

DEKADA Literacka

Miesięcznik kulturalny Nr 1/2 (171/172) styczeń/luty 2001 Kraków

Spis treści

CZESŁAW MIŁOSZ	Coś ze starej szuflady Kazimierza Wyki	3
HENRYK MARKIEWICZ	Przemówienie	5
MARIA JANION	Wyka i czas	9
RENATA GORCZYŃSKA	Skandale minionego życia. Korespondencje	15
Rozmowa DEKADY:	Zawsze chodził własnymi drogami	39
DANUTA WRÓBLEWSKA	Po trzykroć Panek	43
UMBERTO ECO	Baudolino	49
ROBERT OSTASZEWSKI	Do czego służy antologia?	60
AGNIESZKA KOSIŃSKA	Strategia wykluczania	64
TOMASZ KORZENIOWSKI	Doceniając to co jest	68
KATARZYNA TURAJ-KALIŃSKA	Bez szwanku	70
DOROTA TERAKOWSKA	Harry Potter: pierze lepiej	72
ZBIGNIEW PUCEK	Zrozumieć chaos	77
RAFAŁ SOLEWSKI	Wrażenie	84
JOANNA WOJNICKA	Weiser	90
MAŁGORZATA RUDA	Molestowanie literatury	94
PIOTR BUKOWSKI	O pożytku płynącym z rocznic	97
MONIKA WOŹNIAK	Baudolino w krainie czarów	102
BARBARA RZEŹWICKA-GAJDEK	Prawda o Jerzym?	107
MARTA WYKA	Fantomy	109
	Camera obscura	114
	Książki nadesłane	116
	Przegląd prasy	118
	Korespondencja	120

Czesław **Miłosz**

COŚ ZE „STAREJ SZUFLADY”

W ogromnym tomie pism¹ różnych profesora Kazimierza Wyki zainteresowały mnie zwłaszcza jego artykuły o Stanisławie Brzozowskim, pisane w latach trzydziestych.

W roku 1933 zapytywał, na ile Brzozowski jest aktualny w dwadzieścia lat po jego śmierci. My z kolei zadajemy sobie to pytanie teraz, kiedy od śmierci florenckiego samotnika upłynęło lat dziewięćdziesiąt. W międzyczasie dwa razy zaczęto wydawać Brzozowskiego dzieła wszystkie: w końcu lat trzydziestych Wydawnictwo Instytutu Literackiego w Warszawie zdołało wydać kilka tomów przed wybuchem wojny, następnie w 1990 podjęło się tego Wydawnictwo Literackie w Krakowie, ale serię po paru tomach zawiesiło. W każdym razie te próby dowodzą, że dla pewnych ludzi Brzozowski był nadal ważny. Był ważny dla Wyki i dla mnie, jego rówieśnika. Dość długo po wojnie Brzozowski był obłożony tabu.² Starzy komuniści pamiętali zadawane im w partii pytanie: „Czy przewyciężyłeś Brzozowskiego?” – bo uchodził on za ojca wszelkich herezji.

Czytanie Brzozowskiego w latach studenckich wywarło na mnie olbrzymi wpływ i wierny temu napisałem w Berkeley w 1962 roku książkę *Człowiek wśród skorpionów*. Jej nowe wydanie przyczyniło mi wielu wątpliwości co do obecnego stanu polskiej literatury. Być może tak daleko odeszliśmy od spraw, które jeszcze parę dziesiątków lat temu ją interesowały, że nawet trudno wytłumaczyć, co w tym filozofie Wykę i mnie fascynowało. Nie znaczy to, że niektóre treści jego pism przeczytane, antycypowane, nie przeniknęły do Polski z Zachodu, w innym opakowaniu i pod innymi nazwami.

Trudności czytania Brzozowskiego bynajmniej nie zamierzam lekceważyć. Potrzebne do tego jest zanurzenie się w tamtą epokę i niejako włożenie na siebie ówczesnych strojów oraz stylu pisania. A jednak odsuwając jego myśl na margines, składamy dowód, że nasz stosunek do postaci Jana Pawła II nie jest rzetelny. Bo jest to papież zakorzeniony w polskim romantyzmie, w tym, co Brzozowski nazywał „il storicismo polacco”, a żaden pol-

COŚ ZE „STAREJ SZUFLADY”

CZESŁAW
MIŁOSZ
Ur. w 1911, poeta,
eseista, tłumacz.
Niebawem
nakładem
Wydawnictwa
Literackiego ukaże
się *Traktat poetycki*
z komentarzem
autora; w ramach
dzieł zebranych
Rodzina Europa,
a także
w wydawnictwie
Znak I tom
Wierszy
i *Rok Myśliwego*.

ski pisarz nie zmagał się tak z tym dziedzictwem, jak autor *Idei*. Może i tak być, że importowany głupawy postmodernizm przesłoni nam przemysłęnia naprawdę poważne.

Historyzm Brzozowskiego, jego przeciwstawienie „ludzkiego” „poza-ludzkiemu”, jego filozofia pracy są nadal aktualne, choć oczywiście obraz społeczeństwa konsumpcyjnego kojarzy się z żującymi szczękami i narządami trawienia, i nie sprzyja głowie.

Na szczęście mamy filozofa pod wieloma względami spokrewnionego z Brzozowskim, a jest nim Leszek Kołakowski. Niestety nie uprawia on krytyki literackiej, podczas gdy Brzozowski właśnie krytykę literacką obrał za swój główny oręż. W pismach Wyki umieszczonych w *Starej szufladzie* występuje w pierwszym rzędzie jako krytyk i mistrz krytyki. I niewątpliwie Wyka jako krytyk nie mało się od niego nauczył. Dobrze może byłoby gdyby dzisiejsi prostowacze ścieżek literatury coś o Brzozowskim przeczytali. Moja książka zyskałaby trochę nabywców, na przykład pięciu.

Czesław Miłosz



Fotografia Grażyna Borowik

¹ Kazimierz Wyka, *Stara szuflada. Z pism Kazimierza Wyki i inne szkice z lat 1932-1939*; red. H. Markiewicz i M. Wyka, oprac. tekstu Maciej Urbanowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

² Po wojnie Wyka opublikował następujące rozprawy o Brzozowskim: *Problem i pojęcie struktury u Stanisława Brzozowskiego*, „Studia Filozoficzne” 1969/4 oraz *Stanisław Brzozowski i jego sprawa* w programie teatralnym przedstawienia pt. *Sprawa Stanisława Brzozowskiego* w reżyserii T. Malaka. Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, wg scenariusza I. Kasprzysia i T. Malaka, Kraków 1972.

Henryk Markiewicz

Laudacja wygłoszona
podczas wręczenia
prof. Marii Janion
Nagrody im. Kazimierza Wyki



Fotografia Elżbieta Lempp

MARIA JANION I HENRYK MARKIEWICZ, 27 lutego 2001 roku, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie.

PANIE MARSZAŁKU, PANIE I PANOWIE,
ZNAKOMITA I DROGA LAUREATKO,

Zazwyczaj w takiej jak dziś okoliczności mówi się, że pochwała laureata to zadanie zaszczytne, ale zarazem trudne. Tylko w części formułę tę powtórzę – tak, to zadanie zaszczytne, ale bynajmniej nie trudne. Bo racji uzasadniających przyznanie profesor Marii Janion Nagrody im. Kazimierza Wyki – i to właśnie Kazimierza Wyki – jest tyle, że dla kilku laureatów by ich starczyło.

Nie sposób uniknąć oczywistości: Maria Janion jest dziś najwybitniejszą badaczką największej epoki literatury polskiej – romantyzmu. Poza monografią o Krasińskim rozpatrywała tę epokę najczęściej w różnych przekrojach problemowych, jak mit niepodległościowo-powstańczy, historyzm, wizja przyrody, kondycja kobiety, filozofia zła, fantastyka grozy, dziedziny marzenia sennego, obłądu i śmierci, a więc zarówno w wymiarach historycznych i politycznych, jak egzystencjalnych i metafizycznych.

Obok literatury przedmiotem zainteresowań Marii Janion jest również romantyczna mentalność, postawa i styl życia, zwłaszcza w sferze zachowań

HENRYK MARKIEWICZ

politycznych. Fundamentalne znaczenie ma jej wielka synteza *Romantyzm i historia*, napisana wspólnie z nieodżałowanej pamięci Marią Żmigrodzką.

Nadrzędna a po nowatorsku ukazana przez prof. Janion cecha romantyzmu polskiego to jego dramatyczna wielogłosowość – napięcie opozycji między naturą a historią, tragizmem a ironią, jednostką a zbiorowością, tyrteizmem a intymizmem.

Ktokolwiek wypowiada się dziś na temat romantyzmu, nawiązuje do tej jego wizji, jaką stworzyła Maria Janion. Rozpatrując zjawiska literackie i kulturowe w całej złożoności ich uwarunkowań historycznych – badaczka potrafi zjawiska takie, jak np. prometejska koncepcja człowieka, maksymalizm etyczny, więź duchowa ze zmarłymi – przybliżyć, uczynić ważnymi i przejmującymi dla współczesnego człowieka.

Rozszerzając pole swych zainteresowań, Maria Janion zajęła się również żywotnością dziedzictwa romantycznego w kulturze współczesnej, a z drugiej strony – walką z jego „przemocą mityczną”, narzucającą np. fascynację heroicznym gestem i ofiarnictwem. Jest autorką znakomitych studiów poświęconych współczesnym pisarzom – Iwaszkiewiczowi i Gombrowiczowi, Różewiczowi i Białoszewskiemu. Zainteresowaniami swoimi objęła również teatr, film i malarstwo.

Wszystkie te prace znamionuje oszałamiająca wręcz erudycja, śmiałość konstrukcji syntetycznych i uwrażliwienie na konkret historyczny, ale przede wszystkim – dar „odnawiania znaczeń”, oryginalność interpretacyjna, która – przy całej lojalności wobec tekstów – potrafi wydobyć z nich niedostrzegane dotąd aspekty i warstwy znaczeniowe. Sprzyjają temu energia i inwencja stylistyczna uruchomione w tych pracach.

Jest Maria Janion kontynuatorką tradycji humanistyki polskiej jako badania naukowego przede wszystkim, ale także jako siły formującej uczuciowość i wyobraźnię społeczną, także jako sugestywnego pisarstwa. Wypracowała sobie wśród czytelników ogromny autorytet. Gdy wypowiada się jako publicystka w ważnych sprawach współczesności, głos jej jest pilnie słuchany. Nikt z taką powagą i żarliwością jak ona nie wzywa dziś do trudu autokreacji, kształtującej osobowość dojrzałą i autentyczną, a zakorzenioną w dziedzictwie narodowej kultury. Ma przy tym odwagę mówienia rzeczy niepopularnych, obalania stereotypów i schematów – i ma również to znanie wielkiego formatu intelektualnego, jakim jest wola i zdolność zrozumienia inności. Z takiego podłoża wyrastają jej wypowiedzi o tragicznej ironii dziejów Polski, o niebezpieczeństwach dzisiejszej komercjalizacji kultury, o nakazie bezkompromisowego rachunku sumienia narodowego.

Z takiego podłoża powstał także kiedyś cykl książek *Transgresje*, którego była głównym redaktorem i współautorem. Przedstawiały one rozmaite formy przekraczania norm i konwencji jako przejawy wzmożonej wrażliwości i obrony przed alienacyjnymi siłami cywilizacji. Ale ten tytuł *Transgresje* – w innym znaczeniu można odnieść także do twórczości samej Marii Janion: wciąż przekracza ona samą siebie, z cudowną chłonnością umysłu i młodością serca zagarnia coraz to nowe obszary kulturowe, zawsze gotowa – jak sama mówi – „szukać nowych dróg i nowych rozwiązań”.

Jest ona – mówiąc najkrócej – jedną z najsilniejszych i najbardziej twórczych osobowości w dzisiejszej humanistyce polskiej, a wśród badaczy literatury – na pewno najwybitniejszą. Obdarzona jest przy tym świetnym talentem pedagogicznym; jej wykłady i seminaria przyciągają i wręcz fascynują licznych studentów i młodych pracowników nauki. W kręgu jej oddziaływania ukształtowało się wielu wybitnych badaczy literatury; trzeba by tu wymienić co najmniej kilkanaście nazwisk. Jest wśród tych uczniów także grupa znakomitych już dziś twórców, jak Małgorzata Baranowska, Izabela Filipiak, Stefan Chwin, Paweł Huelle. Czyż może być większy triumf badacza i krytyka?

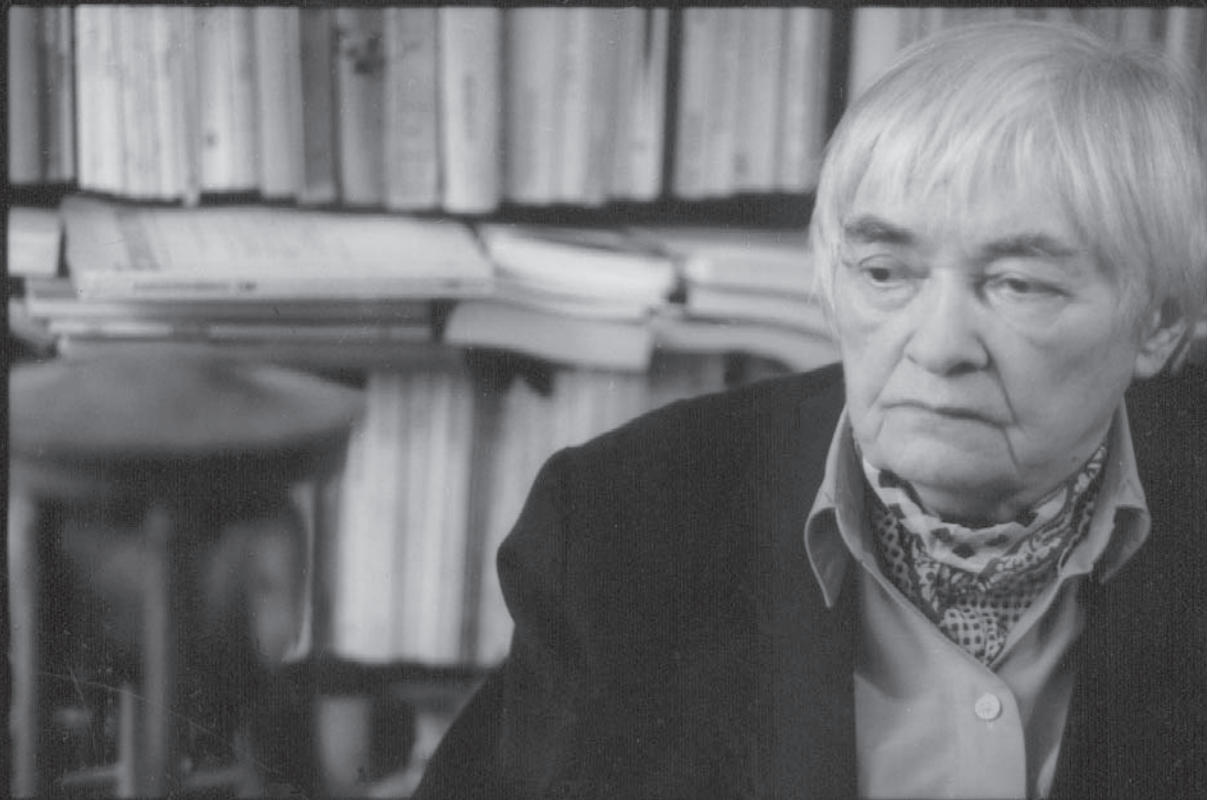
Szanowni Państwo, mam nadzieję, że w wystarczającym, choć na pewno nie wyczerpującym zakresie wykonałem swe laudacyjne zadania. Ale u nas w Krakowie stało się już zwyczajem, że laudacji uroczystej towarzyszy jej półżartobliwy suplement – parafraza limeryczna. Oto i ona; będzie to jednak tylko limerykoid, bo w pięciu wersach osobowość tak bogata jak Maria Janion się nie pomieści:

*Sławna wszędy Maria Janion
Swej charyzmy epifanią.
W narodowej kadzi bełta
Frenetyczna hermeneut(k)a.
Zna transgresji fantazmaty,
A do wieszczów gada na ty;
Chemią słowa – zawsze „anion”,
Więc ją czytać – wielu manią.
(A państwo pewnie pamiętać raczą,
że „anion” – w górę idący znaczy).*

Tak, wciąż w górę, Misiu – oto najistotniejsza treść zarówno naszej dla Ciebie admiracji, jak i serdecznych życzeń na najdalszą przyszłość.

Henryk Markiewicz

HENRYK MARKIEWICZ, wybitny historyk i teoretyk literatury, wydał ostatnio *Teorie powieści za granicą: od początków do schyłku XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN 1995 oraz zbiór szkiców z teorii historii literatury *Dopowiedzenia*, Wydawnictwo Literackie 2000.



MARIA JANION

Fotografia Elżbieta Lempp

MARIA JANION, wybitny historyk literatury, pracuje obecnie nad mającym ukazać się w wydawnictwie WAB tomem szkiców poświęconych romantyzmowi europejskiemu.

Maria **Janion**

WYKA I CZAS

SZANOWNY PANIE MARSZAŁKU!
SZANOWNI PAŃSTWO!

Dziękując za tak zaszczytne dla mnie wyróżnienie, pragnę podkreślić, że szczególnie sobie cenię to, iż wiąże się ono z imieniem Profesora Kazimierza Wyki. Jest on jedną z najwybitniejszych dwudziestowiecznych osobowości humanistycznych; stale powracamy do jego książek, znajdując w nich nieustającą inspirację. Podstawowe dylematy sztuki i życia XX wieku odbiły się w jego słynnych wędrówkach po tematach. Zawsze interesowała mnie jego „stara szuflada”; teraz do wydania z roku 1967 dołącza się edycja najnowsza z roku 2000, gromadząca dorobek Wyki z lat 1932-1939. Fascynującym zajęciem jest śledzenie procesu kształtowania się osobowości twórczej, jej wiązań i ośrodków krystalizacji, do czego przyczynia się też odzyskana rozprawa: *Peşymizm a odbudowa człowieka*.

Zawsze mi się zdawało, a teraz wzmocniłam się w tym przekonaniu, że najważniejszym problemem młodego Wyki jest *s t o s u n e k d o c z a s u*. Pamiętam, jak z pewnego rodzaju świętokradczą zgrozą czytałam to, co napisał Wyka o Schulzu w „Ateneum” Napierskiego z roku 1939 (udało mi się kiedyś w antykwariacie kupić wszystkie numery tego bezcennego czasopiśma). Gdy zobaczyłam, że Wyka w wydaniu *Starej szuflady* z roku 1967 przedrukował *Dwugłos o Schulzu* (drugi głos pochodził od Stefana Napierskiego), zapytałam go, czy podtrzymuje swoje sądy o Schulzu. Śmiejąc się, odpowie-

MARIA JANION

dział, że tak! Przecież gdyby było zupełnie inaczej, nie przedrukowywałby artykułu, dodał. Był to jednak akt odwagi. Dlaczego, powiem później.

Wydanie *Starej szuflady* z roku 2000 zawiera niezwykle istotny tekst, zatytułowany znamienne *O fałszach czasu* (1935). Tutaj, jak i w innych swoich wypowiedziach z tamtego okresu, Wyka bezpardonowo atakuje uczuciowość współczesną, dla której znamieną ma być mania wspomnień, sentymentalizm taplania się w nastrojowości minionych bezpowrotnie chwil, smuteczek opłakiwania jakiejś bliżej nieokreślonej przeszłości, która minęła „tak w ogóle”, pozostawiając za sobą smugę żalu. „Wzrost poczucia mijającego czasu” w latach międzywojennych Wyka łączył ze zwulgaryzowanym Bergsonem; spod surowego werdyktu wszakże wyjmował Prousta, albowiem – jak pisał – w wyniku jego dzieła „dowiedzieliśmy się, że nie ginie p a m i ę ć, wspomnieniem przerzucająca most ku krainie niepowtarzalnego i że nie ginie s z t u k a, utrwalająca zdobycze pamięci”.

MARIA JANION i HENRYK MARKIEWICZ



Fotografia Elżbieta Lempp

Wyka umiał bezbłędnie odróżnić „czas fałszywy” od „czasu prawdziwego”. Tak np. z powodu *Rajskiej jabłoni* Poli Gojawiczyńskiej napisał, że to, co ją cechuje, to „nie jest przemijanie w czasie, ta rozpleniona jak chwast forma uczuciowości powojennej, lecz raczej metafizyczna wprost świadomość nietrwałości spraw i uczuć ludzkich”. A to już zupełnie coś innego: metafizyczna świadomość, a nie nastrojowe smuteczki dwudziestopięciolatka wspominającego w wierszach swoje „minione” dzieciństwo.

Czego Wyka tak bardzo się obawiał, pisząc diatryby przeciwko rozwiniętej, jak byśmy dziś powiedzieli, nostalgiczności czy melancholiczności? Otóż mówi o tym wprost, przejmując metaforę od Irzykowskiego: człowiek współczesny jest odkręconym kurkiem. Wszystko przez niego przepływa. Nie może odnaleźć siebie „stałego i jednolitego. Więc samorozgrzeszenie i cicha radość kurka: niech przepływa co chce przeze mnie...” Ta zwalczana przez Wykę postawa życia mijającą chwilą, przy braku prawdziwej namietności, grozi „rozbiciem absolutnym”, roztrwonieniem czasu, relatywizmem moralnym. Uczuciowość współczesna, jego zdaniem, nie wie tak naprawdę, co to prawdziwa przeszłość („jako poczucie niedoskonałości, wskazujące, jak bardzo w każdej chwili traci się siebie, nie dorasta do pragnień i zamierzeń”), ani co to prawdziwa przyszłość („jako dążenia na szczybel wyższy, jako ucieczki w ideał”). Człowiekowi świadomemu siebie pozostaje tylko opanowanie i przezwyciężenie czasu wobec poczucia śmierci i absolutnej nicości, któremu przeciwstawia się dumę i pogardę. Wyka powołuje się tutaj na bohaterów powieści Malraux i sławi „człowieka pełnego, śmiałego, człowieka na sobie opartego”.

Jak na tym tle rysuje się ocena *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza? Wyka pisze, że to książka zrodzona z ostatecznego rozkładu poczucia czasu. Pojawia się w niej „obsesyjne niewolnictwo w służbie fizjologii czasu”, „impresjonizm temporalny”. Schulz miał doprowadzić do skrajności to, co dla Wyki stało się przekleństwem okresu międzywojennego: fałszywy czas, oraz dokonał jego kanonizacji. Wyka żywił najgłębsze przekonanie, że „roztopienie osobowości w falach czasu jest wrogiem humanizmu, celowej organizacji naszych doznań”. Nie ma to nic wspólnego z Proustem. Surowo wytykał Schulzowi „lęk przed formą i prawem” i tym samym „utwierdzanie chaosu” czy też jego sankcjonowanie. Dochodził nawet do wniosku, że *Sanatorium pod Klepsydrą* jest „niemoralne artystycznie przez swój absolutny brak hierarchii”.

W przedmowie do wydania *Starej szuflady* z roku 1967 Wyka pisał o sobie: „Co innego również o Schulzu myślę dzisiaj, aniżeli tamten młodzie-

niec”. Ale rzecz przedrukował (a przecież usunął z *Rozmowy o literaturze* zdanie, które zdało mu się fałszywe) – i ze względu na uzupełnienie swego głosu przez Napierskiego, i ze względu na prowokację wobec monopolu na interpretację Schulza, monopolu, jaki wyrobił sobie „pewien Obywatel-Krytyk”, czyli Artur Sandauer. Ale przede wszystkim, jak mi się wydaje, przedrukował dlatego, że artykuł o Schulzu był następstwem całej jego międzywojennej postawy. Bez niego stara szuflada byłaby może zbiorem dawnych pocztówek, z nim jest niesamowitym pokazem konsekwencji krytyka, nie cofającego się przed rewizją wielkości, wywyższonej nie tylko życiem twórczym, ale i męczeńską śmiercią.

W tym kontekście zrozumiałe, chociaż może i zaskakujące, staje się przedrukowanie w wydaniu z 1967 roku debiutu krytycznego – *Czas i człowiek w „Nocach i dniach”* (1932). [Ten artykuł powstał pod patronatem mistrza Wyki – Stefana Kołaczewskiego, a zauważony został i opublikowany w tygodniku „Kultura” przez Kazimierza Wierzyńskiego, o czym Wyka wspomina z wdzięcznością w przedmowie do *Starej szuflady*.] Ujawniając, że problem związków człowieka z czasem jest mu najbliższy, Wyka wprowadza od razu swój temat: odepchnięcia relatywizmu jako zmierzającego do „zupełnego rozproszkowania”, do potwierdzenia względności wszystkiego („wiemy, jaką pływającą jest dogmatyczna wiara we względność”). Zdaniem Wyki, Dąbrowska „staje w samym centrum problemu najtrudniejszego dla dzisiejszego człowieka”. Ale, co byłoby nieznośne dla Wyki, „nie powiada nic o pięknie migotliwych, zniżonych błysków na rzece świata, o ludziach-łatkach, nie da się oszołomić czarem przepływania”. Ma głębokie poczucie mijania, owszem, ale „ma zarazem głębszą jeszcze potrzebę oparcia się mu”. Punktem oporu staje się skazany na krzątanie się w codzienności człowiek, „któremu żadna moc nie udziela oparcia poza nim samym”. Człowiek ów „zawiera pokój z dziwnym, niepojętym światem, lecz pokój ten zawsze oznacza dumną jego samotność i dumne oparcie na samym sobie”, powtarza Wyka. Rozumiemy, dlaczego powtarza. Podoba mu się z pewnością epika Dąbrowskiej, ale najbardziej podobają mu się u niej przetworzenia Josepha Conrada, którego wszak – obok Flauberta – uważał za mistrza prozy i za mistrza poglądu na człowieka i czas.

„Metafizyczna świadomość”, „religijność niereligijna” – to są określenia, które Wyka stosował wobec uznawanych dziś za „staroświeckie” pisarek, jak Dąbrowska czy Gojawiczyńska. Wartości, w imię których bronił Mauriaca i Maritaina przed atakami „dobrych katolików” z „Prosto z Mostu”, były wartościami najwyżej przez niego cenionego niespokojnego chrześcijań-

stwa pascalogoskiego. Sedno sporu widział w taki sposób: my, lechiccy optymiści, powinniśmy strzec się miazmatów, które wyrażają się w słowach: „Tworzy się – ból – męczy – odraża – niepokoi”. Zamiast tego, ironizuje Wyka, powinno być: „Trwa – spokój – głaszcz – przymila się – ucisza”. Nie „stwarzanie sjęsty”, lecz pascalogoski pesymizm uznawał Wyka za konieczny składnik kultury współczesnej. To dziedzictwo pozostaje nam bliskie.

W przedmowie do *Starej szuflady* przypominał Wyka słowa Carducciego wyciśnięte na szarej płóciennęj okładce *Legendy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego: „Nie, nie umarłem, zwłoki moje opuszczają swe pierwsze życie”. Wolno je czytać, podkreślał, jako „wyznaczające prawo kolejnych wcieleń w kulturze narodu”. Dziś te słowa towarzyszą „drugiemu życiu” Kazimierza Wyki.

Maria Janion

Fotografia Elżbieta Lempp





ESEJ

Renata **Gorczyńska**
SKANDALE MINIONEGO ŻYCIA
fragment

KORESPONDENCJE

Dzień po śmierci Andrzeja dowiedziałam się od jego siostry, że ukochaną jego baśnią w dzieciństwie był *Szczęśliwy książę* Oskara Wilde’a. Nie znałam jej, bo lektury Wilde’a zaczęłam od *Portretu Doriana Graya*, powieści nieodzownej dla weltschmerzów wieku dojrzewania. *Szczęśliwego księcia* przeczytałam więc późno, na pożegnanie dawnego chłopca, który w połowie życia wybiegł z psem do Parku Centralnego i już stamtąd żywy nie wrócił.

Historię jaskółki (w oryginale jest ona rodzaju męskiego), która pokochała posąg księcia, nie odleciała ze swoimi krewnymi na południe, oddała mu swoje oczy, żeby widział, aż wreszcie zmarła z zimna i głodu, Wilde napisał dla swoich dwóch synów i wydał z innymi opowieściami w 1888 roku. Zastanawiam się, co pragnął im wpoić przy pomocy tej baśni. Czy chciał, żeby uwierzyli w bezgraniczną miłość? W bezwarunkowe oddanie? Starszy z nich, Cyryl, był dostatecznie duży, aby proces ojca o homoseksualizm i wkrótce potem śmierć matki przeżyć jako druzgoczące doświadczenie życiowe. W czasie pierwszej wojny światowej zgłosił się na ochotnika do wojska i zginął na froncie; pytanie, czy należy łączyć te fakty z jego biografii. Młodszy, Vyvyan, lepiej stawiał czoło życiu – został pisarzem, używającym przybranego nazwiska Holland i założył w Anglii rodzinę. Natomiast ich siostra stryjeczna, Dolly Wilde, stała się w Paryżu głośną Amazonką, bywalczynią lesbijskiego salonu Natalie Barney przy rue Jacob, paradującą w strojach na wzór stryja Oskara. Co więcej, Miss Barney, obyczajowa prowokatorka, która osiadła na stałe w Paryżu od 1902 roku, w młodości wyraziła ochotę wyjścia za mąż jedynie za lorda Alfreda Douglasa, kochanka Oskara Wilde’a. Była pewna, że ojciec – multimilioner do tego nie dopuści, i nie pomyliła się. Odtąd żyła jak chciała, również z Dolly Wilde. Zmarła na kilka lat przed setną rocznicą urodzin. Jeszcze w latach sześćdziesiątych można ją było spotkać na targu przy rue de Seine, dokąd podjeżdżała złoconą kolasą, jak przystało na królową Amazonek.

Andrzej, niczym jaskółka z baśni Wilde’a, był z natury dawcą i chyba wstydził się przyrodzonej sobie dobroci, bo często zasłaniał ją czarnym humorem. Nie sądzę, żeby myślał kiedykolwiek o *Szczęśliwym księciu* jako o przypowieści chrześcijańskiej, raczej współczuł oślepionemu i zamarzniętemu ptakowi, bo miał wielkie serce dla zwierząt. Pewnie by się zdziwił, gdyby się dowiedział, że z latami Wilde coraz bardziej identyfikował się z Chrystusem (i z Napoleonem), aż przeszedł w ostatnich godzinach życia na ka-

RENATA GORCZYŃSKA

tolicyzm. Tak czy inaczej, nie wspomniał mi o *Szczęśliwym księciu* w mieszkaniu na rue de Seine, gdy mu z triumfem opowiedziałam, że sąsiadowaliśmy w naszej dzielnicy również z Wilde’em, jeśli pominąć różnicę w czasie – jakieś dziewięćdziesiąt lat. Pewnie słuchał tej baśni w takim wieku, kiedy jeszcze się nie myśli, że istnieje jakiś autor, który ją napisał. I uwierzył w bezgraniczną miłość, w bezwarunkowe oddanie. Czyli stał się bezbronny. Ponieważ miał skłonność do szalonych ludzi w swoim najbliższym otoczeniu, był w dwójnasób narażony na niebezpieczeństwo.

A ja, od czasu przeczytania *Szczęśliwego księcia*, wsłuchuję się w świst jaskółek i proszę, żeby spuściły piórko litości. Także i na Oskara Wilde’a, który pod koniec życia zebrał w Paryżu o pieniądze i o chwilę czyjejś uwagi.

Rankiem dziewiętnastego maja 1897 roku więzień oznaczony kryptonimem C.3.3. wyszedł na wolność po odbyciu dwóch lat ciężkich robót za urągające moralności związki z mężczyznami. Choć miał zaledwie czterdzieści trzy lata, zestarzał się w zamknięciu. Przygarbiony i ocieżały, z bladą, zapuchniętą twarzą, nadpsutymi zębami i zniszczonymi dłońmi, z trudem przypominał dawnego dandysa. Niewiele mu pomógł zielony goździk w klapie, ułożone w fale włosy i papierosy ze złotym ustnikiem. Zhańbiony skandalem, skazany w Anglii na dożywotni ostracyzm, nie miał się gdzie podziać ani z czego utrzymać, bo rozprawa i wyrok uczyniły z niego bankruta, wierzyciele zajęli mu dom, a ruchomości, wraz z rękopisami, sprzedano za grosze na aukcji. Jego żona Konstancja z synami wyjechała do Włoch i żyła tam pod zmienionym nazwiskiem. Wilde chciał się schronić na sześć miesięcy w londyńskim Domu Rekolekcyjnym prowadzonym przez jezuitów, ale posłaniec przyniósł mu odpowiedź, aby spróbował starać się o przyjęcie po upływie roku. Ponaglany przez przyjaciół, którzy zebrali dla niego około ośmiuset funtów, nocą odpłynął do Dieppe w Bretanii i tam, w księdze hotelu Sandwich, wpisał się jako Sebastian Melmoth. Odtąd to nazwisko towarzyszyło mu do końca wygnania we Francji.

Jak każdy pseudonim, tak i ten zdradza naturę człowieka, który go sobie przybrał. Piękny młodzieniec–męczennik, zwłaszcza w takiej postaci, jak go przedstawił Guido Reni, był ze zrozumiałych względów ulubionym świętym Wilde’a. Budził jego zachwyt od młodości, czego dowodzi wiersz *Grób Keatsa*, w którym święty Sebastian jest porównany pod względem urody i męczeństwa z przedwcześnie zmarłym poetą.

Gdy stałem przed ubogim grobem tego boskiego chłopca, myślałem o nim jako o Kapłanie Piękna zabitym przed upływem jego czasu; i wów-

czas stanęła mi przed oczami wizja świętego Sebastiana w ujęciu Guida – taka, jak ją ujrzałem w Genui: rozkoszny śniady chłopiec z kaskadą włosów i czerwonymi wargami, przywiązany przez okrutnych wrogów do drzewa, i choć przebity strzałami, wznoszący oczy z boskim, wyzbytym emocji spojrzeniem w stronę Wiecznego Piękna otwierających się Niebios¹ – napisał w komentarzu do tego wiersza dwudziestoletni Wilde, ujawniając w sposób oczywisty swoje preferencje erotyczne. Dwa razy użył ukochanego słowa „chłopiec” i nie zgodził się na zastąpienie go innym wyrazem.

Natomiast nazwisko Melmoth pochodzi z klasycznej powieści grozy *Melmoth the Wanderer* autorstwa wuja jego matki, pastora Charlesa Maturina, który ogłosił ją w 1820 roku. Jest to jeszcze jedna wersja faustowskiego mitu o zaprzędaniu duszy w zamian za długie i szczęśliwe życie. Sataniczny bohater w swoich wędrówkach szuka skrajnie doświadczonych ludzi, którzy za wyzwolenie z męki skłonni byłiby przejąć jego pakt z diabłem. Ale żaden z kolejnych nieszczęśników – ani więzień wtrącony do celi z szaleńcem, ani ofiara torturowana przez Inkwizycję, ani ojciec będący świadkiem śmierci głodowej swoich dzieci, nie chce zamienić się z Melmothem.

Opowieść zelektryzowała wielu pisarzy. Zaczytywał się w niej Walter Scott i William Thackeray, Balzak dopisał jej dalszy ciąg, a Baudelaire, miłośnik i tłumacz Edgara Allana Poe, wręcz uważał Melmotha–wędrowca za swoje alter ego. Jest to interesujący zbieg okoliczności, ponieważ Wilde, który czuł się jak naznaczony diabelskim piętnem Melmoth, wielbił Baudelaire’a, zapożyczył od niego nie mniej niż od Poe’go, którego nazywał wielkim celtyckim poetą, i wzruszył się, gdy w swoim pokoju hotelowym w Bretanii znalazł, obok książek Flauberta, Gautiera, Dantego i Goethego, egzemplarz *Kwiatów zła* Baudelaire’a w podręcznej bibliotece ufundowanej mu przez przyjaciół. Wiele z tych wierszy znał na pamięć od młodości i lubił je recytować, zwłaszcza *Padlinę*, *Wino mordercy*, *Muzykę*.

Tamtego lata Wilde przeniósł się z kurortu Dieppe, gdzie spotkało go wiele zniewag od znajomych i nieznajomych, do mniejszej miejscowości nadmorskiej, Berneval, i zatrzymał się w Hôtel de la Plage, w którym pisał *Balladę o więzieniu* w Reading. Rzadko wtedy trzeźwiał, jakby chcąc nadrobić czas przymusowej abstynencji, i alkohol nazywał swoim „sztucznym rajem”. Posępna prostota *Ballady* w niejednym przypomina *Wino mordercy*, łącznie z motywem zbrodni w afekcie, popełnionej przez pijanego winem i krwią mężczyznę. Zawikłany związek miłości i śmierci, rozkoszy i przekleństwa, występku i zbawienia ekscytował obu poetów, którzy zmarli jako rówieśnicy w wieku czterdziestu sześciu lat, w późnym stadium syfilisu. Demon

RENATA GORCZYŃSKA

Baudelaire'a wcielił się w Jeanne Duval, demonem Wilde'a był Alfred Douglas. W czasie historycznym obaj nie spotkali się nigdy, ale dzielili wspólną przestrzeń w obrębie rue de Seine, nabrzeża Sekwany, rue de Buci, rue des Beaux-Arts. Czasami wierzę w *genius loci*, zwłaszcza odkąd się dowiedziałam, że w hotelu Voltaire, gdzie autor *Kwiatów zła* mieszkał w roku wydania swego arcydzieła, młody Wilde dwadzieścia parę lat później zaczął pisać poemat *Sfinks*, inspirowany poezją Baudelaire'a i *Krukiem* Poego. Dlatego sfinks, dłuta Josepha Epsteina, strzeże jego grobu na cmentarzu Père Lachaise.

Na początku wygnania Wilde wyobrażał sobie, że za pięćset funtów zbuduje niewielki dom w Berneval i osiedli się tam na stałe. Osiemset funtów, jakie dostał, stanowiło wtedy sporą sumę, ale nie dla takiego jak on rozrzutnika. Zachęcony sukcesem paryskiej premiery *Salome* zimą poprzedniego roku, z Sarą Bernhardt w tytułowej roli, chciał pisać dalsze dramaty o tematyce biblijnej i obmyślał akcję sztuki, którą nazwał *Faraon*. Wydawało mu się, że w nadmorskiej samotni (pojęcie dość względne, bo był otoczony gronem przyjaciół z Londynu i z Paryża, wśród których znalazł się również André Gide) sprostą warunkowi Konstancji Wilde, która po roku próby gotowa byłaby do niego wrócić, jeśli wyrzekłby się wszelkich związków z Douglasem. W więzieniu w Reading napisał do niego utwór w formie listu, *De profundis* – spowiedź i akt przebaczenia, który przywiózł ze sobą do Dieppe i stamtąd jego kopię kazał nadać do Paryża, gdzie Douglas przeniósł się na stałe. *De profundis*, ulubiony temat poetów przeklętych, także i Baudelaire'a, który chciał najpierw nazwać *Kwiaty zła – Otchłaniami*. Trzeba trafiać, że taki tytuł nosił pierwszy wiersz, jaki Alfred Douglas wysłał Wilde'owi w listopadzie 1892 roku, pieczętując ich półroczny związek wyznaniem, że kogoś kocha, ale nie może wyjawiać, kim jest ta osoba.

Diabeł Wilde'a/Melmotha czuwał nad nim również w Berneval i doprowadził do spotkania z Douglasem w pół drogi, w Rouen. Pogodzeni kochankowie postanowili spędzić jesień 1897 roku w Neapolu. Choć pojechali tam razem i obiecali sobie, że nie rozstaną się do końca życia, wracali oddzielnie. Na początku grudnia Douglasa zmusiła do wyjazdu matka, przysyłając mu pieniądze na uregulowanie najpilniejszych długów. Wilde został z resztką gotówki i bez widoków na dalsze wpływy, gdy jego żona za karę wstrzymała mu wypłatę renty w wysokości 150 funtów rocznie, wyznaczonej z własnego kapitału. W Neapolu kończył *Balladę o więzieniu w Reading*, której wydanie książkowe zapowiedziano w Londynie na ósmego lutego 1898 roku. Zamiast nazwiska autora w pierwszych edycjach figurował jedynie jego numer wię-

zienny: C.3.3. Wydany bibliofilsko ostatni utwór literacki Oskara Wilde'a osiągnął rekordową sprzedaż i w oryginale, i w ogłoszonym tego samego roku przekładzie na francuski.

W Paryżu poeta pojawił się 13 lutego i zatrzymał się najpierw w podrzędnym Hôtel de Nice przy rue des Beaux-Arts, żeby kilka dni później przenieść się do sąsiadującego z nim Hôtel d'Alsace pod numerem trzynastym. Znam to miejsce, oznaczone tablicą: OSKAR WILDE, poeta i dramaturg urodzony w Dublinie 15 października 1856 roku, zmarł w tym domu 30 listopada 1900 roku. Wówczas hotelikowi przyznano zaledwie dziesiątą kategorię, a teraz, po remoncie generalnym, ma kilka gwiazdek i na wiele miesięcy z góry zarezerwowany apartament, w którym Wilde wyzionął ducha. Na miejscu właściciela zrobiłabym wszystko, żeby noc spędzona w nim okazała się niezapomniana. Wystarczyłoby kilka rekwizytów, jak spotworniały portret Doriana Graya, mówiąca głowa Jana Chrzciciela, fosforyzujące w ciemności zielone goździki. Darowałabym gościom fetor gnijącego ciała dawnego lokatora i jego mary przybrane liśćmi paproci.

Paryże Oskara Wilde'a. Prócz ostatniego wszystkie były zwycięskie. Boddaj pierwszy raz przyjechał tu z matką i ze starszym bratem Willie'em latem 1874 roku, po uzyskaniu nagrody w konkursie na stypendium w Magdalen College, dzięki czemu od jesieni rozpoczynał studia na Uniwersytecie Oksfordzkim. Speranza Wilde, poetessa i tłumaczka literatury, wydała właśnie w swoim przekładzie *Przyszłe życie* Swedenborga, a ponieważ swego czasu tłumaczyła również Lamartine'a, miała zażyłe znajomości wśród paryskich literatów. Troje Wilde'ów zatrzymało się wtedy w Hotelu Voltaire. Siedem lat przedtem spotkałoby tu niedużego mężczyznę w czarnym fraku, białej koszuli i jedwabnym fontaziu zawiązanym w kokardę, z czarnymi kosmykami zaczesanymi na łysiejące czoło i nieruchomym spojrzeniem ciemnych oczu. Mieszkał w jednym z najtańszych pokoi, na piątym piętrze z widokiem na podwórko. Znowu zerwał z Jeanne Duval, robił korekty *Kwiatów zła*, stale coś poprawiając i tłumaczył *Opowieści niesamowite*. Chodził stąd na rue de Seine do Louisa Ulbacha, późniejszego dyrektora „Revue de Paris” i pod czwarty na rue de Buci do wydawcy i księgarza Pouletta-Mallassisa, który ogłosiwszy *Kwiaty zła* i *Sztuczne raje*, przeniósł księgarnię na rue des Beaux-Arts pod numer dziewiąty, by następnie uciec do Brukseli przed aresztowaniem za długi.

Młody irlandzki dandys prawdopodobnie nic nie wiedział o tym sąsiedztwie z przeszłości, bo bez wątpienia by opowiadał, jak duch Baudela-

RENATA GORCZYŃSKA

ire'a nawiedzał go w Hotelu Voltaire i dyktował pierwsze strofy *Sfinksa*, nawiasem mówiąc rzecz dużo słabszą od wierszy w zbiorze *Kwiaty zła*, przeciążoną retoryką i natrętną symboliką. Niemniej polubił ten adres i następnym razem zatrzymał się również tutaj, na całe trzy miesiące. Wrócił wtedy z triumfalnego objazdu Stanów Zjednoczonych i Kanady, namaszczoney przez Walta Whitmana, podejmowany jak światowa sława, choć miał w dorobku chudy tomik poezji i debiutancki dramat, *Vera*, który słusznie padł w czasie jego pobytu w Nowym Jorku, bo był elukubracją na obcy autorowi temat rosyjskich nihilistów. Uwiódł amerykańską publiczność nie tyle swoją twórczością, co sztuką konwersacji. Przejechał ogromne terytorium z północy na południe, ze wschodu na zachód jako komiwojażer Piękna, Estetyzmu i Angielskiego Renesansu. Podejmowano go w salonach Bostonu i w sztolniach kopalni srebra w Kolorado, gdzie zdumiał zebranych ilością wypitej whisky; bito na jego cześć medale i układano piosenki, w rodzaju „Oscar, Darling”. Zachwyt nad paradoksami Wilde'a jest chorobą wieku młodzieńczego, większość z nas musi przez nią przejść.

Zatem Paryż za zarobione dolary; jest koniec stycznia 1883 roku. Oskar Wilde zaopatrzył się w listy polecające do różnych sław, zabrał egzemplarze swoich *Wierszy* i zjechał do Hotelu Voltaire. Zajął apartament na pierwszym piętrze z widokiem na Sekwanę, z podziwu dla Balzaka kupił sobie biały habit, w którym postanowił odtąd pisać i nie rozstawał się z laską z kości słoniowej z gałką wysadzaną turkusami, kopią Balzakowskiej. Zapomniałabym o najważniejszym – o zmianie fryzury. Tak omotał miejscowego fryzjera, że zaciągnąwszy go do Luwru zaprowadził do popiersia Nerona i kazał się czesać na jego podobieństwo. Podczas tego pobytu w Paryżu Oskar Wilde zachowywał się zgodnie ze swoim aforyzmem: *Pierwszym obowiązkiem w życiu jest przybrać pozę. A co jest drugim obowiązkiem, tego jeszcze nikt nie odkrył*. Podobnie jak Baudelaire, uwielbiał prowokację, ale w odróżnieniu od niego prawie nigdy nie milkł. Musiał być zawiedziony, gdy starzec Hugo, do którego go zaprowadzono, usnął w trakcie rozmowy. Edmund Goncourt zapisał w swoim dzienniku jadowitą relację z poznania Wilde'a: *Osobnik wątpliwej płci, posługujący się językiem szmirowatego aktora, opowiadający nieprawdopodobne historie*. To racja – bo jak traktować serio człowieka, który zjawia się w paryskich salonach i pracowniach artystów w strojach jakby sprzed pół wieku, notuje na kartce tematy do konwersacji i ćwiczy głos, żeby oczarować słuchaczy. Gdy czytam biografie Wilde'a pióra Parandowskiego, Hesketha Pearsona, Ellmanna przychodzi mi nagle na myśl młody Gombrowicz wprawiający się w sztuce manipulacji przy kawiarnianych

stolikach. Verlaine, którego Wilde zaprosił do modnego lokalu, nie chciał się wdać z nim w wymianę błyskotliwych myśli i zajął się piciem, Zola odniósł się do gościa z dystansem, ale Mallarmé był o nim lepszego zdania i podtrzymywał z nim znajomość w późniejszych latach. Młody przybysz w zielonej pelisie podbitej futrem, sprawionej na *tournée* amerykańskie, ze szmaragdowymi pierścieniami na małych palcach obu rąk, z trefionymi włosami, odwiedził też pracownie Degasa, Pisarre'a i Sargenta. Natomiast ciemna strona jego natury pchała go do spelunek i burdeli, upamiętnionych w wierszu *Dom ladacznicy*. Ten esteta gardził brzydotą Verlaine'a, ale pociągała go znajomość z odrażającymi typami ze ścieków ulicznych, których zapraszał na obiady do Hotelu Voltaire, póki starczało mu pieniędzy.

Wilde podbił wtedy Paryż jako oryginał, natomiast jako poeta niewiele zdziałał. Przyjechał z zamiarem dokończenia dramatu *Księżna Padwy*, ale nie przykładał się zbyt do pisania, mimo obiecanych ośmuset funtów za liczkę. W rezultacie ułożona białym wierszem sztuka została odrzucona przez aktorkę Mary Anderson, która miała ją wystawić w Nowym Jorku. *Sfinks*, pisany na raty przez wiele lat, jest dziwacznym bestiariusz mitologicznym z wymyślnymi rymami zaczerpniętymi ze słownika rymów. W ciągu całego pobytu w Paryżu Wilde'owi towarzyszył dwudziestoletni Anglik, Robert Sherard – wnuk Wordswortha i autor tomiku wierszy – hołdowniczy, ale niezbyt lotny młodzieniec, którego niewątpliwą zaletą były złote loki; po latach napisał parę szkiców biograficznych o starszym przyjacielu. Podrzucił Wilde'owi rym kończący się na -ar: „nenufar”. Ach, ci esteci. Wolałabym „lupanar”. Na chwałę Baudelaire'a pili razem absynt, jego ulubiony trunek, na cześć Gérarda de Nerval obeszli Paryż trasą jego adresów. Z pewnością nie poszli na ulicę Doyenné, bo już jej nie było:

...Ostatnim wesołym i hucznym fajerwerkiem młodości było wspólne mieszkanie przy ulicy Doyenné, gdzie w 1834 roku sprowadzili się Gérard de Nerval, malarz Camille Rogier i Arsene Houssayé, wówczas poeta i prozaik, potem redaktor pisma „L'Artiste” i dyrektor Teatru Francuskiego. Wkrótce potem dołączył do nich Teofil Gautier, świeżo usamodzielniony po przeprowadzce rodziców z Place Royale na odległy kraniec Paryża. Dziwna to była ulica, a właściwie zaułek, Doyenné. Położona cudownie, bo w samym centrum, w pobliżu mostu Carrousel, wzdłuż linii Luwru, obejmowała zaledwie kilkanaście zaniedbanych starych domów, których nikt już nie chciał odnawiać, jako że przeznaczone były do rozbiórki w nowym planie rozbudowy Paryża. [...] Wkrótce, w sąsiednim domu ulokowali się malarze, wśród nich

RENATA GORCZYŃSKA

Corot, i mieszkanie przy Doyenné, początkowo spokojne, poczęło zapełniać się bractwem spod znaku Muz. Drzwi tego niezwyklego salonu były zawsze otwarte, wstęp wolny, żyło się tu sztuką i byle jakim jedzeniem, bo pieniędzy ciągle było brak.[...] Dom przy ulicy Doyenné był pierwszą kolebką cyganerii artystycznych; dopiero w latach pięćdziesiątych przyszedł Murger ze swoją Mimi, po nim cyganie *fin-de-siècle'u*. Bywali tu poza starymi znajomymi Gavarni, Boulanger, Esquiros, Dumas, nawet pełen rezerwy Delacroix.²

De Nerval, jak i zaprzyjaźniony z nim Baudelaire, bez przerwy zmieniał mieszkania i hotele wskutek biedy i nieszczęścia. Przypuszczalnie Oskar Wilde znał miejsce przy rue Vieille Lanterne, gdzie autor *Sylwii* powiesił się 26 stycznia 1855 roku, wychodząc w mroźną noc ze swego ostatniego mieszkania przy rue Saint-Thomas-du Louvre, ale czy wiedział o jego chwilowym adresie przy rue des Beaux-Arts pod numerem piątym, naprzeciwko pracowni Corota? Gdyby poszedł tam wtedy, ujrzałby kilka posesji dalej Hotel Alzacki, swoje przeznaczenie.

Chodząc pilnie śladami Baudelaire'a Wilde musiałby odwiedzić czterdzieści cztery jego paryskie adresy, zebrane osiemdziesiąt lat później przez badacza jego życia i twórczości, Claude'a Pichois.³ Zacząłby od rue Haute-feuille, jednej z najstarszych uliczek lewobrzeżnego Paryża, gdzie 9 kwietnia 1821 roku pod numerem trzynastym, w kamienicy w stylu Ludwika XVI, 28-letniej Karolinie Archenbaut-Defayis i jej 62-letniemu mężowi, Józefowi-Franciszкови urodził się syn, ochrzczony kilka miesięcy później w kościele Saint-Sulpice. Ojciec przyszłego poety w młodości ukończył seminarium duchowne i przyjął święcenia kapłańskie, z upodobań był malarzem, a pod koniec życia pracował w administracji Senatu w Pałacu Luksemburskim. Charles Baudelaire, wychowany wśród osiemnastowiecznych antyków, odziedziczył po ojcu pasję do sztuk pięknych i sam nieźle malował, co ujawniło się także w jego poezji, ściśle związanej z malarstwem.

Idylla rodzinna skończyła się w 1827 roku wraz ze śmiercią Józefa-Franciszka Baudelaire'a. Wdowa po nim, urodzona w Londynie jansenistka, wyszła powtórnie za mąż za majora Aupicka, szybko awansującego w hierarchii wojskowej do stopnia generała, od 1836 roku szefa sztabu głównego pierwszej dywizji w Paryżu. Między pasierbem i ojczymem doszło do nieuniknionej konfrontacji, także na tle roli, jaką Aupick odegrał w stłumieniu powstania w Lyonie, gdzie rodzina przeniosła się na kilka lat w początkach lat trzydziestych. Po maturze w liceum Louis-le-Grand Baudelaire zapisał się do zakładu wyższych studiów Bailly'ego i Leveque'a, ale nie jest pewne,

czy chodził na wykłady i czy mieszkał w internacie. Generał Aupick postanowił uratować go od literatury oraz złego towarzystwa (podobno już wtedy Baudelaire zaraził się syfilisem) i w czerwcu 1841 roku umieścił na statku płynącym do Kalkuty, zobowiązując znajomego kapitana do nadsyłania mu raportów z podróży. Krnąbrny pasażer wysiadł na wyspie Mauritius, potem spędził półtora miesiąca na wyspie Bourbon, tej samej, na którą schroniła się w poszukiwaniu szczęścia bohaterka *Indiany* George Sand, i nie dopłynął do Indii.

Po powrocie zaczął pisać wiersze i nawiązał pierwsze znajomości literackie. Przedstawiono go Wiktorowi Hugo, spotkał Teofila Gautiera, któremu po latach przyjaźni zadedykował *Kwiaty zła*, poznał Balzaka, który *Eugenię Grandet* rozpoczął właśnie potężny cykl *Komedia ludzka*. Zbliżył się z de Nerval'em i środowiskiem wokół pisma „L'Artiste”, potem z Latouche'em i Sainte-Beuve'em. Gdy uzyskał pełnoletność, zajął się wydawaniem spadku po ojcu, prawie stu tysięcy franków. W krótkim czasie roztrwonił połowę tej sumy na przedmioty zbytku, dzieła sztuki, stroje. Na Wyspie świętego Ludwika pod numerem piętnastym nabrzeża d'Anjou, w Pałacu Pimodan, wynajął sobie pierwsze samodzielne mieszkanie, trzy pokoje na ostatnim piętrze, gdzie powiesił kopię *Kobiet algierskich* Delacroix i jego litografię na temat *Hamleta*. W tym samym domu zamieszkał również Gautier, który założył tam „Klub Haszyszów” oraz Boissard de Boisdénier – oryginał, malarz i esteta udzielający salonowych wykładów z dandyzmu. Baudelaire bardzo się przywiązał do tej idei, której nadał ponadczasowy charakter. Dandyzm pociągał go jako przeciwieństwo pospolitości, zapewniając od antyku przynależność do kasty, której celem było kultywowanie „idei piękna we własnej osobie”. Wiele lat później, w *Moim obnażonym sercu*, zanotował:

Kobieta jest naturalna, to znaczy jest odrażająca.

Przeto zawsze jest wulgarna, czyli jest przeciwieństwem dandysa.⁴

Intrygujący jest ten przejaw mizogynizmu u Baudelaire'a, tak oddanego kobiecie w namiętności. Jako przedstawicielka natury kobieta budzi jego obrzydzenie. Wystarczy jednak nałożyć jej suknie, atrybut kultury, i wtedy wzbudza zachwyt. Albo mamy tu do czynienia z charakterystyczną dla poety ambiwalencją, z jaką traktuje również Boga:

Kobieta jest światłem spojrzeniem, zaproszeniem do szczęścia, niekiedy słowem, nade wszystko jednak ogólną harmonią. Nie tylko dzięki swej postawie i ruchom

RENATA GORCZYŃSKA

*ciała, ale także dzięki muślinom, gazom, wielkim i migocącym obłokom spowijających ją tkanin, które stanowią niejako atrybuty i piedestał jej boskości; dzięki metalom i minerałom ślizgającym się wokół jej ramion i szyi, dorzucającym iskier do ognia jej spojrzeń lub szepczącym jej łagodnie do ucha. Jakiż poeta opisujący przyjemność, jakiej doznał, patrząc na piękną kobietę, ośmieliłby się oddzielić ją od stroju?*²⁵

Baudelaire zamierzał napisać studium porównawcze na temat ubioru, począwszy od Chateaubrianda, którego uważał za ojca dandyzmu, do Franciszka Liszta i markiza de Custine'a. Arystokratyzm ducha w jego pojęciu objawiał się arystokratyzmem stroju. Sam ubierał się zawsze na czarno, na śnieżnobiałej koszuli wiązał szeroki krawat koloru byczej krwi, na ręce nakładał żółte lub różowe rękawiczki. Jego ulubionym dodatkiem była kaszmirowa kamizela zapinana na tuzin guzików. Czasami – dla kontrastu – narzucał na żakiet niebieską koszulę z grubego płótna. Co sobie w ten sposób kompensował – jad, który w nim tkwił od młodości pod postacią syfilisu? Dandyzm utożsamiał z postawą stoicką; być może wykwinny strój był mu potrzebny do stworzenia dystansu ja–inni, albo był chłodną formą, jak sonet w jego poezji, napęczniony parzącą treścią. Nawiasem mówiąc, Baudelaire uwielbiał Saint-Amanta, mistrza sonetu barokowego. Miałby z nim o czym mówić, gdyby się spotkali „Pod Małym Maurem”.

Przyjaciół poety, Emile Dero, namalował jego portret z czasów Pałacu Pimodan. Baudelaire siedzi na fotelu podpierając policzek lewą ręką, a prawą wczepił w poręcz. Ma szopę czarnych włosów sięgającą ramion, wąską twarz z niewielkimi wąsami i kędzierzawą bródką, przenikliwe spojrzenie ciemnych oczu patrzących wprost na widza. Erotyczno–ascetyczny, przypomina mi króla Childeberta ze średniowiecznej rzeźby. Tak wyglądał, gdy pod koniec 1842 roku poznał Jeanne Duval vel Lemer, przypuszczalnie u de Boisdéniera, znanego kobieciarza otaczającego się aktorkami i tancerkami. Wiadomo o niej niewiele, nie udało się nawet ustalić jej prawdziwego nazwiska. Była Mulatką i grała czy raczej statystowała w podrzędnym teatryku Panthéon założonym w dawnym kościele Saint-Benoit przy ulicy należącej kiedyś do opactwa Świętego Germana. Wyobrażam ją sobie jako przepiękną kocicę, co wcale nie jest takie pewne. Ponieważ nie zachowała się żadna jej podobizna, trzeba się oprzeć na relacjach naocznych świadków. Część z nich twierdzi, że baba była brzydka, podstępna i zdradliwa, a na dodatek nie umiała czytać ani pisać. Przyjaciele poety przychylni jego kochance uważali, że była piękna, bezinteresowna, o skórze koloru kawy z mlekiem, oszalałymi włosach i tanecznych ruchach. Sprawy analfabetyzmu nie podjęli. Ale

właściwie powinno być nam wszystko jedno, jaka była w rzeczywistości. Ważne jest, co swoim istnieniem wywołała. To przecież Baudelaire zauważył, że co żyje, jest nieforemne, a dopiero namalowane czy opisane nabiera waloru artystycznego. *Kwiaty zła* zawierają dziesiątki jej wizerunków, portretów, aktów wibrujących sensualizmem, odwołujących się do zmysłu wzroku, dotyku, powonienia:

*Gdy idziesz roztrącając sukniami powietrze, Jesteś jak piękny statek, co zagarnia przestrzeń; Pod pełnym żaglem płynący; W rytm powolny, leniwy i zachwycający.*⁶

*W ciężkiej i elastycznej włosów jej gęstwinie
Tej żywej kadzielnicy, saszetce alkowej,
Płynął zapach szczególny, zmysłowy i płowy⁷,
Najdroższa, dobrze znając me upodobania,
Choć naga, zatrzymała klejnoty na sobie⁸*

Wilde twierdził, że zawsze kończymy zabijając to, co kochamy. Baudelaire natomiast uważał raczej, że to, co kochamy, zabija nas. Jednakże w skrajnie pesymistycznej wizji człowieka, rozdarty między odległym Bogiem i Szatanem w zasięgu ręki, przewidywał jakąś formę zbawienia, wierzył w ideę korespondencji Swedenborga, którego z takim zapałem tłumaczyła na angielski matka Wilde'a.

Zareagował ostrym kryzysem na odebranie mu praw do dysponowania resztą spadku po ojcu. We wrześniu 1844 roku zarządczynią jego funduszy została na mocy orzeczenia sądu pani Aupick; odtąd każdego miesiąca otrzymywał niewielką sumę, która starczała mu na coraz krócej. Trzydziestego czerwca 1845 roku wysłał list do notariusza, żądając, aby wszystko, co mu zostało oddać Jeanne Duval. Błagał jednocześnie, aby ją wspierać po jego śmierci. Po odratowaniu z próby samobójczej zamieszkał w apartamentach matki i ojczyma przy placu Vendôme. Pół roku później przeniósł się na krótko pod numer siódmy na rue de Tournon, rozpoczynając trwającą do końca życia wędrówkę po nędznych hotelach i pokojach umeblowanych. Jednocześnie wynajmował mieszkanie przy rue de Seine, w którym najprawdopodobniej umieścił kochankę. Czyli była to ulica jego miłości i jego nędzy. Listy, które stąd nadawał, przepełnione są prośbami o pieniądze.

Nigdzie nie zagrzał miejsca, często wpraszał się do przyjaciół na dzień lub dwa, raz spędził u któregoś z nich sześć tygodni na kanapie. Zastanawia mnie, jak w tych warunkach pisał i w jaki sposób maniakalnie dbał o garderobę. Oba zajęcia wymagają choćby własnego stołu.

RENATA GORCZYŃSKA

Rok 1845 był dla Baudelaire'a przełomowy także w sensie twórczym. W maju ukazał się drukiem pierwszy wiersz z przyszłych *Kwiatów zła*, sonet *Do Kreolki*, wspomnienie pięknej kobiety spotkanej na wyspie Bourbon, a jesienią – *Salon 1845* – zbiór esejów poświęconych malarzom współczesnym. Wprowadzając pojęcie malarzy-kolorystów i malarzy-rysowników, do najlepszych rysowników swojej epoki zaliczył Delacroix, Ingesa i Daumiera, a z pejzażystów na jego podziw zasłużyli Corot i Teodor Rousseau. Następnego roku wydał *Salon 1846*, z dalszą pochwałą wyobraźni Delacroix i definicją sztuki nowoczesnej (*głębia, duchowość, barwa, pęd do nieskończoności*), a w piśmie „*L'Artiste*” ogłosił kilka kolejnych wierszy. Krytykę sztuki uważał za *rozkosz przekształconą w poznanie*. Jego teksty o malarstwie świadczą o bezbłędnym wyczuciu hierarchii i o wyrafinowanym smaku.

Gdy wybuchła rewolucja 1848 roku, Baudelaire dał się ponieść jej żywiołowi. Dwudziestego czwartego lutego wieczorem stanął na barykadzie przy rue de Buci, z nowiutkim karabinem w ręku, w nieodstępnych żółtych rękawiczkach, krzycząc: *Zabić generała Aupicka!* Ten okrzyk przeszedł do literatury na podstawie świadectwa jednego ze znajomych poety. Czy rzeczywiście Baudelaire nawoływał do samosądu nad ojczyzną? Nie wykluczone, że chciał jedynie wykrzyczeć swoją nienawiść, bo tamtego roku znów zaostriżył się konflikt rodzinny na tle jego związku z Jeanne Duval. W odpowiedzi matce, która wyrzucała mu, że kochanka go zdradza i wykorzystuje finansowo, napisał: *Przyznaję, że ponieważ kobieta była piękna, można było podejrzewać moją pobłażliwość o brak bezinteresowności*. Rozgorączkowany atmosferą na ulicach Paryża, przystąpił do stowarzyszenia republikanów i założył dziennik-efemerydę „*Le Salut Public*”. Po latach surowo ocenił swój szal rewolucyjny. Uważał, że spowodowało go pragnienie zemsty, upojenie literaturą, przyrodzona człowiekowi chęć destrukcji, instynkt zbrodni. W czerwcu tamtego roku przerażało go okrucieństwo powstańców i gwardzystów. W ciągu trzech dni liczba ofiar śmiertelnych przekroczyła dwanaście tysięcy osób; powszechnym narzędziem śmierci był nie tylko karabin, lecz i piła.

Lata 1849–1850 Baudelaire spędził w Châteauroux, gdzie przez jakiś czas redagował pismo. Po powrocie do Paryża nadal żył z Jeanne Duval, którą w liście do de Nerval'a nazwał swoją żoną. Jednakże w 1852 roku rozstał się z nią, angażując się wciągający się z przerwami romans z gospodynią salonu artystycznego, panią Sabatier. W *Kwiatach zła* poświęcił jej kilkanaście wierszy, poczynawszy od najwcześniejszego chronologicznie *Do tej, co zbyt wesola*. Na krótko związał się też z młodą aktorką Marie Daubrun, trzecią adresatką *Kwiatów zła*. Choć drukował w odcinkach swoje tłum-

czenia Poe'ego i publikował wiersze, był w opłakanej sytuacji finansowej. W depresję pogrążały go również nasilające się symptomy kiły. Bez przerwy zmieniał adresy, jakby uciekając przed ścigającym go nieszczęściem: rue Babylone, rue des Marais-du-Temple, bulwar Bonne-Nouvelle, rue Pigalle, rue Sainte-Anne. Wreszcie w maju 1854 roku zamieszkał pod pięćdziesiątym siódmym przy rue de Seine, w Hotel Maroc, mieszczącym się w zaniedbanej kamienicy z czasów Ludwika XV. Znów zszedł się z Jeanne Duval, aż do następnego zerwania w 1856 roku. Ponieważ dom stoi do dziś, na wprost wylotu rue Jacob, biegnę od siebie, żeby zobaczyć, czy ma balkon. Ma, oryginalne, z maszkaronami, bo jego zabytkowa fasada jest objęta ochroną. Oczywiście, chciałabym powiązać któryś z tych konkretnych balkonów z *Balkonem*, poświęconym Jeanne Duval: *Matko wspomnienia, kochanie kochania* ⁹, ale ten wiersz mógł powstać w wielu innych miejscach. Nie wiadomo nawet, czy Baudelaire zajmował w hotelu Maroc pokój od frontu czy od podwórza, z balkonem lub bez, natomiast z jego listów dowiadujemy się rzeczy trywialnych, że narzekał na okropną kuchnię i ciągle awanturował się z właścicielką, panią Lepage.

Pisze do matki w czwartek, 18 maja 1854¹⁰:

Od paru dni zamieszkałem pod 35 rue de Seine, w hotelu Maroc. Miejsce znajduję wygodne: urok wilgoci z parteru, klatka otwarta na wszelkie hałasy, środowisko wrogie, wizyty nieustanne, ale na koniec z próżniactwem ZERWAŁEM. Nie jestem już zobowiązany mieć stale w kieszeni jakieś pieniądze i wychodzić dwa razy dziennie, żeby coś zjeść. Zawarłem umowę, na podstawie której moje wydatki nie powinny przekraczać około stu czterdziestu franków miesięcznie, wliczając w to pokój i wikt. [...].

Bardzo pragnąłbym kupić trochę bielizny, której zupełnie mi brakuje i wysłać nieco pieniędzy JEANNE; przeznaczyłem dla niej 300 franków z 1000 franków [obietanych mi] i chcę jej przekazać tę sumę 16 [czerwca]. Przypuszczam, że dasz mi 40 franków za przyszły miesiąc (9 czerwca). Zatrzymam sobie z tego 20 franków, a jej prześlę 20, prosząc, aby nie traciła głowy. Zabroniłem jej przyjść tutaj i zobaczyć się ze mną, ponieważ nie pozwalała mi na to moja odstręczająca duma. Nie chcę, aby mnie oglądano w biedzie, w chorobie, źle ubranego, a zwłaszcza jeśli ma to być kobieta, którą znam jako piękną, zadbaną i elegancką. [...]. Zastanawiam się teraz nad dramatem dla teatru Porte-Saint-Martin.

Do pani Aupick, 25 czerwca 1854:

Moja droga Mamo, jestem ZOBOWIĄZANY, naprawdę zobowiązany wydać DZIŚ WIECZOREM kolację dla PEWNEJ OSOBY; a ponieważ kuchnia tutaj okropna z wi-

RENATA GORCZYŃSKA

ny hotelarza, okropna, co ja ignoruję, jest nieuniknione, abym tę osobę wziął do restauracji.

[...]

A moja sprawa? Moja sprawa? – zapytasz. Przechodzi obecnie nową fazę. To tak jak kwestia [wyjazdu na] Wschód, wreszcie się coś załatwiło. Ale, mój Boże, za jaką ogromną cenę! Straciłem 1300 franków.

Do pani Aupick, 14 sierpnia 1854:

[...] Przeczytałem uważnie wszystko, co mi napisałaś o twoich zmartwieniach i kłopotach. Toteż liczę, że będziesz mogła bez wpadania w złość wysłać mi dziś dwadzieścia franków (20), z których zatrzymam dla siebie 5, żeby pojechać do Marly; przysięgam ci jednak, że to nie dla Arondela, lecz sobie robię tę krzywdę. Co do pozostałych 15, mogę ci powiedzieć, na co to jest: na kobietę jeśli można mówić o kobietach: – to są dusze tak delikatne, tak cierpiące i tak uczciwe, że wystarczy tylko odrobinę ograniczyć im pieszczoty, a już bardzo źle to odbierają. Dziś są urodziny Marie; to osoba, o której ci mówiłem. Po odegraniu w teatrze głupich pięciu aktów spędzała noce oplakując swych zmarłych rodziców. Nie stać mnie na sprawienie jej upominku, ale kwiaty, które chcę jej wysłać wieczorem, będą wystarczającym dowodem sympatii.

Do Pani Aupick, 22 sierpnia 1854:

Kochana Mamusiu, przekaz posłańcowi 20 franków, które uzupełniają otrzymane od ciebie 40 franków do końca miesiąca. Rozumie się samo przez się, że pierwszego [września] nie będę cię prosił o nic.

Do Pani Aupick, poniedziałek, 4 grudnia 1854:

Dzisiaj znowu wzywam twojej pomocy. Wskutek dziwaczego życia, jakie prowadzę, bez przerwy cierpię nad brakiem pieniędzy. Potrzeba mi na gwałt pieniędzy, jestem winien 100 franków. Zastanawiam się, czy mam się ubrać? Wyjść na ulicę nie narażając się na drwiny, czy raczej zrezygnować i położyć się do łóżka, pozostać w łóżku z braku ubrania? Rano pracuję nad korektami.

Dobry Boże, jakim poniżeniem mnie doświadczasz i z jaką radością torturujesz człowieka takiego jak ja, zsyłając na niego taki smutek?

Twierdzisz, że z mojego powodu często cierpisz. Moja kara polega wyłącznie na stawianiu liter – żeby wyjaśniać, wyjaśniać, ciągle wyjaśniać.

Do Armanda Dutacq, Paryż, niedziela 7 stycznia 1855:

Mój drogi Dutacq, daj proszę dostarczycielce tego listu, Pani Lepage z 57 rue de Seine to, o co prosiłem dziś rano. Dawno temu obiecałem tej pani, że zwrócę dług, w sumie 250 franków (80,80,90).

SKANDALE MINIONEGO ŻYCIA

Do Felixa Solara, czwartek, 18 stycznia 1855, 7 rano:

Drogi Solar, na miłość Boską, bądź pan uprzejmy przekazać 20 franków temu dzielnemu czelkowi. 57 rue de Seine.

Do pani Aupick, 5 kwietnia 1855 roku:

W ciągu miesiąca byłem zmuszony przenosić się sześć razy, żyjąc w norach, śpiąc z pchłami. Nie przyjmowano poczty do mnie, nawet najważniejszych listów, które wędrowały z miejsca na miejsce.

Trzeciego sierpnia 1855 Baudelaire, mieszkając przy 27, rue de Seine w Saint-Germain zawarł umowę z braćmi Levy, wydawcami dwóch tomów opowieści Edgara Allana Poe, na ich tłumaczenie. A we wtorek, 14 sierpnia 1855, również z domu pod tym adresem wysłał list do George Sand, tym razem jednak prosząc nie o pieniądze, lecz o protekcję:

Mam znajomą aktorkę z teatru Gaité. Bardzo chciałaby zagrać w Odeonie w Pani sztuce. Przyjmie wszelkie proponowane warunki. Madame, mam do Pani ogromną prośbę. Znajduję się w nieco kłopotliwej sytuacji nieznanego pisarza zwracającego się do głośniejszej pisarki. Łatwiej jednak prosić kobietę w imieniu innej kobiety, bo to nie jest tak poniżające. Chodzi mi o Pannę Daubrun.

Intryguje go, jak należy zaadresować do niej list. Wreszcie wysyła na nazwisko, które sama wybrała, rezygnując z Madame Dudevant, Madame la Baronne. Dodaje do tego czułe słówka: *Pod nazwiskiem George Sand króluje pani w sercu i duszy swego stulecia*. Ton zgola odmienny od notatki na temat George Sand w dzienniku intymnym.

Pisarka najwyraźniej spełniła prośbę Baudelaire'a, wysyłając do niego odpowiedź już 17 sierpnia, a 19 sierpnia Baudelaire odpisał z podziękowaniem.

W kolejnym liście do matki, z 4 października 1855 roku, zapewnia ją, że Michel Levy ma zamiar wydać jego poezje i artykuły krytyczne. „Ale – kiedy?” – pyta sam siebie.

20 grudnia 1855 tłumaczy matce, na czym polega egzystencja poety – wymaga ogromnych poświęceń. Ma już absolutnie dosyć życia w hotelach, to go zabija i zatruwa. Chce się definitywnie przeprowadzić do mieszkania na stałe. Wybrał je dwa miesiące temu.

Nie ma jednak niczego – mebli, pościeli, ubrań, materaca, garnków. Książki za to są rozłożone wszędzie. *Za trzy dni wszystko się skończy, opuszczę rue de Seine i zostawię wszystkie sprawy – także manuskrypt w trakcie pracy. Gdy-*

RENATA GORCZYŃSKA

bym dziś miał pieniądze, spaliłbym na podłodze dwa lub trzy dni i pracował tyle, ile bym mógł, bo nie mogę się zatrzymać.

Mieszkanie ma wybrane – donosi matce – w dzielnicy Temple, rue d'Angouleme. Potrzeba mu na to jednak 1500 franków.

Do Narcisse'a Ancelle'a, [notariusza dysponującego jego pieniędzmi] Paryż, 24 grudnia 1855, poniedziałek:

Jutro, we wtorek, mój drogi przyjacielu, złożę Panu wizytę Pani Lemer. Przekaze jej Pan 500 franków. Już nie jestem na 27 rue de Seine. Przeniosłem się do nowego mieszkania w strasznym chaosie. 460 franków z tej sumy przeznaczam na krawca...

Nie chcę, żeby wspominał Pan cokolwiek do Jeanne na temat niedawnych wydarzeń – to byłoby brutalne.¹¹

25 grudnia kwituje odbiór 500 franków od Ancelle'a, pod adresem 18 rue d'Angouleme.

Wyobrażam sobie, jak nocą rue de Seine gęstnieje od poetów. Mickiewicz stukając kosturem znika za rogiem rue des Marais, śmiertelnie ranny Saint-Amant pada na progu „Małego Maura”, pijany Jesienin wyje w rynsztoku swoją *Sukę*, Wolter zakrywa zapłakaną twarz połą płaszcz, Wilde wyciąga rękę po jałmużnę. Oskar Miłosz wychodząc z Akademii Raymonda Duncana zmierza do salonu Natalie Barney, miejsca swych regularnych wizyt, a zmęczony rozkoszą Baudelaire wolno wracając na rue de Tournon powtarza w myślach:

*Jak zapach ambry, nardu, piżma czy kadzidla –
Te zmysłom i duchowi przyprowadzą skrzydła.¹²*

Nigdzie jednak nie zagrażał miejsca. Pisze do matki:

Wracam do konkubinatu i jeśli dziewiątego stycznia nie przeprowadzę się do panny Lemer, będę u drugiej [kobiety, czyli Marie]. Za wszelką cenę potrzebuję rodziny, bo to jedyny sposób, żeby pracować i mniej wydawać.¹³

Nie do końca wierzę w argumenty praktyczne, którymi Baudelaire prawdopodobnie usiłował uspokoić państwa Aupick, ale słowa *za wszelką cenę potrzebuję rodziny* są przejmującym wyznaniem samotności. Poeta tkwił nadal w hotelu Maroc w połowie stycznia 1855 roku. Później przeniósł się do kolejnego podrzędного hoteliku przy rue des-Bons-Enfants (na tej samej ulicy mieszkał równie krótko de Nerval), a lato spędził w umeblowanym

pokoju znowu na rue de Seine, pod numerem 27, przypuszczalnie dzieląc go z Jeanne Duval. Ogłosił wtedy w „Revue des Deux Mondes” osiemnaście wierszy, po raz pierwszy używając w druku wspólnego dla nich tytułu *Kwiaty zła*; pierwotnie myślał o prowokacyjnym tytule *Lesbijki*. Redakcja pisma „Le Figaro” zamieściła miażdżącą ich recenzję, dając autorowi przedsmak afery, która dwa lata później spowodowała wszczęcie przeciwko niemu procesu sądowego za obrazę moralności.

W czerwcu 1856 roku, po kilku miesiącach wspólnego mieszkania z Jeanne Duval oraz z matką w wynajętym mieszkaniu w dzielnicy Temple, Baudelaire wrócił na Faubourg Saint-Germain i wprowadził się do Hotelu Voltaire, gdzie pozostał do połowy listopada 1858 roku. Do ostatniej chwili poprawiał rękopis *Kwiatów zła*, rezultat kilkunastu lat pracy, wydany drukiem 25 czerwca 1857 roku w tysiącu stu egzemplarzy. Nakład został wstrzymanym nakazem sądowym, autora oraz wydawcę ukarano grzywną. Trzy tygodnie później sąd zażądał usunięcia ze zbioru sześciu „nieobyčajnych” wierszy. Rozwścieczony Baudelaire odwoływał się aż do cesarzowej w sprawie kary pieniężnej i uzyskał znaczną jej redukcję, niemniej naruszenie precyzyjnie przemyślanej całości było dla niego kolejnym ciosem. Druga edycja *Kwiatów zła*, poszerzona o trzydzieści pięć nowych wierszy, wyszła u tego samego wydawcy w 1861 roku i znowu skończyła się katastrofą. Poulet-Malassis zbankrutował, wycofał z obiegu ten tom, jak i wydane rok przedtem *Sztuczne raje*, sprzedawane później za bezcen.

Chociaż lata 1860–1862 były dla Baudelaire’a twórcze (opublikował wówczas małe poematy prozą nazwane *Paryskim spleenem*, szkic o freskach Delacroix w kościele Saint-Sulpice oraz rozprawę o muzyce Richarda Wagnera, którego uwielbiał), jego stan zdrowia systematycznie się pogarszał, a Jeanne Duval od 1859 roku była już częściowo sparaliżowana wskutek kiły. Chcąc stłumić bóle, zaczął eksperymentować z narkotykami, zażywał haszysz i opium. Zamieszkał w dziwnym *ménage à trois* z kochanką i jej rzekomym bratem, utrzymując oboje, by się w końcu dowiedzieć, że ten trzeci był jego rywalem. Zastanawiam się, czy ten związek świadczył o bezgranicznej miłości, bezwarunkowym oddaniu Baudelaire’a, czy też o jego poczuciu winy, jeśli to on zaraził Jeanne Duval nieuleczalną chorobą. Z bliskich mu osób pozostała jedynie matka, która po śmierci generała Aupicka przeniosła się do Hornfleur w Bretanii, niedaleko Dieppe. Poeta często ją tam odwiedzał.

Pisząc wspomnienie o de Nervalu rok po jego śmierci Baudelaire podkreślał jasność umysłu przyjaciela, mimo okresowych ataków choroby psychicznej. Może tego bał się najbardziej w odniesieniu do siebie. *Powiew skrzy-*

RENATA GORCZYŃSKA

dla zidiocenia, jak to ujął, poczuł po raz pierwszy na początku 1862 roku. Miesiąc przedtem złożył podanie o przyjęcie do Akademii Francuskiej, myśląc o objęciu fotela po Scribe'ie. Jednakże niedługo potem, za namową Sainte-Beuve'a i de Vigny'ego, wycofał swoją kandydaturę, choć gorąco go popierał Jules Sandeau, dawny kochanek George Sand. Czyli nawet za przyjaźnieni z Baudelaire'em literaci i krytycy nie zdawali sobie sprawy z przełomu, jakiego dokonał *Kwiatami zła*. Przypuszczalnie potraktowali jego starania o tytuł akademika jako przejaw manii wielkości, towarzyszącej późnemu stadium dręczącej go choroby. Dopiero Verlaine i Mallarmé, poeci następnego pokolenia, pojęli jego prekursorstwo.

Uciekając przed wierzycielami, Baudelaire wyjechał w 1864 do Belgii w ślad za Poulet–Malassisem. Ostatnie dwa lata życia przemieszkiał w hotelu Grand Miroir w Brukseli, pisząc tam *Dzienniki poufne* i nowe wiersze, ogłoszone między innymi w tomiku *Odpryski*. Nie znosił umysłowości Belgów, których sportretował w nie dokończonym dziele *Biedna Belgia*. Na samowynnaniu w marcu 1866 roku doznał porażenia połowy ciała i utracił mowę. Nawet w tym stanie ubolewał, że nie może już pomóc Jeanne Duval. Przewieziony przez matkę po paru miesiącach do Paryża, dogorywał ponad rok w zakładzie dla nieuleczalnie chorych w Chaillot, gdzie zmarł 31 sierpnia 1867 roku. Jego ostatnim adresem jest cmentarz Montparnasse. Nie ma drugiego poety, o którym by napisano tyle, co o nim.

Jesienią 1891 roku młody André Gide, urzeczony Oskarem Wilde'em, spotykał się z nim w Paryżu prawie codziennie, twierdząc, że ogromnie przypomina mu Baudelaire'a. Chyba chciał mu się tym porównaniem przypodobać, bo się w nim zakochał. Tamtego roku *Portret Doriany Graya*, znany już z druku w piśmie, wyszedł w edycji książkowej; jego autor płacił się w sukcesie oraz w skandalu, jaki powieść wywołała. Oryginalność nie była jego siłą, więc nie próbował nawet zaprzeczać, że zapoży-

czył do tej historii wątki z *Jaszczyra* Balzaka i z noweli *William Wilson* Edgara Allana Poe. Twierdził, że najważniejszą umiejętnością pisarza jest styl, a nie fabuła. Zresztą akcji też nie wymyślił, lecz rozwinął myśl Basila Warda, który malując w jego obecności pięknego młodego mężczyznę, zauważył: *Jak by to było dobrze, gdyby portret starzał się zamiast niego*.

Stefanowi Mallarmé *Portret Doriana Graya* bardzo się spodobał i z tej okazji Wilde zaczął u niego bywać w słynne wtorki, gdy odbywały się wykłady poety dla jego uczniów i miłośników. W jednym z listów do niego zachwycał się *Popołudniem fauna*, bibliofilsko wydanym z ilustracjami Maneta, ale chyba jeszcze bardziej zaintrygowała go *Herodiada*, nad którą Mallarmé męczył się do końca życia, ogłaszając w końcu tylko kilka jej fragmentów. Wilde postanowił, że na ten temat sam napisze sztukę, i to od razu po francusku, żeby udowodnić, że pokona wielkiego poetę w jego własnym języku. Obmyślając w Paryżu *Salome*, skorzystał też z powieści *Na wspak* Huysmansa, którego bohater odcina się od rzeczywistości i otacza poezją, między innymi Baudelaire'a, oraz malarstwem Gustawa Moreau, bezskutecznie szukając przez sztukę dojścia do wiary. Grono swoich towarzyszy zamęczał opowieściami o córce Herodiady, tańczącej przed zakochanym w niej ojczymem nago, owiniętej tylko sznurami pereł. Z tego powodu zaczął od-

OSKAR WILDE, 1882. *Reprodukcja* (fot. Napoleon Sarony)

wiedzać sklepy jubilerskie, oglądając w upojeniu klejnoty odpowiednie dla hebrajskiej księżniczki. W którymś momencie Wilde postanowił, że jego *Salome* powinna zapalać gwałtowną namiętnością do głowy Jana Chrzciciela, a pocałunek złożony na jego martwych ustach musi być kulminacyjnym momentem sztuki. W ten sposób wracamy do tematu miłosnego opętania świętymi głowami w Paryżu. Snując dalej swoją opowieść o *Salome*, Wilde chciał z niej nawet zrobić świętą chrześcijańską. Wygnana przez Heroda, miała pokutować na pustyni, potem dotrzeć na północ i zginąć na zamrożonym jeziorze, wzywając Jezusa i Jana w chwili,

RENATA GORCZYŃSKA

gdy ostra kra odcinałaby jej głowę. W tej wersji tragedia miała nosić tytuł *Ścięcie Salome*. Wreszcie zrezygnował z podwójnej dekapitacji, choć tak czy inaczej uśmiercił oboje, i bohaterem jednoaktowej sztuki uczynił Heroda. Na angielski przełożył ją poznany tamtego roku w Londynie lord Alfred Douglas. W trakcie prób *Salome* została zdjęta przez cenzurę brytyjską, która powołała się na stary zakaz pokazywania na scenie postaci biblijnych. Jej prapremiera odbyła się w końcu w Paryżu.

Następne cztery lata wyniosły Oskara Wilde'a na szczyty popularności. Hesketh Pearson pisze w swojej monografii, że do II wojny światowej był on po Szekspirze najbardziej poczytnym autorem języka angielskiego w Europie i w Azji. Nie powinno to aż tak dziwić, bo Wilde był błyskotliwym autorem literatury towarzyskiej, a jego aforyzmy przydawały blasku salonowym rozmowom. Dialektyczny słowotok, jaki uprawiał na co dzień, doskonale dawał się przetransponować na dialogi, a teatralność jego natury ułatwiała mu pisanie na scenę. Z tysięcy opowieści, którymi epatował słuchaczy, wykorzystał literacko tylko nieznaczną część. Pisarzem był leniwym, nie lubił spędzać zbyt dużo czasu nad tekstem. Jego sztuki powstawały zazwyczaj w czasie wakacji, a ich napisanie zajmowało mu około trzech tygodni. *Wachlarz lady Windermere*, *Kobieta bez znaczenia*, *Mąż idealny*, *Bądźmy poważni na serio*, sprawiły, że stał się człowiekiem bogatym, w chwili aresztowania zarabiał kilka tysięcy funtów tygodniowo. Dziś są anachronicznymi komediami obyczajowymi, które przyjemnie jest obejrzeć w dobrej obsadzie, ale które niczego przed nami nie odkrywają prócz paru oczywistości o załganiu ludzkim. Oskar Wilde pozostał więźniem swojej epoki, ugrzązł w wieku XIX, nawet ze swoim socjalizmem na pokaz.

Przyływ jego energii twórczej zbiegł się w czasie z fatalną namiętnością do Alfreda Douglasa, który prócz urody, tytułu i inteligencji, miał pokretną naturę hazardzisty. Angielski arystokrata lubił balansować na granicy ryzyka i jego autobiografia napisana w latach dwudziestych byłaby literaturą pornograficzną, gdyby jej autor zechciał trzymać się faktów ze swego życia. Z nich dwóch był dużo bardziej wtajemniczony w świat płatnych usług homoseksualnych i szantaży. Wilde usiłował się z nim rozstać, nie na żarty przestraszony konsekwencjami ustawy z 1885 roku, grożącej karą do dwóch lat więzienia za związek seksualny między mężczyznami. Ich pogodzenie w Paryżu wiosną 1894 roku jest dowodem władzy, jaką Douglas nad nim posiadał. Do pośrednictwa zmusił swoją matkę i Konstancję Wilde, sam wysłał do przyjaciela kilkunastostronicową depeszę i po-

wołał się na samobójstwa w rodzinie, żeby zmusić go do spotkania, na które jechał z Aten sześć dni i nocy pociągiem.

Osobą, której bez wątpienia należało się lękać, był ojciec Douglasa, markiz Queensbury, gwałtownik i pieniacz. Wilde uczynił tę nieostrożność, że oskarżył go o napaść. W czasie rozprawy nastąpiło coś, co w dramacie nazywa się zwrotem akcji. Powołani przez markiza świadkowie – drobni złodzieje i męskie prostytutki – zeznali, że utrzymywali z poetą zażyłe stosunki, za które dostawali pieniądze i drogie upominki. Wilde, być może przeświadczony o swej nietykalności sławnego dramaturga, a na dodatek kolegi uniwersyteckiego następcy tronu, przyszłego Edwarda VII, który bywał na jego premierach, zachowywał się w sądzie jakby grał w jednej ze swoich sztuk. Pierwsza rozprawa przeciw niemu zakończyła się brakiem jednomyślności wśród członków ławy przysięgłych. Wypuszczony na wolność za kaucją pięciu tysięcy funtów nie uciekł na kontynent, mimo próśb przyjaciół, poręczycieli i żony. Zamiast niego tej nocy wyjechało w pośpiechu kilkuset Anglików, którym – w razie oskarżenia – groziłaby podobna kara. Na drugim procesie 25 maja 1896 roku ława przysięgłych po blisko trzech godzinach narad orzekła: *Winien*.

Gdy po sześciu miesiącach więzienia Wandsworth przewożono Wilde'a, zakutego w kajdany i pod eskortą, do Reading, na peronie stacji przesiadkowej w Clapham tłum rozpoznał go i zaatakował z nienawiścią. Ludzie szydzili z niego, pluli mu w twarz, lżyli. Wilde twierdził potem, że wielki sukces i wielka klęska są nieodzownymi doświadczeniami dla artysty, ale wtedy, na dnie poniżenia, widział w tym własną drogę krzyżową.

Z nadejściem wiosny paryscy geje rozkładają się na prawym brzegu Sekwany w swoim ulubionym miejscu w pobliżu Pont-des-Arts. Z daleka można ich wziąć za kolonię morsów w rezerwacie. Z bliska ich błyszczące od olejków ciała okazują się zupełnie nagie, jeśli nie liczyć wrzynającego się w półdupki sznurka czy łańcuszka, który podtrzymuje skórzany woreczek na genitalia. Leżą na kolorowych ręcznikach na brzuchu lub na wznak, ciasno obok siebie, rozleniwieni w prażącym słońcu. W uszy mają wetknięte słuchawki walkmanów, oczy zakryte ciemnymi okularami. Na widok przechodzących mężczyzn unoszą głowy i zalotnie napinają mięśnie, gotowi do seksu za uzgodnioną półgłosem cenę. Gdy dochodzi do transakcji, wciągają obcisłe dżinsy i brzęcząc bransoletami oddalają się tanecznym krokiem. Po zmroku opaleni chłopcy przenoszą się do Ogrodu

RENATA GORCZYŃSKA

Tuileryjskiego i czekają na oferty, przechadzając się po chrześzczących zwierem alejkach. Słyszę ich wabiący śmiech, i wtedy czuję się jak bym należała do wstydlivej mniejszości seksualnej, bo w Paryżu końca lat osiemdziesiątych wypada być przynajmniej bi.

Dziewięćdziesiąt lat przedtem wystarczyło jedno słowo skargi od klientów, że w restauracji znajduje Oskar Wilde, a już pokazywano mu drzwi. Celowali w tym amerykańscy i angielscy turyści, obznajomieni z jego twarzą z prasy. I Wilde pokornie wychodził. W Paryżu miał niewiele zajęć i bardzo mało pieniędzy. Wprawdzie po śmierci żony, która siódmego kwietnia 1898 roku zmarła w Genewie po operacji, odzyskał swoją rentę zapisaną mu w spadku, to jednak stale był zadłużony. Z jakichś powodów, może snobistycznych, właściciel Hotelu Alzackiego, Dupoirier, zapalał do niego sympatią. Nie dość, że puścił w niepamięć dawne długi lokatora, to jeszcze latem 1899 roku wykupił jego rzeczy z innego taniego hotelu, z którego go wyrzucono za nie regulowanie rachunków. Umieścił go na parterze w dwóch pokojach nazywanych przesadnie apartamentem, umeblowanych fałszywymi antykami i wytapetowanych materiałem w brudnożółtym kolorze. Łóżko było dla potężnego Wilde'a za krótkie, stół chwiał się, kanapa miała wytarte pokrycie. Na półce nad kominkiem stał duży zegar w stylu Cesarstwa, zepsuty.

Wilde nie znosił samotności. I jemu również za wszelką cenę była potrzebna rodzina. Z synami zakazano mu się widywać dożywotnio. Lord Douglas po śmierci ojca odziedziczył majątek, który przepuszczał na wyścigach konnych, a prośbę o wsparcie przyjaciela skwitował pogardliwym: *Stara dziwka*. Zapraszany przez bogatych przyjaciół na południe Francji, do Włoch i do Szwajcarii, Wilde wracał do Hotelu Alzackiego, gdzie popijając koniak lub absynt czytał na nowo Balzaka i Baudelaire'a. Stołował się w tanich knajpach w sąsiedztwie, a potem mieszał się z tłumem na bulwarach i nabrzeżach Sekwany. W barach i kawiarniach zagadywał nieznajomych, byle móc mówić. Któregoś razu zatrzymał na ulicy śpiewaczkę Melbę, prosząc o wsparcie. Dostał zawartość jej portmonetki. Wiedział, że już nic nie napisze.

W październiku 1900 roku przeszedł w swoim pokoju hotelowym operację ucha, na które skarżył się od czasu pobytu w więzieniu. Wezwani z Londynu przyjaciele znaleźli go w beznadziejnym stanie. Chociaż lekarz przychodził codziennie, żeby mu zmieniać opatrunki, dopiero na koniec postawił trafną diagnozę: zapalenie opon mózgowych na tle syfilisu, którym pacjent zaraził się w dwudziestym roku życia. Hotelarz Dupoirier do-

SKANDALE MINIONEGO ŻYCIA

starczał lokatorowi szampana gratis i zajmował się nim jak pielęgniarz. Wkrótce na ból nie pomagała nawet morfina, więc zastosowano opium. Gdy sprowadzono księdza z pobliskiego kościoła Saint-Germain-des-Près, chory stracił już mowę. Ojciec Cuthbert Donne, Anglik z zakonu pasjonistów, ochrzcił go i udzielił mu ostatniego namaszczenia. Następnego dnia, 30 listopada 1900 roku, Oskar Wilde zmarł. Chwilę później jego zwłoki dosłownie eksplodowały wskutek nagromadzenia ropy, która trysnęła wszystkimi otworami.

Za pogrzeb szóstej klasy i grób zapłacił Alfred Douglas. Trzeciego grudnia około trzydziestu osób zebrało się przed Hotelem Alzackim, żeby pożegnać zmarłego. Bocznym wejściem trumnę wniesiono do Saint-Germain-des-Près, gdzie ojciec Donne odprawił egzekwie żałobne. Na podmiejskim cmentarzu Bagneux dotarło kilkanaście osób. Hotelarz Dupoirier był wśród nich, z wieńcem z koralików przybrany szarfą z napisem: *Mojemu lokatorowi*. W 1909 roku zwłoki Oskara Wilde'a przeniesiono z szykanami na Père Lachaise.

Daleki krewny Andrzeja, Bolesław Gorczyński, przełożył najlepszą jego sztukę, *The Importance of Being Earnest*, ze względu na nieprzetłumaczalną grę słów znaną po polsku pod różnymi tytułami, między innymi jako *Brat marnotrawny*.

Renata Gorczyńska

Rozdział książki **Renaty Gorczyńskiej** *Skandale minionego życia*, która ukaże się niebawem w Wydawnictwie Krakowskim.

RENATA GORCZYŃSKA
Eseistka,
tłumaczka,
dziennikarka
radiowa.
Ostatnią jej
książką są *Portrety
paryskie*, WL 1999.
Laureatka Nagrody
im. Dariusza
Fikusa za sukces
w mediach, 1999
– za „Maraton
z Panem
Tadeuszem”
w Polskim Radiu;
laureatka Złotego
Mikrofonu 2000.

¹ Cytat za: Richard Ellmann, Oscar Wilde, Penguin Books, Londyn 1988, przekład R.G.

² Julia Hartwig, *Gerard de Nerval*, PIW, Warszawa 1972.

³ Claude Pichois, *Baudelaire à Paris*, Librairie Hachette, Paris 1967.

⁴ Charles Baudelaire, *Sztuka romantyczna; Dzienniki poulne*, wstęp i przekład Andrzej Kijowski, Czytelnik, Warszawa 1971.

⁵ Charles Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła Joanna Guze, Ossolineum, Wrocław 1961.

⁶ Charles Baudelaire, *Piękny statek*, przełożył Seweryn Pollak.

⁷ Charles Baudelaire, *Portret*, tłumaczyła Maria Leśniewska.

⁸ Charles Baudelaire, *Klejnoty*, tłumaczył Tadeusz Lubelski.

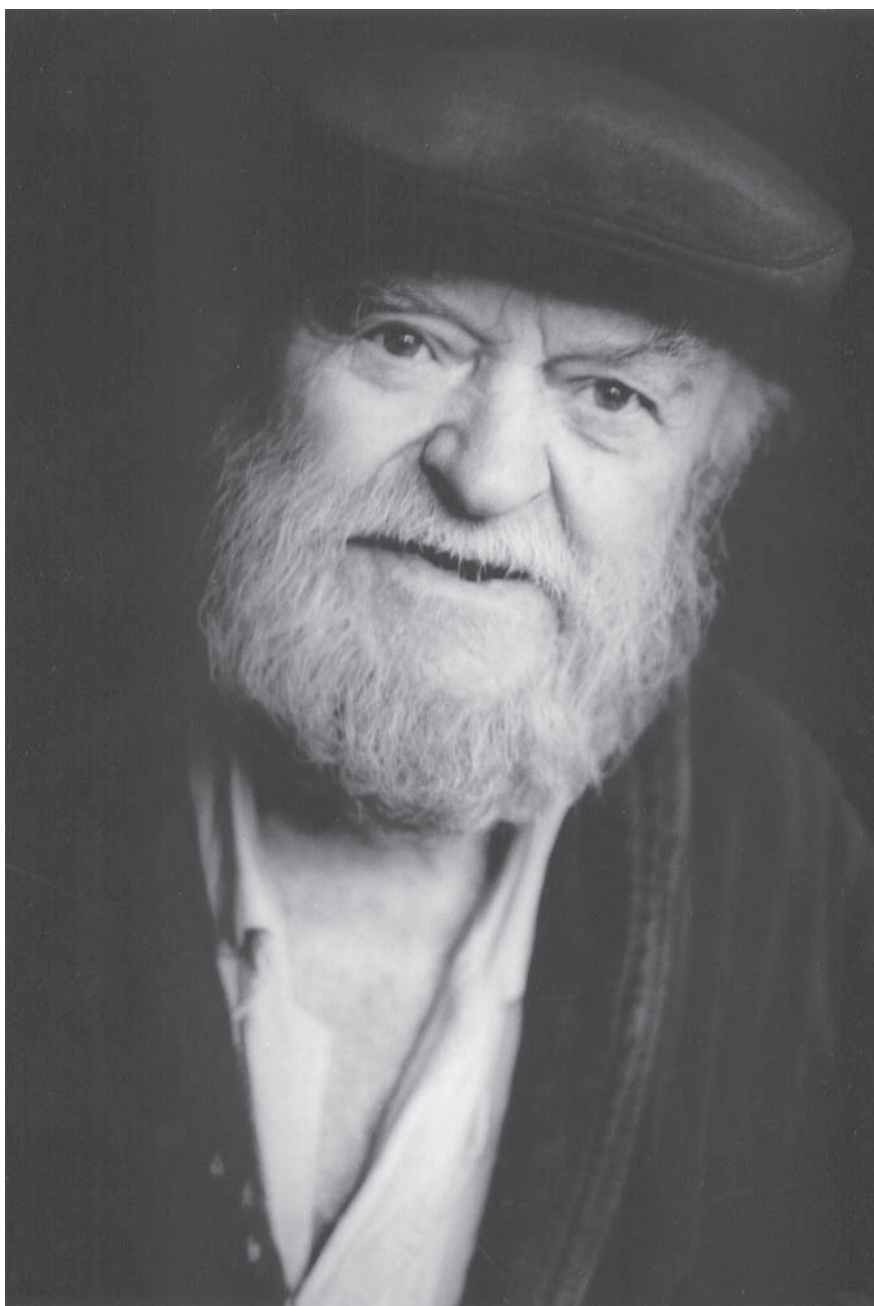
⁹ Charles Baudelaire, *Balkon*, przekład Czesława Miłosza.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, Paris 1973, przekład R.G.

¹¹ J.w.

¹² Charles Baudelaire, *Correspondance*, przekład Marii Leśniewskiej.

¹³ Charles Baudelaire, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pleiade, przekład R.G.



Fotografia Elżbieta Lempp

JERZY PANEK (1918-2001), grafik, malarz, rysownik, mistrz drzeworytu, absolwent wydziału malarstwa ASP w Krakowie, członek prestiżowego stowarzyszenia drzeworytników XYLON, jego prace znajdują się w licznych kolekcjach polskich i zagranicznych.

ZAWSZE CHODZIŁ WŁASNYMI DROGAMI

Rozmowa z Janem Fejklem
o JERZYM PANKU

JUSTYNA NOWICKA: Podobno Jerzy Panek nie lubił określenia „grafik” i raczej niechętnie się nim posługiwał?

JAN FEJKIEL: Jerzy Panek zawsze był i pozostanie już chyba osobą bardzo tajemniczą. Mam wrażenie, że niezależnie od tego, co się o nim już powiedziało, zawsze można znaleźć potem coś przeciwnego... Im dalej, tym bardziej staje się osobą niejednoznaczną, nieuchwytną i trudną do określenia. Rzeczywiście mówił kiedyś, że nie lubi słowa „grafik”, bo kojarzy mu się to z projektowaniem etykietek na butelki. A on przecież traktował swoją twórczość bardzo serio. Szczerze mówiąc nawet ja sam nie jestem teraz pewien, jak rozpatrywać jego twórczość; czy chodzi o grafikę, czy może jednak o rzeźbę.

J.N.: Skoro już na początku pojawiają się znaczące znaki zapytania, spróbujmy uporządkować to, co jest pewne. Co można o Panku powiedzieć dziś obiektywnie?

J.F.: Prawdopodobnie jest najwybitniejszym współczesnym polskim grafikiem, o ogromnym dorobku. W Krakowie krąży mnóstwo smakowitych anegdot na temat jego trybu życia, chętnie powta-

rzanych w środowisku. Można by z tego wnioskować, że on się nieustannie zabawiał. Tymczasem nic bardziej mylącego, Panek żył swoją pracą i ma w swoim dorobku ponad 600 desek drzeworytniczych. Te obiektywne fakty to także daty jego urodzin i śmierci. Urodził się w 1918 roku, jak sam wspominał po latach, „w Tarnowie, przy ul. św. Marcina w domu z XVIII wieku zbudowanym bez jednego gwoźdźcia”. W 1926 roku wraz z rodziną przeniósł się do Krakowa, gdzie mieszkał aż do śmierci.

J.N.: Talent odziedziczył po rodzicach?

J.F.: To już nie jest takie oczywiste. Ojciec jego matki był krawcem w Tuchowie. „Tam wokół jego warsztatu wychowywałem się przez pierwsze pięć lat. To były moje pierwsze lekcje rysunku” – wspominał potem. Ojciec Jerzego Panka był drukarzem u Anczyca i atmosfera drukarni także miała na chłopca jakiś wpływ. W historii sztuki często spotykamy takie wypadki – rodzice są jeszcze rzemieślnikami, ich potomkowie należą już do artystów.

J.N.: Co uformowało go jako artystę?

J.F.: W czasie wojny studiował w Krakowie w Kunstgewerbeschule. Regularne studia w krakowskiej ASP podjął w latach 1945–47. Cenił Eibischa, Du-

JAN FEJKIEL
Marszand, krytyk
i historyk sztuki,
właściciel Jan
Fejkiel Gallery,
przyjaciel
Jerzego Panka.

ROZMOWA „DEKADY”

Fotografia Elżbieta Lempp



JERZY PANEK w pracowni, listopad 1998.

nikowskiego, choć tego ostatniego pewnie dlatego, że był przez pewien czas w Legii Cudzoziemskiej. To akurat Pankowi bardzo się podobało. Kontaktował się także z Kantorem, który w 1957 roku próbował wciągnąć go do swojego teatru. Ale to się nie mogło udać, nie bardzo sobie wyobrażam próbę podporządkowania go komukolwiek. Panek zawsze chodził własnymi drogami.

J.N.: Jako moment przełomowy w twórczości Panka wymienia się jego podróż do Chin...

J.F.: Tak, to rzeczywiście miało ogromne znaczenie. To był 1956 rok, rodzaj stypendium, wymiany artystycznej. Wyjechał właściwie na miesiąc, ale zrobił takie wrażenie na Chińczykach, że nie chcieli go stamtąd wypuścić. Od razu zaproponowano mu posadę nauczyciela w klasie drzeworytu. Bardzo intensywnie tam pracował, w ciągu dwu miesięcy wykonał około trzydziestu drzeworytów, nie mówiąc o rysunkach. W Chinach odbyła się pierwsza indywidualna wystawa jego prac. Kiedy obserwuje się jego działalność tuż po powrocie z Chin, moż-

na mówić o prawdziwym „wybuchu”, eksplozji jego talentu.

J.N.: Zastanawiał się Pan, jak można by określić tradycję artystyczną, z której czerpał?

J.F.: Bardzo trudno przyporządkować Panka jakiejś szkole. Lubił Picassa, można mówić o pewnych, odległych wpływach tego artysty. Był taki okres kiedy zrobił coś w rodzaju „szybkiej powtórki” ze sztuki nowoczesnej, pojawiły się wtedy prace na pograniczu abstrakcji, próby inspirowane kubizmem. Czasem wskazuje się na nawiązania do sztuki ludowej. Jednak każda próba zaszeregowania go, wydaje mi się skazana na niepowodzenie. W czasie kiedy w grafice polskiej dominowała metafora i egzystencjalizm, jego twórczość była niezależna i samoistna. To brało się oczywiście z pewnego outsiderstwa. Nie był związany z akademią, nie należał do żadnej artystycznej koterii. Był absolutnie wolny, ze wszystkimi konsekwencjami tego słowa.

J.N.: Ta opinia często pojawia się w wypowiedziach o Jerzym Panku. Czym była „wolność” tego artysty?

J.F.: Była samotnością, była biedą, była także wyborem niezależności, która przybierała czasem radykalne formy.

J.N.: Ta wolność, mam jednak wrażenie, przybierała także formy dziwaczne. Tuż po śmierci artysty, we wszystkich prawie wspomnieniowych tekstach pojawiła się informacja o braku lodówki w jego mieszkaniu.

J.F.: To proste, Jerzy Panek po prostu lubił mieć wszystko z pierwszej ręki. Także w kontaktach z ludźmi lubił, żeby to było właśnie z pierwszej ręki, bez pośrednictwa. Dlatego nie wyobrażam go sobie rozmawiającego przez telefon. Tak jak zwierzę poznaje inne zwierzę, musiał najpierw każdego nowego człowieka obwąchać. Jeśli instynktownie mu się spodobał, wszystko było w porządku, jeśli zaś nie...

J.N.: Jeśli zaś nie...?

J.F.: Dochodziło do awantur, i trudno było czasem zorientować się, co naprawdę było ich przyczyną. Bywał pogodny, miły, rozkoszny nawet, ale potrafił być także brutalny i niesłuchanie chamski. Wielu do dziś nie może mu tego wybaczyć. Z drugiej strony legendy opowiada się w Krakowie o jego stosunku do kolegów i rzeczywiście można było czasem odnieść wrażenie, że to oni są w jego życiu najważniejsi. Były także ekscesy alkoholowe, publiczne wystąpienia pod wpływem alkoholu. W wyniku jednego z takich incydentów, w 1968 roku został wyrzucony z akademii, gdzie przez rok wykładał malarstwo na Wydziale Form Przemysłowych.

J.N.: Próbował Pan sobie jakoś tłumaczyć te zachowania?

J.F.: Myślę, że on przez cały czas, świadomie lub nie, dążył do konfrontacji, do jakiegoś zwarcia. Nie znosił letniej atmosfery, nijakości, nie lubił, kiedy coś zbyt łatwo, zbyt szybko i zbyt lekko mu się układało. Tak było na przykład z wystawami – na początku wszystko do-



Jerzy Panek, *Ćwiczenia rozruchowe*, 1988, akwaforta, 32 x 49,5 cm.

Reprodukcja dzięki uprzejmości Jan Fajkiel Gallery

brze szło, artysta zgadzał się na nasze propozycje, ale im bliższy stawał się szczęśliwy finał, tym bardziej on się niepokoił, stawał się niemożliwy i dokładał starań, by do wernisażu w końcu nie doszło. Wydaje mi się, że takie sytuacje uwalniały w nim twórczą energię. Ryszard Otręba opowiadał mi kiedyś o przypadkowym spotkaniu z artystą na ulicy. – Idę sobie wyrwać zęby – zdradził mu Panek cel wyprawy. – Coś ci dolega? – zatroszczył się Otręba. – Potrzebuję bólu – odpowiedział Panek.

J.N.: Co byliby wobec tego przedmiotem, głównym tematem jego sztuki?

J.F.: On sam. To jest oczywiste, jeśli pamięta się o tych wszystkich autoportretach, które wykonywał przez całe lata, w malarstwie i grafice. Nawet kiedy przyglądam się jego zwierzętom, kozom i koniom, mam wrażenie, że ciągle są to przetworzone jego podobizny. Przypominam sobie cykl zatytułowany *Sztandary* z 1963 roku, właściwie abstrakcyjny. Trudno to wytłumaczyć, ale te przestrzenne, abstrakcyjne formy także przy-

ROZMOWA „DEKADY”

JUSTYNA
NOWICKA
Dziennikarka
Radia Kraków
i „Rzeczpospolitej”.

pominają jego charakterystyczną, okrągłą twarz. Widział świat przez siebie.

J.N.: Anegdoty opowiada się o jego kolegach, towarzyszach debat i zabaw, ludziach, którzy ciągle go otaczali i odwiedzali w słynnej pracowni przy Szerokiej. Nigdy jednak Jerzy Panek nie założył własnej rodziny, choć ponoć był już tego bliski... Znaczący wydaje się tytuł ostatniego cyklu jego grafik *Oszust matrymonialny*.

J.F.: Jego wszystkie tytuły są znaczące. To prawda, przydarzyła się taka tragiczna, czy może tragikomiczna historia – artysta zmarł na dzień przed własnym ślubem. Otrzymaliśmy wiadomość o jego śmierci, w momencie kiedy szczy-

wałem się do ceremonii. Miałem być jego świadkiem.

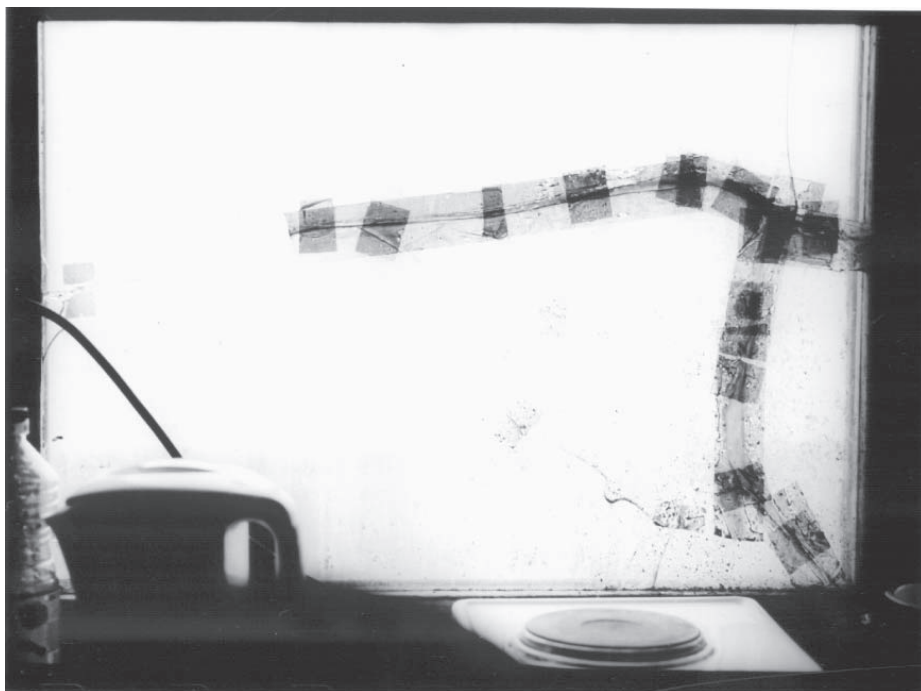
J.N.: Jaki miał stosunek do swojej sztuki?

J.F.: To, co zostało zrobione, właściwie go już nie interesowało. Jego dewizą była wierność zmianom. Ciągłe pytał mnie – czy to jest inne, czy to jest nowe? Bardzo istotny był w jego twórczości element energii i „siły”. Był człowiekiem kierującym się instynktami, żyjącym w zgodzie z naturą. W naturze siła jest podstawą egzystencji. On to czuł. Dlatego w sztuce zawsze dążył do maksymalnego uproszczenia komunikatu, tak by pozostawało to, co najistotniejsze, sama esencja.

Rozmawiała Justyna Nowicka

Martwa natura na oknie w pracowni J. Panka, grudzień 2000.

Fotografia Elżbieta Lempp

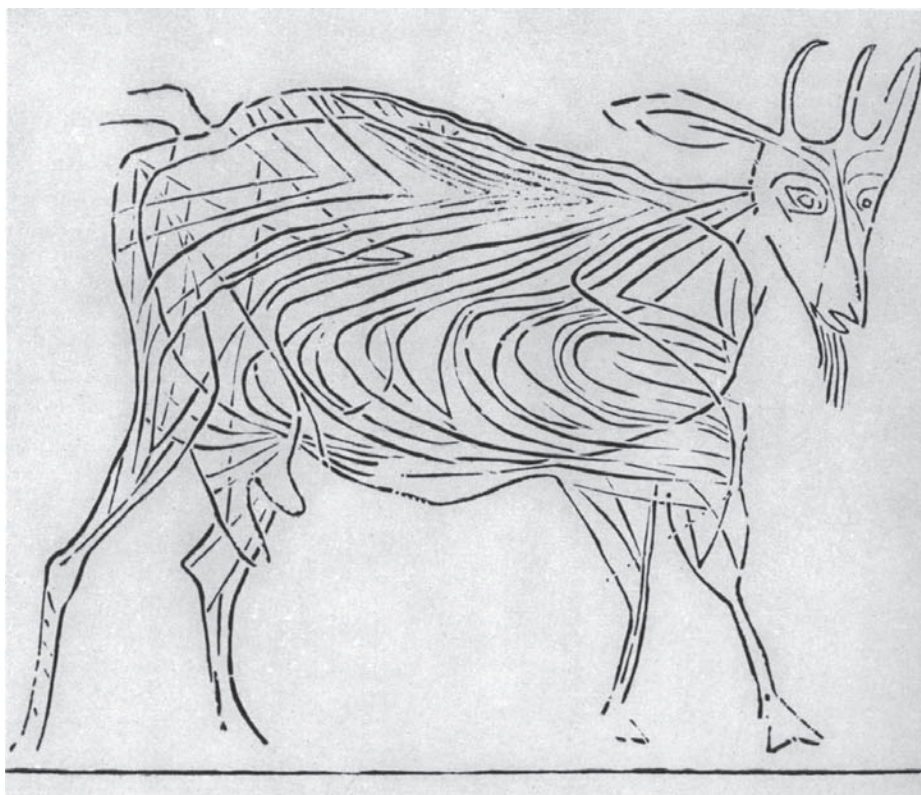


Danuta Wróblewska PO TRZYKROĆ PANEK

Oczywiście był dwoisty, ale w tej swojej dwoistości był całością. I zły, i dobry jednocześnie, ale prędzej to zło miał podszyte dobrem, niż odwrotnie. Szorstkie i krnąbrne bywało na wierzchu, więc widoczniejsze. Dobierać się trzeba było do środka. Tam były pokłady ciepła. Wiedział o tym dobrze, ale coś za coś. Nie miał ani telefonu, ani telewizora, ani łazienki, nie grało tam nigdy radio. Nie miał też domofonu, jako jedyny chyba w kamienicy. Żeby się do niego dostać, trzeba było długo czekać przed klatką aż będzie wchodził ktoś miejscowy. Albo dzwonić do umówionej pani z sąsiedztwa, albo też dzwonić na oślep, a nuż otworzą. Śmiał się wtedy, że to dotarcie do niego to jak przejście przez Morze Czerwone, jak egzamin. Samochód go z żadnego punktu widzenia nie obchodził, chyba że autobus kursowy, bo takim, podobnie jak i pociągami, przejeżdżał się kiedyś po Polsce z upodobaniem. Za to w niedużym pokoju, który z biegiem czasu stał mu się jedynym dominium, panował nad żywiołem rzeczy, umiał widzieć niebo i jego przemienność, pamiętał o kwiatku, co mu przypominał otwartą naturę, bywał dobrym gospodarzem, kiedy niezbyt się już podnosząc, sprawiał wrażenie krzątający wokół gościa. Ale też i, nieusposobiony, potrafił bez pardonu wyrzucać za drzwi nawet bliskie osoby lub umówionego fotografa. Polowało się na jego dobrą dyspozycję towarzyską, na jego humor i opowieści, a on się z tego wszystkiego śmiał. Albo zaraz potem złościł. Bo dobrotliwego w gruncie rzeczy i swojaka ponosiło w złość wiele spraw – własna słabość, oddalenie od życia pełnego, zawodność ludzi, ich chęć łatwej uciechy. Choć miał potrzebę rozmowy o tym, co najważniejsze, sam od takiej uciechy też nie stronił. Ale przecież nie był konsekwentny, kierowany żywiołem emocji miał do tego prawo. Jego dekalog pracy: skupienie i rzetelność (mówił: „to jest rzetelna gra, wtedy mnie innymi żyłami krew płynie.”), cisza wewnętrzna. Wstać wcześniej rano, być trzeźwym i bez grymasów, obmyć się i czysto ubrać. Do pracy przystąpić jak do stołu Pańskiego. W tym wyniesieniu

DANUTA WRÓBLEWSKA

czynności twórczej, jej zrytualizowaniu, przypominał dawnego mistrza, ceremonianta wyższego obrządku. Po prostu znał wagę tego, co robi, świadomie otwierał się na imperatyw. Ubrać się świeżo, ogarnąć wokół, dotknąć narzędzi, stołu, przygotowanej deski. Jak biegacz przed pójściem w przód.



Jerzy Panek, *Koza ze Zwardonia*, 1963, drzeworyt.

Reprodukcja Album

W pracowni JERZEGO PANKA

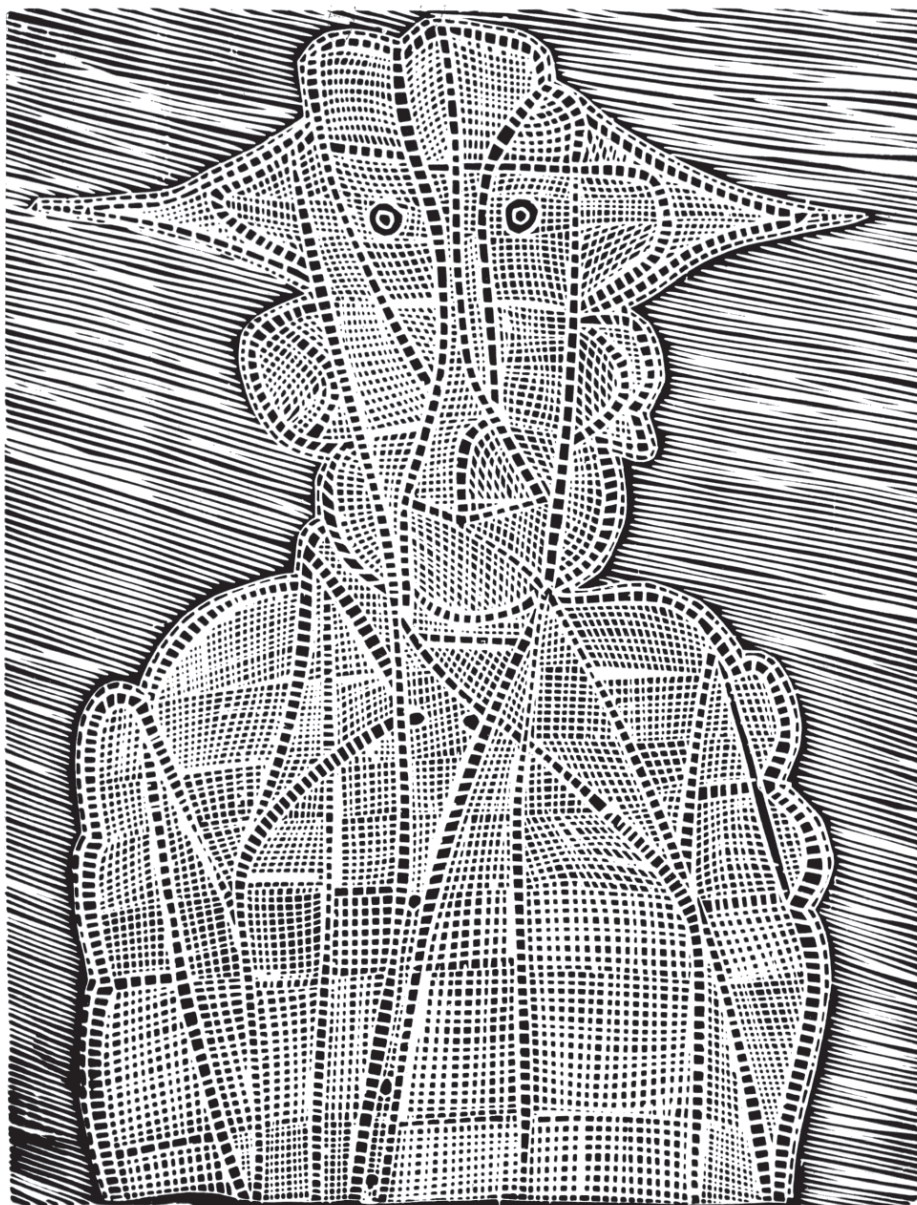
Fotografia Elżbieta Lempp



Trzydzieści lat mieszkał w samym środku Kazimierza i ten Kazimierz działał mu na wyobraźnię. Wprawdzie nigdy go nie rysował, ani nie rytował, ale kochał i po swojemu badał. Kiedy chodził – był najlepszym przewodnikiem po świętych i zwyczajnych miejscach tej żydowskiej dziedziny. Jego krępa sylwetka w czapce i pies należały do pejzażu.

Choć krążył wszędzie, a nocami bywał i na dworcu, wracał tutaj i cały spełniał się tutaj. Jednak było coś jeszcze, co wykraczało poza Kazimierz. Na Szerokiej miał pracownię i azyl, ale obrazem domu było mu stare miejsce w Prokocimiu, gdzie umarł jego ojciec i gdzie mieszkał cień matki. Toteż kiedy, niedługo przed śmiercią to mieszkanie zostało mu zabrane, przeżył wydziedziczenie z własnej historii. Wraz z Prokocimiem miała mu się skończyć jakaś naturalna liniowa ciągłość, rozpoczęta osiemdziesiąt lat temu w Tarnowie, w wielkim domu dziadka, krawca księcia Sanguszkii, gdzie wziął do ręki po raz pierwszy kredę i mydło krawieckie, i węgiel z żelazek, żeby rysować po ścianach. Potem dom się przeniósł do Prokocimia, i wszystko było pod ciśnieniem drukarni i drukarstwa. Dom był ważny z wielu względów, w biografii liczył się najwyższej. W rozmowach wiele mówił o swoim, ale i wypytywał rozmówcę. Skąd pochodzi, to mu wiele mówiło. W figurze wagabundy, łazika, człowieka drogi ukryte było głębokie przywiązanie do skrawka prowincji, ścian, które oglądał jako dziecko. Miał pierwotną świadomość klanową. Z własnej rodziny wyzwolił się wcześniej i bez większych skrupułów, ale jednocześnie, po latach terminowania w świecie, umacniała się ona w nim coraz bardziej.

Panek przerzucał się z czerni do jasności. Jego najwcześniejsze drzeworyty mają jeszcze dużo czerni i tylko delikatną siatkę cienkich bieli. Potem były Chiny i potężna dawka klocków, z których umiał wyciągnąć wnioski. Więc i u niego czerń zaczęła oddawać pola bieli, i dłuto żłobiło coraz większe połacie drewna. Abstrakcyjna biel stała się odtąd sprawą zasadniczą, a kreska czy kostka odcisku zyskały na stanowczości. Kompozycje stały się zwięzłe, syntetyczne jak znak czy stempel, bez zaplecza horyzontu i tła, bez zbędnej opowieści. Panek nie przesadzał z udziałem fantazji – to, co wiedział, co miał przed sobą, statyczne albo w ruchu, było najważniejsze. Ludzie, zwierzęta, fragmenty architektury, głowy i portrety brały się z realnego świata chciwie co dzień oglądanego. Nawet *Pan Tadeusz* przekształcił mu się w końskie galopy, a *Boska Komedia* wypełniła się głowami, profilami i pyskami, jakich nie trzeba było daleko szukać. Nawet *Brama Piekła* otwierała drogę na krakowski podwórzec. Mimo skondensowanego zapisu graficznego Panek był realistą i liczyło się dla niego to, co miał przed nosem. Kiedy obróbka klocka czy deski drzeworytniczej zaczęła mu sprawiać przyjemność samą swoją snycerką, na niekorzyść odbitkowania, zatrzymał się. Miał za sobą pewnie ze czterysta płaskorzeźb w drewnie, niektóre ze śladem kredek, ale bez śladu farby drukarskiej. Starczyło. Najważniejsze wypowiedział i w *Listach gończych*, i w *Portretach jarmarcznych*, i w dziesiątkach podobizn kóz i lwów, a także własnych. Po przerwie, namyśle, kolejnych chorobach, którym dał radę, wchodził w akwafortę, a później, bo mu tego za mało, w malarski wśród technik gra-



Jerzy Panek, *Autoportret w białym kapeluszu II*, 1960, drzeworyt, 64 x 28,8 cm.

Reprodukcja Album

ficznych odprysk. W nim się nurza z całą ostatnią radością. Na ostatnich zrobionych przez niego dwa i pół miesiąca temu odbitkach z odprysku połyskują nikłą bielą gęby *Oszustów matrymonialnych*. Są schowani w cień, ledwie widoczni, na granicy zatarcia. Na kwadratach odbitek panoszy się rzucana gwałtownymi ude-

PO TRZYKROĆ PANEK

rzeniami ręki czarń. Jeszcze chwila, a te cyniczne gęby będące portretami złej strony naszej rzeczywistości pogrążą się w ciemność. Ich czarń przypomina czarń w maskach chińskich kobiet z połowy lat 50., ale ta ostatnia nie jest wizyjna, tylko dramatyczna, na zamknięcie drogi. *Cokolwiek robię, rysuję kozę czy wycinam miasto – mówię o człowieku*, tak powtarzał wielokrotnie Panek. I tak było. Tyle że w tym obrazowaniu siedł – co teraz widać – od jasności wyrazu ku ciemni, pogmatwaniu. Pragnął jasności, *kryształ to mój ideał – ma czystość i jest przejrzysty*, mówił. W sztuce polskiej doby ostatniej był takim właśnie kryształem pełnym blasku i życia.

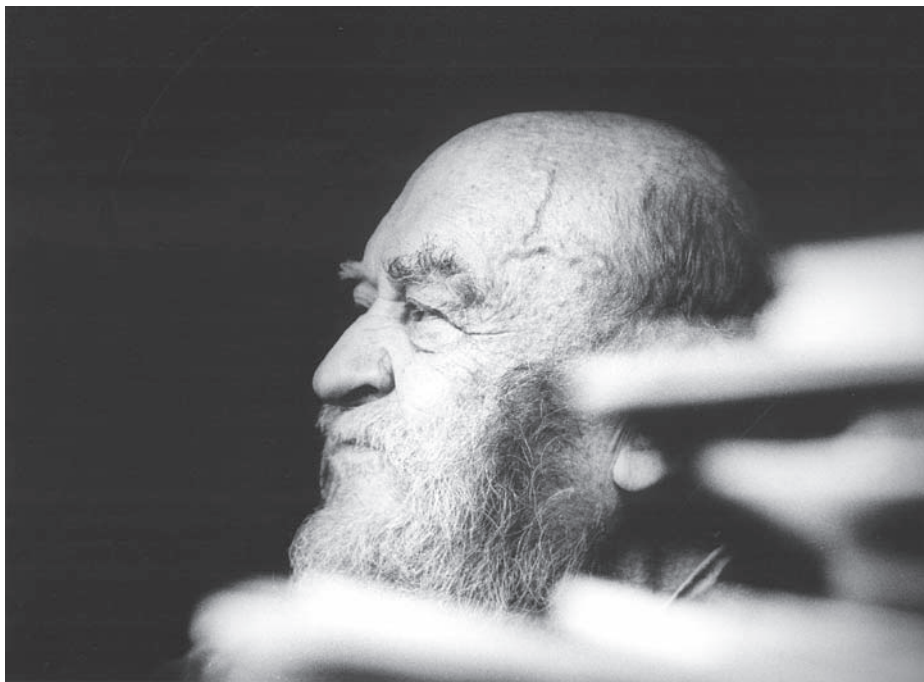
Summa summarum Jerzy Panek zebrał, przemyślał i przetrawił na rzecz swojej sztuki całą europejską tradycję drzeworytniczą, od najwcześniejszej. Dołączył do tego doświadczenia chińskie i japońską szkołę *ukiyo-e*. Dodał również drukarskie nauki ojca. Wyciągnął co trzeba z prostego obrazownictwa ludowego, odbijanego prymitywnie na szpetnym papierze. To ostatnie było dla niego ważne – naiwna istotność przedstawień, naiwna radość tworzenia, naiwna pobożność intencji miały dla niego wielką wagę. Ich wyraz był, jego zdaniem, równy dziełom pierwszych w świecie profesjonalistów. I to – wiedząc czy nie wiedząc – połączył. Jego dzieła były odpowiedzią daną oku wysublimowanego konesera i zwyczajnym zjadaczom chleba. Tak, jak to się zawsze działo z twórczością największą.

Danuta Wróblewska

DANUTA WRÓBLEWSKA
Krytyk i historyk sztuki.
W latach 1956-1983 redaktor i sekretarz redakcji dwumiesięcznika „Projekt”.
Współorganizator (wraz z ks. A. Przekaźskim) Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.
W latach 1983-1989 zorganizowała ok. 100 wystaw.
Od 1990 roku prowadzi Galerię „Kordegarda” w Warszawie.
Redaktor pisma krytyków „Pokaz”.

JERZY PANEK, Kraków, listopad 1998 r.

Fotografia Elżbieta Lempp





Umberto **Eco** BAUDOLINO

fragment Tłumaczyła Monika Woźniak



Ilustracja Aleksander Pieniek

BAUDOLINO WYJAŚNIA NIKETASOWI, O CZYM PISAŁ JAKO CHŁOPIEC

Następnego ranka Baudolino przywołał najsprytniejszych Genuńczyków: Pevera, Boiamonda, Grilla i Taraburla. Niketas wytłuma-
czył im, gdzie ukrywała się jego rodzina i wyruszyli zapewniając go, że wszystko dobrze pójdzie. Następnie Niketas zażądał wina i nalał kielich również Baudolinowi: „Jeśli lubisz ten rodzaj, pachnący żywicą. Wielu łacinników nie znosi go uważając, że czuć je pleśnią”. Uzyskawszy od Baudolina zapewnienie, że ów grecki nektar był jego ulubionym napojem, Niketas usposobił się do wysłuchania opowieści.

UMBERTO ECO

Baudolino zdawał się aż płonąć pragnieniem porozmawiania z kimś, jak gdyby chciał uwolnić się od jakiegoś ciężaru, trzymanego w tajemnicy nie wiedzieć od jak dawna.

– Spójrz, panie Niketasie – powiedział podając mu pergamin, który wyciągnął ze skórzanego woreczka zawieszzonego na szyi – oto jest początek mojej historii.

Niketas – który znał również alfabet łaciński – zaczął czytać dokument, lecz nic z niego nie rozumiał.

– Co to jest? – zapytał. – To znaczy, w jakim języku jest to napisane?

– Nie wiem w jakim. Zaczniemy w ten sposób, panie Niketasie. Ty wiesz mniej więcej, gdzie znajduje się Janua, czyli Genua oraz Mediolan, czy też Mailand, jak nazywają go Teutoni czy też Germanowie, albo Alemanowie, jak wy ich określicie. W połowie drogi między tymi dwoma miastami znajdują się dwie rzeki, Tanaro i Bormida, a pomiędzy nimi rozciąga się nizina, na której jeśli nie ma upału takiego, że można usmażyć jajka kładąc je na kamieniu, jest mgła, jeśli nie ma mgły, jest śnieg, jeśli nie ma śniegu, jest lód, a jeśli nie ma lodu, i tak jest zimno. Właśnie tam przyszedłem na świat, na piaszczystej równinie, zwanej Frascheta Marincana, a między rzekami jest i niezłe bagno. Nie przypomina to w pełni brzegów pontyjskich...

– Wyobrażam sobie.

– Ale mnie się to miejsce podobało. Czułem się tam swojsko. Przemierzyłem wiele krajów, panie Niketasie, być może dotarłem nawet do Indii...

– Nie jesteś pewien?

– Nie, nie potrafię dokładnie określić, gdzie dotarłem, ale widziałem krainy, w których żyją ludzie rogaci i ci, którzy mają usta na brzuchu. Całymi tygodniami przemierzałem bezkresne pustynie, równiny ciągnące się jak okiem sięgnąć, i zawsze czułem się więźniem czegoś, co wykraczało poza możliwości mojej wyobraźni. Natomiast w moim regionie, kiedy spacerujesz po mglistym lesie, wydaje ci się, że powróciłeś do łona matki, niczego się nie obawiasz i czujesz się wolny. A kiedy nie ma mgły, jeśli idziesz gdzieś i jesteś spragniony, zrywasz sople z drzewa, potem chuchasz na palce, bo robią się na nich śniechony...

– Co to takiego te... coś, co rozśmiesza?

– Nie, nie powiedziałem *gheloioi!* Wy tutaj nawet nie macie takiego słowa, dlatego użyłem mojego. Są to małe śwędzące ranki od zimna, które tworzą się na palcach i na kłykcach, a jeśli zaczniesz się drapać, stają się bolesne...

– Mówisz o nich prawie z nostalgią...

– Zimno jest piękne.
 – Każdy kocha swój kraj rodzinny. Mów dalej.
 – No więc, niegdyś byli tam Rzymianie, ci z Rzymu, którzy mówili po łacinie, a nie ci, za których teraz uważacie się wy, którzy mówicie po grecku, a których my nazywamy *romei* albo *greculi*, mam nadzieję, że nie czujesz się obrażony tym słowem. Potem cesarstwo tych Rzymian upadło i w Rzymie został tylko papież, a w całej Italii pojawiły się różne ludy, które mówiły swoimi językami. Ludzie z Fraschety mówią jednym językiem, ale już w Terdonie używają innego. Przemierzając z Fryderykiem Włochy, słyszałem wiele języków słodkich, które w porównaniu z naszą mową z Fraschety nie wydają się językiem, lecz ujadaniem psa, i nikt nie pisze w tych językach, bo w piśmie wciąż używa się łaciny. Zatem kiedy gryzmoiliłem na tym pergaminie, byłem być może pierwszym, który próbował pisać tak, jak mówimy. Potem stałem się człowiekiem pióra i pisałem już po łacinie.

– Ale tutaj o czym piszesz?
 – Jak widzisz, obracając się wśród ludzi uczonych, wiedziałem nawet, który to był rok. Pisałem to w grudniu roku pańskiego 1155. Nie wiem dokładnie, ile miałem wtedy lat, mój ojciec mówił, że dwanaście, moja matka uważała, że trzynaście, być może dlatego, że ciężki wysiłek, by wychować mnie w bojaźni Bożej sprawił, że wydawało się jej, że było ich więcej. Kiedy zabrałem się do pisania, z pewnością szło mi na czternasty rok. Nauczyłem się pisać od kwietnia do grudnia, po tym, jak cesarz zabrał mnie ze sobą. Włożyłem w to wiele zapału, uczyłem się wszędzie, w każdej sytuacji, na polu, pod namiotem, oparty o ruiny murów. Ćwoczyłem na ogół na tabliczkach, rzadko udawało mi się zdobyć pergamin. Przyzwyczajałem się powoli do życia u boku Fryderyka, który nigdy nie zatrzymywał się dłużej niż kilka miesięcy w jednym miejscu, zresztą czynił to wyłącznie w zimie, pozostałą część roku spędzał w nieustannych podróżach, każdej nocy śpiąc pod innym dachem.

– Tak, ale o czym opowiadasz na tym pergaminie?
 – Na początku tamtego roku mieszkalem jeszcze z moim ojcem i moją matką, kilkoma krowami i warzywnikiem. Pustelnik z tamtych okolic nauczył mnie czytać. Włóczyłem się po lasach i bagnach, byłem chłopcem o żywej wyobraźni, spotykałem jednorożce i ukazywał mi się we mgle (tak twierdziłem) święty Baudolino.

– Nigdy nie słyszałem o tym świętym mężu. Naprawdę ci się ukazał?
 – To święty z naszych ziem, był biskupem Villa del Foro. Czy naprawdę go widziałem to już inna rzecz. Panie Niketasie, problem mojego życia po-

lega na tym, że zawsze mieszałem to, co widziałem naprawdę z tym, co pragnąłem zobaczyć...

– Wielu się to zdarza...

– Tak, ale w moim przypadku było tak, że jak tylko mówiłem, że coś ujrzałem, czy że znalazłem jakiś list, który mówi to a to (a który na przykład sam napisałem), wszyscy zdawali się tylko na to czekać. Widzisz, panie Niketasie, kiedy opowiadasz o tym, co sobie wyobraziłeś, a inni mówią ci, że jest to prawdą, w końcu sam zaczynasz w to wierzyć. Tak więc chodziłem po Fraschecie i spotykałem jednorożce i świętych, a kiedy natknąłem się na cesarza, nie wiedząc, że to właśnie on i zwróciłem się do niego w jego języku, powiedziałem mu, że święty Baudolino wyjawiał mi, że cesarz podbija Terdonę. Powiedziałem tak, żeby sprawić mu przyjemność, ale jemu pasowało, bym powiedział to wszystkim, a zwłaszcza wysłannikom z Terdony, żeby doszli do wniosku, że nawet święci są im przeciwni. Dlatego kupił mnie od mojego ojca, nie tyle za te kilka groszy, które mu dał, ile za pozbycie się jednej gęby do wykarmienia. I tak zmieniło się moje życie.

– Stałeś się domownikiem cesarza?

– Nie, jego synem. W tej epoce Fryderyk nie miał jeszcze dzieci, myślę, że przywiązał się do mnie, bo mówiłem mu rzeczy, które inni przemilczali z szacunku dla władcy. Traktował mnie, jakbym był jego własnym potomkiem, chwalił mnie za moje grymoły, za pierwsze rachunki na palcach, za pilne uczenie się dziejów jego ojca i ojca jego ojca... być może sądził, że nie rozumiałem tego, co mówił, i dlatego czasami mi się zwierzał.

– Kochałeś tego ojca bardziej niż twego prawdziwego rodziciela, czy też fascynował cię jego królewski majestat?

– Panie Niketasie, nigdy wcześniej nie zastanawiałem się, czy kochałem mojego ojca Gagliauda. Starąłem się tylko trzymać poza zasięgiem jego kopniaków i razów kijem i to wydawało mi się normalnym zachowaniem u syna. Że byłem do niego przywiązany, zrozumiałem dopiero, gdy umarł. Nigdy przedtem nie zdarzyło mi się go uścisnąć. Biegałem wypłakiwać się na łonie mojej matki, ale ta biedna kobieta miała tyle bydła, które musiała doglądać, że nie zostawało jej wiele czasu, by mnie pocieszać. Fryderyk był słusznego wzrostu, miał twarz jak krew z mlekiem, a nie brązową, jak moi ziomkowie, płomienne włosy i brodę, długie dłonie, smukłe palce, zadbane paznokcie, był pewny siebie, był wesoły i zdecydowany w działaniu, odważny i wszystkie te cechy umiał rozbudzać w innych... ja lwiatko, on lew. Był zdolny do okrucieństwa, lecz wobec ludzi, których kochał, był niezwykle czuły. Ja go kochałem. Był pierwszą osobą, która naprawdę słuchała tego, co mówiłem.

– Byłeś dla niego głosem ludu... Dobry władca nie daje posłuchu jedynie słowom dworaków, lecz próbuje zrozumieć, co myślą jego poddani.

– Tak, lecz ja sam już nie wiedziałem kim byłem i gdzie byłem. Odkąd spotkałem cesarza, od kwietnia do września cesarskie wojsko dwukrotnie przemierzyło Włochy, od Lombardii do Rzymu i z powrotem, posuwając się węzowym ruchem od Spoleto do Ancony, stamtąd do Apulii, potem znowu do Romanii, następnie w stronę Werony i Trydentu, wreszcie przekraczając góry i powracając do Niemiec. Po dwunastu latach spędzonych na skrawku ziemi między dwoma rzekami, nieoczekiwanie znalazłem się w środku wszechświata.

– Tak ci się wydawało.

– Panie Niketasie, wiem, że to wy jesteście pępkiem wszechświata, lecz świat jest większy od waszego cesarstwa, istnieje także Ultima Thule i kraj Hibernów. To prawda, że w obliczu Konstantynopola Rzym jest stertą ruin, a Paryż błotnistą wioską, ale również tam zdarza się coś od czasu do czasu, na rozległych obszarach ziemi nie mówi się po grecku, a są nawet ludzie, którzy wyrażają zgodę mówiąc: oc.

– Oc?

– Oc.

– Dziwne. Ale opowiadaj dalej.

– Opowiadałem dalej. Oglądałem całe Włochy, nowe ziemie i ludzi, szaty, których nigdy nie widziałem, damaszki, hafty, złożone płaszcze, miecze, zbroje, słuchałem głosów, które z trudem udawało mi się powtarzać dzień po dniu. Tylko jak przez mgłę przypominam sobie koronację Fryderyka żelazną koroną włoskich królów w Pawii, potem podróż do Włoch zwanych wewnętrznymi, przemierzenie *via francigena*, spotkanie cesarza z papieżem Adrianem w Sutri, koronację w Rzymie...

– Zatem ten wasz bazyleus, czy też cesarz, jak wy go nazywacie, został ukoronowany w Pawii czy w Rzymie? I dlaczego we Włoszech, skoro jest cesarzem Alemanów?

– Idźmy po kolei, panie Niketasie, u nas te sprawy nie są tak proste jak u was. U was ten, kto wyłupia oczy panującemu bazyleusowi, sam zostaje bazyleusem, wszyscy się na to zgadzają i nawet patriarcha Konstantynopola robi to, co mu każe bazyleus, w przeciwnym razie bazyleus każe i jemu wyłupić oczy...

– Teraz przesadzasz.

– Przesadzam? Kiedy tu przybyłem, wyjaśniono mi, że bazyleus Aleksy III wstąpił na tron, gdyż oślepił prawowitego bazyleusa, swego brata Izaaka.

UMBERTO ECO

– A u was żaden król nie pozbywa się poprzedniego, by zabrać mu tron?

– Tak, ale zabija go w bitwie, albo trucizną, albo sztyletem.

– No widzisz, to wy jesteście barbarzyńcami, nie potraficie rozwiązywać spraw rządów w mniej krwawy sposób. Poza tym Izaak był bratem Aleksego, a nie zabija się brata.

– Rozumiem, był to akt łaski. U nas jest inaczej. Cesarz łacinników, który nie jest łacinnikiem już od czasów Karola Wielkiego, jest spadkobiercą rzymskich cesarzy, mam na myśli tych z Rzymu, nie z Konstantynopola. Ale żeby mieć pewność, że nim jest, musi się dać ukoronować przez papieża, ponieważ prawo chrystusowe skruszyło prawo pogan i kłamców. Lecz żeby cesarz mógł być ukoronowany przez papieża, musi być najpierw uznany za władcę przez włoskie miasta, które decydują każde jakby z osobna, a zatem musi być ukoronowany na króla Włoch – naturalnie pod warunkiem, że wcześniej wybiorą go książęta teutońscy. Jasne?

Niketas wiedział już od dawna, łacinnicy, aczkolwiek barbarzyńcy, byli ludźmi bardzo skomplikowanymi, nie umiejącymi pojąć subtelności i niuansów kwestii teologicznych, lecz zdolnymi dzielić włos na czworo, gdy w grę wchodziły kwestie prawne. Dlatego też przez te wszystkie wieki, które Bizantyjczycy spędzili na owocnych soborach rozważających prawdziwą naturę Naszego Pana, nie podważając prawowitości władzy wywodzącej się bezpośrednio od Konstantyna, mieszkańcy Zachodu pozostawili teologię księżom w Rzymie, a sami spędzali czas trując się i mordując nawzajem siekierą, by ustalić, czy istniał jeszcze cesarz i kto miał nim być. W rezultacie prawdziwego cesarza już nie mieli.

– Zatem Fryderykowi potrzebna była koronacja w Rzymie. Musiała to być ceremonia bardzo uroczysta...

– Tylko do pewnego stopnia. Po pierwsze, bazylika św. Piotra w porównaniu do kościoła Hagia Sophia to kurna chata i to dość podupadła. Po drugie, sytuacja w Rzymie była bardzo zagmatwana, papież obwarował się w swoim zamku koło św. Piotra, a po drugiej stronie rzeki Rzymianie byli panami miasta. Po trzecie, nie było jasne, czy papież robił despekt cesarzowi, czy cesarz papieżowi.

– W jakim sensie?

– W takim sensie, że kiedy słuchałem książąt i biskupów z dworu cesarza, wszyscy byli wzburzeni sposobem, w jaki papież traktował Fryderyka. Koronacja miała się odbyć w niedzielę, a zrobili ją w sobotę, cesarz powinien być namaszczy przy głównym ołtarzu, a Fryderyka namaszczone przy ołtarzu bocznym i papież nie namaścił mu głowy, jak to niegdyś robio-

no, ale ramiona i łopatki, i nie użył krzyżma, lecz oleju neokatechumenów – ty być może nie pojmujesz tych różnic, ja też ich wtedy nie rozumiałem, ale wszyscy na dworze mieli chmurne twarze. Sądziłem, że również Fryderyk będzie rozgniewany jak pantera, tymczasem był uprzedzająco grzeczny dla papieża, a kwaśną minę miał raczej papież, jak gdyby to on ubił kiepski interes. Zapytałem wprost Fryderyka, dlaczego baronowie się burzyli, a on mi odparł, że powinienem nauczyć się znaczenia symboli liturgicznych, w których liczy się najmniejsza zmiana. Jemu było potrzebne, by koronacja się odbyła, i żeby odprawił ją papież, ale nie chciał, by była zbyt uroczysta, bo znaczyłoby to, że został cesarzem z papieskiego nadania, a tymczasem został nim z woli niemieckich książąt. Powiedziałem mu, że był sprytny jak łasica, ponieważ to było tak, jak gdyby mówił: popatrz papieżu, ty jesteś tylko notariuszem, bo ja już podpisałem kontrakt z Ojcem na Niebie. On zaczął się śmiać, klepnął mnie po głowie i powiedział; dobrze, dobrze, potrafisz zawsze znaleźć właściwe określenie dla każdej rzeczy. Potem zapytał mnie, co robiłem w Rzymie w tych dniach, bo on sam był tak zajęty uroczystościami, że stracił mnie z oczu. Przyglądałem się waszym uroczystościom, powiedziałem. I dodałem, że Rzymianom – mam na myśli tych z Rzymu – wcale nie podobała się ta koronacja w kościele świętego Piotra, bo senat rzymski, który chciał być ważniejszy od papieża, wołałby ukoronować Fryderyka na Kapitolu. On natomiast odmówił, bo gdyby potem opowiedział, że został ukoronowany przez lud, nie tylko niemieccy książęta, ale i królowie Francji i Anglii powiedzieliby, że takie namaszczenie przez lud nic nie znaczy, ale skoro namaścił go papież, wszyscy brali sprawę na serio. Ale sytuacja była bardziej skomplikowana, co zrozumiałem dużo później. Niewiele wcześniej książęta niemieccy zaczęli mówić o *translatio imperii*, to znaczy twierdzić, że dziedzictwo rzymskich cesarzy przeszło na nich. Dając się ukoronować przez papieża, Fryderyk dawał do zrozumienia, że jego prawa były uznane również przez namiestnika Chrystusa na ziemi, i że sytuacja nie zmieniłaby się nawet gdyby mieszkał na przykład w Edessie czy Ratyzbonie. Ale gdyby pozwolił się ukoronować przez senat i rzymski *populusque*, znaczyłoby to, że cesarstwo wciąż znajdowało się właśnie tam i że nie nastąpiło żadne *translatio*. I ot ptaszek złapany, jak zwykł mawiać mój ojciec Gagliaudo. Naturalnie na to cesarz nie chciał przystać. I właśnie dlatego w czasie uroczystej uczty koronacyjnej rozwścieczeni Rzymianie przeprawili się przez rzekę i zabili nie tylko kilku księży, co było zdarzeniem na porządku dziennym, lecz również dwóch czy trzech ludzi cesarza. Fryderyk stracił panowanie nad sobą, przerwał ucztę i kazał

wszystkich pozabijać, po czym w Tybrze pływało więcej trupów niż ryb i pod wieczór Rzymianie zrozumieli, kto jest prawdziwym panem, lecz świętowanie rzecz jasna niezbyt się udało. Stąd zrodziło się złe nastawienie Fryderyka do miast Włoch wewnętrznych i dlatego, gdy pod koniec lipca stanął pod murami Spoleto i zażądał, by udzielono mu gościny, a Spoletanie zaczęli kręcić, Fryderyk wściekł się jeszcze bardziej niż w Rzymie i urządził taką masakrę, że ta tutaj w Konstantynopolu to zupełna igraszka... Musisz zrozumieć, panie Niketasie, że cesarz musi zachowywać się jak cesarz, nie bacząc na swoje uczucia... w ciągu tych miesięcy nauczyłem się wielu rzeczy, po Spoleto było spotkanie w Anconie z wysłannikami z Bizancjum, potem powrót do zewnętrznych Włoch, aż do podnóża Alp, które Otton nazywał Pirenejskimi: wtedy po raz pierwszy zobaczyłem szczyty gór pokryte śniegiem. W międzyczasie, dzień po dniu kanonik Rahewin wprowadzał mnie w arkana pisma...

– Trudna inicjacja dla młodego chłopca...

– Nie, nie była trudna. To prawda, że jeśli czegoś nie rozumiałem, kanonik Rahewin walił mnie po głowie, ale po cięgach mojego ojca ani mnie to grzało ani ziębiło, natomiast poza tym wszyscy spijali słowa z moich ust. Gdy przychodziła mi ochota powiedzieć, że widziałem w morzu syrenę – po tym, jak imperator pokazał mnie jako tego, który spotykał świętych – wszyscy mi wierzyli i mówili: nadzwyczajne, nadzwyczajne...

– To cię chyba nauczyło ważyć słowa.

– Przeciwnie, nauczyło mnie wcale ich nie ważyć. Przecież, myślałem sobie, cokolwiek powiem, jest prawdą, bo to powiedziałem... Kiedy zmierzaliśmy do Rzymu, pewien ksiądz o imieniu Corrado opowiadał mi o *mirabiliach* tego miasta, o siedmiu cudownych machinach z Kapitolu, które przedstawiały siedem dni tygodnia i uderzeniem młota obwieszczały rebelię w którejś z prowincji cesarstwa, o posągach z brązu, które same się poruszały, o pałacu pełnym zaczarowanych zwierciadeł... Potem przybyliśmy do Rzymu i tego dnia kiedy mordowali się nad Tybrem, ja wziąłem nogi za pas i wałęsałem się po mieście. Chodziłem, chodziłem i zobaczyłem tylko stada owiec pasące się w starożytnych ruinach, a pod portykami plebejuszy mówiących językiem Żydów i sprzedających ryby, ale żadnych *mirabiliów* poza konnym posągiem na Kapitolu, który też nie wydał mi się niczym szczególnym. Ale kiedy w czasie drogi powrotnej wszyscy mnie pytali, co widziałem w Rzymie, co miałem im powiedzieć: że w Rzymie są tylko owce w ruinach i ruiny pomiędzy owcami? Nie uwierzyliby mi. No więc opowiedziałem im o *mirabiliach*, o których mnie opowiedziano i jesz-

cze dodałem coś od siebie, na przykład, że w pałacu na Lateranie widziałem złoty relikwiarz ozdobiony diamentami, zawierający pępek i napletek Pana Naszego Jezusa Chrystusa. Wszyscy słuchali mnie z rozdziawionymi ustami i powtarzali: co za szkoda, że tego dnia musieliśmy mordować Rzymian i nie zobaczyliśmy tych *mirabiliów*. W następnych latach wciąż słyszałem bajki o cudach miasta Rzymu: w Niemczech, w Burgundii i nawet tutaj, i wszystko dlatego, że sam o nich opowiedziałem.

[...]

– Zatem żyjąc przy wojsku nauczyłeś się pisać. Czytać już umiałeś.

– Tak, lecz pisanie wymaga więcej wysiłku. W dodatku po łacinie. Bo kiedy cesarz chciał wysłać do diabła swoich żołnierzy, mówił im to po niemiecku, ale pisząc do papieża albo do swojego kuzyna Jasomirgotta musiał to robić po łacinie, i tak samo z każdym dokumentem w kancelarii. Z trudem stawiałem pierwsze litery, kopiowałem słowa i zdania, których sens mi umykał, ale pod koniec roku umiałem już jako tako pisać. Jednak Rahewin nie miał jeszcze czasu nauczyć mnie gramatyki. Umiałem przepisywać, nie umiałem sam tworzyć tekstu. Dlatego pisałem w języku Fraschety. Ale czy był to naprawdę język Fraschety? Mieszały mi się różne mowy, które rozbrzmiewały wokół mnie, mieszkańców Asti, Pawii, Mediolańczyków, Genuieńczyków, ludzi nie zawsze mogących się porozumieć między sobą. Potem w tamtych stronach zbudowaliśmy miasto, i ludzie przybywali z różnych stron, żeby zbudować wieżę i zaczęli mówić wszyscy tą samą mową. Wydaje mi się, że była ona dość podobna do tej, którą wymyśliłem ja.

– Byłeś nomotetą – powiedział Niketas.

– Nie wiem, co znaczy to słowo, ale to całkiem możliwe. W każdym razie, następne karty były już pisane niezgorszą łaciną. Znajdowałem się już wtedy w Ratyźbonie, w spokojnym klasztorze, powierzony pieczy biskupa Ottona, i miałem tam pod dostatkiem kart do wertowania... uczyłem się. Zauważyłeś zapewne, że pergamin został wyskrobany niedokładnie i miejscami widać jeszcze fragmenty tekstu, który znajdował się pod spodem. Byłem prawdziwym nicponiem, okradałem moich nauczycieli, spędziłem dwie noce wyskrobując dokumenty, które uważałem za stare, żeby mieć miejsce na własne zapiski. W następnych dniach biskup Otton wyrывał sobie włosy z głowy, bo nie mógł znaleźć pierwszej wersji swojej *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, którą pisał od ponad dziesięciu lat, i oskarżał biednego Rahewina, że zgubił ją w czasie którejś z podróży. Dwa lata później postanowił napisać ją od nowa, ja służyłem mu jako pisarczyk, ale nigdy nie ośmieliłem mu się przyznać, że pierwszą wersję jego *Chronica*

wydrapałem właśnie ja. Jak widzisz, istnieje sprawiedliwość, gdyż później ja też straciłem moją kronikę, tylko że nie mam odwagi napisać jej od nowa. Wiem jednak, że pisząc drugą wersję Otton zmieniał niektóre rzeczy...

– W jakim sensie?

– Jeśli przeczytasz *Chronica* Ottona, przekonasz się, że jest to historia świata, i że on o tym świecie i o nas ludziach nie miał dobrej opinii. Świat zaczął się może dobrze, ale potem coraz bardziej marniał, jednym słowem *mundus senescit*, świat starzeje się, koniec jest już niedaleki... Ale w tym samym roku, w którym Otton zaczął pisać ponownie *Chronica*, cesarz zażądał, by uwiecznić również jego czyny i Otton zabrał się do tworzenia *Gesta Frederici*, których zresztą nie skończył, bo umarł jakiś rok później, i dalej pisał je Rahewin. A nie możesz pisać kroniki panowania twojego władcy, jeśli nie jesteś przekonany, że wraz z jego wstąpieniem na tron zaczęła się nowa epoka, jednym słowem, że chodzi o *historia iucunda*...

– Można napisać historię własnych cesarzy nie rezygnując z surowości osądu, wyjaśniając dlaczego i w jaki sposób zmierzają ku własnej ruinie.

– Być może ty tak czynisz, panie Niketasie, ale dobry Otton postępował inaczej, a ja ci tylko mówię, jak się rzeczy miały. I tak ten święty człowiek z jednej strony pisał na nowo *Chronica*, w której świat miał się źle, a z drugiej *Gesta*, gdzie wszystko na świecie układało się tak, że lepiej nie można. Powiesz mi: sam sobie przeczył. Gdyby tylko o to chodziło! Ale ja podejrzewam, że w pierwszej wersji *Chronica* świat był pokazany w jeszcze czarniejszych barwach, i żeby uniknąć zbyt wielkich sprzeczności Otton, pisząc ją ponownie, stawiał się coraz bardziej wyrozumiały wobec rodzaju ludzkiego. A to wszystko spowodowałem ja, wydrapując pierwszą wersję *Chronica*. Gdyby nie została zniszczona, być może Otton nie miałby odwagi napisać *Gesta*, a ponieważ to dzięki *Gesta* będzie się mówić w przyszłości o tym, co Fryderyk zrobił i czego nie zrobił, gdybym nie wydrapał pierwszej *Chronica*, mogłoby się okazać, że Fryderyk nie dokonał tego wszystkiego, co sądzimy, że dokonał.

– Ty – mówił sobie Niketas – przypominasz kreteńskiego kłamcę; mówisz mi, że jesteś urodzonym łgarzem i chciałbyś, żebym ci wierzył. Chcesz mnie przekonać, że opowiadałeś kłamstwa wszystkim oprócz mnie. W ciągu wielu lat spędzonych na dworze nauczyłem się jednak rozwiązywać pułapki mistrzów kłamstwa bardziej wyrafinowanych od ciebie... Jeśli dać wiarę twe-
mu wyznaniu, sam nie wiesz już kim jesteś, może właśnie dlatego, że zbyt dużo kłamałeś, nawet samemu sobie. I żądasz ode mnie, bym stworzył historię, która tobie umyka. Ale ja nie jestem kłamcą twojej rasy. Przez całe

życie badałem cudze opowieści, aby wydobyć z nich prawdę. Być może chcesz ode mnie historii, która rozgrzeszy cię z zabicia kogoś, kto zamordował twojego Fryderyka. Krok po kroku budujesz tę historię miłości do twego cesarza, tak iż wyda się później naturalne, że miałeś obowiązek pomścić go. Przyjawszy, że go zabito, i że zabił go ten, którego ty zabiłeś.

Potem Niketas wyjrzał przez okno: – Pożar dociera już do Akropolu – powiedział.

– Przynoszę nieszczęście miastom.

– Uważasz się za wszechmocnego. To grzech pychy.

– Nie. Jeśli już, jest to akt umartwienia. Przez całe moje życie, gdy tylko zbliżałem się do jakiegoś miasta, ulegało ono zniszczeniu. W moich rodzinnych stronach były tylko małe miejscowości i kilka skromnych zamków, czasami miałem okazję posłuchać jakiegoś przejezdnego kupca opowiadającego o cudach *urbis Mediolanis*, ale nie wiedziałem, czym jest prawdziwe miasto, nie byłem nigdy nawet w Terdonie, której wieże widziałem z daleka, a Asti i Pawia wydawały mi się położone na krańcu świata, gdzieś koło Ziemskiego Raju. A potem wszystkie miasta, które poznawałem, albo były już zburzone, albo były niszczone na moich oczach: Terdona, Spoleto, Crema, Mediolan, Lodi, Iconium a potem Pndapetzim. Czy jestem – jak mówicie wy Grecy – polioklastą, a może to z powodu mego złego oka?

– Nie ulegaj pokusie karania samego siebie.

– Masz rację. Przynajmniej jedno miasto, a było to moje własne, udało mi się uratować kłamstwem. Twoim zdaniem ten jeden raz wystarczy, by wykluczyć podejrzenie, że jestem obdarzony złym okiem?

– To znaczy, że nie istnieje przeznaczenie.

Baudolino milczał przez chwilę. Potem odwrócił się i popatrzył na zgłiszczę Konstantynopola. – Mimo wszystko czuję się winny. Zrobili to Weneccjanie i ludzie z Flandrii, a przede wszystkim rycerze z Szampanii i z Blois, z Troyes, z Orleanu, z Soissons, nie mówiąc o moich ziomkach. Wolałbym, żeby to miasto zniszczyli Turcy.

– Turcy nigdy by tego nie zrobili – odpowiedział Niketas. – Jesteśmy z nimi w doskonałych stosunkach. To chrześcijan powinniśmy się byli strzec. Być może jednak jesteście narzędziem Boga, który wysłał was, by ukarać nasze grzechy.

– *Gesta Dei per Francos* – powiedział Baudolino.

UMBERTO ECO
ur. w 1932 r.,
wybitny pisarz,
semiolog, profesor
uniwersytetu
w Bologni.
Ostatnią jego
publikacją we
Włoszech jest zbiór
rozpraw i szkiców
Kant e l'ornitorinco
(*Kant i dziobak*)
z 1997 r. W Polsce
ukazał się ostatnio
wybór jego esejów
pt. *Czytanie świata*
(Znak 1999).

Umberto Eco

Rozdział powieści Umberto Eco, Baudolino, Romanzo Bompiani, listopad 2000, Mediolan.



OKIEM KRYTYKA

Robert
Ostaszewski
Agnieszka
Kosińska
Tomasz
Korzeniowski
Katarzyna
Turaj-
-Kalińska

Do czego służy antologia?

Roman Honet, Mariusz Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej 1990–1999*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2000.

W opracowywanych przez psychologów treningach twórczości znaleźć można między innymi takowe zadanie: wskaż jak najwięcej nietypowych zastosowań danego przedmiotu. Ponieważ treningu nigdy dosyć – a już szczególnie jeśli chodzi o twórczość – postaram się trochę poćwiczyć, wymyślając kilka pomysłów na wykorzystanie *Antologii nowej poezji polskiej 1990 – 1999* ułożonej przez Romana Honeta i Mariusza Czyżowskiego. Otóż rzeczona księga posłużyć może jako przycisk do papieru (ma dobrze ponad 300 stron, jest więc wystarczająco masywna), albo podstawka pod kawę wypijaną rano w łóżku (twarda oprawa *Antologii...* gwarantuje filiżancie stabilność). Indywidualnie snobujące się literacko mogą z pełnym powodzeniem używać dzieła krakowskich antologistów jako sennika albo księgi wróżb (dzięki różnorodności pomieszczonych tam tekstów poetyckich). Dla przykładu: indywiduum budzi się z pierwszym

brzaskiem, sięga po *Antologię...*, by znaleźć tam wskazówki na bliższą bądź też dalszą przyszłość, otwiera na chybił trafił, znajduje taki oto fragment wiersza Karola Maliszewskiego: *Przeczuwam wiersz który napiszę // w czterdziestym trzecim roku życia*. Czyż to nie wspaniała perspektywa? Chyba, że ma się już lat czterdzieści pięć i ani jednego wydrukowanego czy choćby napisanego wiersza na koncie. Ale przecież wróżby nie muszą wcale być pomyślne.

Żarty żartami, ale przecież krakowscy antologięści podpowiedzieli, do czego powinno posłużyć ich dzieło: *Poprzez nasze opracowanie nie pragniemy wyręczać krytyków w ich pracy jak również nie mamy zamiaru ignorować poglądów czytelników. Toteż zamiast hierarchii, środowisk i obiektów proponujemy czytelnikom autorów i ich wiersze. Mamy nadzieję, że staną się one przyczyną wielu rozważań nad tym fragmentem literatury lat 90. , który mieści się w zaproponowanych przez nas kryteriach*. Na szczegółowe rozważania na temat poezji tworzonej w ostatniej dekadzie nie ma w niniejszym omówieniu miejsca, ale spróbuję przyrzeć się, pod jakim kątem Honet i Czyżowski ustawiają antologiczne zwierciadło, w które chcieli złapać odbicie „nowej poezji”.

Przyznam od razu, że spodziewałem się, iż podobna antologia ukaże się gdzieś w okolicach przełomu wieków. „Okrągłe” daty zachęcają do podsumowań, a bzik milenijny jest przecież dość zaraźliwy. Co więcej, czekałem na książkę zbierającą najciekawsze (najwartościowsze?) dokona-

nia poezji lat 90. Dlaczego? Powodów było kilka.

Po zakończeniu – gdzieś w okolicach roku 1997 – „karnawału” młodej literatury obraz najnowszych dokonań literackich zaczął się wyraźnie stabilizować. Wydaje się więc, że czas jest wprost idealny na pewne korekty, re-manenty czy przewartościowania, czyli, innymi słowy, oddzielenie ziarna od plew, wskazanie, kto z młodych, którzy tak dobrze zapowiadali się na początku lat 90., spełnił pokładane w nim nadzieje, a kto – nie (bez przesady i rygoryzmu oczywiście, bo w końcu problemów z wartościowaniem tekstów literackich nikt jak dotąd nie rozwiązał i nic nie wskazuje na to, że w najbliższym czasie rozwiąże; nie zmienia to jednak faktu, że ta odrobina dystansu, jaką uzyskaliśmy wobec literatury ostatniej dekady, pozwala na dużo trzeźwiejszy jej ogląd). Poza tym to, co obecnie nazywa się „młodą poezją” w dużej mierze przypomina mocno zaniebdany ogród, w którym splątany gąszcz rośnie sobie w najlepsze, a ogrodnika z sekatorem ani widu, ani słychu. Spora ilość czasopism literackich, duża aktywność mniejszych lub większych ośrodków literackich, niesłychana wprost mnogość wszelkich konkursów, festiwali czy „nocy” poetyckich, wszystko to razem wzięte – przy nieograniczonych wprost możliwościach druku (problem stanowią tylko i aż pieniądze) – przyczyniło się do istnego zalewu tomików. Już chyba mało kto jest jeszcze w stanie – no, może poza

OKIEM KRYTYKA

Maliszewskim, ale i ten oddany młodej poezji sercem oraz piórem krytyk coraz częściej omawia poetyckie nowości hurtem – rozeznaczyć się w setkach nazwisk i tytułów. Solidnie przygotowana antologia wyznaczyć powinna choćby punkty orientacyjne, umożliwiające jakieś takie poruszanie się po świecie najnowszej poezji. Nie należy także zapominać, że poezja, szczególnie ta tworzona przez młodych i najmłodszych, ma charakter gettowy. Poeci, często związani z lokalnymi środowiskami, wydają tomiki zwykle w mikroskopijnych nakładach, co sprawia, że trafiają one najczęściej jedynie do rodziny, przyjaciół i kilku zaprzyjaźnionych krytyków. Prowadzi to do tworzenia się swoistego obiegu zamkniętego poezji: poeci piszą wiersze dla innych poetów, wzajemnie recenzują i omawiają swoje teksty. Czytelnikom, którzy nie są związani ze środowiskiem poetyckim, antologie dają często jedyną możliwość dotarcia do tekstów poetyckich.

Czy *Antologia...* Honeta i Czyżowskiego spełniła moje oczekiwania? Otóż nie bardzo. Przede wszystkim dlatego, że krakowscy antologisci nie pokusili się o spojrzenie na dokonania poezji w ostatniej dekadzie z nowej perspektywy. Dali czytelnikom do rąk tom, który właściwie niewiele różni się od tego rodzaju publikacji z lat 90. Paweł Dunin-Wąsowicz sugeruje nawet (zob. „FA-art.” 2000 nr 3/4), że Honet i Czyżowski „odpisywali” z antologii *Macie swoich poetów. Liryka*

polska urodzona po 1960 roku, której sam był współautorem, ale w przypadku takich inicjatyw wydawniczych trudno jest kogokolwiek złapać za rękę.

Krakowscy antologisci poszli po najmniejszej linii oporu, uporządkowali zebrany materiał alfabetycznie, zaczynając od prezentacji wierszy Roberta Adamczaka, a kończąc na tekstach Piotra Zazuli. Wprawdzie we wprowadzeniu uprzedzali lojalnie, że nie zamierzają „wyręczać krytyków”, ale też kilka linijek dalej wyrazili nadzieję, iż *Antologia...* da impuls do dyskusji o „nowej poezji”. A przecież dużo łatwiej jest sprowokować wymianę zdań, pobudzić ruch myśli w przypadku, gdy występuje się z wyrazistą propozycją syntezy, próbuje się ująć chaos literackich fenomenów w siatkę pojęć. Tymczasem Honet i Czyżowski postąpili wedle takiej zasady: my zebraliśmy teksty, a wy już róbcie sobie z nimi co chcecie. Będę się upierał, że odrobina pracy koncepcyjnej na pewno by nie zaszkodziła. Ale nawet mniejsza o krytyków i dyskusje o literaturze... Czytelnik, który sięgnie po *Antologię...* z nadzieją, że po lekturze tej grubej książki będzie lepiej orientował się w tym, co obecnie dzieje się w „młodej poezji”, prawdopodobnie mocno się zawiedzie. Tym bardziej, że zestawy wierszy niektórych poetów są mocno „mylące”, ponieważ w większym stopniu świadczą o guście antologistów niż ilustrują indywidualne cechy stylu poszczególnych poetów. I tak dla przykładu: przeczytawszy za-

mieszczono w *Antologii...* wiersze młodej poetki z Gliwic, Marty Podgórnik, można dojść do wniosku, iż jest to subtelna liryczka. A przecież każdy, kto choćby przejrzał tomiki Podgórnik (*Próby negocjacji*, *Paradiso*) doskonale wie, że jest to poetka „drapieżna”, mocno autoironiczna, bez złudzeń – może nawet cynicznie – postrzegająca i oceniająca świat oraz własne w nim miejsce.

Od antologii poezji wydawanych w latach 90. tom Honeta i Czyżowskiego różni się nieco odmiennym zestawem prezentowanych poetów. Krakowscy antologięści więcej miejsca poświęcili najmłodszym, poetom urodzonym w latach 70. ; zaprezentowali też wiersze autorów dużo starszych, urodzonych nawet grubo przed rokiem 1960, argumentując, iż Paweł Huelle, Józef Kurylak, Andrzej Sosnowski czy Janusz Szuber na dobre wpisali się w poetycki krajobraz dopiero po roku 1989 i mocno zaznaczyli w nim swoje miejsce. Stąd właśnie w tytule antologii pojawiło się niezbyt moim zdaniem szczęśliwe określenie „nowa poezja”. Cóż, równie mylące było określenie „młoda poezja”, zważywszy że ostatnimi czasy używano jej w odniesieniu do poetów, którzy trzydziestkę dawno mieli już za sobą. Zastanawiający jest jednak dobór nazwisk „starszych” poetów, bo o ile dorobek Sosnowskiego, a i jego wpływ na innych poetów, jest bezsporny, to już Huelle nie jest w poezji postacią na tyle znaczącą, aby należało koniecznie umieszczać w *Antologii...*?

I jeszcze trochę o tych, którzy mogą powiedzieć: niczego nie ma o nas w *Antologii...* Zdaję sobie sprawę, że wskazywanie na nieobecnych w publikacjach takich, jak antologie, zakrawać może na tani chwyt polemiczny. Antologięści mają przecież prawo dokonywania arbitralnych wyborów. Ale też powinni być konsekwentni. Z wprowadzenia dowiedziałem się, że Honet i Czyżowski zebrali zestaw wierszy obrazujące najważniejsze zjawiska w najnowszej poezji, że starali się pokazać ją w całej różnorodności. Tyle tylko, że właściwie nijak się to ma do zawartości *Antologii...* Niektóre środowiska – choćby olsztyńskiego „Portretu”, by podać konkretny przykład – w ogóle nie zostały zauważone przez antologistów. Wygląda na to, że łatwiej było, siedząc pod Wawelem, dostrzec i docenić poetów związanych z dużymi ośrodkami (Krakowem, Warszawą, Poznaniem czy Wrocławiem), albo po prostu wydawanych przez Wydawnictwo Zielona Sowa. Nie zamierzam sugerować, że krakowscy antologięści, nadając *Antologii...* taki a nie inny kształt, potwierdzili opinię o istnieniu w naszym środowisku literackim – sparafrazując popularny w światku polityki *bon mot* – „poetyckiego państwa kolesi”. Choć pewne pominięcia wydają się zastanawiające. Bo czyż taki na przykład Jerzy Franczak, poeta mimo młodego wieku (ur. 1978) o całkiem sporym już dorobku, jest w „nowej poezji” postacią mniej charakterystyczną niż Klara Nowakowska, Agnieszka Sobol czy Ja-

OKIEM KRYTYKA

ROBERT
OSTASZEWSKI
Ur. 1972; krytyk
literacki, stale
współpracuje
z „Fa-Artem”
i „Nowymi
Książkami”.

rosław Ślęzak, dla których znalazło się miejsce w *Antologii*...

Moje zastrzeżenia można oczywiście skwitować jednym zdaniem: łatwiej jest krytykować niż zrobić samemu coś pożytecznego. *Antologia*... Honeta i Czyżowskiego jest na pewno publikacją potrzebną i pożyteczną, choćby dlatego, że zbiera w jednym tomie wiersze takich poetów, do których zwykłym zjadaczom poetyckiej stawy trudno jest dotrzeć. A że można by przy odrobinie wysiłku sprawić, że tom ów jeszcze lepiej by służył jako antologia? Na dobrą sprawę chyba jeszcze nie udało się stworzyć antologii, która zadowoliłaby wszystkich.

Robert Ostaszewski

Strategie wykluczania

Grażyna Borkowska, Małgorzata Czermińska, Ursula Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*.

***Przewodnik*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.**

Przewodnik *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności* napisany przez wybitne znawczynie przedmiotu posiada wszystkie zalety wydawnictwa encyklopedycznego (przejrzysty układ, cytaty, indeksy, bibliografie, bogatą ikonografię), bez charakterystycznych dla tego typu

wydawnictw wad. Czyta się go bowiem nie gorzej od osławionego, celowo nieakademicznego *Parnasu bis*. *Słownika literatury polskiej urodzonej po 1960 roku* autorstwa Pawła Dunin-Wąsowicza i Krzysztofa Vargi. Napisany żywym, niehermetycznym językiem przewodnik wydaje się raczej powieścią o przygodach pewnej niechcianej idei, o wielowiekowym procesie feminizacji kultury polskiej. Bezboleśnie ukazuje nam niedostrzeżoną, dlatego nieobecną na oficjalnym firmamencie, siłę napędową polskiej kultury – mrówczą twórczość legionu kobiet.

Narracja przewodnika rozpada się na trzy sposoby rozprawiania o literaturze. Ursuli Phillips – silnie nasyczonej ideologią feministyczną; na tyle silnie, że niektóre zdania brzmią jak z minionej epoki, na przykład to: „Nie można jednak twierdzić, że dawne pisarki były nieczułe na problemy społeczne” (pomimo powiązań z najważniejszymi rodami w kraju). Grażyny Borkowskiej – chłodny, precyzyjny, spokojnie budujący imponujący gmach myśli. Małgorzaty Czermińskiej – entuzjastyczny i biorąc pod uwagę charakter edycji dość rozrzutny (w wielu miejscach doskwiera brak informacji lub obecność zbędnych).

Kluczem do wpisania się na listę *Pisarek polskich* jest, w zależności od epoki, ich oryginalna twórczość, „torowanie drogi emancypacji” oraz doskonalenie polskiej literatury w procesie feminizacji.

Pomimo tak jaskrawo feministycznych założeń nie mogę rozszyfrować, na czym polegała strategia pomijania zastosowana w tym kompendium. Pominiętej Manueli Gretkowskiej wszystkiego można odmówić prócz oryginalności. Pamiętam, że Grażyna Borkowska była jedną z pierwszych krytyczek piszących o oryginalności Gretkowskiej, nazywając jej pisarstwo teologią feministyczną, co zyskało potwierdzenie w późniejszej twórczości autorki *My zdies' emigranty*. Groteska i poetyka absurdu, a także jawnie subiektywny opis, duża sprawność felietonowa i zdolność skupiania uwagi mediów powodują, że głos tej pisarki jest mocniejszy, a o pozycji współczesnej kobiety polskiej mówi więcej niż Tulli, Goerke czy bardzo eksploatowana – również graficznie – Tokarczuk. Dodam, że w czasie dużego wysypu kobiecych talentów w latach 90. Gretkowska miała pozycję „etatowej skandalistki” i że jest autorką scenariusza pierwszego być może nowoczesnego filmu o potędze erotyki. Nie ma Zyty Rudzkiej, której pisarstwo nie tak dawno nie do przyjęcia, zbyt kontrowersyjne, bardzo wsobne i zagęszczone, zmierza ku czemuś, co można by nazwać „pisaniem ciałem”. Nie ma Krystyny Kofty, pisarki od blisko trzydziestu lat odważnie eksploatującej wątki kobiecej biografii, co więcej utrzymującej się z tego procederu, a więc borykającej się ze statusem pisarki w Polsce. Nie znalazłam pisarki o podobnym stażu literackim, Anny Bojarskiej, notabene to

jedno z najlepszych, a niedocenionych piór, autorka prozy eksperymentalnej, historycznej, politycznej (autorka *Agitki* pierwszej polskiej nowoczesnej powieści politycznej) etc; ani jej siostry – Marii Bojarskiej, krytyczki teatralnej i ciekawej pisarki. Nie ma Marii Nurowskiej, której pierwsze powieści przynioszą niespotykany w polskiej literaturze obraz relacji między kobietami, drążą tematy intymne, a osławione *Postscriptum* jest jedną z pierwszych polskich powieści o Holokauście. Ani Hanny Kowalewskiej, autorki opowiadań introwertycznych, o niepowtarzalnej atmosferze i niecodziennej umiejętności współczucia z naturą. Podobną umiejętność posiadała trochę starsza, ale jakże warta odpomnienia Maria Czerkawska, poetka przyrody i trudnego zachwyty, bardzo osobna, już raz wskrzeszana przez Jerzego Kwiatkowskiego czy Martę Wykę. Nie ma Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, późnej debutantki, autorki sagi o kobietach ze szlacheckiego zaścianka na Wileńszczyźnie, być może, jak pisze Miłosz, „ostatniej w długim szeregu powieści o dworach i dworach”. Nie ma otwarcie feminizującej poetki pokolenia „bruLionu” Marzeny Brody, czy jej pokoleniowych rówieśniczek – klasycyzującej – zdobywczyni wielu liczących się nagród Marzanny Bogumiły Kielar, zaskakującej poetki-pianistki Ewy Sonnenberg czy Anny Piwkowskiej, zapatrzonej w poezję rosyjską.

Czy to z powodu *political correctness* czy zasady parytetu mamy aż trzy pi-

sarki żydowskiego pochodzenia żyjące w Izraelu (Ida Fink, Miriam Akavia, Irit Amiel), ale z feministycznym zacięciem nie mające wiele wspólnego. Jeśli już mówimy o kobiecym filtrze przeżycia holokaustu wymienić by raczej wypadało Renatę Jabłońską, również mieszkającą w Izraelu, która dokonuje wiwisekcji życia rodzinnego, relacji międzyludzkich, nie epatując zagładą. Notabene, nigdzie poza tym przewodnikiem nie znalazłam informacji, że Miriam Akavia pisze po niemiecku. Dlaczego nie ma noty o pierwszej Żydówce piszącej po polsku M. Meyersonowej (w 1878 wydała powieść *Z ciąsnej sfery* i opowiadanie *Dawid*)?

Jeśli nawet umiem wytłumaczyć sobie nieobecność cieszących się dużą popularnością: Joanny Chmielewskiej, Małgorzaty Musierowicz czy Agnieszki Osieckiej, to nie umiem nieobecności Kingi Dunin, autorki udanych współczesnych powieści edukacyjnych, a do tego jednej z najlepszych krytyczek, uwzględniającej w swej twórczości feministyczne zdobycze, wzorowej eseistki, czego dowodem chociażby *Tao gospodyni domowej* i liczne publikacje w prasie codziennej czy specjalistycznej. W obszernej nocie o Julii Hartwig nie ujęto *Dziennika amerykańskiego* powstałego pośród zwyczajnych zajęć kobiecych, pełnego celnych uwag o feminizującej się na gwałt Ameryce lat 70., portretów kobiecych, fascynacji Emily Dickinson, kontemplującego sztukę i detal życia codziennego.

Niewątpliwie pionierska ta edycja ukazuje bodaj czy nie najważniejszy aspekt feministycznych teorii, nierozwalny spłot biografii jednostkowej z twórczością kobiety, a także z życiem zbiorowym, co kapitalnie uwypukla wymiar dzieła i wreszcie po latach obyczajowego gorsetu pozwala mu wybrzmieć w pełni. Jakże inaczej jawią się fascynujące biografie „wielkich dam literatury polskiej” – Orzeszkowej, Konopnickiej, Zapolskiej, Dąbrowskiej, Nałkowskiej. Szkoda, że autorki zatrzymały się na raczej ogólnie znanych postaciach, nie dorzuciły kilku zapomnianych kobiet o fascynujących, często tragicznych życiorysach: Magdaleny Samozwaniec, Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej.

W rozdziale *Piszące białogłowy od średniowiecza do końca XVIII wieku* nie znalazłam podstawowych informacji, uzmysławiających egzystencjalną sytuację ówczesnych kobiet. Pozbawione obywatelskich praw, majątkowo uzależnione od męża, ojca czy opiekuna, przez ówczesny system edukacji i feudalną strukturę społeczną przygotowywane jedynie do roli żony i matki, miały przed sobą dwie drogi: małżeństwo albo klasztor. Nie zarządzały majątkiem własnym (posag) czy rodzinnym; ich rola ograniczała się do doglądania kuchni, spiżarni, stołu i służby. Jeśli zdolnościami i odwagą potrafiły rozszerzyć swoją życiową przestrzeń, były to zdobycze jednostkowe, które wprawdzie torowały drogę innym i sumowały się w wielowiekowym procesie powiekk-

szenia wpływów, ale nie decydowały o żeńskiej społeczności dawnej Polski. Atmosferę Polski wielkopańskiej i szlacheckiej szlachty kapitalnie oddaje *Apokryf rodzinny* Hanny Malewskiej. Choć nie zajmuje się ona kwestią kobiecą, przygotowuje pod nią grunt i osadza kobietę w ówczesnym świecie. Dzięki Malewskiej jakże precyzyjnie można zrekonstruować genezę intelektualistki polskiej. Nic o tym w *Przewodniku*.

Pisarki polskie to w dużej mierze także książka do oglądania, pięknie edytorsko przygotowana, z czego zresztą znane jest wydawnictwo słowo/obraz terytorium. Ale pod smakowicie nadanym tytułem *Polska Virginia Woolf* nie znajdziemy portretu Anieli Gruszeckiej, choć inne pisarki są portretowane w nadmiarze.

W ścisłym związku z powyższymi uwagami pozostaje pytanie, do kogo adresowana jest ta, mimo wszystko, ze wszech miar użyteczna publikacja: zainteresowany twórczością kobiet nie znajdzie w niej wielu nazwisk, nie zorientowany, bazujący na doniesieniach mediów i pań z bibliotek także. Może czytelnik zagraniczny, ale ten z kolei bez determinacji nie przebrnie przez wieki dawne, a współczesne wiadomości są skąpe i mało atrakcyjne. To prawda, że tylko nieznaczna część bohaterów przewodnika funkcjonuje w świadomości potocznej, jak zaznaczają autorki kompendium, ale też część tych, które funkcjonują nie znalazła w nim miejsca.

Agnieszka Kosińska



AGNIESZKA KOSIŃSKA
Absolwentka polonistyki UJ, zajmuje się literaturą kobiet, redaktorka telewizyjnego programu „Mixtura literacka”.

Renate Groh, *Pilger*, 1998, płótno, gurt, 196 x 106 cm.
Reprodukcja Katalog

Doceniając to co jest

Historia i kultura Żydów polskich: słownik, Alina Cała, Hanna Węgrzynek, Gabriela Zalewska, WSiP, Warszawa 2000.

Układaniem słownika historii i kultury polskich Żydów nikt się w Polsce przedwojennej nie trudził. Po wojnie reglamentowana przez cenzorów wiedza o judaizmie i pamięć o Żydach pozwalała sławić Polskę, która w XVI wieku była „żydowskim rajem” dla Żydów wyganianych z Europy zachodniej i powtarzać za Słonimskim, że „nie masz już tych miasteczek”. Zmienił to dopiero początek lat osiemdziesiątych. Choć o Żydach w słownikach jeszcze nie mogło być mowy, to o historii i kulturze polskich Żydów coraz częściej pisano oficjalnie. Pojawiły się wspomnienia ocalonych z Zagłady i pierwsze naukowe opracowania. Kiedy w krakowskiej Starej Synagodze otwarto judaistyczną wystawę, jej organizatorzy musieli stworzyć, wobec braku innych źródeł, „przewodnik terminologiczny” podający w cienkiej broszurce podstawowe wiadomości o liturgii i rytuale żydowskim.

Słownik *Historia i kultura Żydów polskich*, niezbędny dla badaczy, nauczycieli, uczniów, studentów, jest dziś jedynym tak obszernym kompendium tego typu, sprowadzającym do roli

uzupełniającej mini-tezaurus *Kultura Żydów polskich w XX wieku* Rafała Żebrowskiego i Zofii Borzymińskiej oraz *Encyklopedię tradycji i legend żydowskich* Alana Untermana.

Użyteczności słownika sprzyja jego popularny charakter, przejrzystość, zwięzłość a zarazem komunikatywność języka.

Publikacja jednak nie jest wolna od błędów i braków, co wykażą zapewne kolejni recenzenci specjaliści. Mimo to, słownik daje więcej korzyści, niż czyni szkód. Pionierski trud auterek jest nie do przecenienia, a następne wydanie zapewne poprawi takie usterki, jak choćby tłumaczenie hebrajskiej nazwy Instytutu Pamięci Narodowej „Jad was-Szem” (zaczepniętej z Izajasza 56,5) jako „ręka i imię” zamiast „miejsce i imię”. Autorki informują o stosowaniu uproszczonej transkrypcji języka hebrajskiego. Właściwa dla języka polskiego transkrypcja, należy wierzyć, pomoże wyrugować z naszego piśmiennictwa angielskie formy słów i zwrotów hebrajskich lub jidysz. Niestety, sam słownik jest czasem niekonsekwentny, i tak np. wciąż mamy „Yad Vashem”, a formę „Suckewer” podano jako alternatywną w definicji hasła „Sutzkever”.

Przyjmując pewne zasady opracowania, autorki zdecydowały pominąć tematykę biblijną usprawiedliwiając to istnieniem słownika *Kultura biblijna* oraz potrzebą skupienia się na związkach z historią i kulturą polską. Szczęśliwie nie zrezygnowały z podstawowego hasła „Tanach” (nazwa Biblii utworzona od nazw jej trzech części),

do którego „Biblia” winna jednak pojawić się jako odsyłacz. I skoro jest „Tora” (właśnie jedna z części Biblii, do której kieruje odsyłacz „Pięcioksiąg Mojżesza”, to dlaczego nie ma pozostałych części – „Newi’im” (Prorocy) i „Ketuwin” (Pisma).

Założenie drugie ogranicza do ponad pięćdziesięciu ilość haseł o dziejach tak wielu przecież gmin żydowskich w Polsce. Stąd brak w słowniku dziejów choćby pierwszych skupisk żydowskich w Polsce średniowiecznej.

A przecież gdzie jak nie tu będą czytelnicy szukać wiadomości o Żydach swojej miejscowości. To przecież sprawa niebagatelna, jeśli zważyć jej wymiar emocjonalny, możliwość poznania „żydowskiej” przeszłości własnego otoczenia. Trudno oczywiście, by jeden mały słownik wymieniał wszystkie miejscowości tylko dlatego, że Żydzi tam byli, ale warto było ocalić od niepamięci choćby te specyficzne, choćby związane np. z ciekawym aspektem żydowskiego życia obyczajowego, jak podróże dostojnych cadyków do wód w Iwoniczu czy Rymanowie Zdroju. Rymanów zresztą to siedziba i miejsce pochówku też nieobecnego tu, cadyka Menachema Mendla. Zresztą, słownik jest wyraźnie niekompletnym przewodnikiem po chasydyzmie.

Wreszcie, nie zawsze realizowano główne założenie słownika: prezentowania polskiego wątku w dziejach Żydów. Na przykład w haśle „kabała” pomijającym dzieje kabały w Polsce. Szerzej należało też ukazać poprzez stosowne hasło odmienną sytuację Żydów

w zaborach i różnice między Żydami np. Wielkopolski i galicyjskimi Ostjuden, czy kongresowymi litwakami.

Jeżeli do historii i kultury Żydów włączono „antysemityzm”, to co z „filosemityzmem”? Co z „allosemityzmem”, na który wskazywał Artur Sandauer? Jeśli jest „literatura antyżydowska”, to gdzie „literatura filosemicka”, nawet jeśli było jej zdecydowanie mniej?

Samej literaturze słownik poświęca sporo uwagi oferując hasła syntetyczne, noty o grupach literackich, zjawiskach, czy wreszcie biogramy twórców. Kryteria doboru wykluczyły żyjących oraz tych, co nie odczuwają (odczuwali) związku z tradycją i kulturą żydowską. Wśród żyjących autorki uczyniły wyjątek np. dla Henryka Grynberga, ale nie powinny zapominać o Hannie Krall. Wśród drugich wyjątkiem jest chyba Tadeusz Peiper, bo jego biogram w żaden sposób nie wykazuje związku z tradycją i kulturą żydowską. Do drobiazgów zaliczmy fakt, iż biogram Juliana Strykowskiego nie wymienia miejsca urodzenia pisarza, jakby ten mógł się urodzić tylko w Stryju. „Literatura polsko-żydowska” milczy o dziejach powojennych, o ośrodkach polskich Żydów w świecie, włącznie z Izraelem (Kalman Segal, Leo Lipski, grupy literackie, publikacje, itd.).

Zatem pozostaje czekać na wydanie poszerzone i poprawione, doceniając to co jest, bo jeszcze żaden inny słownik polski nie powiedział o Żydach tyle i tak dobrze zarazem.

Tomasz Korzeniowski

TOMASZ
KORZENIOWSKI
Ur. 1955
w Poznaniu,
mieszka
w Krakowie,
judaista, tłumacz
literatury
hebrajskiej
(m.in. Jehudy
Amichaja Korica
sezonu
pomarańczy;
niebawem ukaże
się w jego
przekładzie
Amosa Oza
To samo morze).

Bez szwanku

Józefa Hennelowa, *Votum separatum*,
Universitas, Kraków 2000

Biorąc do ręki zbiór felietonów Józefy Hennelowej, pomyślałam z przykrością, że epoka tej autorki już się skończyła. Sądzę, że wiele osób tak pomyśli i pomyli się tak samo, jak ja.

Kiedyś teksty Hennelowej czytało się jednym tchem. O ile nie były w całości skreślone przez cenzurę. A nawet gdy były skreślone, tym bardziej czytało się z dreszczem chodzącym po plecach zarówno adnotację o skonfiskowaniu nieprawomyślnego felietonu, jak i wszystkie po kolei kropki, którymi zaznaczono jego brak. Każda taka kropka krzyczała wtedy głośniejsz niż tysiąc wykrzykników. No, tak. Ale to było kiedyś... A dzisiaj?

Dzisiaj felietony Hennelowej nabrały zupełnie nowych znaczeń. Co ciekawe – głębszych, ważniejszych, ponadczasowych. Kiedy w 1983 roku, w stanie wojennym, autorka tytułowała swój tekst: „Nie!”, owo „nie” z wykrzyknikiem od razu wiązało się jednoznacznie z protestem politycznym. Teraz mogłoby raczej nieszczęśliwie skojarzyć się z gazetą Urbana. Chwała Bogu, „nie” Hennelowej miało ciąg dalszy, który trwa po dziś dzień, a nawet nadal ma przed sobą przyszłość.

„Ilekróć trzylatek się złości – pisała felietonistka – jego rodzice popadają w zgorznienie: takie niegrzeczne dziecko. Ale kiedy się jest już na dystansie przeszło półwiekowym od tej malej, rozpaczliwej furii, zazwyczaj odczuwa się z nią przede wszystkim solidarność. Bo jest w niej nie tylko dziecinny brak rozumu, nieopanowanie i nieznajomość rzeczy. Jest też najczęściej coś jeszcze, co nas oboje łączy: protest przeciw temu, co obraża naszą godność człowieczą”.

Dalej przypominała Hennelowa nie dla każdego oczywistą prawdę, że dorośli nie są od tego, aby dziecko represjonować, tylko raczej, by je uczyć, w jaki sposób ma ono „bezsilny gniew zamieniać na zapamiętały, konstruktywny wysiłek odrzucania, naprawiania, kierowania”. Pytała także: „Ale czy zawsze potrafimy? Czy nie bywa tak, że nam obojgu – temu małemu dziecku i mnie, o dwa pokolenia starszej – pozostaje tylko solidarność w proteście?”

Oczywiście, felieton z 23 lutego 1983 roku skonfiskowano. Wystarczyło, że pojawiło się w nim dwa razy słowo „solidarność” w tym raz: „solidarność w proteście”. Nie szkodzi, że chodziło o solidarność dorosłego z dzieckiem. Gdyby to była solidarność pielęgniarki z pacjentem, harcerza ze staruszką, czy pana z jego psem, rezultat byłby ten sam, bo to najzupełniej niewinne i szlachetne słowo było wówczas trefne.

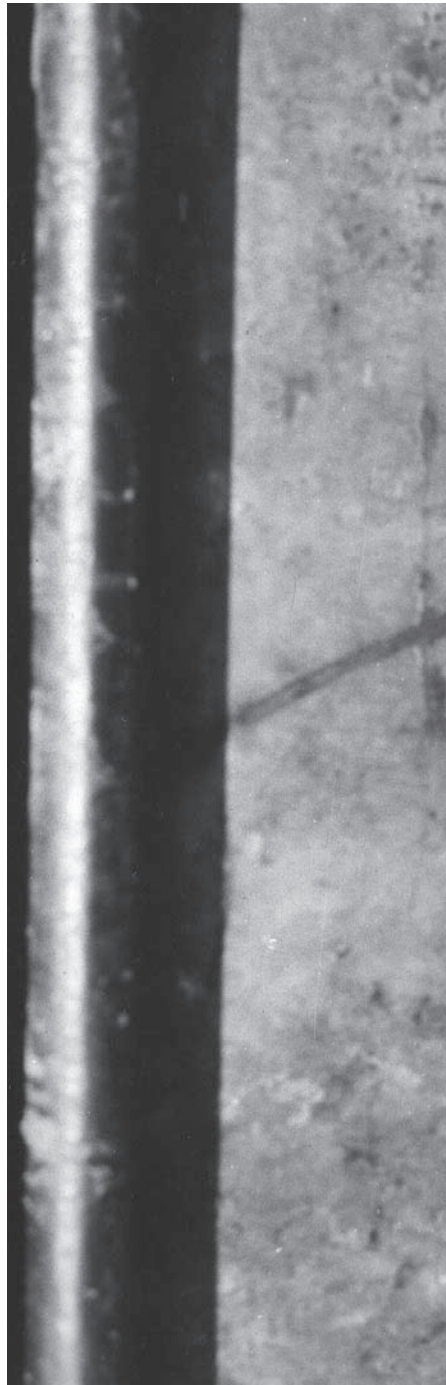
Pisząc tak w latach 80., Józefa Hennelowa musiała sobie zdawać sprawę, że drażni władze PRL-u, czy też cenzorów chroniących władze przed rozdraż-

nieniem. Po części, po to pisała. Prócz tego jednak zapobiegliwie wybiegała myślą naprzód do jakiejś odległej, w tamtych latach niemożliwej do wyobrażenia, normalności. Do tych czasów, w których nadejście nikt nie wierzył, kiedy jej tekst stanie się tym, czym być powinien: mądrym, głębokim tekstem o wychowaniu. O dojrzewaniu do konstruktywnych form protestu. Słowem, o dorastaniu do wolności, która, choć tak pożądana, może się okazać trudniejszym zadaniem niż niewola.

Dawne felietony z rubryki „Tygodnika Powszechnego” „Votum separatum” najwyraźniej otwierają dzisiaj przed nami nowe horyzonty, których wtedy, w naszym świętym ograniczeniu, nie umieliśmy dostrzec. Dlatego dobrze by było nie odkładać Józefy Hennelowej zbyt pochopnie do muzeum najchlubniejszej nawet historii. I nie przywalać omszałym pomnikiem zacnej pierwszej damy solidarnościowej rewolucji, która to dama wyprowadziła swą flotyllę z rejonów burzy na spokojne wody bez najmniejszego szwanku. Czego bynajmniej nie da się powiedzieć o jej wszystkich bez wyjątku towarzyszach broni.

Katarzyna Turaj-Kalińska

Jan M. Szczurek, *Kompozycja*, fotografia.



KATARZYNA
TURAJ-KALIŃSKA
Pisarka,
dziennikarka; łączy
zainteresowania
humanistyczne
i przyrodnicze;
ostatnio wydała tom
wierszy *Prometea*.



CO LUDZIE CZYTAJĄ

Dorota
Terakowska

Harry Potter: pierze lepiej

Niewiele manii zasługuje na polecenie, ale zainteresowanie kilkudziesięciu milionów czytelników wielotomową powieścią Joanne K. Rowling (w Polsce: około kilkuset) jest wyjątkowo zdrowe. Być może wyleczyłyśmy się z lęku, że świat odwróci się tyłem do książki, a twarzą do kultury obrazka; że naszym dzieciom – i nie tylko im – grozi wtórny analfabetyzm. Nabierzemy nadziei, że po skonsumowaniu siedmiu tomów przygód małego czarodzieja, co setny z czytelników sięgnie po tom ósmy, innego autora (proszę zwrócić uwagę na słowo „konsumpcja” – ono jest ważne); niektórzy z nich być może uwierzą, że książka nie musi być nudna. My wprawdzie to wiemy – ale większość dzieci już tego nie wiedziała.

Każdy z trzech tomów autorstwa Joanne Rowling (na Zachodzie jest ich już pięć) – *Harry Potter i kamień filozoficzny*, *HP i komnata tajemnic*, *HP i więzień Azkabanu* – to najbardziej demokratyczne powieści, jakie znam. Demokratyczne, ponieważ są na tyle proste i łatwe, że pojmie je każde dziecko, bez względu na

to, czy jest prymusem czy nieukiem, czy wywodzi się z wielopokoleniowej rodziny czytaczy, czy też to jedna z jego pierwszych książek. *HP* nie stawia w czytaniu żadnego oporu, nie sprawia trudu, nie daje tego, czego dzieci nie lubią – a tylko i wyłącznie to, na co mają ochotę. Rowling, jak wytrawny kucharz, przyrządziła potrawę ze składników doskonale sprawdzonych przez innych kucharzy – i jeśli ktoś nie lubi szpinaku, to na pewno go tu nie ma, gdyż szpinak jest kontrowersyjny. Ja szpinak lubię, ale to inna sprawa.

Czego dzieci nie lubią, poza szpinakiem? Nadmiaru opisów w książkach, o czym przekonałam się 20 lat temu, pisząc *Władcę Lewawu* i testując go na mojej 7-letniej córce. „Za dużo opisów”, oświadczyła, więc potulnie wykreśliłam połowę. Ale nie wszystkie. Dziś już zapewne ani ona by tego nie zażądała, ani ja bym nie posłuchała – lecz przeciętny czytelnik, także ten dorosły, mało obyty z książką, nadal woli te, w których opisów nie ma. A co jest? Akcja. Jak w komiksie, jak w kinie, jak w grze komputerowej. I w kolejnych tomach przygód *HP* jest głównie to i tylko to: akcja. Sytuacja pogania sytuację, a dialog leci za dialogiem. I wszystko jest jasne jak słońce – nawet gdy mamy do czynienia z czarną magią. W tym tkwi siła książek Rowling, bowiem w klasie, w której jedne dzieci przeczytały *Alicję w krainie czarów* i *Małego Księcia* – a inne nic z tego nie mogą pojąć (bo nie jest to prosta, jednowymiarowa lektura) – pojawiła się wreszcie książka, którą pojmą wszyscy. Także wszyscy dorośli, dla

których *Alicja*... też jest za trudna. A zatem demokratyczna książka na demokratyczne czasy...

Kolejną magiczną siłą *HP* jest język i czas akcji. Formalnie powieść Rowling należy do gatunku *fantasy*. 90 procent powieści *fantasy* toczy się w realiach, przypominających bliżej nieokreślone średniowiecze (Sapkowski) lub czasy pra-pra-prastare (Tolkien), bądź jest to jakaś tajemnicza przyszłość, nieznanie miejsce, nieważny czas. Tymczasem *HP* trwa dziś, teraz, jutro. Pojutrze też będzie trwał. Mali czarodzieje odjeżdżają do szkoły pociągiem Intercity, z londyńskiego dworca; jadąc, żują gumę i jedzą magiczne fasolki, którym Rowling nadaje takie smaki, jakie przydałyby im same dzieci, gdyż poczucie humoru autorki jest bliskie dziecięcemu. Jest tu fasolka o smaku... glutów z nosa lub woszczyny z ucha. Kto by to wymyślił, poza 8-latką, którego mama nie zdążyła trzepnąć w łapę za zły gust w żartach? Jaki redaktor w wydawnictwie by to przepuścił? Rowling to nie tylko wymyśliła, ale i nie szczędzi nam dalszego różnicowania fasolek w podobnym stylu, gdyż nie kieruje się naszą dewizą o potędze smaku, ale chce pozyskać ośmioletków. Pozyskuje wszystkich. Ten rodzaj humoru trafia bowiem do większości. Mali czarodzieje kłócą się o modele czarodziejskich mioteł tak, jak mali (i całkiem duzi) chłopcy o modele aut. Jest to język dzisiejszej ulicy, potoczny, zwykły, posiłkujący się uliczną nowomową małych latków.

Siłą *HP* jest prosty podział świata na bardzo mądre dzieci – i szalenie głu-

CO LUDZIE CZYTAJĄ

pich dorosłych. I choć znam wiele takich przypadków w prawdziwym życiu – to w literaturze już ktoś przed Rowling wymyślił ten nośny podział na przeważających liczebnie mugoli i wrażliwą, inteligentną resztę. Ktoś już pisał o szkole, w której obok sympatycznych nauczycieli, są też prawdziwe, psychopatyczne potwory. Przede wszystkim wymyśliła to Astrid Lindgren w *Fizi Pończoszance*, jeszcze w latach 40. (a miała spore kłopoty z debiutem, gdyż powieść uznano za bulwersującą). Potem tym tropem szło wielu autorów, między innymi Roald Dahl w świetnej *Matyldzie* czy Sempe i Goscinny w cyklu *Rekreacje Mikołajka*. A potem trop uznano za zużyty, oddano honory jego twórcom i uznano, że kolejne naśladownictwa nie są dobrze widziane. Ale siłą Rowling jest to, że czerpie ona ze wszystkich najlepszych książek dla dzieci – i nie tylko z nich (bardzo wiele bierze z *fantasy*) i nie ma w tym procederze żadnych hamulców. Czy nie ma ich dlatego, że jest to jej debiut, a debiutantce wolno więcej, niż innym? A może dlatego, że jest na tyle inteligentna, by wiedzieć, co jest najlepsze w literaturze dziecięco-młodzieżowej (np. zawsze sprawdza się sierota o nieokreślonym bliżej rodowodzie, i zawsze sprawdza się magia)? Na to pytanie nie odpowiem, gdyż po prostu nie wiem, czym kierowała się Rowling, czerpiąc pełnymi garściami z tego, co stworzyli przed nią inni. Jedno jest pewne: biorąc do ciasta sprawdzone składniki, i tak można upiec zakalec. Rowling nie piecze zakalców. To są

sprawnie napisane i trzymające w napięciu książki. Wytrawny redaktor zapewne skróciłby każdą z nich o jedną trzecią (wiele tu powtórzeń i dreptania w miejscu), ale prawdziwy bestseller powinien być gruby. Więc wszystkie kolejne książki są grube, a ponoć tom czwarty ma 800 stron (w Polsce ukaże się w lipcu br.).

Literaturoznawcy mają ogromne pole do popisu, gdy szukają w książkach o HP literackich zapożyczeń. Ale co z tego, że one tam są? Nic. Po pierwsze, po przygody HP sięgają najczęściej ci, którzy też nic – lub niewiele – wcześniej przeczytali (organizator pierwszego fan-klubu HP, mały Tymoteusz Hołdys, wyznał, że była to jedna z jego pierwszych książek, jaką dobrowolnie wziął do ręki), a po drugie – zapożyczenia nie kompromitują autorów w oczach czytelników, lecz jedynie w oczach profesjonalnych krytyków. Literaturoznawcy mają z tego powodu spory zgryz z Harrym P. i nie ukrywają, że woleliby, gdyby taką szaloną czytelniczą karierę zrobiły, na przykład, perfekcyjne artystycznie, odkrywczynie i naprawdę niepowtarzalne *Opowieści z Narnii* C. S. Lewis, albo znakomity cykl o muminkach Tove Jansson.

Przygody *HP* czytają jednak nie tylko dzieci, ale i dorosłe „mugole” – gdyż dzięki Rowling mogą sobie podreperować samopoczucie, wmawiając, że prawdziwym mugolem jest ich szef, kolega z pracy, sąsiad, albo żona/mąż, a oni sami są czarodziejami szarej codzienności. Nieprzypadkowo na Zlocie Magicznych Ludzi w Warszawie złama-

no obojczyk jednemu z dzieci (właśnie rzucano w tłum gadżety związane z potteromanią,) a drugie dziecko poturbowano. Magiczni Ludzie by tego nie zrobili – a zatem niewątpliwie był to zjazd mugoli, którym lektura Rowling pozwala wierzyć, że nimi nie są. Ileż to daje satysfakcji...

Jednak największą siłą przygód HP jest sposób ich wypromowania. Do promocji książek podchodzi się na ogół z nabożeństwem, bo „przecież to jest sztuka”. Tymczasem *HP* był promowany jak towar, jak proszek, który lepiej pierze, a pranie jest po nim o wiele bielejsze. Sama J.K. Rowling była najmocniejszym punktem tej reklamy, choć do tej pory zwykło się uważać, że autor to postać anonimowa. Tutaj autor zyskał konkretne ciało i od razu wszystkim stał się bliższy, zwłaszcza, że jest blondynką właściwej płci (przed promocją Rowling była ruda). W promocji wciąż podkreślano, w jak strasznych warunkach Rowling pisała. Po pierwsze – jako samotna matka, dzielnie skrywając nazwisko ojca swego dziecka; po drugie – jako bezrobotna, a tym samym potencjalny Kopciuszek. Po trzecie – pisała w kawiarniach, gdyż w mieszkaniu miała zimno, co wszystkich do dziś wzrusza. Po czwarte – robiła to „na skrawkach papieru”, a nie na porządnym arkuszu formatu A4 czy w zeszytach, gdyż nie było jej na nie stać (te skrawki powtarzają się w każdej reklamie). Po piąte – gdy już napisała pierwszy tom, to kilkunastu wydawców go odrzuciło, co dowodzi, że konkurencyjni wydawcy to mugole.

HP odniósł pierwszy sukces dawno temu, ale media wciąż przypominają tę nośną promocyjnie biografię, dodając do niej nowe wątki: oto Kopciuszek zarobił już ponad 2 miliony funtów; Kopciuszek przeznaczył dochody z ostatnich dwóch tomów na biedne dzieci; Kopciuszek wynajął dwóch goryli, gdyż ktoś chciał mu wydrzeć... skrawki papieru, na których zapisuje kolejne pomysły (te skrawki naprawdę robią wrażenie, podobnie jak informacja, że niezwykle wzbogacona Rowling żyje tak, jak wcześniej, nie kupuje rezydencji z basenem, ani jaguara. Była i jest nam bliska). Z rozlicznych zdjęć uśmiecha się do nas sympatycznie ładna blondynka – i mamy ochotę oddać jej ten uśmiech, i kupić kolejny tom.

Wszystko to razem powoduje, że książki o przygodach HP nie tyle się czyta, ile pożera. Pożera się z apetytem, jak hamburgera, jak nowy rodzaj czipsów, jak popcorn. Konsumuje się. Są bowiem książki do czytania – i te do konsumpcji. Konsumpcja ma sprawiać przyjemność. Konsumowanie kolejnych przygód HP to przyjemność gwarantowana.

Jak ta lektura wpłynie na umysły małych czytelników, dopiero się przekonamy. I choć w Internecie, na mojej liście dyskusyjnej, ktoś złowieszczo napisał: „Nie chciałbym zostać sam, otoczony tymi małymi czarodziejami i być potraktowany jak mugol” – to jednak twierdzę, że gdyby Rowling nie było, należałoby ją wymyślić. Światu książki jest ona potrzebna.

Dorota Terakowska

DOROTA
TERAKOWSKA
Pisarka,
dziennikarka,
wydała ostatnio
powieść
Poczwarka,
która ukazała się
nakładem
Wydawnictwa
Literackiego.

Zrozumieć chaos

Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność
jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!,
Warszawa 2000.

Nowa książka Zygmunta Baumana, wydana przez Wydawnictwo SIC! w prestiżowej serii *Spojrzenia*, pełna świetnych, błyskotliwych obserwacji i interpretacyjnych pomysłów, może okazać się dla czytelnika polskiego, jak inne książki poświęcone problematyce postmodernistycznej, a więc tytułowej ponowoczesności, książką nieco egzotyczną. Mimo bowiem wszystkich zmian, jakim pod wpływem bodźców idących z szerokiego świata podlega materia i forma naszego własnego życia, wciąż toczącego się na gospodarczych i duchowych peryferiach Europy, typ doświadczenia społecznego i duchowego, którym żywi się myśl autora i które przyjmuje on za oczywisty, pochodzi z innego obszaru i opisuje rzeczywistość zajmującą umowne centrum współczesności. W tym sensie *Ponowoczesność jako źródło cierpień* jest rozprawą antropologiczną. Przynosi obraz społeczeństwa i kultury, obraz życia, które ani nie jest naszym zbiorowym, ani dominują-

cym doświadczeniem i przez to właśnie wydaje się fascynujące, jak każda alternatywna postać istnienia. Chociaż jednak myślenie o Polsce jako o społeczeństwie ponowoczesnym wydaje się na razie pomysłem zabawnym i mało realnym, to formacja ta zdobywa sobie na naszym terenie wcale szybko strategiczne przyczółki. Nie brak na to dowodów w kulturze popularnej, w zjawiskach, jak to określa Bauman, deregulacji i prywatyzacji różnych segmentów polskiego społeczeństwa i jego świadomości. Mówią o tym badania socjologiczne i czytelny niepokój moralistów oraz miłośników totalnych porządków. Jednym słowem istnieją przesłanki, by perspektywicznie z ewentualnością ewolucji w tym kierunku się liczyć. Książka Baumana otwiera okno zarazem na urok i grozę takiej perspektywy.

Ponowoczesność... to zbiór rozpraw poświęconych szerokiemu wachlarzowi zagadnień, które w większości od dawna stanowią przedmiot zainteresowania autora, w części zaś są przejawem ekspansji poznawczej na nowe obszary. Znajdujemy tu rozważania na temat podstaw nowoczesnego społecznego ładu i tożsamości oraz rozmaitych typów obcego, który w ten ład wkracza, by stać się obiektem przeciwstawnych, antropofagicznych i antropoemicznych strategii, zabiegów „pochłaniania” bądź „wydala-

nia” go z ciała zbiorowości. Znajdujemy też intrygujący obraz bohaterów i ofiar ponowoczesności: turystów i włóczęgów, konsumentów i ludzkich „odpadów” konstytuujących nową rzeczywistość i podtrzymujących solidarnie jej istnienie. Spora liczba szkiców dotyczy bardziej specyficznych kwestii postmodernistycznej twórczości i kultury: awangardy (a raczej jej niemożliwości w ponowoczesnych czasach), znaczenia sztuki, prawdy nauki i prawdy sztuki, ponowoczesnej pedagogiki i szkoły życia, strategii nieśmiertelności rozwijanych przez społeczeństwa nowoczesne i ponowoczesne, losów religii.

Te różnorodne i pozornie rozproszone wątki spina niczym klamra główny problem *Ponowoczesności...*, **problem wolności człowieka w historii i w życiu zbiorowym** oraz pytanie o cenę, jaką trzeba za nią zapłacić. Dla wywodów Baumana punktem odniesienia jest Freudowska koncepcja opozycji między cywilizacją a ludzkim pędem do wolności, do uwolnienia się od zewnętrznych i wewnętrznych, zinternalizowanych ograniczeń „naturalnej” swobody. Nie bez powodu sam tytuł książki zawiera przejrzystą aluzję do pochodzącego z roku 1930, a więc z samego jądra epoki nowoczesności, słynnego szkicu Freuda *Kultura jako źródło cierpień*. Baumana nie przekonuje wyrażony w tym szkicu

pogląd, że warunkiem i fundamentem tworzonej przez człowieka cywilizacji jest wyrzeczenie się instynktów, rezygnacja z własnej, ludzkiej natury i jej popędów, otamowanie libidalnych skłonności i instynktu agresji. Freud uważał, że kultura sprawia nam ból, ponieważ żąda ofiary z naszej wolności, jest przymusem wyrzeczenia.

Piękno, czystość, ład stanowiące istotę cywilizacji nie są však czymś „naturalnym”, a uczynienie z nich formy naszego życia wymaga nieustannego nacisku na ich akceptację, czyli zewnętrznego przymusu i wykluczenia możliwości wyboru. Przeciwno konkretnym formom i wymagom cywilizacji lub przeciw cywilizacji jako takiej kieruje się żywiołowo naturalny ludzki pęd do wolności. Ponieważ jednak nagrodą jest ład, który cywilizacja wprowadza do naszego życia, a ład jest podstawą poczucia bezpieczeństwa, człowiek cywilizowany rezygnuje częściowo z szansy szczęścia i przyjmuje cierpienie w imię powiększenia szansy bezpieczeństwa. Czy jednak ta opozycja ma charakter absolutny, czy jest tylko cechą pewnej epoki, cechą nowoczesnego mieszczańskiego społeczeństwa, którego konsolidacja przebiegała pod znakiem przynależności, jedności, centralizacji, hierarchii i wielkiej metanarracji postępu – pyta Bauman.

Dramat ludzkiego życia rozgrywa się między biegunami ładu, zakotwiczenia, przewidywalności z jednej i wolności z drugiej strony. To prawda, że w łonie nowoczesności, która zdecydowała się na radykalne zwiększanie bezpieczeństwa kosztem ograniczenia wolności, nie praktykowane wcześniej na taką skalę rozszerzanie i umacnianie ładu idzie w parze ze wzrostem cierpienia, niezadowolenia i buntu. Czasy ponowoczesne – twierdzi Bauman – które z tego niezadowolenia wyrosły, są jednak inne. To epoka deregulacji. „Zasada rzeczywistości” ustępuje tu przed „zasadą przyjemności”, bliższą ludzkim skłonnościom i sercu, spragnionemu szczęścia. Przemoc i przymus wyrzekania się popędów to już nie przykra i nieunikniona konieczność, którą trzeba przyjąć z pokorą: postrzegane są dziś raczej jako bezzasadna napaść na wolność suwerennej jednostki. Człowiek ponowoczesny traci część, często znaczną, swego bezpieczeństwa na rzecz większej wolności, która oznacza też przyrost szans na więcej przyjemności. Cywilizacja ponowoczesna, cokolwiek można by o niej złego powiedzieć, odkryła że wbrew przypuszczeniom Freuda możliwy jest proces samokreacji ludzkiego świata, którego głównym aktywem i zasobem jest niczym nie skrzepowana wolność jednostki. Ide-

ały piękna, prawdy, dobra, czystości i inne wartości, które przewodziły nowoczesności, nie straciły nic ze swego dawnego powabu. Ponowoczesność to jednak także epoka prywatyzacji. Dziś jednostka musi poszukiwać tych wartości na własną rękę, puszczając wodze własnym siłom żywotnym i korzystając ze wsparcia nie, jak dawniej, sił autorytetu i przymusu, ale nowoczesnych mechanizmów rynku i demokracji, stanowiących podstawę funkcjonowania policentrycznego, pluralistycznego, pozbawionego sztywnego kręgosłupa struktur ponowoczesnego społeczeństwa.

Ponowoczesność jest stanem radykalnie odwróconej relacji między czynnikiem ładu a imperatywem wolności i w tym sensie jest zaprzeczeniem nowoczesności w jej historycznie zrealizowanych formach. Tu staje się ona źródłem cierpień. Nie jest to już świat wyselekcjonowanych wartości i predefiniowanych wyborów, kierujących biografiami jednostek i społeczności ludzkich. Przeciwnie, wolność indywidualna, która ciągnie „odkotwiczonego” z przystani cywilizacyjnego ładu i dryfującego w przestrzeni kultury człowieka w kierunku określonym głównie przez impuls i przypadek, jest tu nie wysychającym nigdy źródłem chaosu i rozpadu wszelkich form i struktur, które wydobywają się czasem, lecz

zawsze tylko na chwilę z płynnej magmy życia. Jest czynnikiem anarchizującym, gdyby ten termin wzięty ze starego słownika epoki nowoczesnej miał w nowych warunkach jakikolwiek sens. Wszak nic w tym świecie nie jest stałe i nic nie jest pewne, nic nie przedstawia się jako uprzywilejowany punkt odniesienia, według którego można by rekonstruować porządek hierarchii i sensów. Gdzie wszystko jest anarchią, nic nie może być anarchią nazwane.

W ponowoczesnym tyglu tracą znaczenie oraz swą dawną użyteczność wszelkie opozycje semantyczne, które niegdyś ustalały i potwierdzały sensowność świata i życia, wpłatając osobiste doświadczenie człowieka w pewien zrozumiały i możliwy do zaakceptowania plan istnienia. Baudrillardowska „implozja” sensodajnych opozycji zaciera niegdyś oczywiste różnice między rzeczywistością a jej upozorowaniami, między istotą rzeczy a jej przedstawieniami, między normą a anomalią, między tym, co oczekiwane a niespodziewanym, między zwykłym a dziwacznym, między oswojonym a żywiołowym, między wysublimowanym a pospolitym, między kulturą wysoką a popularną, między zdrowym i ułomnym, mądrym i głupim, swojskim a obcym. Przemiany, jakim podlega ta ostatnia opozycja, szczególnie interesują Baumaną, w któ-

rego antropologii egzystencjalna i społeczna sytuacja przynależności i wykluczenia zajmuje, jak już wspomniano, kluczowe miejsce.

Ponowoczesność jest dla Baumana przestrzenią emancypacji, w której do ostatecznego zakończenia zmierza zapoczątkowany jeszcze w epoce nowoczesności, lecz jednocześnie zamrożony przez nią w formach rodziny oraz wielkich struktur narodowych, państwowych, wyznaniowych, proces „odkotwiczenia” jednostki, który jest też, na co warto zwrócić uwagę, dramatycznie niekiedy doświadczanym procesem jej wykorzeniania. Proces ten toruje jednak drogę formalnemu i faktycznemu prawu do wyboru własnej tożsamości, które według Baumana stanowi jedyny wyznacznik człowieczeństwa i jedyną prawdziwie ludzką cechą i, dodajmy, jedyne akceptowane przez niego kryterium integracji i przynależności. „Szansa wolności – czytamy – zasadza się na prawie przyznanym jednakowo swoim i obcym, a nie na tym, kto – państwo czy plemienna wspólnota – mają orzekać o tym, kto jest swoim, a kto obcym”. Gdy jednak nad temperamentem „prawodawcy” bierze w autorze górę temperament „interpretatora”, jest on raczej skłonny dopatrywać się w ponowoczesności tendencji do zacieraania zjawisk obcości i swojskości, a to dlatego, że podstawowym typem

ludzkim staje się osobowość dryfująca, „turysta”, przyglądający się światu przez szybę autokaru, bądź „włóczęga” nie zagrzewający nigdzie miejsca. W gruncie rzeczy przygląda się on innym turystom i opuszcza innych włóczęgów. **Ponowoczesność nie tylko odkotwicza, ale w ogóle wyburza porty, przemieniając egzystencję człowieka w niekończącą się odyseję.** Człowiek wyzbywa się tożsamości w jej klasycznej, „ciągłej”, trwałej postaci na rzecz „tożsamości palimpsestowej”, o wiele lepiej pasującej do świata, w którym, jak nietrudno zauważyć, zdolność zapominania jest atutem nie mniejszym, a być może większym, niż talent zapamiętywania. Te obserwacje w konsekwencji prowadzą Baumana m.in. do sformułowania w jednym ze składających się na książkę szkiców (*W kwestii ponowoczesnej szkoły życia*) obrazoburczej z punktu widzenia tradycyjnych poglądów koncepcji ponowoczesnej pedagogiki.

Ten pozbawiony punktów oparcia świat charakteryzuje zasadnicze niezdeterminowanie i rozmiękczenie. Związki międzyludzkie rozpadają się w nim na serie spotkań i interakcji, tożsamość na kolekcję na przemian zakładanych masek, biografia na zbiór epizodów, których sens staje się kwestią ulotnej pamięci. Niczego nie wie się o nim na pewno, ale wie się, że nie sięgając pew-

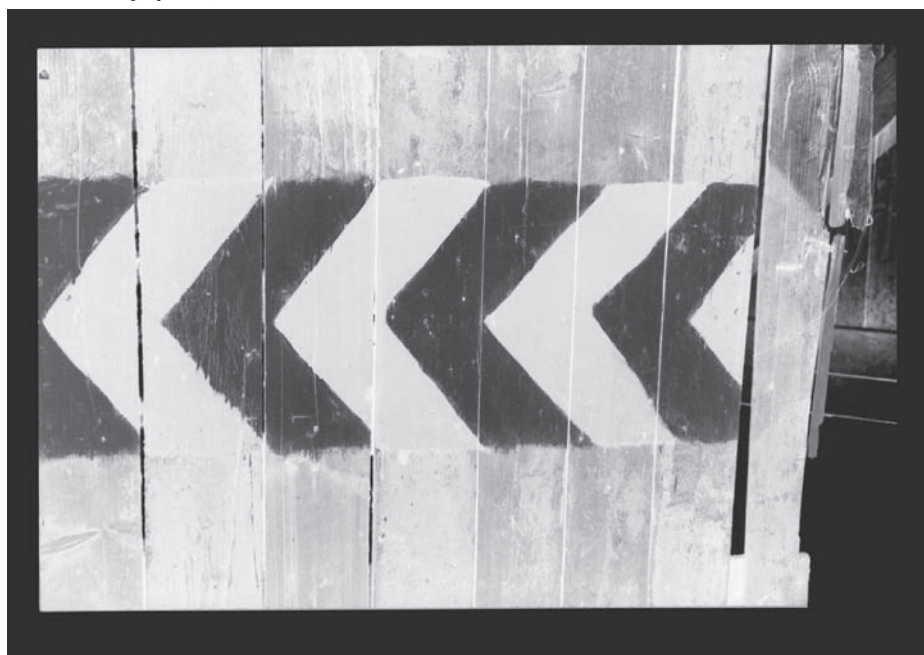
ności mogłaby to być wiedza zupełnie odmienna, gdyż każda wiedza jest tyle samo warta, co inna, ani gorsza ani lepsza, a zawsze równie tymczasowa i ulotna. Rządy pewności ustąpiły miejsca zakładom i hazardowi, a nieustępliwe dążenie do celu – kalkulacji ryzyka.

Niezdeteminowanie i chaotyczność świata przenoszą się także na obszar kultury i sztuki stając się źródłem ich totalnej dekonstrukcji. Zapewne walec swoistej *political correctness* zniweluje teren pod budowę nowego wspaniałego świata także na tym obszarze. Ponowoczesność zacierania niegdyś tak celebrowane kryteria sztuki i kryteria wiedzy, uprzy-

wilejowaną pozycję autora, arcydzieła i wielkiego twórcy, ponieważ procesy i technologie demokracji (choćby Internet) pozwalają każdemu zaistnieć jako twórcy i autorowi, a łatwość interpretacji, manipulowania, modyfikowania, ingerowania w dowolne cudze i własne dzieła powoduje, że pojęcie zarówno oryginału, jak i autorstwa staje się iluzoryczne przez swą nieokreśloną płynność. Prawa rynku nobilitują do rangi sztuki czy wiedzy to, co w tej roli zostanie przez nabywcę uznane i zakupione. Rynek kreuje więc ulotne, łatwo wymienne sensy, struktury znaczeń i tymczasowe hierarchie. Zanik nowoczesnej idei postępu, ja-

Aleksander Fraj, *Epizod I*, 1995.

Reprodukcja



kiegoś ukierunkowania działań i celów artystycznych, staje się dla Baumana punktem wyjścia do interesującej koncepcji kresu wszelkiej awangardy, choć oczywiście w okresie przejścia wciąż, jak się wydaje, można mówić o awangardzie postmodernistycznej, która proponuje (bo nie ustanawia przecież) strategię dekonstrukcji dotychczasowego pola kultury.

Wszystkie te konstatacje, częściowo nienowe zresztą, bo znane z wcześniejszych prac autora i innych teoretyków postmodernizmu, referowane są w zasadzie *sine ira et studio*. W zasadzie, bo nikt nie może przecież wyzbyć się emocji, lęku lub zachwyty wobec takiego obrazu świata, w którym jako jedyny autoritet pojawia się na placu publicznym wyemancypowana, całkowicie wolna ludzka jednostka, dla której kultura straciła walor egzystencjalnego imperatywu i jest przede wszystkim niezobowiązującą ofertą konsumpcyjną, a znacznie rzadziej polem twórczej aktywności.

Dla Baumana jako intelektualisty wolność jednostki ludzkiej, w odróżnieniu od wolności różnych społecznych ciał zbiorowych (bo ta druga może być zagrożeniem pierwszej), jest sprawą najważniejszą i do wolności ma on zaufanie nieograniczone. **Jako socjolog postawić musi jednak pytanie o obecność więzi**

społecznej w rzeczywistości tak wątko zintegrowanej. Co ma stanowić tkankę łączną organizmu złożonego ze zindywidualizowanych i całkowicie wolnych osobników, bo oczywiście nie można dopuścić możliwości rezygnacji z dość zresztą przypadkowego, jak się często twierdzi, fenomenu cywilizacji i masowego powrotu do jaskiń. W istocie rzeczy nic na to, nawet w świecie ponowoczesnym, nie wskazuje. Jak dotąd trzyma się on doskonale, chociażby dzięki opisanemu już przez Emila Durkheima, a pominiętemu przez Baumana mechanizmowi podziału pracy społecznej. Myśl autora szybkuje jednak w innym kierunku. Dla niego społeczeństwo ponowoczesne ma być przede wszystkim środowiskiem, w którym wolni ludzie będą mogli ustanowić i ochronić warunki niezbędne dla ich wolności. Zapewnić ma to ponowoczesna polityka skierowana na ukształtowanie zdolnej do życia wspólnoty politycznej, polityka kierująca się – jak żąda autor – „trój-jedynym hasłem Wolności, Zróżnicowania i Solidarności”. Rzeczywiście świat opisany przez Baumana może istnieć tylko jako wspólnota polityczna wyzbyta trybalnych i ideologicznych tradycji, oparta jedynie na idei obywatelstwa.

Duże litery to *decorum* wielkich utopii. Być może Bauman zbyt mocno wierzy w ponowoczesnej konstrukcji,

czy raczej dekonstrukcji świata? Oczywiście poszerzanie się zakresu wolności jest faktem już dawniej, w początkach ery nowoczesnej, odnotowanym przez Hegla. Czy jednak da się obronić teza o wolności całkowicie nieograniczonej? Co to pojęcie ma znaczyć w społeczeństwie rzeczywistym, a nie w jego idealnotypologicznej symulacji, która jest warsztatowym narzędziem socjologii? Trudno kwestionować tezę o ponowoczesnym różnicowaniu, jednak każdemu różnicowaniu towarzyszą liczne procesy unifikacji, o których świetnie wie autor *Globalizacji*. Najwięcej wątpliwości dotyczy jednak, przyznaje sam Bauman, solidarności. Czy wolni ludzie zdobędą się na trwałe, zinstytucjonalizowane akty solidarności wobec innych, zwłaszcza znajdujących się w sytuacji upośledzenia, jeśli nie zostaną do nich przymuszeni? A co wtedy z wolnością?

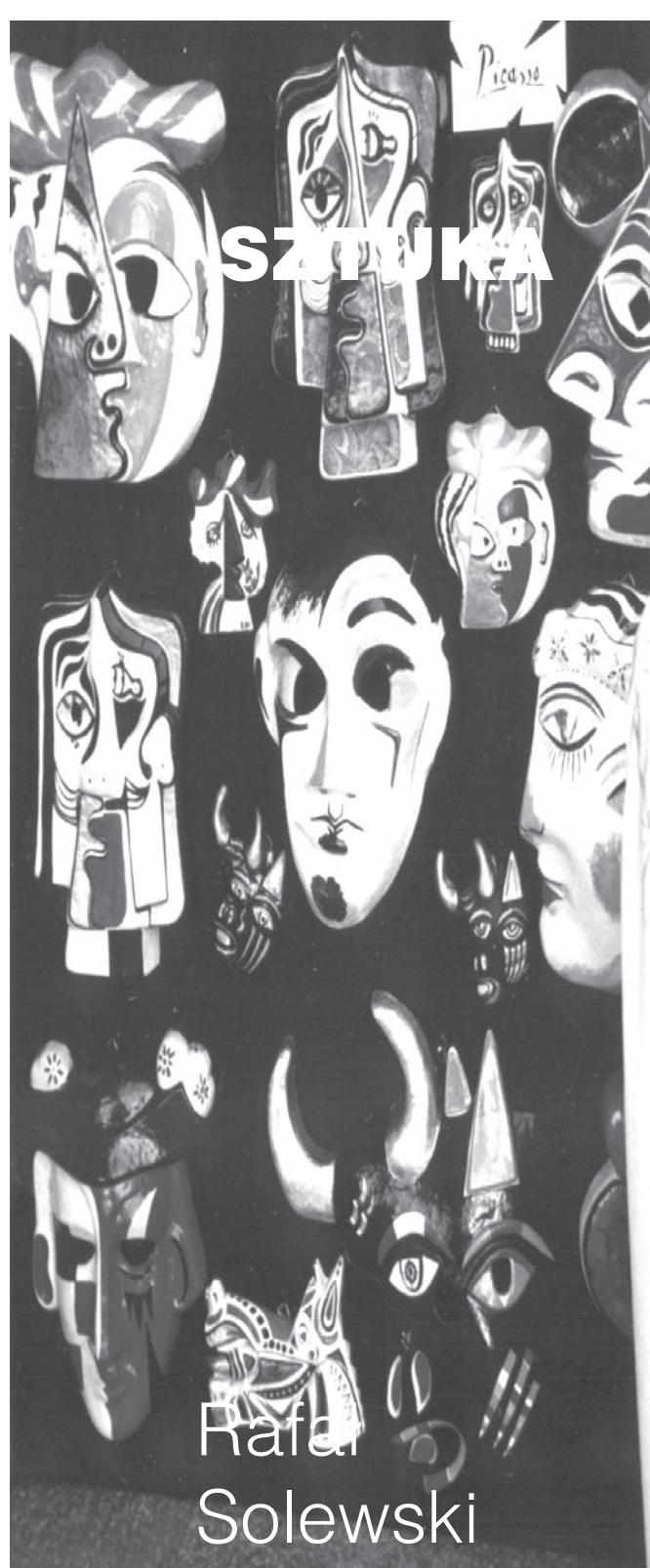
Nie wejździemy w kompetencje autora. Sam jest mistrzem nad mistrze w wynajdywaniu i piętrzeniu argumentów za i przeciw własnym pomysłom. Zapewne nie padnie ofiarą logiki ponowoczesnej nauki, w której współwystępują obok siebie alternatywne i często niemożliwe do pogodzenia teorie i punkty widzenia. W końcu ponowoczesna nauka może okazać się tylko chaotyczną próbą zrozumienia chaosu.

Zbigniew Pucek



ZYGMUNT BAUMAN
Socjolog, obecnie emerytowany profesor Uniwersytetu w Leeds.
Po wyjeździe w 1968 roku z Polski koncentruje się w swoich publikacjach przede wszystkim na społeczno-kulturowej problematyce ponowoczesności. W Polsce w latach dziewięćdziesiątych ukazały się m.in. *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*; *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*; *Wolność*; *Wieloznaczność nowoczesna – nowoczesność wieloznaczna*; *Etyka ponowoczesna*; *Śmierć i nieśmiertelność*. *O wielości strategii życia*; *Prawodawcy i tłumacze*.

ZBIGNIEW PUCEK
Socjolog, antropolog kultury, tłumacz, autor m.in. książki *Pluralizm cywilizacyjny w perspektywie myśli socjologicznej*.



Sztuka

Wrażenie

Malarstwo materii 1958-1963.

Grupa Nowohucka.

Komisarz wystawy: Marta Tarabuła
Redakcja katalogu: Marta Tarabuła,
we współpracy z Moniką Branicką
Galeria Zderzak w Krakowie
październik 2000 – 31 styczeń 2001.

Malarstwo materii było – jak wiadomo – odsłanianiem. Pokazywaniem pracy artysty. Procesu kształtowania i tworzenia. Nie naśladowania, ale wysiłku, zamagania z nie dostrzeganym zwykle przez widzów tworzywem – „nośnikiem” sztuki. Było też wskazywaniem na prawdę materiału, uwalnianiem jego własnej estetyki – do tej pory ukrytej, zaniechanej, pogardzanej i w pełni podporządkowanej. W obrazie i rzeźbie – naśladowaniu rzeczywistości i tworzeniu kompozycji. W architekturze i przemyśle – konstruowaniu i ukrywaniu konstrukcji.

Tymczasem wykończone malowidło kryje w sobie rzemieślniczy wysiłek i twórcze wyczerpanie artysty. Materiał zaś i powierzchnia mają przecież własne wartości. Dotykowe, rzeźbiarskie, trójwymiarowe. Chłodną gładkość i gorącą chropowatość, naturalne światła i cienie faktury. Spiętrzenia, wezbrania, wypukłości i wklęsłości. Tworzywo zawsze skądś pochodzi. Ma swoją historię, swój byt.

Rafał
Solewski

Malarstwo materii to zatem wojna o kilka pogardzanych prawd sztuki. Prawdę pracy i prawdę materiału. Nawet w epatowaniu biednym znaleziskiem, pospolitym tworzywem, odpadami tkwi wołanie o prawdę. Tynk, szmata, pakula, sznurek, gwóźdź... Praca śmieciarza, stolarza, tynkarza... Brzydkie, pospolite, dalekie od sztuki? A może żyjące własną prawdą i pięknem, tak jak własną prawdę i piękno ma każdy artystyczny materiał i każda praca artysty.

W tej malarskiej wojnie o pogardzane prawdy, toczonej przez Dubuffetta czy Tapięsa, wzięli swój udział artyści Grupy Nowohuckiej. Zespołu, który odchodząc od akademickiej formuły koloryzmu, a podążając drogą bliższą poszukiwaniom Sterna czy Kantora, wypracował własny, oryginalny język malarski, wyróżniający twórców nawet wtedy, gdy staną się oni częścią Grupy Krakowskiej. Julian Jończyk, Janusz Tarabula, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz i Jerzy Wroński, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych tworzyli więc swoje malarstwo materii.

Siena – poźółkły i wypłowiały brąz. Delikatnie rozkołysany wśród własnych tonów. Gdzieniegdzie ciemnieje. Przechodzi w ugry. To cienie rzucające przez bielejące wezbrania płaszczyzny. Wąskie wypukłości niezbyt regularnych kresek i kół. Ślady rozpaczliwego dobijania się z wewnątrz, czy uporządkowana praca dłuta? Piasek – biedne złoto bez blasku. Rozwiany –

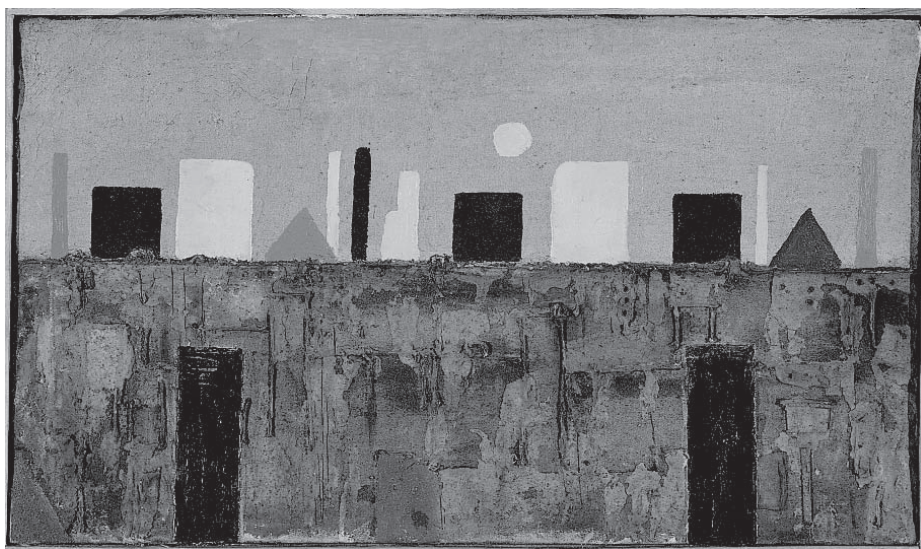


Danuta Urbanowicz, *Obraz I*, 1962, technika własna, 115 x 88 cm, Paryż.
Reprodukcja dzięki uprzejmości Galerii Zderzak.

odslania hieroglify. Dawność wytrzymująca próbę czasu. Forma wybijająca się ze swej niewoli. *Złoty Witold* Urbanowicza – piękno ukryte w wariacjach na tonach jednej barwy, wezbraniach płaszczyzny i aluzjach dawności.

Bałaganiarskie meandry rozrytej, poszarpanej blachy, nieregularne dziurki perforacji, zepsucia i zniszczenia, spękania wysuszonej, martwiejącej skóry, zrogowaciałe płytki pancerza prehistorycznego gada. „Industrialne pradzieje natury”. Sza-chownica kręgów podwójnego, zdegenerowanego kręgosłupa związanego gorsetem. Czyżby już w 1956 roku przewidywano przyszłą niechęć Nowej Huty dla usztynienia, wynikającego z wad postawy pewnego mężczyzny? Czy to tylko zeszyte stwardniałe płótno, pomalowane farbą olejną, grubo i cienko, chropowato i gładko, w ko-

Reprodukcja dzięki uprzejmości Galerii Zderzak



Janusz Tarabula, *Pejzaż śląski*, 1964, technika własna, płótno, blejtram, 36,5 x 62,5 cm.

lorze ciemniejącego srebra z akcentami zgnilej zieleni? *Srebrny* Witolda Urbanowicza.

Zeszycia. Kobiące hafty, dziergania, ratunkowe cerowanie. Rytm ścięgu i splotu, ozdobne płyciny i supraporty łąt. Gruźelkowata namacalność grubego płótna. Ciepłe marszczenie chłodnej gładkości skóry lub pogłębianie chłodu srebrem gwoździ i nitów. Spokój wyblakłego, siniego różu, brązów i szarości. Drobnе zachwiania symetrii. Zrównoważone kontrasty gładkiego i szorstkiego. Aluzja, materiał, kompozycja, faktura. Stonowane, ozdobne, kobiece prowokacje. *Obrazy* Danuty Urbanowicz.

Zwykłe płoty i deski. *Obrazy i Reliefy* Janusza Tarabuly. Raz gładkie, raz pęknięte, porysowane i chropowate, często z nierówną dziurą w swej kon-

strukcji. Albo rytmy poziomych, wydłużonych płaszczyzn. Jednolitych w tonach siniejących ugrów i szarości, czasem z wyróżnionym ciemniejszym elementem. Bywa, że dotkniętych nieregularnymi smugami, a czasem fakturowym nadgryzieniem. Jednak kontrastująco gładkich na pełnym pęknięciu wysuszonej farby, nie podzielonym rytmicznie i obfitującym w tonalne przejścia tle. Zawsze obecne są końce dwóch desek wystających poza granice obrazu. Albo końce poprzecznej belki symultanicznie widziane z dwóch zewnętrznych, bocznych perspektyw. Ramiona pozostające z *Ukrzyżowań*?

Obłe, podłużne wyrzuszenia ułożone przeważnie w nieregularnych pionach. *Reliefy* Jerzego Wrońskiego. Naturalne żłobienie kamienia przez wodę? Wytarte przez czas dzieło dłu-

ta? Czy jednobarwna płyta pilśniowa wybrzuszona płomieniem? A zarazem, w *Kompozycjach* i *Obrazach* łagodne, tonalne wariacje na temat odcieni: rudolotych albo piaskowo brudnych brązów, bladych różów, szerniałego, zimnego srebra zderzonego z jasnym, lecz poplamionym brązem, kremowo szarzejacej i brązowiejacej bieli. Naśladowanie natury nie w iluzji, lecz w wykorzystaniu jej żywiołów. Ognia, wody, światła, pigmentu.

W wyrwanych z płaszczyzny obrazu i agresywnie od niej oddzielonych grubą, czarną szczeliną *Wnętrzech* Juliana Jończyka, naturą barwy i światła jest zmiana, ruch, może walka. Szaro-

żółte brązy, sino-zielone granaty, różowo-bordowe czerwienie to dynamiczne przemiany nasycenia jednego koloru lub jednej tonacji, naniesione na wyszarpane z waty i papieru płaszczyzny. Czy wewnątrz jest ucieczką, czy miejscem targania, szarpania i gry nasyczeń?

Artyści zwykle nie namawiają do interpretacji. Często mówią o niechęci wobec słowa, które nie może oddać wrażenia. Zarazem zachęcają do kontemplacji. Czymże jednak kończy się ona, jeśli nie nieporadnym słowem, pytaniem bez odpowiedzi i zawsze własnym tłumaczeniem wrażeń?

Oczywiście, najważniejsza droga objawień to oglądanie. Dlatego odbyła

Julian Jończyk, *Obraz prawie zniszczony*, b.d., 1961, technika własna, płótno, blejtram, 90 x 116 cm.



Reprodukcja dzięki uprzejmości Galerii Zderzak.

SZTUKA

Jerzy Wroński, *Obraz 38/60*, 1960, technika własna, płyta pilśniowa, blejtram, 90 x 53 cm.



Reprodukcja dzięki uprzejmości Galerii Zderzak.

się wystawa. Z trudem mieszczą obrazy na ścianach małego pomieszczenia, autorka ekspozycji, Marta Tarabula, układała je często niczym na dziewiętnastowiecznym salonie, wypełniając ciasno zgrupowanymi pracami całą ścianę. W zestawieniu z abstrakcyjną formą malarstwa, robiło to momentami wrażenie groteski, ożywiającej monotonną często dbałość o indywidualizm dzieł. Zarazem wywoływało poczucie ornamentalnego, dekoracyjnego zagospodarowania przestrzeni. Galeria Zderzak wydała także niezwykle bogaty katalog, pełen ilustracji, wiadomości i „odniesień do kontekstu”. Pierwsze chyba w Polsce poważne wydawnictwo o „malarstwie materii”.

Jednak chyba największym osiągnięciem było doprowadzenie do spotkania. Przy wejściu do głównego pomieszczenia galerii stawalo się wobec *Złotego Urbanowicza*, powieszonego na wprost drzwi. Nagłe, wzrokowe zetknięcie się z nim mówiło wszystko o owym mitycz-

nym, porażającym „wrażeniu”, którego kiedyś doznał Kandinsky, zaskoczony abstrakcyjną urodą własnego malowidła powieszonego do góry nogami.

Wrażeniu niezależnym od nazw „abstrakcja”, „figuracja”, „malarstwo materii”, „informel”... Wrażeniu piękna i prawdy, które tak bardzo ucieka, nie tylko nazwom, ale w ogóle słowom, przez co malarze im nie wierzą. Wrażeniu obecnemu podczas spotkania z pracami artystów Grupy Nowohuckiej.

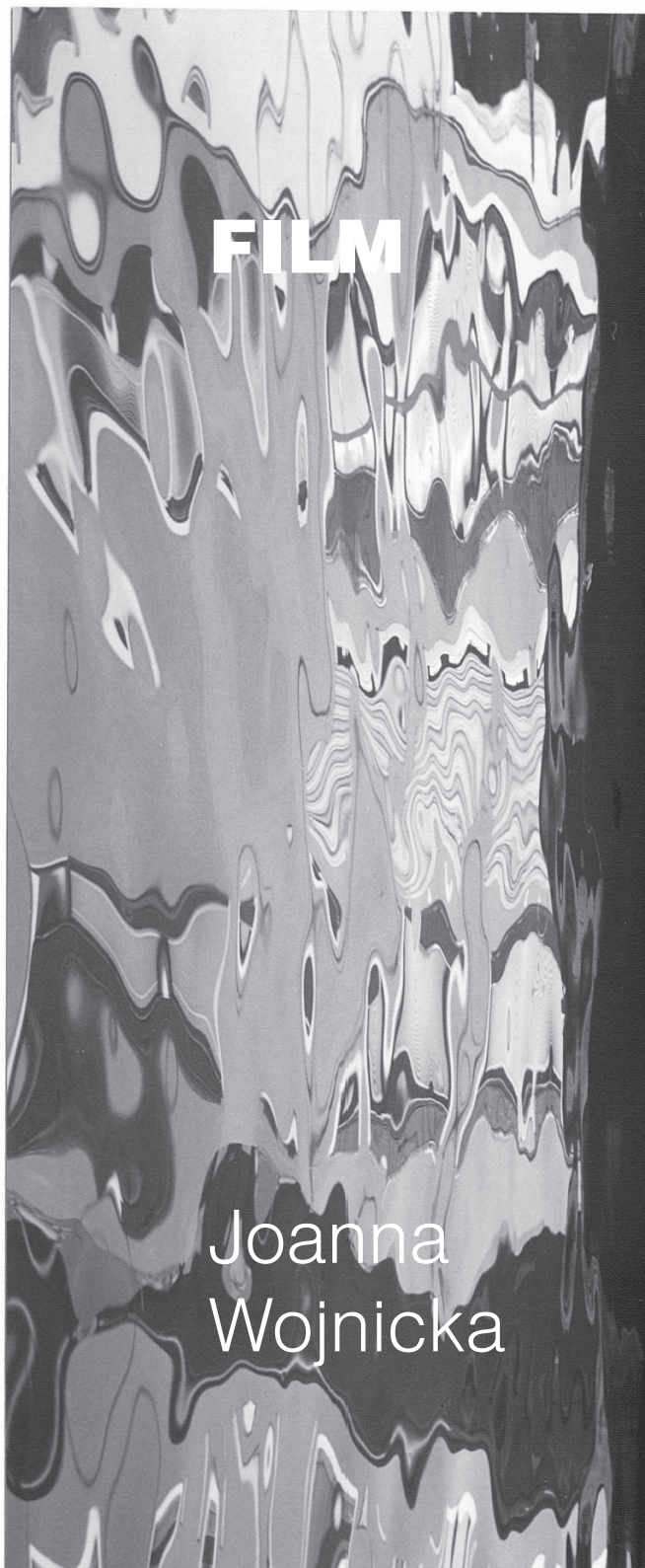
Rafał Solewski

RAFAŁ SOLEWSKI
Absolwent
teatrologii i historii
sztuki UJ,
wykładowca
w Instytucie Sztuki
Akademii
Pedagogicznej
w Krakowie,
pracownik
Międzynarodowego
Centrum Sztuki
w Krakowie.

Witold Urbanowicz, *Skóra*, 1960, technika własna, blejtram, 122 x 102,5 cm.



Reprodukcja dzięki uprzejmości Galerii Zderzak.



FILM

Joanna
Wojnicka

Weiser

Weiser, reżyseria Wojciech Marczewski
scenariusz Wojciech Marczewski na podstawie powieści Pawła Huelle *Weiser Dawidek*
zdjęcia Krzysztof Ptak P.S.C.
muzyka Zbigniew Preisner
występują: Marek Kondrat, Krystyna Janda, Juliane Köhler, Krzysztof Globisz, Andrzej Basiukiewicz, Olga Frycz, Maciej Jaszczyk i in.
Polska/Szwajcaria/Niemcy
rok produkcji 2000

Premiera najnowszego obrazu Wojciecha Marczewskiego była jedną z tych niecierpliwie oczekiwanych. Filmografia tego reżysera nie należy do szczególnie bogatych, ale za to większość jego filmów zyskiwała rangę wydarzeń kulturalnych, Marczewski bowiem jest reżyserem, który bardzo starannie układał – by tak rzec – swoją artystyczną biografię. Bywały w niej adaptacje literackie; a to Zegadłowicza (*Zmory*, 1978), a to Myśliwskiego (*Klucznik*, 1979), bywały scenariusze oryginalne (*Dreszcze*, 1980 czy *Ucieczka z kina „Wolność”* 1991). Niemniej, śledząc narastanie tego skromnego pod względem ilościowym dorobku, zauważyć można bez trudu, że ten twórca zawsze konsekwentnie trzymał się z boku wyraźnych trendów, rozmaitych „fal” i wystąpień pokoleńowych. Jest to postawa tyleż trudna, co arystokratyczna, w dwóch ostatnich dekadach wzmocniona jeszcze przez reżysera wyniosłym milczeniem

(przerwanym na krótko w 1991 roku realizacją *Ucieczki z kina „Wolność”*).

Sięgając po powieść Pawła Huellego Marczewski dokonał kolejnego świadomego wyboru, podejmując się adaptacji jednej z najgłośniejszych i najchętniej czytanych książek polskiej literatury ostatnich lat. Przez chwilę zamigotały wspomnienia z dawnych czasów rodzimej kinematografii. Z czasów, w których film i literatura były jak dwie strony tego samego medalu, a filmowcy i pisarze, należący często do tego samego pokolenia, w równym stopniu tworzyli obraz polskiej kultury. Z czasów, kiedy Has adaptował Hłaskę i Brandysa, Morgenstern Dygata, a Munk Stawińskiego. Marczewski sięgając po książkę Huellego zaproponował więc widzom (także czytelnikom) powrót do jakże obecnie rzadkiej w polskim kinie sytuacji, kiedy na ekrany trafia film będący adaptacją współczesnej powieści – ważnej, dyskutowanej, przy czym filmowiec może i chce do takiej dyskusji się włączyć.

Weiser Dawidek doczekał się już rozmaitych interpretacji. Powieść o tajemnicy, o niemożności jej odkrycia, powieść metafizyczna, kryminalna, powieść o dziecięcym raju utraconym, powieść o pisaniu, o daremnych próbach „opisania” świata i swojej w nim obecności – wielość poziomów umożliwia wielość pomysłów na adaptację. Adaptowanie zaś tekstów, których sens wymyka się wyrażnej konkretyzacji, jest zajęciem tyleż interesującym, co ambitnym, wymaga bowiem umiejęt-

ności porozumienia się z czytelnikami książki za pomocą innego medium, niż to, które rozbudziło w nich ten interpretacyjny niepokój. Dobrze jest przy tym, jeśli tego niepokoju nie zgasi.

Są książki, których lektura przypomina wspinanie się po schodach: przechodząc od jednego wydarzenia do następnego rekonstruujemy całą historię, powoli zyskujemy coraz większą wiedzę na temat świata, postaci i ich charakterów. Stajemy potem na szczycie tych schodów (bywa, że zmęczeni) ze świadomością dojścia do pewnego kresu. Są też takie (jak powieść Pawła Huellego), w przypadku których dojście do kresu nie jest możliwe. Brak „kresu” wpisany jest już w samą materię opowieści, co sprawia, że czytając te książki doświadczamy ciągłego niezaspokojenia. Nie otrzymamy żadnej odpowiedzi, otrzymujemy za to jej wyraźny przedsmak. Ten ustawiczny przedsmak, świadomość istnienia rozwiązania, które ktoś gdzieś przed nami ukrył – ale kto i gdzie, o tym nie możemy się dowiedzieć – jest przyjemnością właściwą podobnym lekturom. Mam w pamięci tekst Marka Zaleskiego poświęcony właśnie *Weiserowi Dawidkowi*¹, w którym podaje on, pieczołowicie wytropione przez interpretatorów książki, literackie odwołania Pawła Huellego. Jest więc Günter Grass i *Blaszany bębenek*, jest Alain-Fournier i *Mój przyjaciel Meaulnes*, jest także – dodaje już sam autor – Peter Weir i jego *Piknik pod Wiszącą Skalą* (skądinąd adaptacja powieści Joan Lindsay, książki o znacz-

nie mniejszej wartości literackiej niż tekst Huellego). Spacerujemy zatem po bardzo kulturalnym ogrodzie, przywołując doświadczenia innych lektur, grzebiąc we własnej kulturalnej pamięci, zaglądając w tradycję, sztukę i mitologię. Tak uzbrojeni, mając w głowie przekonanie o istnieniu metafizycznej zagadki, a na języku przedsmak jej rozwiązania, przystępujemy do lektury filmu Marczewskiego.

W wypowiedziach, które towarzyszyły premierze filmu, mówił reżyser, że w powieści najbardziej urzekła go tajemnica i próba dotarcia do prawdy. Niespełniona, rzecz jasna. Bohater jego filmu, dorosły czterdziestokilkuletni mężczyzna, wraca do Polski po długiej – prawdopodobnie – nieobecności. Przyjazd do miejsca swojego dzieciństwa przywołuje wspomnienia. W pamięci pojawia się nagle historia z tamtych lat. Jest to historia o szkolnym przyjacielu, małym Żydzie, który podczas jednej z wakacyjnych zabaw zaginął w kolejowym tunelu. Nigdy nie odnaleziono go ani żywego, ani martwego. I nagle nasz bohater czuje, że powinien powrócić do zapomnianego zdarzenia, wyświecić tajemnicę. A tajemnica coraz bardziej gęstnieje, okazuje się bowiem, iż wydarzenie sprzed lat w jakiś przedziwny sposób wpłynęło na życie wszystkich pozostałych przyjaciół. Wszystkich dotknęło coś, czego nie doświadczył nasz bohater. Żyją oni w cieniu małego Weisera, będąc w jakiś przedziwny sposób wpłątani w tamte odległe wypadki.

Nie wiem, czy jest to świadomy zabieg reżysera, ale podczas oglądania tego filmu nie opuszczało mnie przekonanie, że czarodziej Dawidek stał się dla bohatera zagadką dopiero w momencie, kiedy odkrył, że był on zagadką dla innych. Tu prawdopodobnie czai się odpowiedź na pytanie, które pozwolę sobie zadać właśnie teraz. Dlaczego film, będący adaptacją powieści o tajemnicy, nie jest mimo wszystko filmem o tajemnicy? Mimo tego, że chce nim być. Mimo że opowiada o poszukiwaniu odpowiedzi na jakieś postawione pytanie.

Wydaje mi się, że – po pierwsze – Wojciech Marczewski zrobił film o pamięci i dorosłości, nie zaś o magii i dzieciństwie. Rozdzielił wyraziście płaszczyznę teraźniejszości i przeszłości. Nie dzieci a dorośli ludzie są właściwymi bohaterami jego historii i to, co stało się przed wieloma laty, ma znaczenie tylko dlatego, że wpływa na to, co dzieje się obecnie. Dla Marczewskiego granica pomiędzy dzieciństwem i dorosłością jest przepaścią. Powieść Huellego to także opowieść o utraconym raju dzieciństwa, lecz w wersji filmowej dzieciństwo jest niedostępną już nikomu baśnią. Służą temu wszystkie wizualne efekty. Tonacja zdjęć epizodów współczesnych jest szara i błękitna. Szara od murów miasta, od wody w kałużach i pochmurnego nieba. Na tym tle obrazy z przeszłości urzekają intensywną kolorystyką: soczystą zielenią, złotym światłem, czerwienią sukienki, w którą ubrana jest mała Elka. Weiser

doskonale wpisuje się w tamten świat, wydaje się jego częścią i przez to nie ma w tej postaci niczego zadziwiającego. To znaczy jest o tyle, o ile całe dzieciństwo naznaczone bywa magią i niezwykłością. Kluczem, który Marczewski wybrał do swojej lektury Huellego, jest klucz nostalgiczny. To tęsknota za utraconą Arkadią prowokuje pragnienie ponownego zanurzenia się w pamięć. Osoba Dawidka istnieje być może na pograniczu dwóch światów – realnego i magicznego, ale w podobny sposób istnieje cały, niedostępny nam już świat dzieci i ich słonecznych zabaw. Okazuje się, że ten film został zrealizowany z bezlitośnie „dorosłej” perspektywy. W przeciwieństwie do narratora powieści, który piełęgnuje w sobie przeszłość i żyje pamięcią o niej, narrator filmowy (a także główny bohater) odkrywa przeszłość nagle i niespodziewanie. Patrzy na nią oczami osoby, która już o niej dawno zapomniała. Ten rodzaj spojrzenia dominuje w filmie. Budując aurę olśnienia zmysłowym przeżywaniem świata i otwarciem na jego zagadki, reżyser burzy nieco efekt tajemnicy powiązanej z samą osobą Weisera. Dla narratora powieści Huellego najważniejsze pytanie brzmi: „Kim był Weiser?”, dla bohatera filmu – „Co się stało z Weiserem?”

Niemówność odkrycia prawdy jest w tym przypadku słabością ludzkiej pamięci. Rekonstrukcja wydarzeń miesza się z ich wyobrażeniem. Na pamięć o konkretnych faktach nakładają się wszystkie późniejsze doświadczenia.



Fotografia Piotr Bujnowicz

Całe życie interpretowane może być przez jedno zdarzenie z przeszłości, ale też wiedza o tym wydarzeniu zatracą się w miarę upływu lat i potem już nie wiadomo, co jest prawdą, a co jej niejasnym cieniem. Marczewski prowadzi swoją interpretację tą drogą zapewniając nas, że to właśnie niemożliwość pamiętania czyni z przeszłości tajemnicę, albo że tajemnica wiąże się z samym doświadczeniem przeszłości, z jej dziwnym istnieniem-nieistnieniem, z jej wywoływaniem, które nigdy nie może być prawdziwą obecnością. I to piękny pomysł na lekturę *Weisera*. Niemniej mały żydowski chłopiec dopomina się o swoje prawa, tak jak dopomina się o swoje prawa tajemnica, która jest nie tylko tajemnicą przeżywania świata, ale tajemnicą samego świata. Właśnie tej tajemnicy w filmie Marczewskiego zabrakło.

Joanna Wojnicka

¹ Chodzi o rozdział z książki tegoż autora *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.

JOANNA
WOJNICKA
Ur. 1970,
filmoznawca,
asystent
w Instytucie Sztuk
Audiowizualnych
UJ, przygotowuje
obecnie do druku
książkę *Świat
umierający.
O późnej
twórczości
Lucchino
Viscontiego*,
która ukaże się
nakładem
wydawnictwa
Rabid.



TEATR

Małgorzata
Ruda

Molestowanie literatury

Zygmunt Krasiński, *Nie-Boska komedia*.

Adaptacja i reżyseria: Krzysztof Nazar, kostiumy: Zofia de Ines, dekoracje: Andrzej Przedworski, muzyka: Zygmunt Konieczny, STARY TEATR, Premiera: 5.XI.2000.

Premiera *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego w Starym Teatrze odbyła się 5 listopada i nie wywołała żadnych emocji. Recenzje szeptane były wprawdzie drwiące: Nazar sprowadził obraz rewolucji klasowej Krasińskiego do obrazu *love parade* czy *gay parade* i to transmitowanej przez Telewizję Niepokalanów. Plotkarze chętnie opisywali akwarium pełne gołych pań w jakowejś oszczędnie rozlanej galarecie, przysięgali, że kisiel i że należy strzec dziatwę szkolną przed demoralizacją. Polonistki w zależności od estetycznej opcji rwały włosy lub mdlały z zachwytu. I mimo że uczniowie poziewali a znawcy zachowywali wyniosłe milczenie, tak zwany prosty widz uznał w plebiscycie spektakl za wybitne osiągnięcie wybitnego teatru.

Myślę, z łezką w oku, że spektakl Swinarskiego wzbudził większe emocje. Rozsierdzony Iwaszkiewicz żądał, aby teatry dawały nam naprawdę teatr, nie cyrk, nie music-hall. Dodawał jeszcze: *tak naszych romantycznych arcydzieł traktować nie można*. Profesor Kubacki toczył pianę i wygłaszał płomienne mowy przeciw zamykaniu romantycznego drama-

tu w jakimś M-3 kościoła. Jeśli wybitne przedstawienie Swiniarskiego, wpisujące za Krasińskim dramat historii w moralitet o walce dobra i zła w świecie, wywołało ferment nie tylko estetyczny, to wokół przedstawienia Nazara trwa pobłażliwe ironiczne pół-milczenie krytyków, pół-oburzenie świętoszków. Może słuszną to postawą. Wszak Iwaszkiewicz mylił się – więc nie warto nadstawiać głowy. Czegóż mogłabym żądać od artystów Starego Teatru? Rozsądku? Pokory? Konsekwencji? Logiki? A ktoś dziś buduje teatr logiczny, konsekwentny i pokorny wobec czegokolwiek, nie mówiąc już o pokorze wobec literatury. Wszak chodzi zawsze i tylko o wyrażenie naszej współczesnej dekadencji i rozpacz. O wypowiedzenie efektowne i zgodne ze współczesnymi trendami. Żądając konsekwencji i logiki, musiałabym przyznać się do naiwności, a któryż recenzent przypisałby sobie taką cechę?

To, co przeraża mnie w spektaklu Starego Teatru, to upodobanie do efekciarstwa i ekshibicjonizmu. Udawanie, że oto przedstawia się szczerze i odważnie dekadencję współczesnej kultury, podczas gdy tak naprawdę pożera się ją ze smakiem, bo pozwala przykuć uwagę publiczności. *Nie-Boska* na koniec wieku to *Nie-Boska*, w której nie-modną już rewolucję klasową wyparła rewolucja seksualna. Zamiast tłumów wołających chleba, na scenie Starego Teatru panoszy się – w intencji realizatorów rozpasany, a w rzeczywistości rozpasany nieudolnie – motłoch, eks-

ponujący swe upodobania seksualne, spragniony uprawiania miłości zawsze i wszędzie. Kloszardzi, artyści, dzieci kwiaty, lesbijki, szaleńcy, geje, transwestyci (brak tylko sodomitów, ale może przeoczyłam), są wolni tylko uprawiając seks – publicznie, gdziekolwiek. W takt rytmicznego zawołania seksualnej rewolucji iha-ha, iha-ha, tłum ten podryguje, parzy się lub tylko gotowość do publicznego bara bara demonstruje, karnie organizując się w *love parade*. Te seksualne manifestacje w pierwszej chwili robią wrażenie. Innego końca świata, innej rewolucji nie będzie – zdaje się mówić inscenizator, który zręcznie połączył dwa wątki – rodzinny i rewolucyjny. Dom hrabiego Henryka usytuowany na skraju wielkiego rumowiska (wysypiska?) otoczony jest owym wyzwolonym z erotycznych hamulców tłumem. Hrabia buduje swoją rodzinę, dom nie z potrzeby miłości, lecz z potrzeby idei, którą mógłby przeciwstawić rozpasaniu świata, brakowi wartości, atrofii wstydu i współczucia. Hrabia Henryk Romana Gancarczyka zakłada rodzinę rzecz można na przekór owej dewaluacji wartości; próbuje przeciwstawić swoją liryczno-kurowatą żonę rozgorączkowanym współtwórczyniom seksualnej rewolucji, ale sam należy do świata, który o wartościach raczej mówi, niż świadczy o nich życiem. Tu jednak kończy się klarowność spektaklu Nazara. Część rozwiązań ma wprowadzić charakter poetyckich łopatalogii, ale wcale nie wpływa dodatnio na jasność myślową przedstawienia.

TEATR

Fotografia Ryszard Kornecki



Marek Litewka (Zły Duch), Dorota Segda (Żona), Roman Gancarczyk (Mąż) i Piotr Cyrwus (Anioł Stróż).

Taka jest niewątpliwie „metafora” liny, która pęta Żonę więzioną w domowym ognisku. Dorota Segda raz się w tę linę zaplątuje, kiedy indziej chodzi po niej. To chyba właśnie ta lina domowej udręki będzie przykuwać ją do łóżka w szpitalu wariatów, niewolić, krępować, wprowadzać w śmierć. Na podobnej zasadzie ujednoznacznienia i upoetycznienia funkcjonuje liryczna roślina w rękach Anioła Stróża, który tak naprawdę nie jest aniołem, a nędzarzem z wysypiska. Bez tej liny ani rusz nie zrozumielibyśmy, jak bardzo małżonkowie się dręczą, w dodatku ugrzęźlibyśmy w realizmie i psychologii. A bez tej roślina nie pojęlibyśmy, że nędzarz jest nie tylko świrem z minionej epoki dzieci kwiatów, ale i „nawiedzonym” bożym człowiekiem, łagodniejszym niż przeciętny zły i gniewny z *love parade*, nie domyślilibyśmy się jego ludzkiego anielstwa.

Dosłowność pomysłów Nazara irytuje, odbiera widzowi resztę ochoty do myślenia. Ale tej dosłowności towarzyszy równocześnie bałagan interpre-

tacyjny, uniemożliwiający odczytanie choćby fabularnego sensu spektaklu.

Reżyser usunął metafizyczny plan dramatu. Muza Hrabiego Henryka, Poezja Szatańska, to wysoka, postawna dziwka w różowoczerwonym, połyskliwym kombinezonie. Nawet średniej klasy poeta nie uznałby jej za muzę. Wyszła z dyskoteki, a nie z piekła. Hrabia Henryk po prostu pożąda takiego obiektu seksualnego, jaki stworzyła kultura rewolucji erotycznej – łatwego, prowokującego. Szuka nowej kobiety z żurnala najmodniejszych obsesji. Gardzi takim obiektem, ale pragnąc go, staje się jednym z uczestników *love parade*. Ta rewolucja wciąga go w swój wir, skąd więc bierze siły na walkę z nią? To prawda, że pragnie chociaż ocalić przed nią syna. Gdziekolwiek jednak usiłuje się z nim schronić, drogę zastępują mu tłumy gejów i prostytutek. Więc decyduje się walczyć o podstawowe wartości. Kto wie jednak, czy nie czyni tego jedynie z obawy, że dziecko, któremu on, ojciec, odebrał dom stanie się jego sędzią. Albowiem dziecko pochylone nad księgą, której jeszcze nie może przeczytać, zdaje się widzieć więcej o daremności życia niż on, człowiek dorosły. Daremność życia w świecie, gdzie nie ma dobra, jest tylko zło, któremu na imię rozpasanie. Hrabia Henryk ma przeciw sobie i głodny erotycznych uciech tłum, i niejasną naturę swojego życia. Przede wszystkim zaś zazdrość Leonarda, związanego z Pan-kracym erotyczną raczej namiętnością niż pasją do tworzenia nowego świata.

Nie chciałabym mnożyć sensacyjnych interpretacji spektaklu, ale konflikt Leonarda z Pankracym rodzi się w nim chyba nie z nie do końca wyznanej miłości sekciarza do wodza rewolucji. Leonard tak silnie nienawidzi Henryka, jak Pankracy jest go ciekawy. Wyczuwa w nim rywala. W tym kontekście słowa *Galilae vicisti* oznaczają zaledwie koniec związku erotycznego i są zupełnie niezrozumiałe. Nie było w tym świecie Anioła ani Szatana, ani Hegłowskiej triady (TRIADY), dlaczego miałby pojawić się Chrystus, ogłaszać swoje zwycięstwo i karać kogokolwiek? Piekłem dla osób dramatu jest przebywanie w tym zamtuzie, jakim stał się ów świat. Zrozumiała natomiast jest rozpacz Pankracego oszukanego i zdradzonego przez Leonarda.

Kończący spektakl efektowny obraz: nawiedzony kloszard wyprowadza z tej Sodomy i Gomory dwójkę malutkich dzieci jest jednym z licznych w spektaklu miejsc nachalnie symbolicznych, mogących znaczyć dosłownie wszystko. Rewolucja seksualna zabija – taka pointa wydała się inscenizatorowi zbyt płaska, więc dodał trochę metafizycznego światła. Ale otwierająca się przed tą trójką szaroświatlista szczelina może być drogą zbawienia, albo jest drogą śmierci. Jest tak, jak się państwu wydaje – zdaje się mówić inscenizator. Żyjemy w postmodernizmie, spójność interpretacji należy do minionej epoki.

Cały ten spektakl oparty jest na jednym obrazie, jednej myśli – metaforze:

ginącego z nadmiaru seksualności świata. Więc już po kilkunastu sekwencjach przedstawienie staje się śmiertelnie nudne i monotonne. Powszechna kopulacja jako znak powszechnej dekadencji to trochę za mało, aby przerazić światem. Choroby cywilizacji nie należy sprowadzać do problemów wagi i członka, a podstawowym grzechem rewolucji nie jest upodobanie do orgii. Dramat Krasińskiego został sprowadzony do diagnoz konwersacyjnych i uproszczonych. Nazywałabym to molestowaniem literatury bez wyraźnego usprawiedliwienia. W dodatku, miałam nieodparte wrażenie, że po scenie spacerują wszystkie Stare Role artystów, że żadna postać nie została stworzona na użytek tego przedstawienia. A to, niestety, oznacza jego klęskę.

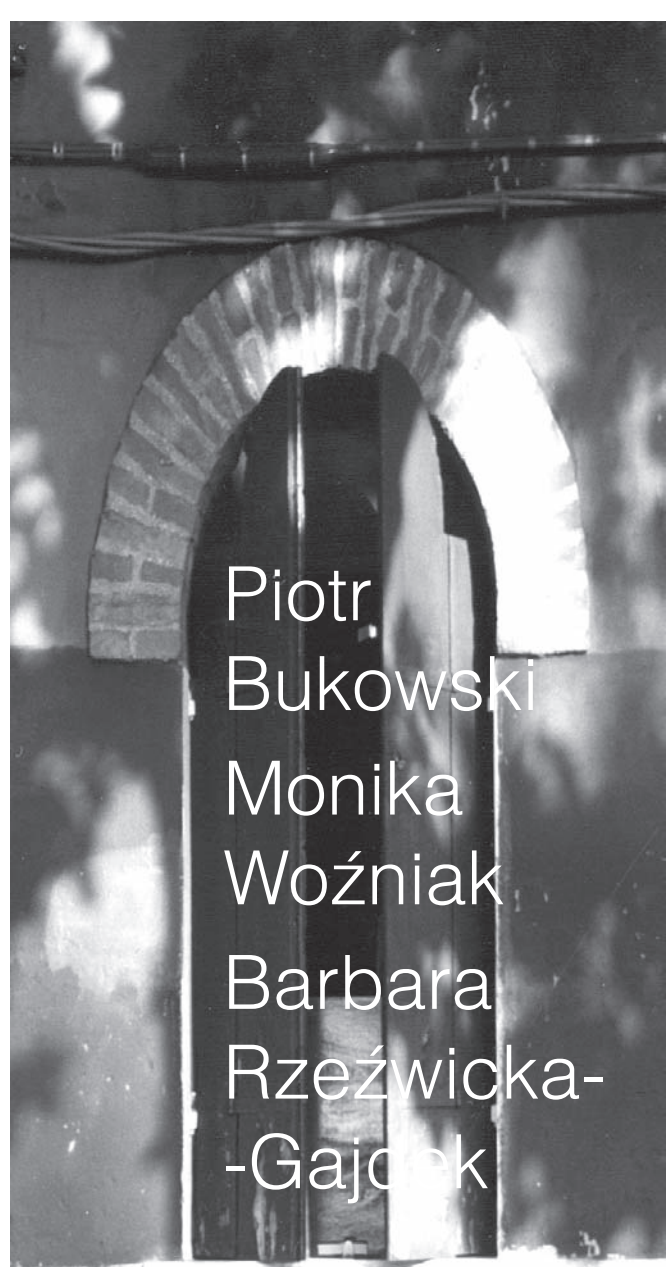
Magorzata Ruda

MAŁGORZATA RUDA
Absolwentka polonistyki UJ; pracuje w Liceum Artystycznym im. St. Witkiewicza – Witkacego w Krakowie.

Marek Litewka (Zły Duch), Roman Gancarczyk (Pan Młody-Mąż) i Piotr Cyrwus (Anioł Stróż).



Fotografia Ryszard Kornecki



O pożytku płynącym z rocznic

Z niemieckich księgarni

Przeglądając katalogi niemieckich wydawnictw, mam od pewnego czasu wrażenie postępującej inflacji rocznic i jubileuszów. Nader gorliwie i ze znacznym wyprzedzeniem informuje więc wydawca o zbliżającej się rocznicy urodzin, lub też śmierci, znanych pisarzy, zachęcając jednocześnie do lektury ich dzieł. Widać tedy wyraźnie, iż mamy tu do czynienia z prostą w gruncie rzeczy strategią marketingową, z chwytem reklamowym znanym również i w Polsce, choć z bliżej nie wyjaśnionych przyczyn rzadko tu praktykowanym. Niemiecki wydawca w większości przypadków proponuje księgarzom tak zwane „jubileuszowe pakiety”, zawierające zazwyczaj reedycje najważniejszych dzieł jubilata, ciekawe inedita, najnowsze biografie, opracowania naukowe, a czasem nawet i plakaty z podobizną autora (z reguły powiększenia doskonałych, artystycznych zdjęć). Być może każda z wymienionych części składowych „pakietu” osobno nie jest jeszcze niczym nadzwyczajnym, ale wszystkie one razem wzięte i związane symboliką rocznicy tworzą moim zdaniem

Piotr
Bukowski
Monika
Woźniak
Barbara
Rzeźwicka-
-Gajdek

OKNO NA ŚWIAT

istotną wartość. Powstaje ona na styku ekonomii i literatury, kultury pieniądza i kultury duchowej, trzeźwego rachunku i kulturowej pamięci. Warto więc chyba zastanowić się chwilę nad tym zjawiskiem.

Pośród wszystkich niemieckich wydawnictw, pamięć o literackich rocznicach najpilniej zdaje się pielęgnować frankfurcka oficyna Suhrkamp. Ilekroć przekartkowuję katalogi Suhrkampa, zaskoczony jestem ilością „odświętnych”, jubileuszowych stron oraz tekstów poświęconych wybitnym pisarzom. Zdarza się, iż napotykam na rocznice zupełnie niespodziewane, które nierzadko wprawiają mnie w pewne zakłopotanie. „Rzeczywiście” – myślę czasem – „to ważna rocznica, ważnego dla mnie pisarza; powinienem być o tym pomyśleć i coś napisać, przypomnieć...” Czy to już syndrom „jubileuszowego szaleństwa”?

Rocznicowa gorączka w oficynie Suhrkampa zaczęła się od 100-lecia urodzin Bertolta Brechta, które świętowano w 1998 roku. Wydano z tej okazji sześciotomowy wybór dzieł niemieckiego dramaturga, poety i prozaika tudzież sporo wspomnień i szkiców do biografii. Oczywiście poczyniono немало starań, by przedstawić kontrowersyjnego wciąż Brechta z jak najlepszej strony, ot, choćby wznosząc wiwaty na cześć germańskiego „Klasyka Rozumu” (*Der Klassiker der Vernunft*), które – przynajmniej na pewien czas – zagłuszyły głośnie oskarżenia o plagiaty i oszustwa, których klasyk ów miał się

regularnie dopuszczać. Cóż, wygląda na to, że solidna, obiektywna analiza dzieła Brechta jest dziś bardziej potrzebna niż jubileuszowe laurki wydawcy i dawnych przyjaciół autora *Opery za trzy grosze*. Przy czym nie ulega wątpliwości, że Brechta czytać warto, jako klasyka – po prostu.

Najbardziej podniosła rocznica świętowana była we Frankfurcie w roku 1999 – 250. urodziny Johanna Wolfganga Goethego. Wydawać by się mogło, że przygotowanie tego jubileuszu było dla oficyny Suhrkampa proste i przyjemne – a w każdym razie łatwiejsze niż obchody rocznicy politycznie i etycznie podejrzanego Brechta. Ale to tylko pozór. Goethe, narodowy symbol Dobrych Niemiec, postrzegany jest jako kwintesencja teutońskiego humanizmu, bezsporny geniusz, wizjoner – słowem „Ten Największy”. Wiedzą o tym wszyscy jako tako wykształceni Niemcy – i nie muszą wcale czytać dzieł Goethego, by je podziwiać i szanować. Bo jak wiadomo, dla wielu przeciętnych czytelników dzieła Mistrza, za wyjątkiem kilku dowcipnych fragmentów, są nudne. Na rynku księgarskim panuje istne zatrzęsienie różnych wydań pism Goethego, mnożą się wydania naukowe, krytyczne, popularne, dla licealistów, dla dzieci, dla niedowidzących. Sporą popularnością cieszą się wydania skrócone (*Wilhelm Meister* w jednym zgrabnym tomiku) i edycje dzieł zebranych na CD-romie. Jak więc uświęcić ów ważny jubileusz, czym za-

OKNO NA ŚWIAT

interesować czytelników? Mimo wyliczonych powyżej trudności, a przede wszystkim wyeksploatowania materii (tj. dostojnego jubilatą), Suhrkampowi udało się jednak zaproponować szereg interesujących „rocznicowych” wydawnictw. Dwie inicjatywy wydały mi się szczególnie szczęśliwe.

Na pierwszym miejscu stawiam znakomitą książkę Sigrid Damm *Christiane und Goethe*, poświęconą fascynującej Christiane Vulpius – żonie Mistrza. Autorka snuje opowieść o wspólnym życiu małżonków, opisując na podstawie dość skromnych materiałów aurę ich związku, ich codzienność i niecodzienność. Ta niezwykła „podwójna biografia” (bardzo dziś zresztą popularny gatunek), napisana przez wrażliwą badaczkę i znakomitą stylistkę, stała się w Niemczech, ku zaskoczeniu wydawcy, bestsellerem. Do dziś kupiło ją ponad 250 tysięcy czytelników.

Drugie miejsce przyznaję jubileuszowemu sześciotomowemu wydaniu dzieł wybranych Goethego. Wydawca postarał się o solidną naukową redakcję poszczególnych tomów, oprawił je w płótno i umieścił w estetycznej kasecie. Prawda, to jeszcze nic nadzwyczajnego – niezwykła jest bowiem cena tego wydania: niecałe 50 marek. To miło, że ktoś pomyślał o średnio majątnych czytelnikach, którzy chcieliby posiadać ładną, nowoczesną edycję dzieł Goethego. Nie muszą już oni kompletować kanonu Mistrza z takich, marnej jakości wydań.

Rok 2000 upłynął pod znakiem Friedricha Nietzschego. 100-lecie urodzin filozofa stało się oczywistym pretekstem do przypomnień, podsumowań, nowych ujęć i przybliżeń. Ale i w tym przypadku stojące przed wydawcą zadanie nie było łatwe. Nietzsche nie wymaga w Niemczech specjalnej reklamy, jako że cieszy się sporym zainteresowaniem młodzieży, będąc, rzecz można, autorem „kultowym” (nietety nader często w kręgach prawicowych ekstremistów). Pisma ojca ponowoczesnej filozofii są dostępne w wielu wydaniach – na ogół dość tanich. Na domiar złego istnieje jedno wydanie, które zyskało już autorytet „edycji wzorowej”: to wydanie krytyczne włoskich uczonych G. Colliego i M. Montinariego, które ma w swej ofercie poważny konkurent Suhrkampa – monachijskie wydawnictwo DTV. Jednakże specjaliści od marketingu i programu wydawniczego wymyślili wspólnie kilka interesujących i wartościowych pomysłów na „Nietzschego 2000”.

Otóż wydane zostały wszystkie najważniejsze dzieła Fryderyka Nietzschego w osobnych, świetnie opracowanych tomach. Do większości z nich posłowania napisał niemiecki uczony Ralph-Rainer Wuthenow, wybitny znawca literatury modernizmu. Dzieła te uzupełnia krótka i przystępnie napisana monografia *Friedrich Nietzsche. Leben und Werk* (Friedrich Nietzsche. Życie i twórczość) pióra tegoż samego badacza. Wznowiono również ważną książkę *Friedrich Nietzsche in seinen We-*

rken (Friedrich Nietzsche w swoich dziełach), pióra Lou Andreas-Salomé, autorki, która swym urokiem i intelektem zafascynowała filozofa, stając się na długie lata najbliższą mu osobą. Na uwagę zasługuje też wydana w kwietniu 2000 roku praca Rüdiger Gørnera *Nietzsches Kunst* (Sztuka Nietzschego), będąca udaną próbą stworzenia wspólnej płaszczyzny dla rozważań nad teorią sztuki i życiem autora *Tako rzecze Zaratustra*.

W swym najnowszym katalogu wydawnictwo Suhrkamp przypomina o 70-tej rocznicy urodzin Thomasa Bernharda. Nie wiem, czy ten genialny prozaik i dramaturg, a jednocześnie *enfant terrible* austriackiej literatury, ucieszyłby się z proponowanego księgarzom „urodzinowego pakietu”, zawierającego jego 21 dzieł oraz plakat formatu A1. Pakiet ów rozesłany został 9 lutego 2001 – czyli w dzień urodzin pisarza. Cóż, Bernhard, zaciekle przeciwnik literackiego marketingu, stał się w końcu jego ofiarą. Dziś „osobność” i ekscentryczność autora *Immanuel Kanta* dobrze się sprzedają, a na jego antyaustriackich tekstach oraz decyzji o zakazie druku swoich tekstów w Austrii zarabia frankfurckie wydawnictwo, pielęgnując otaczającą go aurę niesamowitości. Suhrkamp ma w swej ofercie wszystkie sztuki Thomasa Bernharda i niemal całą jego produkcję prozatorską i poetycką. Dramaty zmarłego przed 12 latami pisarza mieszczą się w pięciu tomach, poezje – w jednym, reszta zaś książek z „jubileuszowego

pakietu” to dzieła prozą, których czytelność nie jest równa. Czytelnicy preferują zazwyczaj „lżejszego” Bernharda, sięgają do tekstów z kluczem (*Der Untergeher* – fantazja na temat Glenna Goulda o nieprzetłumaczalnym tytule), lub też do utworów okraszonych dużą dozą humoru (*Alte Meister* – *Dawni mistrzowie*). Natomiast mało kto pyta o obszerniejsze i trudniejsze tytuły, na przekór wysiłkom wydawcy, który na przykład ze straceniowym optymizmem promuje monumentalne *Die Auslöschung* (Wygasięcie), ostatnie dzieło Bernharda (bardzo zresztą uciążliwe w lekturze), zaliczone do kolekcji „Powieści stulecia”. W oczach niemieckiego wydawcy szansą tego pisarza jest jego „kultowy” potencjał. Stąd też próby sprzedania Bernharda jako sympatycznego ekscentryka, autora zabawnej, nieco dziwacznej prozy, która wpisuje się w szeroką tradycję obrazoburczej literatury austriackiej. Znika więc obraz konfliktowego pisarza-monomana, który w nie kończącym się monologu porządkuje lęk i rozpacz.

Z okazji urodzin Bernharda wydano więc książki, mające „oswoić” tego autora. Ukazały się opublikowane wcześniej w Austrii bardzo ciepłe wspomnienia Rudolfa Brändle o przyjacielu-pisarzu (*Zeugenfreundschaft* – *Przyjaźń świadków*) oraz kulinarny przewodnik po dziele sławnego Austriaka. Ta ostatnia książka to nieco zaskakujący pomysł na przybliżenie postaci i dzieła Thomasa Bernharda czytelnikom, którzy są równocześnie

OKNO NA ŚWIAT

smakoszami. *Der Mittagesser* – bo tak zatytułowana jest ta niezwykle publikacja (po polsku *Obiadowicz*, choć oryginalny tytuł zawiera aluzję do Bernhardowskiej noweli *Die Billigesser*) – składa się z dwóch części, z których pierwszą stanowi esej o kulinariach w twórczości autora *Kalkwerku*, na drugą zaś składają się przepisy na austriackie specjały, których nazwy pojawiają się w *œuvre* pisarza. Thomas Bernhard dla smakoszy – to doprawdy pyszny pomysł, z niecierpliwością już czekam na kontynuację w postaci kompendium *Bernhard dla chorowitych i hipochondryków*. Na pomysły tym skorzystać by też mogli inni wielcy, a niełatwi w lekturze autorzy (*Proust dla astmatyków, Kafka dla nieśmiały, Schopenhauer dla miłośników psów, Strindberg dla przeciwników psów*).

Dotykamy więc granic groteski. Ale świadczy to tylko o tym, jak bardzo niemieckiemu wydawcy zależy na stworzeniu koniunktury na pisarza. Uczczenie rocznicy urodzin, czy też śmierci autora jest częścią strategii marketingowej, spełniając jednocześnie ważną kulturotwórczą rolę. Rocznice przypominają o mistrzach pióra, ukazują w nowym świetle ich twórczość, kreują wreszcie wielce pożyteczne snobizmy.

Czy polscy wydawcy są tego świadomi? Jako miłośnik literatury niemieckiej muszę przede wszystkim stwierdzić z żalem, iż wielkie rocznice Goethego i Nietzschego przeszły w Polsce zupełnie bez echa. Czytelnicy chcą cy gruntownie zapoznać się z dziełem

tych autorów wciąż zdani są na antykwariaty, w których – przy odrobinie szczęścia – znaleźć mogą kiepskie czterotomowe wydanie *Dzieł zebranych* Goethego z 1954 roku oraz reprinty pism Nietzschego z młodopolskiej edycji Mortkowicza. Jeśli ktoś zapragnąłby wydania optymalnego – musiałby je skompletować na własną rękę z różnych dostępnych i niedostępnych przekładów, co zresztą wymaga wiedzy i czasu. Fakt, iż przez równo 150 lat od pamiętnego wydania *Pieśni i ballad* Goethego nakładem Jana Sabińskiego (w przekładzie Adama Geczyńskiego i Adama Mickiewicza) nie udało się w naszym kraju doprowadzić do wydania reprezentatywnego wyboru dzieł niemieckiego klasyka (6-8 tomów), pozostawiam bez komentarza. Ale o czym tu mówić, skoro nasi polscy literaccy jubilaci nie są bynajmniej rozpieszczani przez swoich wydawców. Wystarczy spojrzeć na książkowy plon obchodów tak zwanego „roku Reymonta”. Czciujmy więc rocznice, bo naprawdę warto – i róbmy to z mądrym wyrachowaniem, tak, aby coś po nich pozostało.

Piotr Bukowski

PIOTR
BUKOWSKI
Skandynawista,
adiunkt w Instytucie
Filologii
Germańskiej UJ,
członek rady
programowej serii
Pisarze Języka
Niemieckiego
wydawanej przez
Wydawnictwo
Literackie.

Baudolino w krainie czarów

Umberto Eco, *Baudolino*

Romanzo Bompiani, listopad 2000,
Mediolan.

Fakt, że Umberto Eco napisał nową, czwartą już w swej karierze powieść, nikogo chyba nie dziwił: o ile *Wahadło Faucaulta* wydane w 1988 roku, w osiem lat po *Imieniu róży*, można było jeszcze uznać za niespodziankę i literacki eksperyment, o tyle pojawienie się w 1994 roku *Wyspy dnia poprzedniego* świadczyło niezbitnie, że romans z literaturą włoskiego semjologa przerodził się w trwałą namiętność. Równie zrozumiałe jest, że kolejne pisarskie dokonania autora *Imienia róży* postrzegać zaczęto coraz bardziej jako komercyjny sukces wydawniczy, a nie jako wydarzenie literackie. Już *Wyspa dnia poprzedniego*, mimo umiejętnie przeprowadzonej kampanii reklamowej, nie wzbudziła szerszego zainteresowania krytyków, którzy w większości przypadków ograniczyli się do okolicznościowych recenzji. W przypadku *Baudolina* proces ten zaznaczył się jeszcze wyraźniej: kampania wydawnicza, przygotowana jak zwykle sprawnie i profesjonalnie nie starała się wytworzyć wokół powieści

aury tajemnicy i niezwykłości, którą otaczano poprzednie publikacje Eco, sam pisarz chętnie udzielał wywiadów, podkreślając, że książka napisana jest językiem bardziej przystępnym niż jego poprzednie dzieła. Recenzenci wyprodukowali stosowne teksty, traktując powieść bez nabożnej czołobitości czy polemicznej pasji, po czym przestali się książką interesować. Zgodnie z przewidywaniami, *Baudolino*, nowy tekst prozatorski Umberto Eco stał się wydawniczym hitem, jedną z najczęściej kupowanych książek pod choinkę: w ciągu trzech miesięcy od chwili wydania sprzedano ok. 400 tysięcy egzemplarzy. W tej chwili powieść wciąż utrzymuje się na piątej pozycji w rankingu najlepiej sprzedających się książek we Włoszech, lecz uwaga krytyki – i czytelników – przesunęła się już ku nowym bestsellerom. Eco spowszedniał.

Paradoksalnie, komercyjny wymiar sukcesu *Baudolina*, jakże miły dla kieszeni autora i wydawcy, zadziałał niejako na szkodę samej książki, spychając na drugi plan kwestię jej wartości literackiej. Tymczasem powieść wydaje się dużo lepsza od *Wyspy dnia poprzedniego*, i choć nie dorównuje *Imieniu róży* ani *Wahadłu Faucaulta* mogłaby chyba zyskać powodzenie nawet gdyby nie stało za nią magiczne nazwisko Eco.

W *Baudolinie* Eco powraca niejako do korzeni, i nawet podwójnie: po pierwsze, osadzając akcję powieści w drugiej połowie XII wieku, w epoce

OKNO NA ŚWIAT

szczególnie bliskiej jego mediewistycznej pasji i erudycji; po drugie, wybierając na bohatera książki tytułowego Baudolina, związanego z rodzinnym miastem pisarza, Aleksandrią. Eco nadał swemu bohaterowi imię protektora miasta i uczynił go synem mitycznego Gagliauda Aulari, który według legendy dzięki swojej krowie ocalił miasto w czasie oblężenia przez Fryderyka Barbarossę. Historia ta, jak również opowieść o założeniu miasta w 1168 roku, zostały zręcznie wplecione w fabułę książki.

Baudolino to typowy bohater romansu łotrzykowskiego, sprytny plebejusz, oszust i łgarz. Chłopski syn z okolic Marengo – ziemi, na której później wyrośnie Aleksandria – w wieku 13 lat zostaje adoptowany przez samego Fryderyka Barbarossę i u jego boku uczestniczy w najważniejszych wydarzeniach epoki: pobiera nauki u biskupa Ottona w Ratyzbonie, studiuje na uniwersytecie paryskim, ogląda krwawe walki cesarza toczzone we Włoszech z nieustannie buntującymi się miastami, uczestniczy w bitwie pod Legnano, pomaga uratować swe rodzinne miasto przed gniewem Barbarossy... W służbie cesarza podróżuje po całej Europie i towarzyszy władcy w czasie trzeciej krucjaty, aż do jego tragicznej śmierci. Później udaje się w fantastyczną podróż do baśniowych krain wschodu, z której powróci wiele lat później, akurat w porę, by być świadkiem złupienia Konstantynopola przez uczestników IV krucjaty. Wszyst-

kie te wydarzenia ewokuje Eco z maestrią i zamięłowaniem prawdziwego znawcy, tworząc sugestywny i fascynujący obraz epoki. Historyczne fakty i prawdziwe postacie zręcznie splatają się ze zmyśleniem i fikcją, bo przecież, jak poucza biskup Otton młodego Baudolina „jeśli chcesz zostać człowiekiem pióra i zabrać się pewnego dnia za pisanie Historii, musisz również kłamać i wymyślać historie, w przeciwnym razie twoja Historia stałaby się nudna. Musisz to jednak robić z umiarem. Świat potępia kłamców, którzy oszukują nawet w drobiazgach i nagradza poetów, którzy rozmijają się z prawdą tylko w sprawach najwyższej wagi”.

Zgodnie z tą zasadą legenda i rzeczywistość egzystują na równych prawach, przenikając się i dopełniając wzajemnie, a prawdą jest to, w co się wierzy. Eco przemycił (chciałoby się powiedzieć: napchał) do powieści niemal wszystkie mity i baśnie zamieszkujące wyobraźnię ludzi owej epoki, od świętego Graala do tajemniczego Starca z Gór, od Króla Trędowatego do Księdza Jana, dodając szczerą ręką kompletny przegląd średniowiecznego bestiarium. Baudolino, urodzony łgarz, odgrywa aktywną rolę zarówno w kształtowaniu małych i wielkich faktów historycznych (jest pomysłodawcą legitymizacji cesarstwa ze strony bolońskich prawników, inicjatorem kanonizacji Karola Wielkiego, a także rzeczywistym autorem części listów Hełloizy i Abelarda), jak i w nadawaniu

realnego wymiaru tworum wyobraźni: posuwa się do „wyprodukowania” świętego Graala i jest autorem listu księdza Jana, władcy mitycznego chrześcijańskiego państwa Wschodu do cesarza Barbarossy (list taki rzeczywiście krążył po średniowiecznych dworach, a o królestwie księdza Jana wspominał m.in. Marco Polo). Lecz Baudolino to zarazem kłamca, który wierzy we własne zmyślenia, i dlatego po śmierci Fryderyka Barbarossy podejmuje podróż w poszukiwaniu królestwa księdza Jana, pragnąc mu złożyć w darze świętego Graala, będącego w jego oczach prawdziwą relikwią.

Opis tej wyprawy zajmuje niemal całą drugą część książki, zdecydowanie mniej udaną pod względem narracyjnym. Spowodowane jest to przede wszystkim zachwianiem równowagi między pierwiastkiem fantastycznym a światem realnym, tak dobrze wyważonej w pierwszej części książki. Eco daje prawdziwy popis swej mediewistycznej erudycji, racząc czytelnika opisami wszelkich możliwych fantastycznych stworzeń, od banalnego bazyliuszka i jednorożca, do mantykory i ptaka Roka oraz prowadząc swych bohaterów przez niezwykle i mityczne krainy. Baśniowy ton opowiadania i brak odniesień do rzeczywistego świata sprawia jednak, że ów bizantyjski przepych wyobraźni po jakimś czasie staje się nieco nużący, a jedna przygoda niewiele różni się od drugiej. Na szczęście Eco zadbał o to, by zapewnić czytelnikowi silną

motywację doczytania książki do końca, budując wokół śmierci cesarza Barbarossy zagadkę „morderstwa w zamkniętym pokoju”, która zostaje rozwiązana, rzecz jasna, dopiero w ostatnich rozdziałach i jest naprawdę bardzo pomysłowa.

Zręcznym posunięciem był również wybór głównego bohatera. W powieściowych konstrukcjach Eco, w których najważniejsza jest intelektualna szarada, postacie są z reguły jednym z najsłabszych elementów. Dwuwymiarową figurą był już intertekstualny detektyw Wilhelm z Baskerville w *Imieniu róży* i jego Watson w habicie, Adso z Melku, a główny bohater *Wyspy dnia poprzedniego*, Roberto de la Grive aż szeleścił papierem. Szczerze mówiąc, również Baudolino nie jest postacią o autonomicznej osobowości, ratuje go jednak jego literacki rodowód. Z definicji sprytny, rubaszny, pomysłowy, budzi sympatię swym zdrowym rozsądkiem i praktycyzmem. Uczestnicząc w wielkich wydarzeniach historycznych patrzy na nie z punktu widzenia tzw. zwykłego człowieka (wizja świata w *Baudolinie* ma charakter „laicki i oblesny; nawet Fryderyk Barbarossa oglądany jest częściej w majtkach niż w zbroi” stwierdził Eco w jednym z wywiadów), co pozwala czytelnikowi przynajmniej częściowo identyfikować się z bohaterem i kibicować mu w jego imprezach. Za kuchenną wersją dziejów ukazaną w powieści Eco nie należy się zresztą doszukiwać jakiegось zamufowanej krytyki społecznej czy

OKNO NA ŚWIAT

polemiki historycznej, a przygody bohatera nie układają się w sekwencję edukacyjną. Sam autor stwierdził, że jego nową powieść można by określić jako przeciwieństwo powieści o dojrzewaniu. Główny bohater „niczego nie uczy się od życia, jest zawsze taki sam, nie rozwija się, nie wyciąga nauki z historii”. Baudolino ma przede wszystkim bawić.

Oparcie się na wzorcach powieści łotrzykowskiej i wybór plebejusza na głównego bohatera miały też bezpośredni wpływ na styl powieści. Rolę narratora pełni w zasadzie sam Baudolino, który opowiada swe dzieje językiem malowniczym, dosadnym, lecz dość prostym, wolnym od bardzo uczonych, bardzo wyrafinowanych i bardzo nudnych ćwiczeń stylistycznych, w które obfitowała *Wyspia dnia poprzedniego*. Jedyną tego typu grą językową jest rozdział wstępny, odtwarzający notatki czternastoletniego Baudolina, który posługuje się włoskim *volgare* z rodzinnych okolic. Lecz chociaż Eco nie powstrzymał się od swych ulubionych zabaw lingwistycznych i wplótł w zapis Baudolina słowa tzw. Zagadki z Werony (odpowiednik polskiego „daj ać ja pobruszę”), podkreślał wyraźnie w jednym z wywiadów, że „nie są to strony erudycyjne, lecz komiczne”. W najnowszej powieści Eco dominuje styl niski, humor rubaszny i farsowy, przechodzący niekiedy w groteskę; jest ona niewątpliwie najbardziej ludyczną ze wszystkich jego książek i pierwszą, w której położył tak duży nacisk na za-

pewnienie czytelnikowi rozrywki. Ten cel został osiągnięty, choć można się zastanawiać, czy forma opowieści łotrzykowskiej naprawdę odpowiada pisarskiemu temperamentowi Eco. Przewodnim motywem jego poprzednich powieści było poszukiwanie mitu: w *Imieniu róży* była to zagadka II tomu poetyki Arystotelesa, w *Wahadle Faucaulta* tajemniczy spisak templariuszy, w *Wyspie dnia poprzedniego* „punkt fijo”. W *Baudolinie* chimera, której poświęca życie główny bohater, jest mityczne królestwo księdza Jana. Owa intelektualna obsesja wykracza jednak daleko poza profil sprytnego łotrzyka, jakim miałby być Baudolino: rubaszne prostactwo bohatera to tylko zewnętrzny pozór, za którym kryje się, rzecz można, postać z zupełnie innej bajki. Strukturalna niespójność zarówno na poziomie fabularnym jak i w budowie postaci, dostrzegalna zwłaszcza w drugiej części książki, to z pewnością jeden z głównych grzechów *Baudolina*.

Najciekawszym aspektem nowej powieści Eco jest dyskusja nad płynnością granic między prawdą i zmyśleniem w opowiadaniu, która rozgrywa się jednocześnie na dwóch płaszczyznach. Pierwsza z nich to problem prawdy historycznej, a raczej fikcji, która staje się prawdą w wyniku splotu różnych okoliczności. Czytelnik nie ma powodu wierzyć, że Baudolino – sam będący postacią fikcyjną – naprawdę napisał listy Abelarda i Heloizy, jednak sugestie, że mogłyby one być fałszem, pozostaje jak najbardziej uza-

sadniona. Historia siedmiu głów świętego Jana Chrzciciela wprowadzonych w obieg przez Baudolina może wydawać się zabawna – z fałszywych relikwii pokpiwał i Sienkiewicz w *Krzyżakach* – dopóki nie uświadomimy sobie, że na dobrą sprawę podważyć można prawdziwość wszystkich najbardziej czczonych świętych pamiątek. Trudno się dziwić, że włoska prasa katolicka chłodno przyjęła *Baudolina*: nie brak tu nawet insynuacji, że nieautentyczny jest Całun Turyński... ale refleksja nad koncepcją prawdy i fałszu jest w powieści Eco bardziej złożona i wnikliwa, niż sugeruje to ludyczna forma, w którą została obleczone.

Druga płaszczyzna dyskusji nad prawdą i fikcją wiąże się z koniecznością znalezienia swobodnego alibi dla narracji historycznej. Kwestię tę podnosił Eco już z okazji *Imienia róży*: „Czy można powiedzieć „był to piękny listopadowy poranek” nie czując się Snoopem?”. W *Imieniu róży* rozwiązał ten problem powierzając narrację Adsovi z Melku i dodając żartobliwą przedmowę, pastisz wstępów typowych dla dziewiętnastowiecznych powieści historycznych. W następnych książkach nie mógł oczywiście powtórzyć tego samego chwytu, zaczął więc szukać nowych rozwiązań. W *Baudolinie* swe dzieje opowiada bizantyjskiemu historykowi Niketasowi sam tytułowy bohater, jednak jego narracja została ujęta w ramy trzecioosobowej opowieści ramowej, rozgrywającej się w 1204 roku, w chwili gdy Konstantynopol

pada łupem krzyżowców. Baudolino ratuje Niketasa z rąk żołdaków i pomaga mu opuścić miasto. Awanturnicza historia tej ucieczki stanowi tło opowieści głównego bohatera, który czyni Niketasa swym powiernikiem i zwierza mu się ze wszystkich sekretów swego życia. Ale Baudolino jest przecież urodzonym łgarzem, co gorsza, łgarzem, który wierzy we własne łgarstwa. Niketas zauważa w pewnym momencie „chciałbyś, bym uwierzył, że kłamałeś wszystkim oprócz mnie... żądasz, abym stworzył historię, która tobie umyka”.

Obie kwestie splatają się na końcu książki. Niketas, niepewny, jak ma odnieść się do opowieści Baudolina, zwraca się o radę do swego przyjaciela Pafnucy, który stwierdza: „Wymaż Baudolina z twego opowiadania... wymaż także Genuieńczyków, gdyż musiałbyś wspomnieć o fabrykowanych przez nich relikwiiach i twoi czytelnicy straciliby wiarę we wszystkie świętości. Łatwo ci przyjdzie zmienić nieznacznie wersję wydarzeń, powiesz, że pomogli ci Wenecjanie. Tak, wiem, nie jest to prawdą, lecz w wielkiej Historii można zmieniać małe prawdy, by wyłoniła się z nich prawda większa”. A gdy Niketas wyraża żal, że nikt nie pozna historii Baudolina, Pafnucy pociesza go „Nie uważaj się za jedyne go autora historii na tym świecie. Prędzej czy później opowie ją ktoś potrafiący kłamać jeszcze lepiej niż Baudolino”.

Rzeczywiście, ktoś taki się znalazł, i zrobił to zupełnie nieźle.

Monika Woźniak

MONIKA WOŹNIAK
Absolwentka polonistyki KUL i italianistyki UJ; w 1999 nakładem Znaku ukazały się tłumaczone przez nią eseje U.Eco, *Czytanie świata*, a Universitas wydał właśnie jej książkę *Przestrzenie fantastyki. Twórczość Tommaso Landolfiego*.

Prawda o Jerzym?

David Holmes, *Więcej kłamstw o Jerzym*,
reżyseria Darko Tresnjak, Vineyard
Teatre, NY styczeń 2001.

N aśladowanie fikcji czy życie nią? Gdzie jest granica między fabrykacją, udawaniem prawdy, a samą prawdą? Wymyślanie siebie, kreowanie, dorabianie, fantazjowanie, kolorowanie, zmienianie wersji życiorysu. To zafascynowało w Kosińskim młodego dramaturga Davey'a Holmes'a (lat 31) i nie mógł trafić lepiej.

Jego sztuka *Więcej kłamstw o Jerzym*, wystawiona w styczniu 2001 w Vineyard Theatre w Nowym Jorku, na nowo rozbudziła zainteresowanie kontrowersyjną i wciąż tajemniczą postacią autora *Malowanego ptaka*.

Przez wiele lat uznawano tę powieść za autobiograficzną, czym umiejętnie sterował sam Kosiński podając różne terminy: biografia, biografia fabularyzowana czy autobiografia. Temat ten podejmuje też James Park Sloan w biografii *Jerzy Kosiński* (1996), gdzie ujawnił (co już wcześniej w 1982 r. opublikował w *Village Voice*), że Kosiński nie był oddzielony od swoich rodziców w czasie wojny i w związku z tym wykorzystał w *Malowanym ptaku* doświadczenia spoza swojej biografii.

Inspiracją do napisania *Więcej kłamstw o Jerzym* był dla Holmes'a do-

mniemany pamiętnik, o którym krążyła w jego rodzinie pogłoska, jakoby bliska przyjaciółka jego macochy, będąc kochanką Kosińskiego, użyczyła go pisarzowi, który to wykorzystał w swojej książce *Diabelskie drzewo* (*The Devil Tree*). Zapiski nigdy nie wróciły do autorki. Dopiero po latach otrzymała fotokopię, w której kilka stron było tajemniczo zamazanych. Kosiński popełnił samobójstwo w 1991 r. Trudno dzisiaj rozstrzygnąć, czy przytoczona historia jest prawdziwa.

Akcja sztuki rozgrywa się w 1972 roku i skupia na rozwiązywaniu kontrowersji nagromadzonych wokół rzekomej autobiografii Kosińskiego, a w szczególności zawartych w jego książce *Malowany ptak* traumach Holokaustu. Nazwisko głównego bohatera zostało zmienione na Jerzy Lesniewski, tytuł książki na *Punkt widokowy* (*Vantage Point*). Przedstawia się mu zarzuty, że nie pisał swoich książek samodzielnie, ale zatrudniał asystentów i „najemników” wykorzystując ich bardziej niż pozwala na to ich profesja. Nie porusza jednak politycznych aspektów głośnej swego czasu debaty w „Village Voice”, gdzie Kosiński był posądzany o współpracę z CIA.

Lesniewski prezentuje się jako wdzięczący się obrazoburca, hedonista, kobieciarz, pochlebca, lekceważący krytykę i inteligentnie pielęgnujący swoją popularność.

Historyjka jest podsycana przez ambitnego i zagubionego dziennikarza Arthura Bausley'a (gra go Daniel

PRAWDA O JERZYM?

London), który stara się dociec nieścisłości w życiorysie Lesniewskiego. Komplikacje wynikają z faktu, że jego asystentka, a zarazem obiekt uczuć Georgia Fisher (Gretchen Egolf) jest równocześnie kochanką Lesniewskiego. Ma ona w sztuce swoją scenę rozbieraną, w której dosłownie ilustruje różnice między obnażeniem, a odkrywaniem intymnych słabości. To właśnie jej pamiętnik Lesniewski przekazuje innej kobiecie, Izabeli Parris (Lizbeth Mackay), która nie dostrzegając egoistycznych pobudek Lesniewskiego na jego polecenie pracuje nad dostosowaniem pamiętnika do wymogów powieściowych.

Davey Holmes rozpoczął pracę nad scenariuszem w 1999 r. i miała to być sztuka biograficzna. W trakcie swoich poszukiwań doszedł jednak do wniosku, że życia Kosińskiego nie da się tak po prostu zmieścić w prawdzie oczywistej.

W pewnym momencie odrzuciłem wszystko i zacząłem fantazjować. Miałem nawet ironiczny tytuł „Prawda o Jerzym”, ale zmieniłem go na „Więcej kłamstw o Jerzym” i to mnie wyzwoliło – mówi autor. Zestawił więc różne kontrowersje z życia Kosińskiego, wyimaginował sceny miłosne i skondensował wydarzenia z ponad dwudziestu lat w jednym roku. Aby uniknąć ewentualnych prawnych komplikacji, zmienił nazwiska bohaterów.

Reżyserem spektaklu jest Darko Tresnjak – jugosłowiański emigrant. Jak sam twierdzi jest pod wrażeniem

zarówno Holmes'a, który ujął temat ze zrozumieniem politycznego podłoża, jak też bliska jest mu koncepcja instynktu przetrwania u Kosińskiego.

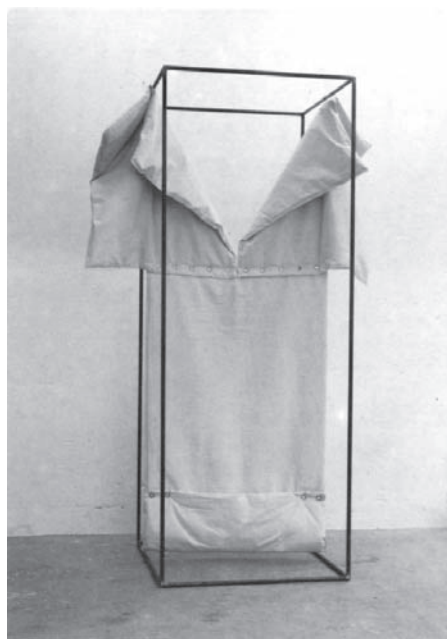
Uważam, że Kosiński miał duszę pisarza, ale nie miał ku temu technicznych pre-dyspozycji. Postanowił jednak osiągnąć sukces i doskonale rozumiem jego ambicję emigranta.

David Holmes uważa, że prawda o Jerzym nie jest możliwa do poznania i ci, którzy jej szukają w jego sztuce będą rozczarowani. Zbyt wiele wersji krąży na temat jego życia i są one często całkowicie sprzeczne. Z całą pewnością natomiast można orzec, że najlepszą kreacją Kosińskiego był on sam.

Barbara Rzeźwicka-Gajdek

BARBARA RZEŹWICKA-GAJDEK absolwentka wydziału wokalnego Akademii Muzycznej w Katowicach; współpracuje z Dicapò Opera Theater i National Liryc Opera w Nowym Yorku; współpracuje z „Nowym Dziennikiem”; od 1992 mieszka w Nowym Yorku.

Renate Groh, *Kimono*, 1989, 205 x 80 cm.



Reprodukcja Katalog

FANTOMY

Marta
Wyka



Najpierw trzeba zobaczyć korytarz. Albo schody. Zbyt wiele światła przeszkadza.

Fantomy mieszkają bowiem we wspomnieniach, lecz ich natura jest bardziej złożona. Lepiej, gdy poruszają się w luźnych przestrzeniach, korytarze więc niech będą puste, schody zaś nie prowadzące do żadnego celu, choćby tak oczywistego jak drzwi, piętra, poddasza i piwniczne komórki.

Fantomy na szczudłach robią większe wrażenie. Te ze skrzydłami wznoszą nas na poziom świętości. Zaglądam w wąską przestrzeń mojego korytarza. Z jego najdalszego punktu, ginącego w ciemności wybiega pokojówka w białym fartusku. Pani Zofia czeka – anonsuje, więc przypominam sobie różne powieści, zaludnione pokojówkami w białych fartuszkach, ich tytuły gdzieś się rozplynęły, idę za pokojówką bez wyraźnej literackiej identyfikacji, karta dopiero będzie zapisana. Wielki pokój wypełniony meblami, festony pajęczych firanek, dagerotypy. Obrazy olejne, nuty, fortepiany, serwetki ręcznie haftowane, a także batiki, karaftki ozdobione roślinnymi ornamentami, patery dawno nie czyszczone do połysku. Parkiety lśniące.

W tej chaotycznej dżungli pojawia się nagle delikatna, czarna kreśka. Zbliżając się ku nam czarna kreśka personifikuje się. To pani Zofia w czarnej sukni, z owiniętym wokół

szyi szalem, który w momentach bardziej uroczystych jak teatralna premiera, zmieniał się w białe boa bez piór. Pani Zofia jest tak cienka jak kobiety Ropsa, siada za stoliczkiem o podobnie falistym kształcie, stoliczków jest dużo, tworzą w przestrzeni pokoju płataninę linii, pośród których widnieje ciemna plama – to fortepian. Na nim bezładne nuty, strzępy niegranej muzyki, milknące echa.

Dawno już nikt ze zgromadzonych w pokoju nie pamięta, co to była konwersacja. Pani Zofia spogląda na gości, zanim zacznie sama przywoływać głosy swojego salonu, który przeżył dwie wojny i właśnie na naszych nieświadomych oczach z wolna dogorywał.

Zaczyna mówić, obchodzą ją tylko rzeczy ważne: to znaczy muzyka, ostatnia premiera w teatrze, aktorzy, role, misterium udawania. Pani Zofia doskonale udaje i bywa tymi wszystkimi osobami, o których właśnie opowiada, przeistacza się w piękną Zofię u boku wytwornego męża, lecz nie ma w jej opowieści nic, co dałoby się nazwać wspomnieniem, nostalgią rzeczy minionych, przywołaniem przeszłości. Pani Zofia istnieje właśnie teraz w swojej wspaniale zbudowanej narracji, nie ma teraźniejszości, bo ona jest przeszłością, i oba te czasy tworzą mityczną scenę jej salonu.

Studnia podwórka za oknem zmienia się w kulisy z aksamitną drapecią, spoza których wyłania się a to twarz, a to ręka w dramatycznym geście, bądź fragment niepotrzebnej dekoracji. Nasze plecy zasnuwa mrok, reflektor opowieści przenosi się do środka pokoju, i wydaje się nam, że właśnie coś stworzyliśmy, bardzo istotnego, co przetrwa w tym pokoju, bo pani Zofia opowie o tym innym, którzy tutaj przyjdą, pokój nie umrze nigdy, i będzie żył wiecznie, w Krakowie, przy ulicy Grodzkiej, niedaleko kościoła Wszystkich Świętych.

Pani Zofia musiała mieć wtedy blisko osiemdziesiąt lat, pan Jachimecki już nie żył. Ona dalej chodziła na premiery i jej białe boa dawało znaki z pierwszego rzędu, secesja unosiła się nad nią jak aureola, a ona czekała aż uniesie się kurtyna Siemiradzkiego, a czarna scena wyłoni z siebie postać, o której nazajutrz będzie można opowiadać.

Byliśmy bardzo młodzi i bardzo obiecujący. Inni goście salonu, starsi, wiedzieli zapewne, że uczestniczą w uroczystym benefisie. Ale nie my, skoro benefisy już nie było i ludzie znikali byle jak, pokątnie, przypadkowo, bez aplauzu.

Pani Zofia powróciła do mnie w innej postaci, co nie znaczy, iż ją wymyśliłam. Wszystkie dodatki do pani Zofii dzisiejszej są przypomnieniem nieistniejącego teatru. To styl ruinowy, który napotyka się w Krakowie na

każdym kroku. Nie obchodzi mnie jego miejsce w historii. Ten dom dalej stoi. To mieszkanie dalej istnieje. Do nicości przeniosły się jego przedmioty. One zaś nie wracają nigdy. Rozdane, przekazane, zapomniane, pozbawione duszy, pozbawione egzystencji. Tonio Kröger gładził poręcz na schodach rodzinnego domu, gdy przyjechał zobaczyć go po latach. Żaden duch miejsca do niego nie przemówił. Opuścił więc rodzinne miasto, szukał ducha, nie odnalazł go. Pasaże ulic nie zawsze chcą mówić na nasze życzenie.

A dom przy ulicy Grodzkiej? Czy jest szary, czy żółty, czy odnowiony, czy zaniedbany? Tego nie wiem, nie pamiętam numeru.

Kiedy przyciskało się dzwonek u drzwi, rozlegało się przeraźliwe szczekanie pieska, szaro-czarnego kundelka. Korytarz posiadał parę drzwi, za każdymi mieszkał inny lokator. Skręcałam w drzwi prawe, piesek protestował na balkonie. W małym pokoiku trudno się było usadowić, ale jakoś to się wreszcie udawało. Panna Anna spoglądała na mnie dobrotliwie, podejrzewając słusznie, że znowu nie nauczyłam się słówek. Wyciągała różne zniszczone podręczniki, ale najchętniej dyktowała. To była metoda wszystkich moich językowych nauczycielek, które tak naprawdę wracały do różnych dykcji swojego dzieciństwa, i swoich nieistniejących domów, panie ze Szwajcarii nauczające francuskiego i panie z ziemiańskich domów, które z konieczności zajęły się nauczaniem, i pani Lena Meyerholdowa, pierwsza spikerka polskiego radia, dająca lekcje angielskiego. Pani Lena rzeczywiście przeżywała swoje nowe zajęcie, a w jej oczach pojawiła się wątpliwa łza, gdy się zrobiło wyjątkowo ohydny błąd.

Pani Anna Irena, córka Stanisława, uczyła włoskiego. Ale czy na pewno dla włoskiego do niej przyszedłam? Niezupełnie, tylko częściowo, skoro bardziej interesowała mnie jej tajemnica. Obłą twarz starszej kobiety wydawała się odbiciem, zamazanym, ale niewątpliwym, twarzy innej. Łagodnie oczy, niegdyś zapewne błękitne, spoglądały w przeszłość, którą chciałam przeniknąć. Nie udało się to nigdy, może inni uczniowie mieli więcej szczęścia. Mały pokój był pusty i jawny jak nieuprawiony ogród. Żadnych kufrów, żadnych aluzji.

Ale ściany rozpychała wyobraźnia. Pani Anna Irena napisała wspomnienie o śmierci swojego ojca. To ono tkwiło w mojej świadomości, secesyjne, nastrojowe, jakby zupełnie nie związane z prawdziwą osobą. Zbierałam o zmierzchu w ogrodzie blade irysy – pisała pani Anna, gdy zawołała mnie szarytka, mówiąc – chodź dziecko, twój tatuś umiera. Smutek tej sceny wydawał się przenikliwy, poruszający i absolutnie literacki. Ciemne wzgórza okalające Florencję miałam zobaczyć po latach, okiem pani Anny-dziecka.

Kiedy jechałam autobusem na cmentarz Trespiano cyprysy zawężyły drogę, aby doprowadzić do wielkiego miasta umarłych. Mijałam kolejne metry kwadratowe grobowców, różnokształtnych, wielkich i małych, poszukując tego jedyne go drzewa laurowego, które miałam odnaleźć i przywieźć z niego listek. Zapewne dałam go pani Annie, skoro mnie o to prosiła.

Chyba nic nie powiedziała, może go przechowywała, bo do Florencji nie pojechała już nigdy. Nie nauczyłam się włoskiego. Albo bardzo niewiele. Nie ucząc się, nie opuszczałam przecież pani Anny. Inni zapewne też ją otaczali. Dopytywali o kufer, w którym miała spoczywać nieujawniona prawda o jej ojcu, nie wiadomo bliżej, skąd się wzięła legenda kufra, bo czyż takie małe dziecko pamiętało kufer z okuciami, wytarty na twardych brzegach, może były na nim hotelowe nalepki, ale oni przecież rzadko stawali w hotelach, nie mieli pieniędzy.

Po pani Annie pozostała garstka przypadkowych papierów. Powojenne wydania książek ojca przepłynęły już obok jej świadomości. Nie wiem, czy istnieją zdjęcia pani Anny z lat ostatnich. Zapewne odpowiedzialność bycia dzieckiem legendy ciążyła pani Annie. Ilekroć spoglądałam na fotografię Stanisława Leopolda, widzę również ją. Dwie twarze nakładają się na siebie, spoza damskiej sukni wylania się tużurek (podobno był ubogi i nie najlepiej utrzymany), męskie oblicze posiada oczywiście wąs, włosy męzczyzny są ciemne, pani Anna była już siwa.

Dalej biega po dziwnym ogrodzie i zbiera kwiaty. Ponieważ zaś ten ogród jest jednocześnie niebem, towarzyszy jej fantastyczna, kolorowa ważka, albo motyl. Pani Anna nosi niebieską sukieneczkę i bawi się kółkiem.

Za nią biegnie piesek, biały i pełen radości. Rozjaśniają się wzgórza nad Florencją, tworząc pejzaż Fra Angelico.

Wysiadałam z metra, przechodziłam na drugą stronę bulwaru, mijałam Jardin de Plantes. Spoza okalającej go żelaznej balustrady zawsze wychylała się jakaś ciekawa roślina albo kwiat, więc zatrzymywałam się na chwilę, aby pokontemplować przyrodę. Trochę też odwlekałam moment wejścia w małą uliczkę, trochę odsuwałam od siebie obszerny dziedziniec z wieloma klatkami schodowymi, trochę bałam się przezroczystej, misternie wykutej secesyjnej windy, ale wreszcie wszystkie etapy zostawały pokonane i oto jestem, dzwonię. Wtedy przesuwają się klatka filmu, i aparat też się zmienia, choć miasto na zewnątrz jest realne, współczesne, to tylko jeden z jego zaułków, mieszkanko niby mały wycinek wielkiego organizmu, Paryża, dzielnicy czwartej.

Ola otwiera drzwi i jest jak zawsze nienaganna. Perełki na szyi układają się idealnie, siwy kok emanuje starannością, jej twarz delikatna i regu-

larna nie zapowiada niczego, co wiązałoby się z chaosem, bólem, rozterką, krzywo zapisanymi zeszytami, pismem uciekającym na marginesy i wyrzucającym litery poza swój logiczny porządek, piękna Paulina jakby zupełnie niedawno opuściła mieszkanie rodziców w Warszawie, te przestronne apartamenty z błyszczącymi parkietami, z wielkimi oknami, wiatr porusza białe firanki, głosy miasta są odległe.

Mieszkanko przy ulicy Nicolas-Houel jest małe, ciemne, ale przeszłość kipi w nim jak w zamkniętej butelce. Obejmuje rozległy i wielokrotny czas. Ola musi zmieniać się i zrywać z siebie kolejne rozdziały życia nie zważając czy boli czy nie. Przedtem nie myślała o tym, że to może boleć. Wielka miłość i fascynacja jej życia, Aleksander, genialny poeta, miał się wygodnie rozpierać w swoim niewątpliwym geniuszu, przechadzać po agorze, gdzie podobni jemu toczyli swobodne rozmowy. Ale Aleksander interesował się również diabłem i to okazało się zgubne. Ola była piękna, jego twarz natomiast nosiła piętno nieregularności i niepokoju. Co prawda krawat Aleksandra był w Warszawie słynny, tak jak marynarki i fulary innych klientów kawiarni widm przy ulicy Ziemiańskiej i Mazowieckiej.

Życie Oli i Aleksandra jest udokumentowane na ścianie szczelnie wypełnionej fotografiami. Przedwojnia widzimy niewiele, ale dalsze wędrówki konkretyzują się, osoby na ławkach zmieniają, Aleksander cierpi coraz bardziej, a Ola jest wciąż piękną kobietą, i teraz, gdy pokazuje dokumenty i rękopisy, gdy opowiada o nich, jej twarz wywołuje tamtą, wdzięczną i gotową na wszystko.

Łagodność Oli to jej twarz zewnętrzna. W środku tkwi twardy pręt, kręgosłup z żelaza, gotowość na wszystko. Kto chce, może o tym przeczytać w jej książce. Książka słusznie uznana została za cenny dokument epoki Oli i Aleksandra, ale książka to również papier. Zamknięta wraz z Olą w pokoju, wrzucona w świat fotografii jej życia, nie widziałam w niej ekspozycji. Wsłuchiwałam się w jej głos, przedwojenny, to znaczy inny, wpatrywałam się nieprzyzwoicie w tę twarz, która zachowała proporcje, pomimo że miała prawo do deformacji, brzydoty i goryczy.

Ci co niezbyt Olę lubili, nie lubili również jej proporcji, wietrząc za nimi fałsz. Nie myślę, aby tak było. Ola zachowała w swoim życiu, tak dziwnym, zmiennym i dramatycznym, linię imponderabiliów, co mogło czasem wyglądać na despotyzm. Po prostu zapomnieliśmy o istnieniu takich cywilnych dekalogów, rozchełstani, nieporządni, pospieszni, biegnący ku coraz nowszemu celom. Ola wytyczyła swój cel w młodości, gdy, zamożna panienska, wychodziła za mąż za futurystycznego i nader dziwaczego poetę. Jej

wierność przypominała górę. Na jej szczycie zawsze znajdował się Aleksander, kartka wypadła z jego ręki, gdy pisał dla niej ostatnie polecenie.

Gdy wychodziłam od Oli, zapadał zmierzch i Paryż zaczynał błyszczeć i szumieć. Samochody zmierzały zwartym szeregiem ku Sekwanie, mijając metro Gare d'Austerlitz. Białe korytarze metra wyprowadzały mnie daleko poza Nicolas Houel. Po śmierci Oli nie wróciłam tam już nigdy. Ten, kto mieszka na trzecim piętrze, budzi się zapewne w nocy pośród starych fotografii. Nie ma pojęcia, kogo przedstawiają. Zresztą, nie interesuje się tym. Zdjęcia są czarno-białe i prawdę mówiąc, nie ma czego oglądać.

MARTA WYKA
krytyk literacki,
historyk literatury,
wydała ostatnio
tom szkiców
Punkty widzenia.

Marta Wyka

OLA WATOWA w swoim mieszkaniu w Paryżu.

Reprodukcja



CAMERA OBSCURA

Stefan Bratkowski („Plus–Minus” nr 50) pisze, że ojciec naszej myśli politycznej Stanisław ze Skarbmierza był tak zapomniany, że „nie znał go jeszcze w naszych czasach Paweł Jasienica” – domyślnie: jako autor *Polski Jagiellonów* (1960). Nie znał, ale mógł znać, bo już w r. 1954 Ludwik Ehrlich wydał o nim książkę (nb. w PAX-ie), a w rok później opublikował jego traktat o wojnach sprawiedliwych w oryginalnym i przekładzie.

Pamięć zawiodła Mieczysława Porębskiego („Tygodnik Powszechny” nr 52/53) gdy napisał, że Józef Uniłowski zmarł na gruźlicę, a pierwszy tom jego powieści *Dwadzieścia lat życia* ukazał się już pośmiertnie. Przyczyną zgonu pisarza było zapalenie opon mózgowych, a nastąpił on 12 XI 1937, gdy tymczasem książka została wydana już na początku tego roku.

Józef Hen („Plus–Minus” nr 51), przypominając atak Melanii Kierczyńskiej na Szaniawskiego, komentuje: „Boże ile złego, i ile głupstw te zajadłe baby narobiły!” Przepraszam, ale zajadłe chłopcy wyrzadziły mniej złego i mniej głupstw?

W tekście Anny Bikont i Joanny Szczęsnej (wzruszającym) o Gai Kuroniowej („Wysokie Obcasy” nr 51), Paula Sawicka, w związku z obietnicą Marka Edelmana, że zabierze swą pacjentkę do Merano – wyjaśnia, że Merano to „miejscowość na włoskiej Riwierze, nad Morzem Śródziemnym, dokąd przed wojną jeździli na wczasy bogaci Żydzi”. Tymczasem Merano leży w północnych Włoszech, nad górną Adygą, już w pobliżu granicy austriackiej (do r. 1918 należało do Austrii) i było nie miejscowością wypoczynkową, lecz uzdrowiskiem, zwłaszcza dla chorych na płuca.

Wojciech Maziarski („Gazeta Wyborcza” z 28 XII) prostując błędy w indeksie książki *Spór o Polskę* wyjaśnia, że „Maziarskich jest dwóch – ten drugi ma na imię Jacek”. Ten drugi to ojciec Wojciecha. Hm, „grzeczność nie jest nauką łatwą ani małą”...

Bardzo się widać spieszą autorowie „Polityki”, skoro w swych artykułach popełniają elementarne błędy. W nrze 53 Piotr Sarzyński mianuje pisarza Anatola Sterna „wybitnym malarzem” (z treści cytowanej wynika, że nie chodzi tu o Jonasza Sterna). A znowu Zdzisław Pietrasik w tymże numerze nazywa Michała Bałuckiego „młodopolskim poetą i dramaturgiem”, gdy tymczasem w twórczości Bałuckiego poezje stanowiły margines, a dramaturgiem można go nazwać tylko w tym sensie, że komedie są jednym z gatunków dramatycznych. No i przede wszystkim Bałucki miał z Młodą Polską tyle wspólnego, że pisarze tego pokolenia go lekceważyli, atakowali i podobno nawet doprowadzili do samobójstwa. Myli się też Pietrasik, gdy twierdzi, że pieśń internowanych w stanie wojennym *Nigdy z komuną nie będziem w aliansach* to trawestacja *Pieśni konfederatów barskich*. Tekst tak nazwany przez Pietrasika istotnie śpiewają konfederaci barscy, ale w dramacie pisanym przez Słowackiego. Błąd ten wciąż się powtarza! Nie jest wreszcie prawdą, że polski przekład *Warszawianki* zaczyna się od słów „W tęczę Franków orzeł biały Patrząc lot swój w niebo wzbił”. Aż wstyd przypominać, że początkowe słowa brzmią: „Oto dziś dzień krwi i chwały”. – W następnym (1/2001) numerze „Polityki” Agnieszka Kowalczevska i Mirosław Pęczak dokonują odkrycia fonetycznego: chwałą Zanussiego, że mówiąc po rosyjsku zachowuje „ł” zgłoskotwórcze. Skąd to odkrycie? Autorzy skądś wiedzą, że więk-

szość Polaków zamiast przedniojęzykowej spółgłoski „ł” wymawia niezgłoskotwórczą samogłoskę „u”, więc sądzą – na zasadzie przeciwieństwa, że owo „właściwe” ł powinno być zgłoskotwórcze.

Zygmunt Kubiak w *Uśmiechu Kore* (s. 79) przypomniał swoją poprawkę do komentatora Juliana Krzyżanowskiego, który wyda-

jąc *Dzieła polskie* Kochanowskiego wyraz „Formido” występujący w liście poety do Fogelwedera objaśnił jako „personifikacja grozy, córka Wenery i Marsa, siostra Harmonii”, gdy tymczasem jest to czasownik znaczący „lękam się”. Należało jednak dodać, że w drugim wydaniu *Dzieł* z r. 1953 sam Krzyżanowski pomyłkę tę usunął i ów cytat mniej więcej poprawnie przełożył. (hm)

Grażyna Borowik, *Makimono-kakemono*, 2000, performance, Micro Hall Art Center, Literaturium, Edeweicht. Bildende Künstler aus Breslau und Krakau zu Gast in Klein Scharrel: Grażyna Borowik, Jan Chwałczyk, Andrzej Dudek-Dürer, Aleksander Fraj, Wanda Gołkowska, Ewa Maria Poradowska-Werszler, Jerzy Werszler, Rafał J. Werszler, grudzień 2000.



Fotografia Andrzej Dudek-Dürer

KSIAŻKI NADESŁANE

DOROTA TERAŁKOWSKA: *POCZWAR-KA*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Adam i Ewa żyli prawie jak w serialu. Ład ich świata burzy pojawienie się córeczki, innej niż oczekiwali. Mężczyzna i kobieta – każde na swój sposób – poznają to nowe życie. Między odrzuceniem a miłością kryje się niejedna tajemnica. O „dzieciach gorszego Boga” najłatwiej nie mówić. Dorota Terakowska napisała – z niespotykaną wrażliwością i czystością spojrzenia. Terakowska podchodzi blisko, otwierając drzwi do świata nie zadawanych głośno pytań i nieoczywistych odpowiedzi. Takiej książki jeszcze nie było.

JÓZEF WITTLIN: „ORFEUSZ W PIEKLE XX WIEKU”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Najważniejsza książka Józefa Wittlina – pierwsze pełne wydanie krajowe z posłowiem Jana Zielińskiego. Poruszane w niej tematy – kryzys wartości moralnych, wpływ wojen na świadomość ludzką, konflikty etyczne, zagadnienia powinności pisarza, diagnozy postaw wygnańców, rozmyślenia o egzystencjalnych i kulturowych doświadczeniach śmierci – wyznaczają najbardziej poruszające intelektualnie problemy XX wieku.

Według autora jest to „autobiografia niezamierzona i nie komponowana”, autoportret „mimo woli malowany na raty, kawałkami, bez jednolitego planu i bez lustra”. Według badaczy – niepowtarzalne eseistyczne opus magnum. Dla czytelnika – fascynująca lektura, w której ważność poruszanych problemów sąsiaduje z humorem, ironią i intelektualnym żartem. 752 strony!

Józef Wittlin (1896-1976) – poeta związany z grupą ekspresjonistów „Zdrój” oraz kręgiem „Skamandra”, powieściopisarz, eseista, tłumacz; autor m.in. ekspresjonistycznych *Hymnów*, powieści *Sól ziemi*,

wspomnień *Mój Lwów*, esejów *Orfeusz w piekle XX wieku* oraz przekładów *Odysei*. Od 1939 roku przebywał na obczyźnie, w latach 1941-1976 mieszkał i pracował w Nowym Jorku.

MARCIN FABIAŃSKI, JACEK PURCHLA: „PRZEWODNIK PO ARCHITEKTURZE KRAKOWA”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

To pierwszy tego rodzaju fachowy przewodnik po architekturze Krakowa. Może także pełnić rolę podręcznika dziejów architektury miasta, adresowanego zarówno do szerokiego kręgu odbiorców, jak i do specjalistów. W odróżnieniu od dawniejszych publikacji zawiera nie tylko zarys rozwoju przestrzennego Krakowa, wzbogacony uwagami na temat roli zleceńodawców w tworzeniu miejscowego środowiska architektonicznego – ale też w pełni ilustrowany katalog ważniejszych dzieł sakralnych i publicznych oraz, w mniejszym stopniu, prywatnych. Katalog ułożono w porządku chronologicznym.

Autorem tekstu obejmującego okres do ok. roku 1800 oraz towarzyszących haseł jest Marcin Fabiański, budowlę pozostałych dwóch stuleci sa przedmiotem opisu Jacka Purchli. Książka bogato ilustrowana, zaopatrzona w indeksy osób i obiektów oraz niezwykle pomocny słowniczek terminów i mapy.

RAJMUND KALICKI: „DZIENNIK TAJEMNY”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Jest to książka o podróżach, o śmierci i patru innych tajemnicach wokół nas – dziennik lektur, wspomnień, zapisków, rozmów, refleksji filozoficznych. Lektury Kalickiego są okazją do własnych głębokich przemyśleń, szukania odpowiedzi, tropienia Borgesowskiej tajemnicy ukrytej w labiryncie biblioteki. To eseje z ducha czytelniczey i trans-

latorskiej przygody – wśród nich rysunki Jerzego Nowosielskiego i przyjaciela Witolda Gombrowicza, Mariano Betelu.

Rajmund Kalicki (ur. 1944) ukończył archeologię na Uniwersytecie Warszawskim (1968), studiował też w Argentynie (1970). Od 1974 pracuje w miesięczniku „Twórczość”. Tłumacz literatur iberoamerykańskich, za przekład esejów *Velázquez i Goya* J. Ortegi y Gasseta otrzymał w 1994 nagrodę „Literatury na Świecie” oraz Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich. Jest autorem m.in. monografii *Borges* i opracowania *Tango Gombrowicz*.

ROMAN INGARDEN: „KSIĄŻECZKA O CZŁOWIEKU”, wyd. drugie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Jan Andrzej Kłoczowski OP: „Książeczka o człowieku” to wielka książka, jedna z najważniejszych, jakie napisano w języku polskim na ten temat. Książka mądra i zarazem prosta. Jest dziełem dojrzałego namysłu filozofa, który jednocześnie okazuje się mędrcem, odśladającym przed człowiekiem tajemnicę jego życia jako osoby, pokazuje kierunki działania, uczy odpowiedzialności. /.../ opisuje, kim jest człowiek – że istnieje ‘między’, żyje na granicy dwu bytów: Przyrody i specyficznie ludzkiego świata. Żyje na podłożu Przyrody, ale ją przekracza przez poznanie siebie i świata, jaki go otacza, oraz przez realizację wartości Dobra i Piękna. Gdy mu się to udaje, „pewny jest w swym duchu, że nie żyje nadaremnie”.

Roman Ingarden (1893-1970) – filozof i estetyk, najwybitniejszy polski fenomenolog.

„SŁOWNIK SARMATYZMU” pod redakcją Andrzeja Borowskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Popularny ilustrowany słownik i interesująca książka historyczna. Zawiera hasła przeglądowe i rzeczowe ściśle wiążące się z ideą sarmatyzmu w literaturze, kulturze,

sztuce i obyczajowości polskiej XVII i XVIII wieku. Pomaga zrozumieć współczesne dyskusje nad rolą tradycji narodowej i nad świadomością europejską Polaków. Ułatwia przełamanie stereotypów w ocenie roli sarmatyzmu w naszej historii i kulturze.

Profesor Borowski w następujący sposób zachęca do lektury książki: */.../ dla wielu sarmatyzm to tylko mit, baśń stanowiąca fundament ideologii politycznej, najpierw szlachty, potem rozmaitych nacjonalistów albo sentymentalistów. Tymczasem zechciej dostrzec w sarmatyzmie pewne zarysy świadomości powszechnej, europejskiej dawnych Polaków. Nie byli oni bowiem od zawsze skłóceni z Europą, z Zachodem, w końcu ze wszystkimi... Wszak mówili swobodnie po łacinie, Rzymian i Greków uważali za swoich nauczycieli, studiowali we Włoszech, we Francji, w Niderlandach, w krajach niemieckich, w Szwajcarii. W końcu byli chrześcijanami, to znaczy właśnie ‘europejczykami’ w pierwszym znaczeniu tego słowa. Albo też byli Żydami w ‘rozproszczeniu’, także w Polsce, także w Europie... Owszem, ‘Sarmatowie’ staropolscy bywali ksenofobami. Współtworzyli jednak również pewien obraz Europy i pewien paradygmat Polski w Europie. Weź tę książkę, pomyśl o Sarmacji, o nas, o sobie.*

ANDRZEJ DOBOSZ: „GENERAŁ W BIBLIOTECE”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Andrzej Dobosz – krytyk literacki, publicysta, odtwórca roli Inteligenta w kultowym filmie *Rejs* – w tym zbiorze opowiada o swych spotkaniach, lekturach i doświadczeniach. Pod ostrym nieraz piórem znakomitego, błyskotliwego felietonisty wyłania się obraz trudnego a nierozzerwalnego związku przeszłości – barwnej, ale i ciemnej – z fascynującą, irytującą współczesnością.

KSIĄŻKI NADESŁANE

"ALMANACH 2", Ośrodek Kultury im. K. Norwida, Kraków 2000

Pod koniec ubiegłego roku ukazał się drugi almanach Grupy Literackiej SYLABA, zawierający utwory z lat 1995 - 1999. SYLABĘ prowadzi Elżbieta Zechenter - Splawińska, a skupiają się w niej autorzy kilku pokoleń, nie związani również żadnym manifestem artystycznym. "Almanach 2", o którego wydanie starała się pracująca w Ośrodku Jadwiga Duszanowicz, jak każde wydanie zbiorowe, nie przedstawia wyrównanego poziomu artystycznego; nobilituje teksty słabsze, gubi wartościowsze. Stanowi rzetelny przegląd pracy kilkunastu autorów.

MAREK ŚNIECIŃSKI: „COITUS SACRALIS”, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 2000.

Czwarty tom w dorobku autora uzmysławia, że mamy do czynienia z poetą wyrażającym, dojrzałe ukształtowanym, a książka ta jest (może stać się) znaczącym faktem artystycznym.

Jakie są jej walory? Jest ich kilka – kompozycja zbioru; nowatorskie ukształtowanie naczelnego tematu; twórcze i świadome nawiązywanie do tradycji; precyzja i pewność w budowaniu obrazu poetyckiego; język konsekwentnie sugestywny, oszczędny.

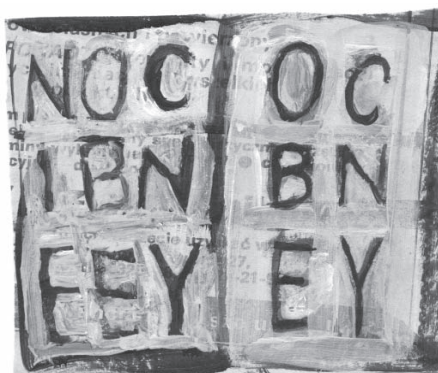
Mistrzami – mniej lub bardziej widocznymi – poety z Wrocławia w tym cyklu są Różewicz (to może jedna z istotniejszych „odpowiedzi” na jego niegdyś, tak wtedy szokujące publiczność, „Regio”; ale i nawiązanie do jego autotematyzmu choćby w wierszu „Cierpliwie noszę poezję...”), Miłosz (tu w jednym miejscu trop jest wyraźniejszy: por. „Długie wędrowanie ku twym stopom/po kwilenie ptaka/ co mieszka w delcie twoich ud/ długie wędrowanie/ przez anatomiczne atlasy” z Miłoszową „Annalena” – Lubilem twoją aksamitną yoni,

Annalena, długie podróże w delcie twoich nóg...”), przywoływani są wydaje się – Burza i Wojacek (wprawdzie do wiersza podmiotu kobiecego), ale nasz poeta staje raczej po stronie Czulości, a przeciw Szyderstwu, choć i jego poezja jest równie dramatycznym poszukiwaniem *sacrum* (por. wiersz – wszak poezja jest przekładem „zwykłego” doświadczenia na inny język – „Sztuka przekładu II”).

Może podobać się w języku tych oszczędnych wierszy spokojna żarliwość, prostota i wieloznaczność. W sferze „światoodczucia” jawi się tu poeta jako autor rozpisanej na głosy i „anegdoty” rozprawy o kobiecie-świecie i owym świętym zespoleniu kobiety i mężczyzny – połączeniu, czułym dotyku, chwili jedności ze światem/bytem, uzmysłowieniu od-wieczności tych chwil)”te chwile należą do bogów).

Jako odmiana dojrzałej liryki erotycznej, poszczególne utwory cechuje mistrzowska niekiedy równowaga między opisem sensualistycznym, nacechowanym szczególnym weryzmem, a „zobiektywizowanym” pytaniem, co wynika z tej „wzajemnej skłonności” dla naszego całościowego rozumienia siebie w świecie.

To wskazanie właściwej drogi od subiektywnego postrzegania ku bogatemu i wartościowemu uogólnianiu. (kl)



Jan M. Szurek, Rysunek

Lutowy numer „**Nowej Fantastyki**” (2/2001) otwiera opowiadanie australijskiego pisarza Stephena Dedmana *Od Której płyną wszystkie błogosławieństwa*. Maciej Parowski w artykule wstępnym przyznaje się do pewnej bezradności w ocenie tego tekstu, nie bardzo wiedząc, jak pisać o literaturze feministycznej stworzonej przez mężczyznę. „Ale jest też we mnie nieco szczerzej satysfakcji, że pierwsi pokazujemy Państwu feministyczną prozę, przychodzącą do głowy chłopom, którzy chodzą i piszą do góry nogami (Dedman jest Australijczykiem).” – dodaje Parowski. Kilka „równoległych” światów (tę równoległość należy traktować z przymrużeniem oka, gdyż choć połączone „mostami”, funkcjonują właściwie w jednej rzeczywistości) zorganizowanych jest trochę na podobieństwo państw, rządzonych przez mężczyzn. Światy nazywają się od kolorów: Zielony, Błękitny, Indygo itd. Całość boryka się z wojnami, głodem, kryzysami, polityką i innymi problemami, znanymi mieszkańcom pocziwiej Ziemi (to oczywiście odwołanie do rzeczywistości pozatekstowej). Uruchowienie kontaktów ze Światem Czerwonym stawia przed politykami, tłumaczami i księżmi nie lada problem. Czerwonym rządzą kobiety i nie ma tam właściwie wojen, głodu i... małżeństw, a na dodatek mają wolne tereny, na które chcą przyjąć osadników z przeładowanych światów. Tyle fabuły, reszta do przeczytania. Zabawa jest niezła (choć opowiadanie nie ma cech autoironicznych): mężczyźni rządzący większością światów mają kłopoty z emancypacją kobiet u siebie, a na dodatek niezłego pietra przed matriarchatem. Kobiety z Czerwonego Świata nie rozumieją męskiej agresji i klęsk z nią związanych, ale mają obrzydliwe (dla męskich kapłanów) praktyki religijne, choć wierzą tak samo, jak „męskie”

światy. No i oczywiście po nieuchronnej konfrontacji zwyciężają kobiety.

W „NF” warto przeczytać także opowiadanie Andrzeja Stępniewskiego *Babylon Square*. Całość dla czytelników nie znających tego nurtu fantastyki przedstawia się jako mętna opowieść ze świata gier komputerowych. Taka twórczość nazywana jest przez specjalistów cyberpunkiem, a *Babylon Square* da się czytać ze względu na parodię gatunku i ironiczny dystans. W tym numerze „Nowej Fantastyki” z przyjemnością przeczytałem pierwszą część szkicu historycznego o horrorze: *Strachu, krocza za mną* Dominiki Materskiej. Horror bawi i gra na naszej podświadomości – z takich między innymi przesłanek wywodzi autorka popularność gatunku i sukces takich pisarzy jak Stephen King (łącznie nakład jego książek pobił ilościowo nawet nakład wszystkich wydań Biblii). Kreśląc historię horroru Materska przywołuje „pewne deszczowe lato, kiedy to uciekający przed potępieniem konserwatywnych obyczajowo Brytyjczyków dwaj najwięksi angielscy romantycy, Percy Shelley i George Byron, spędzili większą część wakacji nad jeziorem Léman. Z Shelley’em była jego późniejsza żona Mary Wollstonecraft oraz jej kuzynka, a jednocześnie kochanka Byrona – Claire; z Byronem jego osobisty lekarz i płatny kompan europejskich wojaży, neurotyczny doktor Polidori”. Byron wymyślił wtedy zabawę polegającą na tym, że każde z nich miało napisać pełną grozy opowieść. Plonem tej inspiracji miały być *The Vampyre* Polidoriego i *Frankenstein* Mary Shelley. Historie o nie-umarłych i szalonym naukowcu, który stworzył potwora stały się podstawami horroru i absolutnymi przebojami. Autorka analizuje także pokrótce wkład w rozwój gatunku takich pisarzy jak: Edgar Allan Poe, Oscar Wilde,

PRZEGLĄD PRASY

Robert Louis Stevenson, Bram Stoker, Herbert George Wells.

Omówienie styczniowego „Dialogu” (1/2001) zacznę od wkładki reklamowej, w której Telewizja Polska promuje spektakle Teatru Telewizji. W ulotce, podobnej trochę do miesięcznego programu teatru, znaleźć można informacje o lutowych przedstawieniach w ramach Teatru Telewizji, Studia Teatralnego Dwójki, Teatru dla Dzieci i Sceny Młodego Widza oraz w TV Polonia. Dla mieszkańców Warszawy przydatne mogą być zapowiedzi spotkań z Teatrem Telewizji w Teatrze Małym. Ulotkę położyłem na półce, na której mam programy teatralne.

Trąby, których nie da się wyłączyć, stanowią ponury akompaniament dla rozmyślań królowej. Na ziemi są już Jeźdźcy Apokalipsy, co dla królestwa nie zwiastuje niczego dobrego. Tak zaczyna się *Masztalerz* – sztuka w dziewięciu scenach Marty Grzechowiak, zamieszczona w „Dialogu.” Zgodnie z przepowiednią Staruchy ratunkiem przed zagładą, niesioną przez czterech jeźdźców – Zwycięstwo Ewangelii, Wojnę, Głód i Śmierć – jest pierwsza kobieta, którą zobaczą. Scena boju o świat pokracznie, zmniejsza się i zamienia w karczmę. Bój z niechcianymi przybyszami stoczy Oliwka, młodzieńka, sympatyczna, pragmatyczna właścicielka karczmy. Grzechowiak udanie gra na biblijnych wizjach, symbolach i przeróżnych artystycznych wizjach. Ta intertekstualność sprawia, że w tle słyszymy nie tylko wersy prorocтва św. Jana, ale też starotestamentowe teksty, widzimy pokraczne średniowieczne wizje świata, w których plugastwo miało kobiece kształty. Oliwka, jak prawdziwa kobieta, zachowuje się tak, jak tego chcą mężczyźni. Można pośmiać się, czytając dobrą, choć nieco niedopracowaną scenę rozmowy z Wojną i „kupienia” go za obietnice niańczenia dzieci i gotowania

obiadów dla zmęczonego wojacką mężczyzny. Prawdziwy konflikt pojawia się dopiero w starciu ze Śmiercią, która okazuje się nie do pokonania, gdyż... nie jest mężczyzną (gdzieś w tle pojawia się ironiczna wycieczka w kierunku literatury feministycznej). Niestety dialog Oliwki i Śmierci to najslabsza część sztuki. Ciekawie natomiast rozegrany jest związek Oliwki z Głodem i jej dojrzewanie w kontakcie z niespełnieniem. Trzech Jeźdźców zostaje pokonanych przez Śmierć, nie przez Oliwkę. Karczmarzka zostaje czekając na Głód, może wróci, jednak zostawił konia.

Wiarołomni. Partytura dla medium wizualnego Ingmara Bergmana, którą opublikował „Dialog”, jest mrocznym i wciągającym studium rozvodu, zdrady, miłości i nienawiści. Jest także studium tworzenia i opowieścią autotematyczną. Pisaniem sztuki, której aktorzy są zawodowymi aktorami i grają przed sobą oraz na „autentycznych” scenach. Na kilku planach rozgrywa się opowiadanie sztuki, pisanie sztuki, opowiadanie o pisaniu sztuki. Rzecz jest i sceniczna i filmowa. Polecam.

Robert Kozela



Jan M. Szurek, Rysunek

ROBERT
KOZELA
absolwent
polonistyki UJ,
dziennikarz.



Do Redakcji „Dekady Literackiej”

Odpowiadając na list Pana Ryszarda Matuszewskiego („Dekada Literacka” nr 6-8 z 31 VIII 2000) pragnę wyjaśnić, że informację o tym, iż był On autorem recenzji wydawniczej Księgi Pamiątkowej *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, otrzymałem w roku 1983 od redaktora Państwowego Instytutu Wydawniczego Tomasza Jodełka-Burzeckiego, który dwa lata później opisał całą historię wydania tego tomu w artykule *Sztuka nie ma granic* („Kierunki” 1985, nr 8). W przypisie do swego tekstu *Witkacego perypetie z cenzurą (Muzy i Hestia, Wrocław 1999, s. 244)* powołuję się właśnie na ten artykuł, podając nazwisko Pana Ryszarda Matuszewskiego jako recenzenta tomu. Niestety, w archiwum PIW-u nie udało się odnaleźć maszynopisu recenzji, którą miał red. Tomasz Jodełka-Burzecki (prawdopodobnie uległa zniszczeniu podczas zalania wodą piwnicy, w której znajdowało się archiwum PIW-u). Żałuję, iż zaufałem jego informacjom i wyrządziłem przykrość Panu Ryszardowi Matuszewskiemu, który – jak wyjaśnia w swym liście – nie był autorem owej recenzji wydawniczej. Bardzo Go za to przepraszam.

Z wyrazami szacunku

Janusz Degler

Wrocław, 5 października 2000 r.

Do redakcji „Dekady Literackiej”

Z satysfakcją przyjmuję przeprosiny p. Janusza Deglera, zaznaczając wszakże, że Jego list do „Dekady Literackiej”, który był łaskaw mi przesłać, pozostawia pewną drobną niejasność: można by bowiem na jego podstawie wnioskować, że p. Tomasz Jodełka-Burzecki swoją insynuację o moim rzekomym autorstwie „superrecenzji”, domagającej się oddania na przebieg książki poświęconej St. Ign. Witkiewiczowi zamieścił w powoływanym przez p. Deglera artykule *Sztuka nie ma granic* w „Kierunkach” nr. 8/1985. Otóż chciałbym podkreślić, że w tym – skądinąd wyjątkowo nieprzyzwoitym i kłamliwym artykule, z którym dopiero teraz – na skutek powołania się nań przez p. Deglera – musiałem się zapoznać, wcale nie pada moje nazwisko. Na to p. Jodełka-Burzecki, nie mający na uzasadnienie swoich pomówień żadnych dowodów, był zbyt ostrożny. W artykule pisał tylko o bliżej nieokreślonym „krytyku M.”, a o tym, że to ja miałbym nim być, wspominał p. Deglerowi jedynie w ustnej rozmowie. Podejrzewam zresztą, że żadnej owej „superrecenzji”, o której p. Jodełka-Burzecki w swoim artykule wspomina, w ogóle nigdy nie było i nie udałoby się jej znaleźć nawet, gdyby archiwum PIW-u nie uległo zniszczeniu.

Sklaniają mnie do tego przypuszczenia inne przekłamania artykułu p. Jodełki-Burzeckiego w „Kierunkach”. Artykuł ten, napisany w dwa lata po likwidacji przez KC PZPR dawnego Związku Literatów Polskich, omawia w sposób wyjątkowo tendencyjny i samochwalczy okoliczności wydania Księgi Pamiątkowej o St. Ign. Witkiewiczu, która wyszła w r. 1957, a więc 28 lat wcześniej. P. Jodełka-Burzecki w sposób zaskakujący każdego, kto pamięta okolicz-

KORRESPONDENCJA

ności wydania tej książki przypisuje sobie inicjatywę włączenia do niej szkicu Czesława Miłosza pt. *Granice sztuki*. Tymczasem w szkicu Ireny Szymańskiej, ówczesnego redaktora Naczelnego PIW-u, poświęconym pamięci Jana Józefa Lipskiego (*Jan Józef. Spotkania i spojrzenia. Książka o Janie Józefie Lipskim*, PIW, Warszawa 1996), czytamy: „Kiedy przystąpiliśmy w PIW-ie do wydania – także na fali przedpaździernikowej odwilży – książki poświęconej pamięci Stanisława Ignacego Witkiewicza (ukazała się dopiero w r. 1957 pt. *Stanisław Ignacy Witkiewicz, człowiek i twórca*), to on właśnie (mowa o Janie Józefie Lipskim – przyp. mój – r.m.) zabiegał ze skutkiem o umieszczenie w niej szkicu Czesława Miłosza *Granice sztuki*. Sprawa nie była łatwa, bo nazwisko Miłosza wciąż jeszcze obłożone było anatema, obowiązującą od czasu, gdy poeta zdecydował się w 1951 zerwać z reżimem”.

Oczywiście w r. 1985 p. Jodełka-Burzecki mógł przypisać sobie bezkarnie zasługę lansowania Czesława Miłosza: Jan Józef Lipski, jeden z tropionych przywódców podziemnego ruchu opozycyjnego, upominać się o swoje prawa mógł, co najwyżej w prasie drugoobiegowej, ale podejrzewam, że – podobnie jak i ja – „Kierunków” nie czytywał. Nie czytywała ich również Irena Szymańska, która – jako Redaktor Naczelny PIW-u w okresie 1954–1958 nie tylko patronowała wydaniu Księgi Witkiewiczowskiej i ponosiła za to pełną odpowiedzialność, ale także – już wiosną 1958 – poniosła służbowe konsekwencje swojej postawy, będąc przez KC PZPR usunięta ze swojego stanowiska pod zarzutem „popierania pisarzy opozycyjnych” (przy czym oczywiście chodziło nie tylko o księgę o St. Ign. Witkiewiczu).

W tym kontekście dość osobliwie brzmią w artykule p. Jodełki-Burzeckiego również

zakamufLOWANE ataki na osobę ówczesnego redaktora naczelnego PIW oraz pochwalny pean na cześć „niedocenionego w działalności literackiej Janusza Wilhelmięgo”.

Wspominam o tym, by uświadomić badaczom twórczości Witkacego, że artykuł ten, opublikowany w kilka lat po wprowadzeniu stanu wojennego w Pax-owskich „Kierunkach” i atakujący w zawołany sposób lub dyskredytujący przez pominięcie i odebranie zasług osoby wówczas dla reżimu komunistycznego niewygodne, miał określone polityczne oblicze i – zapewne – określonych protektorów. Pragnęąc zapoznać się z kulisami tych ataków i insynuacji odsyłam do książki Jana Józefa Szczepańskiego pt. *Kadencja*.

Natomiast przeprosiny p. Deglera przyjmuję – jak wspomniałem – z satysfakcją jako dowód uznania własnej pomyłki i uważam incydent za wyczerpany.

Ryszard Matuszewski

**3 marca 2001 roku
zmarł w Krakowie**

ADAM HOFFMANN

artysta i pedagog

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:

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

Skład: Jan Szczurek

Druk: Drukarnia DEKA

ul. Golikówka 7
30-723 Kraków
tel. 653-12-70
tel./fax 653-29-06

ISBN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

LITERACKA



WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN

Warszawa, ul. Miodowa 10

Dział Handlowy: tel. (022) 695 41 00, fax (022) 826 09 50

Magazyn: ul. Suwak 5, tel. (022) 43 38 21

Oddział w Krakowie: 31-027 Kraków, ul. św. Tomasza 30

Księgarnia internetowa www.pwn.com.pl

linia bezpłatna 0 800 120 145 w godz. 8-18

Księgarnie firmowe Wydawnictwa Naukowego PWN

Warszawa, ul. Miodowa 10, tel. (022) 635 80 88

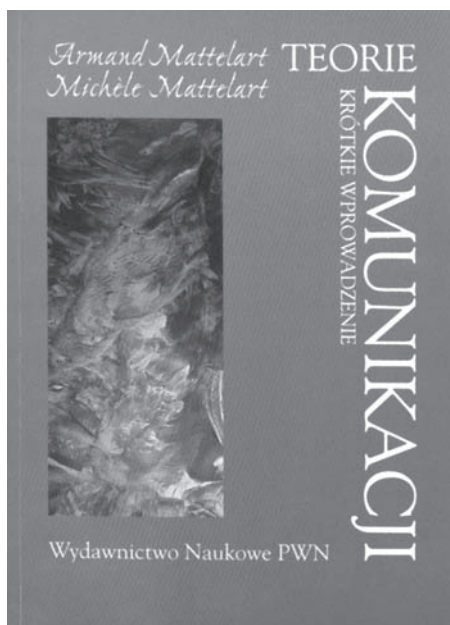
Wrocław, ul. Kuźnicza 56, tel. (071) 343 54 52

Kraków, ul. św. Tomasza 30, tel. (012) 421 75 64

Gdańsk, ul. Korzenna 33/35, tel. (058) 305 24 50

Łódź, ul. Więckowskiego 13, tel. (042) 630 67 69

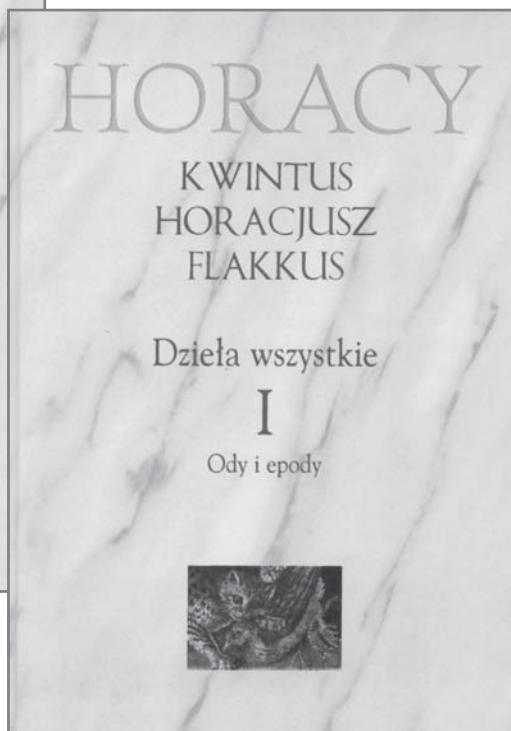
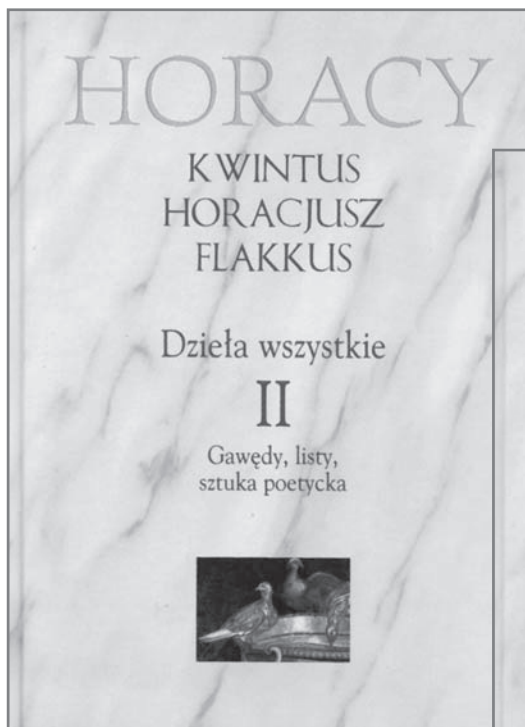
Poznań, ul. Wodna 8/9, tel. (061) 851 74 94



Praca w przekładzie Jerzego Mikułowskiego Pomorskiego przedstawia krytyczną historię teorii komunikacji społecznej napisaną przez dwoje znanych naukowców belgijskich. Reprezentują oni europejski punkt widzenia, co stwarza przeciwwagę dla dominacji Amerykanów w tej dziedzinie. Książka wprowadza w temat poczynając od jego źródeł, czyli od głównych kierunków myśli Oświecenia. Adresowana jest przede wszystkim do czytelników zainteresowanych socjologią, naukami politycznymi i europeistycznymi oraz teorią dziennikarstwa.



WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN



Drugie, po szesnastu latach, wydanie *Dzieł wszystkich* Horacjusza, w opracowaniu Oktawiusza Jurewicza, zawierające teksty oryginalne i starannie wybrane, najlepsze przekłady.

Dzieła opatrzone także obszernymi komentarzami filologiczno - historycznymi, co sprawia, że są lekturą i dla laików, i dla znawców. Kwintus Horacjusz Flakkus żył w pierwszej połowie I wieku p.n.e. i był autorem m.in. *Sztuki poetyckiej*, jednego z fundamentalnych dzieł dla literatury europejskiej.