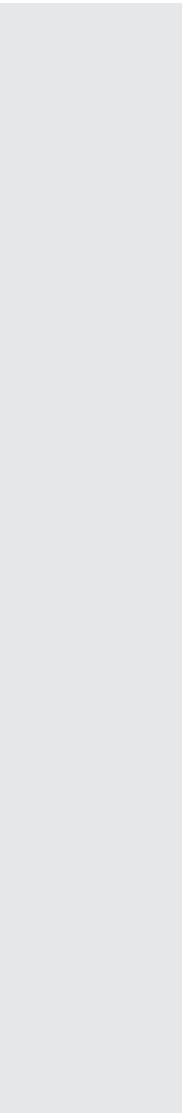


MIESIĘCZNIK KULTURALNY Nr 5/6 (187/188) Rok XII maj/czerwiec 2002 KRAKÓW

WULF KIRSTEN	WIERSZE	4
LANDOLF SCHERZER	PROZA	6
GISELA KRAFT	WIERSZE	10
MATTHIAS BISKUPEK	PROZA	12
BÄRBEL KLÄSSNER	WIERSZE	16
JENS-FIETJE DWARS	PROZA	18
ANNEROSE KIRCHNER	WIERSZE	24
HUBERT SCHIRNECK	PROZA	26
YORK SAUERBIER	PROZA	32
GABRIELA MATUSZEK	Erotyka i polityka, czyli o prozie polskiej i niemieckiej ostatnich lat	40
MAŁGORZATA SUGIERA	Świat w głowie: najnowszy dramat niemiecki	54
MARIA MALATYŃSKA	Kino złotego środka...?	64
NATASZA GOERKE, BRYGIDA HELBIG, MARIA KOLENDA, KRZYSZTOF NIEWRZĘDA, JANUSZ RUDNICKI, MAREK KĘDZIERSKI	Być pisarzem polskim w Niemczech (ankieta)	74
TOMASZ KUNZ	„Boli mnie to, co nie istnieje...”	84
RYSZARD MATUSZEWSKI	Widziane z Bukaresztu, „Życia Warszawy” i z Brukseli	90
ROBERT OSTASZEWSKI	Nadgryzione ciasteczko	98
ARKADIUSZ MORAWIEC	Scribere necesse est	100
EWA HEARFIELD	Sto lat recenzji	104
GRAŻYNA STACHÓWNA	Podyskutujmy o gustach	110
MAŁGORZATA RUDA	Dom udręki	114
AGNIESZKA KOSIŃSKA	Przerznąć drzewo piłą	118
Camera obscura 122	Książki nadesłane 124	
Giełda talentów (5) 127	Przegląd prasy 129	



OD REDAKCJI

Oddajemy do rąk Państwa „niemiecki” numer „Dekady Literackiej”, który składa się z dwu części: prowincjonalnej i ogólnoniemieckiej (pamiętajmy jednak, że dla Niemców określenie *Provinz* nie oznacza wcale zaściankowości, lecz przestrzeń duchową i geograficzną małej ojczyzny). Ale to właśnie owa „prowincja” była punktem wyjścia dla koncepcji niniejszego numeru. To w Turyngii bowiem, urokliwej krajobrazowo, bogatej w tradycje wielkiej niemieckiej literatury i filozofii (Jena i Weimar romantyków oraz Nietzschego), a i dziś dającej schronienie wielu świetnym pisarzom, pojawiła się idea Spotkania. Idea ta zrodziła się w murach średniowiecznego zamczyska w Ranis, które od dwu lat oddaje swe komnaty na pobyty stypendialne pisarzom i tłumaczom, by mogli w skupieniu i niepowtarzalnej aurze tworzyć swoje dzieła.

Pierwsze spotkanie pisarzy polskich i niemieckich, poświęcone problemowi *Der Autor und seine Provinz (Pisarz i jego prowincja)*, odbyło się w październiku 2001 roku w Ranis. Wygłoszone referaty oraz prezentowane teksty literackie opublikowane zostały w czasopiśmie „Palmbaum”. Na początku lipca b.r. odbędzie się kolejne spotkanie, tym razem w Krakowie, poszerzające nieco ramy dyskusji: *Między prowincją a Europą. Uniwersalizm czy małe ojczyzny?*

W niniejszym numerze prezentujemy twórczość autorów z Turyngii. Są między nimi zarówno wielkie nazwiska współczesnej niemieckiej literatury (Wulf Kirsten), jak i debiutanci (York Sauerbier). Zamieszczone utwory są bardzo różne, obejmują rozległe spektrum zainteresowań i wrażliwości: od znakomych książek reportażowych Landolfa Scherzera po feministyczne pisanie Bärbel Klässner, od humorystyczno-sarkastycznej twórczości Matthiаса Biskupka po magiczny świat poezji Gizeli Kraft. Teksty te pokazują nieco, w jakim kierunku zmierza dziś literatura niemiecka; może nie ta największa, ale ta mocno zakorzeniona w swej intymnej przestrzeni.

Tło dla obrazu tej małej ojczyzny stwarza w niniejszym numerze część, w której próbujemy pokazać najważniejsze artystyczne zjawiska w Niemczech ostatniej dekady: w literaturze, filmie i dramacie. Tło to współtworzą wypowiedzi polskich pisarzy mieszkających w Niemczech.

Mamy nadzieję, że uważna lektura prezentowanych tu tekstów stanie się impulsem do dyskusji. Dyskusji, która bardzo jest nam potrzebna, bowiem medium literatury w budowaniu pomostów między europejskimi narodami jest niezwykle istotne.

Gabriela Matuszek

Wulf Kirsten

Fotografia Harald Wenzel-Orf

WULF KIRSTEN, ur. w 1934 w Klipphausen w Saksonii. Pracował jako pomocnik budowlany, księgowy, lektor w różnych wydawnictwach. Ukończył studia pedagogiczne w Lipsku. Mieszka w Weimarze. Laureat wielu prestiżowych nagród literackich, m.in. Joahannes-R.-Becher-Preis (1985), Peter-Huchel-Preis (1987), Marie-Luise-Kaschnitz-Preis (2000). Autor wielu znakomitych tomików poetyckich, m.in. *Die Erde bei Meißen* (1986), *Stimmenschotter* (1993), tomów prozy (m.in. *Die Prinzessinen im Krautgarten*, 2000) oraz esejów (m.in. *Textur. Reden und Aufsätze*, 1998).
Wiersze publikowane pochodzą z tomu *Wettersturz*, Amman Verlag Zürich 1999.

Los

wczoraj nadal jeszcze ślepo żyłem
na jednym i tym samym kawałku ziemi, wędrując
między śladami kół, siedząc zaskorupały gliną
na brzegu pola, wyciągając z obnażonej ziemi
nakrapiane brązem jaja skowronka,
zataczając się za pługiem, zbierając
kartofle, wierzbowy kosz wykrzywił
ramiona, powszechna plaga od niepamiętnych
czasów, mrowie polnych myszy, wtedy jak i dziś
wiem, dzień wrześniowy połyskuje jedwabście,
nie wiem, kto z kim igra powaloną miedzą,
wielkie koło pługa brnie w brzdękę, wymachując
szypułkowanym rylcem ostu, by nie wystrzeliło
w górę
żadne zielsko, zakąła ziemi, którą należy wytępić,
jak jednak schwycić w trawie gwałciciela łąk,
euphrosinum,
te plamy od rdzy o metrowych korzeniach,
pospolite
cierpienie dla udręki rolnika uprawiane przez
niewidzialną rękę, głębokie fale pagórków,
w dół i w górę zбочa, śpi chłop,
diabeł sieje chwasty, ze sprzeciwem doczesnym,
pożerając z wora na obrok, na stałe
wtłoczony w zapadłą dziurę, gdzie już inni
w swym losie
zatopieni są jak muchy w maślanec.

Georg Baselitz, *Ohne Titel*, 1998, tusz i gwasz na papierze,
70 x 50 cm

Georg Baselitz, akwarela na papierze, 65,9 x 48,2 cm
Reprodukcje Album

Rozsypywać

tylko nic nie mów, nie byłbyś wierzącym ziarnem
gorczycy, wstępującym do zakonu tych, którzy
opętani szaleństwem kaleczą świat,
nie musisz wpadać sobie w słowo, teraz,
kiedy grusza zniszczona została,
dziecko wpadło do studni,
i tylko twa mowa, nad którą nie ma już większej
mowy, samowładcze aklamacje
samowychwalania, okraszone trudnym, mocnym
językiem, nagły przewrót w lewo,
nagły przewrót w prawo, ciągle
chętny do dopasowania, czemu nie,
kto jeszcze wie, kto jeszcze chciałby
wiedzieć, biegacz na szczydach przez własne
bagny, co nie chce poznać
niczego, trudno pojmuję
drogi petrogenyzy, zacięty i zakuty
w świetle wieczności, niezłomny
po nazwaniu każdego wersu, trzeba być
młynarzem kłamstw, drukarzem sakwojaży,
wysoko nosić głowę, obwieszając obieg
księżycy i skąd wieje wiatr, ramiona
królów ciągle są najszerze,
niebo i piekło oddały się swemu rękodziełu,
każde swemu, stemplowane worki mąki
z ręki mistrza do ręki mistrza,
tkwić wewnątrz systemu niezmiernie przyjemne
inkaso.

Tylko to jedno nie

drzwi zamknięte, poczta wysłana,
nie pytałem o nic, co jeszcze
można by stracić
w Potschappel, żaden pociąg
nie odjedzie już z tej wyjątkowo
obrzydliwej stacji, przez całą
noc wlokłem walizę przez zapadnięte
w sobie wioski, chodnikowy laufer
na nieskończonym gościńcu,
z każdym metrem kosztując zimna,
na górze Sachdorf przy każdym kroku
zapadając się w śnieg
po kolana, mozół kroków
na zasypanej ulicy, i tylko
jedna jedyna myśl
czuwała, tylko to jedno nie
ugrzęznąć w śniegu
wraz z walizą, brązową fibry wulkanizowaną,
ta droga, która już nie była drogą,
nie służyła nikomu innemu tej nocy,
z każdym krokiem, zapadającym w śnieg,
wyciągać nogę
i myśleć przy tym, by znaleźć się poza
górami Sachdorf,
tylko to jedno nie...

Tłumaczyła GABRIELA MATUSZEK

Fotografia Hans-Jürgen Paul Franke

LANDOLF SCHERZER, ur. w 1941 Dreźnie. Studiował dziennikarstwo w Lipsku, wyrzucony ze studiów z powodów politycznych. Do 1975 był redaktorem pisma „Freie Wort” („Wolne Słowo”) w Suhl w Turynii. Autor wielu powieści, tomów opowiadań i reportaży, m.in. głośnych książek opisujących mechanizmy władzy, działalności partii, życie zwykłych ludzi w czasach komunizmu i przemian systemowych m.in. *Der Erste* (1988), *Der Zweite* (1997), *Der Letzte* (2000). Opublikowany fragment pochodzi z jego książki *Mitleid ist umsonst, Neid muß du dir erarbeiten. Reportagen. Mit einem Vorwort von Günter Wallraff*, Berlin 1997.

Landolf **Scherzer**

RIA S. (lat 43):

„NIE SKOCZYŁAM... PŁAKAŁAM TYLKO”

Tłumaczyła Gabriela Matuszek

Moje spotkanie z Rią S. było przypadkowe. W bloku przy ulicy Allendego na osiedlu w Salzungu zapytałem, ilu mieszkańców domu to bezrobotni. Mniej więcej połowa, powiedział dozorca. Kiedy chciałem się dowiedzieć, z kim z nich mógłbym pogadać, nie wymienił nazwisk. Przestrzegł mnie tylko, by nie iść na ostatnie piętro, do Rii S. Typ aspołeczny! – zamruczał.

Poszedłem na górę. Na jej skrzynce na listy widniała naklejka zakazująca wkładania reklam. I odręczny dopisek pod spodem: „Zabronione wrzucanie brudu i śmieci”. Na drzwiach mieszkania wisiała tabliczka: „Rozmaitym rzecznikom wstęp wzbroniony”.

Ria S. jest chuda. Ma głęboko osadzone oczy. Kosmyki ciemnoblonde włosów związane w kucyk. Ani śladu makijażu. Ma czworo dzieci. Najstarsza córka już poszła z domu, inna, osiemnastoletnia mieszka u niej z przyjacielem. Do tego najmłodszy dwuletni syn i starszy, który poprzedniego dnia, w poniedziałek 20 września, obchodził ósme urodziny.

„Nie zaprosiliśmy żadnych dzieci na urodziny, ode mnie dostał dwie pary rajtuz i czekoladę, od swego ojca, który czasem daje paczki do urzędu opieki nad nieletnimi, koszule i też czekoladę. W styczniu '91 ojciec musiał się stąd wyprowadzić na polecenie tego urzędu. Nie tylko mnie bił. Był i jest pijakiem, dlatego też wyrzucili go z kolei. Wciąż tylko chlał... Ja nigdy nie piłam. Nigdy nie piłam, ani nie paliłam. Ale zawsze miałam pecha do moich chłopów. Pierwszy, robotnik w hucie, zaczął chlać po kursie dla rezerwistów w Lipsku, kiedy przeżył śmierć przyjaciela, który zastrzelił się podczas czyszczenia broni. Rozwiodłam się z nim, długo żyłam sama z córkami. Nie byłyśmy bogate, ale było nas stać na urlop, a raz nawet pojechaliśmy we trójkę na Węgry. Najpierw pracowałam w fabryce sztucznych włókien we Freibergu, tam też ukończyłam naukę. Od dziecka często chorowałam, taka historia z nerkami, ciągle się pogarszało. Przekwalifikowałam się więc, poszłam na kolej, tam byłam odprawiaczką pociągów. Obsługiwałam telegrafy, umiałam pisać na maszynie, składałam wagony towarowe i dzwoniłam potem do Freitalu, że taki a taki numer wagonu muszą wypiąć, a inne jadać dalej do Drezna. I robili to, co powiedziałam. To były piękne czasy. Jasne, że nie mieliśmy bananów, ale mieliśmy pracę, nawet jak się chorowało. Żyło się bez strachu, bo zawsze można było znaleźć jakąś robotę.

Kiedy moi rodzice przyjechali tu na leczenie, poznali mojego przyszłego męża. Przeprowadziłam się do niego i pracowałam w Salzungu na stacji. Ale potem ogarnął mnie lęk, bałam się chodzić między torami i pociągami. Miałam zawroty głowy. We Freibergu byłam świadkiem, jak jeden znajomy między zderzakami... Lekarka kolejowa powiedziała, że nie powinnam już pracować jako odprawiaczka pociągów. Wtedy zostałam sprzątaczką, tu włókien sztucznych nie było. To był rok 1986. Najpierw pracowałam w służbie zdrowia, potem w gazecie. Po zjednoczeniu zlikwidowano stanowisko sprzątaczką w gazecie, pracę tę zlecono prywatnej firmie. Wtedy też nie najlepiej się działo z moim synkiem, który często chorował. W niedzielę roznosiłam „Bild”. Kiedy w szóstym miesiącu nie mogłam już tak chodzić po

LANDOLF SCHERZER

schodach w dół i w górę, siadłam na ulicy, synek bawił się koło mnie w śmieciach, a ja sprzedawałam gazety. Dlatego zna mnie wielu ludzi z osiedla. Czasami miałam po pięć kotów w domu, ludzie przynosili mi je na przechowanie i dawali parę marek... Do 13 czerwca tego roku dostawałam miesięcznie 138,80 marek bezrobocia. Potem minął rok i ja znowu złożyłam wniosek o zasiłek, ale ponieważ byłam na zwolnieniu do 15 lipca, wniosek okazał się nieważny. Od tego czasu żyjemy tylko z zasiłku na dzieci. Lekarze mówią, że starszy jest fizycznie całkiem zdrowy, ale ponieważ często patrzył, jak mnie jego ojciec bił, nie może normalnie mówić, od dwóch lat chodzi do szkoły specjalnej w Bad Liebenstein. Zawożę go tam i przywożę, bo kierowca się skarżył, że chłopak za głośno zachowuje się w autobusie. Kupiłam za 500 marek w takim salonie samochodowym trabanta. To było w zeszłym roku. Ale nikt mi nie powiedział, że jest cały przerdzewiały i że w tym roku nie dostanę zgody na jego używanie.

Małego biorę ze sobą, gdy odwożę starszego, nie mogę załatwić mu przedszkola. Pieniądze za opiekę by mi zwrócili, ale nie za jedzenie. 127 marek miesięcznie. Trzeba mu kupować jeszcze pieluchy, najtańsze kosztują 25 marek za 68 sztuk. Ja sama nie muszę dużo jeść, ważę tylko czterdzieści pięć kilo, ale dzieci muszą. Niedawno jego klasa była na wycieczce, pojechali do Baśniowej Jaskini w Walldorf. Wycieczka kosztowała 30 marek. Nie miałam pieniędzy, a ponieważ się wstydziłam, poszłam z nim tego dnia do lekarza, żeby mieć wymówkę. Często się wstydzę, także dlatego, że to mieszkanie tak nędznie wygląda. Znalazłabym czas na sprzątanie. Ale mi się nie chce. Bo po co tu sprzątać? Siedzę i rozmyślam, a wieczorem biorą tabletkę, by zasnąć. Wszystko to nie ma sensu, to czemu miałabym pucować okna? Czasami przed południem robię zakupy dla starych ludzi. Nie dla tych, którzy mieszkają w naszej klatce, bo niektórzy z nich odwracają się, kiedy mnie widzą. A w czasach NRD siadywaliśmy ze sobą, świętowali. Dziś nikt już się z nikim nie spotyka. Jest tylko obojętność i nienawiść.

Wrzucali mi śmieci i różne gówna do skrzynki na listy. Psie łajno albo zużyte prezerwatywy. W końcu przyszli ci z urzędu dla młodzieży, bo dostali anonimy, że źle traktuję moje dzieci. Musiałam je rozebrać, by przekonać lekarza, że nie mają żadnych sińców na ciele. Jeden policjant doradził mi, żebym wynajęła prywatnego detektywa, to sprawdzi, kto te listy pisze. Ten jego dobry znajomy, prywatny detektyw, niejaki K., pracował wcześniej w komitecie SED w Suhl. I on stwierdził, że... no cóż, że ktoś z krewnych pisał te listy. A potem przysłał rachunek na 2500 marek. Mogłam mu go płacić w ratach... W naszym domu jest wielu bezrobotnych, ale my za sobą nie rozmawiamy. Pode mną mieszka samotna kobieta z dzieckiem, której też jest ciężko, ale ona jest bezrobotną medyczno-techniczną asygentką, a ja tylko bezrobotną sprzątaczką. Już tu był komornik.

Mój mąż nie płaci czynszu, na dole w mieście, za tę swoją klitkę. A poza tym tak jak córka – która uczyła się na sprzedawczynię w centrum handlowym Olimpia w Salzungu, ale to centrum splajtowało i ją zwolniono – zamawiał ciągle nowe rzeczy z katalogów. Mąż nie tylko jest pijakiem, jest także zbieraczem, zbiera broń

i znaczki, same drogie rzeczy. Nic nie jest pozapłacane i nic nie można wziąć w zastaw. Właścicielowi gospody „Rhönblick” dałam ostatnie drobne i zapytałam, czy nie wzięłby też znaczków. Wziął znaczki i obiecał, że nie da mężowi już nic na kredyt. Razem to jest około 20 000 marek długów. I wszyscy chcą ode mnie pieniądze. Ale ja przecież niczego nie zamawiałam. Gdybym choć jedną rzecz dostała na moje zamówienie! Zrobiłabym wszystko. Za wyjątkiem oczywiście tego jednego, tego bym nie zrobiła! Ale mogłabym być pomocnicą w jakimś sklepie albo w składzie, albo sprzątaczką. Byle tylko znowu pracować, przynajmniej mieć nadzieję. W urzędzie pośrednictwa pracy wszyscy są mili. Ale mówią, że dla mnie coś znaleźć jest trudno. Także z powodu dzieci...

Już kiedyś stałam na balkonie z małym na ręku, byłam już na zewnątrz, na tym wąskim gzymsie. Ale jednak nie skoczyłam, półżywa padłam na podłogę i płakałam.

W poradnictwie dla zadłużonych powiedzieli mi, że byłaby dla mnie jeszcze jedna szansa. Razem z moją siostrą próbowałam, jak miałyśmy piętnaście lat, uciec na Zachód. Wtenczas skazali nas na cztery lata aresztu dla młodocianych. Prawie dwa lata odsiedziałyśmy. I gdybym teraz chciała domagać się odszkodowania – wyrok został unieważniony – może mogłabym z tego zapłacić długi. Tak mi powiedzieli tam w urzędzie.”

Gdy zadzwoniłem do urzędu pracy, żeby się dowiedzieć, czy fakty się zgadzają, potwierdzono, że dla Rii S. z powodu wykształcenia i dzieci trudno będzie znaleźć jakąkolwiek pracę. Ale jej prośba o zasiłek dla bezrobotnych została w międzycziasie pozytywnie rozpatrzona.

Chciałem zadzwonić do Rii S., by przekazać jej tę nowinę, ale jej telefon jest wyłączony.

Landolf Scherzer

Gisela Kraft

ze szkła

kiedy trzymam cię w dłoni
szklany ptaku
otaczasz mnie
ciałem olbrzyma

twoje skrzydła a w nich
szklane pęcherzyki
rozłożone do lotu
tymczasem pożerasz mnie

jeśli teraz mi pęknieś
udźwignę twoje okruchy
w mojej skórze moje całe życie

a jednak oboje
stoimy ci w gardle
pożywna stawa
którą wkrótce znów wykrztusisz

głaszczę cię litościwie
szklany olbrzymie
bo ten który cię stworzył okłamał
że potrafisz fruwać

koma

zostają.
to czas
odszedł.
co nadeszło
odpoczywa.
drżenie zegara
w miejscu.
rzeczy tyle co ludu
unoszą się w świetle.
taka to wieczność.

Fotografia Ulrike Müller

GISELA KRAFT, ur. 1936 w Berlinie, w dzieciństwie mieszkała w Turynii. Studiowała aktorstwo oraz filologię orientalną, zrobiła doktorat z literatury islamskiej. W 1984 przesiedliła się z Berlina Zachodniego do NRD. Od 1997 mieszka w Weimarze. W latach 1994-2000 była delegatką do Writer-for-Peace-Komitee międzynarodowego PEN-Clubu. Opublikowała wiele tomików poezji (m.in. *Istanbuler Miniaturen*, 1981; *An den zeitlosen Geliebten*, 1985), prozy (m.in. *Müllname*, 1984; *Madonnensuite. Romantiker-Roman*, 1998; *Prinz und Python*, 2000) oraz tomy esejów o literaturze i liczne przekłady z literatur orientalnych. Publikowane wiersze pochodzą z tomu *Keilschrift. Gedichte*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1992.

biografia

dopóki ziemia się kręci
też się okręcać. ja – atom hunów
szłam na barykady
neolitycznej rewolucji
stawałam na głowie u mistrza wedy
ja nie – ja. deszczowa przystań.
mszalna smuga. cząstka siatkówki oka
jednorodzonego boga.
pluton we włosie. merkury
perła między palcami na stopie.
moje dzieciństwo zwada planet.
to tu to tam martwa i otwarta.
uczeń miłości w smyrgotliwej skórze.
hop-ob-umierający dziadek. ob-gwieżdżona
baba.
odwołaj mnie i władaj
wierny materia

przed narodzeniem

spódnice jak czarne obłoki.
pod brodą wstążki.
na plecach kosze wielkości dziecka
chciałam wiedzieć co w środku
w kolejowym tunelu
w drodze na rynek
jajka i ogórki znad Szprewy
które sprzedają w Berlinie.
to Łużyczanki
gdzież tam!! siedziałabym
w koszach gdybyś
mnie nie kupiła mamó

Tłumaczyła IWONA MICKIEWICZ

Georg Baselitz, *Ohne Titel*, 1998, akwarela na papierze, 67 x 51 cm
Reprodukcja Album

Reprodukcja Folder

MATTHIAS BISKUPEK, ur. 1950 w Chemnitz. Studiował cybernetykę w Magdeburgu. Zajmuje się reżyserią, kabaretem oraz głównie pisaniem tekstów satyrycznych. Mieszka w Rudolfstadt i w Berlinie. Laureat kilku nagród, autor wielu książek, m.in. *Der Quotensachse* (1996), *Schloß Zockendorf* (1998). Publikowany tekst (*Die geborene Heimat. Eine öffentliche Ostbetrachtung, mit heimlich drangeklebter Beschimpfung*) pochodzi z książki *Die geborene Heimat. Spöttische Lobreden*, Hain Verlag, Rudolstadt & Jena 1999.

Matthias Biskupek
RODZONA OJCZYŻNA
WSCHODNIE ROZWAŻANIA JAWNE,
ZĘ SKRYCIE PRZYKLEJONĄ ZNIEWAGĄ

Tłumaczyła **Gabriela Matuszek**

Parcie na wschód uchodzi za jedną z najmniej subtelnych cech niemieckiego charakteru. Jeśli jednak owo parcie wynika z pożądlivości ducha? Kiedy zawiera w sobie chęć czytania polskiej literatury, odkrywania słowackich górskich ścieżek, spotkania litewskich przyjaciół czy praktycznego zastosowania rosyjskiego języka?

Potrafię z łatwością objaśnić po rosyjsku nawet najbardziej skomplikowane kwestie, jeśli tylko wystarczająco dużo mocnych płynów przepłynęło przez moje gardło. Od dawna jest jasne jak wódka, dlaczego opanowałem ten język, mimo owych osobliwych zajęć z rosyjskiego, w których miałem przyjemność brać udział, mimo owych lekcji, które zaludniały sławy KPSS i niemiecko-sowiecka przyjaźń, jak i *priedsiedatielie kolchoza* – dlaczego miałem tak dobrze opanowany ten język w stanach pozbawionych świadomości: we mnie drzemie wiatrem podszyty słowiański gen. To ta zawiła cząsteczka duszy, która narodziła się przed tysiącem lat podczas pożarów rosyjskich stepów po srogich zimach, a która potem wylądowała na Górnym Śląsku, gdzie część moich krewnych od trzech pokoleń dystansowała się od „Polaczków” i awansowała do „prawdziwej niemieckości”, by w końcu dotrzeć do nizin Śląska. Ten gen tkwił mocno w robotnikach leśnych, brygadzystach i pomocnikach, podoficerach i nadsztygarach o nazwisku Biskupek, wymawianym też Biskuuupek, a komendy kierowane przez majstra do mojego przodka, obsługującego dźwig, brzmiały nie „bardziej na lewo” czy „bardziej na prawo”, lecz „Milkuszyyyyce” i „Makuszyyyyce”, wedle nazw wsi, które zamieszkiwali Swarowscy, Sagawowie, Biskupscy i inna słowiańsko-katolicko-szlachecko-schizofreniczna drobica.

A ponieważ słowiańska cząstka duszy połączyła się z saksońską obojętnością, splodziły razem ową niezdolność do bycia prostackim, ograniczonym i drobnomieszczańskim, czyniąc mnie przybłądą w księstwie Schwarzburskim, jakimś czasowo stacjonującym na ziemi Turynгии obcym ciałem. Wcale nie jestem dumny ze sprawnej maszynerii, która tętni tu zamiast przepelnionych krwią żył. Potrafię nasycić się jedną kiełbaską z rusztu, a zielone pagórki Turynгии znalazłem piękniejsze w Armenii niż za domami Hilldburgu.

Mam być dumny z tego, że najwyższa góra w moim dawnym powiecie wznosi się sześćset sześćdziesiąt sześć metrów nad poziom morza, a rzeki mojego nowego powiatu liczą dwieście dwadzieścia dwa kilometry? Mam być dumny z owego lepkiego, obskuranckiego likieru, który, nazwany słusznie „lakierem do komody”, klajstruje wszystkie zmysły?

Czy tylko dlatego, że drzewa iglaste rosną tu jeszcze dość gęsto, w niektórych miejscach ustawione niby w wojskowe szeregi, mam to wszystko nazwać moją pierwotną, leśną ojczyzną? Tylko dlatego, że tutejsi książęta podział spadku uznali za najwyższą formę roztrwonienia majątku narodowego, mam tę zielonawą śledzionę Niemcoropy zamknąć w moim sercu? Mam być dumny z barokowych pałaców, które odnowione kruszą się na nowo, czy z przyciętych ogródków, których zapach podlega ciągle jeszcze administracyjnym zarządze-

niom? Mam być dumny z wszystkich wykorzenionych poetów, którzy z dala od Turynii piszą swoje wiersze – a może z wybawców z Hubrigstadt, którzy zgodnie ze starą niemiecką pieśnią związkową „Odbudowa, odbudowa” pakują swe pieniądze w obrzydliwe biurowce między Erfurtem i Einhausen?

Nie, drodzy Turyńczycy, którzy zostaliście przeklęci, by tu się urodzić, włączając w to mojego godnego pożałowania syna. Z czego jesteście dumni, z waszych domów, na których łupek się kurczy, czy dróg, które wszystko rozwalują?

W mojej ojczyźnie, która w moich genach rozległa spoczywa, jest się szarmanckim i rozkosznym, niepohamowanym i czułym, w żadnym zaś razie skrupulatnym. Tam się żyje i pozwala kochać. Moje polskie geny chwytają życie, przyciągają do siebie i elegancko całują w rękę. Moje rosyjskie geny piją waszego sznapsa, ale nigdy bez sakuszki, obejmują się nawzajem i biją markietankę, ale mogą też z rozerwaną koszulą żebrać o przebaczenie, u was, turyńskich opojów. Moje czeskie geny mają znakomity dowcip i chełpią się głównem much na obrazach butnych, państwowych malarzy, aż głoska sycząca staje się uroczo wilgotna i obsceniczna. Moje rumuńskie geny potrafią wygłaszać mowy pochwalne, które wzbudziłyby zazdrość nawet u Arabów, i biorą za to tylko jeden bakszysz, chowając go z taką galanterią, o jakiej nie może marzyć mieszkaniec Turynii. Moje jugosłowiańskie geny marzą o liberalno-ortodoksyjnym kościele-meczecie, moje bułgarskie geny każą sobie przytoczyć beczki z winem, nawet wówczas, gdy chleb rozkrusza się w rękach, a moje geny litewskie dłubią pełne oddania i rozkoszy, tak długo i tak głęboko jak chcą.

Moje geny należą do mnie i ja decyduję o tym, kiedy i jak przekażę je dalej. Moja ojczyzna wypiękniała i rosa nie musi już iskrzyć w jej włosach, ponieważ należą do niej także pozbawione włosów stare baby i wysuszone szpicle od wszystkiego. Ja mam swoją ojczyznę sprzed narodzin, w której nie muszę mieszkać.

W owym miasteczku komicznie wmajstrowanym w dolinę rzeki, choć mam teraz swój dom, to nie zgodziłem się, by zaksięgować go pod „winien” czy „ma”.

Tam, gdzie się urodziłem, rozpościera się zlepek domów, noszących słowiańsko-dziwaczną końcówkę. Moja ojczyzna śpiewa głośno i dźwięcznie przepięknymi, dla was niezrozumiałymi językami, i gdybym dał wam zakosztować choć jednej melodii, zakręciłoby się wasze serce wcielone w ucho, i zaczęlibyście mówić wnet o żydowskiej hołocie, wołoskich tobołach, przeklętym polskim bajzlu, mongolsko-sybirskiej złodziejskiej hałastrze, i tylko Cyganie i afrykańskie bękarty wzbudziłyby może waszą złośliwą ciekawość jak czeski film, i pieskotureckie kalaczki i czyraczki, opanki i mociumpanki, pabliczki do publiczki, tak, tak, plusk, pisk, trach.

Matthias Biskupek

Bärbel Klässner

Podwórze

Podwórze było małym bardzo małym
kwadratem w środku ziemia uczepiona
wątego korzenia dom podparty wypchany
szkielet odzierał tapetę jak
łuskę cebuli do głębi aż do pierwszego roku

Obok ogromny pokój lalek była wojna
mówiła moja... to była ściana
po prostu odcięta jak chętnie wstawiłabym
tam meble i bawiłabym się w kuchniach
w różowozielonych i niebieskich
ustawionych jedna na drugą

Ale wszystkie dzieci były jeszcze małe
i miały cieniutkie włosy w ich snach
przechodziły wychudzone konie i ojciec
przechodził w buciorach przez łóżko

* * *

Mój dom nie stoi na łące bo nie mam żadnego
domu mam schronienie
w budowlach myśli tam gdzie w szpaltach na
dnie morza losowane będą imiona
gdzie było i będzie łączą się ze sobą

Mój dom nie stoi przy żadnej ulicy mam
ojczyznę w falistej dolinie zamglonych
obrazów ośmiornic nie mam absolutnie
niczego zawieszona pod niebem pełna
tęsknoty za drewnianymi stołami

na których mogłabym jeść i pić i śmiać się
i mówić i pisać ale
nie krok tylko każdy oddech boli i żaden
kochanek nie wybawi mnie
bym pozostała

Reprodukcja

BÄRBEL KLÄSSNER, ur. w 1960 w Magdeburgu. Przerwała studia psychologii na uniwersytecie w Jenie. Zaangażowana w latach 80. w ruch opozycyjny, obecnie związana z ruchami feministycznymi. Mieszka w Weimarze. Pisze wiersze i opowiadania (wydała m.in. tom *Nahe dem wortwendkreis*, 1997). Publikowane wiersze pochodzą z tomu *Am ende der städte*, Literarische Gesellschaft Thüringer, b.r.

* * *

To miasto jest tak puste
choć pełne ludzi
przemierzam je wkoło
wzdłuż
parku targu i bocznych uliczek

Smyczek skrzypiec wydobywa
długi dźwięk z mojego gardła
i rozbija się o szczyt
umarłego domu

Moje miejsce na przechowanie odnajdę
po zgniłym zapachu w korytarzu

Tam leżę
Przez dziury w dachu
Połyskuje światło obłędu

W moje ramiona
wpada tylko deszcz
błyskawice i gromy
w głowie

* * *

Kiedy skrzynka na listy miesiącami świeciła
pustką i wizyty urwały się
i kawiarnię na rogu na zawsze zamknięto ze
sklepów zniknęły książki
ławki w parku wyglądały jak zapomniane
rekwizyty i pory roku zapomniały
do czego są przeznaczone i nie różniły się
niczym od siebie w końcu
nacisnęłam na guzik wpatrzyłam się
w monitor odczekałam i proszę
zobaczyć: Wszystko powróciło i poruszało się
i mówiło i ktoś podał mi kawę
w malutkim obrazku i kochałam się z obcym
wyuzdanie i bez prezerwatywy
ale tak bezpiecznie jak jeszcze nigdy dotąd

Georg Baselitz, *Ohne Titel*, 1987, olej i kredki pastelowe
na papierze naklejonym na płótno, 266 x 150 cm
Reprodukcja Album

Tłumaczyła MARIA KOLENDA

Reprodukcja Folder

JENS-FIETJE DWARS, ur. w 1960 w Weißenfels, mieszka w Jenie. Doktor filozofii; studiował w Berlinie, Jenie i Wrocławiu. Autor książek o Johannesie R. Becherze i Fryderyku Nietzsche oraz opowiadań i powieści, m.in. zamieszczonych tu fragmentów *Zarathustras letzte Wiederkehr. Aus den Papieren von Johann Friedrich Querkopf*, Jena 2000.

Jens-Fietje **Dwars**
ZARATHUSTRY POWRÓT OSTATNI
Z PAPIERÓW JOHANNNA FRIEDRICHHA
QUERKOPFA (fragment)

Tłumaczyła **Gabriela Matuszek**

Panu nie wolno tu wejść. Nie przeczytał pan szyldu? Znajduje się Pan w klinice. Człowieku, niech pan tak nie krzyczy.

– Ale ja muszę pójść do niej.

Mężczyzna w białym fartuchu przeszedł obok.

– Panie ordynatorze – portier próbował go zatrzymać. – Panie ordynatorze, ten człowiek nie daje mi spokoju. Koniecznie chce widzieć się z pewną pacjentką.

– Z kim, jeśli wolno zapytać?

– Ona stoi w oknie, ta dziewczyna na trzecim piętrze na prawo.

– Czy pan jest jej krewnym?

Lustrował mnie ze szczególnym pomieszaniem ciekawości, pogardy i rutyny.

– Nie. Co jej dolega?

– Niestety, nie wolno mi udzielić panu informacji. Przecież o tym pan wie, jakie ona ma nazwisko?

– Nazwiska brzmią Schall i Rauch. Niech pan posłucha – usiłowałem go przekonać. – Ona mnie zna. Opowiedziałem o naszym spotkaniu nad rzeką. – Z pewnością myli mnie z kimś innym. Ale ten inny musi być dla niej bardzo ważny. Bo niby dlaczego miałyby się tak mnie wystraszyć? Niech mnie pan puści do niej.

Moja relacja nie podziałała na lekarza. Tylko usta lekko mu drgnęły, kiedy poprosił mnie do swego gabinetu.

– Chcę być z panem szczerzy. Ona nie mówi od lat. Dokładniej mówiąc, od sześciu lat i jedenastu miesięcy, odkąd jest u nas. Rodzice ją porzucili. Ojciec latem w osiemdziesiątym dziewiątym uciekł przez Węgry na Zachód. Kiedy wrócił, ktoś inny zajął już jego miejsce, nie wyszło mu też z żoną, a do tego choroba Katarzyny. Po miesiącu już go nie było. Urząd socjalny ścigał go z powodu alimentów. Do dziś nie ma po nim śladu, jeśli w ogóle ktoś go jeszcze szuka. Potem matka straciła pracę, została sama z dzieckiem, w które całymi dniami wpatrywała się milcząco. Aby nie zwariować, zaczęła pić, biła córkę, potem przywiozła ją do nas i znikła, jak jej mąż.

Sięgnął po papierosa, wyjął ostatniego i zapalił go małą, złotą zapalniczką, wciągnął szybko dym i zmiął paczkę.

– Żadna terapia się nie udała. Nie przyniosła najmniejszego rezultatu. Ona nadal milczy, kiedy siedzi i kiedy stoi. Poza tym jest w stanie całkowitego czuwania. Nie potrzebuje pomocy, ubiera się sama, przynosi sobie jedzenie z przedsionka i na pewno rozumie każde słowo. Czasem, kiedy siedzi przede mną, tak jak pan teraz, mam wrażenie, że mogłaby patrzeć przeze mnie. Nie tylko przeze mnie, jakbym był ze szkła, ale w ogóle niczym, jak większość tutaj. Bo do nich się mówi, a oni widzą tylko ścianę. Z nią jest inaczej. Mam wrażenie, że mogłaby czytać moje najskrytsze myśli. Bez najmniejszego poruszenia, jak plan jazdy czy tablicę rozdzielczą.

Papieros kurczył się przy każdym pociągnięciu. Zaczynał tlić się już filtr, kiedy zdusił go w popielniczce. Wstał nagle, podszedł do szafy, grzebał w płaszczu szukając nowej paczki, nie znalazł.

– Na początku kazaliśmy jej malować. Zastosowaliśmy najprostszą, ale i naj-

DOCUMENTA 11, KASSEL, 2002, ORANGERIE, *Spec*, instalacja, Simparch (Steve Badgett, Mathew Lynch)

pewniejszą metodę, by nawiązać pierwszy kontakt, jak to zawsze robimy, gdy pacjent chowa się w swoim wnętrzu. Kiedy szuka schronienia we własnym piekle, zamiast schwycić rękę, która chce mu pomóc.

– Co namalowała?

– Nic poza czarnymi kartkami. Ciągłe to samo: czarne kartki. Proszę, niech pan zobaczy. Wyjął teczkę z biurka i podał mi stertę papierów.

– Próbowaliśmy zmieniać format, barwić tło, nic to nie dało. Jak dawaliśmy jej pudełko farb bez czerni, zaczynała krzyżeć i przestawała dopiero wtedy, gdy otrzymała czarną farbę.

– Od samego początku tylko czarne powierzchnie?

– Przyglądałem się jej setki razy: zakreślała na czarno dwa koła, które obejmowały trzecie. Zamalowywała je po kolei na czarno, a na końcu pokrywała czernią całą kartkę. Próbowaliśmy jej przerwać. Bardzo łagodnie pytałem ją, czy nie chciałaby ofiarować mi ten piękny rysunek z kołami. Popatrzyła na mnie i krzychała, kiedy po niego sięgałem.

– Czern pochłaniała koła jak noc, albo śmierć.

– Oczywiście, też tak myśleliśmy. Dzieci malują ludzi o wielkich głowach. Dziecko bardzo uzdolnione mogłoby zredukować ich do postaci kół. Ale w rodzinie nie było żadnego przypadku śmierci. A rodzina ostatecznie rozpadła się dopiero później, kiedy ona już była niema. Być może czuła, że ten największy, obejmujący krąg spajał ze sobą dwa mniejsze. A jednak ta trójka była powoli i stale rozkruszana. Ta oczywista trauma musiała mieć źródło w jakimś szczególnym wydarzeniu. Tylko, że o tym nie chce mówić.

ZARATHUSTRY POWRÓT OSTATNI

– I pan sądzi, że jej przerażenie moją osobą mogłoby prowadzić do tego właśnie wydarzenia?

– Nic nie sądzę. Jestem lekarzem, uczonym, a nie myślowym spekulantem.

– Oczywiście, panie doktorze...

– Rezolopp. Bez niego nic się nie da zrobić.

– I komu pan to mówi. A więc: może spróbujemy, czy puści mnie pan do niej?

– Tylko spokojnie, młody człowieku. Nie muszę chyba panu mówić, dojrzałemu mężczyźnie, że coś takiego wymaga przygotowania. Jeśli zdarza się wreszcie szansa po siedmiu latach, to nie wolno jej zmarnować.

Znowu otworzył teczkę.

– Spotkał pan Katarzynę przed trzema dniami?

Nie czekając na moją odpowiedź, mówił dalej:

– To coś niecoś wyjaśnia. Ona wtedy „zrobiła sobie wolne”. Tak nazywamy jej wyskoki. Od czasu do czasu przechodzi przez płot. Pierwszym razem zaalarmowaliśmy policję. Znaleźli ją w pobliżu cmentarza. Krzyczała jak przypiekana na rożnie, kiedy mundurowi chcieli ją z powrotem przyprowadzić. Przez wiele dni nie można było potem do niej podejść. Taka sytuacja nie mogła się już powtórzyć. Ale czy mieliśmy ją zamknąć? Zleciłem jednemu z pielęgniarzy, by miał ją na oku, i szedł za nią niezauważony, gdyby znowu próbowała uciekać. Tym sposobem miałem nadzieję, że zaprowadzi nas do miejsc, które więcej opowiedzą o jej traumie niż czarne kartki. Nie liczyłem się jednak z jej inteligencją. Musiała od razu zauważyć tropiciela, w każdym razie zrobiła z nim pięć rund po mieście, po tym samym kole, zanim wieczorem wkroczyła do swego pokoju, przechodząc obok portiera. Z uśmiechem, jak mi się zdawało. A pielęgniarz skradał się za nią, przeklinając, wyczerpany. Od tego czasu pozwalamy jej wychodzić. I zawsze wraca. Tylko przed trzema dniami wyglądała jak zaszczuta. Spała niespokojnie, przeszkadzała innym współmieszkańcom, godzinami wystawała w oknie i nie chciała wyjść do parku.

– Proszę pozwolić mi pójść do niej, to najwyższa pora.

– Czy ma pan pokój w mieście?

– Nie.

– To może pan tu zostać. Będzie pan moim prywatnym pacjentem. Jutro zobaczymy się znowu.

Siostra zaprowadziła mnie do pokoju. Oddano mi cały pokój do dyspozycji. A dziś rano dostałem śniadanie do łóżka. Czulem się jak we śnie. Nie wiedziałem tylko, czy to jest zły, czy dobry sen, i jak powinien się zakończyć.

Dr Rezolopp wszedł do pokoju ostrym krokiem wojskowym. Jakby sprawdzał, gdzie jestem, czy aby nie potrzebuje pomocy, o tej porze będąc jeszcze w łóżku. Nie sprawiał wrażenia kogoś, kto mógłby oczekiwać na jej reakcję. Nie zmrużył nawet oka, wszystko w najdrobniejszych szczegółach było przemyślane, każdy krok starannie zaplanowany. I mówił nie przerywając, podczas gdy ja nakładałem ubranie. Było mi nieprzyjemnie, że stanowiło taki ciemny kontrast wobec bieli ścian, łóżek

JENS-FIETJE DWARS

i lekarskich kitlów. Ale doktor był już u drzwi. Powinienem teraz powoli wycofać się. Bez emocji, tak po prostu. A przy tym lekko drżały jego palce, którymi wskazywał mi korytarz. Na jego drugim końcu miała zaraz zjawić się ona. Mieliśmy więc wiele czasu, by obserwować jej reakcje, czy przestraszy się mnie, czy też, wręcz przeciwnie, pobiegnie w moje ramiona, także z tym powinniśmy się liczyć.

– Czy pan jest gotów?

ZARATHUSTRY POWRÓT OSTATNI

– Tak – powiedziałem, stojąc już na zewnątrz, w korytarzu. Był na dwa metry szeroki, na dwadzieścia długi. A może na pięćdziesiąt, sto? Chodnik pod moimi stopami zdawał się rosnać, im bardziej wpatrywałem się w niego, jak język kameleona, który wyciąga się po insekty. Miałem może siedem czy osiem lat, kiedy ojciec pokazywał nam to zwierzę. Wszyscy już je widzieli, bo to była atrakcja jarmarku. Na coś takiego nie mamy pieniędzy! – gderał ojciec. Ale jednak poszedł z nami, z całą rodziną, w odświętnym stroju. Nawet matka dziwiła się, jak to „wstrętne bydlę” potrafi zmieniać barwę, kiedy jego właściciel przenoślił je z jednego szklanego pojemnika do innego. Patrzcie tylko – wołał ojciec zadowolony – co to za perfekcyjne dopasowywanie się. Tak się idzie przez życie. A ja widziałem tylko potworny jęzor, który wystrzeliwał z pyska z szybkością błyskawicy, gdy tylko jakaś mucha znalazła się w pobliżu.

Nigdy potem nie wracałem do tego obrazu, aż do tego właśnie momentu. Ściany wibrowały, światło spływało z sufitu mlecznymi falami w dół, powietrze pęczniało, oplatało ciało pancierzem, czułem, jak moje nogi stawały się owadziimi macakami, a moje ramiona przezroczystymi skrzydłami.

Wtedy otwarły się drzwi na końcu korytarza. Patrzyła na mnie wielkimi oczami, wąskimi ustami, które powoli zaczynały się otwierać.

– Ty żyjesz.

– Dlaczego nie miałbym żyć?

– Ponieważ – powiedziała cicho i cofnęła się o krok – on ciebie zabił.

– Kto – kto – mnie – za – bił? – zapytałem i ostrożnie zbliżałem się do niej wraz z każdą sylabą o jeden malutki krok.

– Przecież dobrze wiesz – krzyknęła.

– Nie – odparłem, ciągle powoli idąc w jej kierunku, aż stanąłem tuż przed nią – Powiedz mi.

Drżała na całym ciele. Lęk, zwątpienie, gniew drgały w jej spojrzeniu. Chciałem zamknąć ją w moich ramionach, uspokoić. Doktor podniósł się. Zbliżałem się ku niej. Ale on powstrzymał mnie.

– Ona mówi, czy pan to rozumie, ona mówi – powiedział z promienną twarzą, niemal obejmując mnie z tego szczęścia.

– Teraz nie wolno nam zanadto się spieszyć, mamy czas, bardzo wiele czasu. Proszę pamiętać, jak długo czekaliśmy na ten dzień. Niech się pan nim cieszy. Proszę pójść sobie do parku, tam jest pięknie.

Ten człowiek miał rację, rzeczywiście był piękny dzień. Kto wie, może ostatni tak piękny tego lata. Ale czy mogę ją tak zostawić? Właśnie teraz, kiedy zaczęła mówić?

Milczała znowu. I krzyczała. Stałem pod jej drzwiami. Nie wpuszczano mnie do środka. Czułem ból. Nie do opisania.

Jens-Fietje Dwars

Annerose Kirchner

Fotografia Michael Schimmack

ANNEROSE KIRCHNER, ur. 1951 w Lipsku, dzieciństwo i młodość spędziła w Zella Mehlis w Turynii. Studiowała w lipskim Instytucie Literackim, potem pracowała w teatrze. Członkini grupy artystycznej „schistko jedno” w Gerze. Zajmuje się krytyką literacką i dziennikarstwem. Autorka tomów prozatorskich (*Der Rausspeller*, 1999) oraz licznych tomików poetyckich, m.in. *Im Maskensaal* (1989), *Zwischen Ufern* (1991). Publikowane wiersze pochodzą z tomu *Keltischer Wald*, Jena 2001.

Dal

Przez obłoki
okopconego szlamu unoszą się
przecinając obsuwające się hałdy
żwirowej doliny.

Potrójnemu echu
pokazać plecy,
nim osuwisko wyrzuci lawiny
i zapełni podziemny chodnik.

Wciąż iść,
głos duszy rozkazuje
i wymusza zmęczony krok.

Każda minuta wydaje się
nowym początkiem.
Ale okrąża nas czas
i zwycięża wirujący śnieg.

Drogi prowadzą z powrotem
i nie będą przecinać
starych śladów.

Stalker mówił
o garbatych marabutach,
pożerają śmierdzącą trawę,
by ratować własne życie.

W drodze

dla Rolfa Bosserta

Nic mi nie opowiadajcie, przyjaciele,
„Od-pisuję sobie życie”,
słowo po słowie po niemiecku
wyćwiczona gramatyka.

Nawet tam gdzie dojdziemy –
przyjmuje nas czas zagubiony.
Przeszłość dotrzymuje przyrzeczenia
i zaczyna od nowa.

Po co marzyć, nigdy nie było
„rewolucji zmysłów”.
Zagubiłem pamięć
pomiędzy wersami.

„Wariat, trójkątna radość”
nie ochrania mnie już.
Krok w stronę okna, wolno
wolno...

Invention

Prześladuje mnie miedziany szpic
złożonego parasola. Nie znasz
tego uczucia, teraz albo po odliczeniu
do stu mogłoby cię ugodzić
w plecy. Gdzie leży Bohemia, wysadzona skała
w powietrze? Tam czeka wolność, tam
jesteśmy
w domu. Twoja twarz zmęczona jałowa.
Chodź, okręć się wokół nóg. Udało nam się
dwa razy i uciekniemy przed szczującym nas
rogiem.

Wiem, wymysł jest samym życiem.

Georg Baselitz, *Landschaft*, 1975, olej na płótnie,
208,3 x 111,8 cm
Reprodukcja Album

Tłumaczyła IWONA MICKIEWICZ

Fotografia Archiwum

HUBERT SCHIRNECK, ur. 1962 w Gerze. Opuścił NRD i osiadł w Kolonii, potem w Ratsybonie. W 1999 powrócił do Turynii, mieszka w Weimarze. Przygotował wiele audycji radiowych, opublikował kilka tomików poetyckich (m.in. *Was immer uns trägt*, Passau 1989; *Exécution inachevée*, Paris 1995; *7 Totentänze*, Leipzig 1999), zbiorów opowiadań (m.in. *Das Endspiel*, Passau 1996) i książek dla dzieci. Powyższe opowiadanie *Der Tag des unablässigen Mondes* zostanie włączone do nowego tomu.

Hubert Schirneck DZIEŃ NIEUSTANNIEGO KSIĘŻYCA

Thumaczyła Gabriela Matuszek

Zadanie, które nałożyła na mnie starszyzna, na początku nie wydawało mi się specjalnie trudne. Drobnostka w porównaniu z tym, jakie korzyści mogłoby mi przynieść. W wydanym oświadczeniu brzmiało to tak: „Chcemy dni w naszym kraju uwolnić od powszedniości. Nie wystarczy już nam, że dwanaście czy trzynaście dni wyróżnionych zostało z powszedniego upływu czasu. Każdy dzień niech będzie w przyszłości dniem świątecznym! Ponieważ jednak, ze zrozumiałych względów, nie możemy zrezygnować z naszej codziennej pracy, a zarazem nasze twórcze siły nie mogą być niewykorzystane, chcemy więc przede wszystkim czcić pracę. Najwyższą naszą radością byłoby takie nieustanne święto...”

Należało zatem oznaczyć wszystkie świąteczne dni, by je oficjalnie legitymować, i właśnie mnie wybrano po to, abym wymyślił owe nazwy.

Uradowałem się niesłychanie. Tańczyłem z radości. Czułem się jak szczęściarz, wybraniec bogów, kierowany ostrożnie przez potężnych mandatariuszy. Zlecenie otrzymane z najwyższego urzędu! To znaczy, że dostanę tyle pieniędzy, że aż do końca moich dni wyzwolę się od trosk finansowych...

Zrezygnowano z bliższych instrukcji dając mi wolną rękę. Oznaczało to, że nazwa każdego dnia ma być zewnętrzną oznaką tego, że mieszkańcom naszego kraju wiedzie się dobrze, dowodem na mądrość starszyzny. To oznaczało również, że mieli do mnie zaufanie, wierzyli w moją pomysłowość, moją fantazję, moją lojalność. Z zapalem zabrałem się do pracy. Spędzałem dni w wielkich bibliotekach, przeglądałem książki historyczne w poszukiwaniu zwycięstw w naszej przeszłości, historycznych momentów, o których musiały być przecież wzmianki. Szukałem wielkich nazwisk. Pomnikowych postaci. Czynów. Jak opętany przegrzebywałem nieskończone szeregi książek. Rano przychodziłem pierwszy, wychodziłem wieczorem ostatni. Ale mój notatnik pozostawał pusty i zaczynałem wątpić w możliwość zrealizowania tego przedsięwzięcia. Moje uniesienie zanikało wraz z nadzieją na zwycięstwo, na wielkie czyny, na bohaterów. Ostatecznie zadowolilibym się nawet klęską. Bardzo późno uświadomiłem sobie, że my w ogóle nie mamy żadnej przeszłości. Że zaczęliśmy swoją egzystencję przed momentem, wczoraj, dziś. Przypuszczalnie owych poszukiwanych 365 dni nigdy nie było, co nie ułatwiało mojej misji. Byłem przygnębiony. Nieoczekiwana zmiana, szczęśliwa chwila w moim życiu pierzchnęła gdzieś, ustępując miejsca rezygnacji, głębokiej rozpacz, jakiej dotąd jeszcze nie doświadczyłem. Opuściłem bibliotekę i włóczyłem się cały dzień po parku, ale mój stan się nie poprawiał. Obserwowałem zwady kaczek, rozmawiałem z kretami, podслуchiwałem łamiące się gałęzie. Ziemia była wilgotna i osamotniona. Z ciężkim sercem udałem się do starszyzny i przyznałem się, że nie dorosłem do tego zadania. Przysłuchiwali się w milczeniu. Widocznie spodziewali się moich zarzutów. Po wysłuchaniu mnie, bez żadnej narady, podniósł się najmłodszy z nich, wziął mnie pod ramię i wyprowadził z sali. Szedłem za nim przez miasto. Zatrzymał się przed dawnym klasztorem, który od dziesięcioleci nie był zamieszkały. Zawsze był zamknięty i zadawałem sobie nieraz pytanie, jaki cel ma do spełnienia. Nikt nie umiał mi odpowiedzieć, nigdy też nie widziałem, by ktokolwiek opuszczał

HUBERT SCHIRNECK

to miejsce, choć czasem godzinami stałem na czatach. Tajemnica miała widocznie zostać wyjawiona, gdyż mój przewodnik otworzył furtę i weszliśmy do środka. Ogród był zdziczały, ścieżka między ostami i pokrzywami ledwo co widoczna. Szliśmy przez krużganek, który zdawał się nie mieć końca, potem skręciliśmy. Chłodne korytarze były słabo oświetlone, światłem dziennym, które nie wiadomo skąd tu przenikało. Nie było bowiem ani okien, ani otworów strzelniczych w murze. Szliśmy na lewo, jeszcze raz na lewo, potem na prawo, coraz głębiej wchodząc w cielsko budynku, który z zewnątrz wydawał się o wiele mniejszy. A może szliśmy niepostrzeżenie pod górę? Nie mógłbym stwierdzić tego z całą pewnością, podobnie jak nie wiedziałem, jak długo byliśmy w drodze. Mój przewodnik w końcu zatrzymał się, otworzył wąskie drzwi i wypuścił mnie do środka. Nadal nic nie mówił, a ja nie stawiałem pytań. Z torby wyjął paczkę papieru i pióro i położył na stole. Potem skinął głową i odszedł. Drzwi zamknęły się z lekkim zgrzytem. Znalazłem kałamarz napełniony atramentem. W celi było cieplej niż w korytarzach na zewnątrz. Naprzeciw drzwi rozpoznałem mały otwór strzelniczy, ale mur był tak zakrzywiony, że nie mogłem wyglądać na zewnątrz.

Położyłem się na pryczy i zacząłem rozmyślać.

Dlaczego ja? Dlaczego tutaj? Dlaczego nie wolno mi było odrzucić tego zadania? Co zamierzali ze mną zrobić? A może nie byłem jedyny? Może podobną misją obarczyli jeszcze dziesięciu innych, by na końcu dokonać odpowiedniego wyboru? Myślałem o nagrodzie, jaka na mnie czekała. Myślałem o mojej przyszłości. Co by było, gdybym odmówił?

Powoli naciągałem na siebie kołdrę. Panowała cisza. Kiedy obudziłem się, na stole stała miska zupy. Jadłem ostrożnie, kosztując powoli każdą łyżkę, jakby w tej zupie skrywał się pomysł, twórczy impuls. Nie powiedzieli mi, ile dają mi czasu na wymyślenie świątecznych dni. Ale sam mogłem sobie to wyliczyć. Był czternasty wrzesień, a nowa regulacja miała obowiązywać od nowego roku.

Odstawiłem miskę na bok, ułożyłem papiery i zasnąłem, trzymając ołówek w podniesionej prawej ręce. Ocknąłem się, czując ból w karku i pieczenie w oczach. Jak długo mogłem spać? Godzinę? A może cały dzień? Światło w celi zdawało się być takie samo. Tylko miska znikła. Na jej miejscu pojawiła się filiżanka czarnej herbaty, obok talerzyk z chlebem i serem. Powtarzała się *jedna* reguła, której mogłem być pewny: podczas snu przynoszono mi coś do jedzenia. Potrzebowałem ruchu; musiałem oswobodzić moją głowę. A może on (albo ona) nie zamknął drzwi? Nacisnąłem klamkę i drzwi się otworzyły. Na zewnątrz poczułem znowu ów chłód i delikatny przeciąg. Zdecydowałem się pójść na lewo. Nie byłem w stanie zrekonstruować drogi; zbyt często skręciliśmy. Prawdopodobnie błąkałem się godzinami. Wszystkie korytarze wyglądały podobnie, nie wiedziałem, czy idę w dół, czy w górę, i w końcu moim najgorętszym życzeniem stał się powrót do celi. Skąd się wziął ten labirynt w klasztorze? Gdzie naprawdę się znajdowałem? Wyczerpany, z ołowianymi członkami, usiadłem w jednej z rozlicznych nisz. Pomyślałem przy tym, że niektórzy ludzie cierpią na przewlekłe zmęczenie, dolegliwość, z jaką

dotąd nigdy się nie zetknąłem. Szukać dalej! – powiedziałem sobie. Nie chciałem zasnąć na korytarzu, ponieważ robiło się coraz zimniej. Oparłem głowę o mur i już o mało co miałem zrezygnować z wysiłku zmagania się z sennością, kiedy naprzeciw zobaczyłem moje drzwi. Oddalone zaledwie o trzy metry. Podniosłem się z trudem, po omacku dotarłem do celi i rzuciłem się na pryczę.

Czy to był trzeci dzień? Czwarty? Szósty? Jedzenie na stole, jak zwykle. A jednak coś się zmieniło. Na jednej z kartek było napisane: **Dzień śniącej gazeli.**

Czyżbym to ja wymyślił we śnie tę nazwę? Zapisałem ją przed zaśnięciem, podczas snu, a może uczynił to ktoś inny? Nie byłem tego pewien, ponieważ moje pismo można łatwo podrobić. Na próbę dopisałem obok nazwy dnia: *Być ciężkim i lekkim jak ziarno. Nie sięgać wyżej niż stepowa trawa. Elegancja podróżujących nasion. Lekkonoga radość sąsiadów. Melancholia jest bronią tego kontynentu.*

Porównałem charakter pisma. Ani jednak tytuł, ani dopisek, nie zainspirowały mnie do niczego, dlatego kwestia autorstwa była w gruncie rzeczy bez znaczenia.

Czy oczekiwano ode mnie, że nazwy świątecznych dni przyporządkuję konkretnym datom? Nie miałem przy sobie kalendarza. Jednakże – czy można dzień śniącej gazeli obchodzić kiedy indziej niż w sierpniu?

Drzwi znowu nie były zamknięte. Wyszedłem na zewnątrz i załatwiłem naturalną potrzebę w jednej z nisz. Tym razem nie odważyłem się zbyt daleko oddalić od celi. Przeszedłem około stu metrów bez zbaczania i powróciłem.

Każdego ranka znajdowałem nazwę nowego święta. Aby nie być beczynnym, nie czuć się całkiem niepotrzebnym dopisywałem za każdym razem komentarz. Gotowe kartki kładłem na półce na książki.

Dzień ptaka, którego nie można nie usłyszeć.

W innych miejscach naradzały się zadziwione krajobrazy z nomadami. W obszarze sztuki latania wywołane wibracje były rejestrowane w odległych rejonach, jakby panował tam inny czas, jakby przyszłość spajała się z porządkiem szerokości i długości geograficznej, dali i bliskości. Wymierzona w milimetrach zmiana miesiąca. Macie tutaj, jeśli chcecie, inny rodzaj września.

Policzyłem kroki aż do punktu, w którym korytarz zmieniał kierunek. Po obydwu jego stronach, na prawo i lewo, odległość wynosiła sto siedemdziesiąt kroków. Znajdowałem się w środku. W środku czego?

Dzień człowieka-wilka.

Jego odnalezienie było szczęśliwym trafem dla nauki, choć nie dla niego. Nikt nie rozumiał jego mowy, natomiast jego zmysł węchu był znakomity. Jego maniery przypominały wilka. Przeprowadzano na nim badania, filmowano go, brano miary. Nauczono go nosić spodnie, siadać do stołu i wypowiadać słowo „głód”.

Kiedy nie spałem lub nie zajmowałem się pisaniem komentarzy, leżałem na pryczy i oddawałem się rozmyśleniom. Przypominałem sobie mało ważne rzeczy. Spędzanie bydła z hal, co przeżyłem jako dziecko. Kostyczne rysy nauczyciela chemii. Kuriozalny zegar elektryczny na rynku: najpierw chodził źle, potem stanął, a na końcu odpadły mu wskazówki.

Dzień drżącego zwątpienia.

W końcu lawa wystrzeliła z kominów. Zrozpaczone koty przeobraziły się w gwiazdy. Dwie chmury o barwach państwowych zaanonsowały swoje przybycie późnemu sobotniemu popołudniu. Działa są ustawiane.

Kim są moi konkurenci? Jak jest ich wielu? Czy są starsi ode mnie? Młodszy? Sławniejszy? Znam ich osobiście? Byli też w klasztorze? W jednym klasztorze?

Dzień domu mniszka.

Wchodzić i wychodzić. Wchodzić jako nie dostrzeżony karaluch, nikła fotografia fauny ściśnięta pod pancierzem. Wychodzić jako tylne światła ciężarówki, rano o piątej trzydzieści.

Nic nie słyszałem i nic nie widziałem oprócz mojej celi. Czasem otrzymywałem zamiast czarnej herbaty sok jabłkowy. Mało mięsa. Chleb. Ser. Różne zupy, które mi smakowały. Przed każdym pójściem spać (myślałem: „każdego wieczora”) miałem zamiar obudzić się, jeśli ktoś wejdzie do środka. Nigdy mi się to nie udało.

Dzień drugiej rzeczywistości.

Książka, którą można czytać od początku i od końca. Książka pozbawiona akcji. Początek nowego rozdziału jest zasłonięty chmurami. Czytelnik przypomina nietoperza, który pragnie poddać się kolistym ruchom wiatru. Później chodzi tam i z powrotem w swym osmiokątnym pokoju, zważając na sidła wonnych słów.

Chętnie zobaczyłbym śnieg. Objąłbym moje buki. Siedziałbym w moim gnieździe, z podniesionym kołnierzem, czapką zsuniętą na czoło, kierując wzrok w stronę odległych gałęzi...

Dzień odpoczywających maszyn.

Położyli delikwentowi sztuczną dłoń na czole. Położyli go na stole w domu z gliny. Podłączyli mu cewnik dla snów. Sny zaniesiono do chłodni.

Przez parę dni dręczył mnie ten sam sen. To była rozmowa z lawiną śnieżną, która nie mogła się zdecydować, by spełnić swe przeznaczenie. Ociągając się, metr po metrze sunęła w stronę doliny, w każdym śnie nieco dalej. Próbowałem ją przekonać, aby wreszcie zdecydowała się spaść na dół. Czyż nie jest w końcu lawiną śnieżną? Dlaczego każe się prosić? W odpowiedzi zapytała, z jakiego powodu tak się nią interesuję. Wzruszyłem ramionami. Marianna, moja towarzyszka, zmierzyła drewnianą linijką skąpe postępy lawiny i wpisała dane starannie do notesu.

Dziś jest **Dzień nieustannego księżyca**. Data nie jest mi znana. Podano kartofle, gotowaną marchewkę i mały kawałek mięsa. Sądząc z barwy, to wieprzowina. Dziś uświadomiłem sobie jedno, jak bardzo to życie różni się od tego, które wcześniej prowadziłem. Nie chciałem oceniać, które z nich jest lepsze. Kartki na regale utworzyły już całkiem dużą stertę, z jakiegoś jednak powodu nie ośmielałem się ich przeliczyć. Oczywiście chętnie bym się dowiedział, jak bardzo zbliżyłem się do końca, do celu, do doskonałego roku, roku nieustannego święta.

Chciałbym wiedzieć, jak długo już zajmuję się tym wielkim zadaniem. Chciałbym wiedzieć, jaki to miesiąc, jaka jest pora roku, który rok. Chciałbym wiedzieć, jak bardzo się zmieniłem.

Przyńście mi lustro.

Hubert Schirneck

Reprodukcja Obwoluta książki

YORK SAUERBIER, ur. 1967 w Turyn-
gii, studiował germanistykę, mieszka
w Weimarze. Prezes Stowarzyszenia Pi-
sarzy Niemieckich w Turynii. Autor
esejów i opowiadań. W 1999 ukazała się
jego powieść *Silberfischen (Srebrzyki)*,
Weimar 1999, której fragmenty publiku-
jemy.

York Sauerbier SREBRZYKI

fragmenty

Tłumaczyła **Gabriela Matuszek**

BULIMIA

Gregory Tomov, ty jesteś jedynym heteroseksualnym mężczyzną na tym świecie, który po jedzeniu wsadza palec do gardła. Jesteś chory. Pozbieraj się i zrób coś z tym.

Włpiłem wzrok w klop Heleny i obserwowałem znikający wir moich wymiocin zmieszanych z wodą. Zza bulgoczącego szumu dochodził szept srebrzyków¹:

– Weź sobie jedną *Wrigley's* i oczyść oddech, który zatruwa kwasem powietrze. Na zewnątrz czeka Helena z kawą, ty książkowy Casanovo.

O Boże, znowu oddaję głos tym małym gnębiicielom! Widocznie moja praca powoli pozbawia mnie rozumu. Gdzie tylko spojrzę, wszędzie przemykają srebrzyki. Moja rodzina, całe moje życie jest nimi zakazane. Tak mi się przynajmniej zdaje, ponieważ od pewnego czasu rejestruję stopniowy, ale konsekwentny proces wymazywania wszystkich danych, które zgromadzone zostały pod moim loginem.

Wyciągam z opakowania kawałek gumy, wrzucam papier do kosza na podpałki i wygladzam spodnie na kolanach, zanim opuszczę łazienkę. Helena nie może zauważyć nawet śladu po moich islamskich modłach nad klopem.

Moje ręce jeszcze drżą trochę. Chyba jestem błąd na twarzy.

Helena pyta, otwierając szeroko oczy:

– Co ci się tak nagle stało?

Poczułem, że natychmiast muszę wrócić do łazienki. Kąciki ust skrzywiły się w lekkim grymasie.

– Nie mam pojęcia. Może to ze zdenerwowania, że tak siedzę naprzeciw ciebie. Może się ciebie boję.

– Bardzo zabawne.

– A może drżenie wywołuje niepokój, który zawsze powala mnie, zanim mnie zgwałcisz.

– Masz już całkiem bzika?

– Ee, chciałem powiedzieć....

– Co?

Że chciałbym choć raz spać z tobą spokojnie.

– Nic.

Podniosła nieco lewą brew i nalala sobie kawy.

– Tobie, zdaje się, nie służy samotność.

Miałem ochotę zapaść się pod ziemię.

Potem Helena poszła do łazienki, a ja trzymałem kciuki, żeby przypadkiem nie zauważyła na podłodze śladów jagnięcych zęberek.

Po minucie wróciła do stołu i zaczęła mieszać kawę.

Szepnąłem:

– Heleno, cukier...

Popatrzyła na mnie.

– Aha.

YORK SAUERBIER

Uśmiechnęła się i sięgnęła po cukierniczkę. Wybaczyła mi zatem i nic nie zauważyła. Kamień spadł mi z serca i popędziłem do łazienki, by wywalić resztki zalegające mój żołądek.

Kłozet Heleny znajduje się tuż pod małym lustrem, tak że mogłem klęcząc wpatrywać się w światła podwórza. Betonowa ściana domu naprzeciwko jest teraz, o zmroku, całkiem czarna. Tylko kilka słabych pasem światła i wywietrzniki windy przecinają dużą, mroczną powierzchnię.

New York City widziane od tyłu.

Taki widok nie otwiera się ani z powietrza, ani z Liberty Island, ani z jakiegokolwiek miejsca dostępnego turystom.

Ten widok należy do mnie, jak te wynędzniałe szczury wokół, tylko dlatego, że kocham to miasto.

Moje oczy ugrzęzły w ciemnej masie, aż zakręciło mi się w głowie, palcem wskazującym nacisnąłem na tylną część języka, ostra woń przeszła przez grody nosowe i dwie porcje kolacji wydostały się przez przełyk na światło dzienne.

Nauczyłem się już trzymać usta tuż nad lustrem wody, by nie spowodować zdradzieckich rozprysków. Gorzej jednak było, przy takich wstrząsach nie wydawać głośnych odgłosów.

Przypominam sobie bardzo dokładnie mego ojca, który nie tolerował większych ilości alkoholu. Zawsze, kiedy wypił ponad swoją miarę, ryczał do klopa.

I znowu przy wielkim, szklanym stole Heleny nalewam sobie końcówkę *Lynch Bages* rocznik '89 i kołyszę kieliszkiem przed oczyma.

Uspokajając nozdrza uwodzącym zapachem wina, wysysam rozkosz wszystkimi organami i ciepła fala krwi ożywia moje łędźwie. Muszę ją mieć. Bez względu na koszty. Chodzi tylko o to, by dociąć Bernadecie.

Najlepiej by było, gdyby Helena zaszła ze mną w ciążę. Tym chętnie bym zaplacił.

Odkąd Bernadeta wyrzuciła mnie przed dwoma miesiącami, przestałem być człowiekiem. Właściwie to przestałem być już od dawna.

Dręczyła mnie. Podporządkowywała swojej woli.

Ale czy mógłbym ją porzucić?

Była dla mnie i jest, *tą* kobietą, owym ideałem, który każdy mężczyzna ma w swojej głowie i którą spotyka nadzwyczaj rzadko podczas tego krótkiego intermezzo na ziemi.

Być może moja głowa nigdy nie wyzwoli się od myśli o Bernadecie.

A jednak z jej powodu straciłem wiarę w coś takiego jak wieczność, na przykład w rozdeptane srebrzyki, które odtąd mnie prześladują.

One jedne zdają się mieć prawo do wieczności, przeżyły wszystkie okrucieństwa natury i jeszcze przeżyją. Jeśli tylko nie zniszczą wszystkiego, co kocham i co jest mi drogie. Nawet pod wycieraczką w samochodzie znalazłem puste pancerze tych dręczących prześladowców. (...)

TRANSATLANTYK

Tooth chciał się ze mną spotkać na lotnisku.

Siedzę w domu na spakowanych walizkach, rozmyślam i próbuję dociec, czy aby nie cierpię na manię prześladowczą i czy tego wszystkiego sobie nie uroiłem.

Dochodzi wpół do trzeciej. Na wpół do trzeciej zamówiłem taksówkę.

Wkrótce zjawia się w drzwiach taksówkarz i pyta, czy ma coś znieść. Daję mu moje dwie torby podróżne mówiąc, żeby poczekał w samochodzie. Zaraz przyjdę.

Ostatnie kroki w ojczyźnie kieruję do podziemnych garaży. Postanowiłem nie zakrywać samochodu plandeką, aby markować moja obecność w mieście, ale jednak zmieniłem zdanie. Odłączam akumulator i mocuję gumowymi sznurami ciemnoniebieski materiał do bocznych pokręteł.

Na lotnisku nie poszukuje mnie jeszcze policja, ale nie ma też Tootha.

W hali jest tłok. Manewruję w kierunku kasy Lufthansy i próbuję, mówiąc po niemiecku, kupić na mój niemiecki paszport bilet na najbliższy samolot do Niemiec. Jako Amerykanin już nie egzystuję.

Uroczą damą przy komputerze wskazuje mi miejsce i pyta, czy płacę kartą. Potrząsam głową zaczerwieniony.

– Gotówką.

– To nie jest przyjęte, panie Tomov – zaświergotała dama.

Pochyliam się lekko w jej kierunku.

– Mam wstręt do plastikowych pieniędzy.

– Och, naturalnie mogę wziąć też czek.

Trudno mi znaleźć argument uzasadniający, dlaczego na tym kontynencie ktoś o czystym sumieniu powinien mieć przy sobie wyłącznie gotówkę.

– Wie pani, jestem trochę staromodny.

– W pańskim wieku?

– Dziękuję, że pani jest miła, ale moi rodzice... proszę mnie zrozumieć.

Lekko pochyla głowę i patrzy na mnie ostro.

– Chwileczkę.

Dzwoni gdzieś i ja wiem, że muszę w tym momencie uciec, ale moje stopy są jakby wbetonowane w podłoże Potomac River.

– Płaci pan w dolarach?

Zagraża mi omdlenie ze szczęścia.

– Tak, oczywiście.

– To miło z pana strony. Czy pan kupuje bilet tylko w jedną stronę?

– Dlaczego? Ach tak. Tak, tak. Nie, nie.

– Słucham?

– No tak, będę musiał kiedyś wrócić.

– Dobrze. Na kiedy mam zarezerwować powrót?

– Tego jeszcze nie wiem.

YORK SAUERBIER

– To nie problem. Ale cena biletu będzie inna.

– To obojętne.

– O.K. To byłoby zatem....

– Później.

– Proszę?

– Pani musi mi zarezerwować bilet na krótki termin. Zapłacę później.

Ona stara się być nadal miła, a ja robię się coraz bardziej niespokojny.

– Czekam na mojego ojca, który chciał mi zafundować lot z okazji egzaminu.

Rezerwacja jest dla mnie naprawdę bardzo ważna.

– Gratuluję panu, ale ja mam związane ręce.

Moje desperackie spojrzenia szybują po hali odlotów. Jak hala długa i szeroka nie widać pokrzywionego człowieczka, który mógłby wybawić mnie z kłopotu.

– Proszę posłuchać, on musi się zjawić lada moment. Na pewno kupię bilet. Jak nie wsiądę do tego samolotu, to moja matka, która czeka na mnie we Frankfurcie, a która ma słabe serce, będzie ofiarą.

– Ach tak? A było panu dość obojętne, którym samolotem pan polec. Chce mnie pan nabrać?

– Jeśli wówczas zrobi pani rezerwację...

– Mister!

– Przykro mi, ale proszę zrozumieć, jak ważna dla mnie jest pani przychyłość.

Przechyla się i spogląda skonsternowana na mój prawy łokieć. Patrząc na nią, potem rozglądam się niepewnie wokół i odkrywam w kąciку oka okrągłą łysinę Herberta Tootha.

– Wreszcie pan jest – syknąłem do niego.

Dama zdziwiona zwraca spojrzenie w moim kierunku. Czuję się przyłapany i głupio się uśmiecham.

– Czy mogę przedstawić mego ojca?

Ścisnęła usta, w oczach dostrzegam wyrzut. Tooth nic nie rozumie, ale prostuje się, by podać oziębłej blondynie swą małą, przezroczystą rękę. Nie odwzajemnia gestu, oddając tylko przelotny uśmiech, który zamiera na ustach wraz ze spojrzeniem skierowanym w moim kierunku. Mówię:

– Chwileczkę – i nachyłam się do Tootha.

– Gdzie się pan podziewał? Wpędził mnie pan w poważne tarapaty.

– Tomov, niechże się pan pozbiera. Nie wiem, skąd się wziął pański nagły pośpiech. Ale ja już jestem. Niech się pan cieszy i nie wciąga mnie w żadne kabały, które mnie nie obchodzą. Jasne? W przeciwnym razie nasze przedsięwzięcie umrze już na samym początku.

– Pan chyba zwariował. W żadnym wypadku. To nic takiego. Niech się pan nie martwi. Przecież się cieszę, że pan tak szybko się zjawił.

Bolał mnie kręgosłup i chciałem przykucnąć, by łatwiej z nim rozmawiać. Ale odegnałem te myśli, bo nic łatwiej nie mogłoby mnie zdradzić, niż takie wpadające w oczy zachowanie.

Tooth bez słowa wsadził mi do kieszeni kurtki całą garść dolarów i zniknął w cieniu okienka.

Jak Clint Eastwood doprowadziłem do końca moją służbową rozmowę kącikami ust z atrakcyjną pracownicą Lufthansy i bez pozdrowienia skierowałem się w stronę kafeterii.

Przyniosłem sobie sandwicha i filiżankę, która, gdy wyczerpany padłem na krzesło, napełniona została przez uzbrojoną w dzbanki kawy młodocianą pomocnicę o tęgiej twarzy i szerokich biodrach. Na jej mosiężnej tabliczce napisane było: *Jane*. Powiedziałem:

– Dziękuję, Jane.

Jadłem i zmięczałem kawą zawartość ust. Takim sposobem wszystko zbyt szybko spłynęło w dół i musiałem przynieść sobie jeszcze jedną kanapkę, by zaspokoić apetyt obciążeniem całego żołądka.

Kiedy intensywnie poszukiwałem toalety, która ulżyłaby moim chorobliwym mdłościom, zapowiedziano mój samolot.

Przeżony przerwałem poszukiwania i z obydwoma torbami popędziłem do miejsca odpraw. Przede mną było już ponad dwudziestu niemieckich turystów i musiałem czekać, odczuwając coraz większy ucisk w żołądku. Do startu pozostało jeszcze siedemdziesiąt minut.

Szybciej niż sądziłem przyszła moja kolej, ale znowu pojawiły się kłopoty, bo na pytanie, czy w samolocie otrzymam moją torbę, z uśmiechem zaprzeczono.

– Nie ma pan oddzielnego bagażu ręcznego?

Przyglądałem się osłupiały parze przy okienku, która z pewnością nie stanowi pary.

– Czy chciałby pan wyjąć coś ze swego bagażu? Otrzyma go pan dopiero we Frankfurcie.

Zastanawiam się i niemal wierzę przez moment, że jestem terrorystą. Rozglądam się wokół i widzę za mną kilku ortodoksyjnych Żydów, którzy z górą waliz i pakunków czekają w kolejce. Bojąc się, że znów będę musiał się tłumaczyć, rzucam torby na taśmę.

Moje mienie odjechało. Przy sobie mam tylko tyle, co na własnym ciele, w tym bilet, dwa paszporty, a w kieszeni pieniądze, i nawet nie wiem, ile.

Czuję mdłości, ale najpierw chcę znaleźć właściwe przejście do odlotu, zanim oddam się sprawom ciała. Błądząc bez orientacji po hali i chcąc spytać jakiegoś pracownika lotniska o drogę.

Jeden z nich głaszcze dłonią małą elektryczną zamiatarkę i potrząsa głową.

– Nie mam pojęcia. Niech pan zapyta w informacji.

Minął mnie i pojechał swoją drogą, zostawiając wilgotny ślad.

Z głośników dowiaduję się tego, co chcę wiedzieć i staję zdyszany do kontroli paszportowej.

YORK SAUERBIER

Ostrożnie wyjmuję mój niemiecki paszport z wewnętrznej kieszeni marynarki i staram się wyglądać poważnie, wywijając materiał na zewnątrz, by widoczna była wszyta etykieta *Boss*. Pracownik służby granicznej przygląda się dokumentowi i stwierdza:

– Jak możemy pana wypuścić, skoro nigdy pan tu nie wjechał? W pańskim paszporcie nie ma żadnego stempla wjazdu. Był pan na urlopie w Stanach?

– Bullshit. Jestem amerykańskim obywatelem.

Urzędnik wachluje się moim paszportem i patrzy na mnie z niedowierzaniem. Przestraszyłem się samego siebie i uznałem się za największego dyletanta od czasu, kiedy Zbawiciel przestał istnieć.

– Czy zechce pan nam to wyjaśnić?

Jak zbity wyjąłem mój amerykański paszport będąc przekonanym, że moja próba ucieczki zakończyła się fiaskiem.

– Po prostu pomyliłem paszporty.

Urzędnik nie widział w tym nic zabawnego i z dwoma paszportami w ręce zaczął czegoś szukać w komputerze. Nie musiał ich odkładać, ponieważ jednym palcem szukał na klawiaturze litery po literze, by wpisać moje nazwisko. Porównywał moje personalia, coś wydrukował i przedłożył mi z kamienną twarzą formularz do podpisu.

– Grać może pan w Las Vegas, Mister Tomov. Pańskie obywatelstwo niemieckie straciło ważność, kiedy skończył pan osiemnaście lat. Konfiskuję pański niemiecki dokument. Zapłaci pan karę w wysokości dwustu dolarów.

W gardle poczułem ucisk klusek ziemniaczanych, jakie gotowała na niedzielę moja prababka.

Błady złożyłem podpis i wyciągnąłem z pliku banknotów od Tootha żadaną sumę. Potem otrzymałem z powrotem mój amerykański paszport.

Urzędnik rzucił na koniec „miej podróż”, patrząc na stojących za mną podróżnych.

Mechanicznie przesuwam się do przodu i wpadam na szyld z napisem *Duty Free*, co oznacza, że jestem już w pomieszczeniu tranzytowym.

Bije moje serce. Zostało jeszcze czterdzieści minut, zanim zamkną się za mną ochraniające drzwi samolotu.

Ostrożnie rozglądam się we wszystkie strony, szukając agentów Undercover pośród tych, co siedzą, stoją, albo robią zakupy.

By się uspokoić, kupuje sobie małą butelkę *Bellsa*.

Z torebką pod pachą zmierzam powoli w stronę toalety. To zalatujące zapachem pomieszczenie ma dla mnie zamykaną kabinę, do której wkraczam i przekręcając klucz znikam z zewnętrznego świata.

Nie potrzebuje nawet wsadzać palca do ust, bowiem natychmiast napiera na

mnie ciśnienie z wnętrza mego ciała. Jest mi obojętne, jak głośne odgłosy wydają, muszę odreagować i pozwalam memu żołądkowi wyrzucić się na zewnątrz.

Po ataku wymiocin czuję się lepiej. Siedzę na zamkniętej klapie sedesu, odchylam głowę do tyłu, przymykam oczy i wsuwam lewą rękę w kieszeń spodni, by wytrzeć chusteczką pot z twarzy. Kieszeń jest pusta i po przeszukaniu wszystkich kieszeni spodni i kurtki odwijam trochę papieru toaletowego. Chusteczki razem z moim bagażem rozplynęły się w nirwanie.

Pierwszy łyk whisky sparzył przelyk, aż oczy wyszły na wierzch. Biorę większe łyki, by zbyt często nie odczuwać tego bólu i już przy czwartym znika połowa półlitrowej butelki.

Kiedy otwieram oczy, moje źrenice zaczynają powoli reagować. Zakręcam z powrotem butelkę.

Na płynnym pożywieniu lepiej niż ja zna się mój dziadek John.

York Sauerbier

¹ Chodzi o rybiki cukrowe, insekty zamieszkujące spiżarnie lub łazienki (przyp. tłumaczki).

Gabriela Matuszek
EROTYKA I POLITYKA
CZYLI O PROZIE POLSKIEJ
I NIEMIECKIEJ
OSTATNICH LAT

Klaus Beilstein, praca zrealizowana w ramach projektu 40 artystów niemieckich p.t. *Von „los Traum” zur „KuhArt EXPO”*, Museumsdorf, Cloppenburg, 2000. Kuratorzy wystawy: Karl-Heinz Ziessow, Museumsdorf, Cloppenburg, dr. Klaus Groh, Micro Hall Art Center, Edeweicht

Reprodukcja Album

Literatura, czy godzimy się z tym, czy też nie, wystawia jednak świadectwo: pisarzowi, narodowi i epoce, choć skala przedmiotów, czy może raczej: przymiotów, jest niewątpliwie bardziej rozległa niż w zwykłym dokumencie dojrzałości. Literatura wyraża coś więcej niż prywatne doświadczenia i wyobraźnię pisarza. Jest także świadectwem doświadczeń wspólnoty, jej kulturowej świadomości i podświadomości, a zarazem obnażaniem samowiedzy: indywidualnej, narodowej, egzystencjalnej. Wielka literatura jest jak światłoczuła taśma sejsmografu, rejestrująca drgania epoki: zmiany wrażliwości, wychylenia wskazówki historycznej busoli (bowiem historia – wbrew diagnozom niektórych myślicieli – jeszcze się nie skończyła), natężenia konfliktów i zbiorowych emocji, a także poziom zrozumienia, samouświadomienia, dojrzałości. I tę poli-wiedzę wprowadza w toczący się nieustannie dialog kultur.

Czy polskiej literaturze ostatnich lat – okresu niezwykle ważnego przełomu, zapoczątkowującego nowy paradygmat polityczny i kulturowy – udaje się sprostać temu zadaniu? Marcel Reich-Ranicki, nazywany papieżem niemieckiej krytyki, rozprawił się, jak wiadomo, z polskimi powieściami prezentowanymi w 2000 roku na Międzynarodowych Targach Książki we Frankfurcie¹. Czy słusznie? Pytanie to z rozmaitych powodów – nie tylko polskiej patriotycznej *political correctness*, ale także potrzeby obszernej dowodowej eksplikacji, przekraczającej ramy tego eseju – nie będzie przedmiotem moich rozważań; przynajmniej w ich powierzchniowej warstwie.

Chciałabym natomiast na wybranych, znaczących przykładach przyrzeć się temu, czy i w czym współczesna proza polska różni się od literatury niemieckiej. Być może nawet taka pobieżna konfrontacja stanie się nie tylko okazją do przybliżenia nieco odmiennych form odczuwania i wyrażania świata, literackiego modelowania rzeczywistości, ale stanie się zarazem ważną lekcją zrozumienia Innego (bliskiego sąsiada), a może nawet... niespodziewaną lekcją pokory? W tle rozważań postawione zostanie istotne pytanie: czy literatura potrafi jeszcze podejmować wielkie problemy moralne i obnażać prawdę prywatnej i zbiorowej biografii, czy o sprawach najważniejszych umie mówić swoim własnym głosem, a nie cudzymi językami, tak modnymi dziś wielopiętrowymi cytatami czerpanymi z wielkiego światowego muzeum literackiego.

Próba takiego porównania jest możliwa do przeprowadzenia, ponieważ głośne powieści polskie i niemieckie ostatnich lat pozostają w stosunku do siebie w relacji zaskakująco symetrycznej: *Weiser Dawidek* (1987) Pawła Huelle i *Utracony* (1998) Hansa-Ulricha Treichela opowiadają o fantomach dzieciństwa, które miały wpływ na całe dalsze życie bohaterów, *Lektor* (1995) Bernharda Schlincka oraz *Madame* (1998) Antoniego Libery to powieści o inicjacji erotycznej młodych chłopców, która staje się zarazem inicjacją w szeroko rozumianą politykę, *Im Krebsgang* (2002, *Rakiem*) Güntera Grassa łączy z *Hanemannem* (1995) Stefana Chwina nie tylko zatopiony „niemiecki Titanic” – są znakami procesu zbliżenia i pojednania, jaki dokonuje się w naszej części Euro-

py, świadectwem dojrzałego dopełniania europejskiej „pamięci zbiorowej”.

Podobieństw jest zresztą znacznie więcej. Po pierwsze, każda z tych powieści (za wyjątkiem *Hanemann*) jest próbą rozrachunku z własną biografią, a zarazem biografią pokolenia i historią własnego kraju. Po drugie, są to powieści-wyznania, intymne zapisy (męskiego podmiotu) własnych doświadczeń ujmowanych z odległej perspektywy, odsłaniające dzieciństwo (*Utracony* i *Weiser Dawidek*), młodość (*Lektor* i *Madame*), a zatem te etapy życia, które wyznaczają kształty dojrzałości. Po trzecie, metoda konstruowania fabuły przypomina detektywistyczne praktyki – to metodologia śledztwa. Po czwarte, podobne są nawet schematy fabularne: w powieściach Treichela i Huellego tropione są ślady zaginionych dzieci (brata i kolegi), u Schlincka i Libery tajemnice życia dojrzałej kochanki/ukochanej, u Chwina – niemieckiego profesora anatomii, a u Grassa – kilku splecionych ze sobą prawdziwych i fikcyjnych życiorysów. Po piąte, skrywane tajemnice stają się zarazem wielkimi metaforami ludzkiej egzystencji i parabolami zbiorowego (narodowego) losu. Po szóste wreszcie – co nie jest tu bez znaczenia – we wszystkich powieściach rozsypane są wielorakie znaki naszej wspólnej, polsko-niemieckiej historii.

Powieści te, mimo tak wielu zbieżności i podobieństw, są jednak całkowicie różne. Jak różna jest mentalność narodowa Polaków i Niemców, historia obydwu narodów i... coś jeszcze, co może wyłoni się podczas przeprowadzanej tu wiwisekcji kilku wzorcowych niemal fragmentów biografii.

Bernhard Schlinck, profesor prawa na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, powiedział po ukazaniu się swej książki-wyznania, która stała się największym niemieckim bestsellerem od czasów *Blasznego bębenka* Günthera Grassa i *Pachnidła* Patricka Süßkinda: „Musimy ciągle na nowo pisać nasze biografie”. Zadajmy zatem pytanie, jak je piszemy po tej i po tamtej stronie demontowanej, bo niepotrzebnej już granicy. Czym jest owo pisanie: procesem szczerego aż do bólu rozrachunku z własnym losem i historią, czy nostalgiczną mityzacją rzeczywistości, bolesną psychoterapią czy ucieczką w mistyfikację wyobraźni?

Wybrane powieści są szczególnie interesującym materiałem dla tego typu refleksji. Jeśli zakończenie Wojny Światowej potraktować jako punkt zerowy nowej fazy europejskiej historii, która dziś, jak wiemy, wkracza w etap politycznej dojrzałości, to przywołane powieści znakomicie ilustrują traumy jej dzieciństwa, lęki, tęsknoty i niespełnienia młodości, a także wielkie pytania, z którymi musi zmierzyć się wiek dojrzały.

2 Zacznijmy zatem od dzieciństwa. Zarówno powieść Hansa-Ulricha Treichela *Utracony*, jak i *Weiser Dawidek* Pawła Huellego przedstawiają historię dzieciństwa z późnych lat 50. Dzieciństwa rozgrywanego się po obu stronach kurtyny, zbudowanej z doświadczeń wojny i holocaustu. Ofiarą wojny jest bowiem zarówno niemiecka rodzina wypędzona z Prus Wschodnich (z polsko-niemieckiego Rakowca), której zniszczone życie poddaje drobiazgowej wiwisekcji niemiecki pisarz, jak i Dawidek Weiser, żydowski sierota, któ-

ry zginął, eksperymentując z wojennymi niewypałami. O ile jednak polski utwór żyje w świecie mitów i wyobrażeń, to powieść niemiecka zmagą się z własną historią i z powojenną rzeczywistością, dokonując wnikliwej analizy niemieckiej obsesji winy i wstydu.

Utwór Treichela jest zapisem jednostkowego „niemieckiego losu” dokonany z perspektywy naiwnego, dziecięcego narratora, a zarazem głębokim rozpoznaniem uwikłania prywatnej biografii w oplatające konteksty historii. Tragedia rodzinna odsłania dramat narodowy, opowieść o doświadczeniach dzieciństwa staje się analizą niemieckiej samoświadomości opartej na wstydzie i doświadczeniu straty. Niezwykłość tej książki polega między innymi na tym, że jest to opowieść szczerą aż do bólu, a zarazem subtelnie balansująca pomiędzy powagą a komizmem; dziecięca tragedia odrzucenia ociera się o ironiczno-humorystyczną parabolę „utraconego syna”. Owo „naiwne” widzenie rzeczywistości przekształca, w sposób pozornie niezamierzony, świat (świat zniszczony przez dorosłych) w dość absurdalną groteskę.

Treichel opowiada bowiem o obsesyjnym poszukiwaniu przez rodziców pierwotnego syna, utraconego podczas ucieczki przed Rosjanami w styczniu 1945 roku, które prowadzi do nieodwracalnych zmian w psychice drugiego syna, zaniechanego i pozbawionego miłości. Starszy brat Arnold, który nie umarł z głodu, jak brzmiała pierwsza wersja rodzinnej opowieści, lecz został zbyt pochopnie oddany w cudze ręce, kiedy Rosjanie „robili matce coś strasznego”, stanie się fantomem,

który zniszczy szczęście dzieciństwa narratora opowieści.

Książka poraża swoją szczerością od pierwszych stron i aż po końcowy akapit daje niezwykle sprawozdanie z dziecięcej traumy, jaką stały się trwające kilka lat próby ustalenia tożsamości dziecka 2307 nieznanymi rodziców, odnalezione go przez Czerwony Krzyż, które mogło być poszukiwanym Arnoldem. Podczas procedur identyfikacyjnych (szczegółowo tu zaprezentowanych, wraz z cytowanymi *in extenso* wynikami antropologiczno-biologicznej oraz biomedycznej ekspertyzy) młodszy syn doświadcza rozmaitych upokorzeń, wszystkie stosowane ówczesnie praktyki, łącznie z antropologicznymi badaniami czaszki, stóp i innych części ciała, skrupulatnie rejestrowane są przez małoletniego świadka i uczestnika tej rodzinnej psychozy rozpacz, winy i wstydu.

Dziecięcy bohater nosi w sobie niezrozumiałe dla niego samego poczucie winy i wstydu: *zupełnie nie umiałem sobie wytłumaczyć, dlaczego ja, który byłem tylko niewinnym dzieckiem, muszę się wstydzić, ba, nawet mieć poczucie winy z powodu kawałka mięsa albo jednego kartofla. Tak samo nie umiałem sobie wytłumaczyć, dlaczego muszę się czuć winny słuchając radia, jeżdżąc na rowerze lub na wycieczce z rodzicami*. Młody bohater czuje się winny, kiedy matka jest smutna i kiedy złodzieje obrabowali chłodnię ojca. Wstydzi się kształtu własnej czaszki, usianej guzami i nierównościami, czarnej opaski na rękawie po śmierci ojca, ponieważ „śmierć była chorobą i była zaraźliwa”, odczuwa paraliżujący wstyd oglądając z matką przed telewizorem intymne sceny, bowiem sfera erotyczna

u wszystkich członków rodziny jest za-blokowana. Seksualny gwałt staje się zarazem znakiem politycznego gwałtu, po którym normalne życie nie jest już możliwe.

Prywatna historia przeżyć i doświadczeń chłopięcego narratora staje się zarazem historią narodu próbującego wyzwolić się z poczucia winy i wstydu, zapamiętałe budując nowe życie. Akcja powieści mocno osadzona została w realiach młodej Bundesrepubliki, w okresie niemieckiego cudu gospodarczego, co doskonale widać na przykładzie awansu ekonomicznego ojca, który z pruskiego chłopca przekształca się w wielkiego hurtownika mięsa. Ale podczas gdy coraz miększe były siedzenia kolejnych samochodów ojca, coraz bardziej zbierało się na wymioty cierpiącemu na chorobę lokomocyjną, odrzuconemu synowi.

Powieść Treichela daleka jest jednak od uproszczonych alegorii politycznych. Nie analizuje politycznych mechanizmów, nie poddaje krytyce śmiertelnych ideologii. Pokazuje życie jednej, konkretnej rodziny, zniszczone przez ich macki. I na tym polega wielkość tej znakomitej książki – współczesnej paraboli utraconego syna, utraconego domu, zagubionej tożsamości.

Pytanie o tożsamość bohatera pojawia się także w podtekstach powieści Pawła Huellego *Weiser Dawidek*, również książki o fantomie dzieciństwa, który wpłynął na całe późniejsze życie bohatera-narratora. Heller, tak jak matka narratora z powieści Treichela, nie chce zaakceptować tego, że Dawidek Weiser – przyjaciel, a właściwie tajemniczy żydowski Mesjasz jego dzieciństwa – zgi-

nął w sprokuirowanym przez siebie wybuchu. Po 23 latach rozpoczyna powtórne, tym razem prywatne śledztwo, które – podobnie jak w niemieckiej powieści – nie może zakończyć się powodzeniem.

Żydowski sierota, który wprowadzał swoich rówieśników w świat wykreowanego przez siebie cudu, staje się dla Hellera mitem utraconego rajy dzieciństwa, zaledwie raz uchyloną szczeliną ku transcendencji, której wrota zamknięte zostały bezpowrotnie wraz z jego tajemniczym zniknięciem. Powieść polskiego autora chce zatem dotknąć Tajemnicy (nie tylko los Weisera, lecz sam Weiser – tytułowy mędrzec – jest tu wszak tajemnicą), wskrzesić marzenie o omnipotencji człowieka, bronić za wszelką cenę przewagi metafizyczności nad fizycznością.

Debiutancka powieść Huellego wywołała ogromne zainteresowanie polskiej krytyki. Czytano ją jako powieść inicjacyjną, polityczną parabolę, lekcję genezy i morfologii mitu, a nawet dostrzegano w niej ślady teologicznego traktatu. Pisano, że jest to „powieść o bezradności wobec własnej biografii, o niezrozumiałości losu” (Marek Zaleski). Ale bohater Huellego nie ma biografii, czytelnik niewiele wie o jego dorosłym życiu, ślady konkretności zjawiają się w tej powieści jakby na zasadzie ornamentu. Rozproszone w tekście i pozabawione fabularnego znaczenia są wzmianki o audycjach Wolnej Europy, dobiegające z radia przemówienia Gomułki, informacje o budowie pomnika pamięci stoczniovców. Metafikcyjna biografia Hellera zdaje się nic nie mieć wspólnego ani z biografią pokolenia, ani

narodu. Zamiast namacalnej Historii jawi się tu rzeczywistość przeniknięta Tajemnicą. Nie wiemy, co skrywa się za jej zasłoną (być może pustka niekończącego się tunelu znaczeń...), ale zasłona ta zdaje się być utkana z cudzych mitów i komponowana wedle wzorów intertekstualnej gry z wielką biblioteką światowej literatury, m.in. tekstami Grassa.

Bohater Huellego bowiem tak naprawdę nie przeżywa swego czasu, jego egzystencja nie została zakotwiczona ani w wymiarze rodzinnym, ani społeczno-politycznym. Miejsce doświadczania świata zajęła rekonstrukcja mitu dzieciństwa. Do rekonstrukcji tej wykorzystał Huelle, podobnie jak Treichel, fabulacyjny model prozy detektywistycznej. Ale podczas gdy u niemieckiego pisarza próba rozsoplania tajemnicy wiedzy przez gąszcz namacalnych faktów, u Huellego podejrzany jest sam świat – śledztwo nie dotyczy faktów, lecz znaczeń. Może to prawda, że świat jest palimpsestem i wszystko mieści w sobie skryty sens. By jednak dotrzeć do ukrytego pisma, trzeba, jak sądzę, wpierw odczytać diagram wybitny na powierzchni. To jest sprężyna uruchamiająca mechanizm multiplikacji kolejnych, coraz bardziej uniwersalizujących, odczytań.

Zakończenie obydwu powieści nie przynosi żadnych definitywnych rozstrzygnięć. W powieści Treichela ma to konkretne przyczyny traumatyczno-psychologiczne: młody bohater identyfikuje siebie z postacią Heinricha, niedoszłego brata, ponieważ sam czuje się „utraconym”. W powieści Huellego pojawia się retoryczna figura przyszłego losu narratora, losu zawieszonoego w takiej samej próżni, w jakiej rozgrywało się

jego życie. Rozpamiętywanie przeszłości okazało się czystym zabiegiem hermeneutycznym. Bo sens ostateczny, jak się zdaje, bez odczytania namacalnych sensów pośrednich, rozszyfrować się nie da.

Tęsknota do omnipotencji człowieka bywa znakiem egzystencjalnej impotencji. Syn robotnika ze stoczni, któremu dane było w dzieciństwie zetknąć się z obdarzonym niezwykle charyzmą żydowskim chłopcem, poprzez mitologizację zdarzeń z dzieciństwa próbował nadać swemu życiu jakiś (meta)fizyczny sens. Ale czy zaklinalnie zwierząt w ZOO, lewitowanie i inne rzekomo nadprzyrodzone właściwości Weisera mogą być tropami ostatecznej tajemnicy? Niejasne doświadczenia dzieciństwa najważniejszymi etapami w poszukiwaniu własnej tożsamości? Cudza biografia tropem wiodącym ku odpowiedzi na pytanie „kim jestem”?

Pustce własnej biografii i pustce historii towarzyszy w powieści Huellego pustka erotycznych niespełnień. *Coitus* z Elką, mający miejsce w jej mieszkaniu w Hamburgu (pod nieobecność męża Niemca), który miał być repliką metafizycznego przeżycia Dawidka i Elki na pasie startowym Żarnowca, kiedy nieznaną siłą podniosła czerwoną sukienkę, a *voyeur* Heller dostrzegł przez aryletryjską lornetkę magiczny czarny punkt między nogami, zakończył się kolejną klęską wyobraźni. „Gra o Weisera była skończona – powie Heller. – Nie wyszedłem z niej czysto, ani zwycięsko.”

Czym była zatem gra o Weisera? Grą o czystość mitu niewinności? O wyższość tego, co niepojęte i transcendentne nad tym, co codzienne i trywialne? O wyobraźnię nieskażoną materialno-

ścią świata? Jeśli tak, to czy warto było prowadzić tę grę? Być może, bo gra to atrakcyjna i bezpieczna. Bez ryzyka dotykania zbyt bolesnych ran i z nadzieją metafizycznego walkoweru. Niewymagająca takiej odwagi, jakiej wymaga zmierzenie się z fizycznością egzystencji. Przed tymi wyzwaniem uchroniła nas historia. Pozostawmy retorycznym pytaniem, czy na pewno?

Można by rzec tak, pozwalając sobie na częściową konkluzję, do której przyjdzie jeszcze wrócić: jeśli polska powieść oddaje się poszukiwaniu *sacrum*, chce wyjść poza banał zwyczajnego życia w sfery dostępne wybranym, budując raj niewinności dzieciństwa, to powieść niemiecka przedstawia dziecięce piekło niezawinionej winy i wstydu. I zanurza się aż po dno w tym, co prawdziwe, szczere i bardzo bolesne. Sięga do konkretności, ale poprzez jego namacalną prawdę odsłania takie wymiary życia, które nigdy nie będą dostępne tym, którzy zbyt łatwo zawierzyli wyimaginowanym rajom.

3 Poszukiwania mitycznych rajów w polskiej literaturze dotyczą nie tylko dzieciństwa. Także młodość poddawana bywa procedurom mitologizacyjnym, czego najlepszym przykładem jest „edukacyjna powieść” Antoniego Libery *Madame*, w której autor prowadzi swego bohatera nie przez gąszcz konkretnych życiowych doświadczeń, ale poprzez wykreowane nad nimi przestrzenie iluzji, które odgradzają go nie tylko od prawdziwego życia, ale także od samego siebie (już Przemysław Czapliński przenikliwie odczytał tekst Libery jako narracyjną analizę najpotężniej-

szych blokad bezpośredniości i powieść o poszukiwaniu spełnień pośrednich). Teraźniejszość istnieje tu o tyle, o ile da się w nią wkomponowywać wzorce przeszłości, i o ile ma w sobie potencję kreowania kolejnych mitów. Podobnie jak w powieści Pawła Huellego, bohater nie przeżywa swego czasu, „mroczne czasy komunizmu” skwitowane zostają kilkoma retorycznymi akapitami, przeżycie wojny domowej w Hiszpanii w latach 30. jest dla polskiego licealisty bardziej ekscytujące niż to, czego dotyczą audycje słuchanego przez rodziców radia Wolna Europa.

A przecież zamysł powieści był znakomitym stelazem, zdolnym unieść ciężar historii prywatnej i zbiorowej, w soczewce chłopięcego doświadczenia świata skupić rozmaite nici rzeczywistości, a może nawet spróbować odczytać utkane z nich wzory. Śledztwo prowadzone przez licealistę zakochanego w nauczycielce francuskiego mogło otworzyć nie tylko kartę prywatnej biografii urodzonej w Alpach kobiety, którą dziwne zrzędzenia losu przygnały do komunistycznej Polski, ale i wielką księgę biografii zbiorowej. Tytułowa Madame miała szansę stać się ucieleśnieniem zarówno Erosa, jak i Historii, a romans edukacyjny odsłonić subtelne psychologiczne mechanizmy wprowadzania chłopca w erotykę i politykę, przechodzenia ze stanu niedojrzałości ku świadomej dorosłości.

W powieści Libery nic takiego jednak się nie dzieje. Zamiast cielesnej inicjacji bohater uprawia *voyeurizm*: stać go tylko na podglądanie – w przenośni i dosłownie – życia swej ukochanej. Niby pragnie zmysłowego spełnienia, ale od-

czuwając lęk przed zderzeniem wyobraźni z wulgarną rzeczywistością woli pozostać w sferach iluzji. Bardzo znaczący jest tu *passus* dotyczący odbioru przez bohatera erotycznego malarstwa Picassa, kiedy stawia fundamentalne pytanie, „kim jest człowiek nagi?” i skłania się ku odpowiedzi, że „Prawdziwie ludzki to taki, który jest odziany”. W co odziany – zapytajmy – w nieodzowny gorset kultury, czy fałszywe teatralne stroje? Można by zapytać również, dlaczego dojrzewający młody mężczyzna nad prawdziwe ciepło innego ciała przedkłada chłód nostalgicznej wyobraźni możliwych spełnień? I czy warto w ogóle stawiać takie pytanie? Myślę, że nie tylko warto, ale nawet trzeba.

Jeśli przyjmiemy, że wszystkie sfery ludzkiej ekspresji wyprowadzane są z tego samego źródła – jakiegoś bieguna magnetycznego wyznaczającego kierunki naszej aktywności – to można przypuszczać, że zarówno formy ekspresji erotycznych i uczuciowych potrzeb, jak i historycznej świadomości czy politycznych działań splecione są ze sobą mocnymi nićmi porozumienia. Supozycję tę potwierdza niejako powieść Libery, w której zablokowanej sferze erotycznej odpowiada blokada autentycznego przeżywania codzienności: bohater z nostalgiczno-melancholijną rozkoszą zanurza się w mity stworzone przez swą wyobraźnię, która na dodatek żywi się niemal wyłącznie cudzą przeszłością, albo zastępuje autentyczne przeżywanie świata wyobrażeniami na jego temat, bowiem ten „zarozumiały” (choćby to była tylko maska) licealista wszystko już wie o głupocie i zbrodniczości komuni-

zmu i zamiast własnego rozpoznawania oraz definiowania rzeczywistości posługuje się gotowymi ideologicznymi frazami. Bohater *Madame* nie potrafi (a właściwie: nie chce) żyć prawdziwie, prawdziwie kochać i prawdziwie doświadczać terażniejszości. Wybiera spełnienia zastępcze, wierząc w wyższość procedur idealizacyjnych, co jest, niestety, dość wyrazistą sygnaturą polskiej literatury.

Antoni Libera powiada – i jest to przeświadczenie bardzo mocno, jak sądzę, zakotwiczone w polskiej świadomości – że „mityzowanie świata leży w naturze człowieka”. Powieść niemieckiego autora, Bernharda Schlinka *Lektor*, podobnie jak wcześniej wspomniany *Utracony* Treichela, proponuje inną drogę: punktem wyjścia czyni nie tęsknotę za mitem, lecz konkret, prawdziwe, indywidualne przeżycie świata.

Książka Schlinka jest książką-wyznaniem napisanym z perspektywy dojrzałego mężczyzny, na którego całym życiu zaważyło spotkanie ze starszą o dwadzieścia lat kobietą. Niemiecki piętnastolatek z dobrego, profesorskiego domu przeżył romans, jaki podobno jest marzeniem każdego dorastającego chłopca: dojrzała kochanka przez kilka miesięcy wprowadzała go w arкана sztuki miłosnej. Bohater na całe życie uzależniony został od miłosnego rytuału (głośne czytanie, wspólna kąpiel, kochanie się), od gestów i ruchów Hanny, sposobu nakładania pończoch, zapachu jej ciała, których nigdy już nie odnalazł w żadnej kobiecie. Mistrzostwo niemieckiego autora polega jednak na tym, że pikantna historia pewnego nietypowego związku miłosnego przeobraża się

w polityczny rozrachunek z niemiecką przeszłością, a erotyczno-polityczna psychodrama nabiera uniwersalnych znaczeń egzystencjalnego dramatu winy i przeznaczenia.

Proza Schlinka jest klarowna, precyzyjna, mądra i pełna taktu. Narracja pierwszoosobowa, podobnie jak u Libery, sprzyja introspekcji i stwarza atmosferę intymności. Lakoniczna dokładność zapisu własnych przeżyć (jak u Treichela), rezygnacja z wyszukanej metaforyki i obrazowania sprawiają, że ten monolog-wyznanie staje się precyzyjnym protokołem jednostkowych uczuć, oddając zarazem uniwersalny wymiar doświadczenia „niemieckiego losu”. Niemieckiemu pisarzowi udało się bowiem to, co nie udało się polskim autorom: wiarygodnie opowiedzieć historię jednego ludzkiego życia, wpisać ją w konkret historii i zbiorowej przestrzeni państwa oraz nadać jej uniwersalne kody.

Fabuła, podobnie jak we wcześniej analizowanych powieściach, ukształtowana została wedle detektywistyczno-kryminalnych wzorców. Także i ten narrator, jak opowiadacze przywoływanych tu powieści, poszukuje tajemnicy cudzego życia, a zarazem tajemnicy mechanizmów historii i polityki, a wreszcie – losu („Niezależnie od tego, co zrobiłem albo czego nie zrobiłem, co ona mi zrobiła – tak potoczyło się po prostu moje życie”, powie na końcu bohater). Autor nie tylko umiejętnie stopniuje napięcie (napisał wcześniej trzy niezłe kryminały), ale i w sposób mistrzowski poszerza w każdej z trzech części obszary znaczeń. Romans nietelnego syna profesora filozofii z tramwajową konduktorką i – jak się okaże później i co będzie mia-

ło ogromne znaczenie także dla parabolicznego odczytania tej powieści – alfabetką, to pierwsza część książki, po której nastąpią jeszcze dwie i każda z nich będzie zaskoczeniem nawet dla bardzo wyrafinowanego czytelnika, obeznanego z różnymi fabularnymi wariantami. Bohater bowiem po wielu latach, już jako student prawa i uczestnik seminarium poświęconego nazistowskiej przeszłości spotyka swoją dawną kochankę. Tym razem widzi ją podczas procesu w roli oskarżonej SS-manki z obozu w Brzeźnicy. Młodzieńcza inicjacja erotyczna staje się teraz prawdziwą inicjacją polityczną.

Oryginalność ujęcia tego absolutnie centralnego dla niemieckiej tożsamości problemu winy i ciągle podejmowanych prób przewyżczenia przeszłości w ujęciu Schlinka polega na tym, że narrator obnaża psychologiczny mechanizm rozrachunku swego pokolenia z przeszłością. Sądzi bezkrytyczność synów, którzy zbyt szybko i zbyt tryumfująco potępili ojców i zmasali w sobie winy, których wszak do końca zmasać się nie da. Bohater powieści Schlinka mógłby czuć się niewinny – jego ojciec nie brał udziału w zbiorowej zbrodni narodu niemieckiego. Ale związek z kochanką staje się ciężarem na całe życie. Kochał zbrodniarkę. Michael Berg chce zrozumieć zbrodnię Hanny i ją potępić, ale obydwie te możliwości wykluczają się nawzajem.

Powieść ta stawia zatem wielkie moralne pytania. Jest to powieść o winie i wstydzie, o miłości i odpowiedzialności, o próbie przewyżczenia przeszłości i akceptacji tego, że przeszłości przewyżczyć się nie da. Można ją tylko poznać.

To także powieść o tęsknocie za Do-

mem, który nie będzie „ślepy”, i za światem, który nie będzie „martwy”. Współczesna Odyseja prowadzi przez piekło zniszczonego świata (moralnego analfabetyzmu) i zniszczonego jednostkowego życia (wzorec pierwszych seksualnych kontaktów – nieco sado-masochistyczny, bowiem Michael poddaje się całkowicie dominacji Hanny – staje się wzorem wszystkich późniejszych zachowań). Powieść ta daje jednak nadzieję. Hanna nauczyła się w więzieniu czytać. Czy powiesiła się dlatego, że po lekturze wielkich dzieł niemieckiej klasyki oraz książek o obozach koncentracyjnych i holocauście nie czuła się godna ułaskawienia? I czy jej świadoma śmierć oznacza zamknięcie czarnej karty przeszłości?

Kultura jest przestrzenią pamięci, tężyzniejszość zawsze przesycona jest śladami przeszłości. Literatura może (powinna?) odczytywać łączące je mosty. Małoletni kochanek konduktorki-analfabетки został pisarzem tak, jak pisarzem został narcystyczny wielbiciel pachnącej perfumami Chanel nr 5 Madame. I obydwaj po latach spisali swoje historie. Polski bohater został pisarzem, by „układać historie wzięte z rzeczywistości, lecz od niej powabniejsze”. Niemiecki narrator powiada, że próbował wielu wersji opowiedzenia tej historii. Spisał tę, ponieważ jest najbardziej prawdziwa.

4 Wielka literatura niemiecka ostatnich lat jest jak rak: ale nie ten, który tocząc zabija, lecz ten, który posuwa się do tyłu, by móc pójść do przodu. *Rakiem* (*Im Krebsgang*) nazwał Günther Grass swoją ostatnią książkę, która ukazała się cztery miesiące temu i stała się

kolejnym wielkim rozrachunkiem z niemiecką przeszłością i kolejnym niemieckim bestsellerem. Niemieccy komentatorzy nazwali książkę Grassa „aktem przywracania pamięci”, wkomponowującym się znakomicie w prowadzoną od kilku lat „debatę odciążającą”, a nawet dostrzegając w niej (jak Thomas Medicus) ostatni akt niemieckiego rozliczania z przeszłością. Bardziej złośliwi krytycy powiadają, że książką tą niemiecki Noblista złamał tabu, które kiedyś sam stworzył, bowiem temat wypędzonych, zbombardowanych podczas alianckich nalotów czy pasażerów zatopionego przez sowieckie torpedy „Wilhelma Gustloff’a” był zawsze obecny w niemieckiej literaturze (pisali o tym m.in. Horst Bienek, Heiner Müller, Christa Wolf czy Marion Dönhoff). I zarzuty W. G. Sebald’a (esej *Naloty i literatura*, 1999), imputującego swoim rodakom amputację „drażliwej” pamięci, nie były do końca słuszne.

O czym jest powieść Grassa? O zatopieniu niemieckiego „Titanika”? O losach jednego z dziewięciu tysięcy pasażerów, którzy umierali w nocy 30 stycznia 1945 roku w lodowatym Bałtyku? Zamiast pasjonującej, melodramatycznej fabuły autor funduje czytelnikowi powieść w znacznej mierze dokumentalną, początkowo nużącą zarówno przez swą dokładność rekonstruowania biografii patrona statku, Wilhelma Gustloff’a, jego zabójcy, żydowskiego studenta Dawida Frankfurtera, komendanta sowieckiej łodzi podwodnej, Aleksandra Marineski i jeszcze paru innych postaci wplątanych w rekonstruowaną historię, jak i precyzję w opisach technicznych detali statku, historii jego bu-

dowy i eksploatacji. Ale ta drażniąca (także i tu – „detektywistyczna”) metoda skrywa niezwykle głęboki zamysł: tworzenia tkaniny historii z kilku równoległe prowadzonych, autentycznych wątków prowadzić może do odkrycia wzoru. Bowiem wszystko, co w tej powieści najważniejsze, zawarte zostało w zamykającym *Rakiem* zdaniu: „To nigdy się nie skończy. Nigdy to się nie skończy.” Przeszłość, przyszłość i terażniejszość są bowiem jedną całością, warunkowaną przez geny biologiczne i kulturowe. W historii, tak jak w przyrodzie, nic nie ginie; pozostają puste skorupy, w które nieświadomie wchodzimy. Każdy wątek jest ważny, każdy może powrócić. Feralna data 30 stycznia, widomy znak ironii losu (Gustloff utonął w rocznicę przejścia władzy przez Hitlera i w dzień narodzin patrona statku) zawiera w sobie uniwersalne pytanie: w co gra z nami los i historia?

Nie tylko zatem o historię Niemiec w tej opowieści chodzi, choć „praca nad pamięcią” oraz rozrachunek z przeszłością stanowią tu główny wątek i osnowę. W powieści Grassa toczy się również – jak u Schlinka – proces. Ale Grass stawia przed sądem nie tylko pokolenie Ojców (Matek), ale także Synów i Wnuków, choć to ten ostatni, „normalny, miły chłopiec, pijący sok zamiast piwa”, skazany zostaje na siedem lat więzienia za zamordowanie rówieśnika. Grass wytacza proces babce, demonicznej Tulli Pokriefce, uratowanej z tonącego Gustloffa, omamionej tęsknotą za faszystowską Trzecią Rzeszą i stalinowską NRD, która przekazała swemu wnukowi geny zemsty. Wytacza proces powojennemu pokoleniu, papierowym lewi-

cowym liberałom, którzy – jak oportunistą i życiowy nieudacznik Paul Pokriefke – nie potrafili wychować własnych synów. I wreszcie – co wydaje mi się w tej powieści najważniejsze – wytacza proces terażniejszości. I to nie tylko neofaszystowskim ideologiom, odradzającym się w Niemczech, ale pustce epoki internetu, w której zamiast nawiązania autentycznych rodzinnych więzi, ojca stać tylko na podsłuchiwanie na czacie syna, i w której samotność w sieci sprzyja fascynacji śmiercionośnymi ideologiami. Ofiara i kat spotkali się bowiem w cyberprzestrzeni, wyposażeni w kostiumy „złej” historii i odwrócili dramat sprzed kilkudziesięciu lat: współczesny Wilhelm Gustloff zabił współczesnego Dawida Franfurtera, w którego rolę wcielił się młody niemiecki filosemita. Konrad Pokriefke zabójstwa dokonał nie z nienawiści, lecz... dla zasady. „Strzelałem – powie dumny przed sądem – ponieważ jestem Niemcem i ponieważ przez Dawida przemasował wieczny Żyd.”

Książka tropiąca z rzeczową precyzją losy zwykłych uczestników historii otwiera zarazem perspektywę uniwersalną. Narrator powieści, Paul Pokriefke, który nienawidzi matki za to, że nie wiedziała, z jakim mężczyzną go poczęła, i że urodziła go, kiedy tonął statek, wyzna: „Ja, pozbawiony ojca, sam nie zostałem ojcem.” Czy rzeczywiście ten łańcuch przemocy, fascynacji nazistowskimi ideologiami „nigdy się nie skończy?” Co mogłoby położyć mu kres? Grass pozostawia to pytanie – niezwykle trudne – otwartym. Zdaje się jednak sugerować, że owo „splukiwanie klozetu historii”, jak to nazbyt dobitnie nazy-

Georg Baselitz, *Ohne Titel*, 1998, akwarela na papierze, 70 x 50 cm

Reprodukcja Album

GABRIELA MATUSZEK

GABRIELA MATUSZEK zajmuje się krytyką i historią literatury, a także tłumaczeniem literatury niemieckiej; założycielka Studium Literacko-Artystycznego przy UJ; ostatnio wydała monografię *Naturalistyczne dramaty* (2001).

wa narrator powieści, może udać się tylko wówczas, kiedy oczyszczaniu pamięci zbiorowej towarzyszy poczucie wspólnej rodzinnej tożsamości. Można by powiedzieć, że najpierw trzeba odbudować własny Dom (o czym marzył w snach bohater Schlinka), a dopiero potem budować wspólne (europejskie) miasta.

Warto tu podkreślić, że w Polsce owa „ewolucja pamięci” zaczęła się parę lat wcześniej. To już w znakomitej powieści Stefana Chwina *Hanemann* historia niemieckiego „Titanika” znalazła interesujące i sprawiedliwe przedstawienie. Także polski autor tworzył tkaninę historii z kilku – choć wyłącznie fikcyjnych – wątków, okruczeństw życia tych, którzy wsiedli 30 stycznia 1945 roku na ów feralny statek. Chwin niezwykle czule przedstawia opuszczone przez uciekinierów „Domy”, zamyka i unieśmiertelnia „cudze” przedmioty w pajęczynie subtelnych, zmysłowych opisów. Odciski palców na porcelanowych filiżankach i włos wpleciony w pachnącą substancję mydła spotykają się ze zgrzebnymi rzeczami przywiezionymi do Gdańska przez uciekinierów ze Wschodu. Ludzkie losy mijają się, ale Historia trwa. Jej łącznikiem, pomostem między przeszłością i teraźniejszością, jest tytułowy bohater, który, znieczulony przez pasmo osobistych rozczarowań i raniące odpryski Historii, nie ma już sił przed nią uciekać. Książka Chwina jest mądra, taktowna i piękna. Kto wie, może nawet za piękna – rozkoszowanie się zmysłowym urokiem świata oddala od drastyczności historycznych przemian, roztrząsanie tajemnic duchowych procesów od okrutnej przecież rzeczywistości czasów „wielkiej transformacji”.

Chwin niby pokazuje świat, który rozpadł się w gruzy i który powoli zaczyna składać się na nowo, już z zupełnie innych puzzli. Ale Hanemann, ów świadek Historii, łącznik dwu światów i dwu kultur, żyje w gruncie rzeczy „egzystencją zastępczą”. Także i ta, jedna z najlepszych polskich powieści, zbyt przechyliła języczek wagi od Prawdy ku Pięknu. Szkoda też, że jest ona tak mało „polska”...

5 Zaprezentowany fragment literackiej przestrzeni – aczkolwiek ważny i znaczący – na pewno nie upoważnia do jednoznacznych podsumowań. Zwłaszcza, że do jej oglądu zastosowane zostały – co trzeba tu wyraźnie podkreślić – dość szczególne kryteria. Odważmy się jednak zadać sobie to trudne pytanie: cóż wynika z tej skrótowej wiwisekcji polskiego i niemieckiego dojrzewania do prywatnej i narodowej tożsamości?

Powieści niemieckie rozdrapują rany, rozliczają własną historię, polskie – dokonują efektownego ślizgu po gładkiej powierzchni. Doświadczenie samowiedzy bywa bolesne, być może dlatego współczesna literatura polska (poza wyjątkami) unika trudnych tematów, ucieka w procedury mityzowania świata, prowadzi intertekstualne gry z cudzymi kulturami i bibliotekami, przechwala się zręcznością w sprawnym żonglowaniu nieskończonymi możliwościami pastiszowymi. Tak naprawdę bardziej interesuje ją forma budowana z wielopiętrowych cytatów czy nostalgiczne manipulowanie obrazami przeszłości, niż „naga” – bo czekająca na rozpoznanie i nazwanie – rzeczywistość.

Może jednak także w Polsce pojawi się powieść, która stopi w jednym alchemicznym tyglu wszystko to, co w życiu najważniejsze: erotykę i politykę, naszą małą prywatną biografię i wielką historię, drobny, obdarzony zapachem i barwą konkret z wielką parabolą życia.

Post scriptum

Gdybym pisała ten tekst dla Niemców, napisałabym go z pewnością inaczej. Bowiem przywołane tu powieści polskie mają dużo uroku, nieznanego literaturze niemieckiej. Powiedziałabym wtedy, że trzeźwy zapis rzeczywistości warto wzbogacić o tunele znaczeń otwierające się ku transcendencji, jak to z kunsztem zrobił Paweł Huelle. Że fascynacja niedostępną, piękną i mądrą kobietą wyzwala – co w niezwykle subtelny sposób pokazał Antoni Libera – takie pokłady intelektualnej potencji i otwiera takie sfery odczuwania, jakie nigdy nie będą dostępne tym, którzy zbyt łatwo wpadają w ramiona analfabetek. Że zmysłowy zachwyt światem – którego można uczyć się od Stefana

Chwina – odczytywanie zapisu piękna na popękanej od wielkich i małych wstrząsów skorupie ziemi czasem bywa konieczne, bo chroni przed rozpaczą pustki. Tekst ten przybrał jednak, świadomie, inny kształt. Moim bowiem zamiarem było, jeśli nie wyraziste przesunięcie wskazówek busoli, to przynajmniej wprowadzenie jej w rodzaj niepokojącego drgania.

Gabriela Matuszek

¹ Nieco łagodniej ocenia polską literaturę w wydanej niedawno książce *Erst leben, dann spielen. Über polnische Literatur (Najpierw żyć, potem się bawić)*, Wallstein Verlag, Göttingen 2002. W niniejszym eseju opieram się na tekstach: Hans-Ulrich Treichel, *Der Verlorene*, Shurkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998 (polski przekład Agnieszki Kowaluk, *Utracony*, ukazał się w 1999 w Czytelniku); Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Diogenes Verlag, Zürich 1995 (polski – bardzo niedobry – przekład Marii Podlasek-Ziegler, *Lektor* ukazał się w Wydawnictwie Polsko-Niemieckim, Warszawa 2001); Günther Grass, *Im Krebsgang. Eine Novelle*, Steidl Verlag, Göttingen 2002; Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*, Wydawnictwo Puls, Londyn 1996; Antoni Libera, *Madame*, Znak, Kraków 1998; Stefan Chwin, *Hanemann*, Marabut, Gdańsk 1996.



Małgorzata Sugiera

ŚWIAT W GŁOWIE: NAJNOWSZY DRAMAT NIEMIECKI

Na scenach polskich teatrów coraz częściej zobaczyć dziś można inscenizacje sztuk młodych dramatopisarzy niemieckich takich choćby, jak Marius von Mayenburg, Dea Loher, Theresia Walser, Olivier Bukowski czy Moritz Rinke. Wiele tekstów niemieckich sztuk zostało już przetłumaczonych na język polski i znaleźć je można na łamach „Dialogu” czy w tomach serii „Dramat współczesny”. Jeszcze więcej krąży od teatru do teatru w formie manuskryptów, czekając na zainteresowanie któregoś z (młodych) reżyserów. Powstające na ich kanwie spektakle nie zawsze są udane, nie zawsze też dobrze przyjmowane przez krytyków i teatralną publiczność. A dzieje się tak, jak mi się wydaje, po części dlatego, że niesłusznie przywykliśmy do tego, by najnowszy dramat niemiecki stawiać w jednym rzędzie z uznawanymi za realistyczne utworami tak zwanych angielskich brutalistów. To prawda, również niemieccy dramatopisarze wcale nie chcą w majestacie teatru przekonywać widzów, że świat jest równie piękny jak na luksusowych prospektach firm turystycznych, a życie tak po prostu warte zachodu.

Również oni nie szczczędzą scen brutalnych, pełnych psychicznych gwałtów, fizycznej przemocy i języka, któremu daleko do salonowej poprawności. Również oni dawno przestali wierzyć w zbawienną siłę ideologii, trwałe skutki kolektywnych wysiłków i amerykański mit indywidualnego chcenia, co góry umie przenosić. Lecz przecież budują swoje utwory z nieco odmiennej materii niż ich angielscy koledzy i nadają im odmienny sceniczny kształt.

Nie bez przyczyny angielscy brutalisci w chętnie udzielanych wywiadach zgodnym chórem wskazują na Edwarda Bonda jako swego ojca duchowego. Zaś słynną scenę ukamienowania niemowlęcia przez bandę znudzonych wyrostków w *Ocalonym*, która w 1966 roku wywołała gwałtowne protesty krytyków i publiczności, traktują jako modelowy przykład teatralnego skandalu. Brutalizm, uważany za kolejną falę realizmu na brytyjskich scenach, rzeczywiście dobrze wpisuje się w tradycję realistycznego teatru, podejmując obecne w niej dwie najważniejsze metody. Efekt realności na scenie wywołać najłatwiej wprowadzając obcą dotąd teatrowi, spo-

łecznie i politycznie aktualną tematykę czy nieznaną tej dziedzinie sztuki obszary rzeczywistości, szokując widzów iluzją obcowania z nagą prawdą w współczesnym świecie. Skuteczność tej strategii zależy przede wszystkim od uzyskania wrażenia bezpośredniej teatralnej komunikacji. Dlatego też dramatopisarze wprowadzający nową tematykę czy nowe obszary świata posługują się znanymi i zaakceptowanymi przez widza konwencjami, które nie wywołują ich – mniej lub bardziej – świadomego oporu. Ten właśnie opór jest natomiast jak najbardziej pożądanym w chwili, kiedy chodzi o wywołanie efektu realności z pomocą drugiej metody. Polega ona na konfrontowaniu uznawanych dotąd za „przezroczyście” scenicznych konwencji, retorycznych rozwiązań i zasad przedstawiania świata, by odsłonić ich umowność i sztuczność. Na tle tak zdektrowanej iluzji nowe sceniczne konwencje, nowe (lub zmodyfikowane) retoryczne rozwiązania i zasady przedstawiania znanych już, choć nadal istotnych problemów, wydają się odbiorcom bliższe prawdy i bardziej wierne ich codziennemu i egzystencjalnemu doświadczeniu. Jedna i druga strategia uzyskiwania pożądanego efektu realności czerpie swoją wiarygodność z tego samego źródła – z wywołanej teatralnymi środkami iluzji bezpośredniości emocjonalnego kontaktu między sceną a widownią. Tą pierwszą posłużył się choćby Harry Gibson w zaadaptowanym dla sceny *Trainspotting*, skutecznym nadal chwytem Zoli próbując wymusić na porządnej mieszczańskiej publiczności identyfikację z młodymi, bezrobotnymi narkomanami. Tą drugą wykorzystuje

chętnie Mark Ravenhill, tak zestawiając ze sobą modele narracji telewizyjnych, filmowych i komiksowych, by – podważając się nawzajem – uświadomiły widzom różnicę między zapośredniczonym przez te media obrazem świata a nagą rzeczywistością. Metoda Ravenhilla przypomina w skutkach swego działania znany V-efekt Brechta. Choć bowiem Brecht kładł nacisk na poczucie intelektualnego dystansu do scenicznego świata, zaś angielscy brutalisci starają się o emocjonalną bliskość, w obu wypadkach (nazbyt) znana rzeczywistość winna odsłonić przed widzem swoje prawdziwe oblicze.

Pytani o dramatopisarskie wzorce niemieccy młodzi autorzy najczęściej wymieniają Georga Büchnera i jego niedokończoną sztukę *Woyzeck*, która choć powstała w 1837 roku, drukiem ukazała się niemal sto lat później, czytana i interpretowana razem z utworami ekspresjonistów. I już powinowactwa z wyboru wskazują na najbardziej istotną różnicę między teatralnymi światami niemieckich autorów a sztukami brutalistów, określanymi również mianem *Cool Britannia*. Pokazujący w luźno, na zasadzie kalejdoskopu złożonych obrazach historię prostego żołnierza *Woyzeck*, do którego inspirację Büchner zaczerpnął z policyjnej kroniki wypadków, nie stara się nawet ukryć tego, że sceniczny świat nosi wyraźne *signum* psychiki głównego bohatera. Kolejne sceny, rozpięte między nieskładnością codziennej mowy a kunsztowną retoryką biblijnego obrazowania, cechuje ta sama, dręcząca *Woyzecka* niemożność nazwania narastającego poczucia obcości i egzystencjalnej niewygody, zbliżającego się

coraz bardziej zagrożenia; zagrożenia, które wreszcie popycha go do zbrodni i samobójstwa. I właśnie w subiektywności scenicznej wizji tkwi siła dramatu Büchnera, który żąda od widza nie emocjonalnej identyfikacji ze swoim bohaterem, ale świadomie podkreśla dystans obcości między nim a widzami, by następnie pokonać ten dystans ich (współuczującym) zrozumieniem. Źródła wiarygodności nie stanowi w *Woyzecku* typowość tego, co przedstawia teatr, ale niepowtarzalność i swoistość indywidualnych doświadczeń głównej postaci, w perspektywie których oglądamy cały świat.

Sceniczne utwory, prezentujące obrazy rzeczywistości wyraźnie naznaczone piętnem subiektywnej wizji, francuski znawca dramatu XX wieku, Jean-Pierre Sarrazac, radzi zaliczyć do kategorii *theatrum mentis*, kategorii teatru świadomości. Widzi w niej współczesny i bardzo często stosowany przez europejskich dramatopisarzy wariant znanej figury *theatrum mundi*, w której obiektywną prawdziwość scenicznych obrazów świata gwarantował nadrzędny punkt widzenia boskiej opatrności. Tymczasem *theatrum mentis* – choć nadal przedstawia otaczający nas świat, nie lekceważąc jego podstawowych praw, jak robili to symboliści czy surrealiści – rezygnuje z rozpoznawalnej dla wszystkich typowości. Zastępuje ją deformująca perspektywa indywidualnej psychiki i pryzmat trudnej dla widza do weryfikacji pamięci czy wyobraźni, które pomagają scenicznej postaci wyzwolić się z pułapki nazbyt ciężącego „dziś”. Scena *theatrum mentis* Sarrazaca to zatem takie miejsce, gdzie rzeczywiste splata

się w jedno z tym, co być może nigdy nie miało miejsca, ledwo o miedzę sąsiadując z niemożliwym, którym żywią się marzenia. I właśnie spotykana niemal na każdym kroku w niemieckiej najnowszej dramaturgii figura *theatrum mentis* odpowiada za nieodparte wrażenie obcowania z utworami neoekspresjonistycznymi. Nowa fala ekspresjonizmu w dramacie, która wyrasta z dotkliwej po Zjednoczeniu Niemiec odczuwanych problemów społecznych i politycznych, różni się wszakże od poprzedniej pod jednym co najmniej względem. Przedtem ekspresjoniści świadomie pisali przeciwko teatrowi, a ich teksty nie odnosiły większych sukcesów na scenie i dopiero filmowa kamera nadawała pożądaną jednorodność zdeformowanemu obrazowi świata i realnym ciałom aktorów. Dzisiejsi młodzi autorzy niemieccy mają najczęściej za sobą teatralną praktykę jako aktorzy, dramaturgowie (dramaturg to typowa właściwie tylko dla niemieckiego teatru funkcja asystenta reżysera) czy reżyserzy i potrafią to wykorzystać dla osiągnięcia zamierzonych celów subiektywizacji świata przedstawionego. I jeśli polscy reżyserzy natrafiają na poważne trudności w trakcie realizacji ich inscenizacyjnych propozycji, wynika to zazwyczaj z odmiennych poetyk obu teatrów i modeli aktorstwa. Większość z proponowanych przez niemieckich autorów scenicznych rozwiązań nie zrodziła się na pewno pod piórem kogoś, kto lekce sobie waży możliwości teatru.

Ekspresjonistyczne dziedzictwo uderza zwłaszcza w przypadku tematyki i scenicznej formy dwóch znanych w Polsce sztuk Mariusa von Mayenbur-

ŚWIAT W GŁOWIE: NAJNOWSZY DRAMAT NIEMIECKI

ga. *Ogień w głowie* (1997) otwiera stwierdzenie Kurta, że pamięta dokładnie, jak się narodził. Stwierdzenie nieco na wyrost, bo – choć starsza siostra Olga zapewnia, że Kurt do niczego już swoich urodzin nie potrzebuje – ta kwestia wciąż powraca w kolejnych rozmowach i relacjonowanych snach. Jakby rekonstrukcja sceny narodzin stanowiła metaforę poszukiwania sensu dorosłego życia, w które Kurt (ponownie bez własnej woli) wkrótce zostanie wrzucony, by stał się na obraz i podobieństwo martwych już wewnętrznie za życia rodziców. „Musimy zapłonąć i katapultować się” – przekonuje siostrę. I taki właśnie kształt przybiera ostatnia sekwencja dramatu. Nim Kurt obleje się benzyną i podpali, jeszcze raz powraca do sceny własnych narodzin, które tym razem przedstawia jak wybuch ślepego naboju. Wybuch, który staje się zarazem po-

czątkiem oczyszczającego pożaru całego świata; tego pożaru, którego obraz prześladował także bohatera Büchnera. Zabójstwo rodziców i samobójcza ofiara bohatera dla odrodzenia świata, podobnie jak powracający obraz narodzin i ognia, należą do stałych motywów dramaturgii ekspresjonistycznej, do której tekstowi Mayenberga blisko także pod względem scenicznego kształtu. *Ogień w głowie* składa się przecież z bardzo krótkich scen, rozgrywających się w przestrzeni niczyjej, pojawiających się na scenie jak rozbłyskujące obrazy w trawionej gorączką głowie Kurta, otwarte i zamknięte wspomnieniem jego narodzin. Zaś dłuższe wypowiedzi bohaterów, relacjonujące sny czy mówione jak we śnie, jawnie cytujące czyjeś słowa o biblijnej stylistyce służą przede wszystkim temu, by przedstawionym wydarzeniom nadać charakter

pojemnej metafory scenicznej. I to właśnie dzięki niej ukazany we wnętrzu płonącej głowy dojrzewającego Kurta świat, którego wiarygodność zaświadcza emocjonalne natężenie jego kolejnych gestów i monologów, okazuje się naszym wspólnym światem.

Nie inaczej jest w gruncie rzeczy w *Pasożytach* (2000), choć tym razem nie gorączka dojrzewania każe wnikliwie spojrzeć na świat, w którym dorosłym żyje się wygodnie i bezpiecznie. Z zabójczej rutyny codziennego życia i stanu wewnętrznej martwoty wytrącają bohaterów Mayenberga wydarzenia zewnętrzne: wypadek samochodowy, który przykuł Ringo do inwalidzkiego fotela, oraz zniekształcająca ciało cięża Friderike. Otwierająca dramat relacja Ringo z wypadku przypomina jednak scenę ponownych narodzin i nie mamy żadnych gwarancji, że sceniczne postacie nie są częścią jego ciężkiego snu z „otwartą gębą” w pełnym słońcu. Tu także czas i miejsce akcji nie gra większej roli. Bardzo krótkie sceny czasem zdają się wręcz wymianą zdań w ciemności, czasem postacie pojawiają się w wydobytym przez reflektor jednym geście, sytuacje zabarwia jakiś jeden emocjonalny ton, lakonicznie podany w didaskaliach. Dominuje motyw palącego słońca, słońca na bezlitosnym niebie z metalu, które – prawem negatywu – w ostatniej scenie zmienia się w duszną ciemność pudełka, szczelnie nakrytego pokrywą. Lecz Ringo i Friderike w *Pasożytach*, jak wcześniej Kurt i Olga w *Ogniu w głowie*, tylko na pozór tworzą parę równorzędnych bohaterów. Za każdym razem kobieta stanowi ledwo rodzaj cienia, który towarzyszy nadrzęd-

nemu „ja” dramatów Mayenberga, słabsza i gorsza w swoim buncie przeciwko światu, potrzebna przede wszystkim po to, by uwydatnić jego determinację i odwagę przekraczania wszelkich zakazów.

W samym centrum teatralnej sceny umieszcza natomiast postaci kobiet w swoich najlepszych sztukach Dea Loher, z pełną świadomością kładąc nacisk na niepowtarzalną specyfikę ich doświadczeń. Niektórym jej bohaterkom dały pierwowzór postacie historyczne – Olga Benario, Żydówka i komunistka deportowana w ostatnim miesiącu ciąży z Brazylii do Rzeszy, zamordowana następnie w obozie Ravensbrück (*Olgas Raum*, 1991) czy Ulrike Meinhof z Frakcji Czerwonej Armii, lewackiej organizacji terrorystycznej, działającej w Niemczech na początku lat siedemdziesiątych (*Leviathan*, 1993). Inne za-inspirowała przepisana na naszą współczesność mitologia czy legenda. Medea czeka więc całymi dniami na Jazona przed drzwiami bogatej kamienicy na nowojorskim Manhattanie (*Manhattan Medea*, 1999), zaś dla cierpiącej na bezsenność Judith czy szukającej lekarstwa na nudę codziennego życia Christiane szansę przeżycia miłości „ponad miarę” przynosi Sinobrody, wcielony w postać przeciętnego sprzedawcy obuwia (*Blaubart – Hoffnung der Frauen*, 1997). Ale nie tylko przez pryzmat indywidualnych doświadczeń takich kobiet Dea Loher pokazuje sceniczny świat. Z głębin typowej dla dzisiejszego życia anonimowości światła reflektora wyluskują na scenie jej teatru regularnie gwałconą przez ojca Anitę (*Tatuaż*, 1992) czy trzydziestoletnią Klarę, która postanowiła poszukać

innego dającego życiu sens zajęcia niż dobrze płatne redagowanie instrukcji obsługi sprzętów domowych (*Przypadek Klary*, 1999).

Wsparte autorytetem historyków czy zaczerpnięte z kroniki kryminalnej, wiarygodne psychologiczne i mocno osadzone w konkretnie znanego widzom świata dramaty Loher nie mają jednak wiele wspólnego z tradycyjnym scenicznym realizmem. Nawet w chwili, kiedy podejmuje temat seksualnego wykorzystywania córek przez ojca, który do tej pory pojawiał się w formie teatralnego reportażu lub naturalistycznego studium, nie stara się wcale o wywołanie na scenie iluzji rzeczywistości. Wręcz przeciwnie. Sceniczny świat pojawia się w jej sztukach, podobnie jak u Mayenburga, w krótkich rozbłyskach jawnie fragmentarycznych sytuacji, urwanych w pół dialogów, zawieszonych czy niedokończonych gestów, przedzielonych cezurą ciemności. Lecz Loher jest o wiele dalej do gorączki twórczej wyobraźni bliskich Mayenburgowi ekspresjonistów, którzy chcieli narzucić widzowi współuczestnictwo w sennych koszmach scenicznych postaci. Świat w jej teatrze najczęściej nie pojawia się w (iluzji) bezpośrednio rozgrywających się „tu i teraz” wydarzeń. Powraca zniekształconymi pracą pamięci obrazami przeszłości, zabarwiony tamtymi i dzisiejszymi emocjami, bliski lirycznemu szeptowi bądź wybuchający krzykiem bólu czy ekstazy. Każdemu ze scenicznych obrazów Loher nadaje odrębny tytuł niby ramę, która oddziela go od pozostałych na mocy arbitralnej decyzji jakiegoś kustosa muzeum, kierującego się tylko jemu znanymi podobieństwami

i korespondencjami. Czasem ten sam tytuł powtarza się kilka razy w spisie scen jednego dramatu, uzupełniony kolejnymi cyframi rzymskimi. Jakby Loher zaznaczyć chciała ciągłość tej samej sytuacji, przerywanej odautorskim montażem. Albo też podkreślić powtarzalność tych samych relacji między postaciami, które nie potrafią uciec z pułapki niezmiennego. Niezmiennego, które wydaje się wprawdzie funkcją ich własnej pamięci i wyobraźni, ale kierującej się mechanizmem rytuału lub jawnie poddanej artystycznym zabiegom porządkującym. Dość przysłuchać się językowi, jakim posługują się jej postacie.

Na pozór to język niemal codzienny z typowymi dla niego krótkimi, często niedokończonymi, prostymi zdaniem; język grzeszący przeciwko regułom gramatyki, składni i frazeologii. Tak rozmawiają ze sobą także postaci Meyenburga w „rodzinnych” scenach. Jednak gdy on zderza niski ton z poetyckim kunsztem biblijnej frazy w monologach, w ten sposób podnosząc sceniczne wydarzenia do rangi pojemnej metafory, Loher poddaje język swoich postaci uporządkowaniu w wersy, które zwykle gadanie przy stole zmieniają nagle w Różewiczowski wprost poemat, odkrywając nurt liryzmu tam, gdzie nikt by się go nie spodziewał. I to właśnie ta uskrzydłona wierszem codzienna mowa nadaje sytuacjom w jej dramatach postać egzystencjalnej metafory. Zaś gęsty, rytmizowany język buduje pomost zrozumienia między indywidualnymi doświadczeniami scenicznych kobiet a widzami.

Choć Dea Loher często korzysta z dokumentów i materiałów, z jakich zrodzić się mógł teatr dokumentu czy

zaangażowany politycznie reportaż, to dzięki zagęszczeniu i rytmizacji języka jej sztuki stają się swoistymi dramatami świadomości głównego bohatera, który wysiłkiem woli rekonstruuje swoją wędrówkę przez piekło współczesnego świata jak kiedyś u Strindberga w drodze do jakiegoś nieosiągalnego Damaszku. Natomiast nieco inaczej wyglądają związki z rzeczywistością twórczości młodszej od niej o kilka lata Theresii Walser. Tu wrażeń świadomego dążenia do nasycenia scenicznego świata życiowymi realiami zostaje dodatkowo pogłębione przez – podkreślaną wciąż przez niemieckich krytyków – możliwość powiązania go mocnymi autobiograficznymi nićmi z doświadczeniami samej autorki. W komedii *Das Restpaar* (1997) spotykamy, na przykład, dwie bezrobotne absolwentki szkoły teatralnej, wędrujące od teatru do teatru w nadziei na zatrudnienie, jak robiła to sama Walser po czterech latach studiów aktorskich w Bernie. Zaś w wystawionych niedawno na scenie poznańskiego Teatru Polskiego *Córkach King Konga* (1998) akcja rozgrywa się w domu starców, przypominającym ten, w którym autorka przez niemal rok zarabiała na swoje utrzymanie po usamodzielnieniu się w Berlinie. Choć Walser nie ukrywa tego, że jako materiał do swoich sztuk wykorzystuje znane sobie miejsca, sytuacje i własne przeżycia, to jednak stanowczo zaprzecza temu, jakoby kiedykolwiek próbowała portretować w teatrze rzeczywisty świat. A zapytywana przez dziennikarzy o związki z angielskimi brutalistami niezmiennie odpowiada, że za „czyste zakłamanie” uważa wypowiedzi tych, którzy utrzymują, że „moż-

na przedstawić na teatralnej scenie społeczną rzeczywistość”.

I rzeczywiście, jak skuteczne filtry przed „fałszowaniem” społecznej rzeczywistości bronią sztuki Walser elementy metateatralne, które nadają im charakter *theatrum mentis*. W *Córkach King Konga* trzy młode pielęgniarki nie tylko umilają sobie pracę dręczeniem powierzonych ich opiece starsuszków, ale także fundują im kolejno w dzień osiemdziesiątych urodzin godną formę śmierci w teatralnej masce współczesnych świętych – Mae West, Greta Garbo czy Johna Wayne’a. Pensjonariuszy też oglądamy w niewiele lepszym świetle. Tym samym pastwienie się nad bliźnimi, jego skala i wyrafinowanie zdaje się bardziej kwestią aktualnie dostępnych środków i posiadanej nad drugim władzy niż charakteru czy typowego dla młodych zepsucia. Lecz nie tylko gromadzenie rekwizytów, nakładanie kostiumu i odpowiedniego makijażu, koniecznych dla wiernego odtworzenia wybranych scen z hollywoodzkiego kanonu, zmienia życie w domu starców w rodzaj teatru. Akcja *Córek King Konga* zaczyna się przecież i kończy na balkonie, z którego pielęgniarki patrzą w dół, wychylając się niekiedy niebezpiecznie za balustradę, by zobaczyć właśnie to, co same chcą zobaczyć. I co widzowie oglądają za ich pośrednictwem jako kolejne wydarzenia, które są tyleż „prawdziwe”, co przez nie jedynie „zobaczone”.

Rodzaj lustrzanego odbicia *Córek King Konga* stanowi dramat *Tak dziko już od dawna nie jest w naszych lasach* (2000). Nie tylko dlatego, że metaforyczna stacja końcowa domu starców staje się tu niemal dosłowną stacją kolejową, z któ-



INSTALACJE, MANIFESTA 4, FRANKFURT NAD MENEM, 2002.

Fotografie **Grażyna Borowik**

MAŁGORZATA SUGIERA

rej pociągi bodaj już donikąd nie odjeżdżają. Stacją z niejasnych względów odwiedzaną i pokątnie zamieszkiwaną przez rozmaitego autoramentu społecznych wyrzutków, którzy – podobnie jak pensjonariusze z *Córek King Konga* – nie mieszczą się w ramach przyjętej dziś „normalności”. Trzem młodym pielęgniarcom odpowiadają tu trzej młodzi chłopcy w kurtkach z kapturami, nazwani po prostu kolejnymi literami alfabetu. Ich wyobraźnia żywi się reklamowym spotem, telewizyjnym serialem i sensacyjnymi opowieściami z wypełniających pozostały czas emisji *talk-shows*. Wychowali się bowiem przed konsolą do komputerowych gier i telewizorem, ich „najlepszą mamką”. Dlatego to, co w poprzednim dramacie było staroświecką inscenizacją, tu zmienia się w interakcyjną wirtualną rzeczywistość, w rajskie *matrix* przesłaniające nędzę życia każdego z nich. Lecz nawet ten, kto metateatralne elementy konstrukcji świata przedstawionego w sztukach Walser jakoś przegapi, musi zauważyć ten ich podstawowy składnik, który skutecznie narusza realistyczną wiarygodność – język scenicznych postaci.

W dramatach Walser ze sceny dobiega język daleki w swej materii i kunszcie obróbki od naśladowanej często przez „brutalistów” codziennej mowy – język poetycki, silnie zmetaforyzowany, gęsty od znaczeń i obrazów. Dialogi brzmią prawdziwie i zarazem nadają wiarygodność wypowiadającym je postaciom przede wszystkim dlatego, że w klasyczny niemal sposób stanowią podstawowe medium akcji; że każde zapisane na papierze zdanie zawiera już

w sobie załączek scenicznego wypowiedzenia, czekający jedynie na konkretny głos, ciało i gest. Zapisane na papierze zdanie to prawdziwy akt mowy, który przede wszystkim działa, bo – raz zaistniawszy – definiuje na nowo sceniczną sytuację, dookreśla mówiącego i zmienia relacje między postaciami. Ten język to również swoiste *sine qua non* bohaterów Walser, dla których mówienie stanowi podstawowy sposób uświadomienia sobie i innym racji własnej egzystencji. Jest kwestią przeżycia.

Na podstawie przywołanych przeze mnie przykładów twórczości niemieckich młodych dramatopisarzy, których utwory pojawiały się już w repertuarach polskich teatrów, zdawać by się mogło, że subiektywizacja świata przedstawionego zawsze jakoś idzie w nich w parze z poetyzacją języka – za sprawą rozbicia go na wersy, nasycenia metaforą bądź choćby skonstruowania codziennej mowy z kunsztowną stylizacją biblijną. *Legoland* Dirka Dobbrowa przekonuje jednak o czymś innym. Choć miasto widziane z dachu wieżowca, na którym zbierają się bohaterowie *Legolandu*, stanowi równie przerażający widok jak w *Pasożytach* Mayenburga, ich język zdaje się z magnetofonową wiernością odtwarzać typowy żargon dzisiejszych nastolatków. Wrażenie studium z życia pogłębiają kolejne sceny, w których autor pozwala nam na chwilę zajrzeć do piwnic i lokatorskich mieszkań wieżowca. Od piwnic do dachu i z powrotem pokazany wieżowiec staje się więc współczesną wersją symbolizującej wszystkie piętra społecznej hierarchii kamienicy z napisanego w okresie międzywojnia *Wesela* Canettiego, padającej ofiarą apokaliptycznego ka-

ŚWIAT W GŁOWIE: NAJNOWSZY DRAMAT NIEMIECKI

taklizmu, niszczącego zepsuty świat. To pokrewieństwo nasila się w ostatnich sekwencjach akcji, kiedy w łazience z zasnutego parą oddechu lustra wylania się samobójczyni Jenny. Realna na tyle, by podpowiedzieć Rieke sposób obrony przed próbującym ją zgwałcić mężczyzną. W ten sposób w *Legolandzie* to, co do tej pory zdawało się realistycznym odwzorowaniem codzienności nastolatków w miejskim blokowisku, również okazuje się formą *theatrum mentis*. Zwłaszcza, że w finale wszystkie postacie tworzą zgodny chór, ich początkowy szept przechodzi następnie w grzmot, który rozsypuje wieżowiec w proch. Na scenie zostaje tylko Rieke jako jedyna sprawiedliwa, by zarzuciwszy kurtkę na plecy odejść. I to przede wszystkim jej doświadczenie w tym nieludzkim świecie, sprawiedliwie dotkniętym apokalipsą, przedstawiał Dobbrow mimo całego realizmu scenicznej akcji.

Dopiero finał ostatecznie więc przekonuje o tym, że również w *Legolandzie* – choć należy go umieścić na biegunie przeciwnym do jawnie ekspresjonistycznego *Ognia w głowie* – wywołanie realistycznej iluzji nie jest celem nadrzędnym. Wręcz przeciwnie. Jak się wydaje, Dobbrow posługuje się nią jedynie dla oddania duchowego ubóstwa mieszkańców blokowiska; ubóstwa, które lodowatym chłodem dręczy ich nie mniej niż gorączkowe wizje Kurta. Jego realizm okazuje się zatem nie tyle wiernym przedstawieniem określonego stanu rzeczy, ile taką samą diagnozą kondycji współczesnego świata i człowieka, postawioną w perspektywie jednostkowego doświadczenia, jak inne formy deformacji w bardziej jawnie subiektywnych scenicznych wizjach. Kolejnym w najnowszym niemieckim teatrze światem w cudzej głowie.

Małgorzata Sugiera

MAŁGORZATA SUGIERA
pracuje
w Zakładzie
Teatru Instytutu
Polonistyki UJ.
Wydala m.in.:
*Między tradycją
i awangardą –
Teatr Jerzego
Grzegorzewskie-
go* (1993),
*Dramaturgia
Sławomira
Mrożka* (1996),
*W cieniu Brechta:
niemieckojęzycz-
ny dramat
wojenny 1945-
1995* (1999).

Maria Malatyńska KINO ŻŁOTEGO ŚRODKA...?

Zaczynam rozważania o nowym, niemieckim kinie w takim akurat momencie, w którym na polskie ekrany wchodzi jeden, mało jeszcze znany film z tamtego kraju. To dobra sytuacja. Wszak nowe, niemieckie filmy – to rzadki gość w naszym repertuarze. I pewnie dlatego cieszą się inną popularnością, niż, mające swoją tradycję, filmy francuskie czy włoskie. Niektórym widzom może się nawet wydawać, że ekranowe produkty zza Odry są tak szczególnym przypadkiem, iż powinny być mierzone inną miarą.

Dystrybutorzy nie rozpieszczają ewentualnych miłośników tamtej kinematografii, co przypuszczalnie związane jest ze zbyt stereotypowym oczekiwaniem na... pewniaki kasowe. Wszak wygodniej jest prezentować filmy Wimera Wendersa, Wernera Herzoga czy Volкера Schloendorffa, bo to już klasycy, niż pracowicie wprowadzać na rynek każde inne, często niesprawdzone jeszcze nazwisko.

Film, który w tej chwili jest na ekranach, to tytuł nie tylko nowy, ale i dosyć osobliwy, więc trzeba go koniecznie od-

notować. I nawet nie dlatego, że w Niemczech zdobył sobie zaskakującą popularność. Ale z tego powodu, że niespodziewanie może stać się dla nas przykładem niemieckich poszukiwań tematycznych. I to tych niebanalnych, odważnie niekomercyjnych. Bo chyba słusznie nam się wydaje, że warto śledzić kinematografię, która, jak w tym wypadku, potrafiła się zdobyć na tak niekonwencjonalny pomysł, jak film o starości i o śmierci, rozegrany w tonacji... kryminalno-komediowej i praktycznie bez gwiazd, a na dodatek – pod reżyserską batutą debutanta (Lars Büchel). Jedyne ewentualne magnes kasowy tego tytułu tkwił w nazwisku producenta. Bo film wyprodukowany został, jakby właśnie w ramach niezgody na stereotyp komercyjny, przez aktora i gwiazdora, i to czołowego wykonawcę ról gangstersko-„bandyckich”, czyli Tila Schweigera (znany go z polskiego filmu *Bandyta* Macieja Dejczer).

Ten tytuł to *Teraz, albo nigdy* – opowieść o trzech 80-letnich paniach, marzących o podróży dookoła świata (... by zdążyć przed śmiercią). Z braku jakichkolwiek możliwości, gromadzony przez nie, cierpliwie i pomysłowo, „grosz do grosza” – pochodzi z drobnych kradzieży. Niestety, gdy w kontakcie z tzw. brutalną rzeczywistością, i z bezdusnością ludzi, wszystko nie z własnej winy stracą – postanawiają poprobować... napaść na bank, jako jedyne działanie sprawiedliwe. Ileż w tym ironii i sarkazmu! Nie tylko humoru i dosyć smutnego dowcipu! Bo trudno przecież nie zauważyć, że poza rozpisaną na komediowo fabułą – jest to tak naprawdę opowieść o smutku odchodzenia i o nie-

co lekceważącym stosunku do starości ze strony młodszej części społeczeństwa, nawet tych, którzy z powołania i z urzędu, powinni się starymi ludźmi opiekować. Czy nie zadziwia więc odwaga w podejmowaniu takiego tematu? Przy całej nawet, pozornej atrakcyjności gatunku, specyficznie komediowego, bo podskórnie, w jakiś sposób publicystycznego, albo może nawet... egzystencjalnego? Coś musi być w takiej kinematografii, jeśli potrafi się zdobyć na taki temat i taką konwencję. Jakaś pewność siebie? Jakaś swoboda skojarzeń?

Rzadko mamy niemieckie filmy na ekranie. Może także i dlatego, że dystrybucja musiałaby zatrudniać pasjonatów od poszukiwań europejskich, na dodatek pełnych dobrych pomysłów. A pomysły nie zawsze w takiej działalności bywają szczęśliwe. Pamiętam, jak przed trzema laty poległ na naszym rynku nawet sam Joseph Vilsmaier, gdy jego znakomita opowieść o słynnym, męskim zespole wokalnym, Comedian Harmonists (tak też nazywał się film w oryginale), działającym w Berlinie w latach 1927-1933, znakomicie udokumentowana, brawurowo zagrana, o wspaniałych, atrakcyjnie przypomnianych piosenkach zespołu, imponująco osadzona na tle nazistowskich Niemiec, nazwana została w polskiej dystrybucji – *Odłotowym sekstetem*, stając się natychmiast „filmem dla nikogo”: dorosłych odstraszał zbyt młodzieżowy tytuł, a młodzież na pewno nie oczekiwała pod takim tytułem obrazów międzywojennego Berlina i szaleństwa nazistowskiej czystki rasowej. Aby nie popełnić błędu ingerencji po raz drugi – następny film Vilsmaiera, czyli niedawna *Marlena*, została wprowadzona u nas

MARIA MALATYŃSKA

z całym szumem i dobrodziejstwem wymyślonej przez Niemców reklamy. Niestety, podobnie jak na niemieckim rynku, ta reklama nie pomogła filmowi, gdyż tytuł okazał się już i tam, bezkrytyczną kalką dawnej, filmowej rzeczywistości, choć Vilsmaier chciał tylko barwnie i wystawnie przybliżyć nieśmiertelny i prawdziwie należący do „wszystkich” – mit Marleny Dietrich. Biedna Katia Flint, jako tytułowa Marlena pozostała więc tylko powierzchowną „podróbką”, a cały film zaskoczył operetkowym brakiem jakiegokolwiek dystansu.

Ale nie trzeba się zbytnio martwić: reklama bywa nieprzewidywalna. Nie raz nawet – działać może zaskakująco! Brawurowa opowieść *Aimée i Jaguar* Maxa Färberböcka, o... lesbijskiej miłości między Niemką a Żydówką na tle wojennego Berlina, oparta na rzeczywistych wspomnieniach jednej z bohatererek romansu – teoretycznie rzecz biorąc, nie powinna znaleźć u nas zbytniego oddźwięku. Tymczasem funkcjonuje, także na naszych ekranach, jako film niemal kultowy. Trzy lata temu, ta opowieść uroczyście otwierała berliński festiwal filmowy, stając się niespodziewaną, bo lekko prowokacyjną i obyczajowo dwuznaczną wizytówką ówczesnego Berlinale. Ale od tamtego czasu zwycięsko wędruje po całej Europie. Czy można przypuszczać, że powodem są tylko... rewelacyjne role Marii Schröder i debiutującej wówczas, Juliane Köhler? (Potem widzieliśmy ją już w polskim *Weiszerze* Wojciecha Marczewskiego.)

Jaka więc jest ta kinematografia, wciąż zbyt mało nam znana? Czy podobna do polskiej, opuszczonej teraz przez „państwo”, rozpadającej się na naszych

oczach, borykającej się z trudnościami finansowymi, z jałowością własnych pomysłów i brakiem jakichkolwiek mecenasów?

Pod takimi względami kino niemieckie będzie zawsze w znacznie lepszej sytuacji niż nasze. Jest kinem wciąż jednak bogatym, zawsze świetnie zorganizowanym i znakomicie wyposażonym produkcyjnie. Zwłaszcza sfery produkcyjnej można Niemcom zazdrościć. Chyba wszyscy w „filmowym świecie” wiedzą o możliwościach i urokach wspaniałej, monachijskiej wytwórni BAVARIA-FILM, która niemal od początku swojego istnienia realizuje nie tylko niemieckie filmy, ale także świadczy usługi produkcyjne, dla różnych kinematografii, nie tylko z Europy. Przez długi czas pisało się nawet, że BAVARIA-FILM jest prawdziwym „sercem” niemieckiej kinematografii. I na pewno było w tym sporo prawdy, przynajmniej, jeśli by patrzeć na miejscową produkcję od strony historycznego już, „młodego kina”. Bawarczyk Werner Herzog był niegdyś z tym miejscem związany organicznie. Alexander Kluge, Edgar Reitz działają tam do dziś, choć najważniejszy ich dorobek, wchodzący w rozdział owego, wspomnianego powyżej „nowego kina” stanowi już dawno, nie tylko na tym terenie, najprawdziwszą klasykę (właśnie w tej chwili Edgar Reitz rozpoczyna tam realizację trzeciej już części swojego głównego dzieła – *Heimat*). Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Wim Wenders, a nawet, niegdyś i Fassbinder mieli zawsze tę świadomość, że tu jest miejsce najbogatsze, najsprawniejsze organizacyjnie i najbardziej skłonne do realizacji najlepszych pomysłów.

Ostatnio jednak, choć „uroki” tego miejsca pozostały, bardziej rzutka organizacyjnie i bardziej nowoczesna technicznie stała się wytwórnia w Babelsbergu. I nie tylko dlatego, że jest usytuowana blisko „nowej-starej” stolicy, czyli obok nieskończenie dynamicznego, coraz bardziej wielkiego – Berlina. Ale bardziej chyba ze względu na tradycję. To jest przecież to samo miejsce, w którym od 18 grudnia 1917 roku istniała słynna niegdyś UFA. I to samo miejsce, w którym po wojnie, przez 50 lat trwania NRD działała wytwórnia zwana DEFA, gdzie powstawały wszystkie filmy NRD-owskie, a często także i innych partnerów z socjalistycznych państw. I oto w ostatnim dziesięcioleciu, po upadku NRD i po zjednoczeniu Niemiec, wytwórnia ta została całkowicie zreorganizowana, na nowo wyposażona technicznie, przywrócono jej chwałę i możliwości tamtej, zasłużonej historycznie, sławnej i... niesławnej (tu realizowała filmy Leni Riefenstahl, tu powstawał też *Żyd Süß* na przykład) **UFY**, czyli „Universum Film AG”, gdzie produkowali swoje filmy wszyscy najwięksi gwiazdorzy, z Marleną Dietrich i Emilem Janningsem na czele. Tu powstaje teraz rzeczywiście więcej filmów niż w Monachium. Nawet nasz *Pianista* Romana Polańskiego tu właśnie rozpoznał swój proces produkcyjny.

A jeśli doda się do tego jeszcze fakt istnienia w Niemczech różnych mniejszych ośrodków produkcyjnych, funkcjonujących, przykładowo, w Hamburgu, w Düsseldorfie, w Kolonii – to trudno się dziwić, że tak mocna baza jest wciąż rzeczywistą podstawą kinematografii. I fakt, że w tym kraju powstaje

rocznie 60 filmów, musi być w pełni zrozumiała.

Wprawdzie ostatnio zaczyna się i w niemieckiej prasie publiczna rozmowa o możliwościach pewnej reorganizacji, ale jest to raczej rodzaj gry z czynnikami oficjalnymi. Chodzi bowiem o to, aby stworzyć naturalny doping dla powstawania niemieckich filmów: „filmy, odnoszące sukcesy otrzymają zwiększone środki”, albo: „finansowe zabezpieczenie filmu dokona się już na etapie scenariusza” – czytamy w komunikatach prasowych. Chodzi więc bardziej o usprawnienie państwowego poparcia dla rodzimej produkcji niż o samą organizację filmowego przemysłu.

Państwowe poparcie – to zresztą nie tylko sprawa środków. Bardziej jest to jednak sprawa świadomości, oficjalnego „postawienia” na kino. Uwzględnienia go w społecznych interesach. Tu Niemcy są w szczęśliwszym położeniu niż my. Ich rząd wie, że rodzime kino jest potrzebne, choćby dla poczucia własnej kultury i tożsamości. Choć pewnie jest im łatwiej niż nam, bo w sprawie „środków finansowych” mogą się też zwrócić i do innych mecenasów, nie tylko do „państwa”. Do innych więc, choćby tak doskonałych, jak działający w Bawarii, w Monachium, i to już od 20 lat, Bawarski Fundusz Twórczości, czyli FilmFernsehFonds Bayern, wspomagający twórców, ale też dystrybutorów w produkcji i rozpowszechnianiu filmów rodzimych. Rzeczywiście, jego wkład w niemieckie kino musi wyglądać imponująco, jeśli uwierzyć, że wspomógł już ponad 600 filmów na kwotę 400 milionów marek. O tych wszystkich liczbach Fundusz drobiazgowo pisze

i głośno mówi, zdając sobie wciąż sprawę, jak ważne jest wytworzenie wśród konsumentów kina przekonania o tym, że ten mechanizm ciągłej troski o rodzimą produkcję istnieje. I że nieodzowne jest to poparcie dla całej szerokiej i bogatej palety pomysłów, jeśli własna produkcja ma się rzeczywiście rozwijać. Mówi się o tym także więc i po to, by spopularyzować tę formę konstruktywnego protestu wobec zbytnej jeszcze dominacji na rynku kina amerykańskiego. Wszystkie swoje działania potrafi zresztą Fundusz drobniogowo wyszczególnić. Ta jawność jest jakąś akcją „edukacyjną”, budzącą społeczne ambicje, lokowane we własnej sztuce. Prowadzi więc Fundusz w pełni zrozumiałą politykę promocyjną wobec niemieckiego kina. Drobniogowo zdaje sprawę nie tylko z etapów produkcji rodzimych filmów, ale organizuje imponujące przeglądy tych filmów na świecie, popularyzuje, zdobywa widzów i... rynki. Drobniogowo informuje o wszystkich, międzynarodowych prezentacjach niemieckiego kina, także o sukcesach, nagrodach. Jest czego zazdrościć! Pełna jawność współpracy Funduszu przy powstających kolejnych, niemieckich filmach dotyczy w równym stopniu i strony finansowej. W ostatnim, regularnie ukazującym się biuletynie Funduszu („Film News” nr 1, marzec 2002 r.) znalazłam nawet informację o tym, że Krzysztof Zanussi, „der international arbeitende polnische Regisseur”, czyli „pracujący za granicą polski reżyser” otrzymał dla swojego projektu – *Pfarrerblock*, wchodzącego właśnie do produkcji jako niemiecki film – 300 000 Euro.

Zresztą na temat działalności Film-

FernsehFonds Bayern wiemy sporo. Choćby dlatego, że od kilku lat, jesienią odbywają się w Krakowie, a ostatnio także i w Warszawie, doroczne pokazy nowych filmów bawarskich, wyprodukowanych właśnie przez Fundusz. Dzięki tym przeglądom, widzowie poznali nowe nazwiska kina niemieckiego. Filmy Caroline Link, Mattiasa Allery, Doris Dörrie, Andreasa Kleinerta, Petera Sehra czy Toma Tykwera i Sönke Wortmana oglądamy więc w miarę regularnie, choć oczywiście wybiórczo, zdając sobie wciąż sprawę, że jest to niewielki procent niemieckiej produkcji. Ale jednak i tak daje on pojęcie o uważnym skupieniu się Niemców nad możliwościami własnego kina. Zwłaszcza wobec dokonania innych kinematografii europejskich.

Kto wie, czy właśnie ta świadomość własnych doświadczeń istniejących wciąż w samym środku osiągnięć i prób europejskich, nie jest najważniejszym założeniem tej produkcji? Piszę o tym dlatego, że niemiecka kinematografia od lat próbowała pielęgnować swoje europejskie ambicje. Widoczne było to nawet w pomysłach organizacyjnych. Oto na przykład od początku swojego istnienia (od połowy lat osiemdziesiątych) europejski OSCAR, czyli FELIX przyznawany bywa w Berlinie, tam też najczęściej spotyka się Europejska Akademia Filmowa, zbiorowe ciało złożone z twórców europejskich, na którego czele stoi od początku niemiecki reżyser Wim Wenders. Dalej: najciekawsza, artystyczna telewizja, czyli ARTE – to wspólny pomysł francuski i niemiecki, a klasyczni reżyserzy znad Renu, Szprewy i Izary realizują filmy w całej Europie. Ta

organizacyjna czujność jest jak nieustanne przygotowywanie artystycznego gruntu, na którym w każdej chwili może wyrosnąć nowy, europejski film.

Ten „grunt” zaś jest o tyle intrygujący, że, jak się wydaje, Niemcy dosyć

dawno odkryli, iż podstawowa siła ich filmów może tkwić nie tyle nawet w sprawnie robionych fabułach czy, wzorowanych na kinie amerykańskim, doskonałościach technicznych. Ale może się zawierać również w drobiazgo-

MARIA MALATYŃSKA

wym budowaniu w obrazie własnej powszedniości.

Czy można już mówić o zwycięstwie obrazów codzienności? Kilka miesięcy temu, na ostatnim BERLINALE mogło się wydawać, że to jest pomysł najszcześniejszy. Tak musiał to odczuwać nowy dyrektor tego festiwalu, **Dieter Koslick**, który w konkursie i w imprezach okołokonkursowych, przy naturalnym przecież natłoku produkcji ze świata, wyraźnie postawił na kino niemieckie. Jakby chciał narzucić te filmy „światu”. I można było rzeczywiście w tę powszedniość uwierzyć, gdy prościutki i skromny film młodego Niemca, Andreasa Dresena – *Halbe Treppe* (*Na półpiętrze*) otrzymał nie tylko wysoką nagrodę festiwalową, ale odebrał także, „obok” festiwalu, doroczną Nagrodę Wolności, ustanowioną przez Amerykanów, z amerykańskiego funduszu dla reżyserów ze środkowej Europy, przydzielaną za pośrednictwem pierwszego niegdyś laureata tej nagrody, czyli Andrzeja Wajdy, zawsze w czasie trwania BERLINALE. Po raz pierwszy więc zdarzyło się tak, że laureatem został nie tyle kolejny zasłużony mistrz, którego filmy były „na półkach”, a on sam odbierany był jako „kombatant” walki z cenzurą, ale człowiek bardzo młody, o niewielkim dorobku artystycznym całkowicie otwarty na nowe poszukiwania europejskie. I stała się rzecz zaskakująca. Ów skromny film i jego młody twórca przyczynili się do optymistycznej zmiany w odczuciu... ideowej funkcji dzieła. „Walka o wolność” została niespodziewanie, na naszych oczach zastąpiona „walką o godność” codziennego dnia. Ważni stali się obrońcy „zwyczajnych spraw”, strzegą-

cy prawa do własnego, małego, godnego szczęścia. Ta zmiana była o tyle nawet zaskakująca, że to przecież Amerykanie ustanowili sam fundusz Nagrody Wolności, a specjali, międzynarodowi jurorzy strzegą za każdym razem zgodności wyróżnionego autora z ideowym założeniem.

W takiej definicji *Halbe Treppe*, choć jest zaskoczeniem, sprawdza się idealnie. Rzeczywiście jest filmem o godności. Dzieje się współcześnie, ale na terenie dawnej NRD, przy samej granicy z Polską, dokładnie nawet mówiąc – we Frankfurcie nad Odrą, w miejscu, w którym jest wciąż jeszcze „szaro” i „biednie”, a wielkie otwarcie się na Zachód i wielkie wsparcie dla kraju, w postaci zachodnioniemieckich funduszy „dla regionów wschodnich” nie jest jeszcze zbyt widoczne. To jest więc rzeczywiście życie „na półpiętrze”, jeżeli byśmy chcieli odczytywać tytuł metaforycznie. Ale tu ma on jeszcze jedno, całkiem realistyczne wytłumaczenie, gdyż „Halbe Treppe”, to także nazwa małego baru z kiełbaskami i grillem, w którym pracuje jeden z bohaterów.

Bohaterami tego filmu są dwa małżeństwa. Ani młode, ani stare, ani nawet urodziwe, ot, takie sobie. Trochę zaniedbane, zszarzałe w codziennym zabicowaniu, jakieś – takie... trabantowo-segmentowe, mieszkające w blokach, pracujące byle gdzie. Ale zaprzyjaźnione, wspierające się w tej codzienności, radosne w swoich małych, zwyczajnych uroczystościach i świętach. I tej „czwórce” przydarza się rzecz absurdalna: zawiązuje się romans między jedną żoną, a drugim mężem. Wydaje się, jakby „na chwilę” życie się „zaróżowiło”, a po-

tem, gdy prawda wychodzi na wierzch, wszystko wraca do szarości: jest bunt, potem cierpienie, poczucie krzywdy, poczucie winy... Największym zaskoczeniem jest metoda realizacyjna tego filmu; jest on niemal w całości improwizacją. Może dlatego siła „zwyczajności” i „szarości” staje się tu natychmiast poczuciem autentyczności i prawdy?

Czy *Halbe Treppe*, otrzymując nagle w jednym momencie dwie ważne nagrody, ma się stać jakąś wskazówką dla nowego, niemieckiego kina? Pewnie nie. Ale ta szczególna uroda „szarości” pojawia się ostatnio w różnych filmach i wszędzie wygląda niemal odkrywczo. Wystarczy tu przypomnieć film, który w zeszłym roku przeszedł przez nasze ekrany niemal niezauważony, a w Niemczech cieszył się prawdziwym powodzeniem. To *Sonnenallee* (*Słoneczna Aleja*), zrealizowana przez Leandera Hausmanna, ze scenariuszem pisarza Thomasa Brussiga. To film z założenia zwrócony w przeszłość, gdyż jego treścią jest wspomnienie. Rzecz dzieje się w latach siedemdziesiątych, główny bohater jest nastolatkiem, a dom, w którym mieszka z rodzicami i rodzeństwem, a także gdzie mieszkają jego rówieśnicy, znajduje się w jedynym w swoim rodzaju, niezwykle miejscu: tuż przy „bramce”, oczywiście po stronie wschodniej, którą to bramką szczęśliwcy z paszportem i po ostrej kontroli przechodzą z Berlina Wschodniego do Berlina Zachodniego. W takim miejscu i w tamtym czasie wszystko było zabronione, lub przynajmniej podejrzanego. Świat odtworzony w tym miejscu jest ponury, nieskończenie smutny, schowany w sobie. Każdy sąsiad może okazać się dono-

sicielem, wypowiedziane nieopatrznie słowo może „powrócić kamieniem”. Obraz w tym filmie bardzo drobiazgowo odtwarza smutek detali. A przecież nie jest to szarość zdemonizowana. Tam naprawdę dojrzewają nowi ludzie, przeżywają tzw. pierwsze miłości, kompletują płyty z zachodnimi standardami prześciany przez szmuglerów, żyją po prostu. Gdy w ostatnim ujęciu filmu kamera oddala się od miejsca akcji, a zza ekranu padają słowa: to był mój dom, mój świat, moja młodość, to ochoczo wierzymy w ciepło i niepowtarzalność tego świata, choć obraz jest tak smutny i tak ponury, że trudno było na to patrzeć. Takie zwycięstwo niekonwencjonalnego obrazu szarego świata jest w pełni uzasadnione.

Ale może ta szarość jest jednak propozycją reżyserów ze wschodnich Niemiec? Wystarczy przypomnieć znakomity film Andreasa Kleinerta sprzed kilku lat, który w tonacji takiej samej szarości i nieprzystosowania do nowego układu sił, przedstawił portret wrażliwej kobiety (grała ją Barbara Sukova), subtelnej krytyka literackiego ze wschodniego Berlina, która po zjednoczeniu Niemiec nie potrafiła odnaleźć własnej społecznej przydatności. Ba, w ogóle miejsca w życiu – stąd nawet reakcja kryminalna. Ten film to *Im Namen der Unschuld* (*W imię niewinności*).

To kino jest zbyt bogate, aby je tak segregować. „Szarość” jest raczej najciekawszą propozycją artystyczną, którą warto zauważyć. Ale młodzi i dojrzały twórcy mają różne inspiracje, te „amerykańskie” także. Oto Peter Sehr, który przed blisko 10 laty wślwił się nową wersją bardzo niemieckiego *Kasparsa Hau-*

sera zrobił z Amerykanami, ostentacyjnie amerykański i tylko w angielskiej wersji językowej, film o miłości między kryminalistą-stręczycielem a zdolną studentką biofizyki. Ten film to *Love The Hard Way*, w którym dla nas może być interesujące to, że w roli owego kryminalisty wystąpił amerykański aktor Adrian Brody, którego zobaczymy w tytułowej roli u Polańskiego w *Pianiście*. A oto drugi przykład: tym razem i realizatorsko, i produkcyjnie tylko niemiecki, choć rodzaj jego atrakcyjności, co warto podkreślić, był iście „amerykański”. Rzeczą nazywała się *Anatomie* (*Anatomia*) i w roku 2000 była w Niemczech rekordzistą kasowym. Ta przerażająca opowieść o działającej w ramach oficjalnej medycyny Łoży Antyhipokratesów, której celem było zabijanie ludzi, by z ich ciał powstawały „modele” dla studentów, a z ich wnętrzości stosowne organy do handlu, trafiała w całkiem współczesny strach przed medycyną. Ale w wypadku kina niemieckiego stała się także niespodziewanym powrotem do tradycji najszlachetniejszej w historii tamtej sztuki, czyli do ekspresjonizmu niemieckiego, gdzie zbrodniczy lekarz, Doktor Caligari, dał początek niebywałej ilości podobnych następców, z doktorem Mabuse na czele. I widać było to dobre „trafienie”, bo oto teraz reżyser *Anatomii*, Stefan Ruzowitzky i jego producenci dostali od FilmFernsehFond Bayern aż 639.115 Euro tylko po to, by mogła powstać *Anatomie 2*. I powstanie. Przewidywana premiera – już w lutym 2003 roku.

Jest jednak wśród produkcji ostatnich miesięcy jeden film, który dla nas jest specjalnie ciekawy. To *Heaven* (*Raj*) Toma Tykwer. Niedawny autor rewela-

cyjnego artystycznie filmu *Biegnij, Lola, biegnij* ponownie zadeklarował tu swoją fascynację kinem Krzysztofa Kieślowskiego. Już trzy lata temu, gdy powstawał jego film o biegnącej Loli, reżyser mówił, że sposób rozgrywania akcji, trzykrotne powtórzenie tych samych zdarzeń z niewielką modyfikacją okolicznościową jest w *Biegnij, Lola, biegnij* wzorowane na *Przypadku* Kieślowskiego, jako najdoskonalszym przykładzie wykorzystania relatywizmu czasu i zdarzeń. Tym razem jego wspólnota „z Kieślowskim” posunęła się dalej: *Heaven* – jest po prostu realizacją scenariusza Kieślowskiego i Piesiewicza.

Tom Tykwer zrobił film atrakcyjny. W znakomitej, międzynarodowej obsadzie (rewelacyjna Australijka Cate Blanchett i jej włoski partner Giovanni Ribisi) rozsnuł bardzo współczesną opowieść o miłości i zbrodni. Niczym nowa opowieść o „Bonnie and Clyde” rozgrywa się to szaleństwo miłości w scenerii współczesnego terroryzmu. To dziewczyna jest terrorystką, a chłopak – policjantem, który „stracił dla niej głowę”.

Od kilku miesięcy film Tykwer’a znajduje się na siódmym miejscu „filmowej listy przebojów kasowych”. Może to i dla nas jest jakaś droga do... zaistnienia? Może trzeba zacząć sprzedawać „myśl”, „scenariusze”, „właśnych ludzi”? Może wtedy, po prostu, polskie kino nie zginie, bo coś „z nas” będzie jednak w światowym kinie trwało? Kinematografia niemiecka jest tak prężnym biznesem i tak chętnym partnerem, że może warto i pod tym względem postawić na jego pomysłowość, życzliwość i bogactwo?

Maria Malatyńska

MARIA
MALATYŃSKA
krytyk filmowy,
autorka licznych
esejów,
wywiadów,
szkiców
i recenzji
publikowanych
w prasie
i czasopiśmie.
Ostatnio
opracowała
obszerny tom
wywiadów,
wystąpień
i komentarzy
Andrzeja Wajdy
z lat 1989-2000,
wydanych przez
Prószyńskiego
i Sp-kę pt.
Andrzej Wajda
o polityce,
o sztuce, o sobie.

BYĆ PISARZEM POLSKIM W NIEMCZECH

Redakcja „Dekady Literackiej” zwróciła się do pisarzy polskich, żyjących w Niemczech z pytaniem: „Co znaczy być pisarzem polskim w Niemczech?”

Poprosiliśmy też o refleksje na temat zachowania polskiej tożsamości, inspiracji obcą kulturą, stosunku do Polski widzianej „z dystansu”, mechanizmów literackich funkcjonujących w obydwu krajach itp.

Natasza Goerke:

Choć Polska jest krajem dużym, pisarz polski, podobnie jak pisarz estoński, fiński, islandzki czy albański, musi być z racji swego języka pisarzem prowincjonalnym i nie podbije świata bez pomocy dwóch niezbędnych czynników: zbiegu sprzyjających okoliczności oraz dobrego tłumacza. Dobrych tłumaczy jest wszak równie niewiele, jak dobrych pisarzy, a sprzyjające okoliczności zbiegają się niezwykle rzadko. Droga do światowych bibliotek jest bowiem śliska i wysłana milionami cierni, a pisarz, choćby był prorokiem w swoim własnym kraju, w wymiarze światowym z reguły skazany bywa na przykre nieistnienie. Pisarzy takich jest wielu. Na

poiecchę pozostaje im lokalna sława, lokalna poczytność i lokalne laury.

Czasami jednak bywa, że pisarz mieszka poza krajem, w którego egzotycznym języku pisze swoje książki. Nawet często tak bywa, wszak ludy od wieków wędrują i nie są to koniecznie wędrowniki za chlebem.

Ja, Natasza, wywędrowałam z Polski nie za chlebem siedemnaście lat temu. Piszę po polsku, ale zamieszkałam w wolnym hanzeatyckim mieście Hamburg. Hanzeatycka wolność Hamburga polega między innymi na tym, że w tym mieście – w przeciwieństwie do Monachium – mieszają się w miarę swobodnie wszystkie rasy, a co za tym idzie, wszystkie kultury i języki. Coś na kształt Wieży Babel, i choć dom mój jest bardzo polski, to ów cocktail obyczajów i tęcza dziwactw za oknem sankcjonują od lat moją kosmopolityczną codzienność. Choć od Polski dzieli mnie jedynie 400 kilometrów.

Polska – bliskość i odległość, dwa w jednym, plusy i minusy nieobecności we własnym kraju.

Wielkim plusem jest moja dziewicza nieświadomość tego, o czym w Polsce się aktualnie mówi, czy też co się przemilcza – nie znam lokalnych trendów ani tabu, spontanicznie łamię więc wszelkie aktualne konwencje. A także, co równie ważne, nie uczestniczę w adorującym się wzajemnie życiu literackim. Minusami są za to bez wątpienia język, od którego jestem odcięta, a który zmienia się jak pogoda w kwietniu, oraz kontakt z czytelnikami, który sprowadza się w moim przypadku do trzech spotkań i kilkudziesięciu listów w ciągu minionych lat.

Bardzo blisko i bardzo daleko, ta moja Polska.

A w Niemczech? Ach, w Niemczech to ja w ogóle nie myślę o tym, że jestem pisarką. Wydałam tu dwie książki, które sprzedały się nieźle dzięki pomocy tłumaczy oraz dzięki zbiegowi szczęśliwych okoliczności. Główną były frankfurckie targi. I tyle. Targi minęły, Polska przestała być modna, życie toczy się dalej. To znaczy, ja dalej sobie piszę, ktoś to tu następnie przetłumaczy i ktoś wyda, ktoś to potem pewnie przeczyta i wszyscy będziemy zadowoleni, bo jak na prowincjonalną pisarkę odnoszę wszak sukces. Nakłady są jednak małe, bo duże nakłady, prócz pani Rowling, mają tu jedynie nobliści, pisarze lokalni oraz autorzy takich książek, które czyta się beztrudno w pociągu z Hamburga do Kilonii.

I dobrze. Tak było zawsze i nigdy przecież nie będzie inaczej. Pisarz polski w Polsce, pisarz polski w Niemczech, pisarz jakikolwiek i gdziekolwiek. Pisarz to status niemal tak podejrzany, jak poeta, i choć literaci czynią świat piękniejszym, to niech w formularzach wizowych całego świata, w rubryce zawód, dla własnego dobra wpisują słowo *dziennikarz*.

Brygida Helbig:

Dokuczają mi brak bezpośredniego kontaktu z polską kulturą. Przede wszystkim jednak brak mi tak zwanego „środowiska” zaprzyjaźnionych pisarek i pisarzy, krytyczek i krytyków, z którymi niemalże na co dzień mogłabym wymieniać poglądy, polecać sobie wzajemnie lektury, organizować publiczne

NATASZA
GOERKE
ur. 1960 r.
prozaiczka,
ostatnio wydała
w Polsce zbiór
opowiadań *47 na
odlew* (2002);
mieszka
w Hamburgu.

BYĆ PISARZEM...

BRYGIDA
HELBIG
ur. w 1962 r.
literaturoznaw-
czyni, tłumaczka,
pisarka; ostatnio
wydała powieść
Pałowa (2000);
pracuje na
Uniwersytecie
Humboldta
w Berlinie.

i prywatne imprezy, wspierać się w trudnych chwilach. Kontakt z takim środowiskiem bywa inspirujący – miałam okazję wielokrotnie przekonać się o tym, odwiedzając przyjaciół w Polsce. W Berlinie mamy, owszem, „Klub polskich nieudaczników”, tudzież zrzeszonych tam poetów oraz pisarzy, głównie płci męskiej, których bardzo lubię i cenię. Jest to jednak grupa bardzo specyficzna, a alternatywnych, równie pulsujących życiem praktycznie brak.

Pozytywnym aspektem sytuacji polskiej pisarki w Niemczech jest fantastyczna możliwość przeżywania obcej kultury od wewnątrz. To niesłychanie ubogaca, o ile nie jesteśmy zamknięci na inność, nie myślimy o świecie sztywnymi, stereotypowymi kategoriami. Lukusowa i twórczo płodna jest sytuacja, w której – poznawszy od wewnątrz obie kultury – nabieramy swoistego dystansu do jednej i drugiej, i jesteśmy w stanie patrzeć na nie z pozycji obcego. Jest to sytuacja, którą niejedni i niejedna z nas oplać(a) zapewne ciężkimi depresjami, ale – zapewne było warto. Jeśli chodzi o kwestię zachowania polskiej tożsamości, to wydaje mi się, iż wysiłek zmierzający do zachowania jej na siłę nie jest pożądanym. Po kilku latach zanurzenia się w tutejszej rzeczywistości nie można zachować tożsamości typowo „polskiej”. Powstaje nowa tożsamość człowieka z jednej strony wykorzenionego, a z drugiej podwójnie zadomowionego, choć w obu kulturach już tylko jedną nogą.

MARIA
KOLENDA
ur. w 1956 r.,
prozaiczka,
tłumaczka;
w Niemczech
wydała powieść
*Der zweite
Sommer* (2000);
mieszka
w Berlinie.

Dla czytelnika niemieckiego pozostajemy oczywiście swoistym kuriozum, którym można się zainteresować z powodu, na przykład, bliżej nieokreślonej

sympatii dla Polski (jeśli ma się, dajmy na to, polską żonę lub polskich przodków). Na ogół jednak nie sięga on czy ona po polską książkę, bo chce sobie „po prostu” poczytać. Polska literatura to – przynajmniej na razie – nie „po prostu literatura”.

W sposób funkcjonowania mechanizmów literackich w obu krajach nie jestem na razie wtajemniczona na tyle, ażeby podjąć rzetelną próbę ich porównania. Zdobędę się jedynie na bardzo ogólne spostrzeżenie. W Polsce wszystko jeszcze jest w ruchu, rozwija się na naszych oczach. Jest to sytuacja z jednej strony obfitująca w ciekawe pomysły, a więc pewnie bardziej twórcza i elastyczna niż tutaj, z drugiej zaś nieco chaotyczna, która na pewno nie daje pisarzom poczucia jakiegokolwiek stabilności.

Maria Kolenda:

Raz w miesiącu, w niedzielę, spotykam się z grupą pisarzy różnych narodowości, którzy mieszkają w Berlinie. Czytamy własne teksty po niemiecku, rozmawiamy i czasem organizujemy wspólne wieczory literacko-kulinarne. Wtedy Ramadan z Palestyny serwuje humus, pastę z gotowanego grochu mocno przyprawioną czosnkiem, i czyta opowiadanie o poszukiwaniu wody na pustyni. Karim, poeta irański przyrządza świąteczną mokkę i dwujęzycznie recytuje wiersze o kobietach podobnych do kwiatów. Ja robię bigos i raczę słuchaczy humoreską o socjalizmie, albo kupuję francuskie wino i czytam teksty o obsesjach erotycznych taksówkarzy

Krzysztof Niewrzęda:

w Berlinie. Wszystko przebiega radośnie dopóki harmonii naszego spotkania nie zakłóci Obcy. Czyli słuchacze, którzy pojawiają się na wieczorach literackich Grupy Autorów Międzynarodowych. Ci, którzy zadają pytania. Co miał Ramadan na myśli, kiedy długo i niezrozumiale czytał tekst o studni? No jak to co! My, grupa, wiemy doskonale, o co chodzi. Tę historię opowiadał nam Ramadan wielokrotnie, zachłystując się z emocji, gestykulując histerycznie, przy piwie pitym z kubka, dla zmylenia żony i Allaha.

Słuchacz skarży się, że nie rozumie, może przez ten bełkotliwy akcent, proponuje więc, żeby pisarz Ramadan popracował nad wymową niemiecką, albo składnią. I w ogóle. Obrażamy się solidarnie. Karim patetycznie wymienia nazwiska wielkich poetów Orientu, którzy pisali tylko o kwiatach i kobietach. Ja, co prawda prozaistka, ale proszę nie zapominać o skarbcu polskiej poezji. Słuchacz rozpromienia się, a jakże, słyszał, nawet czytał, tylko jakże się oni nazywają, jakoś Szczrksz... Podpowiadam mu nazwiska pełna dumy.

Dobrze być polskim pisarzem w Niemczech. Trzeba spełnić tylko jeden warunek: zakomicie pisać po niemiecku, albo mieć genialnego tłumacza. Kiedy to się nie uda, polecam, zwłaszcza dla natur komicznie uzdolnionych folklor literacki. Zapotrzebowanie na stereotyp też jest duże. Dla kobiet-literatek wdzięczny jest model czarującej słowiańskiej poetki, dla piszących mężczyzn – wiecznie żywy – typ zbuntowanego prozaika, alkohol mile widziany.

A poza tym, Polska przecież za miedzą.

Dla piszącego po polsku pisarza odpowiedź na pytanie: „Jak być polskim pisarzem...?” wydaje się oczywista. Nawet w Niemczech. Jak nim bowiem nie być, skoro język ojczysty prawie zawsze pozostaje przez całe życie językiem wewnętrznym każdego z nas. Mieszkając od kilkunastu lat w Niemczech, zastanawiam się więc raczej nad tym, czy ktoś, kogo ukształtował język polski, może zostać niepolskim pisarzem. Często przywoływane przy tej okazji nazwisko Josepha Conrada nie jest tu wbrew pozorom odpowiedzią. Już prędzej – Jerzego Kosińskiego. Bo chociaż Conrad był Korzeniowskim – do Francji wyjechał mając szesnaście lat. A potem stykał się na co dzień już tylko z językiem angielskim. Pisać zaczął natomiast dopiero po trzydziestym piątym roku życia. Joseph Conrad swoim życiem, a potem dziełem potwierdza zatem tezę o zamknięciu pisarza w języku jego życiowych inicjacji. A co z Kosińskim? Szczerze mówiąc, nie wiadomo. Zbyt zagadkowe jest to wszystko, co powiedziano i napisano o jego (bądź nie jego) twórczości.

Można oczywiście próbować tezę tę obalić, powołując się na pisarzy pochodzących z innych krajów. Można wspomnieć o Nabokowie tworzącym w języku rosyjskim i angielskim, czy Kunderze piszącym po czesku i francusku, albo o Brodskim, który próbował odnaleźć się w literaturze amerykańskiej. Można. Ale w każdym z tych przypadków mamy do czynienia z wyjątkami. Poza tym, uważa się, iż tak naprawdę wyłącznie

KRZYSZTOF NIEWRZĘDA
ur. 1964 r., poeta i prozaik, autor powieści *Poszukiwanie całości* (1999) oraz trzech tomów poezji; mieszka w Berlinie.

BYĆ PISARZEM...

Nabokov osiągnął wyżyny pisarstwa w obu językach. A więc tylko on jest właściwie wyjątkiem. Przy tym nie powinno się zapominać, iż Nabokov od dziecka był dwujęzyczny, dzięki temu, iż jego guwernantka była Angielką.

Przywiązanie przebywającego poza krajem urodzenia pisarza do ojczystego języka można z pewnością wytłumaczyć jeszcze inaczej. Zresztą nie tylko pisarza. Dla ludzi, którzy opuścili swój kraj, język ojczysty jest przecież najważniejszym elementem zapewniającym nieprzerwaną więź z tym wszystkim, co jest podłożem nostalgii. Nie chcę w tym momencie próbować udowodnić, iż język polski jest dla polskich pisarzy w Niemczech jakąś szczególną jaskinią – pustelnią, do której chowają się oni, aby uniknąć zalewu niemieczyny. W pierwszych latach pobytu poza Polską ta jego rola miała jednak dla mnie spore znaczenie. Ale wtedy trochę inne były czasy.

Obecnie sytuacja się zmieniała. Przede wszystkim teraz w Niemczech dużo łatwiej jest być Polakiem. Język polski stał się bardziej akceptowany między Odrą i Renem, a przez to częściej słyszany. Poza tym, od kilku lat przekraczanie granicy na Odrze i Nysie dla nikogo nie jest już problemem. Do tego dochodzi jeszcze telewizja satelitarna, dzięki której można oglądać polskie programy. Polski pisarz w Niemczech nie ma zatem potrzeby stwarzania sobie jakiegoś murszejącego, językowego matczynika. Tym więc, co pozostaje dla niego istotne w języku jest już tylko (albo aż) emocjonalne rozumienie znaczeń. A ono wciąż może się pogłębiać. Polscy pisarze mieszkający w Niemczech nie muszą już bowiem swojego języka ma-

rynować, ponieważ mogą mieć stały kontakt z najświeższą polszczyzną.

W takich warunkach trudno oczywiście uważać się za emigranta. Trudno nawet wyzwolić się od uczucia, że żyje się właściwie w Polsce, mimo iż mieszka się w Niemczech. I to nie tylko dlatego, iż można oglądać polskie programy telewizyjne, lub czytać polską prasę codzienną korzystając z internetu. Przede wszystkim ze względu na to, iż przebywając w Polsce czy w Niemczech coraz trudniej wykazać różnice między „tu” i „tam”. Zacierają się one nie tylko w sferach społecznych, ale po części także w kulturowych. Aby to zobaczyć, wystarczy przyjrzeć się samochodom jeżdżącym po niemieckich i polskich drogach, wejść do supermarketu lub sklepu z płytami kompaktowymi, albo udać się do kina. Myślę więc, że emigracja jest dla nas raczej doświadczeniem minionym i czymś w rodzaju soczewki, po którą można sięgnąć, by lepiej przyrzeć się wyobcowaniu jednostki w współczesnym świecie. Z pewnością przyczynia się do tego także możliwość zdystansowania się wobec problemów, które są nieistotne w momencie, gdy patrzy się na nie z oddalenia. Bez względu na to czy dotyczą one realiów polskich, czy niemieckich. Tak samo zresztą, jak możliwość czerpania z jednej i drugiej rzeczywistości pozwalająca na większe uogólnienie.

Można byłoby na tym poprzestać. W czasach wspólnej Europy dryfowanie między Polską i Niemcami tworzy doskonałą puentę. Tak naprawdę jednak dopiero w tym momencie ukazuje się prawdziwa sytuacja polskiego pisarza w Niemczech, który w Polsce paradok-

salnie wciąż traktowany jest jak pisarz emigracyjny. Nic więc dziwnego, że powstająca między Odrą i Renem literatura polska nie może liczyć na większe zainteresowanie. Wydawcy w kraju zasłaniają się odległością, polskie instytucje kulturalne w Niemczech bliskością, a wydawnictwa emigracyjne zostały zamknięte, jak tylko wygasła legenda towarzysząca ich działalności. Być może od polskich pisarzy w Niemczech oczekuje się zatem, że korzystając z zawieszenia między dwoma sąsiadującymi ze sobą krajami, zaczną tworzyć kulturowe koktajle *à la* Andrzej Szczypiorski, które można będzie serwować zarówno polskimi, jak i niemieckimi czytelnikami. Nikt nie kwapi się jednak do przejęcia tej roli. Taki stan rzeczy spowodował natomiast, iż niektórzy postanowili zostać pisarzami niemieckojęzycznymi. I nawet zdobyli w Niemczech pewne uznanie. Na ile jednak ucierpiało na tym ich pisarstwo, wiedzą tylko oni sami.

Janusz Rudnicki:

Być polskim pisarzem w Niemczech jest łatwiej – stosunkowo – niż być niemieckim pisarzem w Niemczech. Niemiecki pisarz w Niemczech, od wielkich nazwisk abstrahując, jest tylko niemieckim pisarzem w Niemczech, nikim więcej. Za to ja, polski pisarz w Niemczech, wzbudzam tu zainteresowanie gdzieś od dziesięciu do dwunastu razy w roku, jeśli jakkolwiek Dom Literatury lub jakkolwiek instytut dostanie fundusze na kogoś takiego jak ja. Na spotkanie z polskim lub wschodnioeuropejskim pisarzem. Mają wtedy podwójny ze mnie pożytek.

Po pierwsze: dostarczam im czegoś w rodzaju alibi na polsko-niemieckie zbliżenie. Próbuje przecież, starają się, nieprawda? I mogą to udowodnić, stoi przecież w programie.

Po drugie: udaje mi się zadowolić prawie wszystkich. Publiczność jest zadowolona, bo egzotyczny pisarz z Polski jakoś nie był nudny. Organizatorzy są zadowoleni, bo publiczność była zadowolona. I ja jestem zadowolony, bo zadowoleni byli organizatorzy i mogą mnie dzięki temu polecić innym.

Zresztą, w Polsce jako polskiemu pisarzowi z Niemiec też mi łatwiej – stosunkowo – niż polskiemu pisarzowi w Polsce. Polski pisarz w Polsce, od wielkich nazwisk abstrahując, jest tylko polskim pisarzem w Polsce, nikim więcej. Za to ja, Polski pisarz z Niemiec, wzbudzam w kraju zainteresowanie, wszyscy są zadowoleni i tak dalej.

Reasumując: w Niemczech jestem polską zupą z niemiecką wkładką.

JANUSZ
RUDNICKI
ur. w 1956 r.,
prozaik, wydał
m. in. zbiór
prozy *Tam
i z powrotem
po tęczy*
(1997);
mieszka
w Hamburgu.

BYĆ PISARZEM...

W Polsce jestem niemiecką zupą z wkładką polską. Dlatego być polskim pisarzem w Niemczech stosunkowo łatwo jest.

Pytanie o refleksje na temat zachowania polskiej tożsamości, inspiracji obcą kulturą itd. dotyczyć może Polaków mieszkających w Kazachstanie. Lub w Australii. Lub Brazylii. Ja mieszkam w Niemczech. W Hamburgu. Do Szczecina jadę niewiele ponad cztery godziny. Do Wrocławia sześć. Zwracam się do Was z gorącą prośbą, popatrzcie na mapę Europy Środkowej i wyciągnijcie z niej wnioski!

W kraju jestem tak często, że zapominam, że w nim jestem. Ja nie widzę już Polski z „dystansu”. I nie muszę polskiej tożsamości „zachowywać”. Ona wystaje mi z każdej kieszeni.

Marek Kędzierski:

Za każdym razem, kiedy jestem w Berlinie, zwłaszcza zimą, czuję już polskie powietrze. Przypominają mi się odpowiednie fragmenty *Dzienników Gombrowicza*. Zima we Fryburgu jest inna, deszcze i wichury docierają tu z zachodu, parę godzin po przejściu nad Paryżem. Już od dwudziestu lat, z regularnymi przerwami na Francję i Amerykę (oraz Polskę), obserwuję Niemców i Polaków w Niemczech, wciąż zadając sobie pytanie: dlaczego tak się różnimy, skoro warunki naturalne (klimat, przyroda i geografia, tradycje kulinarne, nawet budowa ciała i sposób poruszania się przechodniów na ulicach) predestynują nas raczej do powinowactwa ze

środkowoeuropejskimi sąsiadami niż z dalszym Zachodem. Z Berlina do granicy Polskiej jest niespełna sto kilometrów, ale wydaje się, że łatwiej znaleźć kogoś spontanicznie zainteresowanego literaturą polską w Paryżu niż w Berlinie, mimo że, owszem, Berlińczycy zatrudniający pomoc domową mówią o polskich „Magdach” z takim uznaniem jak ongiś, za czasów Theodora Fontane. Na frankfurckie targi książki przetłumaczono setkę polskich „pozycji”, co jest równie chwalebne jak fakt istnienia tzw. Biblioteki Polskiej, inicjatywy międzywydawniczej, w ramach której dostarczono wiele solidnie przetłumaczonych i skomentowanych tomów (Francja mogłaby pozazdrościć). Ale dostarczono głównie do księgarń i bibliotek, gdzie zbiera się na nich kurz. Odnoszę wrażenie, że nikt literatury polskiej tak dla przyjemności nie czyta, wyjąwszy *a happy few*, grupkę bezinteresownych zapaleńców tudzież tych, co do czytania zobligowani są obowiązkami swej profesji. Z drugiej strony, o sukcesie czytelnicznym (liczonym niekoniecznie w ilości sprzedanych egzemplarzy) Heinricha Bölla za Gomułki czy Gierka, mogliby w dzisiejszych czasach tylko marzyć współcześni pisarze niemieckojęzyczni. Na pocieszenie można dodać, że literatury francuskiej też nikt w Polsce nie kupuje, a gdyby nie fundusz Boya-Żeleńskiego wydawca warszawski nie naraziłby się na ryzyko publikacji takich autorów jak Marguerite Duras, której (trudne) książki we Francji rozchodziły się niekiedy w milionowych nakładach.

Moje niemieckie doświadczenia wskazują, że nawet pośród osób czyn-

MAREK
KĘDZIERSKI
prozaik, tłumacz,
reżyser teatralny,
wydał m.in.
powieść *bez
miary* (1997)
i dwie monografie
twórczości
Becketta;
mieszka we
Fryburgu
Bryzgowijskim
(Badeńskim)
i w Paryżu.

nych w tzw. sferze kultury (z kręgów, ogólnie mówiąc, teatralnych oraz medialnych) wielkim wyjątkiem jest ktoś, kto ma w domu książki Biblioteki Polskiej. Jeszcze rzadziej zdarza się taki, co przypomina sobie, że je czytał. Jedna wypowiedź telewizyjna „papieża” krytyki Reicha-Ranickiego, który na całej literaturze polskiej (a zna ją przecież) jeżeli nie wiesz psy, to na pewno kładzie pieczęć czegoś bardziej niż przeciętnego, zniechęci do tej literatury więcej czytelników niż zjedną do niej wieloletnie wysiłki tłumaczy z Darmstadt i wielkiego Berlina. Tak naprawdę literatura polska to dla (kulturalnych) Niemców Stanisław Lem oraz Andrzej Szczypiorski. Czytelnicy *Solaris* nie zawsze pamiętają, że autor „mieszka i tworzy w Krakowie”, natomiast dla miłośników *Początku* ważne jest, że tematycznie powieści Szczypiorskiego wzorowo współbrzmia z tonacją oczekiwań, tym bardziej, że stylistycznie, w czym wielka zasługa tłumaczy, brzmią one lepiej po niemiecku niż w oryginale. Oprócz „klasyków współczesności”, Mrożka i Różewicza, autorom polskim niepomiernie trudno zaistnieć choćby w antologiach. Proza Olgi Tokarczuk (obok, na przykład teatralnych kreacji Piotra Tomaszuka) po części wychodzi wprawdzie naprzeciw pewnym oczekiwaniom niemieckich czytelników, pragnących w *sui generis* ludowej chędożności ujrzyć *differentia specifica* literatury polskiej (tak samo jak typowo polska kuchnia to bigos i ruskie pierogi, specjalnością polskiej literatury miałyby być siermiężna ludowość), jednakże ich zapaly bardzo ostudził Reich-Ranicki.

Na uniwersyteckiej polonistyce

studenci (duża ich część *de facto* polskiego pochodzenia) często lepiej znają tzw. realia polskie niż ich profesorowie, przynajmniej w sensie, „praktycznym” – to bezpośredni rezultat lat „zimnej wojny”. W ostatnich latach, rzecz jasna, wiele się robi odgórnie. Wykaz inicjatyw na rzecz współpracy kulturalnej między Polską a Niemcami jest coraz bardziej imponujący. Ale na rezultaty trzeba będzie jeszcze poczekać, wiele doświadczeń, spotkań, „roboczych” związków na pewno czymś zaowocuje. Zwłaszcza w Niemczech nie można ujmować znaczenia inicjatywom odgórnym, powstającym za biurkami urzędników od kultury – tym bardziej, że Polska nie ma tzw. dobrej prasy, w rankingach nielubianych nacji z renomowanych pism w rodzaju tak nam (nie)przychylnego „Der Spiegel”, Polacy ubiegają się o palmę pierwszeństwa z Turkami.

Może nie dzieje się tak zawsze (i może dzieje się tak również poza Niemcami), ale w moim mniemaniu można mówić o pewnej typowej w stosunku do Polaków postawie. Mam wrażenie, że – w odróżnieniu na przykład od Francuza czy Brytyjczyka – przy pierwszym kontakcie jestem wyłącznie okazem jakiegoś dobrze znanego gatunku zwanego Polakiem, wraz z całym ze społeczeństwa przypisywanych temuż – zresztą bez nazbyt głębokiej refleksji – atrybutów. Zazwyczaj dopiero później mogłem reprezentować specyficzne indywidualium opatrzone jakże trudnym do wymówienia nazwiskiem. W kontaktach profesjonalnych (a więc literacko-teatralno-medialnych) wielokrotnie słyzałem najpierw pytanie, dlaczego wła-

BYĆ PISARZEM...

ściwie chciałbym przygotować na przykład program radiowy o Ameryce, skoro jestem Polakiem. Albo informowano mnie, że jako Polak może powinienem najpierw przedstawić mój projekt nie w Stuttgarcie, tylko w Radio Brandenburg, które specjalizuje się w problematyce wschodniej, nawet wtedy, gdy projekt takiej problematyki nie podejmował. Reżyser mojego słuchowiska zastanawiał się, czy jego bohaterowie (para nowojorskich imigrantów, ale nie wiadomo skąd) powinni może mówić po niemiecku z polskim akcentem. W Berlinie pytano mnie, dlaczego jako Polak miałbym organizować festiwal Irlandczyka Becketta. Muszę jednak przyznać, że jeżeli po takich pytaniach zaczynała się realizacja jakiegoś przedsięwzięcia, współpraca przebiegała na ogół bardzo dobrze. Zrodziło się z tego nawet wiele przyjaźni – po latach w szczerych rozmowach dowiadywałem się, z jakim zdziwieniem owi moi przyjaciele patrzyli wokół siebie, przyjeżdżając po raz pierwszy do Krakowa czy Zamościa: Renesans w Zamościu?

Na ogół jednak nikogo specjalnie do Polski nie ciągnie. Jeżeli tak, jeżeli z powodu kultury, to w mniejszym stopniu z inspiracji literackich niż muzycznych czy teatralnych. Polski teatr ma od lat tzw. dobrą markę. Pamiętam tę fascynację intensywnością sceniczną polskich spektakli w Berlinie, Frankfurcie czy Karlsruhe. Natomiast wioząc kiedyś z lotniska we Frankfurcie na polonijny wieczór artystyczny jednego z nestorów polskiego aktorstwa, przestraszyłem się niemal jego tyradą o tym jak niesmaczny, brutalny, obsesowy jest w ogóle teatr niemiecki. Owo „w ogóle” uzmysłowiło

mi, że również po polskiej stronie nie brak obiegowych stereotypów, nawet w najlepszym towarzystwie. Zapytany o konkrety nestor H. powiedział w końcu coś o obcości, jakim napawał go Berliner Ensemble.

Parę lat później, dyrektor Kunsthalle w Baden-Baden (na tej kulturalnej prowincji instytucja to prawdziwie światowa – jeszcze w latach 80. na murawie przed budynkiem lądowały helikoptery z Mitterrandem i Kohlem), który przymierzał się do prezentacji wspólnych polskich plastyków w ślad za zorganizowaną wcześniej wspólnie z krakowskim Muzeum Narodowym wystawą sztuki polskiej z przełomu (ubiegłych) wieków, dzieląc się ze mną wrażeniami z tej pierwszej wystawy niemal nabożnie powiedział, że niby europejskie, ale „jakże obce”. Byłem bardzo zaskoczony, wystawy wprawdzie nie widziałem, ale od znajomych Polaków słyszałem o niej pochlebne opinie. Przekonani byli, że to, co pokazano, jest dowodem młodopolskiej i małopolskiej obecności w życiu kulturalnym (zachodniej) wielkiej Europy. Polacy woleliby, żeby postrzegano ich jako naród, który wydał Chopina, Marię Skłodowską czy Kopernika, ale stereotypy, którymi karmiono skutecznie Niemców, zwłaszcza od 1870 r., są trudne do wykorzenia. To one bardziej namacalnie odbijają się na życiu codziennym pisarza polskiego w Niemczech niż wspomnienia o zamku w Hambach.

Elżbieta Lempp, *Drugie życie plakatu*, fotografia

„Boli mnie to, co nie istnieje...”

Artur Szlosarek, *Wiersze powtórzone*
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Lekturę kolejnych książek poetyckich Artura Szlosarka należy rozpocząć od uważnego przemyślenia starannie dobranych tytułów, które niemal zawsze skrywają za swą pozorną jednoznacznością nieoczekiwane, głębsze sensy, mówiące wiele o istotnych konotacjach tej poezji. Tak było w przypadku debiutanckich *Wierszy napisanych*, które swym tytułem wskazywały pośrednio na obszar niewypowiedzianego i nieobecnego w słowie. Nie inaczej w przypadku *Wierszy różnych*, gdzie różnorodność i heterogeniczność zewnętrznego porządku odsyłała, znów w sposób aluzyjny, do pewnego wewnętrznego, postulowanego ładu, uobecniającego się jedynie w formie czystej potencjalności.¹ Odczytanie ukrytego sensu tytułu przedostatniej książki Szlosarka, *Listu do ściany*, wymagało już wiedzy na temat reprodukowanego na okładce obrazu Hieronima Boscha *Dziecko z wiatraczkiem*. Obraz ten namalował Bosch na odwrotnej stronie swego *Sądu Ostatecznego*, i fakt, że właśnie ów z a k r y t y przed wzrokiem rewers wielkiego dzieła stał się emblematem tomu, w zasadniczy sposób zmienia wymowę tytułu książki. Ci, którzy dosłuchali się w nim jedynie skargi niewysłuchanego poety, zapomnieli też o tym, że Szlosarek

w swojej liryce w sposób imponująco konsekwentny i świadomy „obiektywizuje” uczucia, unikając bezpośredniego wyznania na rzecz wyrażania prawd najgłębiej własnych, ale zwróconych ku światu, nie ku sobie (na opozycji „mówienia o sobie” i „mówienia od siebie” zbudowany był ważny, bo w pewnym sensie „programowy” wiersz *Je ne sais quoi* z tomu *Papiś i miód*).

Także i tym razem tytuł wyboru wierszy z lat 1987–1997 wydaje się oczywisty – informuje o tym, że książka zawiera utwory z wcześniejszych tomów, drukowane powtórnie i niejako odtworzone (ów efekt mechanicznego powtórzenia wzmacnia dodatkowo widniejąca na okładce papuga, reprodukowana – z oryginału i dodatkowo powielona w formie potrójnej sekwencji). W *Wierszach powtórzonych* kryje się jednak także aluzja do Kierkegaardowskiego „powtórzenia” jako doświadczenia, które nie odsyła do rzeczywistości zewnętrznych zdarzeń, lecz do sfery świadomości. Powtórzenie w tym znaczeniu nie jest prostą repetycją, tym samym, które zdarza się po raz drugi; nie zachodzi ono ani w bezpośrednio dostępnej rzeczywistości, ani w sferze idei, gdyż zarówno bezpośredniość, jak i idealność wykluczają istnienie relacji, będącej warunkiem powtórzenia. Prawdziwe powtórzenie może dokonać się jedynie w świadomości, w której spotykają się oba sprzeczne porządki. Narzędziem ich pojednania może zaś być tylko paradoks, który, jako racjonalnie niewytłumaczalny, pozostaje domeną nie rozumu, lecz wiary, jest więc kategorią religijną podobnie jak samo powtórzenie, istniejące „dzięki czemuś transcendentnemu, co za pomo-

cą jakiejś szczeliny oddziela powtórzenie od pierwszego zaistnienia”.²

Podobnie dzieje się w poezji Szlosarka, która nie zamyka się w świecie językowej abstrakcji (immanencji, idei, Kierkegaardowskiej egzystencji etycznej), ale też nie karmi się bezpośredniością i naocznością świata, nie zapamiętuje się w tym, co zewnętrzne (co charakteryzowało Kierkegaardowską egzystencję estetyczną). Wyrasta ze sprzeczności dzielącej trwale oba antytetyczne porządki, które zjednoczyć może jedynie mowa odświętna, słowo poetyckie – paradoks, efekt uniezwyklenia, językowe powtórzenie oznaczające tożsamość zarażoną innością. I nie powinny nas zwozić tak częste w poezji Szlosarka deklaracje zwątpienia w moc słowa i posłannictwo poety, bo wynikają one właśnie z maksymalizmu oczekiwań, rodzącego nieuchronnie poczucie niespełnienia. Nie może być wszak inaczej, bo to, co ujawnia się poprzez paradoks, odsłania się nie wprost i nie dosłownie, ale właśnie p a r a d o k s a l n i e, w formie niedoskonałej i opacznej, naznaczonej brakiem i negacją. O oryginalności i sile liryki Szlosarka rozstrzyga rzadkie dziś wśród poetów przekonanie o rewelatorskiej sile poezji i jej zdolności do ukazowania prawd w inny sposób niepoznawalnych. Można zatem założyć, iż Szlosarek, mając na uwadze ten właśnie sens prawdy objawiającej się w dziele poprzez słowa, a nie tylko reprezentującej niezależnie od niej istniejący przedmiot – rzeczywistość zewnętrzną lub wewnętrzną stany psychiczne – mógłby powtórzyć za Leśmianem, że „prawda [...] to – dzieło sztuki”.³

Ale pojęciem „dzieła sztuki” posłu-

giwać się dziś mogą jedynie ci, którzy wierzą jeszcze w estetyczną ideę całości, zakładającą istnienie wewnętrznej logiki i koherencji skrywających się za parawanem zewnętrznej fragmentaryczności, a także ci, którzy wierzą w scalającą moc podmiotowej dyspozycji, zdolnej nadać poszczególnym elementom całości organiczny kształt, będący czymś więcej niż tylko sumą konstytuujących go części. Taką próbą całości, a zarazem „próbą dzieła” są właśnie *Wiersze powtórzone*, tom ułożony z utworów znanych z czterech pierwszych książek poetyckich Szlosarka *Wierszy napisanych* (1991), *Wierszy różnych* (1993), *Popiołu i miodu* (1996) i *Camery obscury* (1998). Wybo-rem tym nie rządzi prosta zasada chronologii, lecz zamysł kompozycyjny ukazujący wiersze z różnych okresów w nowym, często zaskakującym porządku. Również w tym sensie „powtórzony” wiersz nie jest „tym samym” wierszem, bo jego semantyka ulega kontekstowemu przekształceniu za sprawą sąsiadujących z nim utworów. Przyjęcie takiego układu kompozycyjnego wskazuje z reguły na autorską potrzebę postrzegania własnej twórczości w kategorii spójnej i synchronicznej całości. (Dzieje się tak nawet wówczas, gdy potrzeba ta przybiera formę nostalgii za nieosiągalnym, jak w przypadku Różewicza, który opowiadając się zdecydowanie całym swoim pisarstwem po stronie poetyki fragmentu i formy otwartej, deklaruje przecież w *Powrocie: przyjdzie chwila kiedy wszystkie / zbiegną się do mnie / te udane i nieudane / kalekie i doskonałe / wyśmiane i odrzucone / zbiegną się w jedno*).⁴

Już tych kilka ogólnych spostrzeżeń dotyczących stosunku do języka poetyc-

kiego i idei organicznej budowy dzieła pozwala, jak sądzę, wskazać źródłową tradycję, z której wyrasta poezja Artura Szlosarka i która w znacznym stopniu odpowiada za jego ambiwalentną pozycję we współczesnej literaturze polskiej. Istotę owej pozycji uchwycił kiedyś trafnie Piotr Śliwiński, pisząc: *Szlosarek [...] dla wielu krytyków pozostaje twórcą kontrowersyjnym, miłośnikiem niewiele znaczących efektów i niepotrzebnych, irtujących trudności, zamkniętym w sobie, zbyt poprawnym, zbyt wirtuozowskim, niezdeklarowanym ani po stronie „układaczy słów”, ani po stronie tzw. o'harystów, podtrzymujących w wierszu język potoczny, a wraz z nim zwykle – i dlatego właśnie n i e w q t p l i w e – życie*.⁵ Tą tradycją, przysparzającą mu tak wielu kłopotów, jest modernizm w swej „wzniosłej, wysokiej” odmianie.

Mówiąc o tradycji „wysokiego modernizmu” jako pewnym spójnym artystyczno-światopoglądowym paradygmacie, odwołuję się raczej do tradycji zachodniej – w tym przypadku niemieckojęzycznej z uwagi na kulturowe i językowe infiltracje wynikające z długoletniego obcowania Szlosarka z literaturą niemiecką. Czynię tak świadomie, mając na uwadze fakt, iż na gruncie polskim pojęcie modernizmu czy też szeroko rozumianej „modernistycznej formacji literackiej” używane było na ogół na określenie jednego z nurtów czy też za ledwie „przygotowawczej fazy” literatury Młodej Polski ze wszystkimi negatywnymi tego konsekwencjami.

Modernizm Szlosarka jest przede wszystkim wyrazem przywiązania do takiej koncepcji języka i procesu twórczego, która wierząc w istnienie prawdy niemożliwej do wypowiedzenia w języ-

ku dyskursywnym uprzywilejowuje mowę „odświętną”, różną od języka używanego w funkcji pragmatyczno-komunikacyjnej. Równocześnie jednak zakłada Szłosarek faktyczną niemożność dotarcia do owej prawdy, jej niedostępność i niezrozumiałość, wpisując ów wątek w strukturę swoich wierszy. Stąd bierze się nieuchwytność ich przesłania, niejasna wymowa, niekonkluzywność i brak wyrazistej puenty. Wiersze Szłosarka mówią o hermeneutycznej porażce podmiotu, który pragnie traktować uprawianie poezji przede wszystkim jako projekt poznawczy. Nie dają one zatem czytelnikowi tej estetycznej satysfakcji, która płynie z odszyfrowywania ukrytego w tekście autorskiego przesłania, z docierania do poetycko zakodowanych sensów, do pojęciowego przekazu uprzedniego wobec poetyckiej realizacji, a więc do owej nachalnej często autorskiej intencjonalności, która stanowi główny przedmiot zainteresowania w modelu lektury utrwalanym przez szkołę. Ta poezja nie komunikuje, nie oznajmia (co najwyżej „przynależność – czy może dolegliwość”; *Pięć wierszy elegij-*

nych (V)), nie głosi prawd; jest raczej pełną zdumienia i niezrozumienia (ileż w tych wierszach znaków zapytania, stawianych częstokroć wbrew regułom składni i intonacji!) pogonią za czymś, co nieuchwytnie i wymykające się przedstawieniu.

Pogoń ta przybiera często formę epifanijskich olśnień, manifestujących się w formie zapisu szczególnego rodzaju momentalnych doznań i doświadczeń – na ogół ułomnych i niespełnionych („byłem pewny / kilka krótkich razy, choć teraz właściwie nie wiem już czego”; *Dzień piąty*), naznaczonych ontologiczną skazą negatywności („boli mnie / to, co nie istnieje, niebytem właśnie / nam momentalnie podobne”; ****odpuść mi, bowiem...*). W epifaniach Szłosarka na plan pierwszy wysuwa się ich aspekt negatywny, wynikający z poczucia braku, z przeświadczenia o niewystarczalności języka i nieuchwytności niepojętej rzeczywistości („bo nic się nie chce ułożyć we wzór / czytelny dla tej nie objaśnionej, przekwitającej chwili”; *Czytam*), wzajemnej nieprzystawalności słów i rzeczy („wszystko zaznaczone, /

TOMASZ KUNZ
absolwent
polonistyki UJ,
krytyk literacki,
tłumacz, zajmuje
się poezją
współczesną.

znaczone piętnem niemożności połączenia: przedmioty i cienie, / zaognione krawędzie, blaski igrające z plamami, res i verba"; *Notatnik: Nox aliena*), istotowej obcości rzeczy („rzeczy z zimną krwią przyglądają się tym zabiegom, / rzeczy z zimną krwią pozostają na miejscach rzeczy"; ****bowiem jeśli nie siebie...*). Równocześnie jednak w wyrazisty sposób wskazują one na swoją teologiczną czy religijną genealogię (poprzez liczne aluzje biblijne, modlitewne apostrofy i nawiązania do religijnej tradycji judeochrześcijańskiej). W efekcie mamy tu do czynienia nie tyle z samorewelacją czy momentalnym odsłonięciem się jakiegoś uniwersalnego sensu rzeczywistości, która pozostaje obca i nieprzystępna, ile raczej z zapisem samego śladu czy tropu jego obecności, zawsze niepewnej i wymykającej się przedstawieniu („czy to moja, więc jedyna, wizja rajy na ziemi i w niebie, / czy też to coś, o czym wcale nie wiem, że powołuje / do grzechu nieładzko cierpliwego współudziału?"; ****zatem: miał być miód; „z pewnością komuś / lub czemuś służę – choć wyznaję to / na wyrost"; Na pewno*). Epifanie te przywołują zatem coś, co wcale nie jest uprzednie wobec aktu wyrażania, co opiera się uobecnienu i zaświadcza o swym istnieniu raczej przez opór, jaki stawia próbom obrazowego czy pojęciowego przedstawienia. Nie jest to jakaś „wyższa” rzeczywistość prześwitująca przez słowa i obrazy, ale raczej pewna szczególna dyspozycja świadomości, pole stworzone przez energie rodzące się między samymi słowami i obrazami. Ta epifanijska rama czekająca jakby na wypełnienie jest właśnie przestrzenią Powtórzenia, w której

czasowe przenika się z beczasowym, a przemijające zaraża się wiecznością. W powtórzeniu (także tym, dotyczącym topiki, tradycji, sposobów wyrażania) nie ma miejsca na nudę tak długo, jak długo pojmuje się je jako „transcendentne, religijne działanie, istniejące dzięki temu, co absurdalne”. Przyzwyczajenie, dopowiada Kierkegaard w *Pojęciu lęku*, powstaje dopiero wówczas „gdy wieczność wycofuje się z powtórzenia”.⁶ Dlatego myli się chyba Piotr Śliwiński, kiedy w posępnej tonacji wierszy Szlosarka dosłuchuje się przede wszystkim „nudy gnieźdzącej się w słowach, całym morzu słów wypowiedzianych już tyle razy, że każda próba użycia ich do wyrażenia tego, co jednostkowe, własne, intymne odziera te doznania z niepowtarzalności”.⁷ Szlosarek nie poszukuje bowiem w poezji niepowtarzalności, ale właśnie powtórzenia, które umożliwia zintensyfikowanie świadomości i które przeciwstawia się zarówno próżnemu rozpamiętywaniu, jak i złudnej nadziei.

Tomasz Kunz

¹ Szerzej pisał na ten temat M. Stala w eseju *Glosy do różnych wierszy napisanych przez Artura Szlosarkę*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 47.

² S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1996, s. 21.

³ B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 189.

⁴ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 390.

⁵ P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, Kraków 1999, s. 302.

⁶ S. Kierkegaard, *List otwarty Constantina Constantynusa do Pana Profesora Heiberga*, w: tegoż, *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 223; Tenże, *Pojęcie lęku*, dz. cyt., s. 177.

⁷ P. Czaplinski, P. Śliwiński, dz. cyt., s. 303.

Widziane z Bukaresztu, „Życia Warszawy” i z Brukseli

Leopold Unger, *Intruz*
Wydawnictwo Prószyński i S-ka,
Warszawa 2001.

Leopold Unger miał doskonały pomysł, wieńcząc swój wieloletni dziennikarski dorobek książką, której co prawda nie chce nazwać autobiografią (że niby sprawy jego życia prywatnego są w niej obecne tylko na tyle, na ile wymaga tego główny tok opowieści), ale która – gdy chodzi o opis jego doprawdy niezwyklej kariery dziennikarza – taką autobiografią niewątpliwie jest. I to napisaną w sposób wyjątkowo atrakcyjny i błyskotliwy.

Dodajmy, że książka Ungera jest także czymś więcej niż autobiografią. Nie jest co prawda – jak słusznie zastrzega się autor – opowiadaniem historycznym, ale zawarty w niej opis własnego życia jest tak uwikłany w dzieje lat, na które to życie przypadło, że siłą rzeczy staje się zarysem potężnego kawału historii. Uściślając – ponad półwiecza dziejów tej, oglądanej zresztą z kilku punktów widzenia, połaci Europy i świata, która w osobie Ungera znalazła swego świadka, bystrego obserwatora i komentatora.

Oczywiście gdyby Unger książki, o której tu mowa, nie napisał, jego dorobek pozostałby z pewnością przez pewien czas w pamięci ceniących jego pióro czytelników. Ale nie łudźmy się: charakter pracy dziennikarskiej zakłada poniekąd jej doraźność, ulotność, przemijalność, nawet jeżeli autor zadba o utrwalenie części swoich tekstów w postaci książkowej. Tymczasem książka typu *Intruza* – takim nieco przewrotnym i autoironicznym tytułem Unger ją opatrzył – ma to do siebie, że ukazuje i utrwała w świadomości czytelników osobowość autora: osobowość – nie waham się tego powiedzieć – pisarską, choć Unger zastrzega się również – i słusznie – przed zaliczaniem swojej książki do kategorii tzw. literatury pięknej, polegającej – jak wiadomo – na „pięknym zmyśleniu”. Co do tego jednak, że mamy tu do czynienia z tzw. literaturą faktu, i to w najlepszym tego słowa znaczeniu, nie może być chyba wątpliwości.

Na czym polega zaskakująca niezwykłość życia i zawodowej kariery Leopolda Ungera? Akcja opowieści zaczyna się w roku 1939. Autor urodzony w żydowskiej rodzinie, zamieszkałej w polskim podówczas Lwowie, uczeń szkoły średniej, ma lat siedemnaście. Ma też starszego o lat kilkanaście brata Leona, żonatego i po studiach, który – przejąwszy od starych rodziców opiekę nad bratem młodszym – staje się dla niego niezaprzeczalnym autorytetem. To on, kiedy zanoszą się na to, że do Lwowa wejdą hitlerowcy, decyduje się na wspólny z nim *exodus* z tego miasta i przejście przez granice rumuńską w tym samym mniej więcej czasie co rząd II Rzeczpo-

spolitej. Kiedy jednak okazuje się, że Lwów zajęli nie hitlerowcy, ale bolszewicy, starszy Unger pozostawia młodszemu list ojcowski, jak ma się zachowywać siedemnastolatek w obcym Bukareszcie, sam zaś decyduje się na powrót do Lwowa, gdzie pozostawił żonę i rodziców. Do Lwowa jednak nie udaje mu się dotrzeć: zatrzymany na granicy trafia do gułagu, a stamtąd – do Armii Andersa. Jest przedwojennym podchorążym WP i choć – znalazłszy się na Bliskim Wschodzie – ma możliwość jako Żyd zwolnić się z wojska i pozostać w Palestynie (tak uczyniło wielu jego rodaków, m.in. późniejszy premier Izraela Begin) – nie korzysta z tej możliwości. Kontynuując służbę bierze udział w kampanii włoskiej, m.in. w szturmie na Monte Cassino. Ginie pod Bolonią w styczniu 1945 roku. Jego grób – wśród 10 innych z Gwiazdą Dawida – znajduje się na polskim cmentarzu wojskowym w Loreto pod Ankoną. Młodszy brat dowiady się o jego losach dopiero w kilka lat po wojnie.

To, że późniejszemu autorowi *Intruza* udaje się przeżyć okres II wojny światowej w ściśle podporządkowanej Hitlerowi Rumunii generała Iona Antonescu i tam – będąc zarejestrowanym jako polski Żyd – zdać maturę w polskim gimnazjum oraz rozpocząć studia na rumuńskim uniwersytecie, należy do tych paradoksów historii, które tylko ci, co owe lata sami, często w najdziwniejszych okolicznościach, przeżyli, są w stanie pojąć. Kiedy azyl w domu polskich uchodźców okazuje się dla Ungera niebezpieczny z uwagi na demonstrowane tam przez pewne jednostki nastroje antysemickie, doznaje

pomocy od strony tak niezwyklej, że można to nazwać – pozwólmy sobie na szczyptę patosu – „dyskretnym muśnięciem skrzydeł historii”. Jedną z zaprzyjaźnionych z Ungerem studentek polskich w Bukareszcie jest mianowicie córka (z pierwszego małżeństwa) Jadwigi Beckowej, żony internowanego w Bukareszcie przedwrześniowego ministra spraw zagranicznych RP. Otóż Jadwiga Beckowa uzyskuje od władz rumuńskich pozwolenie, by w pilnie strzeżonej willi, w której przebywa rodzina Becków, zamieszkał kolega córki... Józef Beck jest już ciężko chory, niebawem, wywieziony z Bukaresztu w okresie bombardowania miasta, umrze na zapadłej wsi rumuńskiej. Warto jednak przeczytać w książce Ungera przedruk opublikowanego w „Zeszytach Historycznych” z 1966 roku tekstu Jadwigi Beckowej *Ostatnia willia Józefa Becka*. Unger, który jest – w jakimś sensie – głównym – obok Becka – bohaterem tego dokumentu, występuje tam jako „student Pol”, bez nazwiska. Beckowa – domyśla się Unger – osoba dużej mądrości, rzetelności i taktu – boi się zaszkodzić czynnemu w czasie publikacji tekstu dziennikarzowi zza żelaznej kurtyny. W 20 lat po ogłoszeniu owego tekstu Unger, już zamieszkały w Belgii, zapozna się z nim i zaopatrzy go stosownym komentarzem na łamach „Kultury” Giedroycia. Komentarz ten, przypomniany w *Intruzie*, też warto przeczytać. Becka pochowano w 1944 roku w Bukareszcie, w roku 1991 prochy jego przewieziono do Warszawy. Na ten drugi pogrzeb Becka Unger przyjechał specjalnie z Belgii. W książce napomyka o tym, że był jedy-

nym uczestnikiem obu pogrzebów ministra przedwrześniowej Polski...

Pobyt Ungera w Rumunii, która niebawem zdąży zmienić polityczne oblicze, przeżyć wkroczenie Armii Czerwonej i stać się jednym z państw satelickich ZSSR, przeciągnął się aż do października 1948 roku. Właśnie w Rumunii zaczął on pracę dziennikarską – zrazu w redakcji wychodzących wówczas w Bukareszcie „Nowin Polskich”, później w charakterze korespondenta PAP. Wrócił do Polski tuż przed wielką oficjalną pompą, celebrowaną z okazji czegogoś, co się wtedy nazywało „zjednoczeniem partii robotniczych”, a było w istocie, z czego wszyscy na ogół zdawali sobie sprawę, połączaniem uzależnionej, krajowej PPS przez dominującą, komunistyczną i w pełni posłuszną Moskwie Polską Partią Robotniczą, która owo połączenie zniewolonego sojusznika skwitowała wstawieniem do swej nazwy przymiotnika „Zjednoczona”.

Od tej chwili „zawodowa przygoda” dziennikarza Leopolda Ungera trwa nieprzerwanie przez pół wieku, dzieląc się – jak sam to określa – na trzy etapy: „blisko 20 lat dziennikarzenia na wschód od muru, 20 lat – na zachód od muru i 10 lat – bez muru”.

Można sobie wyobrazić jakie zasady przekłamań własnej przeszłości czyhały na autora pisanej w latach 2000-2001 książki, kiedy charakteryzował ów etap warszawski swojej działalności. Pracował wtedy przez 19 lat w redakcji „Życia Warszawy”, przez cztery ostatnie lata był jej sekretarzem, od roku 1955 do wypadków marcowych członkiem PZPR. Pisał zaś o tym po 30 latach pobytu na Zachodzie, po zdoby-

ciu trwałej pozycji w redakcji belgijskiego dziennika „Le Soir”, co więcej – po przeszło ćwierćwieczu ścisłej współpracy z „Kulturą” Giedroycia i z Polską Sekcją Radia „Wolna Europa”. Zasadek tych uniknąć można było jedynie pisząc prawdę. I właśnie owa zasada pisania pełnej prawdy pozwoliła autorowi *Intruza* odnieść zwycięstwo nad tymi, co po jego wymuszonym przez organizatorów tzw. akcji antysyjonistycznej lat 1967-68 wyjeżdżcie z Polski, szkalowali go i usiłowali przedstawić jako politycznego kameleona.

Unger nie ukrywa, że wracając w roku 1948 do Polski pokładał – jak wielu – nadzieje w dokonujących się w Polsce przemianach. Nie ukrywa również i tego, że jedną z przesłanek tych nadziei była perspektywa Polski wolnej od antysemityzmu, budowanej po zwycięstwie nad Hitlerem, sprawcą zagłady milionów polskich Żydów, w tym również jego rodziców. Młodość i oddalenie od kraju w latach wojny sprawia, że w wiele rzeczy wierzy zrazu naiwnie, choć już swoją zgodę na zasugerowany mu w redakcji „Życia Warszawy” akces do partii na fali ogólnych nastrojów po śmierci Stalina określa po latach jako „najzimniejszy oportunizm”. Nie omijają go bowiem od samego przyjazdu do PRL-u sygnały, że znalazł się w kraju, w którym za fasadą równości szans królują – sekciarstwo, podejrzliwość i podział na „równych i równiejszych”. Wystarczy zapewne tego, że lata wojny przeżył w podejrzanej Rumunii, by dowiedział się od Julii Minc, szefowej PAP-u i żony wszechwładnego wówczas Hilarego, że „nie pasuje do modelu” i w PAP-ie na pracę

liczyć nie może. Jeden przypadkowy donos sprawia, że przez wiele miesięcy natrętny ubek zaczyna wzywać go do bezustannych, przymusowych wizyt w wiadomym urzędzie i chce na nim wymusić przyznanie się do win czy występków, o których indagowany i „nie pasujący do modelu” delikwent nie ma pojęcia. Na szczęście trafia też i na ludzi przyjaznych oraz na tyle ustosunkowanych, że są w stanie z owego ubekkiego uwikłania go wyzwolić. Poza tym udaje mu się trafić do redakcji „Życia Warszawy”, która na tle wspomnianych tu incydentów wydaje mu się oazą przyzwoitości. Plastycznie i w oparciu o żywe charakterystyki konkretnych osób odmalowuje klimat panujący wówczas w zespole redakcyjnym tego pisma, ideologicznie niejednorodnym, raczej dostosującym się do sytuacji niż traktującym ją z pełną aprobatą – poza może osobami dwu kolejnych redaktorów naczelnych. Pierwszego, Wiktora Borowskiego, wspomina z wyraźnym sentymentem i określa jako „komunistę nietypowego”. *Pokazał* – pisze Unger – *że można być ważnym działaczem, posłusznie wykonującym polecenia partii (...) i zachować równocześnie szacunek ludzi (...) pozostać lojalnym wobec podwładnych (...) Stała się, aby wśród jego podwładnych nie zapanował strach (...) Miał instynkt i dobrą rękę. Zaczął w najgorszym okresie. Jego następcy, Henrykowi Korotyńskiemu, było już znacznie łatwiej: wystarczyło nie psuć. I do pewnego stopnia, a raczej momentu (...) Korotyński nie tylko nie popsul, ale bardzo wiele wniósł do redakcji, w innych, już znacznie bardziej sprzyjających, postalinowskich okolicznościach.*

Uczciwość i wielkoduszność Unge-

ra, który tak ocenił rolę Korotyńskiego w redagowaniu pisma, pozwala nam uświadomić sobie dopiero fakt, że to właśnie Korotyński był tym, na którego spadła przykra powinność wykonywania kolejnych wyroków władz partyjnych na osobie autora *Intruza*. Unger bowiem, wysoko oceniany u „góry” jeszcze w latach 1962-63 jako korespondent „Życia Warszawy” na Kubie, w krytycznym momencie konfliktu USA-ZSRR w sprawie zainstalowanych na wyspie sowieckich rakiet, już wkrótce po powrocie okazuje się dla partyjnych decydentów postacią źle widzianą. W przededniu objęcia kolejnej funkcji korespondenta pisma, tym razem w Paryżu, dowiaduje się od Korotyńskiego, że musi zwrócić na jego ręce już wystawione paszporty – własny i członków rodziny, gdyż z wyższego nakazu na placówkę tę pojedzie ktoś inny. W trzy lata później, w gorącym momencie tzw. wojny siedmiodniowej między Izraelem a Egiptem, oraz związanym z nią początkiem lansowanej przez frakcję moczarowską partii tzw. akcji antysyjonistycznej, Korotyński dostaje rozkaz usunięcia – i to z dnia na dzień – Ungera z redakcji. Akcja wzbiera na sile. Już niebawem dzieci „intruza” spotkają się z szykanami w szkołach. Wtedy zapadnie gorzka decyzja emigracji. A wraz z nią – najbardziej zadziwiający, ba! – wręcz imponujący rozkwit publicystycznego talentu Ungera. I to jeszcze mało powiedziane! Następuje bowiem wręcz oszałamiający triumf jego uporu, pracowitości, daru stawiania heroicznie czoła największym przeciwnościom losu. Ale jakim kosztem! Za cenę utraty, po raz

drugi w życiu, całego dotychczasowego, materialnego dorobku, że przemiłą sferę napięć nerwowych, stresów związanych z odpowiedzialnością za los rodziny, szykan przedwyjazdowych w ramach tzw. pomarcowej emigracji.

W ciągu roku Unger pokonuje barierę języka, zostaje stałym pracownikiem największego francuskiego dziennika w Belgii, „Le Soir”. Niebawem skorzysta z wyróżniającego zaproszenia i rozgości się na łamach prestiżowej „International Herald Tribune”. Dla czytelników polskich zostanie „Brukselczykiem” w paryskiej „Kulturze”, dla słuchaczy RWE – stałym gościem na antenie najpopularniejszej w kraju i zjadle zagłuszanej radiostacji Jana Nowaka i jego następców.

Moja znajomość z Poldkiem, a raczej jego znajomość ze mną, zaczęła się dość paradoksalnie. Redagując nagłówki nad tekstami wystąpień na kongresie zjednoczeniowym partii w roku 1948, pomylił imię mówcy, którym był niejaki Stefan Matuszewski, znany jako ówczesna wtyczka PPR-owska w PPS. Dał nagłówek: „Przemówienie Ryszarda Matuszewskiego”. Widocznie przeglądał „Kuźnicę” lub inne pismo literackie, z którym współpracowałem. Stefan Matuszewski, wówczas partyjna szyszka, zrobił awanturę. Naczelny „Życia Warszawy”, Wiktor Borowski, powiedział wtedy Poldkowi: „Panie Unger, to był kosztowny błąd!” Był wzywany w tej sprawie do KC. Unger po latach stwierdza z towarzyszącym mu nieodstępnie poczuciem humoru, że to ja raczej powinienem był się obrazić...

Tak naprawdę moja znajomość z Poldkiem datuje się od lat sześćdzie-

świątecznych. Poznałem go wówczas jako partnera bridżowego mojej żony, Ireny Szymańskiej, którą wspomina pięknie i ciepło zarówno w *Intruzie*, jak na kartach jej zbioru *Miałam dar zachwytu* (Czytelnik, 2001). Szkoda więc, że ani seria szkiców Anny Bikont i Joanny Szczęsnej, drukowana w „Wyborczej”, której przeczytanie jak gdyby kwitował, nazywając ją „bardzo pouczającą”, ani wspomnienie o Janie Józefie Lipskim w książce Szymańskiej (której najwidoczniej nie przeczytał) nie ustrzegło Ungera od jedynego naprawdę poważnego błędu, jaki w *Intruzie* popełnił. Jest zaś nim wymienienie J. J. Lipskiego w gronie pisarzy mających za sobą przynależność do PZPR: błąd tym przykrejszy, że rzutuje na całokształt orientacji Ungera w klimacie środowiska literackiego w Polsce owego okresu. Nie ma chyba u nas człowieka, który się w latach 50. i 60. w tym środowisku obracał i nie wiedział, że Jan Józef Lipski, inicjator „listu 34”, późniejszy czołowy działacz opozycji demokratycznej, był i wówczas nieugiętą twierdzą oporu przeciw komunistycznej indoktrynacji.

A nawiasem mówiąc, cały rozdział w książce Ungera *Kontakt Społeczny* (zwłaszcza s. 97), gdzie usiłuje on dowodzić, jak bardzo środowisko literackie było uwikłane w stalinizm, grzeszy pewną powierzchownością, nieuzasadnioną niwelacją wyraźnych jednak różnic w postawach poszczególnych wymienionych tam intelektualistów i pisarzy. Podważa to również wysuniętą przez Ungera w tym rozdziale tezę, że redakcja „Życia Warszawy” „była jakby na uboczu głównego nurtu masakry polskiej kultury”. Oczywiście, więk-

szość pracowników gazety była przyzwoita. Ale brak orientacji Ungera, nawet po latach, w niuansach ówczesnych postaw ludzi kultury świadczyłby raczej o tym, że pracownicy pisma znaleźli się, chcąc nie chcąc, właśnie w samym centrum owej „duchowej masakry”. Czyż nie świadczy o tym choćby zupełne pominięcie ówczesnych ośrodków duchowego oporu, takich jak „Tygodnik Powszechny”? Czy nie świadczy sama postać Korotyńskiego, którego uległość wobec partii mówi jednak nie tylko o osobistym braku charakteru na tyle silnego, by się nakazom przeciwstawić, ale i o tym, że prasa na ogół o wiele bardziej niż pisarze, zwłaszcza ci, co za swoje postępowanie odpowiadali tylko indywidualnie, była powolnym narzędziem systemu? Przede wszystkim jednak pamiętać trzeba o tym, że każde ówczesne zaangażowanie, jego motywy i okoliczności, miały – podobnie jak i u samego Ungera – raczej indywidualny charakter. Nie wolno jednym ciągiem wymieniać obok siebie uwikłań Andrzejewskiego i Dąbrowskiej, Borowskiego i Brandysa, Tuwima i Kołakowskiego, Janka Strzeleckiego i Kotta czy Ważyka. Każda z postaw tych ludzi miała wówczas własne, odrębne oblicze. A to, że u Ungera nie ma słowa o „liście 34” też ma swoją wymowę.

Nie bez znaczenia wydaje mi się fakt, że przyjaźniąc się z Poldkiem w latach kiedy był sekretarzem „Życia Warszawy”, nie uważałem go wówczas za... dziennikarza piszącego. Raczej za kogoś, kto w redakcji zajmuje się sprawami technicznymi: łamaniem numeru, układem materiału, jego koordynacją.

Oczywiście, nie miałem racji. Powiniennem był czytać przynajmniej korespondencje Poldka z Kuby, choć – jak wynika z jego uwag na ten temat w *Intruzie* – docierały one do czytelników w Polsce w formie mocno zniekształconej i ocenzonej. Widocznie jednak nie interesowałem się tym wtedy w równym stopniu, co ówczesnymi przemianami w polskiej poezji i dyskusjami literackimi. Ciekawe natomiast, że pełny tekst korespondencji Ungera z Kuby znany był – obok określonej kategorii VIP-ów w Polsce (gratulował ich Poldkowi m.in. Cyrankiewicz) – również przechwytyjącym te korespondencje, nadawane radiodalekopisem, i pilnie je studiującym przedstawicielom służb specjalnych USA. Kiedy Unger, wracając z Kuby, wystąpił o wizę do Stanów Zjednoczonych, otrzymał ją ku swemu zdumieniu szybko i bez przeszkód. Na przyjęciu w ambasadzie PRL w Waszyngtonie przedstawiono mu Amerykanina, który przyznał się, że jako pracownik Departamentu Stanu, wydał decyzje o błyskawicznym przyznaniu mu tej wizy. *Nie widziałem powodów – oświadczył – aby pan nie poznał kraju, którego pewne instancje były, dzięki panu, dobrze i obiektywnie informowane o bardzo nas interesujących wydarzeniach i sytuacji na Kubie. Nasze urzędnicy przechwytywały bez większego trudu, wśród innych naturalnie, wszystkie pańskie materiały. Nie sądzę, aby mogły one wpłynąć na nasze decyzje strategiczne, ale były dla nas bardzo ciekawe, bo pisane z innej niż nasza perspektywy, no, i jak pan wie, mieliśmy wtedy raczej utrudniony dostęp do informacji na Kubie. Pan nadawał dużo, zwłaszcza w najgorętszym okresie. Ceniliśmy pański zmysł obserwacji i*

RYSZARD MATUSZEWSKI ur. w 1914 r., krytyk i historyk literatury, autor licznych książek poświęconych głównie literaturze współczesnej, między innymi tomu *Olśnienia i świadectwa. Od Leśmiana do Barańczaka* (1995).

obiektywizm, mimo widocznej sympatii dla Kuby i niechęci wobec USA. Uznaliśmy, że choć często propagandowe – pańskie materiały są do pewnego stopnia wiarygodne... Wracam jednak do tego, że przed pojawieniem się znakomitych korespondencji „Brukselczyka” w paryskiej „Kulturze” nie miałem pojęcia o jego talencie publicysty. Zrozumiałe, że nieoczekiwany wybuch pisarskiej weny Poldka kojarzyłem ze zmianą zakresu swobody wypowiedzi. Wiele osób tak reagowało. Przywodziło mi to nawet na myśl starą anegdotkę o małym Mońku, który nastęczał wiele niepokoju rodzicom, bo do piątego roku życia nie umiał mówić. Któregoś dnia w domu rodziców Mońka wybuchł pożar. W ogólnej panice każdy usiłował coś wynosić i ratować, ale wszyscy zapomnieli o Mońku. I wtedy nagle uszu obecnych dobiegło rozpaczliwe wołanie: – A ja? Co będzie ze mną? Dlaczego nikt się mną nie zajmuje, nikt mnie stąd nie wyprowadza?! I w odpowiedzi radosny i pełen zdumienia okrzyk rodziców:

– Moniuś! To ty mówisz? Dlaczego dotąd nic nie mówiłeś? I odpowiedź Mońka:

– A co ja miałem mówić?

Otóż przyznaję, że kiedy pierwszy raz czytałem znakomite felietony Poldka z cyklu *Widziane z Brukseli*, myślałem sobie, że ich autor, spytany dlaczego dotąd, w „Życiu Warszawy” czy na innych PRL-owskich łamach, nie próbował za-błysnąć pełnią swego talentu publicysty, mógł zadać podobne do Mońkowego pytanie: – A o czym miałem pisać? Jak pisać w warunkach ograniczonej wolności słowa?

Nie czytywałem nigdy artykułów

Ungera w „Le Soir” ani w „International Herald Tribune”. Redaktorzy tych pism musieli jednak wysoko je oceniać, skoro je chętnie drukowali, pocieszam się wyznaniem, którym Unger zamyka w swojej książce rozdział zatytułowany *Moje życie z Jerzym Giedroyciem*: „... kiedy ktoś kiedyś w ogóle zechce zapytać: Kto to był Unger, co on napisał? i w odpowiedzi usłyszy: – A to ten, który pisał *Widziane z Brukseli* dla Giedroyciowej „Kultury” – to mnie to, proszę państwa, najzupełniej wystarczy.”

Nie wątpię zresztą, że są również tacy, którzy i dziś szpaltę z niezbyt regularnie się ukazującym felietonem Ungera na łamach wysokonakładowej „Gazety Wyborczej” potrafią wyluskać z chłamu reklam i natłoku codziennych, drobnych informacji. A również i tacy, co zachęceni tym tekstem, albo i bez zachęty, sięgną po *Intruza*. Nie pożałują!

P. S. Tytuł tego tekstu nie jest przypadkowy. Jest rzeczą oczywistą, że to, co zapamiętał Unger z Bukaresztu i to, co dostrzega dziś w Brukseli, jest jego widzeniem i nikt nie może mieć pretensji, że na przykład z felietonów „Brukselczyka” w „Kulturze” nie dowiemy się wszystkiego o Unii Europejskiej. Natomiast, zaznaczając, że to, co autor *Intruza* dostrzegł z perspektywy Warszawy, ma charakter określony przez jednak nieco zawężony krąg widzenia pracownika jednej z warszawskich redakcji, jest moim zamysłem świadomym, może dlatego, że moje własne widzenie spraw z perspektywy mego rodzinnego miasta jest jednak nieco inne.

Ryszard Matuszewski

Nadgryzione ciasteczko

Natasza Goerke, *47 na odlew*
Wydawnictwo Prószyński i S-ka,
Warszawa 2002.

Po lekturze najnowszej książki Nataszy Goerke mogę z czystym sumieniem powiedzieć: a nie mówiłem... Mieszkająca na stałe w Niemczech pisarka dała się poznać przede wszystkim jako autorka kunsztownych miniatur prozatorskich, metatekstowych drobiazgów skrzących się ironią i dowcipem, zaskakujących czytelnika pomysłowością. Nie minęło jednak wiele czasu od debiutu Goerke, czyli książki *Fractale* (1994), a jej teksty stały się manieryczne, powtarzalne i przewidywalne. W wydanych w roku 1999 *Pożegnaniach plazmy* autorka próbowała zmodyfikować nieco formułę swojej prozy, nie na wiele to się jednak zdało. Mówiąc obrazowo, Goerke dotarła do ściany. Wskazywałem, omawiając *Pożegnania plazmy*, że w tej sytuacji pisarka ma dwie możliwości, albo konsekwentnie realizować wypracowany już przepis na literaturę, ryzykując autoplagiaty, albo poszukać nowych rozwiązań, co oznaczać mogło właściwie tylko jedno – zwrot ku fabule, opowieści. Wybrała drugie z tych rozwiązań, o czym przekonuje *47 na odlew*. Chociaż sprawa w tym przypadku nie jest tak do końca jasna.

Goerke wciąż chyba nie jest zdecydowana, jaką prozę zamierza pisać.

Albo – inaczej rzecz ujmując – jednocześnie chce mieć ciasteczko i zjeść ciasteczko. Tworzy teksty rozbudowane, rozsnuwa opowieści, ale przy tym nie za bardzo – jak mi się wydaje – wierzy w sensowność tego rodzaju literatury, więc nie rezygnuje z charakterystycznych dla jej prozy zabiegów metaliterackich. Niby pisarka próbuje formy zbliżonej do opowiadania, ale przecież taki kształt ma jedynie tekst tytułowy w nowym tomie, natomiast pozostałe dwa (*Buraki*, *Waiting underground*) niczym nie różnią się od utworów z wcześniejszych jej książek. Niby stawia na opowieść, ale i tak w końcu okazuje się, że większe znaczenie mają dla niej metaliterackie gry z opowieścią. Autorka *Księgi pasztetów* obdarza własnymi rozterkami postać bohatera z opowiadania *47 na odlew*, który w taki sposób prezentuje siebie: *Syndrom nadgryzionych kanapek, powiedziała kiedyś była narzeczona i przyznaję, bliska była prawdy. Nie wiedziała tylko o jednym, o tym mianowicie, że rzeczona połowiczność moich działań wynikała z mej wyobraźni. Cóż, niektórzy muszą zjeść cały befsztyk, by płakać w obliczu krowy. Ja płakałem po pierwszych kęsach* (s. 7). Podobnie jest z samą Goerke, która – wszystko na to wskazuje – zaczynając opowiadać „po bożemu” historie, biorąc się za opisywanie rzeczywistości, od razu wyobraża sobie daremność własnych wysiłków.

Można by uznać, że motywem łączącym pomieszczone w *47 na odlew* teksty są podejmowane przez bohaterów próby dookreślenia się, nazwania swoich pragnień, wskazania celu, który ich życiu nada wyraźny kierunek, sens. Marta z utworu *Buraki* szuka ja-

kiejkolwiek zmiany, wsiada więc „do pociągu, który jechał najdalej” i znajduje miłość oraz spokój pośród dzwacznej wspólnoty rolników, którzy uprawiają mocno narkotyzowane „buraki mistyczne”. Bohaterka *Waiting underground* poszukuje imienia dla siebie; miana, które określi jej los. Mężczyzna w średnim wieku z opowiadania tytułowego zмага się z narzucanymi mu przez kobiety formami, modelami życia, których nie akceptuje, boi się nawet, chociaż na dobrą sprawę sam nie ma żadnej wyrazistej tożsamości; jest właściwie pustym miejscem, które można wypełnić jakimkolwiek dyskursem, stanowi czystą potencjalność. Postaci z najnowszego tomu prozy Goerke są więc ludźmi bez właściwości. Czy jest to próba opisu kondycji człowieka w dobie ponowoczesnej? Nie sądzę. Autorka *47 na odlew* nawet nie próbuje przekonać czytelnika, że pisze o świecie, że zamierza dotknąć go słowem choćby po to tylko, by ześlizgnąć się znowu w literaturę. I nic dziwnego, bo przecież głównym tematem prozy tej pisarki była i wciąż pozostaje „niemożność opisaną” rzeczywistości. Wszystko w książkach autorki *47 na odlew* jest konwencjonalne i papierowe. Akcja najnowszych tekstów Goerke rozgrywa się wszędzie i nigdzie, czyli w przestrzeni „tekstowego świata”. I nawet jeżeli pisarka buduje iluzję związków ze światem pozaliterackim, to robi to jedynie po to, aby efektownie (czy raczej: efekciarsko) zdemaskować przedstawianą rzeczywistość jako całkowicie sztuczną, umowną.

Proza Goerke nie jest już równie gęsta językowo jak w poprzednich to-

mach (widać to szczególnie w tekście *47 na odlew*), nie dzieje się już w nowych tekstach tak, że „każde słowo bierze udział w akcji” (to fraza innego specjalisty od prozy mocno zagęszczonej, Marka Bieńczyka). Ale wciąż charakteryzuje się nadorganizacją językową i formalną, skupiona jest przede wszystkim na prezentowaniu mechanizmów tworzenia samej siebie. Bohater opowiadania tytułowego z *47 na odlew* stwierdza: *Zapadłszy w stan metamyslenia, rozmyślałem o własnych myślach i pojąc się błogością twórczych tortur, śledziłem żalony marsz robaczka wzdłuż krawędzi sufitu* (s. 23). Tak samo jest z Goerke, która tworząc literaturę, myśli głównie o literaturze, obserwuje marsz słów przez białe kartki. Oczywiście, proza tej autorki – proszę mnie dobrze zrozumieć – wcale nie jest zła. Wręcz przeciwnie, bywa intrygująca, pomysłowa i dowcipna. Szkoda tylko, że u Goerke wszystko zaczyna i kończy się na literaturze, że chodzi jedynie o to, aby – podaję przykłady z najnowszej książki – pobawić się formą ballady (*Buraki*), rozśmieszyć czytelnika historią współczesnej Wandy, która wolała Niemca (*Waiting underground*) czy poigrać ontologią tekstu literackiego (*47 na odlew*).

A jak to wszystko, co napisałem wcześniej, ma się do sygnalizowanej na początku mojego omówienia zmiany w pisarstwie Goerke, zwrotu ku fabule i opowieści? Mamy tu do czynienia ze zmianą pozorną, połowiczną. Pisarka ledwie nadgryzła ciasteczko. Dobrze by było, gdyby wreszcie zdecydowała się zjeść je do końca. A potem rozejrzeć się za następnym.

Robert Ostaszewski

ROBERT OSTASZEWSKI
ur. 1972 r., krytyk literacki, prozaik, felietonista, wydał zbiór felietonów *Odwieczna, acz nieoficjalna* (2002) oraz powieść *Troję pomścimy* (2002).

Scribere necesse est

Zofia Romanowiczowa,
Trybulacje proboszcza P.

Algo, Toruń 2001, Archiwum Emigracji.

Powieść *Trybulacje proboszcza P.* Zofii Romanowiczowej otwiera motto: „Piszemy w ciemnościach. To wszystko na co nas stać...” Ta zapożyczona od Henry’ego Jamesa fraza okazuje się w nowym kontekście na tyle pojemna i wieloznaczna, że raczej komplikuje niż ułatwia zrozumienie sensu utworu. Wprawdzie z cytatu tego, wyraziście i wprost, odnosi się do opowiadanych zdarzeń, na pierwszy rzut oka wcale nie mrocznych, p i s a n i e, jednak może być ono tutaj rozpatrywane w rozmaitych przejawach i różnorodnych znaczeniach.

Aspekt najbardziej oczywisty wyznaczają początkowe partie tekstu. Narratorką powieści jest młoda dziennikarka, przybywająca do miejscowości Corcona w południowej Francji z zamiarem napisania reportażu-wywiadu z żyjącą tu siedemdziesięcioletnią byłą więźniarką obozu w Ravensbrück, ofiarą pseudomedycznych eksperymentów. Obie panie są Polkami; mimo znacznej różnicy wieku zawiązuje się między nimi nić sympatii, przyjaźni, wreszcie znajomość zacznie przybierać formę nieomal związku, jaki łączy zwykle matkę z córką. Zachodząca stopniowo utrata dystansu wobec bohaterki planowanego wywiadu oraz sielska atmosfera, jaką funduje swemu gościowi Ina, spowodują utrudnienia w pisaniu. Przede wszyst-

kim jednak kłopoty dziennikarki wynikną stąd, że Ina nie jest najlepszym „materiałem” na wywiad, niezbyt chętnie opowiada o przeżyciach lagrowych, nie z tej wszak przyczyny, że są bolesne, lecz dlatego, że uznaje je za definitywnie minione. Dochodzi do tego sceptycyzm: tak byłej więźniarki („co jest naprawdę gołą prawdą?”), jak i narratorki („czy po latach prawdziwa prawda nie ulega metamorfozie?”). Ina żyje więc terazniejszością, a cechująca ją radość życia okazuje się wręcz zaraźliwa. „Kaleka, chora, stara, samotna, była właściwie młodszą ode mnie” – konstatuje ze zdziwieniem i fascynacją narratorka.

Nie tylko jednak Ina, żywa i obecna, pełna energii staruszka odciąga reporterkę od pisania; odciąga ją również l e k t u r a, konkretnie: dwa rękopisy, z których pierwszy, tytułowe *Trybulacje proboszcza P.*, znalazła narratorka w gościnnym domu zaszyte w starą pierzynę, drugi natomiast, *Pamiętnik Tutejszych*, pożyczyła jej Ina. Narratorka staje się czytelniczką „w c i e m n o ś c i a c h”, dosłownie i w przenośni. Pierwsza lektura *Trybulacji* odbywa się przy blasku świecy, „całą noc aż po świt”. W przypadku metafory zaś ciemność odsyła do opisywanych przez proboszcza P. wydarzeń, okresu rewolucyjnego wrzenia u schyłku XVIII stulecia, spośród których niezłomny ksiądz jawi się w autoprezentacji gonionym przez ludziki (jakobinów) zwierzęciem. Ciemności pomnaża też drugi z rękopisów, będący lokalną kroniką pełnej okrucieństw wojny religijnej, powstania kamizardów, jaka przetoczyła się przez południową Francję w dekadzie otwierającej „wiek rozumu”. Tak oto, wraz z narratorką odnajdujemy ciemność r e g u l a r n i e

spowijającą świat zdarzeń historycznych, międzyludzkich. Oba odczytywane przez narratorkę, rekonstruowane (zawierające bowiem sporo luk) i jednocześnie prezentowane czytelnikowi rękopisy zdają się stanowić negatyw zdarzeń wyznaczających zasadniczą akcję utworu, wyrażnie odbijający nastrojem od wspólnie spędzanego przez bohaterki wczesnowiosennego tygodnia, w zgoła sielankowym pejzażu Południa, z wycieczkami, kawą, drinkami i papieroskiem, oraz konstatacją narratorki: „Tu jest niewątpliwie raj!”

Z punktu widzenia dziennikarki, ten wyraz zachwyty nie dziwi, wszak zamiast pracy trafiły się jej wakacje. Zarysowana wyżej perspektywa zdarzeń historycznych pozwala jednak opatrzeć ów „raj”, postrzegany teraz już nie jako chwilowe odczucie bohaterki, ale jako motyw kulturowy (literacki), nawiasem ironii. Jakże bowiem możliwy jest raj odzyskany u schyłku XX stulecia, które dobitnie wykazało, iż dzieje nie podlegają zawieszeniu, że historia nie zasypia... Tak jak nie zasnęła *psyche* Iny, obciążona, wręcz napiętnowana przeżyciami obozowymi (przekonanie o ich nieaktualności pozostaje *de facto* w sferze pragnień starszej pani), jak również nie usypia umysł narratorki, wiążący zdarzenia minione i obecne w jeden węzeł, powtarzalny wzór. Chociaż bowiem, kulejąca wskutek zbrodniczych eksperymentów, Ina mówi: „Moje obozy i tak zwane wojenne przeżycia nie zostawiły wielkiego śladu po sobie”, łatwo odnajdujemy bliźny w jej języku i zachowaniu. Obok niemieckiej leksyki (*Weg! Rrauss!*, woła, dokonując swoistej selekcji gałęzi różanego krzewu), lagerszprachy („<zorganizowany-

mi>. Znaczą kradzionymi”), specyficznych porównań („śmierdzi jak w krematorium”), niezupełnie unieważnianych przez autoironię, dostrzegamy charakterystyczną obozową zaradność bohaterki oraz prowizoryczność jej aktualnego życia, wiedzonego jakby z dnia na dzień. Naprawdę więc ślady pozostają – z jakże dosłownie paprzącą się od pół wieku bliźną na nodze.

Widnieją również tropy. Te jednak stają się przedmiotem uwagi narratorki (oraz autorki, rządzącej rozkładem powieściowych znaczeń). *Trybulacje proboszcza P.* zawierają element tajemnicy. Jednym z zasadniczych chwytów kompozycyjnych jest *suspense*, ponadto znajdujemy w powieści koszmarnie zagadkowe sny, tajemnicze, pełne luk rękopisy („Trybulacje były jak romans. Jak kryminał...” – zauważa narratorka). Tajemniczość polega wszakże na czymś więcej: oto między zdarzeniami odzwierciedlonymi w obu rękopisach, między wspomnieniami obozowymi Iny i przykrymi wspomnieniami narratorki z okresu stanu wojennego, a także zdarzeniami najściślej współczesnymi (pięćdziesiąt lat po wyzwoleniu obozów), wyznaczającymi akcję utworu, zawiązują się tajemnicze nici. Znajdujemy w tekście bardzo liczne analogie, nie tylko budujące szczególną atmosferę (konstytuującą walor metafizyczności), jak w przypadku zbieżności między kulejącą Iną, „kulawą” nogą rusztu oraz nazwiskiem Guibal, które nosi większość mieszkańców Corcony (*guibole* to po francusku „noga”), ale nade wszystko – analogie zachodzące między proboszczem, Iną i narratorką: ludźmi przesładowanymi, usytuowanymi poza narzu-

conym społeczeństwu totalitarnym porządkiem (każdy więc ma tutaj swoje trybulacje: niepokoje, zmartwienia). Opowieść Iny zdaje się powtarzać treść notatek księdza. „Byłbyż to dalszy ciąg burzliwych dziejów Proboszcza P., mówiony na żywo?” – zamyśla się dziennikarka, potem udziela sobie odpowiedzi: „Plagiat! To jest to samo! Ten sam las [...] To samo ujadanie psów. Ta sama nagonka... Kto poluje na kogo?” Wreszcie narratorka w losach innych odczytuje przygody własne czy też dopisuje swój los do istniejącego wzoru: „Właściwie wszyscy troje byliśmy <wtedy> w jednym wieku. Wszyscy mieliśmy za sobą aresztowania, sądy, więzienia”.

Doprawdy, zbieżności te zdumiewają. Być może jednak to w umyśle narratorki rozmaite zdarzenia łączą się w jeden splot? Jak wówczas, gdy rzeźnik w Corconie przywodzi jej na myśl lekarza-esesmana... Ponieważ przynajmniej niektóre z koincydencji wskazują na ich intencjonalne (świadomościowe) źródło, łatwo ograniczyć zawartość znaczeniową powieści do sfery psychologii, planu „zdarzeń psychicznych”, czy w ogóle uznać opowiadany świat za skrajnie zsubiektywizowany. (Pomimo wielości przytaczanych „głosów”, rękopisów i wypowiedzi postaci, ich dysponentem i „filtrem” jest przecież pierwszoosobowa narratorka, która – uwaga! – jako dziennikarka pisywała recenzje ze spektakli teatralnych i pokazów mody, nawet gdy ich nie widziała.) Idąc tym tropem, zubożylibyśmy jednak semantykę powieści. Zawieszenie zaś postawionego wyżej pytania-wątpliwości, dotyczącego ontycznej natury owych koincydencji (które nie oznacza wszak jego

unieważnienia), pozwoli nam dostrzec w *Trybulacjach proboszcza P.* nie tylko utwór psychologiczny, ale też, a nawet przede wszystkim, prozę w zamierzeniu metafizyczną, stawiającą pytania o rolę, jaką w historii i indywidualnej ludzkiej egzystencji odgrywają przypadek, cud, przeznaczenie, Bóg (jeśli jest) oraz zło.

Oczywiście, odpowiedzi jednoznacznych w tym (misternie) zaszyfrowanym przez autorkę powieściowym świecie (jak też, dopowiadamy sobie: w świecie, w którym żyjemy) znaleźć nie sposób. Nie tylko dlatego, że cud i przypadek dziwnie się tu do siebie zbliżają, zachodząc niekiedy na siebie („Samo życie, przeżycie jest cudem. I przypadkiem”), że stosunek do cudu powieściowych postaci nie jest jednoznaczny, że Ina „Niby taka niewierząca, a stale miała Boga na języku...” Świat oto jawi się tajemnicą, wymaga trudu deszyfracji. Człowiek porusza się w nim po omacku – podobnie jak narratorka, w mroku czytająca księżę trybulacje.

Rodzi się zatem pytanie, czy „p i s a n i a w ciemnościach”, pracy ustalania (szyfrowania?) znaczeń – bo czymże jest pisanie, jeśli nie próbą zaprowadzenia ładu? (przynajmniej wewnętrznego) – nie można by o d c z y t y w a ć metaforycznie. Czy pisanie nie jest tu figurą egzystencji poszukującej w świecie harmonii; harmonii przybierającej w najlepszym razie postać tydzień trwających wakacji? Bo wszakże zauważmy, że owa sielska Corcona („raj!”), zniewalająca narratorkę, była świadkiem okrutnych wojen, zbrodni, a i dziś jeszcze „żywe są konflikty, które z jednych robią [...] nieprzyjaciół innych”. Wydaje się więc, że Corcona jest zaledwie uśpionym wulkanem.

Dokonywane zaś w mroku odczytywanie znaczeń łączyć by można z pragnieniem zdomowienia się w świecie, dosłownego i hermeneutycznego. Wkrótce po przybyciu do Iny, powiada narratorka (*nota bene* z zawodu filolog): „N i e r o z u m i a ł a m jeszcze tego miejsca, tego domu” (podkr. A. M.), dodając: „Pod każdym względem jestem znikąd”. Zaskakujące jest to, że Inie, którą mieszkańcy Corcony uznali za swoją, nie udało się w pełni oswoić domu, w którym mieszkała lat kilkadziesiąt, podczas gdy narratorka po parudniowym tylko pobycie mówi: „Byłam w domu. Byłam u siebie...” Ale przecież w końcu przychodzi jej go opuścić. Obok bezdomności, głównych bohaterów – proboszcza (który nieustannie ucieka), Inę, narratorkę – charakteryzuje samotność. Zacieśniająca się więc między obu kobietami podlega gwałtownemu zerwaniu: Ina umiera. Narratorka pozostaje przez pewien czas w domu staruszki: *Na razie jestem jeszcze tutaj, jeszcze jak u siebie, ale już bezdomna. W Paryżu też będę bezdomna. Tym bardziej w Warszawie. Bardziej bezdomna teraz, niż kiedykolwiek. Niż gdziekolwiek. Bezdomna także w czasie. W czasie też trzeba jakoś mieszkać. Mieć miejsce. W terażniejszości, w aktualności.* Nie tylko więc przestrzeń,

ale i czas okazuje się jednym z naczelnych motywów oraz problemów utworu – bycie w świecie.

Powróćmy do motta: „Piszemy w ciemnościach. To wszystko na co nas stać...” W zakończeniu powieści do uszu narratorki, przybyłej właśnie do paryskiego mieszkania, docierają znad sufitu dźwięki: „To było tango. Argentynskie... Nie rozumiałam słów”. Tak brzmią ostatnie zdania powieści. Z pewnością niełatwo jest człowiekowi zdomować się w świecie, usłyszeć harmonię, rozjaśnić swą egzystencję, gdy nie rozumie się słów. Pozostaje poruszać się w mroku, mimo wszystko jednak wypełniać luki, próbować pojąć, zapamiętywać, pisać – i to nawet jeśli prawie gotowy wywiad okaże się zbyt cenny, nieaktualny („Pismo ma aż nadmiar artykułów o zwolnieniach z obozów”); albowiem – „To wszystko na co nas stać...” Wspominając lager, w którym prowadzenie jakichkolwiek zapisków podlegało surowym karom, powiada Ina: „Ale to mania, żeby pisać. [...] Każdy świstek [...] był na wagę złota. Co ja mówię, złoto nie przedstawiało tam żadnej wartości! Na wagę chleba!” A wszystko po to – dodajmy – by później móc odczytywać.

Arkadiusz Morawiec

ARKADIUSZ MORAWIEC
ur. 1969, krytyk, historyk i teoretyk literatury;
wydał:
Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność (2000),
mieszka w Łodzi.

Sto lat recenzji

John Walter, mieszkający w osiemnastowiecznym Londynie handlarz węglem, postanowił radykalnie zmienić swój zawód i w 1785 zaczął wydawać gazetę, której w styczniu 1788 roku nadał nazwę „The Times”. Walter był postacią o wątpliwym morale. Znaczna część jego późniejszych dochodów pochodziła od rozmaitych wpływowych osobistości, usiłujących powstrzymać go przed wydrukowaniem zdobytych na ich temat informacji. Skazany na dwa lata więzienia za publikację materiałów szkalujących rodzinę królewską nie zaprzestał swej działalności i z więziennej celi kierował dalej swą gazetą. W roku 1850 „The Times” ukazywał się już w 40 tysiącach egzemplarzy. Pozostał w rękach rodziny Walterów przez następne 125 lat i mimo nie najlepszej reputacji jej założyciela w połowie dziewiętnastego wieku gazeta miała ustaloną pozycję najbardziej wiarygodnego źródła informacji w całym Królestwie Brytyjskim. Do tego stopnia, że to właśnie z „Timesa” członkowie rządu brytyjskiego dowiedzieli się w czasie wojny krymskiej o rosyjskiej propozycji rokowań pokojowych.

Od roku 1822 zaczął towarzyszyć „Timesowi” specjalny dodatek niedzielny „The Sunday Times”. Jednakże pod koniec dziewiętnastego wieku złe zarządzanie i skandal spowodowany opublikowaniem (w dobrej wierze) fałszywych materiałów politycznych spowodował

**OKNO
NA ŚWIAT**

spadek popularności gazety. W tym trudnym okresie zbawienne okazało się powołanie zdolnego dziennikarza trojga imion Charlesa Frederica Moberly Bella do jej zarządu. Zajął się on „Timesem” bardzo energicznie, zreorganizował go, kładąc zwłaszcza nacisk na dział korespondencji zagranicznej oraz utworzył dwa dodatki, ukazujące się co tydzień: „Times Literary Supplement” w roku 1902 i „The Times Educational Supplement” w 1910.

Taki był skromny początek słynnego „Times Literary Supplement”, zwanego najpierw zdrobniale „Lit Supp” a obecnie po prostu TLS. Świąci on w tym roku sto lat swego istnienia jako jeden z najbardziej prestiżowych kulturalnych tygodników brytyjskich w całości nieomal poświęcony recenzjom. Po raz pierwszy TLS ukazał się w piątek, 17 stycznia 1902 roku (TLS, jak na brytyjskie czasopismo przystało, podtrzymuje tradycję i po stu latach nieodmiennie ukazuje się w piątki). Początkowo miał postać wkładki do głównego wydania „Timesa”, dopiero od 1914 roku można go było kupić osobno, jak zwykły tygodnik.

Ów pierwszy, ośmiostronicowy zaledwie numer dodatku literackiego składał się z działów poświęconych recenzjom literackim, wynalazkom technicznym i sztuce, przynosił także recenzje ze sztuk teatralnych, najnowszą poezję kobiecą oraz dział muzyczny. W pierwszym numerze, pozbawionym jeszcze ilustracji, czytelnicy mogli przeczytać między innymi recenzje z książki na temat osiemnastowiecznych pisarzy szkockich, z historycznej pracy o kampanii

Napoleona w latach 1806–1807 i dzieła na temat intelektualnej historii Chin. Na końcu znalazło się też miejsce na kącik szachisty i na listę nowości wydawniczych, których redaktorzy nie uznali za wystarczająco ważne, aby poświęcić im osobną recenzję (zwyczaj publikowania takiej listy przetrwał wiele lat – redaktorzy TLS nazywali ją po cichu między sobą „cmentarzem”).

Już od samego początku zawartość pisma była kwestią budzącą wiele kontrowersji. Bo dlaczego pisać o jednych, a pomijać inne nowości wydawnicze? Jakim kryterium wyboru się kierować? Tygodnik przyjął zasadę, że omawiać będzie się w nim książki ze wszystkich dziedzin, takie, które redakcja uzna za interesujące i ważne. Jeśli jednak pierwszy numer TLS przypominał coś w rodzaju intelektualnego grochu z kapustą, to przynajmniej był to groch serwowany w małej miseczce. Dla porównania: sto lat późniejszy TLS z 11 stycznia 2002 to trzydzieści dwie gęsto zadrukowane strony. I nie jest to wyjątek – czasem tygodnik osiąga objętość czterdziestu kilku stron.

Zazwyczaj w TLS królują tematycznie ułożone recenzje z wydawnictw naukowych i popularno–naukowych. W numerze z 11 stycznia 2002 pierwsze miejsce zajmują nauki przyrodnicze. Artykuły poświęcone problemom ewolucji i wymierania gatunków przechodzą płynnie w recenzje z książek o lataniu, o granicach wiedzy, o biologicznych teoriach ras ludzkich oraz kwestii eksperymentów genetycznych. Biografie, komentarze, ciekawostki i nowinki z akademickiego świata, wreszcie (moje ulubione) kąpiące jadem listy od czytelników

ków – literackie policzki wymierzane bezlitośnie recenzentom i innym czytelnikom, autorom wcześniejszych listów (w tym numerze między innymi kolejny poirytowany głos w dyskusji na temat moralności i życia seksualnego Michela Foucaulta).

A przecież jesteśmy dopiero na szesnastej stronie – tu zaczynają się recenzje z książek o sztuce, odrobina poezji, no i teksty poświęcone najnowszej beletrystyce. A nawet małe *polonicum* – omówienie powieści Carla Tighe *The Burning Worm*, której akcja rozgrywa się w Polsce lat siedemdziesiątych (dla zainteresowanych dodam, że recenzent chwali powieściowy debiut Tighe’a, interesującą, intrygującą, miejscami groteskową, a miejscami wzruszającą narrację skonstruowaną z fragmentów notatek i pamiętnika powieściowego bohatera, Eugene Hinksa, nauczyciela angielskiego w Krakowie).

Po wyczerpujących omówieniach kilku najnowszych powieści współczesnych przechodzimy do strony dwudziestej drugiej, gdzie kolej na recenzję pozycji wydanej za granicą (w tym numerze to książka Héléne Merlin-Kajman *L'excentricité académique* poświęconej członkom Akademii Francuskiej). Kolejno: więcej poezji współczesnej i dział recenzji z prac historycznych i religijnych. Ogłoszenia i nieśmiertelna krzyżówka zamykają ten styczniowy numer TLS.

Podobny rozkład odnaleźć można w każdym numerze, także kolejnym, z 18 stycznia 2002, który wyróżniał się jedynie okładką przypominającą o stuleciu TLS i dwustronicowym artykułem naczelnego Ferynanda Mouna, poświęconym historii tygodnika (charaktery-

styczną cechą TLS jest skromność jego redaktorów naczelnych – artykułu Mouna z okazji tej okrągłej rocznicy nie umieszczono wcale na pierwszej, ale dopiero na czternastej stronie). Poza tym TLS wyglądał jak zwykle. Całość, czyli 48 imponujących stron drobnego druczku skondensowanej wiedzy, dogłębnych analiz, rzeczowych opinii i obiektywnej krytyki prezentowała to samo intelektualne wyzwanie, przed którym TLS stawia swoich czytelników z morderczą regularnością, w każdy piątek, już od stu lat.

Stulecie istnienia – ileż tu miejsca na nieoczekiwane zdarzenia, zawirowania historii, intrygi i plotki. Jednak owo sto lat okazało się dla TLS nadzwyczaj stabilne. Przez cały ten okres TLS miał tylko ośmiu naczelnych redaktorów, sterujących TLS-em przez morza niezbyt burzliwe, na których jedyne niebezpieczeństwo przedstawiały rafy kolejnych kryzysów ekonomicznych. (Jakże to wydaje się niewiele w porównaniu z doświadczeniami sytuacji rozbiorów, wojen, okupacji i reżimu komunistycznego, przez które przeszło polskie życie intelektualne w ciągu ostatnich stu lat!)

Początkowo TLS miał być podobno tylko chwilowym eksperymentem. Jednak pierwszy naczelny, Bruce Richmond (1903–37), któremu TLS zawdzięcza swój specyficzny, intelektualny ton, rozpoznawalny wciąż po stu latach istnienia, rządził w redakcji aż 35 lat. Bruce Richmond to postać niezwykła. Absolwent dwóch spośród najbardziej wówczas prestiżowych edukacyjnych instytucji brytyjskich, prywatnej szkoły w Winchester i Uniwersytetu Oksfordzkiego (w obu wypadkach również ich stypen-

dysta), nie był za życia postacią znaną brytyjskiemu czytelnikowi, choć jego działalność została zauważona i doceniona oficjalnie – w 1935 roku otrzymał tytuł szlachecki. Przyczyna tego tkwiła w jego wyjątkowej skromności i niezwykłej decyzji, którą podjął jako naczelny TLS. Richmond zdecydował o to, że zarówno on sam, jak i wszyscy autorzy publikowanych recenzji pozostaną anonimowi.

Richmond wierzył w ideę dziennikarstwa jako służby. TLS miał stać się jednolitym, obiektywnym, nadającym ton życiu kulturalnemu, zdystansowanym i autorytatywnym głosem elity intelektualnej. Grupa współpracowników przemawiać miała jednomyślnie i pozostać niewidoczna. Dla czytelnika liczyć się miało nie znane nazwisko, lecz jakość argumentów recenzenta, jego wiedza i zdolność osądu. Nie było tu miejsca dla ekscentrycznych indywidualistów; w istocie do dziś dnia najbardziej namiętne głosy w dyskusji na łamach tygodnika to listy od czytelników. Choć trudno w to uwierzyć, anonimowość piszących recenzentów utrzymała się aż do 1974 roku. Wciąż nie ma zresztą w tygodniku stopki z nazwiskami zespołu redakcyjnego.

Pierwszy naczelny redaktor starał się w ten sposób również chronić swych współpracowników za tarczą TLS; jego zdaniem powinni oni być czuć się swobodni i nie być skrępowani żadnymi obawami w wypowiedaniu swych opinii. Jednak charakter ludzki skłonny jest do słabości – w takich cieplarnianych warunkach łatwo też wyhodować autorów, poddających się pokusie przeprowadzenia ataku, za który nie trzeba

przyjmować imiennej odpowiedzialności. W niektórych wypadkach dochodziło do rozmaitych drobnych oszustw. Znana jest historia pułkownika S. H. Hoopera, który w 1911 najpierw anonimowo wydał swą książkę, a później również anonimowo recenzował ją pozytywnie na łamach TLS. Po drugiej wojnie światowej ogólny spadek zaufania do autorytetów spowodował rosnące niezadowolenie i ataki na TLS za ową kontrowersyjną anonimowość recenzentów.

Dopiero jednak, gdy na stanowisku naczelnego redaktora znalazł się John Gross, po 72 latach istnienia tygodnika zrezygnowano z reguły anonimowości. Gross, tłumacząc swą decyzję we wstępnym artykule, argumentował: „Przed wszystkim krytyk musi być przygotowany do poniesienia odpowiedzialności za to, co pisze (...) Odpowiedzialność musi być naszą pierwszą zasadą.” Od tego przełomowego momentu wszyscy autorzy recenzji publikowanych w TLS podpisują się pod tekstem.

Przedostatni naczelny TLS, Jeremy Treglown podjął się natomiast przeprowadzenia innego zadania, zaiste tytanicznego, a mianowicie udostępnienia zainteresowanym czytelnikom, studentom i akademikom kompletnych archiwów TLS-u w systemie elektronicznym wraz z indeksem nazwisk wszystkich autorów. Autorzy z przeszłości mieli zostać ujawnieni na podstawie zachowanych egzemplarzy „redaktorskich”. Gigantyczna praca przeniesienia setek papierowych stron i dokumentów na strony internetowe możliwa była dzięki finansom z Leverhulme Trust. Dziś wszystkie numery TLS dostępne są

w internecie dla prenumeratorów – oczywiście za opłatą.

TLS był poważnie zagrożony w swym istnieniu jedynie kilka razy. W ciągu kilku pierwszych lat wątlego jeszcze istnienia TLS obawiał się głównie konkurencji. Co najmniej dziesięć innych wpływowych angielskich magazynów kulturalnych walczyło z TLS na początku dwudziestego wieku o rząd umysłów. Niekiedy współpracujący z TLS pisarze i dziennikarze odchodzili, by stworzyć własne magazyny literackie, jak zrobił to T. S. Eliot, który w 1922 rozpoczął wydawanie swego „Criterion”. Jednak TLS zyskiwał coraz więcej czytelników i już w 1914 sprzedawany był w 40 tysiącach egzemplarzy. Tygodnik miał od początku swe charakterystyczne cechy – jedną z nich, odróżniających go od innych tego typu wydawnictw, były regularne recenzje z książek francuskich. Tak na przykład kolejne tomy *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta omawiane były w TLS natychmiast po tym, jak ukazywały się we Francji.

Zmieniający się właściciele koncernu zarządzającego „Timesem” (których w ciągu ostatniego stulecia było sześciu) nie wtrącali się do polityki redaktorów naczelnych dodatku literackiego. Najgorzej wspomina się panowanie lorda Northcliffa, który odkupił upadającego „Timesa” od rodziny Walterów w 1905 roku. Nieznośny lord Northcliff urodził się jako Alfred Harmsworth w roku 1865. Szybko wspiął się po szczeblach kariery, najpierw był dziennikarzem, później wydawcą własnego dziennika. Twórca i król taniej, szukającej sensacji prasy ilustrowanej oraz pierwszych

magazynów dla kobiet, znany był z nieustępliwości i arogancji. Wprowadzał nawet niekiedy prywatną cenzurę w wydawanych przez siebie dziennikach. Na przykład, będąc wielkim fanem motoryzacji zabronił w pewnym okresie swym gazetom publikowania informacji o jakichkolwiek wypadkach samochodowych... To on właśnie zamierzał przerwać ukazywanie się TLS jako niezależnego dodatku i przyłączyć go na stałe do „Timesa”. Lord Northcliff, który nigdy nie przegapił okazji do zrobienia dobrego interesu, nie był zadowolony, że sprzedający się świetnie TLS odciąga od głównego wydania gazety kilkadziesiąt tysięcy czytelników.

Podstępny plan był gotowy w roku 1922, telegramy rozesłane i TLS ocalił tylko dziwny przypadek – czy może raczej celowe wykorzystanie niedociągnięć systemu administracyjnego. Faktem jest, że ogłoszenie, iż TLS ma wyjść po raz ostatni nie ukazało się drukiem. Lord był niezadowolony, ale zajęty innymi sprawami nie mógł osobiście doglądać zamknięcia TLS, wkrótce zresztą rozchorował się i zmarł. Rok 1922 był chyba najbardziej dramatycznym momentem w historii TLS.

Szczegóły tej historii oraz dzieje pisma przeczytać można w jubileuszowej księdze – liczącym 600 stron tomiszczu *Critical Times: The History of the Times Literary Supplement* autorstwa Derwenta Maya, byłego współpracownika TLS. Księga ukazała się pod koniec zeszłego roku. May nie tylko opisał w niej dzieje pisma, ale i zanalizował jego pozycję w życiu kulturalnym Wielkiej Brytanii. Autor nie waha się wskazać na potknięcia recenzentów i najważniejsze pomył-

ki w ocenie wartości opublikowanych książek. Najsłynniejszą taką pomyłką redaktorów tygodnika było kompletne zignorowanie *Ulissesa* Joyce'a. Śmierć Czechowa skwitowano sentencją „być może był, a być może nie był geniuszem”, a recenzent uroczej bajki o zwierzętach, dziś klasyki literatury dziecięcej, *Wiatru w wierzbach*, Kennetha Grahame'a, stwierdzał, że książka „nie jest ani zabawna, ani przekonująca oraz, że wkład autora w nauki przyrodnicze jest nieistotny.”

W ciągu stu lat istnienia TLS przestał ukazywać się tylko dwa razy. Po raz pierwszy w 1947 roku, kiedy nie ukazał się z powodu braków w dostawie węgla. Po raz drugi zniknął aż na rok, kiedy to pomiędzy listopadem 1978 i listopadem 1979 roku cały „The Times” w ogóle przestał wychodzić. Ta długa przerwa była spowodowana sprowadzeniem przez właścicieli koncernu prasowego nowych maszyn drukarskich, co spowodowało protesty związków zawodowych i długotrwały strajk robotników, powodujący zawieszenie działalności wydawniczej. Konkurencja czuwała i w czasie owej rocznej przerwy popularność zyskały nowe magazyny – „London Review of Books” i „Literary Review”. Redaktorzy tych pism nie pragnęli jednak zająć miejsca TLS, ale raczej uplasować się gdzieś obok niego. To dlatego, iż w miarę upływu czasu autorytatywność głosu redaktorów TLS wyrobiła mu opinię niedostępnego, elitarnego klubu, charakteryzującego się swoistym „ważniactwem”, nawet czegoś w rodzaju masonerii literackiej. Sam naczelny Ferdinand Mount przytacza w swym artykule opinię Rebeki West, znanej ze swych

liberalnych poglądów pisarki i dziennikarki brytyjskiej (zmarłej w 1983), która nazwała TLS „tą parafialną gazetką, której woda sodowa uderzyła do głowy”. Tego właśnie pragnęli uniknąć redaktorzy nowych pism literackich – chcieli uczynić swe magazyny przystępniejszymi dla szerszej rzeszy czytelników. TLS jednak, jak się wydaje, nie pragnie czytelników szukających lekkiej lektury. Przeciwnie, jeden z redaktorów naczelnych otwarcie się przechwalał, że uczynił TLS znowu pismem trudnym do czytania.

A jednak czytany. W latach dwudziestych i trzydziestych nakład pisma wahał się między 20 i 30 tysiącami egzemplarzy. W latach czterdziestych wzrósł, osiągając w roku 1950 aż 50 tysięcy. Tygodnik nigdy później nie odzyskał tej poczytności i już pod koniec lat pięćdziesiątych jego nakład spadł do 40 tysięcy. W latach osiemdziesiątych nakład był mniejszy niż 30 tysięcy i dopiero pod rządami obecnego naczelnego powrócił do 35 tysięcy.

Dziś więcej niż połowa czytelników TLS mieszka poza granicami Wielkiej Brytanii, podobnie jak wielu współpracowników tygodnika. Jest to spora zmiana w stosunku do pierwszych lat istnienia TLS, kiedy to większość współpracowników (a zapewne i czytelników) była absolwentami Oksfordu, Cambridge i wyższych uczelni londyńskich. Świadczy to rosnących ambicjach TLS, który z tygodnika brytyjskiego zamienia się w tygodnik o rosnącym prestiżu międzynarodowym.

Sto lat – a wcale nie antyk. I ani odrobinki intelektualnego kurzu.

Ewa Hearfield

EWA HEARFIELD
absolwentka
polonistyki UJ,
od 1999 wykłada
na uniwersytecie
w Bristolu.

Podyskutujmy o gustach

Gusta i guściki (Le goût des autres)

Reżyseria: Agnes Jaoui;

scenariusz: Agnes Jaoui i Jean-Pierre Bacri;

zdjęcia: Laurent Dailland;

Francja 1999, 112'.

W ostatnich czasach obejrzałam trzy wyjątkowe filmy francuskie *Amelię* (2001), *Plotkę* (2001) oraz *Gusta i guściki* (1999), które nie tylko wzbudziły mój podziw, sympatię i akceptację, ale także zazdrość. Paskudną zazdrość polskiego widza, że takie filmy robi się gdzie indziej, a nie u nas. Na czym polega niezwykłość wymienionych filmów? Otóż są one zabawne i pouczające, inteligentne i mądre, efektowne i urocze, a do tego oferują przesłania całkiem poważne i uniwersalne. Przede wszystkim zaś są prawdziwe – wiem, że to zawodne i dwuznaczne słowo, ale użyję go, by podkreślić, że bez najmniejszego kłopotu potrafię rozpoznać świat przedstawiony na ekranie jako podobny do mojego oraz zidentyfikować się z bohaterami i ich problemami. Natomiast gdy oglądam, dajmy na to, *Egoistów* (1999), *Gulczasa, a jak myślisz...* (2001) czy *Dzień świra* (2002) wydaje mi się, że patrzę na świat zupełnie obcy, na ludzi, jakich próżno szukać w kręgu moich znajomych, i na problemy, których nie znam i nie rozumiem.

De gustibus non est disputandum – głosi prastare, łacińskie przysłowie, o upodobania nie należy się spierać, ponieważ – wiedzieli to już starożytni – nic dobrego

z tego nie wyniknie. Proponuję jednak, aby mimo wszystko porozmawiać o gustach różnych ludzi, wykorzystując jako pretekst francuski film *Gusta i guściki* wyreżyserowany przez Agnes Jaoui.

Siła tego filmu leży przede wszystkim w mistrzowskim scenariuszu. Napisali go wspólnie Agnes Jaoui – reżyserka filmu i odtwórczyni roli kelnerki Manie, oraz Jean-Pierre Bacri – grający też rolę biznesmena Castelli. Tandem Jaoui-Bacri, para aktorów i pisarzy związana ze sobą także w życiu prywatnym, jest obecnie niezwykle popularny we Francji. Napisali wspólnie dwie sztuki, *Kuchnia i uzależnienia* oraz *Klimat rodzinny*, które z wielkim powodzeniem zostały wystawione na scenie, otrzymały nagrodę Moliera dla najlepszego tekstu scenicznego w sezonie i zaadaptowano je do kina: *Kuchnię i uzależnienia* (1993) wyreżyserował Philippe Muyl, a *Klimat rodzinny* (1996) Cédric Klapisch. Oboje autorzy zagrali w nich oczywiście także role aktorskie. Poza tym Jaoui-Bacri napisali dwa oryginalne scenariusze filmowe – nagrodzone Cezarami – dla samego Alaina Resnais: *Smoking/No Smoking* (1993), adaptacja sztuk Alana Ayckbourna, oraz *Znamy tę piosenkę* (1997), w których oczywiście wystąpili także jako aktorzy.

Na czym polega niezwykłość sztuk i scenariuszy pisanych przez Agnes Jaoui i Jeana-Pierrea Bacri? Otóż w sposób perfekcyjny prezentują one zwykłych, przeciętnych ludzi, z którymi każdy widz łatwo może się zidentyfikować. Ich problemy wydawać się mogą banalne, ale podobne dręczą przecież także nas wszystkich, dotyczą spraw rodzinnych, układów małżeńskich, osadzenia

we współczesnej rzeczywistości, zagubienia tożsamości, szukania ładu i spokoju, pragnienia trwałości różnych związków, tęsknoty za miłością i bezpieczeństwem. Teksty pisane przez tandem Jaoui-Bacri dają przenikliwy i bezlitosny w swym socjologicznym oraz psychologicznym wymiarze obraz współczesnego społeczeństwa francuskiego, ale jednocześnie są życzliwe dla prezentowanych bohaterów, ze współczuciem i zrozumieniem pokazują ich problemy i cierpienia. Są także życzliwe dla widzów, przekonują bowiem, że przy odrobinie wysiłku każdy może jednak odmienić swoje życie i zaznać trochę szczęścia.

Ogromną zaletą tekstów tandemu Jaoui-Bacri jest umiejętność tworzenia prawdziwych postaci i przydawania im wybornych dialogów. Oboje autorzy mają niezwykle wyczulone ucho na język potoczny i kolokwialny, uzależniony od mediów, celnie charakteryzujący bohaterów.

Gusta i guściki to reżyserski debiut Agnes Jaoui, nagrodzony – bagatelka – Cezarem dla najlepszego filmu francuskiego 1999 roku, Cezarami za scenariusz i role drugoplanowe, Félixem za scenariusz, nominacją do Oscara za film nieanglojęzyczny, nagrodą Davida di Donatello za najlepszy film zagraniczny na ekranach włoskich kin, nagrodą na festiwalu w Montrealu. W Polsce *Gusta i guściki*, dystrybuowane w 15 kopiach przez Gutek Film, firmę wyspecjalizowaną w propagowaniu tzw. ambitnego kina, weszły na ekrany po cichutku, zupełnie bez reklamy, ale i tak – co godne podkreślenia – znalazły się w kwietniu 2002 roku, po miesiącu wyświetlania,

GRAŻYNA STACHÓWNA

na siódmym miejscu polskiego box-office, obejrzane przez 66 tysięcy widzów.

Polski tytuł *Gusta i guściki* jest mocno banalny, nieco krotchowilny i tylko w pewnym zakresie oddaje znaczenie oryginału. *Le goût des autres* znaczy dosłownie: gust innych i brzmi to całkiem serio. W filmie pojawia się wielu bohaterów – właściwie wszyscy traktowani są na równych prawach, choć cztery po-

staci dominują – zderzonych ze sobą sprawą tak subtelną i pryncypialną zarazem, jak gust. A ich gusty przekładają się zarazem na styl – styl wyglądu, zachowań, stosunku do innych ludzi. Wszyscy bohaterowie zostali idealnie osadzeni w tzw. realiach społecznych, są wyraziście określone psychologicznie, wiarygodni i – co ważne – sympatyczni.

Losy licznych bohaterów filmowych łączy ze sobą w *Gustach i guścikach* postać Castelli (Jean-Pierre Bacri), czterdziestoparoletniego przedsiębiorcy w typie *self-made-man*a. Majątek i pozycję szefa zdobył własnymi siłami, pochodzi z nizin społecznych i ma gusta właściwe tej klasie społecznej, do tego jest jeszcze arbitralny i źle wychowany. Prezentuje się jako wzorcowy okaz klasycznego nuworysza, który, wzbogaciwszy się, chce dostosować swoje życie do obowiązujących standardów. Dlatego ma żonę, która urządza mu dom w stylu dekoracji z brazylijskiego serialu, zatrudnia w fabryce menadżera po elitarnych studiach, osobistego ochroniarza, własnego szofera i nauczycielkę angielskiego. Żona nudzi go śmiertelnie, menadżer irytuje dobrymi manierami i światowym obyciem, ochroniarz zawodzi w potrzebie, szofer jest tylko biernym obserwatorem jego poczynań, a nauczycielka daje mu odczuć swoją wyższość, co sprawia, że Castella traktuje ją grubiańsko.

I nagle drobny przypadek wszystko zmienia. Castella ulega namowom żony, by z wielką niechęcią towarzyszyć jej w wizycie do teatru. Oglądając *Fedre* Racine'a, nieoczekiwanie przeżywa prawdziwą iluminację: nie tylko głęboko wzrusza się klasyczną sztuką, ale także

MUSEUM FÜR KUNSTHANDWERK WE FRANKFURCIE
NAD MENEM

Fotografia Grażyna Borowik

zakochuje w aktorce grającej tytułową rolę, którą jest Clara (Anne Alvaro), jego nauczycielka angielskiego. Teraz Castella zaczyna emablować Clarę, kokietować aktorów, zatrudniać artystów, pasjonować się sztuką, a wszystko to spontanicznie i szczerze, choć w swoim stylu – niezręcznie, gruboskórnie i komicznie. Nagła zmiana gustów i upodobań sprawia, że nikt mu nie wierzy: Clara uznaje, że Castella chce kupić jej uczucie, artyści traktują go z lekceważeniem, jak bogatego prostaka płacącego za dzieła, których nie rozumie, żona czuje się odrzucona, szofer i ochroniarz są zadziwieni. Ale ponieważ wszyscy oni także mają poważne problemy związane z własnymi gustami i preferencjami, które powodują konflikty w kontaktach z bliskimi im ludźmi, dlatego skłonni są tolerować wybryki Castelli, a nawet w finale uwierzyć w prawdziwość i trwałość jego przemiany.

Przedstawiając życiowe przypadki swych bohaterów, poważne, zabawne i głęboko wzruszające, Agnes Jaoui tak naprawdę opowiada o gustach, które dzielą ludzi niewidzialną granicą skłonności i upodobań – od ulubionego koloru poczynając, a na preferencjach erotycznych kończąc – wyznaczają hierarchie, pozycje i układy, decydują o znajomościach, przyjaźniach i uczuciach. Z jednej strony *Gusta i guściki* przygnębiają przedstawianym obrazem zróżnicowań tak radykalnie określających i dzielących ludzi, z drugiej zaś niosą krzepiące pocieszenie, że zmiana jest jednak możliwa. Historia kelnerki Manie i ochroniarza Moreno (Gérard Lavin) stanowi przykład postaw i skłonności niemożliwych do przełamania,

gustów opornych wobec próby dostosowania do preferencji innych osób, nawet tych kochanych; zaś historia Castella i Clary pozwala wierzyć w szczerść takiej przemiany, możliwość odejścia od gustu i stylu ukształtowanego w wyniku społecznego pochodzenia, wykształcenia i typu wrażliwości, szczególnie gdy zostaje wzmocniona wzajemną życzliwością, miłością i tolerancją.

Historie bohaterów *Gustów i guścików* rozgrywają się w Rouen we Francji, ale równie dobrze mogłyby się rozegrać w Krakowie, Bostonie czy Jokohamie. Ich uniwersalność jest bowiem zadziwiająca. Możliwe, że o gustach się nie dyskutuje, ale powinno się o nich opowiadać, a już zwłaszcza tak efektownie, jak uczyniła to w swym debiutanckim filmie Agnes Jaoui.

Grażyna Stachówna

GRAŻYNA STACHÓWNA pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, zajmuje się historią filmu polskiego i powszechnego, szczególnie interesuje się problemami współczesnej kultury popularnej. Opublikowała m.in. *Roman Polański i jego filmy* (1994), *Sto melodramatów* (2000), *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych* (w druku).

Dom udręki

Mistrz i Małgorzata
według Michaiła Bułhakowa

Stary Teatr Kraków.

Tłumaczenie: Irena Lewandowska, Witold Dąbrowski. Adaptacja, apokryfy, reżyseria i scenografia: Krystian Lupa. Muzyka: Jacek Ostaszewski.

Premiera 9–10 maja 2002.

Premiera *Mistrza i Małgorzaty* według Michaiła Bułhakowa odbyła się w Starym Teatrze 9 i 10 maja, potem dwudniowy spektakl zagrano jeszcze raz i zapowiedziano następne przedstawienia w czerwcu. Myślę, że nawet jeśli *Mistrz* jest spektaklem jeszcze niegotowym, to nie należało lekceważyć zainteresowania widowni. Oczywiście rozumiem, że wieloobsadowe widowisko jest drogie, że aktorzy być może mają różne inne zajęcia. Wszystko to jednak nie tłumaczy upodobania teatru do owej przerwy popremierowej, czyli do marnowania energii artystycznej. Pisanie o spektaklu, którego prawie nikt nie zna, spektaklu tak wyczekiwanym a w gruncie rzeczy wciąż niedostępnym dla widzów, też jest zajęciem dość jałowym.

Podzielony na dwa wieczory, przeszło ośmiogodzinny spektakl Lupy jest inscenizacją, którą trudno mi zaakceptować. Zobaczyłam długi, męczący seans, którego sens gubi się w lawinie słów, w labiryncie nadpisanych nad powieścią znaczeń. Teatralna wypowiedź Lupy jest chłodna, wyważona, rozczarowuje zatem enigmatyczność przedstawienia. Na premierze, najwyraźniej niegotowej aktorsko, spełnia się ono w ży-

wiole opowiadania fabuły. Ale opowiadanie to przy pozorach wierności wszystkim wątkom powieści wierne Bułhakowowi nie jest. Zgoda, nie musi być. Jeśli jednak przedstawienie nie stanowi twórczego dialogu z pisarzem, jeśli jest wobec jego widzenia świata polemiczne, a przedmiot i klimat tej polemiki nie inspiruje widowni do refleksji, twórców natomiast do niezależnej myślowo i artystycznie kreacji, to pytanie o intelektualne i estetyczne koszty podobnego przedsięwzięcia wydaje się zasadne.

Nie wiem, dlaczego Lupa sięgnął po *Mistrza i Małgorzatę*, skoro tekst Bułhakowa najwidoczniej wydaje mu się miałki, niezdolny do uniesienia metafizycznych i egzystencjalnych treści, których szuka. Wszystko wskazuje na to, że reżyser powieści nie lubi. Nie lubi przede wszystkim demona polityki i historii, który rządzi losami Małgorzaty, Mistrza i jego książki, a nawet – „pracami” trupy Wolanda. Powieść Bułhakowa jest jednak tak bardzo związana z czasem, w którym powstała, że im bardziej reżyser skrywa jego ślady, tym oczywistsze się one stają. Szatańska trupa, która przyjeżdża do Moskwy, zмага się – mimo wysiłków reżysera – z ludźmi zsovietyzowanymi, a właściwie ze strzępami ludzkimi. Te oszalałe ludzkie strzępy, umieszczone w jakimś ponadczasowym teatrze głupoty, walczą przeciwko mieszkaniu, chowają dolary, dbają o polityczną poprawność sztuki, a ich ateizm jest prostą konsekwencją totalitarnego systemu. Trudno doprawdy sądzić, że znajdujemy się w *theatrum mundi*, skoro wszystko przypomina o polityce.

Zatem w spektaklu powstaje pęk-

niecie między tym, co osiągnąć chce reżyser, a tym, co zawarte jest w powieści. Tymczasem nie tylko sceny, w których diabły ujawniają pragnienia widowni, zgromadzonej w Varietes, owe biedne pragnienia posiadania przyzwoitych butów, pięknej sukni i pachnących, a nie śmierdzących perfum, nie tylko one ujawniają swój „historyczny” charakter. Wszechobecny lęk i skłonność do śnienia wydają się równie symptomatyczne. Podobnie jak bohaterowie książki, bohaterowie przedstawienia śnią lub sny opowiadają, albo boją się ich. Koszmar-ny sen jest ich ucieczką przed koszmarem rzeczywistości, a łóżko azylem, choć azylem pozornie tylko bezpiecznym. Epizod, w którym Piłat (Jan Frycz) śni, że kaźń Jezui nigdy się nie odbyła, ma miejsce, moim zdaniem, też w realnej, sowieckiej Moskwie. Jakiś nieuchwytny rys pijanej rozlewności, gniewliwej czułości, z jaką Piłat traktuje Jezus, jakiś rekwiżyt, mosiężne łóżko, sprawia, że nabieram pewności – oto jeszcze jeden Rosjanin płacze nad swoją małością i z godnym pióra Dostojewskiego bezwstydem śni o przebaczeniu.

Może zresztą owe reżyserskie kamuflowanie historii sprawia, że moja pamięć upiera się przy takich wrażeniach. Dla mnie prokurator miota się po scenie nie w płaszczu podbitym czerwinią, a w jakiejś szmacie szlafroka; obejmuje drobnego człowieczka, którego skrzywdził i teraz będzie się kajał. To piękna scena. Czuły i obrzydliwy zapis marzenia szui o braterstwie ze świętością. Czuły i piękny opis ludzkiego pragnienia wymazania ze świata własnej obrzydliwości. Bóg–człowiek wybaczy. Jezua (Andrzej Hudziak) chwije się

umęczony, zasłania się rękami, o złu nie chce pamiętać. Ta scena najbardziej mnie zdumiała. Może zresztą jej znaczenie jest inne? Może ta nora w kącie jakiegoś teatru albo podwórka, nora z mościeżnym łóżkiem, nie w Moskwie się znajduje, a w Jerusalemie. A może nie w Jerusalemie, a we mnie. Może to ja jestem więźniem historii, tak jak bohaterowie powieści, i wszędzie widzę jej pęta. Może to moja zemsta, zemsta widza, który wie, że historia rzadko bywa snem; zemsta za pozbawienie mnie kilku złudzeń. Mistrz był dla mnie bohaterem, który napisał książkę o Jezui, a nie tym, który spalił tę powieść. Mistrz był dla mnie bohaterem, który pokochał w świecie pozbawionym miłości. Czytając kiedyś tę książkę, wierzyłam, że rękopisy nie kłamią; wierzyłam, ponieważ czytałam *Mistrza i Małgorzatę*. Jej bohater uczył wierności sobie, a czytanie Bulhakowa dawało poczucie wolności. Lupa swoim przedstawieniem to poczucie wolności odbiera. Widzi tylko bezradność i chorobę artysty-Mistrza, który bezpieczny czuje się już jedynie jako pacjent kliniki psychiatrycznej.

Wszystkie sceny, jakie zapamiętałam ze spektaklu w Teatrze Starym, spaja motyw zdrady i dlatego wydaje mi się, że przedstawienie Lupy jest właśnie historią zdrady. Zdrady, tchórzostwa i obłędu. W tym przedstawieniu nie ma miłości; między Mistrzem i Małgorzatą wszystko już stało się i minęło. Została tylko litość i obowiązek. Małgorzata pokochała tylko Mistrza—Autora Książki. On zazdrosny jest o tego, który pisał, o siebie—artystę. Kiedy zaś zdradził swoje dzieło, spalił je, a wraz z nim część siebie i miłość Małgorzaty. W spektaklu

Lupy kochankowie ani na chwilę nie są realni. Małgorzata jest częścią delirycznego snu Mistrza. Przychodzi do niego do kliniki psychiatrycznej tylko w koszmarach nocnych. Mistrz jest już tylko człowiekiem przerażonym, który chce jednego, aby pozostawiono go w spokoju. Pragnie uciec przed winą, bo nie obronił rękopisu i nie obronił miłości, ale z uporem będzie twierdził, że chce tylko Małgorzaty. Znużony, chory, chce jej zamiast książki, którą spalił. Zakochani nie wracają za sprawą dobrych diabłów ani na chwilę do swojego przytulnego, pełnego książek pokoiku. Zawsze gnieźdzą się pod niebieską ścianą kliniki psychiatrycznej. Dobre diabły im nie pomogą, gdyż z woli Lupy cierpią one na depresję, znużone ludzkim złem. Woland jest dekadentem, który dawno już stracił panowanie nie tylko nad światem, ale nawet nad swoją świtą. Pielęgnuje go Hella, najwyraźniej przerażona jego niemocą. Władzę objął Korowiiow (Piotr Skiba), błazen, złośliwy, ruchliwy i chyba niechętny ludziom. Nie jest na pewno częścią tej potęgi, która przez zło zmierza ku dobru. Przedrzeżnia, małpuje, bawi się ludźmi, eksponuje samego siebie. Zagrywa się na śmierć.

Nikt tu zresztą ani na chwilę nie dąży ku dobru, nikt nikomu nie współczuje. Tylko Małgorzata okazuje litość Friedzie-dzieciobójczyni. Ale w spektaklu Lupy Frieda nie budzi współczucia, raczej – zażenowanie. Ta pijana w sztok baba nie tylko nie pojmuje gestu Małgorzaty; ona nic nie rozumie. Nawet tego, dlaczego prosi, by nie dręczono jej chustką, którą uśmierciła dziecko. Gdy znika, widz oddycha z ulgą. Z długiego spektaklu Lupy dotkliwie zapamiętałam ten

URSZULA KIEBZAK (PRASKOWIA FIODOROWNA), BOGDAN BRZYSKI (IWAN BEZDOMNY), JERZY ŚWIĘCH (DOKTOR STRAWIŃSKI) W SPEKTAKLU WYREŻYSEROWANYM PRZEZ KRYSZTIANA LUPE, STARY TEATR, KRAKÓW, PREMIERA 9 I 10 MAJA 2002 R.

Fotografia Marek Gardulski

brak współczucia dla pokracznych bohaterów. Są oni raczej preparatami, które ogląda się bez emocji; nie wywołują nawet śmiechu. Zło kpi ze świata, rozwielnione, pewne swego, groteskowe.

W mojej pamięci centralną sceną spektaklu jest scena z Nisą (Joanna Sydor), bezwzględną, podstępą i kuszącą zdrajczynią, zwabiającą w śmiertelną pułapkę Judasza. Nisa stała się w tym przedstawieniu ważniejsza i wyrazistsza niż Małgorzata. Jest samym złem. A samo zło łatwiej przedstawić niż samo dobro. Nisa w swej krwistej sukni płonie, jest kwintesencją przewrotności. Robi to, co nakazał jej polityk Afraniusz (Bolesław Brzozowski); robi to, co dyktuje jej instynkt zniszczenia. Małgorzata jest bierna; nie umie obronić ukochanej książki, przestaje więc kochać Mistrza. Jej dotyk nic nie znaczy. Jedyne wczepia się w niego, bezradna, cielesna, i jakoś głupia.

Kończy się ten spektakl znakiem śmierci. Ale Małgorzata nawet w za-

światach jest infantylna i nieprzekonująca. A chory Mistrz, czy rzeczywiście mógł wybrać śmierć? Mam nieodparte wrażenie, że diabły zakpiły z niego. Kochankowie po wypiciu trucizny padają jak kukielki, albo jak ludzie rozstrzelani w egzekucji. Nie są najważniejsi. Nawet doświadczenie zdrady – bo przecież zdradzają się wzajemnie – nie pozwala im osiągnąć jakiegoś wtajemniczenia w byt. Nie mają na to siły.

Z natłoku scen, które niełatwo zapamiętać, wybija się jeszcze jedna, nie w pełni jasna. Oto w kawiarni literackiej, w miejscu, w którym wolno przebywać tylko kochanym przez reżim artystom, zjawia się Krystian Lupa i wprowadza tam diabły, choć nie mają one uprawniających do tego legitymacji. Ten autotematyczny żart sąsiadujący niejako z opowieścią o „domu udręki” wydaje mi się raczej niesmaczny niż szczery. Być może jest to kolejna scena zdrady. Ostatnia w tym spektaklu.

Małgorzata Ruda

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

NOTATNIK CZYTELNICZKI

A tu krew, krew i krew / u źródeł dyskursu krew". Wiele jest takich feministycznych kąsków w powieści Brygidy Helbig *Palówa*. Cały utwór otwiera się gładko feministycznym kluczem. Jest *grzeczna* dziewczynka, która dorasta do roli *niegrzecznej* dziewczynki, jest rozpoznanie innych *niegrzecznych* dziewczynek, które nie wytrzymały presji otoczenia, jest identyfikacja z losem matek i późne rozszyfrowanie własnej matki i jej losu, a także temat tyleż wdzięczny, co trudny w powieściowej realizacji, kobiecości niespełnionej, wygnanej, poszukującej partnera, który właściwie ją zdeszyfruje, są kobiece fobie i strachy.

Ale *Palówa* jest czymś więcej niż wzorową powieścią gatunku, nad czym zresztą krytycy (jest to bodajże najbardziej opisany debiut lat ostatnich) nie zatrzymywali się dłużej (oprócz Bożeny Umińskiej).

Oto historia szkolnej miłości, która miała zaważyć na losach klasycznego trójkąta: Anny Marii, grzecznej prymuski, jej ukochanego, klasowego błazna, eksperymentatora chemika – Wojtka oraz przyjaciela Alessandro – pianisty i znawcy przeszłości ich rodzinnego miasta. Uczucie pozostaje nie skonsurowane w żadnej z kombinacji tegoż trójkąta, bohaterowie rozjeżdżają się po świecie – odchodzą od siebie, również w sensie dosłownym, to znaczy gubią siebie i młodzińcze przysięgi. Dane jest nam obserwować intrygę oczami Anny Marii i to podwójnie. Na kanwie pamiętnika jaki pisze bohaterka (wielu imion zresztą, a więc najczęściej Anna Maria, ale jest i Vivianna) w dwóch ostatnich klasach szkoły podstawowej, w konkretnej scenerii historyczno–geograficznej:

typowa PRL-owska szkoła lat 80. w mieście gdzieś na Pomorzu, gdzie „zawsze mogą wrócić Niemcy”. W te ramy kompozycyjne wchodzi głos Anny Marii – kobiety „po przejściach”, który przedrzeźnia i bezlitośnie obnaża ponurą egzaltację Anny Marii – dziewczynki.

Były już próby w polskiej prozie lat 90. pokazania dziewczęcego buduaru i dziewczęcej inicjacji, i to w tym samym pokoleniu. *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak czy *Panna Nikt* Tomka Tryzny. Jednak *Pałowa* idzie wyraźnie, dzięki językowi, w kierunku maksymalnego obnażenia, nawet w pewnym sensie „zohydzenia” dziewczynskiego losu.

W ogrodzie róż. I ta ongiś wymodlona wąska Droga – po cierniach, po gwoździach, pośród woni róż – i innej nie ma – i nic bezkarnie – i za darmo nic – w istocie nigdy nic – i zaprawdę powiadam wam... A potem nagle ta kaskada jakichś głosów, jakichś słów. Na przykład wynieść śmieci, dajmy na to. Kto co dla czego ja. Ponieważ jest moja kolej. Powoli i z trudem wydostawała się ze światów, otrzepując się, odklejając z lgnących do niej urojeń. Jeszcze przez chwilę zmagala się ze słodkim śpiewem syren.

Helbig pozwoliła sobie na język, który w chwili zapisu naśmiewa się sam z siebie, nie pozwala się przyszpilić zdaniem, które zawsze jest nazbyt krągłe, nazbyt grzeczne. Tak, że już początek zdania obśmiewa swój koniec i to do tego zwykle w odmiennej tonacji. Taki język zniechęca, wprowadza nieład. Miesza porządki i poziomy. Feministyczna teoria języka określa wzorowy język jako właśnie taki, uwolniony, przeznaczony do tego, by „kraść i łapać”. Niby więc nic nowego, ale jak to zrobić i do czego przyłożyć. Helbig się udało.

Wielka polska literatura romantyczna oraz Kochanowski, wzięci z lektur szkolnych, puentują dziecięce wyliczanki, bajki, te szczególnie, które „siedzą” w języku polskim, a więc *Lokomotywa*, bajki Brzechwy, do tego skrawki topowych i kultowych piosenek tamtych lat, piosenek kabaretowych, potocznych powiedzonek, bon-motów. Wreszcie można usłyszeć „niewychowany”, niestosowny głos „psujący” kompozycję, nastroj i bohaterów. Nad powieścią unosi się prześmiewczy duch Gałczyńskiego smagany przez udręczoną świadomość dziewczynki-kobiety.

Właśnie dziewczynki-kobiety, bo taką hybrydę oplakuje ów język. To kobieta o wdrukowanych przez rodzinę, szkołę, otoczenie zakazach i nakazach, które zniewalają ją, nie pozwalają wyznaczyć uczucia swemu ukochanemu, bo „dziewczynka nie powinna się narzucać”, nie może wybierać, musi czekać aż ją wybiorą lub odkryją, a chłopak jeśli kocha, będzie o nią walczył jak lew i nic go nie zrazi. Jednocześnie ta dziewczynka jest siłaczką, która z dojrzałą powagą pracuje nad sobą, namiętą czytelniczka *Anii z Zielonego Wzgórza*, którą rozpie-ra radość istnienia, ale i strach przed niespełnieniem pokładanych w niej oczekiwań. Człowieczeństwo Anny Marii doprowadza ją do wyrzutów sumienia i nieledwie bigoterii. Obdarza sympatią nie tego, o którym marzy, którego pragnie. Złapana w pułapkę własnych ambicji i idei, przestraszona, iż łamie najświętszy zakaz: bycia posłuszną i bycia kochaną przez wszystkich – wyjeżdża z kraju, by wyjść nieszczęśliwie za mąż, a następnie powielać schemat właściwy niekochanej kobiecie.

AGNIESZKA KOSIŃSKA

Pałowa dobrze oddaje pewien nieuchwytny, aczkolwiek wyrastający z wielu uchwytnych zmiennych stan: przejścia w dorosłość. Pewnego dnia budzę się kobietą. Niewiele nas dzieli od bycia dziewczyną. Zgoła nic. Dopiero spalowane przez życie, wyprane z tego, co do tej pory w nas pompowano i co z reguły okazuje się mało przydatne, bo każda i tak musi dać się spalać. Jaki język może udźwignąć doświadczenie tak powszechne i tak skrajne? Tylko *in statu nascendi*, „niewychowany”, targany sprzecznymi emocjami, bezładny. Helbig stara się również oddać to, co się zwykło określać strumieniem świadomości i co zwykle utrudnia wartkość utworu. W tej powieści autorka zdaje się zbliżać do metody Adama Wiedemanna, który zapis tzw. potocznego myślenia jednostki w sytuacjach banalnych uczynił tematem swoich opowiadań.

Helbig próbuje rozbroić „myślenie sobie”, codzienną gonitwę myśli, zlepioną z przeróżnych komunikatów, powyciąganych z przeróżnych zakamarków pamięci i nie-pamięci.

Pałowa to bardzo odważna rozprawa z dziewczynościami. Z udręką, jaki ten stan niesie, z zakłamaniami, ze sztuczością, egzaltacją i wyobcowaniem. Tym lepiej, że odbywa się na poziomie języka. Nikt, zdaje się, w polskiej prozie ostatnich lat nie pokazał tego stanu tak odważnie, niemal odstręczając nas od lektury, zestrajając groteskę i farsę, nieudolne rymy i nieudolne treści, wiodąc narrację od zgrzytu do zgrywy – w taki sposób Helbig tworzy napięcie, coś, czego brakło *Absolutnej amnezji* Filipiak, do której zresztą *Pałowa* jest porównywana.

Na kłamstwie bezustannym oparła na-

stoletnie swoje życie, jakoś tam się urządziła, z tą enklawą na wylewanie gorzkich łez, z tajemnymi skrytkami na listy, wiersze, pamiętniki, o które wciąż musiała drżeć... Byłam u koleżanki, w szkole, w kościele, na pracach społecznych, pośród dzieci grzecznych... Dlaczego tak się stroję przed lustrem? Dlaczego pachnę tak dziwnie? Noszę włosy niemal po kolana? Jakbym była może zakochana? Dlaczego piszę takie dziwne wiersze? W których wyrażam pragnienia swe najszczerze? Dlaczego patrzę tak pokątnie w dół? Dlaczego wpisujesz w moje ciało własny, okropny swój ból?

Pałowa jest także rozpaczliwym poszukiwaniem języka. Jest również dowodem na to, co romantyczny paradygmat zrobił formie. Jak osadzić młodzińczy, dziewczęcy bunt (Filipiak sięgnęła do archetypów utrwalonych w tragediach starożytnych, chóry z *Pałowy* mogą też i do niej nawiązywać)? Jak pokazać tęsknoty emigranta, nie wpadając w pułapkę stereotypowej, narzuconej przez polskie romantyczne mity emigracyjne nostalgii za ojczyzną, nostalgii za miastem rodzinnym? Jak opisać wzruszenie i strach powrotu? I chyba najtrudniejszy egzamin z teorii form: erotyka kobiety dojrzałej. Znów Helbig wyszła obronną ręką. Powieść jest nasycona wpierw dziewczęcymi marzeniami, snami, czymś co właściwie już jest dojrzałe, tylko się siebie obawia, powściągamami i wybuchami namiętności. Helbig nie opowiada o owej mieszaninie sprzecznych odczuć jakim są owe stany, ale stara się nimi pisać. Stara się normalnie mówić, nie przez ściśnięte gardło. „Mów – [radzi Alessandro] – przetrząć drzewo piłą”.

Agnieszka Kosińska

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

Georg Baselitz, *Weiter im Norden*, 1992, olej na płótnie, 162 x 130 cm

Reprodukcja Album: Baselitz. Im Walde von Blainville/ Malere 1996-2000, Edition Sammlung ESLL © Georg Baselitz, 2000 Coertesy Galerie Michael Werner Kùln un New York

GEORG BASELITZ, jeden z najwybitniejszych artystów niemieckich. Uważany za spadkobiercę niemieckiego ekspresjonizmu. Malarz i rzeźbiarz, sławę światową przyniosły mu patetyczne obrazy, malowane „do góry nogami” i surowe rzeźby wyciosane toporem w drewnie. 13 września 2000 roku Artysta odwiedził Kraków, ofiarowując bibliotece Akademii Sztuk Pięknych cenny dar w postaci kolekcji książek o sztuce.

CAMERA OBSCURA

■ W „Tekstach Drugich” (nr 5) Michał Paweł Markowski określa jako „metodologiczną psychozę” założenie, że *nihil est in interpretatio, quod prius non fuerit in textus*. Czy to metodologiczna psychoza – o tym można by dyskutować, natomiast na pewno zacytowane zdanie zawiera gramatyczny lapsus, a nawet dwa; formuła ta poprawnie powinna brzmieć: *nihil est in interpretatione, quod non prius fuerit in textu...* Derrida niewątpliwie wielkim filozofem jest, lecz po cóż łączyć – prawidła gramatyki? (hm)

Rewelacji prof. Staszka Dutki ciąg dalszy: twierdzi on („Gazeta Wyborcza” z 12 II), że Makbet zamordował swojego króla, będąc gościem na jego zamku (gdy tymczasem to król Duncan był gościem Makbeta) i że Szekspir „lekceważył obowiązującą wówczas w teatrze zasadę jedności czasu, miejsca i akcji” (jak wiadomo – w ogóle nie przestrzeganą w teatrze elżbietańskim). Złą przysługę oddaje też Dutka i pamięci Borowskiego, i czytelnikom *Pożegnania z Marią*, gdy pisze („Gazeta Wyborcza” z 19 II), że „Borowski występuje tu pod własnym imieniem”. Badacze twórczości Borowskiego udowodnili chyba, że nie można narratora tych opowiadań utożsamiać z ich autorem! (hm)

Nie jest to właściwie temat dla *Camery*, ale jako ciekawostka może tu w niej chyba zagościć. W wierszu *Koleżanka* z tomu *Druga przestrzeń* Czesława Miłosza czytamy; „Żegnaj Piórewiczówna, nieżądany cieniu / O zapomnianym na zawsze pierwszym imieniu”. Otóż uprzedzając przyszłych komentatorów, którzy zapewne imienia owego będą poszukiwać, pozwalamy sobie wysunąć hipotezę, że było to imię Janina. Tak bowiem podpisała się autorka tekstu (nazwisko małżeńskie: Weyssenhoffowa) *Pamiętam jakby to było wczoraj*, wychowanka Gimnazjum im. Elizy Orzeszkowej w Wilnie (matura – 1929). Tekst ten znajduje się w książce zbiorowej *Była taka szkoła*, wydanej w Londynie w r. 1987 pod redakcją Ewy Sławińskiej-Zakościelnej. (hm)

Skoro książka (bardzo sympatyczna!) Haliny Kwiatkowskiej nazywa się *Porachunki z pamięcią*, Kamerzysta pozwala sobie zauważyć, że autorką powieści *Ducissa Kunegundis* (którą Halina, wów-

czas Królikiewiczówna otrzymała jako nagrodę na międzygimnazjalnym konkursie recytatorskim w Wadowicach) była nie Zofia Kossak-Szczucka, lecz Stanisław Wasylewski (s. 22); na Uniwersytecie Jagiellońskim wykladał Stefan Kołaczkowski (a nie Kleczkowski) i Mieczysław (a nie Antoni) Małecki (s. 24), a Andrzej Rybicki był autorem nie jednej sztuki *Biała sowa* (jak czytamy na s. 46 i 54), lecz dziesięciu utworów dramatycznych; tytuły ich można znaleźć w *Bibliografii dramatu polskiego* Ludwika Simona. (hm)

Miło przeczytać w „Odrze” (nr 2), że Jacek Kaczmarski jest entuzjastą *Lalki* Prusa. Ale pamięta ją chyba niezbyt dokładnie, gdy mówi, że „Wokulski próbuje stworzyć potęgę przemysłową, ale tę potęgę przemysłową próbuje stworzyć środkami romantycznymi”. Jak wiadomo, Wokulski zdobywa majątek na dostawach broni, a następnie zakłada spółkę do handlu z Rosją, mówiąc dokładniej – do importu stamtąd tkanin. Na zarzuty, że w ten sposób podkopuje przemysł krajowy, Wokulski odpowiada, że obchodzą go nie fabrykanci, lecz konsumenci, a poza tym – że właścicielami owych fabryk są Niemcy. Gdzie tu więc „potęga przemysłowa”, gdzie „środki romantyczne”? (hm)

Tadeusz Sobolewski („Wysokie obcasy” nr 10) jest przekonany, że „Swój do swego po swoje” to „takie powiedzenie Gombrowicza”. Nic podobnego! Było to hasło bojkotu ekonomicznego wobec Żydów organizowanego w Królestwie, jeszcze przed wybuchem I wojny światowej. Można się było z nim spotkać i w okresie międzywojennym i stąd znał je Gombrowicz. (hm)

Andrzej de Lazari („Plus-Minus” z 9-10 III) o rusycyście prof. Samuelu Fiszmanie; „jego nazwisko odnajduję na stronach różnych konferencji sławistycznych – jako Amerykanin występujący z reguły z referatami o Mickiewiczu”. Prof. de Lazari używa czasu teraźniejszego; powinien wiedzieć, że S. Fiszman zmarł w r. 1999. (hm)

Wiesław Juszcak („Tygodnik Powszechny” nr 11) pisze, że w niemieckim słowie „Dichtung” (poezja), jak w „dichten” ciągle daje się słyszeć echo ich pierwszego sensu: „zagęszczenie”, „zagęszczać”, „wiązać ściśle”. Jest to jednak etymologia

mylna: E.R. Curtius twierdzi, że słowo to pochodzi od łacińskiego „dictare” – wyklądać, ale także – komponować, zwłaszcza dzieła poetyckie. (hm)

W przypisie do tytułowego eseju w tomie Bogusława Bakuły *Antylatarnik* (Poznań 2001, s. 130) autor pisze: „W uwagach o poniższym tekście na łamach „Dekady Literackiej” prof. H. Markiewicz kąśliwie zauważył, iż pomyliłem łódź ze statkiem” (w pierwszej wersji). Tłumaczył się, że „zwyciężyła pokusa publicystycznej hiperbolizacji” i osłabia zarzuty Kamerzysty (który nb. podpisuje się hm, a nie pełnym nazwiskiem), zauważając, że „to tylko kwestia skali, a nie samego problemu”. Zgoda – i gdyby tylko o zmianę łodzi rybackiej z *Latarnika* w statek z *Antylatarnika* chodziło, Kamerzysty nie zgłaszałby pretensji. Ważniejsze jest co innego. Bakuła napisał (i pozostawił to w nowej wersji swego szkicu), że Skawiński spowodował „klęskę i tragedię wielu ludzi”. Tymczasem strażnik portowy w opowiadaniu Sienkiewicza mówi najwyraźniej, że „nikt nie utonął” – bo inaczej Skawiński poszedłby pod sąd. Całą „tragedię” więc sobie Bakuła zmyślił – i przy tym swoim zmyśleniu obstaje. Esej Bakuły pod wieloma względami słuszny, w swym ataku na *Latarnika* to jednak walka z wiatrakami. Autor wmawia czytelnikom, że Skawiński to „bohater pozytywny, postać godna naśladowania”. Nic takiego w noweli Sienkiewicza nie ma: latarnik to tylko nieszczęśliwy tułacz, którego przez całe życie prześladowa los, „inwalida Pana Boga”, jak go Sienkiewicz nazywa. Budzi on współczucie, ale nic w tekście nie wskazuje na to, by miał stać się dla kogokolwiek wzorem postawy życiowej.

Bezzasadnie również nazywa Bakuła w tymże szkicu Wokulskiego „łowcą posagów”; prawda, że z Minclową ożenił się bez miłości, ale nie on o jej względy zabiegał. A Izabela na pewno nie była pod względem finansowym dobrą partią. (hm)

A znowu Staszek Dutka („Kujon polski” – dodatek do „Gazety Wyborczej” z 7 maja) wymyślił sobie, że tytuł *Latarnik* można rozumieć symbolicznie – „ta książka (*Latarnik*?) niczym światło latarni ma wskazywać drogę tułaczom”. Jakąż to drogę wskazuje tułaczom nowela kończąca się tym, że „wiatr porывa znowu ten list, by nim rzucać po łąkach i morzach, by się nad nim znęcać

do woli”?. Przy okazji p. Dutka jeszcze raz powtarza mylną informację, że Sienkiewicz otrzymał nagrodę Nobla za *Quo vadis*. (W rzeczywistości otrzymał ją za całokształt twórczości). (hm)

Barbara Skarga kończy swój esej o H.G. Gadamerze („Gazeta Wyborcza” z 17 IV) cytatem: „W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś Ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”. Ostatnie słowa są również tytułem tego eseju. Większość czytelników sądzi zapewne, że autorem ich jest Gadamer. Tymczasem pochodzą one z wiersza R.M. Rilkego *Stąrożytny tors Apollina*. (hm)

Stanisław Beres wydał ciekawą i pouczającą książkę – *Historię literatury polskiej w rozmowach* ze współczesnymi pisarzami. Ale *Camera* nie jest od pochwał, lecz od przypinania łątek. Łątka pierwsza: autor lepiej chyba pamięta film niż powieść *Przedwiośnie*, skoro mówi, że „Żeromski wysyłał Barykę na śmierć z tłumem komunistów” (s. 492) – w powieści śmierci Baryki nie ma! Łątka druga: Beres nie zaprzecza, gdy Manuela Gretkowska się przechwala: „Nikt poza mną w naszej literaturze nie przypomniał Marii Magdaleny” (s. 535). Tymczasem wystarczy zajrzeć do *Leksykonu postaci biblijnych* Martina Bociana, by dowiedzieć się, że *Tren Marii Magdaleny* napisał już Szymon Szymonowicz w XVII w., potem występuje ona w poematach Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Kazimierzy Zawistowskiej, w dramatach Krystyna Ostrowskiego i Antoniego Szaldrerowskiego i powieści Gustawa Daniłowskiego, na swoje czasy (1913) tak śmiało, że aż skonfiskowanej przez cenzurę austriacką. Łątka trzecia: Beres potrafi się ze swymi rozmówcami wyklócać, ale bez słowa protestu rejestruje wypowiedzi Andrzeja Stasiuka, który wciąż posługuje się uniwersalnym czasownikiem na literę „p” i uniwersalnym przerywnikiem na literę „k”. Czyżby inaczej mówić nie potrafił? A przecież w końcowej nocie o nim czytamy, że proza jego „wrażliwa na barwę słów i muzyczność frazy, zbliża się niejednokrotnie do poezji” (s. 441). No cóż, widać strumień piękności przez Stasiuka płynie, ale on sam pięknocią nie jest. A swoją drogą ten wywiad jest pouczającym przykładem tego, ku czemu polszczyzna zmierza... I to polszczyzna inteligencka. (hm)

KSIĄŻKI NADEŚLANE

Max Gallo: *Napoleon. Pieśń wymarszu, Słońce Austerlitz*, przeł. Jerzy Kierul, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2002.

Pieśń wymarszu to pierwszy z czterech tomów zbeletryzowanej biografii najśłynniejszego Francuza. Opowiada o młodości niezwykłego człowieka, który wyrósł w czasach rewolucji francuskiej, w chwili zaś jej zakończenia był generałem. Miał za sobą błyskotliwą kampanię we Włoszech i już snuł marzenia na miarę Aleksandra Wielkiego.

Max Gallo, historyk, eseista i pisarz uważany za niedoścignionego mistrza biografii, śledzi losy bohatera, który do dziś nie przestaje fascynować. Żadna książka o Napoleonie nie odtwarza tak wiernie wydarzeń jego życia.

Drugi tom obejmuje lata 1799-1805. Trzydziestoletni Napoleon jest pierwszym konsulem. Za pięć lat zostanie cesarzem i wkrótce pod Austerlitz rozgromi koalicję antyfrancuską. Czy udało by mu się zrobić tę zawrotną karierę, gdyby nie geniusz, energia i upór, dzięki którym pokonywał wszelkie przeszkody na swej drodze?

Na kanwie tej biografii powstał czteroczęściowy serial z Christianem Clavierem, Gerardem Depardieu, Johnem Malkovichem i Isabellą Rossellini w rolach głównych.

Wkrótce następane tomy: *Cesarz królów, Nieśmiertelny ze Świętej Heleny*.

Wally Lamb: *Niepamiętnik Dolores Price*, przeł. Tomasz Lem, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

„To nie bajka o zagubionej nastolatce. To opowieść o nabieraniu siły i odwagi”. Powieść Wally’ego Lamba od razu zdobyła serca czytelników. Otrzymała prestiżowe wyróżnienia magazynów „People” i „New York Times” oraz znalazła się na liście Klubu Książki Oprah Winfrey.

Wzruszająca, pełna życia, niemal niewiarygodna, brutalnie prawdziwa.

Krzysztof Lisowski: *Stróża. Wiersze ze światła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

„Lisowski układa opowieść o jasnym życiu. Czym jest ta opowieść? Jest – jak czytamy w krótkim wierszu bez tytułu – formowaniem przez Boga przestrzeni, która rozciąga się między poetą a obserwowaną rzeczywistością. Niewielu po-

etów potrafi zdobyć się na tyle podziwu wobec świata, na tak śmiały ton aprobaty i refleksji o szczęściu” (Julian Kornhauser).

Krzysztof Lisowski – poeta i krytyk literacki. Mieszka w Krakowie. Jest autorem m.in. tomów wierszy *Próba obywatelstwa* (1975), *Wieczorny spacer i inne wiersze* (1992), *Światło lasów* (1996), *Przechodzenie przez rzekę* (1997), *33 zapewnienia o miłości do świata* (1999), *Rzeczy widzialne i niewidzialne* (2001). Zbiór obejmuje wiersze z ostatniej dekady oraz nowe nie publikowane dotąd utwory.

Nicolas Bouvier: *Drogi i manowce. Z Autorem rozmawia Irene Lichtenstein-Fall*, przeł. Krystyna Arustowicz, Noir sur Blanc, Warszawa 2002.

Na propozycję cyklu rozmów ze znaną francuską dziennikarką radiową i telewizyjną Bouvier przystał prawie bez namysłu. Pociągający wydał mu się pomysł rozmawiania o „wszystkim, co nas trzyma przy życiu lub dobija”. Efektem ich spotkań jest ta niezwykła lektura. Po znakomitych tomach prozy – *Oswajaniu świata*, *Rybie-Skorpionie*, *Dzienniku z wysp Aran i z innych miejsc* oraz niedawno wydanej *Kronice japońskiej* – możemy poznać fascynujące życie artysty-podróżnika, zanurzając się w przyjacielski dialog.

Erich Maria Remarque: *Iskra życia*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2002.

Powieść Remarque’a – wznowiona w eleganckiej serii Mistrzowie Literatury – to przejmujące studium obozowego życia: okrucieństwa, specyficznych hierarchii i bezwzględnych zasad, na których tle wyraźniej ujawnia się zarówno człowieczeństwo, jak i wszelka nieludzkość.

Remarque z wielką znajomością ludzkiej psychiki zarysowuje charaktery i postawy bohaterów zza jednej i drugiej strony obozowych drutów, pokazując też, jak łatwo prześladowani mogą stać się prześladowcami.

William Faulkner: *Przypowieść*, przeł. Ewa Życieńska, Rebis, Poznań 2002.

Ta powieść to owoc dziesięcioletniej pracy Williama Faulknera, uznana za jedną z jego najważniejszych, programowych książek. Odwołu-

jąc się do męczeństwa Chrystusa, pisarz zawarł w niej – sugestywne, nakreślone z mocą – uniwersalne przesłanie pokoju, miłości i braterstwa.

Kończy się pierwsza wojna światowa. Francuski pułk ma lada dzień zaatakować niemieckie okopy, lecz żołnierze odmawiają wykonania rozkazu. W ich szeregach działa tajemniczy kapral i jego dwunastu pomocników, nakłaniając zarówno Francuzów, jak i Niemców do złożenia broni. Kiedy dowódca pułku aresztuje buntowników, dzieło kaprala podejmuje angielski goniec, doprowadzając do spotkania żołnierzy wrogich obozów.

Seria Mistrzowie Literatury.

Wojciech Wencel: *Ziemia Święta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Nowy, czwarty zbiór wierszy interesującego poety z Gdańska, o którym pisze Marian Stala: „W moim odczuciu nowy tom wierszy Wojciecha Wencela *Ziemia Święta* jest godny uważnego namysłu, bardzo dojrzały, pełniejszy od poprzednich dokonani poety”.

Wojciech Wencel (ur. 1972) – poeta, eseista i krytyk literacki. Autor tomów poetyckich: *Wiersze* (1995), *Oda na dzień św. Cecylii* (1997), *Oda chorej duszy* (2000) oraz zbioru szkiców *Zamieszkać w katedrze* (1999). Laureat Nagrody im. Kazimierza Iłkawkiczówny za najlepszy debiut roku 1995 i Nagrody Fundacji im. Kościelskich. Nominowany do literackiej nagrody NIKE 1997.

Stanisław Beres: *Historia literatury polskiej w rozmowach XX-XXI wiek*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002.

To, że dziś tak chętnie czytamy rozmowy-rzeki z pisarzami, jest w dużej mierze zasługą Stanisława Beresia, historyka literatury, krytyka, eseisty, poety, tłumacza, profesora polonistyki na Uniwersytecie Wrocławskim. Wybitny krytyk od lat utrwała w nich osobowości polskich twórców. Dzięki swej wiedzy i biegłości w sztuce prowadzenia rozmowy prowokuje adwersarzy do wyznań szczerych i spontanicznych, wydobywa prawdy ważne i ciekawe. Wśród jego rozmówców znaleźli się zarówno „klasycy” literatury współczesnej, jak i pisarze mniej znani lub pozostający na uboczu.

23 rozmowy: od Czesława Miłosza do Manueli Gretkowskiej i Jacka Baczaka.

V.S. Naipaul: *Zakręt rzeki*, przeł. Maria Zborowska, Noir sur Blanc, Warszawa 2002.

Zakręt rzeki to piękna i przejmująca opowieść noblisty z 2001 roku o życiu młodego Hindusa, którego los rzucił do postkolonialnego państwa w Afryce Środkowej na skutek burzliwych przemian zachodzących w Trzecim Świecie po drugiej wojnie światowej. Bohater książki, Salim, którego przodkowie u schyłku XIX wieku przybyli z Indii na wschodnie wybrzeże Afryki, wyrusza z synem dawnej niewolnicy swej rodziny do serca czarnego kontynentu i zostaje kupcem w mieście zbudowanym przez europejskich kolonizatorów w zakolu wielkiej rzeki, gdzie istniała niegdyś osada arabska, gdzie jednak teraz nie było już ani Arabów, ani Europejczyków. Tam poszukuje tożsamości pośród rdzennych Afrykanów, którzy również żyją zagubieni w ruinach kolonialnych imperiów, rozdarci między nęcącą, acz groźną wizją nowoczesnego świata a przywiązaniem do własnej przeszłości i tradycji. Autor ze znawstwem odmalowuje barwną obyczajowość niepodległego państwa Czarnej Afryki z jego waśniami plemiennymi, slumsami, skorumpowanymi urzędnikami i niewydolną władzą centralną.

Mario Vargas Llosa: *Święto kozła*, przeł. Danuta Rycerz, Rebis, Poznań 2002.

Urania Cabral wraca do Dominikany po ponad trzydziestu latach, choć obiecała sobie, że nigdy tego nie uczyni. Jej wspomnienia przenoszą czytelnika w czasy, gdy w Republice Dominikańskiej rządził Rafael Trujillo. To właśnie ostatnie dni dominikańskiego dyktatora są osnową najnowszej (2000) książki Llosy. Czytelnik poznaje przerażającą machinę terroru, staje oko w oko z okrutnym tyranem, którego krwawe rządy zakończyła śmierć z rąk zamachowców.

Mario Vargas Llosa z trudnym do naśladowania rytmem narracji i z ogromną precyzją opowiada o tym, jak uprawiano politykę drogą usłaną ofiarami, a także o tym, jak niewinna z pozoru istota może się przeobrazić w okrutnego mściciela.

V.S. Naipaul: *Rozjaśnić tło*, przeł. Robert Sudół, Noir sur Blanc, Warszawa 2002.

Książka składa się z dwóch krótkich utworów autobiograficznych; pierwszy, zatytułowany

KSIAŻKI NADESŁANE

Wstęp do autobiografii, opowiada o trudnym procesie stawania się pisarzem, o desperackim poszukiwaniu metody i warsztatu twórczego. Autor wraca do korzeni, przedstawia dzieje swojej rodziny, pochodzącej z Indii i osiadłej na Trynidadzie na przełomie XIX i XX wieku. Ważną postacią w życiu Naipaula był ojciec – dziennikarz – z którym łączyła go głęboka więź i który zaszczylił w nim pisarską pasję. Wędrownka w przeszłość umożliwiła przyszlęmu nobliście poznanie samego siebie oraz tych rejonów świata, które stały się fabularnym tłem jego dzieł.

Krokodyle z Jamusukro to osobista relacja z podróży na Wybrzeże Kości Słoniowej, którą autor odbył w latach osiemdziesiątych. Wyprawa ta ani trochę nie przypomina wycieczki turystycznej; to przede wszystkim przygoda intelektualna, opowieść o przekuwaniu przeżyć w obcym kraju na materiał literacki. Naszkicowane sugestywnie, niekiedy z taktowną ironią, postaci i wydarzenia składają się na wyrazisty obraz afrykańskiego państwa z kolonialną przeszłością.

Anna Wojnarska-Maińska: *Zupełnie inne historie*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2002.

Nowy, ósmy bodaj tom wierszy i próz poetyckich krakowianki, poetki, malarki, architektka z wykształcenia, przynosi naprawdę dobrze skomponowany zestaw utworów starszych i nowych; w dodatku intrygująca okładka i kilka „nadrealnych” ilustracji w środku książki to także realizacje niepokojących, autorskich wizji Wojnarskiej-Maińskiej. Duże brawa dla autorki i wydawcy.

Henryk Olesiak, *Supozycje*, Wydawnictwo Plus, Kraków 2002

Nowoczesna *silva rerum* mieszkającego na stałe w Niemczech pisarza, a zarazem praktykującego psychologa-terapeuty. Forma książki zawdzięcza wiele dzisiejszemu literackiemu permissywiizmowi: skoro czytelnik nie bywa już zaskoczony (ani źle, ani dobrze), to dlaczego nie połączyć w jednej okładce opowiadań, dramatu i wierszy? Można również dodać enigmatyczny podtytuł „Światło, obsesja, obłąd”, choćby dopowiadał niewiele. A jednak *Supozycje* dają się czytać imponującymi fragmentami. Dzięki takim bezpretensjonalnym trafieniom, jak choćby zamykający rzecz aforyzm: „Przepis na normalność”.

Katarzyna Turaj-Kalińska: *Prometea*, Wydawnictwo homini, Bydgoszcz 2002.

Książka krakowskiej prozaiczki, poetki i błyskotliwej eseistki składa się z opowiadania, zbioru kunsztownych wierszy i eseju literackiego. Jak podkreśla w postłowie Bogusław Dopart: „Ta książka jest w gruncie rzeczy tomem poezji. Poezji subtelnie zniuansowanej, czystych w swych przesłankach, dobrej na nasze czasy”.

Bogusław Żurakowski: *Szept wody. Wassergeflüster*, Wydawnictwo Plus, Kraków 2002.

Nowy dwujęzyczny, polsko-niemiecki (przekładu na język Goethego dokonał znakomity translator Henryk Bereska) tom poety i eseisty od lat związanego z Krakowem. To piękne, refleksyjne, przejmujące metafizycznym przesłaniem liryki, jak choćby ten:

Jesień kończy się na brzegu Styksu.

Popiół liści. Obnażone gałęzie.

Spełzłe trawy. Człowiek pochylony

Nad wędką – płacze. Krzyczy. Rozplywa się.

(Idę brzegiem jesieni)

47 MIĘDZYNARODOWE TARGI KSIĄŻKI W WARSZAWIE

Tegoroczne majowe targi książki w stolicy zgromadziły podobno około 35 tysięcy publiczności, odwiedzającej Pałac Kultury w ciągu trzech dni weekendu (17-19 maja), dwa dni wcześniejsze poświęcone były na spotkania branżowe, z których prawdopodobnie nic poważnego nie wynikło, ponieważ prawa autorskie kupuje się we Frankfurcie i gdzie indziej, a od czasu istnienia poczty elektronicznej wydawcy mogą negocjować szybciej i owocniej.

Zabrakło paru pisarzy, którzy z powodu niedyspozycji zdrowotnych nie przybyli na targi, m. in. ks. Jana Twardowskiego, Sławomira Mrożka czy Whartona. Nie zawiedli wszakże Carlos Fuentes, Rita Gombrowicz, uczestnicząca w konferencji poświęconej rozpoczęciu tomem *Bakakaj i inne opowiadania* edycji *Pism zebranych* Witolda Gombrowicza przez Wydawnictwo Literackie. Nie zabrakło też wielu innych znakomych twórców oraz interesujących spotkań.

Targi – jak co roku – stały się kolejnym świętem książki, możliwością „naocznego” spotkania ulubionego autora, a dla wydawców okazją do bezpośredniego badania rynku, czytelnich potrzeb, podglądania konkurencji.

Znowu dyskutowano w branży, czy formuła targów, zaproponowana przez organizatora, Ars Polonę, przypadkiem się nie przeżyła, czy nie należałoby przenieść imprezy w inne miejsce. Sprawy to nie zakończone, na korzyść organizatorów powiezieć można wszakże, że w Pałacu zainstalowano wreszcie coś w rodzaju klimatyzacji, zatem zwiędzający i pracujący przy kilkuset stoiskach mieli możliwość zaczerpnięcia, w mniej tłocznych salach i korytarzach, głębszego oddechu.

Trudno wyliczyć wszystkie zaprezentowane nowości. Z tego, co wzbudziło naszą ciekawość, wymienić z pewnością warto: prozę Janusza Andermana (*Fotografie*) i Lecha Majewskiego (*Metafizyka. Powieść*), tom wierszy Wojciecha Wencła (*Ziemia Święta, Elementarz...* arcybiskupa Józefa Życińskiego, *Słownik cytatów tacińskich* Zbigniewa Landowskiego i Krystyny Woś, *Polskość jako sytuację* Mieczysława Porębskiego, esej Tadeusza Nyczka *Kos. O Adamie Zagajewskim, Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bronisława Malinowskiego, *Sen numer 9* Davida Michella, rozmowy Stanisława Beresia ze Stanisławem Lemem *Tako rzeczce Lem* czy *Wolność i współczucie. Rozmowy z pisarzami* Piotra Szewca, udane wznowienie trylogii Stanisława Pągaczewskiego o przygodach Baltazara Gąbki (**Wydawnictwo Literackie**); powieść *Impresjonista* Hariego Kunzru (**Wydawnictwo Muza**); dwie części zbeletryzowanej biografii Napoleona Maxa Gallo i nową powieść Williama Whartona *Nie ustawaj w biegu* oraz świetną prozę Mario Vargasa Llosy *Święto kozła* (**Dom Wydawniczy Rebis**); dwa tomy prozy ostatniego literackiego noblisty V.S. Naipaula – *Zakręt rzeki* oraz *Rozjaśnić tło* (**Noir sur Blanc**); *Historię literatury polskiej w rozmowach XX-XXI wiek* Stanisława Beresia (**W.A.B.**); kolejne tomy „Kanonu na koniec wieku”: *Dramaty* Samuela Becketta, *Wilka stepowego* Hermana Hesse i trzy – z czterech – tomów *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila.

Na targach ogłoszono też 20 nominacji do tegorocznej nagrody literackiej NIKE. Wybór jury NIKE będzie nas dziwił aż do października.

■ Znów zebrały się dwie opasłe teczki nadesłanych przez Państwa materiałów; nie wszystko da się tu omówić albo zacytować.

Na początek jednak nie możemy nie zaanonsować niezwyklego numeru krakowskiego pisma „Ha!art” (nr 9-10). Ten interdyscyplinarny magazyn kulturalno-artystyczny przynosi blok naprawdę interesujących esejów o twórczości poetyckiej i prozatorskiej Stanisława Czyczka.

Pisują do nas głównie ludzie młodzi, poszukujący, niepokorni, ciekawi świata – warto więc przyjrzeć się omówieniom, ale i samej twórczości tego pisarza, który staje się dla młodszych generacji twórców idolem takim, jak dla innych Bursa, Wojaczek, Stachura czy Poświatowska. Zainteresowanych dorobkiem autora *Anda* odsyłamy do *Wierszy. Prozy* Stanisława Czyczka, niedawnej edycji Wydawnictwa Literackiego.

Ale do rzeczy: krygują się Państwo przysyłając nam teksty, nazywają je „bazgrołami”, „wierszydłami”, „wypocinami”, jakby prosząc nie wprost o „łagodny wymiar kary”, rodzaj taryfy ulgowej. Rozbawił nas list **Krystyny Tyłkowskiej**, która robiąc porządki w szufladach, a jednocześnie czekając na wyznaczenie terminu obrony pracy magisterskiej, przysłała nam – mimo że to tylko porządkowanie papierów – całkiem zgrabny zestaw z wierszem, który warto tu w całości zacytować:

Dłonie

*Dłonie są we mnie najstarsze
linii papilarnych ciągle jeszcze
więcej niż zmarszczek na twarzy
i chyba najmądrzejsze
linie papilarne więcej mówią o mnie
niż zmarszczki na twarzy
pytam o limit gestów tworzących
to wszystko*

tych pożegnań

powitań

pożegnań

Proste spostrzeżenie, prosto wypowiedziane przybliży nas dzięki takim wierszom do prawd fundamentalnych – autorka eksploruje własną wiedzę o świecie i człowieku, nie udziwniając, nie robiąc czegoś dla efektu, na pokaz.

Równie odkrywczy, lecz przecież bardziej kunsztowny wydaje nam się wiersz **Beaty Pawłowicz** z udanego zboru *Nad duszność wyjść rzeczy*. Wiersz nosi tytuł *Łódź podróży*:

*płynąca z drzewem ryba
karmiona kroplami żywicy – rzeka lasu
pulsująca kroplami igieł
– słonecznośćółta woda*

*tak trudno oddechu strzec
uchwyconego delty szklanej
w akwariu naturalnym deszczu – ryb
spadających
wędruję szukając rzeki lasu
moja łódź podróży w rybie*

Podobały nam się również wiersze z debiutanckiego tomu *Przed i za horyzontem Marzeny Zawierskiej*. A w nim jeden godny upowszechnienia tytuł utworu: *Władca Zjednoczonego Królestwa Doby*.

Dziękujemy też za książeczkę **Sławka Kuźniaka**, studenta anglistyki na Uniwersytecie Opolskim. Poeta ten okazuje się być piewcą dookołnej rzeczywistości – mówi wprost o problemach, z którymi stykamy się w ostatnich czasach, jak choćby w zakończeniu wiersza *Choroba*:

*/.../ nie jestem chory
tylko zmęczony
BSE jest wszędzie
tylko nie w krowie*

Przestraszył nas za to nieco utwór **Anny P.** z Elbląga, która zapowiada wydanie tomiku pod tytułem *Sekutnice*. Wiersz nosi gastronomiczny tytuł *Pulpet* i brzmi następująco:

*Po raz pierwszy tak lekko wypuszczasz
powietrze
Oddzielam mięso od kości twoich ramion
Napinam się
Robię pulpet
Robię wszystko byś znowu odetchnął
I nic się nie dzieje –
Twoje oczy pływają po gorącym rosolu*

Czy to zapis tęsknoty za ukochanym czy zachęta do kanibalizmu, za bardzo nie wiemy.

Nie przekonuje nas także rodzaj autentyzmu poetyckiego, prezentowanego przez **Karola Franciszka G.** w nadesłanym cyklu *Fobie*:

*Wracając z Toruńskiego
Złotu poetów zgubiłem
Biały prochowiec –
(uświadamiając sobie
w 180 minucie wracania),*

aczkolwiek poraziło nas niezwykle obrazowe sformułowanie: *Wulkan jest innym Rodzajem Kataru*.

Życzymy Państwu zdrowia i dobrych wakacyjnych wierszy.

■ *Miłość* to tytuł drugiego almanachu z serii „Punkt po punkcie”, wydawanej przed Gdański Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Do lektury zachęca już wyrafinowana strona edytorska tego tomu i jego bibliofilską wartość: wydano tylko 600 numerowanych egzemplarzy. Do *Miłości* trafiły referaty wygłoszone i omawiane na konferencji o tym samym tytule, zorganizowanej w listopadzie 2001 r. przez Gdański Oddział SPP i Nadbałtyckie Centrum Kultury. Wymieńmy teraz, punkt po punkcie, tytuły rozdziałów: Punkt pierwszy – biblijnie, filozoficznie; Punkt osobny – źródło; Punkt drugi – odmiany miłości; Punkt trzeci: dwoje, dwie, wiele; Punkt czwarty – pojedyncze miłości; Punkt piąty – wielka liczba. W punkcie drugim zwraca uwagę *Amour fou surrealistów* Agnieszki Taborskiej. Dla surrealistów miłość była słowem, pojęciem, stanem kluczowym; pisali o niej w poezji, eseistyce i tekstach teoretycznych. Przeżywali miłość na różne sposoby. Breton dwie swoje ważne książki (*Nadja*, *Szalona miłość*) napisał po przypadkowym spotkaniu z nieznaną kobietą, przyszlą żoną. Dali szczególnie interesował się erotycznymi obsesjami, dla Aragona wizyty w burdelach były wyrazem buntu przeciw mieszczańskiej moralności, natomiast Breton potępiał sprzedajną miłość. Surrealiści przeprowadzali ankiety na temat życia seksualnego i miłości. Jednak postępowość tych poczynań nie dotyczyła wszystkich sfer: nie umieli ukryć swojego obrzydzenia dla homoseksualistów oraz pewnych przekonań mizoginistycznych. Największym optymistą i idealistą w zakresie miłości był Breton, który przeciwstawiał ją plugawemu życiu. Taborska pisze na zakończenie: „trudno znaleźć innych szalonych doktrynerów, artystów i kochanków, którzy poświęciliby miłości aż tyle uwagi. Mierzyć się z nimi mogą tylko buntownicy drugiej połowy ich wieku: dzieci-kwiaty i paryscy majowi studenci, którzy ku powszechnemu zaskoczeniu podjęli poetykę surrealistycznych manifestów. Bretona już przy tym nie było: umarł dwa lata wcześniej. W 1924 roku oznajmiał: 'Najważniejsza jest miłość'. *All You Need Is Love* – powtarzali Beatlesi czterdzieści lat później.”

„Niebo złote ci otworzę, / w którym ciszy biała ніс / jak ogromny dźwięków orzech, / który pęknie, aby żyć / zielonymi listeczkami, / śpiewem jezior, zmierzchu graniem, / aż ukaże jądro mleczne /

ptasi świt” – również w punkcie drugim Kazimierz Nowosielski przywołuje te wersy w tekście *Ku temu, co dalej... O imionach miłości w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*. Jednym z najważniejszych imion tej miłości jest piękno w miłości oraz miłość w pięknie; nie da się tego oddzielić zarówno w relacjach międzyludzkich, jak i w odniesieniu człowieka do Boga. Różne imiona (rodzaje) miłości łączą się w poezji Baczyńskiego, jak zbawienie i miłość do ojczyzny: „Bo kto nie kochał kraju żadnego i nie żył / chociaż przez chwilę jego ognia drzeniem, / chociaż i w dzień pokoju w tę miłość nie wierzył, / to temu żadna ziemia nie będzie zbawieniem.” Nowosielski pisze o ewolucji poezji Baczyńskiego od orfizmu do chrześcijaństwa. „Charakterystyczne, że to właśnie przez miłość i piękno dochodzi Baczyński do zapytywania o Boga osobowego. W pewnym momencie rozpoznaje siebie jako stale będącego w drodze do Niego, ba, jako od początku do końca należącego Doń – do Jego piękna i do Jego miłości.”

Wpadł mi w ręce stary, lutowy numer „*Arkusza*” (2/2002), do którego warto jednak wrócić ze względu na dwa ciekawe teksty. „Otóż coraz częściej okazuje się, że warto wypromować krótkotrwałą modę, gdyż płynące z niej profity są naprawdę wystarczające. Od wartości artystycznej ważniejsza staje się sama obecność, zdobycie czasu antenowego, wtargnięcie na okładkę poczytnego magazynu, zajęcie eksponowanego miejsca na księgarskiej półce” – pisze Tomasz Mizerkiewicz w artykule „*Wystarczy być?*” *Próba rynku*. Rzetelna krytyka coraz częściej schodzi na drugi plan, media kreują przeboje książkowe, biorąc pod uwagę korzyści rynkowe, a nie wartości literackie. Wielką karierę robi grafomania – chęć zaistnienia i zysku jest strategią szybszą i skuteczniejszą niż powolne działanie krytyków i filologów. Jednak wyśmiewani często naukowcy od tekstów mają szansę, muszą tylko przestać narzekać na destrukcyjny rynek, a zając się dyskusjami i książkami, które mogą obchodzić ludzi. I wcale nie chodzi tu o wenezuelskie seriale, lecz o imponowalność współczesności. Mizerkiewicz przywołuje Karola Maliszewskiego, który stwierdził, że coraz silniej odżywa tęsknota za ideą literatury

PRZEGLĄD PRASY

„wielkiej rozmowy”. Tylko trzeba tę rozmowę podjąć.

Warto również przeczytać zapiski Ewy Rajewskiej z projektu edukacyjnego dotyczącego holocaustu i przeciwdziałania rasizmowi (*Integracja międzykulturowa? Lamah lo, mein lieber Freund*). Dwudziestu młodych ludzi z Kanady, Polski i Niemiec dyskutowało, zwiedzało muzea, miejsca pamięci, obozy koncentracyjne, brało udział w nabożeństwach. Organizatorzy całego przedsięwzięcia to: Centrum Judaistyki oraz Kanadyjskie Centrum Germanistyki i Europeistyki York University w Toronto, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Viadrina we Frankfurcie nad Odrą, Fundacja im. Heinricha Bölla, Departament ds. Dziedzictwa Kanadyjskiego, Narodowa Centrala Wychowania Politycznego Badenii-Wirtembergii, Polsko-Niemiecka Współpraca Młodzieży. Uczestnicy spotkania rozmawiali o stereotypach i uprzedzeniach, normalności, uczestniczyli w szabacie. Dyskutowali i pytali: „O 613 przykazań, reguł koszeru, obrzezania, seks przed ślubem. (...) Dlaczego musiałyśmy siedzieć na galerii (nb. w krakowskiej ortodoksyjnej Synagodze Izaaka ciągle jest w użyciu prawdziwy babiniec, znajdujący się za główną salą modlitw i oddzielony od niej ścianą – okienka są do połowy przysłonięte firankami)? Czy współcześnie żydowska kobieta jest równa żydowskiemu mężczyźnie, czy jeszcze ciągle nie jest?” Akademyckie dyskusje mieszały się z życiem. Jedna z Kanadyjek powiedziała, że jej matka, dowiedziawszy się o wyjeździe do Polski zapiała: jedzciecie bez żadnej ochrony?

Wieczór – codzienny czas podsumowania, miejsce na żal za czymś, co uciekło bezpowrotnie, spotkanie dnia i nocy, magiczny czas na wspomnienia. Wieczory są jednym archetypicznym wieczorem: „Wieczory, które przyjdą, te co pierchły, / są jednym tylko, w sposób niepojęty” – pisze Jorge Luis Borges w *Wieczorze* („**Twórczość**” 4/2002). Gdyby w nieco karkołomny sposób skondensować metaforę dotyczącą wieczoru, można powiedzieć, że jest to bolesny obraz a jednocześnie boskie odbicie wieczności. Ziemijski wymiar (wieczoru) łączy się z boskim – jak chciał Plotyn tak przywołany w wierszu: „życie nasze, ta ulotna mitrega, / jest być może,

w istocie, śladem boskim.” Polecam jeszcze dwa wiersze Borgesa opublikowane przez „**Twórczość**”: *Gongora* i *Milonga nieboszczyka*.

Przy lekturze pierwszego tegorocznego numeru kwartalnika „**FA-art**” (1/2002) trzeba koniecznie sporo czasu poświęcić na czytanie tekstu Szadź Tomasza Sęktasa. Nie dać się przy tym zagadać potokowi słów, ale wziąć udział w zabawie tekstu z samym sobą i z czytelnikiem, w próbie opisanie (zapisania) dekonstruującej się rzeczywistości. Szadź należy czytać wielokrotnie, najpierw poddając się uderzeniom słów jak kropel deszczu o blaszany dach z rozplywającym się znaczeniem, potem smakować go po kawalku, czytając na głos, wydobywając uroki foniczne („znikąd wytrzaśniętą a swojską skądinąd”), wreszcie kawałek po kawałku, odkrywać, rekonstruować znaczenia. Sensy można też odkrywać przez zdrapanie: „Słowo-zdrapka, uczucie lekkiego śwędzenia i niewiele więcej.” Przy tym wszystkim trzeba przygotować się na intertekstualne bombardowanie, odsyłanie do wielu tekstów kultury jednocześnie („nadużyjemy tu nieco cierpliwości nożycorękich cherubów... czas košby i strzyży spełnił się już w wykorzenieniu i zbaranienu, w tysej siejbie z dziurawej tajby”), irtujące nawiązania do hermetycznej wiedzy filologów („gramatologiczna partanina”). Polecam smakowite eksperymenty z językiem: „Wyobraźmy sobie tylko bałwana w roli Naczelnego Aksjologa (koniecznie z miotłą!) w cool-esiowatym (cool-eżanki i cool-edzy!) nowym wspaniałym świecie rządzonym prawem kaduka, symulacją, koniunkturą...” Tekst jest tak skonstruowany, że właściwie nie można go słuchać, ale trzeba go czytać sobie na głos, żeby wydobyć zabawne rymy („a organoleptyk w dawaniu ciała taki galanty, że kudy wam... o mass-medianty”) i nie stracić eksperymentów, dostępnych tylko na poziomie zapisu graficznego („A śnieg prószy i pr,ó”szy”). Niektóre z błyskotliwych zdań mogą być wykorzystane przez publicystów. Jak na przykład rozwiązanie skrótu globalnej sieci internetowej www: „Wu-wu-wu... Wąchock, Waszyngton, Watykan?” Kilka ciekawych neologizmów: z bytu i butów (buciorów) powstają „byciory”; „czytał-wniweczał”; „teofonia komórkowa”; „lekceważki” („niestrawne skrzydełka lekceważek”); „apokaliptyczna

gafologia” (gafa połączona z grafologią); „histeriografia”. Proponuję jeszcze zabawę w wyszukiwanie dalekich (jednak maksymalnie do kilkunastu wersów) gier fonetycznych, chyba najładniej widać to na przykładzie sitek i sitcomów. Osobnym zagadnieniem, które wymagałoby szerszego omówienia, jest rozbudowana autotematyczność tego tekstu. Można również udać się na tekstowe poszukiwania cytatów, filozofów, Adama Małysza, reklam, teorii negocjacji, seman-

tyki, Jana Pawła II itd. Całość (punkt po punkcie – w literaturze szerzy się taka numeracja: jakoś trzeba to wszystko porządkować?) podzielona jest na sześć części (RAZ, DWA, TRZY, CZTERY, CZTERY w dalszym ciągu, PO ROZPUKU). „Tak i my uszliśmy cało” – tak kończy się tekst, kończymy czytać go na głos i wracamy na początek („RAZ. Zdarzyło się, że wezbrał w nas pusty śmiech.”).

Robert Kozela

LIST DO REDAKCJI

Niezbyt się przyłożyła do swego zadania recenzentka niedawno wydanych *Dzienników Mircei Eliadego*, pani Joanna Kornaś (patrz „Dekada Literacka” nr 3/4 z marca/kwietnia 2002 r., str. 72-76). Z jej artykułu nie dowiemy się ani dokładnego tytułu książki, ani daty i miejsca jej wydania oraz nazwy wydawnictwa, ani wreszcie kto ją tłumaczył i z jakich języków. Natomiast w rzeczownej recenzji przeczytamy następujące passusy:

„...licznych czasoprzestrzennych uwarunkowań i ograniczeń ludzkiej egzystencji oraz sprzeczności, w jakie jest ona uwikłana; sprzeczności takich jak opozycja *sacrum* i *profanum*, codzienność-niezwykłość itp. Osiągnąć to można poprzez wpisanie własnej egzystencji w system wartości uniwersalnych, odzyskując w ten sposób utraconą pełnię (*restitutio* [a nie *restituto!* – I.K.] *in integrum*). (...)

Współczesny człowiek, a z nim cała cywilizacja musi, według Eliadego, wygrać walkę o odnalezienie swej kosmicznej tożsamości, o reintegrację – inaczej zginie. (...) Sposobem na ocalenie człowieka współczesnego, zdaniem Eliadego, może być postawa *sensu largo* religijna – spoglądanie na świat jako na system znaków, szyfr wyższej rzeczywistości, i przeżywanie go jako fascynującej tajemnicy”.

Informuję ciekawego czytelnika, że pani Joanna Kornaś przytoczyła te ustępy dosłownie – bez wskazania źródła i osoby autora – z mojego eseju o Eliadem, zamieszczonego pierwotnie – pod tytułem *Między przypadkiem a koniecznością, czyli życie jako „próba labiryntu”* – jako posłowie w przekładzie I tomu wspomnień M. Eliadego pt. *Zapowiedź równonocy*, Wydawnictwo Lierackie, Kraków 1989; esej ten przedrukowano niedawno w tomie: I. Kania, *Ścieżka nocy*, Wyd. Znak, Kraków 2001.

Informuję ponadto, że omawiane przez recenzentkę dzieło nosi tytuł: *Moje życie. Fragmenty dziennika 1941-1985*. Przełożył (z rumuńskiego i francuskiego) Ireneusz Kania, przypisami opatrzył Robert Reszke, Wyd. KR, Warszawa 2001, 1250 str.

Pani Joanna Kornaś jest, zdaje się, osobą bardzo młodą. Po koleżeńsku ośmielam się doradzać Jej więcej rzetelności w przyszłych literac-

kich zajęciach, inaczej może Ją czekać na tym polu niemało rozmaitych przykrości.

Ireneusz Kania
Kraków, 22 maja 2002

Chciałabym przeprosić Pana Ireneusza Kanię, a także Redakcję „Dekady Literackiej” za to, że w mojej recenzji z fragmentów dziennika Mircei Eliadego (Dekada Literacka 3/4 2002) zabrakło – inaczej niż miało to miejsce w pozostałych zamieszczonych w numerze recenzjach – informacji o dokładnym tytule książki, dacie i miejscu jej wydania, oraz przede wszystkim o tym, kto dokonał tłumaczenia i z jakich języków. W recenzji nie zostały również wprowadzone przypisy do wskazanych przez Pana Kanię zdań. Uznając całkowicie zasadność zarzutów Pana Ireneusza Kania, pragnę wyjaśnić, że zdania te znalazły się w moim tekście wskutek zaniedbania, polegającego na niedokładnym prowadzeniu notatek do recenzji.

Joanna Kornaś

OD REDAKCJI

Przepraszamy Pana Ireneusza Kanię za brak noty bibliograficznej do przetłumaczonej przez niego książki Eliadego *Moje życie. Fragmenty dziennika 1941-1985*.



W poprzednim numerze DL (3/4 2002) fragment CAMERY OBSCURY wydrukowany został w zniekształconej wersji. Na strony 123 **jest** zdanie: “Tymczasem wystarczy obejrzeć zdjęcia umieszczone w wydawnictwie Stanisława Dąbrowskiego *Fredro na scenie*, by przekonać się, że prawdopodobnie od samego początku, a na pewno od drugiej połowy XIX w. Cześniak i Rejent nosili często osiemnastowieczne peruki”. **Powinno być natomiast:** “Tymczasem wystarczy obejrzeć zdjęcia umieszczone w wydawnictwie Stanisława Dąbrowskiego *Fredro na scenie*, by przekonać się, że prawdopodobnie od samego początku, a na pewno od drugiej połowy XIX w. Cześniak i Rejent występowali w strojach staropolskich. Także Podstolina i Papkin nosili często osiemnastowieczne peruki”.

Autora rubryki serdecznie przepraszamy -

Redakcja

**6 czerwca 2002 roku
zmarł w Krakowie
WŁODZIMIERZ KUNZ
malarz i grafik**

Profesor Włodzimierz Kunz, ur. 25 lipca 1926 roku w Dąbrowie Tarnowskiej. Szkołę podstawową ukończył w Gorlicach. Czas szkoły średniej przypadł na okres II wojny światowej. W czasie wywózki uczniów szkoły na roboty do Niemiec, uciekł z transportu i do końca wojny ukrywał się na terenie powiatów gorlickiego, jesielskiego i krosnieńskiego.

W 1948 po zdaniu matury został przyjęty w poczet studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiował malarstwo pod kierunkiem prof. Zbigniewa Pronaszki, Adama Marczyńskiego, Hanny Rudzkiej-Cybisowej.

W 1953 roku podjął pracę w krakowskiej uczelni, gdzie przeszedł wszystkie szczeble kariery pedagogicznej i naukowej. Dwukrotnie pełnił funkcję dziekana Wydziału Grafiki, trzykrotnie był rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, od 1970 roku był członkiem Komitetu Organizacyjnego Międzynarodowego Triennale Rysunku w Norymberdze. W latach 1987-1990 przewodniczył Sekcji Plastyki w Radzie Wyższego Szkolnictwa Artystycznego, był również członkiem Rady Głównej Szkolnictwa Wyższego oraz Przewodniczącym Komisji Nagród Ministerstwa Kultury i Sztuki. Członek rzeczywisty Polskiej Akademii Umiejętności.

Profesor Włodzimierz Kunz uprawiał malarstwo sztalugowe, grafikę artystyczną i ścienne malarstwo sakralne. Jego obrazy i litografie, tworzące własny świat subtelnych doznań i przywoływanych znaczeń były prezentowane na licznych wystawach krajowych i zagranicznych. Prace Włodzimierza Kunza znajdują się we wszystkich ważniejszych muzeach w kraju, zaś za granicą między innymi w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie, Muzeum Gugenheima w Nowym Jorku, Muzeum Sztuki Współczesnej w Tokio, Muzeum Sztuki w Hamburgu i miejskim w Darm-

stadt, w Muzeum Sztuki Współczesnej w Hawanie i innych.

Odnaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi. Za swą twórczość i osiągnięcia dydaktyczne uzyskał szereg prestiżowych nagród: m.in. nagrodę Miasta Krakowa, sześciokrotnie nagrodę Ministra Kultury i Sztuki, odznakę „Zasłużonego Działacza Kultury”. Uzyskał również honorowe obywatelstwo miasta Gorlic.

Odszedł znakomity artysta, nauczyciel wielu pokoleń absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, człowiek wielkiego serca i franciszkańskiej dobroci. Uśmiechnięty, pełen dystansu do świata, pozostanie w pamięci społeczności Uczelni, ale i środowiska plastycznego kraju i Krakowa – jako jeden z jego najwybitniejszych twórców.

Fotografia Zbigniew Łagocki

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73

Przygotowanie do druku:
Wydawnictwo PLUS/Jan Szczurek

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

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna krajowa
wynosi 52,00 PLN
półroczna – 26,00 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 30 USD
półroczna – 15 USD
cena egzemplarza
Dekady Literackiej
w prenumeracie krajowej
wynosi: 6,50 PLN
Cena egzemplarza
„Dekady Literackiej”
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 3,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
wraz z wysyłką wynosi:
6 PLN z roku 2001, 3 PLN z roku 2000,
2 PLN z lat poprzednich
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
– wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto Krakowskiej
Fundacji Kultury
BPH IV O/Kraków
10601389-320000473722

**Instytut Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego ogłasza nabór
na dwuletnie
STUDIUM LITERACKO-ARTYSTYCZNE**

Przy Uniwersytecie Jagiellońskim istnieje od ośmiu lat pierwsza w Polsce Szkoła Pisania (Studium Literacko-Artystyczne) przygotowujące do szeroko rozumianej pracy twórczej. Program studiów obejmuje warsztaty prozatorskie, poetyckie, dramaturgiczne, zajęcia z zakresu krytyki literackiej, przekładu, reportażu, scenariusza filmowego i wiele innych. Zajęcia prowadzone są przez wybitnych pisarzy, poetów, krytyków i najlepszych specjalistów w poszczególnych dziedzinach.

Studia są elitarne, płatne, trwają dwa lata, zajęcia odbywają się co dwa tygodnie, w piątki i soboty.

Informacji udziela oraz przyjmuje zgłoszenia (do
13 września br.) Sekretariat Instytutu Polonistyki
UJ: 31-007 Kraków, ul. Gołębia 16,
tel. 012/422-10-33 w. 1321.

DEKADA LITERACKA

MIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 0867-4094

Nr indeksu 356-875

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelny*
Teresa Walas *zastępca redaktora naczelnego*
Andrzej Zawadzki *sekretarz redakcji*
Bogdan Rogatko
Agnieszka Kosińska
Krzysztof Lisowski
Robert Ostaszewski
odpowiedzialny za korektę
Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Współpracują:

Stanisław Balbus
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Włodzimierz Maciąg
Henryk Markiewicz
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Rafał Solewski

Adres redakcji:

ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73
e-mail: brogatko@kin.org.pl

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

Numer zamknięto

10 czerwca 2002 roku.

Projekt okładki:

Aleksander Pieniek

Niniejszy numer „Dekady Literackiej” jest współfinansowany przez Fundację Współpracy Polsko-Niemieckiej ze środków Republiki Federalnej Niemiec oraz

**Miasto Kraków,
Fundację Stefana Batorego,
Ministerstwo Kultury,
Urząd Marszałkowski
Województwa Małopolskiego.**