Fotografia Archiwum

WBIJANIE SIEKIERY W TYŁEK I INNE PISARSKIE ZAJĘCIA

Z MARIUSZEM SIENIEWICZEM rozmawia ROBERT OSTASZEWSKI

Czy Twoim zdaniem istnieje jeszcze obecnie coś takiego jak „etos pisarza"?

Wydaje mi się, że etos pisarza istnieje jedynie w społeczeństwach ideologicznych, w których ludzie i państwo wymagają wyrazistej i konkretnej postawy etycznej i światopoglądowej. A twórca ma do wyboru: albo wypełnia „etos wyuczony", wyedukowany (i często wydedukowany) na drodze systematycznej afirmacji systemu i społecznego porządku, ma świadomość, co powinien czynić, co pisać, czego nie, albo jest wierny „etosowi intuicyjnemu", który staje kością w gardle zarówno społeczeństwu, jak i państwu. To zazwyczaj kontra do wyznaczonych poprawności politycznych. Nasze społeczeństwo, po przemianach roku 1989, obywa się bez literatury pojmowanej czy to romantycznie, czy też pozytywistycznie, stąd i „etos" staje się sprawą jak najbardziej indywidualną. Chyba nawet nie jest ważne, czy pisarz go posiada. Istnieje tyle „etosów", ilu jest twórców, więc kompletnie rozmywa się jego wartość i sens. O etos raczej nikt nie pyta, bo nikogo to nie obchodzi. Jest coś o wiele ważniejszego – wizerunek, sezonowa nośność i bezkonfliktowe poddanie się roli bycia „pisarzem". Etos został zamieniony na *image*. To fatalne. Co gorsza, etos pisarza w dzisiejszych czasach jest praktycznie nieweryfikowalny, no bo kto ma go weryfikować? Wobec świata można być bezkarnie raz nihilistą, raz komunistą, raz moralistą, raz cynicznym błaznem.

Mówisz o „roli bycia 'pisarzem'", ale chyba owego „bycia pisarzem" nie można sprowadzić jedynie do takiej czy innej, mniej lub bardziej konwencjonalnej roli. Spytam może tak: co dla Ciebie znaczy bycie pisarzem (celowo bez cudzysłowu)?

W tym właśnie problem – między „byciem pisarzem" a byciem pisarzem istnieje ogromna różnica. Jeśli bowiem to pierwsze jest jasno, wręcz stereotypowo nacechowane, oznacza pisanie tekstów literackich, wydawanie książek, spotkania z czytelnikami, wieczory autorskie, promocje, funkcjonowanie w określonym mainstreamie, wypowiadanie się na tematy życia i literatury, tak druga jest przedziwną mgławicą, trudno uchwytnym, zmiennym stanem wrażliwości. Bycie pisarzem tłumaczę sobie jako umiejętność wstrzelenia się w chwilę, gdy zaczynasz funkcjonować w stanie podwyższonej gorączki, to znaczy podwyższona jest chorobliwie wrażliwość na świat i zarazem zdolność tresowania słów, fraz, obrazów. Na marginesie: pisarz jako treser słów… cyrkowa, choć pełna powagi koncepcja. Wszak słowa są czasem głupie jak cyrkowe osiołki, czasem nudne jak foki z piłkami, czasem groźne jak lwy ryczące. A i w cyrku zdarzają się rewolty, wtedy słowa przejmują nad pisarzem władzę. Mogą albo ośmieszyć albo zeżreć doszczętnie swojego tresera…

Wracając do sedna: gdy trafiasz w ten moment, raptem ujawniają się doświadczenia, zdarzenia, ludzie, emocje, których – z osłupieniem dostrzegasz! – nagromadziłeś jak jakiś kleptoman, gdy nie pisałeś. Trafiasz – piszesz i możesz sobie powiedzieć, jeśli chcesz: „dzisiaj rano przez cztery godziny byłem pisarzem", nie trafiasz – to płodzisz grafomańskie, drętwe kawałki, siedzisz tygodniami przed telewizorem, wałęsasz się po knajpach, gotujesz obiadki, zarabiasz na chleb, jesteś jednym z wielu nie-pisarzy. Innymi słowy, skonwencjonalizowanym „pisarzem" się jest, pisarzem autentycznym się bywa. Czasami mam wrażenie, że jestem głąbem, czasami siebie strasznie podziwiam, czyli normalnie, jak u większości ludzi. To jedno odróżnia piszącego – owe chwile, gdy znienacka dopada cię jakaś niezrozumiała delira, która każe wydrapać, wykrzyczeć, wyśpiewać, wyrzygać fantastycznie na papier świat. A między takimi chwilami zewnętrzna nuda i wewnętrzne, podświadome ciułanie od nowa czegoś, co później nazywa się materiałem literackim.

Czy pisarz powinien, mówiąc nieco górnolotnie, poczuwać się do jakichkolwiek obowiązków wobec społeczeństwa, albo chociaż czytelnika? A jeśli tak, to do jakich?

Powinien poczuwać się do jednego, podstawowego obowiązku – najpierw być wobec siebie bezlitośnie uczciwym, nie robić z własnej duszy budyniu, a z tyłka wygodnego światopoglądu. Pisanie przypomina wbijanie siekiery w zasiedziały tyłek. Jak boli, to znaczy, że dobrze! A po to przede wszystkim – że pozostanę przy tej mało zgrabnej metaforze – żeby nie dawać tyłka. Zasiedzenie i dawanie ciała są największym niebezpieczeństwem literatury. Widać to szczególnie u starszych, uznanych twórców, którzy zmieniają się w płatnych gawędziarzy.

Prochu nie wymyślam – czytelnik powinien czuć, że pisarz nie ściemnia, że jest szczery, niepokojąco szczery, i ze swego pisania czyni swoistą ostateczność bez taryfy ulgowej. A wobec społeczeństwa?... Mówić mu bez ogródek, jakim jest – nie wyłączając siebie samego, a nie jakim być powinno, bo mówienie o powinnościach to rola kaznodziejów i kopirajterów. No i dostrzegać drobne gesty, zdarzenia, pojedynczych ludzi, wszystko, co społeczeństwo miażdży jak walec, a co domaga się wyrażenia. Poza tym, nie czuję żadnych obowiązków wobec społeczeństwa. Trudno z kimś rozmawiać, być wobec kogoś, kto odwraca się do ciebie plecami, kto mówi: albo się socjalizujesz wedle „naszej" miary, albo lądujesz na aucie. Nie pamiętam, żeby jakaś książka wywołała ostatnio choćby cień dyskusji światopoglądowej czy moralnej. Trwa zabawa w literackie arcydzieła skrojone na jeden sezon bądź okładkę ilustrowanych czasopism. Z ambon zieje potępienie, z mediów – dowolność, a ulice zmieniają się w rynsztok, więc moją powinnością jest być potępionym, mielonym medialnie i siedzieć w rynsztoku. I mówić, szeptać, wrzeszczeć i nigdy nie być *trendy* czy *cool*. „Stać po stronie przegranych" – jak mówi *credo* starych mistrzów, i dawać się powoli dublować w wyścigu szczurów. Gdy biorę pióro do ręki lub siadam przed komputerem, moją podstawową powinnością wobec drugiego człowieka jest jak najbardziej prawdziwie i intensywnie nazwać świat. Tylko tyle i aż tyle. Książki czytają ludzie, a nie społeczeństwa.

W zeszłym roku krytycy obwieścili powrót prozy zaangażowanej. Uważasz, że jesteś autorem takiej właśnie prozy?

A zadaj inne pytania: czy wierzysz w Boga w tym świecie?, czy jesteś dobrym człowiekiem w tym świecie?, jak reagujesz na nędzę?, czy sypiasz spokojnie?, czy brzuch ci nie rośnie za duży?, czy nie robisz świństw, świństewek? Ile razy zaciskasz pięści, a ile razy wzruszasz obojętnie ramionami? Ile razy widzisz w lustrze małpę, a ile razy spoconą, przestraszoną mysz? – to są pytania, z których rodzi się zaangażowanie. Na własny użytek nazywam je zaangażowaniem egzystencjalnym i w tym sensie jestem, chcę, pragnę być zaangażowany w to, co mnie otacza, stwarza i co ja w jakimś sensie stwarzam swoją obecnością, a może o wiele mocniej – swoją pasywnością. Takie zaangażowanie nie ma nic wspólnego z neopozytywizmem, tendencyjnością, produkcyjniakami – jak nieraz

słyszałem i włos od razu jeżył mi się na głowie. Nie ma, bowiem człowiek w tym zaangażowaniu jest najważniejszy, nie idea czy teoria. Jako autor ustawiam się w tym samym rzędzie, co moi bohaterowie – pisaniem wystawiam rachunek najpierw sobie, potem światu. To walka z własnym samozadowoleniem, bo niewiele trzeba, żeby się zadomowić w dobrym samopoczuciu. Wtedy przydaje się ta siekiera w tyłek.

Mówiąc o zaangażowaniu, człowiek z miejsca naraża się na śmieszność. No bo to patetyczne, napompowane i psuje ogólną imprezę szpanerów, egoistów i twardzieli. A moim zdaniem młoda literatura zapomina o tych najprostszych pytaniach. Jeśli się pojawiają – wstydzi się ich albo je wyśmiewa. Trzeba być *trendy*, na dystans i na luzie, nie?! Lepiej walnąć banalistyczną scenkę na osiem stron, o wiele lepiej machnąć opowieść środowiskowo-imprezową na dziesięć z puentą: jesteśmy straceni i fajnie, świat jest do dupy i fajnie, „towar" się skończył i to bardzo niefajnie. Wtedy odpowiedzialność za proste pytania jest bez znaczenia. W moim zaangażowaniu nie tylko, nie przede wszystkim chodzi o zagubienie człowieka w świecie konsumpcji, pieniądza. Gra się toczy o chaos i ład wewnętrzny, o czucie drugiego człowieka, o zło i przemianę moich świętych nadziei w przeklęte dziwadło losu. Ktoś powiedział, że *Czwarte niebo* to materiał na kilka powieści, że dużo tropów, konwencji, tematów. I wybrzydzał, jak francuski piesek, podczas gdy ja z bigosem lecę. Bo oto chodzi! Ma być bigos, ma być dużo, wielowarstwowo, ma pęcznieć, wylewać się, znosić, dopowiadać lub stać w jawnym kontraście, to

„My i Oni. Sztuka ponad granicami"; Grażyna Brylewska, Małgorzata Drozd, Piotr Bobiński, Piotr Lisiecki, Adam Panasiewicz, Dariusz Tokarczyk, Janina Jeleńska-Papp. Dolny Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, styczeń 2004.

Fotografia Łukasz Lisiecki

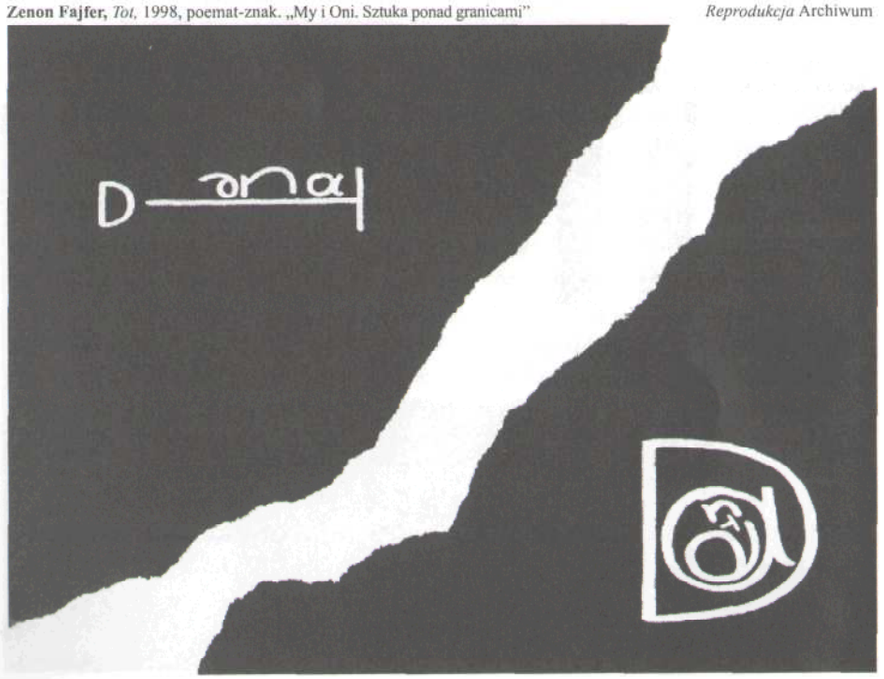
znów stygnąć na zbełtanej dygresji. Bo człowiek uczestniczy we wszystkim, sam jest wielowarstwowy, pęczniejący i sprzeczny. Zaangażować się to opisać każdy przejaw życia niczym główny i najważniejszy wątek. Jest więc sen, są fantomy, inicjacja, jest publicystyka, polityka, mała ojczyzna i poezja, dystans i szaleństwo, zło, Bóg i zwykły biznes. Niech to się warzy, kipi, wzajemnie znosi – nie dbam o powieściowe konstrukcje, proporcje i klarowności. Zaangażować się to przynajmniej w kilku, kilkunastu procentach oddać wielość i intensywność życia, zawsze z etycznym, moralnym, a nie estetycznym, mianownikiem. W zaangażowaniu estetyka służy etyce, jest jak merdający pies, który biegnie za swoim panem. Oczywiście mówię o etyce i moralności pojedynczego, poszukującego i wrażliwego człowieka, a nie o dogmacie czy społecznej sankcji.

Poza tym, coraz rzadziej zakładam kurtkę w kolorze khaki, w diwersach nie chodzę, za to coraz częściej ktoś zupełnie niezwiązany z literaturą prostymi pytaniami zamyka mi gębę. I co? I wtedy okazuje się, że dupa ze mnie, nie pisarz.

Często narzeka się na upadek autorytetów. Ujmując rzecz nieco inaczej, twierdzi się, że ludzie, szczególnie młodzi, wcale autorytetów nie potrzebują. Czy istnieje szansa, aby pisarz, który trafia ze swoim przekazem – przynajmniej teoretycznie – do tysięcy czytelników, mógł utrzymać autorytet?

Najpierw zastrzeżenie: jeśli ów pisarz chce być autorytetem tym specy-

Zenon Fajfer, *Tot,* 1998, poemat-znak. „My i Oni. Sztuka ponad granicami" *Reprodukcja* Archiwum



ficznym, literackim rodzajem chciejstwa – jest to wysoce podejrzane i niebezpieczne. „Autorytet" musi wynikać niechcący, ujawniać się poza istotą samego pisania. Przecież w pewnym sensie tworzenie literatury to właśnie rozpaczliwe szukanie autorytetu jedynego i niepodważalnego, jakim jest sama egzystencja.

Wracając do klasycznego pojęcia – moim zdaniem autorytety są wypadkową ludzi, którzy ich poszukują. Poszukiwanie związane jest nieodłącznie z pokorą potrzebną w rozumieniu świata. Chcę zrozumieć rzeczywistość, więc oprócz własnego doświadczenia, pokornie szukam odpowiedzi w innych tekstach, u innych ludzi. Młodzi ludzie nie mają dzisiaj w sobie – zastrzegam: generalnie rzecz ujmując – tej pokory. Żżera ich narcystyczne przeświadczenie o własnej samowystarczalności. Po prostu – onanizm duchowy. Bez autorytetów, to rozpoznanie jest zazwyczaj nihilistyczne, bo zawierzając tylko i wyłącznie własnemu doświadczeniu można nabawić się obsesji pustki. Stąd tak dużo agresji, gestów zaprzeczenia. Ustawiczna negacja jest strategią wciąż istniejącą od roku 1989. Ale z wiekiem człowiek pokornieje. Ja przynajmniej mocno, mocno spokorniałem.

Autorytet pisarza na pewno istnieje, tyle że w wąskiej ekstraklasie mistrzów, a wtedy nie do końca ujawnia swą moc. Nikt przecież nie weryfikuje swego życia po lekturze Miłosza, Szymborskiej czy Różewicza, raczej *a priori* zakłada, że to mądre, dobre jest, jednak bez konsekwencji dla własnego „ja". No, ale Miłoszem czy Szymborską nie jestem, więc siedzę na trybunach, nawet nie na ławie. Jako jeszcze „młody pisarz" dostrzegam najczęściej wzajemną ciekawość, wzajemne obwąchiwanie, często oczywiście pełne szacunku: „O!, pisarz" – woła czytelnik. „O!, czytelnik" – wykrzykuję w myślach. Tak czy siak, „autorytety", łatwe do skonsumowania i wyplucia, wyrastają jak grzyby daleko od bibliotek i księgarń. Uwagę przykuwa ten, kto daje szybki, jednoznaczny (choć zmienny w czasie) obraz świata, czyli na pewno nie pisarz.

Mówisz z jednej strony o samowystarczalności młodych, ich „onanizmie duchowym", ale z drugiej – o ciekawości, którą zauważasz u czytelników. Może więc z tej ciekawości wyrośnie coś istotnego dla literatury? Może nie stanie się ona od razu „nauczycielką życia", ale przynajmniej będzie, ja wiem, katalizatorem myślenia chociażby. Choć, nie wiem, czy nie przesadzam, kontakty czytelnik-pisarz są przecież mocno zrytualizowane, często stanowią taką wydmuszkę formy bez treści. Co o tym sądzisz?

Istotnie, młody początkujący pisarz potrafi skrócić dystans do czytelnika, u starszych, uznanych jest to chyba niemożliwe. Przede wszystkim czytelnik nosi w sobie pewien stereotyp pisarza, pomnikowy stereotyp – człowieka nobliwego, mądrego, dostojnego, który wypowiada jakieś tam mądre prawdy życiowe, chodzi w marynarkach i jest dość hermetyczny. To jak z mszą, trzeba księdza uszanować, wysłuchać kazania, zadumać się, zachwycić, po czym wrócić do domu i skopać żonę. A tu proszę – dają nam na spotkaniu w sumie młodego człowieka, ubranego jak my, który

mówi często takim samym językiem, a może i gorszym. Co więcej, to dziwne, żeby był pisarzem w takim wieku. No i rodzi się ciekawość, jak piszesz, o czym piszesz, no w ogóle jak to jest? I po owej ciekawości następuje otrzeźwienie z nabożnych kadzideł, a za nim – ośmielenie. Zaraz, zaraz, w końcu to nie pomnikowy mędrzec, i nie muszę się z nim zgadzać. Robi się sensownie: czytelnik zaczyna dyskutować, spierać się, podważać, dopowiadać. To wspaniała relacja, gdy odarci z tych ról zaczynamy się spierać jak równy z równym. Nie ma pisarza, nie ma czytelnika, jest dwoje ludzi, którzy widzą, doświadczają. Najczęściej do takich dyskusji dochodzi z ludźmi, którzy nie mają literaturoznawczego blichtru i odnoszą bezpośrednio książkę do życia. Dzięki temu sprawdzają jej wiarygodność egzystencjalną, a nie literacką, estetyczną. Można pisać autentyczne książki i jednocześnie zafałszowane życiowo, niestety. „Zaciekawiony" czytelnik jest niepodważalną weryfikacją, literatura przestaje znaczyć jedynie przeczytane stronice, jest bliżej krwiobiegu.

Myślę, że sprawa dotyczy jeszcze czegoś innego – kwestii życia literackiego i socjologii środowiska. Od „bruLionu" zaczął następować proces odbrązawiania literatury i twórców. Spotkania autorskie najczęściej odbywały się w knajpach, przypominały festiwale z występami kapel, działaniami happeningowymi, można było z pisarzem się napić, pogadać. Tyle że tamten czytelnik jeszcze czytał, a popijając piwko – chciał słuchać. Dzisiaj po tym została tylko otoczka – kapele, piwo, aura alternatywnej imprezy, a sama literatura odeszła na dalszy plan. Przychodzi się na imprezy literackie, ale nie dla literatury, tylko dla samego bycia na trochę ambitniejszej imprezie. Na dziesięciu ludzi, siedmiu przychodzi dla snobizmu, trzech dla książki. Wydaje mi się, że aby podtrzymać ten sprzyjający grunt dla „ciekawości" tych trzech, należy dać sobie spokój z takim prezentowaniem literatury. Połowa lat 90. się nie powtórzy. Wróćmy do form wyciszonych, bardziej kameralnych, co oczywiście nie znaczy, że z ołtarzykiem z zielonego sukna pośród palących się świec.

Po „urynkowieniu" literatury pisarze wciągnięci zostali w machinę promocyjno-marketingową. Czy można, Twoim zdaniem, być jednocześnie wiernym sobie, własnym poglądom, wizjom świata i konstruować skuteczny „wizerunek medialny"?

Nie rozumiem, gdy mówi się, że „zostali wciągnięci". Sami się do tego wciągają!, myśląc, że ich geniusz wydoi wszystkich, a jest zupełnie na odwrót. Też swego czasu dałem się wydoić, siedząc i paplając coś bez sensu w *Rowerze Błażeja* jako „Mariusz", kolega „Piotrka" i „Wojtka", którzy piszą opowiadania, tak jak Kinga, Sandra i Beatka. Dałem ciała. W ogóle wpadliśmy w jakieś szambo, zapominając, że machinę promocyjno-marketingową należy odrzeć z jej szatańskich łaszków i widzieć w niej cel informacyjno-przedstawieniowy, a nie trampolinę gwiazdorstwa. Moim zdaniem, gdy się wybiera trampolinę (nie dość, że można spaść i dotkliwie się potłuc), to wierność jest niemożliwa. Dwa różne światy. „Skuteczne wizerunki medialne" opierają się na

strategii, chwycie, kalkulacyjnej grze. Wierność idzie w parze z sumieniem, „wizerunek medialny" natomiast jest maszynką do strzyżenia, która sprawia, że wyglądasz inaczej niż w rzeczywistości, odklejasz się od samego siebie.

Gdy mówię o *Czwartym niebie* przed kamerą, do mikrofonu, powtarzam w myślach: mów o książce, szczerą i tylko szczerą prawdę, jak przed sądem, mów, nie kituj. Nikt nikogo nie zmusza do strojenia min – spustoszenie sieje nadgorliwość piszących i patrzenie na pisarstwo w kategoriach ilości sprzedanych egzemplarzy, recenzji i kasy. Wtedy twórca zmienia się w poprawną politycznie gadającą głowę i „wierność" szlag trafia. Nie zależy mi na „skutecznym wizerunku medialnym". Moja ostatnia książka nie wpadła w studnię ciszy, dotarła do czytelników, czego więcej trzeba? Nigdy nie lubiłem się ścigać i ten wstręt pozostał do dzisiaj. Z drugiej jednak strony – łatwo mówić. Próżność – bardzo ludzka rzecz. To pasjonujący problem z dziedziny psycho-socjologii literatury, bo komuż się nie śnił choć raz koszmar niedocenienia. Każdy cierpi na mniejszą lub większą megalomanię. U jednych to jest jak katar, u innych jak nowotwór. I co? Świat się nie zmienia, a jednym katar przechodzi i piszą dalej swoje, innych nowotwór zabija i piszą, co ludzie chcą czytać. Każdy przytomny pisarz doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Moją wypowiedź też można wykorzystać do budowania „skutecznego wizerunku medialnego"... Można, ale nie trzeba.

Rozmawiał **Robert Ostaszewski**

MARIUSZ SIENIEWICZ ur. 1972 r., prozaik, ostatnio wydał powieść *Czwarte niebo* (2003).

Fotografia Archiwum

Krzysztof Uniłowski

ZAANGAŻOWANI I PONOWOCZEŚNI

Jeżeli do współczesnej literatury można odnieść słowo „kryzys", to nie tyle do niej samej, ile raczej do oznaczenia sytuacji, w której literatura się znalazła. Mówilibyśmy zatem o kryzysie instytucjonalnym oraz legitymizacyjnym, w żadnym natomiast razie – artystycznym. Przejawem kryzysu instytucjonalnego jest oczywiście postępująca marginalizacja twórczości literackiej, rugowanie jej na obrzeża życia publicznego. Poeta, prozaik czy krytyk mówią coraz ciszej, a w każdym razie – są mniej słyszalni. Gdzie tylko związek języka, wiedzy i władzy ściślejszy, tam literatury coraz mniej.

Rzecz jasna, nie myślę o wierszach czy powieściach jako kanale dystrybucyjnym czy aparacie wykonawczym jakiejś innorodnej „władzy". Myślę natomiast o władzy samej literatury. Jej upadek nie byłby zapewne tak spektakularny, gdyby autorytet, jakim pisarze cieszyli się przed rokiem 1989, nie zalatywał mocno starzyzną. Ale przy tej okazji pozbyliśmy się również wspólnoty czytelniczej, skupionej wokół rozumienia poezji i prozy, jakie wywodziło się z tradycji inteligenckiej i nakazywało widzieć w literaturze środek służący społecznej samowiedzy.

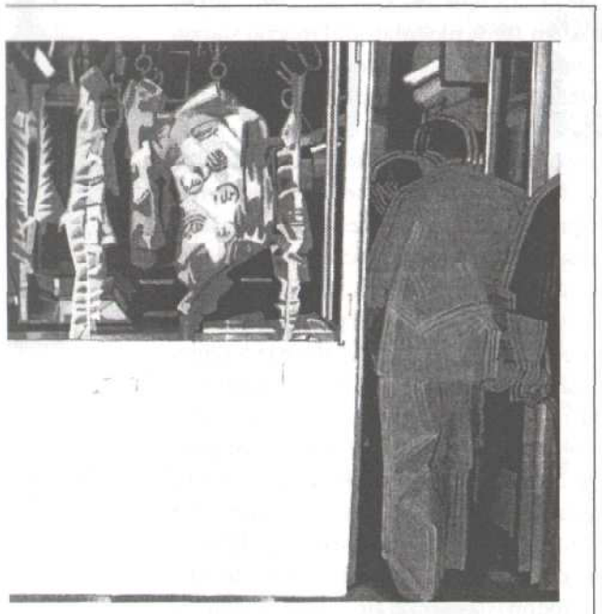
Władza i prestiż literatury wyrastały z przekonania, że dzieła pisarzy potrafią powiedzieć coś istotnego o Polakach. Ale jeśli w latach dziewięćdziesiątych owa władza i prestiż uleciały niczym sen jaki złoty, to przecież nie dlatego, że pisarze z dnia na dzień utracili dawne zdolności. Kiedy zabrakło czynników jednoczących, rozpadła się zbiorowość, która dla literatury stanowiła punkt odniesienia. Przestał dla nas istnieć epifenomen polskiego losu, polskiego doświadczenia historycznego, polskiej mentalności czy polskiej tożsamości. Każda potencjalna wizja losu, doświadczenia, mentalności czy tożsamości zdawała się do zakwestionowania o tyle, o ile aspirowałaby do wyrażenia właśnie polskości. Łatwiej już byłoby się zmierzyć z losem, doświadczeniem, mentalnością czy tożsamością współczesnego człowieka niż Polaka.

Proponowana tu glosa do przesławnego „zaniku centrali", o którym w swoim czasie pisał Janusz Sławiński, brzmiałaby mniej więcej tak: znikła „centrala", bo znikł ten, kogo reprezentowała – czytelnik inteligencki. W latach dziewięćdziesiątych ostatecznie załamała się pozycja inteligencji humanistycznej. Uznawane powszechnie za jej polityczną reprezentację środowisko powstałe wokół Tadeusza Mazowieckiego kroczyło od klęski do klęski. A ekonomiczna i społeczna degradacja warstwy posunęła się tak daleko, że utrata przywileju stanowienia ogólnospołecznych wzorów uczestnictwa w kulturze jedynie dopełniła obrazu.

Póki co nikt inny nie zajął miejsca, z jakiego został wyzuty czytelnik inteligencki. Dlatego kryzys instytucjonalny wiąże się również z kłopotami legitymizacyjnymi, wynikającymi z braku idei podtrzymującej życie literackie. Możliwe są wyłącznie uzasadnienia „lokalne" i doraźne, poczynając od „niektórzy lubią poezję", przez pomysły na wąskie wspólnoty środowiskowe lub pokoleniowe, a kończąc na wyobrażeniu pisarstwa jako swego rodzaju laboratorium współczesnej kultury, w którym za pomocą zaawansowanych technologii artystycznych testowane są specjalistyczne kwestie i zagadnienia teoretyczne.

Obok: **Ivano Vitali,** *Tamburino N/B*, 2001, dokumentacja fotograficzna. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"

Nie bez złośliwości można by zauważyć, że nasza literatura, oficjalnie odżegnująca się od postmodernizmu, tkwi aż po same uszy w pułapce ponowoczesnej właśnie kondycji. I trudno się spodziewać, aby wróciły stare, dobre czasy, kiedy to mniej więcej było wiadomo, do czego służą wiersze, opowiadania i powieści. Brak generalnej idei literatury może być zresztą rozumiany jako zaproszenie do zastanawiania się nad tym, co tłumaczy wybory czytelnicze każdego z nas. Nie ma powodu, dla którego uzasadnienia „lokalne" musiałyby pozostawać błahe i miałkie. W końcu nieoczywistość literatury i nieoczywistość zajmowania się nią to nic innego jak wezwanie, by czytelnik samodzielnie zdecydował i ustanowił wartość czytanego dzieła.



Jacek Dłużewski
Miasto, 2003
olej na płótnie
80 x 80 cm

Tymczasem w końcówce minionej dekady rozległo się gromkie wołanie o realizm, co oczywiście wiązało się z próbą powrotu do tradycyjnego rozumienia zadań i funkcji literatury, w szczególności – prozy artystycznej. Zamysł wziął się nie tyle z postulatów estetycznych, ile raczej z tęsknoty za utraconą pozycją. Pod pojęciem realizmu nie rozumiano żadnej określonej poetyki, ale pewną postawę czy dyspozycję, wyrastającą z przekonania, że to, co nazywamy światem lub rzeczywistością istnieje uprzednio oraz niezależnie od wszelkich ujęć językowych. Wynikałoby stąd, że właściwe wyzwanie dla literatury znajduje się poza nią samą, a ranga dzieła zależy od tego, czy nie uchyli się ono takiemu właśnie wyzwaniu. Ujmowany jako postawa bądź dyspozycja, realizm jest bowiem nade wszystko kwestią etycznej odpowiedzialności pisarza i literatury. Zresztą, jeśli ideę przedstawienia świata traktować w sposób maksymalistyczny, wówczas żadnego przedstawienia literackiego nie uznamy za satysfakcjonujące. Z mocy bowiem definicji każde językowe ujęcie świata musi redukować złożoność tego świata. Dlatego realizmu nie sposób wyczerpać. Dlatego nikt i nic nie może zwolnić języka i literatury z odpowiedzialności za to, co poza językiem i poza literaturą.

Co oczywiste, pojmowany w sensie poetyki normatywnej realizm wchodziłby w konflikt estetyką nowoczesną. Krytyczne, deziluzyjne kampanie modernistów rozpoznawały w realizmie wyłącznie konwencję literacką, która odpowiadała dominującej w danej chwili społeczno-kulturowej praktyce ujmowania świata. Realizm byłby więc kwestią zgodności literackiego przedstawienia z takim wyobrażeniem rzeczywistości, jakie akurat mamy za niepowątpiewalne. A ponieważ ruch modernistyczny zasadzał się na analityce rozstępu między językiem a światem, ponieważ rzeczywistość jawiła mu się absolutem, nie mógł poprzestać na samym tylko wyobrażeniu. Dlatego musiał kwestionować i przekraczać realizm – w imię niepochwytnej rzeczywistości. Natomiast traktowany już nie jako poetyka, ale właśnie jako postawa realizm z powodzeniem mógł z modernizmem wchodzić w alianse, z której to możliwości polska proza nader chętnie korzystała. Tendencje antymimetyczne były u nas stosunkowo słabe. Dużo częściej przemyśliwano nad warunkami i sposobami odzyskania możliwości przedstawienia oraz odnowieniem dawnego paktu z czytelnikami. Taki był właśnie autotematyzm po polsku.

Wszystko to ważne, bowiem ani w czasach, gdy Kazimierz Wyka pisał *Pogranicze powieści*, ani wówczas, gdy powstawały *Góry nad czarnym morzem* albo *Miazga*, ani współcześnie wezwania do realizmu, traktowanego konsekwentnie jako postulat nie do zrealizowania, jako projekt zawsze niedopełniony, nie stawały w sprzeczności z modernizmem. Wręcz przeciwnie, taki realizm wypada uznać za wpływową i popularną formułę prozy nowoczesnej, którą w Polsce szczególnie faworyzowano. Łatwo zrozumieć dlaczego – pozwalała ona podporządkować artystyczne zdobycze nowoczesności uświęconemu przez inteligencką tradycję rozumieniu powinności pisarskich.

Tak więc wezwanie do przedstawiania świata oraz wymierzania mu sprawiedliwości było pod koniec lat dziewięćdziesiątych przede wszystkim rodzajem antypostmodernistycznej reakcji. Było odpowiedzią na domniemaną nudę literatury zgadzającej się – z pustoty bądź cynizmu – na własną nieistotność.

O (nowoczesny) realizm upominali się pisarze, krytycy i publicyści z rozmaitych obozów ideologicznych. Przypominając te wypowiedzi na wstępie ważnego i ciekawego szkicu *Polska poróżniona*, Przemysław Czapliński słusznie zauważył, że do głosu doszedł w nich *raczej ogólnie pojęty tradycjonalizm przejawiający się w szukaniu trwałych powiązań między literaturą i rzeczywistością*.[1] Może jedynie dla ścisłości dodajmy, że ów „ogólnie pojęty tradycjonalizm" wyrastał z przywiązania do dawnego, inteligenckiego kodeksu, co zresztą z opisu Czaplińskiego wyraźnie wynika.

Tak czy owak, wezwania do realizmu narażają się na zarzut anachroniczności. Czy warto bowiem pielęgnować dawne rozumienie literatury pod nieobecność inteligenckiego odbiorcy i przy braku nadziei na jego powrót? Czy można wykroczyć poza własną *episteme* i wskrzesić dawną wiarę w możliwości literatury? Wezwanie do przedstawiania świata współcześnie zostało odarte z maksymalizmu i heroizmu, jakie towarzyszyło niegdysiejszym wysiłkom. Pisarz, który dzisiaj powtarza stare zaklęcia, nie stanie na szczudłach wzniosłości, nie będzie się zmagał z niewyrażalnym. Może raptem udawać to wszystko, w najlepszym razie zmagając się z „już napisanym".

Czy zatem naprawdę Janusz Krasiński, Marek Nowakowski albo Edward Redliński ratują honor współczesnej prozy? A może ktoś inny? Bo przecież grono pisa-

rzy chętnych do rachowania się z naszą współczesnością lub historią najnowszą okazuje się nadspodziewanie liczne. Zwłaszcza w zestawieniu z obiegowym przekonaniem, iż współczesna literatura unika takich zatrudnień, w zamian biorąc kurs na Planetę Fantasmagorię lub też sprawując kolejną ofiarę w egotycznej kapliczce. Głód realizmu przy klęsce urodzaju powieści podejmujących szczytne zadanie opisania rzeczywistości to szczególnie ciekawy fenomen. Być może nienasycenie literackimi przedstawieniami świata weszło nam w nawyk? Być może zbyt wiele wiemy o tych książkach jeszcze przed rozpoczęciem lektury? Nie tylko, że domyślamy się, co autor ma do powiedzenia. Wiemy przede wszystkim, czego nam powiedzieć nie zdoła, wiemy – powtarzam: wiemy z góry – co mu się wymknie, co pozostanie poza możliwościami poetyckiego oraz intelektualnego wyrazu, znamy na wylot te wszystkie obietnice bez pokrycia, za którymi ani widu objawionej rzeczywistości…

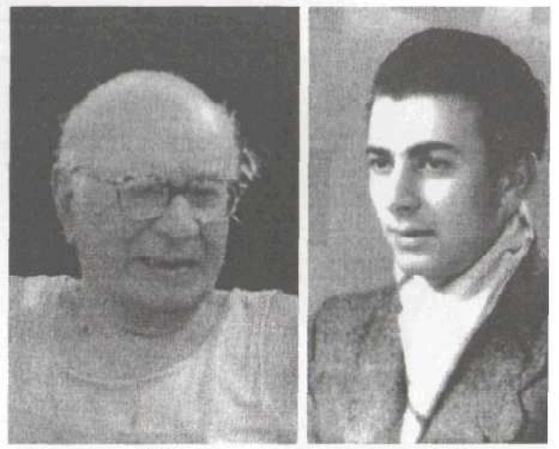
Zerknijmy do *Siły odpychania* Cezarego Michalskiego, książki, po której spodziewano się bezlitosnego rozrachunku z najnowszą historią. I owszem, autor powieści się rozlicza, tyle że raczej z biografią części własnego pokolenia. Zasadniczą rolę gra tutaj przeciwstawienie dwóch sposobów przeżywania świata. Pierwszy zasadza się na chłonięciu zmysłowych doznań, drugi – na intelektualnej ascezie. Mimo pokus, bohater Michalskiego wybrał ideę, bo taki wybór narzucał tamten czas, czas Solidarności oraz stanu wojennego. Okazało się jednak, że esencja nie potrafi ocalić egzystencji. Życie podług wartości jest może jedynie słuszne i godziwe, ale czy jest życiem? Bohater wyrzekł się bezpowrotnie utraconej zmysłowości po to tylko, aby za nią tęsknić. Z punktu widzenia wartości oraz idei przeciwstawione im życie jawi się jako stan aksjologicznej beztroski czy wręcz niewiedzy. Z drugiej strony, owoce poznania okażą się – jak zawsze – bardzo gorzkie. Klątwa rzucona w *Trenie Fortynbrasa* zadziała także i tym razem, a bohater powieści sam pójdzie do własnego kresu…

Tak wyraźne i zdecydowane, ocierające się wręcz o herezję, przeciwstawienie życia i wartości, egzystencji i esencji, cielesności i ducha, materii oraz idei prowadzi u Michalskiego do sytuacji, w której na żaden wybór nie będzie już miejsca. Aby mieć wybór, trzeba poznać różnicę między (np. hipisowskim) używaniem a (np. opozycyjną i opornikową) ascezą. Lecz aby tej różnicy doświadczyć, trzeba wybrać n a j p i e r w (jeszcze nie wiedząc, co i dlaczego się wybiera). Trzeba najpierw przejść na drugą stronę, ale wtedy przekonamy się, że nie ma drogi powrotnej. Kto bowiem raz wartość poznał, ten do stanu niewiedzy nigdy się nie cofnie. Jednocześnie życie jako takie, jako stan aksjologicznego nienacechowania, mieścić się będzie poza możliwością przedstawienia. Bohater tęskni za nim, ale wie, że to, za czym tęskni, nie jest nic warte. W rezultacie katastrofa postaci staje się katastrofą pisarską – bohater utracił dokładnie to, czego w utworze nie może być, albowiem owo „coś", tj. daną mu „odrobinę istnienia", z góry sprowadzono do niczego. A co jest warta tęsknota za niczym? Co jest warte samobójstwo z powodu niczego? I czym jest dążenie do przedstawienia, skoro wiemy, że przedstawienie jest – najdosłowniej – niczym? W swojej powieści Michalski ogrywa doskonale znany, typo-

wy dla nowoczesnej kultury konflikt, z góry wiedząc o jego aporetyczności. Dlatego trudno się przejąć dylematami i losem bohatera, dlatego brakuje tu rzeczywistej pasji artystycznej i poznawczej, wynikającej z poczucia, iż docieramy oto do trudnej i bolesnej prawdy o naszej kondycji. Zamiast tego wszyscy – bohaterowie, autor i my, czytelnicy – wchodzimy w rolę tych, którzy przed nami podejmowali wysiłek. Swoje role odgrywamy z różnym powodzeniem i zaangażowaniem, ale tak czy owak – udajemy.

W przywołanym wyżej artykule Czapliński wymienił „kilkanaście książek, które mimo wszystko usiłowały Polskę lat dziewięćdziesiątych przedstawić"[2]. Są to pozycje różnego autoramentu: jedne celują w artystowskie wyżyny (np. *Próba listopada* Wojciechowskiego), inne są dużo mniej pretensjonalne (np. *Ławka pod kasztanem* Sadaja). Jednym towarzyszył spory rozgłos (np. *Biały kruk* Stasiuka, *Niskie Łąki* Siemiona), inne przeszły właściwie bez echa. Jedne reprezentują młodą, a inne „starą" literaturę… W razie potrzeby listę łatwo przyszłoby rozszerzyć, także o pozycje wydane w ostatnich latach. Tak czy owak, wyłania się z nich obraz społeczeństwa podzielonego na dwa zasadnicze obozy: jedni potrafili się dobrze urządzić w nowej rzeczywistości, drugich przemiany społeczne i ekonomiczne zdegradowały, nie pozostawiając im żadnej szansy na zmianę swojego losu. Czapliński słusznie wskazuje na mistyfikujący charakter takiego podziału. Wszak to, co rzekomo odkrywane i opisywane, tkwi jednocześnie u źródła wartościującego przeciwstawienia „swoich" i „obcych". Doskonale widać, że rządzi tu resentyment. Odpowiada on za idealizowanie jakoby utraconej społecznej jedności (której inteligencja była gwarantem) oraz uznanie społecznego rozwarstwienia za zjawisko złe z (metafizycznego) gruntu. Pisarze sympatyzują oczywiście z „przegranymi", konstruując niekiedy całkiem malowniczą wspólnotę ludzi wykluczonych, którą tworzą bezrobotni, drobni przestępcy i, oczywiście, zdegradowani inteligenci. Spośród książek wydanych w ostatnim czasie do takiego schematu przystają doskonale obie powieści Daniela Odiji (*Ulica* oraz *Tartak*) oraz *Czwarte niebo* Mariusza Sieniewicza.

Paolo Barrile in the mirror



2003 **1943**

Milan, 28.10.2003

Paolo Barrile druk

Wszelkie jednak zarzuty, jakie można by wysunąć pod adresem czy to zwolenników przedstawiania świata w literaturze, czy też utworów odpowiadających na

takie wezwania, wydają się równie łatwe, stereotypowe i serialne, co przedmiot krytyki. Mamy do czynienia ze spóźnioną inscenizacją nowoczesnego realizmu, ale jego kwestionowanie będzie wmanewrowane w ten sam anachronizm. Znane i oczywiste są bowiem nie tylko stare pretensje o deficyt przedstawienia. Równie oczywiste i gotowe będą argumenty przeciwko stronnikom realizmu. Jałowość debaty dobrze ilustruje zainscenizowany w artykule Czaplińskiego spór „arystotelików" (obstających przy mimetycznych zobowiązaniach literatury) z „platonikami" (tj. krytykami tych zobowiązań). Co ciekawe, „platonikami" mają być „teoretycy postmodernizmu, krytycy z »FA-artu«, eseiści propagujący myśl dekonstruktywistyczną"[3]. Bylibyż sympatycy postmodernizmu ukrytymi esencjalistami? Być może Czapliński miał na uwadze rodzaj jakiegoś esencjalizmu na opak, zgodnie z którym jest tekst i tylko tekst, i nie ma niczego, co by tekstowe nie było. Tak czy owak, w tym punkcie ocieramy się o karykaturę: rytualne wezwania do realizmu owocują równie rytualnymi artystycznymi porażkami, a przyglądający się temu dziwowisku przeteoretyzowani poloniści nucą własną mantrę: no przecież mówiliśmy, że nie może się udać!

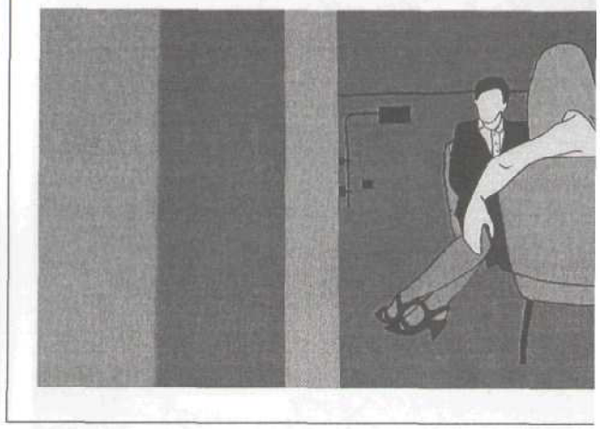
Andrzej Dudek-Dürer
Mental Steps 1

Prawda, że Czapliński tak ustawił rozgrywkę, by na koniec samemu wystąpić w roli rozjemcy: *Dopóki istniał jeden dominujący sąd o rzeczywistości, dopóty proza mogła go reprezentować, udając, że przedstawia świat. Kiedy jednak obrazy świata się rozmnożyły, proza nie może dłużej występować w roli reprezentanta i musi swoje przedstawienie przenieść piętro wyżej – to znaczy musi ujawnić, że odzwierciedla wielość mniemań, a nie sam świat.*[4] Koncepcję takiej *metamimesis* Czapliński zgłosił jako formułę kompromisową, na którą powinni przystać zarówno „arystotelicy", jak i „platonicy": *Zamiast więc ubolewania, że proza nie jest mimetyczna, choć powinna być, i zamiast orzekania, że nie może być, nawet gdyby chciała, należy uznać, że żaden tekst językowy nie może być nieprzedstawiający*[5].

Zgoda, ale też nie mogę opędzić się od wrażenia, że krytyk wyważa szeroko otwarte drzwi. Można się w tym miejscu odwołać choćby do teoretyków literatury, by pokazać, iż mamy sprawę z tezą dobrze znaną, wręcz fundamentalną dla ponowoczesnej świadomości literackiej.[6] Przypomina się w tym momencie chociażby Johna Bartha pomysł „literatury na nowo wypełnionej", która mimetyzm umiałaby połączyć ze świadomością, iż żadne przedstawienie nie może przekroczyć horyzontu języka.

Można by również zauważyć, że skoro „żaden tekst językowy nie może być

nieprzedstawiający", to wołanie o realizm nie ma żadnego sensu właśnie jako wołanie, postulat. Byłoby bowiem domaganiem się czegoś, czego i tak nie może nie być. Skąd zatem biorą się głosy świadczące o poczuciu deficytu przedstawienia? Jeśli „żaden tekst językowy nie może być nieprzedstawiający", to czy możliwe jest przedstawienie nieudane, ułomne, częściowe, niesatysfakcjonujące? I co właściwie przedstawia takie przedstawienie? Co takiego przedstawiają wszystkie te powieści i opowiadania, które – świadkiem Czapliński – tylko pozornie opowiadają o najnowszej historii bądź współczesnej Polsce? Pozorują tę historię i tę współczesność? A może przedstawiają właśnie pozorność tej historii oraz tej współczesności? Podrabianie z tytułu najnowszej książki poznańskiego uczonego byłoby nie tylko kwestią pisarskiej metody oraz warsztatowej zręczności. Byłoby nie tylko stanowiskiem, jakie krytyka i literatura zajęły wobec „nowej rzeczywistości". Przede wszystkim określałoby sposób istnienia obu stron literackiego równania: tej podrabianej i tej podrabiającej. Cóż, wszak świat, jaki literatura „podrabia", sam się okazuje zawsze już podrobiony. W tym wypadku cudzysłów „poprzedza" wzięte weń wyrażenie. Od dawnego realizmu tę literaturę odróżnia podwojenie (zwielokrotnienie) prezentacji – obecność jako taka „do końca" pozostaje uwikłana w cudzysłów. Jeżeli świat jest dla nas funkcją operacji poznawczych, to literatura nie przedstawia go za pomocą samego efektu iluzji, lecz dopiero wtedy, gdy przedstawia *ów* efekt jako warunek własnego przedstawienia. W tym punkcie odbiega również od pisarstwa nowoczesnego: efekt iluzji jest prezentowany nie po to, by zdemaskować iluzję, ale w tym celu, by sobie samej umożliwić osiągnięcie takiego efektu. Współczesny pisarz pozostaje więc – jak chciał prawie czterdzieści lat temu William H. Gass – „kłamcą z prawdziwego zdarzenia". Przecież wbrew temu, co sugerował Czapliński, dekonstrukcji i postmodernizmowi nie patronuje Plato, ale Gorgiasz – przedstawienie „jest oszukaństwem, w którym oszukujący jest uczciwszy od nieoszukującego, a oszukany mędrszy od nieoszukanego".



Dariusz Kocot
Clubbing, 2002
akryl na płótnie
50 x 60 cm

Do realizmu oraz przedstawiania można więc z powodzeniem dojść drogą okrężną, poprzez odnowiony w literaturze postmodernistycznej iluzjonizm. I być może ta okrężna droga jest dzisiaj jedyną. Dlatego nie powinno dziwić, że o świata przedstawianie upominają się nie tylko doświadczeni publicyści „Życia", „Gazety Wyborczej", „Polityki", ale również wiele postaci ze sceny młodoliterackiej. Także – *horrible dictu* – „krytycy z FA-artu"...

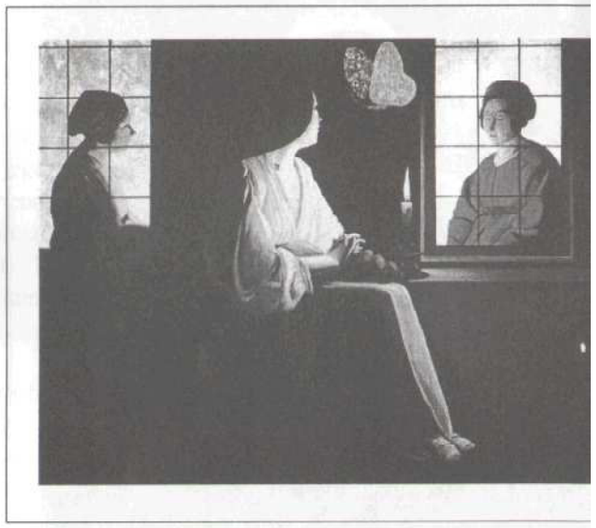
Zgoda, w krytyce i publicystyce młodoliterackiej (niech już będzie, że młodej) z rzadka mówi się o realizmie. Częściej i chętniej o potrzebie „literatury zaangażowanej". Wybór pojęcia wydaje się zresztą szczególnie ciekawy, zważywszy na jego niegdysiejsze ideologiczne nacechowanie. Współczesnym użytkownikom najwyraźniej zupełnie ono nie przeszkadza. Mówiąc najprościej, „literatura zaangażowana" to taka, której nie jest obojętna rzeczywistość społeczna. „Zaangażowanie" byłoby więc kwestią odniesienia, stosunku (także wartościującego oraz emocjonalnego). Przedstawienie „realistyczne" należałoby tu rozumieć jako intertekstualne nawiązanie o podwójnym co najmniej adresie. Chodziłoby bowiem o nawiązanie zarówno do „tekstu rzeczywistości", jak i do pewnych praktyk literackich, które klasyfikujemy jako „realistyczne". Jakkolwiek rozumienie mimetyczności jest w tym wypadku odmienne, to warto zwrócić uwagę, że pod innymi względami kategoria „zaangażowania" nie odbiega od idei realizmu jako zobowiązania. Podobieństwo polega zwłaszcza na zaakcentowaniu etycznego wymiaru obu propozycji.

Ruggero Maggi
Shadow-veil
fotografia
31 x 31 cm

Nie istnieje oczywiście żaden jednorodny, spójny zespół powodów oraz intencji, które tłumaczyłby świeżą karierę kategorii zaangażowania w młodoliterackim światku. W poszczególnych wypadkach w grę wchodziły zapewne rozmaite względy. Można zgadywać, że niekiedy cała sprawa polegała po prostu na próbie wyzyskania aktualnej koniunktury. Na pewno pierwsze głosy mówiące o potrzebie „zaangażowania" były echem wołania o realizm, jakie nieco wcześniej rozlegało się na łamach popularnych dodatków literackich oraz tygodników opinii. W młodoliterackiej niszy trwał wtedy czas przesilenia – ujawniały się nowe środowiska, próbujące zaznaczyć swoją odrębność wobec bezpośrednich poprzedników, a więc „pokolenia »bruLionu«", „roczników sześćdziesiątych". Trzeba uczciwie przyznać, że to wielkie polowanie na własną ideę przebiegało dość chaotycznie, a niekiedy wręcz zakrawało na humbug. Pomysły ściągano, skąd tylko się dało, nie przejmując się własną niekonsekwencją i przeskakując beztrosko od adorowania Czyczowej osobności do ulegania podszeptom literackiego rynku, od tekstualistycznej nadwrażliwości do prób tematyzowania głośnych, „medialnych" problemów. Ale jeśli nawet „zaangażowanie" podpowiedzieli młodym inni, a co najmniej – podsunęli im domysł, że właśnie na to dzisiaj się czeka, że właśnie dzięki temu można

zwrócić na siebie uwagę, że to najkrótsza droga do Wydawnictwa W.A.B. oraz finału Nagrody „Nike", to rzucone na młodoliteracką glebę wezwania do przedstawiania świata musiały zmutować, a w efekcie wydać nieco inne owoce. Niekiedy ku wyraźnemu zaskoczeniu samych młodych.

W roku 2000 Robert Ostaszewski tłumaczył swoim rówieśnikom: *Dwudziestolatkowie traktowani są trochę jak młodsze rodzeństwo trzydziestolatków. (...) Czy najmłodsi prozaicy mogą jakoś zmienić ten stan rzeczy? (...) Wydaje mi się, że istnieje taka szansa. Dać ją może – czy na pewno da, tego oczywiście nie wiem – zwrócenie się ku opisowi doświadczeń lat osiemdziesiątych. Stan wojenny i lata późniejsze, które doprowadziły do dekonstrukcji PRL, stanowią właściwie czas nieprzedstawiony w naszej literaturze. (...) poszukiwanie formuły tekstowej, pozwalającej na uporanie się z doświadczeniami ostatnich dziesięcioleci, formuły w miarę nowoczesnej, nie reprodukującej bogoojczyźnianego schematu, stanowić może całkiem ciekawe wyzwanie dla pisarza. Może też pomóc dwudziestolatkom w znalezieniu własnego miejsca na rynku literackim.*[7]



Krzysztof Kiwerski
Zaćmienie 10
2003
akryl na płótnie
110 x 140 cm

Zwrot w stronę najnowszej historii młodym i nieznanym autorom miałby pozwolić na pozyskanie czytelników. Można jednak powątpiewać, czy to rzeczywiście skuteczny przepis na sukces, skoro lata osiemdziesiąte – wbrew rozpowszechnionemu stereotypowi – nie były wcale przez prozaików omijane szerokim łukiem. Przypomnę tylko utwór bodaj najciekawszy: *Szkice historyczne* Zbigniewa Kruszyńskiego. Skoro tak, zwróćmy uwagę na inny motyw. Ostaszewski przekonywał, że lata osiemdziesiąte są wyzwaniem literackim przede wszystkim w planie poetyki. Szczególne doświadczenie wymaga nowej formuły prozatorskiej, formuły, którą trzeba dopiero wynaleźć – taka mniej więcej logika stoi za przytoczonym wywodem. Żądanie formalnej odkrywczości, nacisk na poznawczą funkcję sztuki słowa świadczą zaś dobitnie o tym, że Ostaszewski o literaturze myślał na sposób nowoczesny.

W tym akurat wypadku bylibyśmy więc bardzo daleko od postmodernizmu. Tyle tylko, że nawrót programowej nowoczesności zdaje się mieć charakter urazowy. W wypowiedziach Ostaszewskiego przewija się wątek rozczarowania postmodernizmem, dodajmy – rozczarowania nie tyle postmodernizmem po polsku, ile w Polsce. Takie rozróżnienie w tym wypadku wydaje się uzasadnione i przydatne, problem bowiem nie na tym polega, iżby utwory literackie okazały się tandetne czy poronione. Chodzi po prostu o to, że postmodernizm się w naszym kraju nie przyjął. A skoro się nie przyjął, to młoda proza uczyni lepiej, jeśli poszuka dla siebie

innego gruntu.[8] Kłopot w tym, że aby przemieścić się z ponowoczesności w nowoczesność, potrzeba albo niezwykłej siły wyobraźni, albo wehikułu czasu.

W roku 2002 Robert Ostaszewski opublikował powieść nowelową *Troję pomścimy*. Na „Erka Gierka" oraz „Era Jaruzela" (takie tytuły noszą dwie pierwsze części książki) autor spogląda oczyma swojego bohatera, ale przecież widać wyraźnie, że tak naprawdę ostatnie lata Ludowej opisuje z bezpiecznej, współczesnej perspektywy. Przedstawia bowiem przeszłość jako kontr-tekst, przeciwieństwo naszej normalności – PRL okazuje się negatywem III RP. Zamykające książkę opowiadanie (z części „Era Browna", poświęconej latom dziewięćdziesiątym) doskonale opisuje mechanizm, zgodnie z którym z perspektywy dzisiejszej normalności zawsze rozpoznajemy nienormalność wczoraj. Tyle, że uchwycony tu i wykpiony mechanizm jednocześnie steruje całą książką! Gdyby przedstawiona wcześniej wizja PRL naprawdę uwodziła czytelnika, wówczas finałowa demaskacja miałaby inną rangę. Jednakże sterujące dyskursem wspomnieniowym reguły były widoczne od samego początku. Po co zatem udawać, że przedstawiamy, skoro doskonale wiadomo, że w miejscu przedstawienia podłożymy nacechowany ideologicznie konstrukt? Proza osnuta na tle historii najnowszej, a zarazem wyprawa w niegdysiejszą nowoczesność i tak się skończyła tym, czym musiała – powrotem do przyszłości.

Jan Szczurek fotografia czarno-biała

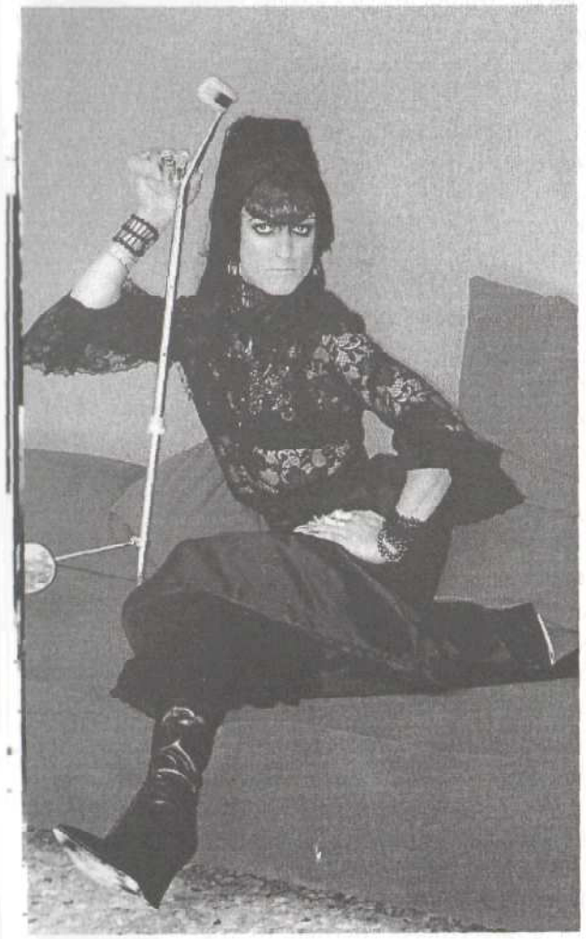
Trudna rada, trzeba jakoś pożenić naszą ponowoczesność z naszą potrzebą zaangażowania. Wszystkie głośne ostatnio prozy były przedstawiane jako raporty z naszej rzeczywistości. Dotyczy to także, a nawet przede wszystkim książek młodych autorów. Dla zilustrowania tendencji jednym tchem wymieniano *Tartak* Odiji, *Osiem cztery* Mirosława Nahacza, *Gnój* Wojciecha Kuczoka, *Czwarte niebo* Sieniewicza, *Do Amsterdamu* Michała Olszewskiego. W artykule *Złość nieprzedstawiona* wymienił je również (z wyłączeniem ostatniej, podówczas nieopublikowanej) Dariusz Nowacki. Biorąc za dobrą monetę wypowiedzi programowe, krytyk przyjął, iż mamy do czynienia z „buntem napędzanym złością", aczkolwiek – jak zauważył – młodzi „»frustraci« nie wierzą w moc krytycznego i głęboko osadzonego w rzeczywistości społecznej słowa"[9]. Byłby to zatem bunt sparaliżowany przeczuciem własnej klęski, rodzaj zaangażowania absurdalnego, bo powiązanego z podejrzeniem, iż rzeczywistość, w którą należy się zaangażować, jest w istocie niedostępna. A skoro tak, trudno ufać we własne możliwości krytyczne oraz poznawcze. Pozostaje jedynie uprawianie pod pozorem zaangażowania sztuki estetycznego dystansowania się, co zresztą – jeśli tylko robione jest zręcznie – Nowacki potrafi docenić. Tym bardziej zaskakujące wydają się wnioski krytyka: *Frustracja młodych nieprzekuta w czyn literacki to kolejna zmarnowana szansa współczesnej prozy polskiej. Tracimy wyjątkową okazję, aby wreszcie odczarować literaturę zaangażowaną, by po latach uprzedzeń spojrzeć bardziej łaskawym okiem na prozę odważną i gorącą, polityczną i bezkompromisową, a nade wszystko – wyrazistą*.[10] Brzmi to niczym przestroga i apel do pisarzy, więc nic dziwnego, że choć krytyk usiłował później osłabić wymowę przytoczonych słów, to jego tekst tak właśnie został odczytany.[11] Być może wymogi krótkiego artykułu w codziennej gazecie sprawiły, że Nowacki ostatecznie przeszedł do porządku dziennego nad wszelkimi subtelnościami, stawiając na wyrazistość. Albo – albo. Albo bunt jak się patrzy, albo taki na pół gwizdka, niespełniony, sparaliżowany przez estetyczną nadświadomość. W każdym razie, frustracja powinna zostać wyrażona, a – jak dotąd – najlepiej wyraził ją Sieniewicz.

Nowacki *locutus, causa finita*, ale po prawdzie, to trudno zrozumieć, dlaczego akurat *Czwarte niebo* miałoby wygrać mistrzostwa Polski w literaturze zaangażowanej za rok 2003. Wbrew temu, co sugeruje krytyk, powieść Sieniewicza cierpi na wszystkie dolegliwości rozpoznane u pozostałych utworów. Owszem, można się zgodzić z Nowackim, że *Czwarte niebo* to książka o udawaniu, kiepskiej inscenizacji kapitalistycznego raju, ale przecież problem wypada rozumieć znacznie szerzej, odnosząc go również do metaliterackiego planu utworu. Rzecz w tym, że sama powieść udaje inne powieści (np. Gombrowicza, Bułhakowa czy Dostojewskiego). Udaje również literaturę zaangażowaną. Mniej uważnym czytelnikom zostało to pokazane palcem. Mamy oto *wytarty świat jak z kolejnej książki o pokoleniu, kolejnej literackiej wersji bezsensu wypchanej watą pseudointeligencji, grzęznącej w infantylności, gdzie pozerstwo i bycie kul jest pierwszym przykazaniem. Znowu Kohelet. Powtarzalność, zgaga i blaga!*[12]

Przed cudzysłowem nie ma ucieczki. Najnowsza proza bywa ciekawa właśnie wtedy, kiedy zdaje sprawę z podminowujących ją sprzeczności. Niewiara we własny bunt, krytyczne słowo czy możliwości poznawcze wynika przede wszystkim z niepewności co do statusu świata. Jak zawsze, tak i tym razem wyzwanie przychodzi od strony rzeczywistości, konkretnie – bierze się z odczucia jej niewiarygodności, rozmnożenia i zwielokrotnienia, zapośredniczenia i uwikłania w media. Stara to prawda, że gdy nie można rozdzielić przekazu i środka przekazu, wówczas fakty i zdarzenia zmieniają się w interpretacje. Tyle tylko, że współcześnie z ekskluzywnej myśli, którą w swoim czasie podniecały się artystyczne oraz intelektualne

elity, stała się ona truizmem, a nawet więcej – bo doświadczeniem upowszechnianym na skalę globalną.

W ten sposób spełnił się projekt zwany modernizmem. W ten sposób – płynnie, a dla wielu niezauważalnie – przemieniliśmy świat oraz samych siebie w ponowoczesnych. Uporczywie poszukując utraconej rzeczywistości, literatura XX wieku odkrywała i demaskowała świat sztuczny, pozorny, udawany. Zaraz potem okazało się, że to nasz świat jedyny, że innego nie mamy (przynajmniej tu i teraz). Nic już po demaskowaniu jego sztuczności, albowiem to jest wiedza oczywista, przedustawna. Interesujące będzie jednak, jak w takiej sytuacji zmienia się nasze samookreślenie. Na przykład to, jak rozumiemy własne zaangażowanie w taki świat. I jeśli okazuje się ono absurdalne, bezzasadne, wątpiące w siebie, wciśnięte w przyciasne ramy cudzysłowu – to takie widzenie sprawy mam za uczciwe. Innego zaangażowania nie będzie.



Grażyna Borowik (...), 1997 fotografia 100 x 70 cm

Dokąd ta droga prowadzi pokazuje choćby przebój wydawniczy ostatnich sezonów, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej. Wybrałem ten utwór z rozmysłem – pomimo jego podejrzanej sławy. Nie ulega wątpliwości, że hasło o powrocie do przedstawiania świata pomogło książce w karierze. W tym wypadku przedstawienie miało być nawet odkryciem, penetrowaniem tego skrawka świata, na który żaden inny prozaik wcześniej nie wkroczył. Służyć temu miała językowa wrażliwość nastoletniej autorki, która jakoby wyrwała z rzeczywistości całe kawały lingwistycznego mięsa, serwując je nam pod postacią cokolwiek bełkotliwych monologów Silnego. Tyle, że slang młodzieżowy nie funkcjonuje w powieści na zasadzie przytoczenia, cytatu z rzeczywistości. Autorka potraktowała go jako narzędzie kreacji. Opisywała świat, jaki się wyłonił z tego języka. Rzeczywistość utworu nie jest bowiem przedstawieniem czegoś uprzedniego, lecz symulacją, lingwistyczną (w żadnym razie narkotyczną) projekcją.

W ten sposób na pierwszy plan wysunęło się pytanie o status powieściowego świata. Stopniowo Silny zaczyna podejrzewać, że wszystko wokoło i on sam zostało „podstawione", że świat, jaki zna, to wielkie oszustwo. Po mieście krążą plotki, że tak naprawdę za wszystkie sznurki pociągają ruscy[13], fundujący miejscowym złudzenie autentyczności. Ale kiedy bohater zdecyduje się sprawdzić, jak rzeczy mają się naprawdę, i uderzy głową w ścianę, wówczas trafi do szpitala w śpiączce, z której się już nie obudzi (monolog Silnego to jego przedśmiertne majaki). A pojawiająca się w tekście „Masłoska"? Jest tylko protokolantką czy wszechwładną panią fikcyjnego świata?

Wojna polsko-ruska... to kolejny pamiętnik z okresu dojrzewania. Przy czym dojrzewanie polega na uświadamianiu sobie wszechobecności fikcji. Pomaga tu Silnemu jego bluszczowata, niezborna i nieporadna mowa, w obrębie której zderzają się i wzajemnie podważają rozmaite style oraz slogany. Ostatecznie bohater – delegat i partner autorki – okaże się jej ofiarą. Masłowska odbiera mu głos, by zaznaczyć swoje autorstwo. Wszelako sztuczka twórcy *Ferdyrdurke*, który w finale swojej powieści oderwał się od Józia, aby triumfalnie zaznaczyć się jako W.G., tym razem nie okazała się równie skuteczna. Dziś trudniej o przywrócenie granicy między fikcją a realnością, toteż powieść zakończyła się lamentem autorki, która nie potrafiła się wychylić z wszechogarniającego cudzysłowu.

Grażyna Borowik (...), 2003 fotografia 100 x 70 cm

Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną na pewno należy do utworów wartych uwagi. Nieszczęście w tym, że chwalono ją (czy wręcz przechwalono) niekoniecznie za to, co w powieści najciekawsze. Cóż, status gwiazdeczki pociąga za sobą pewne koszty. Bez względu na to, co napisaliby krytycy, w społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Masłowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistycznie proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Mołek, Matylda Damięcka czy Ewelina Flinta. A w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach.

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI ur. 1967 r., krytyk, redaktor „FA-artu", pracownik UŚ, ostatnio razem z D. Nowackim opracował antologię *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych* (2003).

Co oczywiście nie jest żadnym powodem, by oddawać pole walkowerem. Dobrze zatem, że od czasu do czasu przychodzą nam w sukurs akademicy, nie będący od tego, by mówić – niechby z dyskretnym przymrużeniem oka – nawet o powieści Masłowskiej. Tak jak Zofia Mitosek w opublikowanym ostatnio – bardzo ciekawym – szkicu.[14] Najgorsze bowiem, co może się przytrafić nie tyle literaturze, ile naszej świadomości, to wygodne mniemanie, że nic się nie zmieniło i że zaangażowanie dzisiejszej prozy nie różni się niczym od zaangażowania jeśli nie Żeromskiego, to Konwickiego. A w taki sposób trudno byłoby poradzić sobie z kryzysem, o którym wspomniałem na wstępie. W taki sposób można jedynie od niego uciekać.

Krzysztof Uniłowski

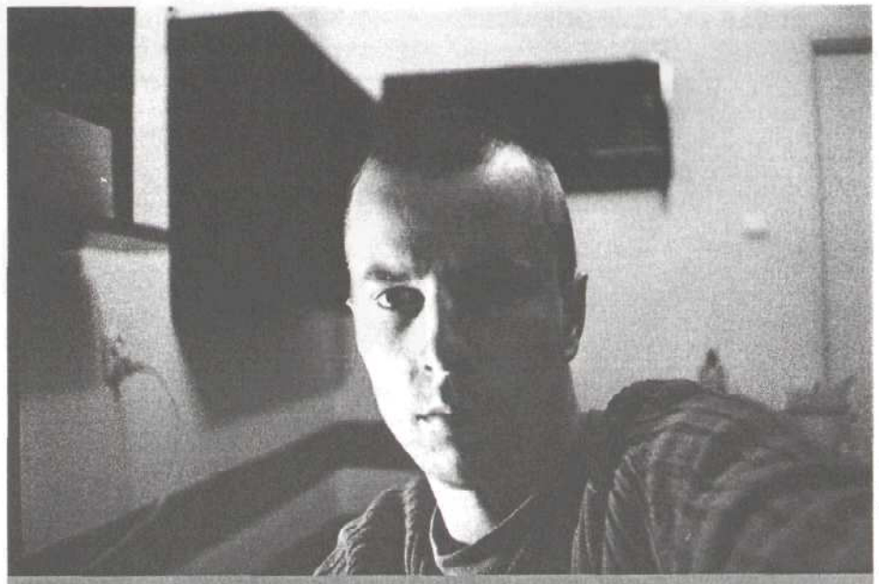
[1] P. Czapliński, *Polska poróżniona*, „Pracownia" nr 24 (2001), s. 3 (przedruk w: tegoż, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003).
[2] Tamże, s. 5.
[3] Tamże, s. 4.
[4] Tamże, s. 16.
[5] Tamże.
[6] Zob. np. R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis (wstępne rozróżnienia)*. W zbiorze: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, pod red. R. Nycza. Wrocław 1992.
[7] R. Ostaszewski, *Dzieci gorszej koniunktury*, „FA-art" 2000, nr 3-4, s. 83B.
[8] Por. tegoż: *Środki przeciwbólowe i przeczyszczające. O literaturze, jaka jest*, „FA-art" 2002, nr 1, s. 27: „Liczyłem na to, że tego rodzaju pisarstwo [chodzi o prozę postmodernistyczną – *dop. K.U.] wprowadzi nową jakość do literatury*, zmieni nieco zarówno sposób myślenia o niej, jak i przyzwyczajenia czytelników. Nic z tego nie wyszło, postmodernizm skończył się, nim zdążył na dobre zaistnieć".
[9] D. Nowacki, *Złość nieprzedstawiona*, „Gazeta Wyborcza" z dnia 20 października 2003.
[10] Tamże.
[11] Zob. zainicjowaną przez Wojciecha Giedrysa dyskusję na krytycznoliterackim forum internetowym „Literatorium" (adres strony: www.literatorium.pl, wątek zatytułowany *Sesja „Literatura zaangażowana" – tekst wstępny*)
[12] M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa 2003, s. 166.
[13] Można domniemywać, że „wojna polsko-ruska" jedynie kryptonimuje „wojnę" polsko-żydowską. Jeżeli tak, to wypada tylko żałować, że autorka i wydawca cofnęli się przed stematyzowaniem tego zestawu stereotypów i fobii.
[14] Zob. Z. Mitosek, *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną")*. W: tejże, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003.

GianCarlo Pucci, performance, Wenecja, 2003

Fotografia **Grażyna Borowik**

Ewa Świdzińska, *Ja i ona*, 2003, dokumentacja fotograficzna. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"

Wszystkie reprodukcje w artykule Katalog wystawy



Fotografia Archiwum

ANI HARCOWNIK, ANI AUTORYTET

Z MICHAŁEM OLSZEWSKIM rozmawia ROBERT OSTASZEWSKI

Czy Twoim zdaniem istnieje jeszcze obecnie coś takiego jak „etos pisarza"?

Raczej nie. Cezura jest oczywista: w okolicy 1989 roku etos rozpadł się, podobnie jak sparciały ze starości „płaszcz Konrada". Pisarz nie ma obecnie powinności, ma wolność, z której może korzystać na wiele różnych sposobów.

Czy pisarz powinien, mówiąc nieco górnolotnie, poczuwać się do jakichkolwiek obowiązków wobec społeczeństwa, albo chociaż czytelnika? A jeśli tak, to do jakich?

Czasy, kiedy pisarz traktowany był jak harcownik na polu bitwy, zmieniający świat, chyba już minęły. Trochę podobnie jak w dziennikarstwie, gdzie co jakiś czas odżywa pytanie, czy dziennikarz powinien tylko opisywać, czy poprzez opisywanie zmieniać. I przeważa odpowiedź, że od zmieniania są inni, ci którzy czytają.

Pisząc, nie bardzo myślę o modelowym czytelniku. Bardziej interesuje mnie spotkanie oko w oko i to, żeby człowieka, który kupił i przeczytał moją książkę, nie lekceważyć, tylko próbować zrozumieć, tak jak on próbuje zrozumieć mnie. Umiejętność słuchania ludzi to wystarczająco ciężki obowiązek nakładany na pisarza.

W zeszłym roku krytycy obwieścili powrót prozy zaangażowanej. Uważasz, ze jesteś autorem takiej właśnie prozy?

Nie wiem. Napisałem książkę, która nie odwraca się plecami do rzeczywistości, tylko próbuje ją przeniknąć. Jeżeli napiszę kolejną, będzie podobna. Być może w czasach zalewu literatury autotematycznej zainteresowanie światem wystarczy, by napisać książkę zaangażowaną.

Nie potrafię w ogóle znaleźć wyznaczników prozy zaangażowanej. Bo niby co: pisać o polityce, opowiadać się za lewicą, za biedotą, patrzeć ze współczuciem? Tak rozumiana literatura zaangażowana jest mi całkowicie obca. Jeżeli już, to bardziej interesujący jest pewien głód świata, chęć poznania go i przewiercenia na wskroś. Takie zaangażowanie niezmiernie mi się podoba.

Często narzeka się na upadek autorytetów. Ujmując rzecz nieco inaczej, twierdzi się, że ludzie, szczególnie młodzi, wcale autorytetów nie potrzebują. Czy istnieje szansa, aby pisarz, który trafia ze swoim przekazem – przynajmniej teoretycznie – do tysięcy czytelników, mógł utrzymać autorytet?

Nie wiem, czy czytelnicy w ogóle tych autorytetów poszukują, czy chcą, żeby pisarz pokazywał drogę, wytyczał szlaki. Ja takiej potrzeby nie widzę. Co za tym idzie – pisarz nie może utrzymywać autorytetu, bo go nie posiada, przynajmniej w kwestiach moralnych czy społecznych.

Po „urynkowieniu" literatury pisarze wciągnięci zostali w machinę promocyjno-marketingową. Czy można, Twoim zdaniem, być jednocześnie wiernym sobie, własnym poglądom, wizjom świata i konstruować skuteczny „wizerunek medialny"?

Na pewno wciągnięcie w wir marketingowy nie oznacza sprzedania siebie, chyba że mamy do czynienia z pisarzami, którzy nie lubią opuszczać swej pustelni i reagują alergicznie na każdy objaw zainteresowania. Ja nie widzę nic złego w spotkaniach z czytelnikami: wydałem książkę, cieszę się, że są ludzie, którzy chcą o niej rozmawiać. Być może za tym kryje się pytanie: czy to źle, że pisarze zarabiają na swoich książkach? Według mnie nic w tym złego – zarabiali zawsze, tyle że w różnych formach, zarabiają i teraz. Poza tym promocja promocji nierówna – mogę spotykać się z czytelnikami, występować w telewizji, ale nie zamierzam sprzedawać wszystkiego, co mam w sobie.

Dla mnie sformułowanie „konstruować skuteczny wizerunek medialny" brzmi przerażająco. Nie chcę nic konstruować, chcę być sobą. Oczywiście nie jestem naiwny i zdaję sobie sprawę, że to nie do końca jest możliwe. Co na przykład zrobisz, gdy na spotkaniu autor-

MICHAŁ OLSZEWSKI ur. 1977 r., dziennikarz, prozaik, autor zbioru opowiadań *Do Amsterdamu* (2003).

skim czytelnik spyta o twoją rodzinę, o to, czy ćpałeś, a jeżeli tak, to jakie narkotyki, ile miałeś kochanek w ciągu ostatniego miesiąca? Otworzysz się, czy powiesz: „To nie pana sprawa"? Ja powiem to drugie, ale implikacje wcale nie są oczywiste: z jednej strony zachowuję teren intymny wyłącznie dla siebie a z drugiej, żeby to zrobić, muszę nałożyć maskę człowieka zamkniętego.

Reprodukcja Katalog wystawy

Janina Kraupe, *Manuskrypt II*, 2003, akwarela na papierze, 62 x 48 cm. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"

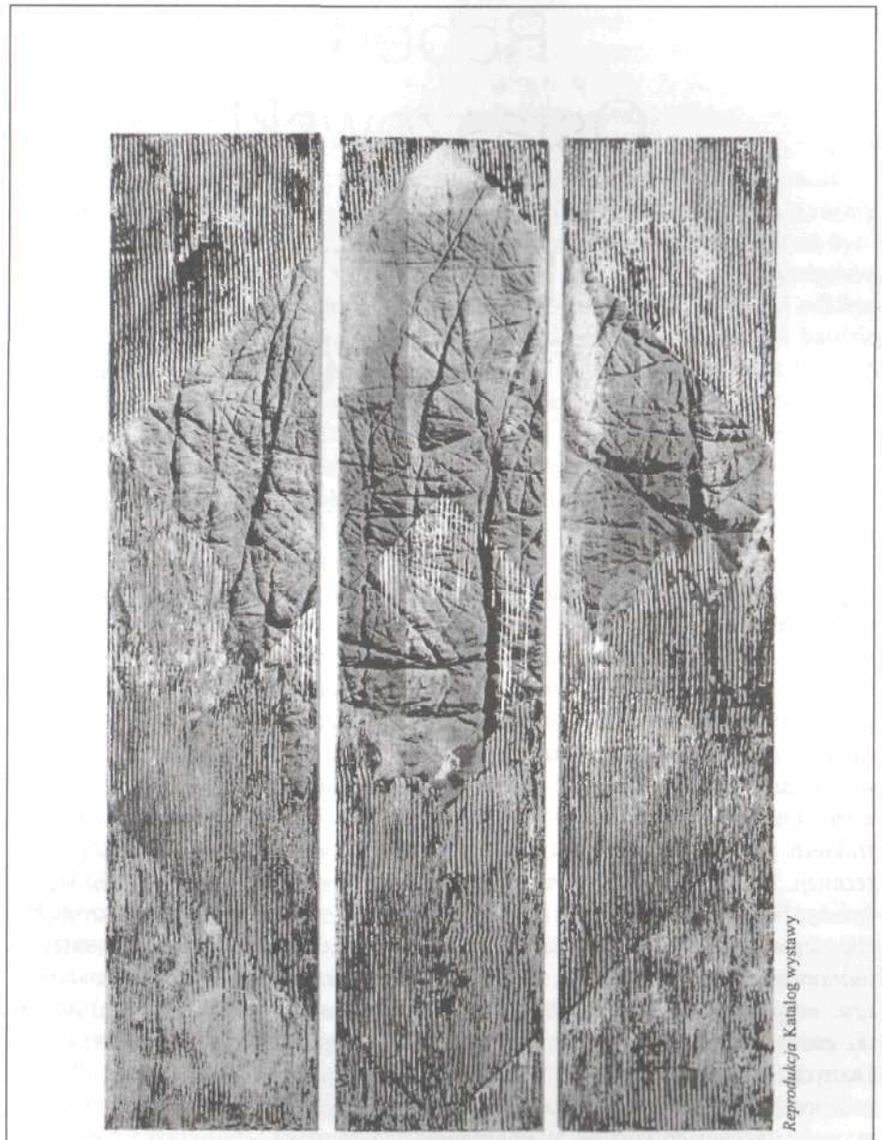
Na szczęście pisarze nie są zmuszani do podejmowania takich wyborów jak aktorzy, piłkarze czy jurorzy *Idola*. Literackie pozy, fochy, strojenie min, miało większe znaczenie dawniej, kiedy słowo pisane cieszyło się większym szacunkiem. Teraz pisarze zeszli na drugi plan. Nie muszą więc zastanawiać się, czy reklamować samochód czy też odmówić, czy pojawić się na imprezie promocyjnej margaryny czy nie. Dzięki Bogu, żaden marketingowy demon nie podsuwa takich pomysłów.

Zwracam zresztą uwagę, że rozmawiamy o bardzo niejasnych kwestiach: „skuteczny wizerunek medialny", co to znaczy? Humory i żądania widzów, czytelników są równie kapryśne jak marcowa pogoda. Dzisiaj spodoba się agresywny typek, który rozpieprzy w trakcie rozmowy połowę studia i dzięki temu sprzeda 10 egzemplarzy książki więcej, jutro przeciwnie: nieufne leśne stworzenie, które pisze gęsim piórem gdzieś pod korzeniami drzew. Nie ma reguł.

Kim jest Twoim zdaniem obecnie pisarz: hobbystą, który po pracy skrobie sobie teksty, a może specyficznym „pracownikiem" branży rozrywkowej? A może, jak podpowiadał kilka lat temu Czapliński, kimś z trójki: rzemieślnik, kpiarz czy immoralista?

Czapliński używa pojęć, które nie wykluczają się wzajemnie. Przykładem Pilch, który jednocześnie jest rzemieślnikiem, w całym pozytywnym tego słowa znaczeniu, kpiarzem, a i z potocznie rozumianą moralnością nie bardzo mu po drodze. Ja nie widzę prostej, jednoznacznej odpowiedzi, bo przecież hobbysta również może pracować w branży rozrywkowej. Na pewno nieliczni pisarze polscy są w stanie utrzymać się z tego, co napiszą, reszta traktuje literaturę jako czynność wykonywaną na marginesach powszednich zajęć. I znowu: to dobrze, bo nie zamykają się wyłącznie w świecie książek, są zmuszeni do uczestnictwa w rzeczywistości, to źle, bo trudniej im znaleźć wyciszenie, które do stworzenia dobrej literatury jest chyba niezbędne.

Rozmawiał **Robert Ostaszewski**



Reprodukcja Katalog wystawy

Piotr Korzeniowski, *Triada*, 2003, tryptyk, element 95 x 20 cm. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"

Robert Ostaszewski

PISARZ JAK COCA COLA

Na początku roku 2004 Jerzy Pilch wydał kolejną powieść *Miasto utrapienia*. Okazało się, że – faktycznie – jest z tą książką spore utrapienie. Z jednej strony, wzbudziła ona duże zainteresowanie czytelników, mediów i krytyków. To akurat nie dziwi, bo przecież autor *Innych rozkoszy* jest już pisarzem uznanym (zdobył Nagrodę Nike), powoli wyrasta na telewizyjną gwiazdę, której życiem prywatnym interesują się brukowce i kolorowe pisemka dla pań, a do tego jeszcze nie tak dawno zmienił „barwy klubowe", porzucając Wydawnictwo Literackie i przechodząc do drużyny Berthelsmanna, co wiązało się z bajońskim, jak na nasze warunki, kontraktem. Z drugiej jednak, *Miasto utrapienia* zebrało wyjątkowo dużo negatywnych recenzji. Przy tym w niektórych recenzjach i omówieniach powieści dało się zauważyć bezradność piszących, którzy nie za bardzo wiedzieli, jak potraktować Pilcha i jego nową książkę (pomijam już fakt, że recenzenci zauważali z rezygnacją, że niezależnie od tego co napiszą, to i tak powieść sprzeda się w gigantycznym nakładzie; oczywiście, mieli rację). Czy to „poważny" pisarz i „poważna" literatura, czy też gwiazda mediów i komercyjna literatura, skrojona na miarę wcześniej rozpoznanych czytelniczych potrzeb? Koniec końców, mieszano Pilcha z błotem albo wynoszono pod niebiosa. Na łamach „Gazety Wyborczej" dyskutowano nawet krótko w „sprawie nowego Pilcha". W obronie pisarza poniewieranego przez niektórych recenzentów stanął Witold Bereś[1]. Odpowiadał mu Dariusz Nowacki[2]. Mniejsza o szczegóły, interesuje mnie jedna kwestia poruszona przez Nowackiego. Otóż, krytyk uznał autora *Miasta utrapienia* za pierwszego „nowoczesnego pisarza" polskiego, stwierdzając: *Jerzy Pilch jest prawdopodobnie pierwszym u nas nowoczesnym pisarzem działającym w świecie, w którym przeciwstawianie drogi Płatonowa drodze Gorkiego nie ma najmniejszego sensu* (gwoli wyjaśnienia: „droga Płatonowa" oznacza tutaj los pisarza

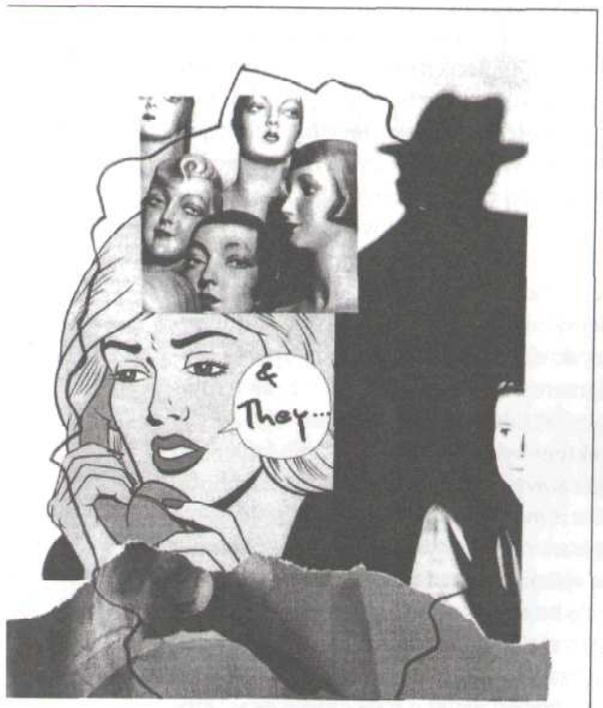
autsajdera, „droga Gorkiego" – pieszczocha dominującego w danym czasie „układu"). Czy Pilch rzeczywiście jest u nas „pierwszym nowoczesnym pisarzem" i jakie są cechy takiego pisarza? Można się oczywiście o to spierać. Ja wracam do interesującego mnie problemu, który wypłynął przy okazji „sprawy Pilcha", mianowicie do niełatwego pytania, kim pisarz jest – albo: powinien być – obecnie, jakie są jego rola i miejsce w kulturze w dużym stopniu zdominowanej przez rynek i media.

Funkcjonujący w przestrzeni społecznej wizerunek pisarza zaczął się rozmywać po roku 1989. Wcześniej role pisarza były wyraźnie rozpisane. Mógł on być – ujmuję rzecz całą w uproszczeniu – nauczycielem i przewodnikiem czytelników, autorytetem zaangażowanym w sprawy całego społeczeństwa, albo też odklejonym od rzeczywistości artystą, skupionym na zmaganiach z mniej lub bardziej oporną formą. Po roku 1989 pisarz zyskał wolność (mógł ostentacyjnie ogłosić, że nie poczuwa się do obowiązków wobec czegokolwiek i kogokolwiek), ale stracił za *to pewność, kim właściwie ma być w ewoluującej w przyspieszonym tempie rzeczywistości*. Niepewność potęgowało jeszcze systematyczne kwestionowanie statusu literatury, spychanej z roku na rok coraz mocniej na margines. Literatura polska przestała być istotna dla zdecydowanej większości Polaków, a głos pisarza stawał się coraz słabszy, mniej pewny. W takiej sytuacji zaczęto mówić o – wedle określenia Przemysława Czaplińskiego – „kryzysie mitu pisarza"[3]. Inaczej być nie mogło, ponieważ rozpadły się wszelkie fundamenty tego mitu. Po roku 1989 nadrabialiśmy intensywnie kulturowe i cywilizacyjne zaległości, zderzyliśmy się – pisząc obrazowo – z ponowoczesnością, czego efektem było zdekonstruowanie „wielkich opowieści" modernistycznych czy awangardowych (a także romantycznych, bo przecież historia sprawiła, że elementy kodu romantycznego były u nas wyjątkowo trwałe), które uprawomocniały ów „mit pisarza". Poza tym straciła na znaczeniu inteligencja humanistyczna[4], z której nie tylko rekrutowała się wcześniej liczna grupa odbiorców współczesnej literatury, ale której opinie pozwalały się pisarzowi dookreślić, umiejscowić na mapie teraźniejszości.

Inna sprawa, że ani upadek autorytetu pisarz (i literatury oczywiście), ani „kryzys mitu pisarza", samych autorów nie pobudzał do walki o stracone pozycje. Problemy te nie wywołały szerszej wymiany zdań, nie mówiąc już o dyskusji czy sporze. Zastanawiające jest, jak mało uwagi poświęcano tym kwestiom w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Jakby sprawa nie była warta w ogóle zachodu, albo była zbyt oczywista. Podobnie rzecz się miała z krytykami i literaturoznawcami. Właściwie jedynie Czapliński pokusił się o nakreślenie nieco bardziej rozbudowanego „portretu twórcy w czasach przełomu"[5]. Poznański krytyk, analizując książki i wypowiedzi pisarzy aktywnych po roku 1989, doszedł do wniosku, że przyjmują oni trzy role: rzemieślnika, kpiarza albo immoralisty.

A jak wygląda sytuacja obecnie, siedem lat po wydaniu *Śladów przełomu* Czaplińskiego? O „przełomie" nikt już nie pisze, określeniami: rzemieślnik, kpiarz czy immoralista w odniesieniu do pisarzy mało kto się posługuje, a wizerunek pisarza jest chyba jeszcze bardziej mglisty, niż był kilka lat wcześniej. Wrócę jeszcze do

przywoływanego już tekstu Nowackiego. Krytyk pisze: *Z jednej strony – nikt przy zdrowych zmysłach nie zaprzeczy, że hierarchia literacka oparta na kryterium rynkowego i medialnego sukcesu jest faktem, z drugiej zaś strony – nadal żywotny pozostaje wizerunek pisarza narodowego będący zgrupowaniem takich cech, jak: olimpijskość, autorytet, powaga, głębia czy zatroskanie*. Więc kto to jest pisarz? Ktoś kto wydał książkę? Autor popularny, zauważony przez media? A może ktoś, czyja książka wydana została w wielotysięcznym nakładzie? Autor książek cenionych przez krytyków? Ktoś, kto żyje z pisania? Laureat którejś z nagród literackich? Ktoś, dla kogo pisanie jest misją? Na pytanie: kim jest pisarz, można udzielić rozmaitych odpowiedzi. Właściwie każdy z autorów na własną rękę próbuje określić, czym jest dla niego pisanie oraz literatura, ustalić zasady, na których chce uczestniczyć w życiu literackim. I zazwyczaj podkreśla przy tym, że jest to jego indywidualny punkt widzenia. A że trudno te, często przeciwstawne, wizje literatury i pisarskiego fachu jakoś uspójnić, sprowadzić do wspólnego mianownika… Cóż, chcieliśmy różnic, to je mamy, chcieliśmy wielości konkurujących ze sobą dyskursów – oto one. W końcu ponoć zanikła „literacka centrala".

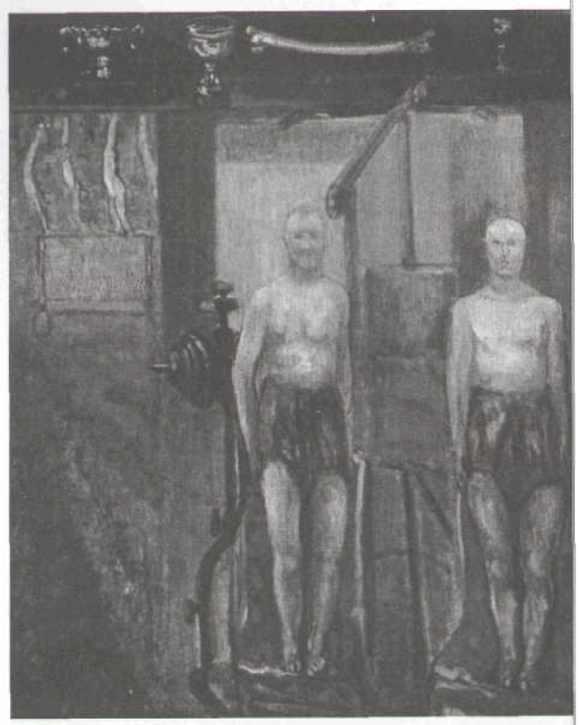


Klaus Groh
collage
na papierze

W rzeczywistości sprawy mają się zdecydowanie gorzej Szeroko komentowany swego czasu „zanik centrali" okazał się jedynie kolejnym mitem czasu „przełomu", a różnice stały się albo pozorne, albo też trudne do zauważenia. Ukonstytuowało się nowe „centrum" życia literackiego: mass media. To do nich należy obecnie realna „władza" kształtowania obrazu literatury i pisarza. Sami pisarze czy krytycy, nawet jeśli próbują dokonywać w nim korekt, są w porównaniu z mediami zbyt słabo słyszalni, mają zbyt małą siłę przebicia, więc ich wpływ jest z natury rzeczy ograniczony. I choćby Czapliński czy inny krytyk pokusił się o stworzenie uwspółcześnionej, najsubtelniej nawet wycieniowanej galerii pisarskich typów, to i tak o tym, jak pisarz będzie postrzegany w życiu publicznym, zadecydują materiały ukazujące się w mediach. Ci, którzy nie zgodzą się na medialny lifting wylądują w literackim getcie, gdzie będą mogli pocieszać się twierdzeniami o wielkim znaczeniu dla kultury jej „ruchomych marginesów"[6].

Jak wygląda kreowany przez media obraz pisarza? Jest przede wszystkim nie-

spójny i niekonsekwentny. Ale też – dodam – inny być nie może. Dla mediów najważniejszy jest przecież news, im bardziej wyrazisty i sensacyjny, tym lepszy. Pogoń za newsami prowadzi do spłaszczenia i spłycenia obrazu literatury i pisarza; w działającym na wysokich obrotach młynie informacyjnym nie ma przecież czasu i miejsca na dzielenie włosa na czworo i zastanawianie się nad niuansami. Media ustawiają najczęściej pisarzy w jednej płaszczyźnie, w której zacierają się różnice między debiutantami a pisarzami ze sporym dorobkiem, autorami pisarskiej konfekcji a autorami ambitniejszymi. W tej przestrzeni odległość między – dla przykładu – piętnastoletnią Magdą Michałowską, która ostatnio wydała powieść *Trzeci naiwny człowiek*, a Jerzym Pilchem, który właśnie opublikował kolejną swoją książkę, nie jest wcale duża. Oboje zasługują na uwagę mediów (oczywiście, z nieco innych powodów, Michałowska jako swego rodzaju kuriozum, a Pilch jako uznany autor), oboje przedstawiani są w nich jako pisarze. Poza tym najbardziej popularni pisarze stopniowo zrównywani są z innymi gwiazdami mediów – na tym chyba przede wszystkim polega „nowoczesność", o której pisał Nowacki – prezenterami telewizyjnymi czy aktorami. A to sprawia, że zaczynają „istnieć" w przestrzeni publicznej na nieco innych zasadach: mniejsze znaczenie ma to, co piszą, większe natomiast – z kim pokazują się „na mieście" albo jakie mają w domu zwierzątko.



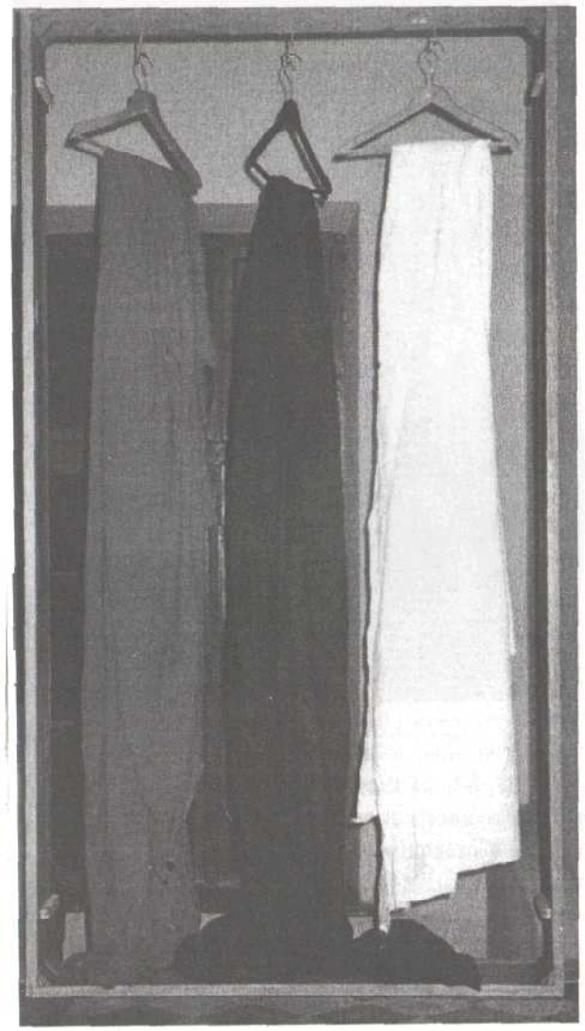
Romuald Oramus
Fitness Club XII
1997-99
olej na płótnie
100 x 81 cm

Można by rzec: tak już jest, rynek i media dyktują warunki, nie można tego zmienić, trzeba się więc z taką sytuacją pogodzić. I dodać: sama w sobie medialna popularność to nic złego, właściwie wyzyskana może nawet przyczynić się do popularyzacji literatury. To wszystko prawda, nie można jednak zapominać o ciemniejszych stronach „władzy" mediów nad literaturą. Media nie tylko urabiają gusty czytelników, ale również w dużym stopniu wpływają na wydawców. Media, poświęcając uwagę pewnym zjawiskom literackim albo wręcz je kreując, dają wydawcom wyraźny sygnał: na ten rodzaj literatury należy stawiać. A to prowadzi do rozwijania się rynku wydawniczego w rytm zmieniających się mód, a w konsekwencji do jego homogenizacji, wykasowywania różnic, wypierania margi-

nesów. Media interesują się „polskimi Bridget Jones", więc wydawcy zasypują rynek dziesiątkami tego rodzaju tytułów. Medialną gwiazdą staje się Dorota Masłowska, więc zaczyna się wyścig wydawców, kto wyda najmłodszego i najbardziej skandalizującego debiutanta.

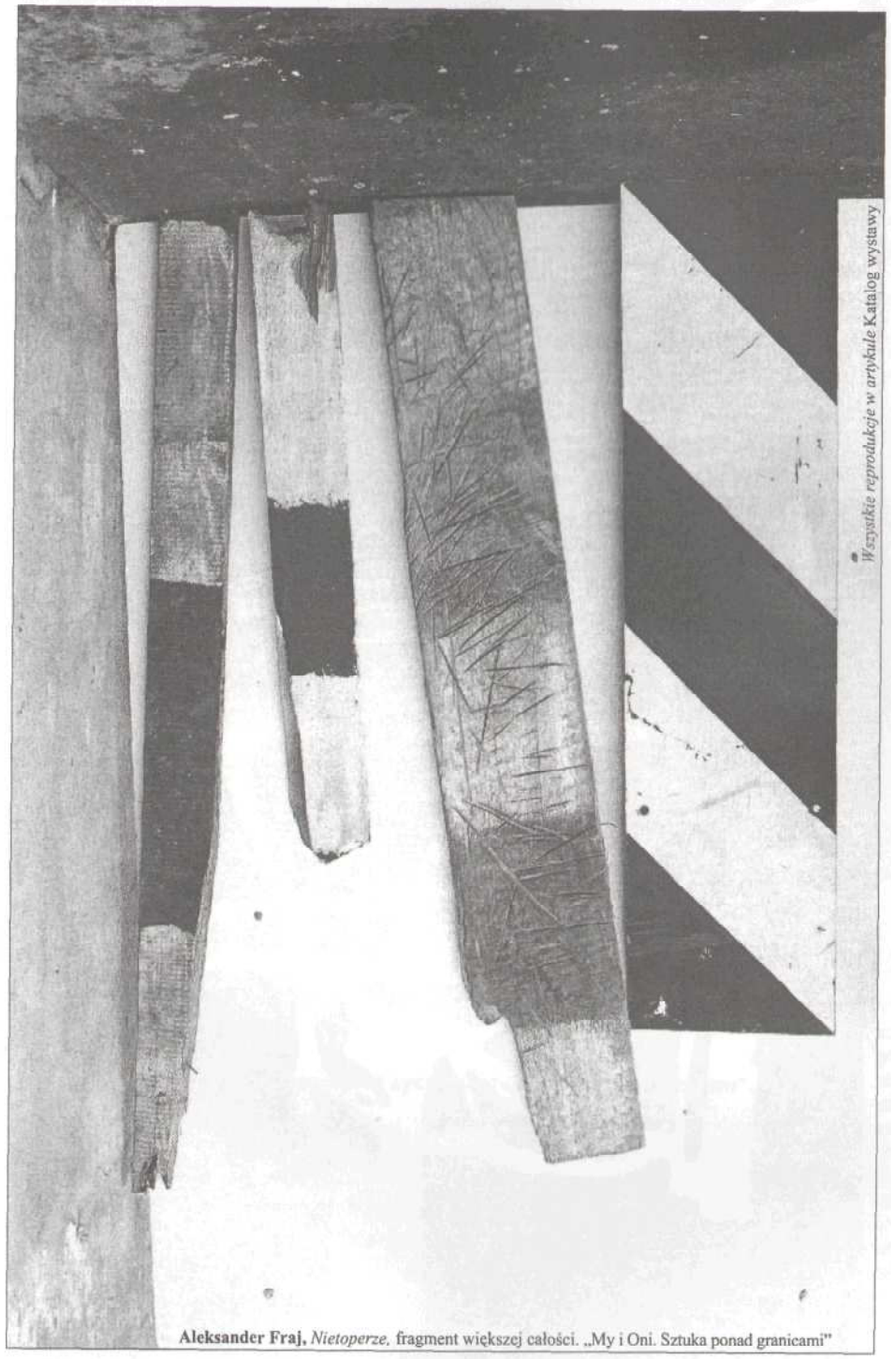
Zrobię na koniec jedno zastrzeżenie: wcale nie uważam, że media to samo zło, coś w rodzaju paskudnego smoka dybiącego na niewinną literaturę. Nie podoba mi się jedynie sposób w jaki literatura i pisarze są obecnie prezentowani w mediach. Można to robić lepiej, sensowniej, z większym pożytkiem i dla literatury, i dla mediów. Czemu tego się nie robi, czemu w mediach wciąż straszy widmo wymyślonego przez speców od marketingu „zwykłego czytelnika", czytaj – lekkiego idioty, do poziomu którego chce się dopasowywać większość mediów? Właściwie, nie wiem. Może brakuje pomysłu na prezentowanie literatury (czy w ogóle – kultury), może działa tu siła bezwładu? Na razie jest, jak jest. Pisarze, których wizerunek kreowany jest przede wszystkim przez media, upodabniają się do innych bohaterów masowej wyobraźni, czy nawet – traktowani są jak produkt. Ten produkt jest najlepszy, który sprzedaje się w największych ilościach, który niczym coca cola kupowany jest przez dzieci i dorosłych, ludzi prostych i wykształconych. W tym sezonie coca colą naszej literatury jest Pilch.

Robert Ostaszewski



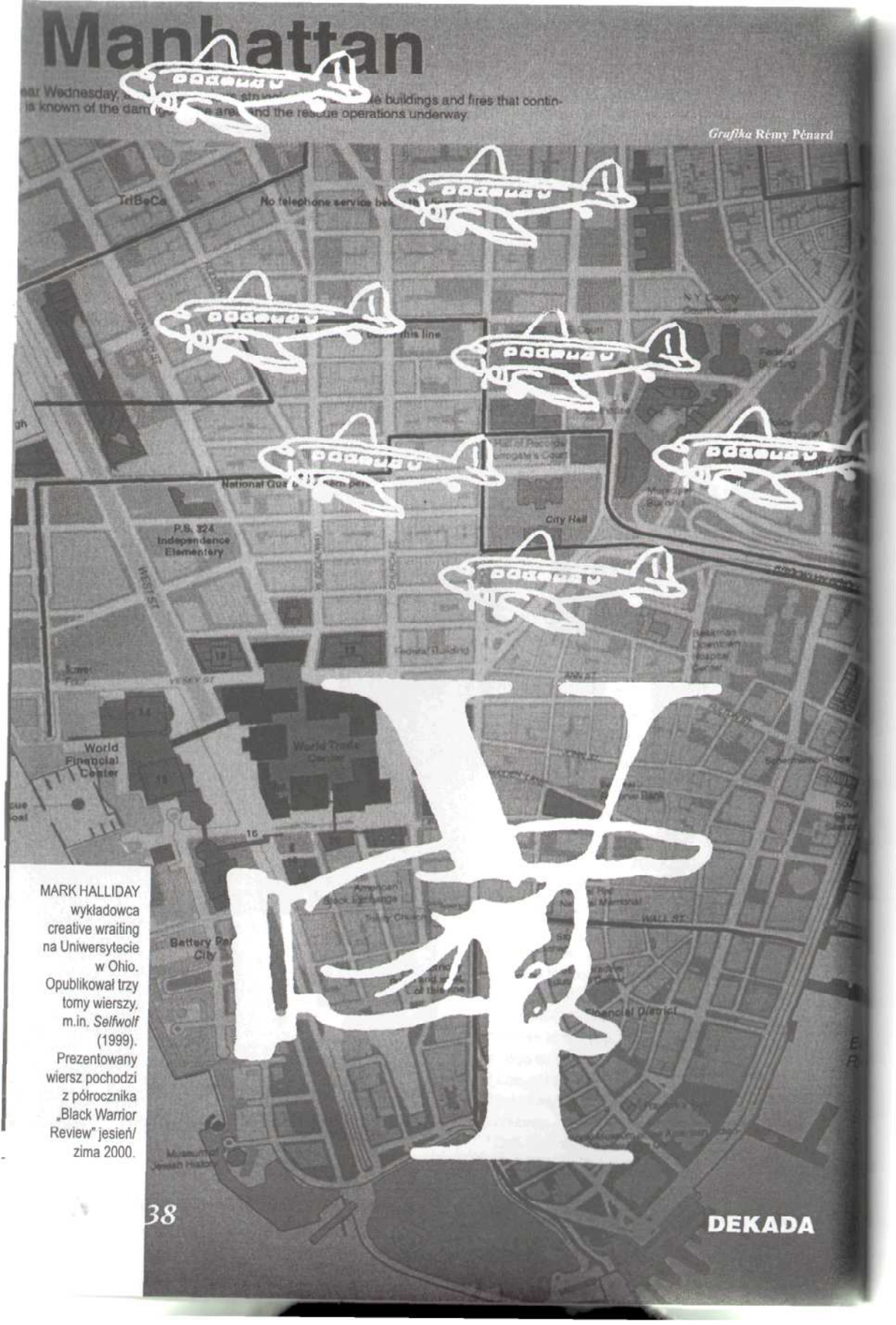
Kazimierz Madej
My albo oni II
2003
technika mieszana
200 x 106 cm

[1] W. Bereś, *W obronie Pilcha*, „Gazeta Wyborcza" z 12.02.04, s. 13.
[2] D. Nowacki, *Jerzy Pilch – pisarz nowoczesny*, „Gazeta Wyborcza" z 16.02.04, s. 17.
[3] P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 167.
[4] Na ten temat zob. chociażby artykuł K. Uniłowskiego w tym numerze „Dekady Literackiej".
[5] Zob. rozdział zatytułowany *Wobec powinności: Portret twórcy w czasach przełomu*, w: *Śladach przełomu*.
[6] Zob. P. Czapliński, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002.



Wszystkie reprodukcje w artykule Katalog wystawy

Aleksander Fraj, *Nietoperze*, fragment większej całości. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"



MARK HALLIDAY wykładowca creative wraiting na Uniwersytecie w Ohio. Opublikował trzy tomy wierszy, m.in. *Selfwolf* (1999). Prezentowany wiersz pochodzi z półrocznika „Black Warrior Review" jesień/zima 2000.

Mark **Halliday**

Skala

późną zimową nocą nad Manhattanem przelatuje odrzutowiec
rycząc nieznacznie z wysokości dwunastu tysięcy stóp
kiedy rozsmarowujemy z ojcem majonez

niezwykle starannie na ryżowym chlebie przygotowując późne kanapki
w dole tu na Manhattanie w małej ciemnej kuchni.
Osiemdziesięcioszesciolatek i ja lat pięćdziesiąt jeden.

Tak starannie rozsmarowany majonez
a na nim kładziemy szynkę i ser.
Ojciec i syn nocą w mieście

Nieistotni skoncentrowani na kanapkach pochyleni
Nad szynką i plastrami szwajcarskiego sera. Czy odgrywamy
Żałosny spektakl? Przeraźliwie smutny?

Nie wiem dlaczego pytasz w taki sposób.
Pytanie jest nieuprzejme, przechodzi ludzkie pojęcie.
Żądam żebyś powiedział co masz na myśli.

Kim ty właściwie jesteś?

Pilotem wieczności?

Nie sądzę.

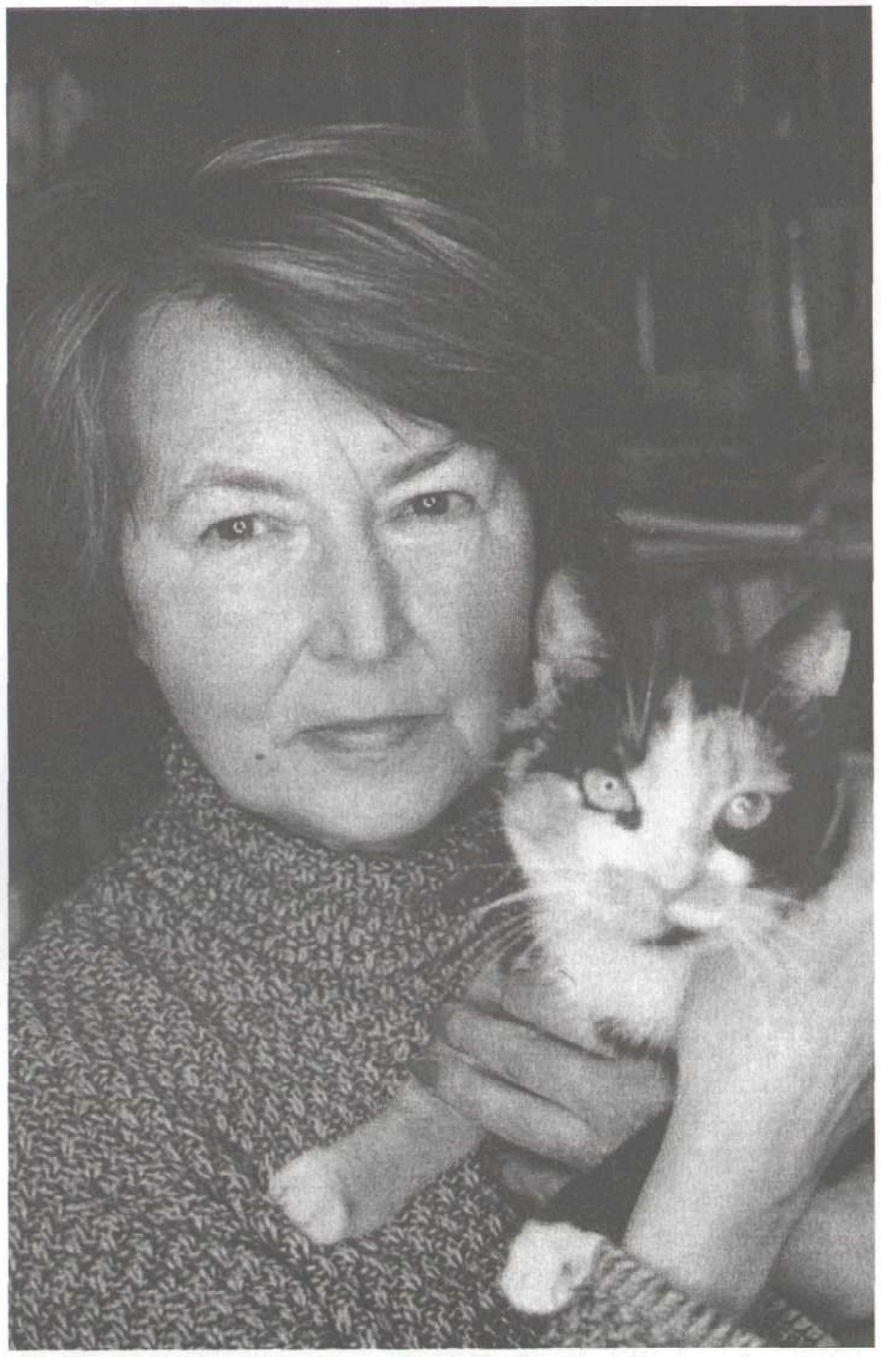
Burmistrzem miasta w którym kuchnie nie zarastają brudem
a wiekowi chłopcy nie liczą na drobne przyjemności?

Bardzo w to wątpię.

A może bierzesz udział w kampanii na rzecz opieki nad świniami?
Powiedz.
Dobrze, więc się zamknij.
Nie gadaj i niech wiersz (inaczej niż życie) skończy się słowem „razem".

W dole tu na Manhattanie ojciec i syn
oglądamy film w którym bohaterowie popełniają
niesamowicie wytworne błędy
w mitycznym mieście w którym jest się wiecznie trzydziestolatkiem
i jemy własnoręcznie przygotowane kanapki razem.

Tłumaczył KRZYSZTOF LISOWSKI



Fotografia **Michał Englert**

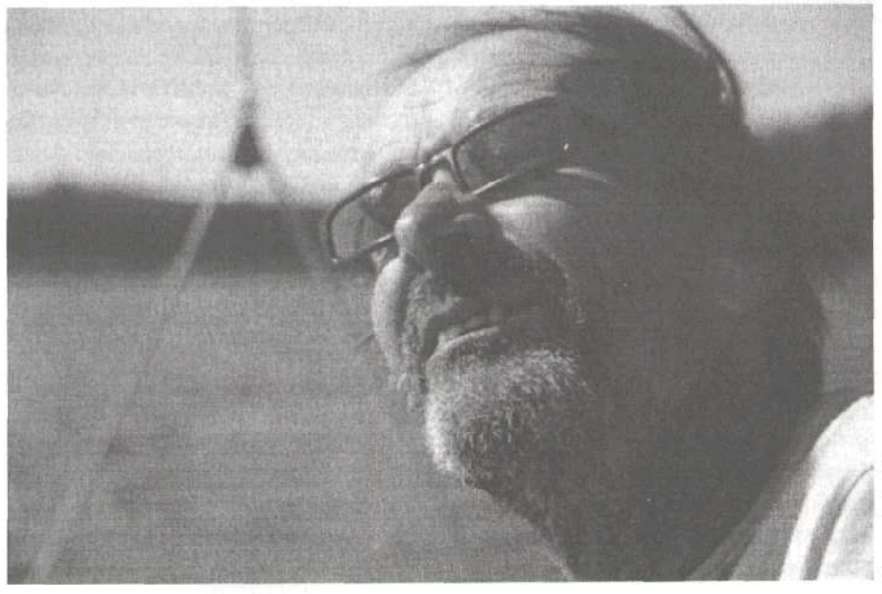
Bogdan Rogatko

...NA WIELKIEJ, SZTORMOWEJ FALI...

DOROTA I MACIEK

Jak pisać o nich, osobno – bo na pewno oboje zasłużyli na osobne portrety – czy razem, bo wspólnie szli przez życie przez ponad trzydzieści lat i razem odeszli: Maciek w cztery tygodnie po Dorocie?

Dorota Terakowska – dziennikarka, reporterka i pisarka, autorka takich książek, jak *Próba generalna* (1983), zbioru reportaży, *Guma do żucia* (1986), powieści obrachunkowej, *Babci Brygidy szalona podróż po Krakowie* (1986), książki dla dzieci (w tym też czasie Teatr Groteska wystawił jej sztukę *Cyrk Bumstarara*), *Władca Lewawu* (1989), *Córka czarownic* (1991), *Lustro pana Grymsa* (1995), *W kranie kota* (1996), *Samotność bogów* (1998), *Tam gdzie spadają Anioły* (1999), *Poczwarka* (2001), *Ono* (203), *Być rodziną, czyli jak budować dobre życie swoje i swoich dzieci* (2003) – rozmowa Doroty Tera-



Fotografia Archiwum

kowskiej z Jackiem Bombą. W latach dziewięćdziesiątych zastępca redaktora naczelnego „Gazety Krakowskiej", potem w „Przekroju", na łamach którego powołała Muzeum Rzeczy Nieistniejących i pisywała felietony zatytułowane *Między PRL-em a Rzecząpospolitą*. Książki jej wielokrotnie nagradzano, m.in. kilkakrotnie Nagrodą Literacką Roku, przyznawaną przez sekcję światowej Rady Książki dla Młodzieży (IBBY) czy Paszportem „Polityki", niektóre z nich figurują na liście lektur szkolnych.

Maciej Szumowski – dziennikarz, twórca filmów dokumentalnych, w latach 1980 – 81 redaktor naczelny „Gazety Krakowskiej", w stanie wojennym współpracownik pism podziemnych, takich jak „Hutnik", „Głos Małopolski", „Miesięcznik Małopolski", twórca Niezależnej Telewizji „Mistrzejowice"; w roku 1989 prowadził kampanię medialną Komitetu Obywatelskiego „Solidarności" przed czerwcowymi wyborami, potem współzałożyciel „Czasu Krakowskiego", szef Rady Nadzorczej Wydawnictwa „Gazeta Krakowska", na początku lat dziewięćdziesiątych członek Komisji Likwidacyjnej Wydawnictwa RSW Książka-Prasa-Ruch, autor ponad 100 filmów dokumentalnych, m.in. cyklu filmowego zatytułowanego *Zza siódmej miedzy* (w latach 70.), a w latach 90. takich filmów, jak *Dokument dla syna, Cena decyzji, Rodziny i miasta, Polski poślizg kontrolowany*. Nagrodzony dwukrotnie Nagrodą im. Bolesława Prusa, oraz nagrodą „Pryzmat" przez wicepremiera Leszka Balcerowicza „za umiejętne przybliżanie widzom reformy gospodarczej". Właściciel firmy filmowej „Shot Szumowski", realizującej programy dla telewizji, m.in. *Gry i zabawy dzieci i dorosłych*.

Jak wspominała nieraz Dorota – prywatnie i w wywiadach – poznali się w studenckim klubie Jaszczury, który był wówczas miejscem spotkań awangardowej młodzieży krakowskiej.

Dorota – zbuntowana córka mieszczańskich rodziców. Ojciec miał najpierw w Krakowie, przy ul. Grodzkiej, fabryczkę wyrobów z kości słoniowej i srebra, po wojnie prowadził cukiernię, matka zajmowała się domem, a Dorota szukała swej drogi życiowej chaotycznie i spontanicznie, wyrzucana ze szkół, spędzająca większość czasu w Piwnicy pod Baranami. Pod wpływem Piotra Skrzyneckiego ukończyła wreszcie szkołę średnią dla pracujących, a potem studia socjologiczne.

Maciek – pochodził z religijnej rodziny, był synem oficera w armii Andersa. Stateczny, podejmujący działania z namysłem i rozwagą, ukończył polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Był pierwszym redaktorem pierwszego autentycznego tygodnika studenckiego „Student", wierzący i praktykujący, o korzeniach rodzinnych sięgających ziemi mazurskiej.

Dorota i Maciek – do stanu wojennego oboje członkowie PZPR, w stanie wojennym i w następnych latach 80. związani z solidarnościową opozycją, na początku lat 90. aktywnie uczestniczący w przemianach ustrojowych jako dziennikarze i reformatorzy polskiej prasy.

Należeli do tej formacji pokoleniowej, która w latach 60. osiągała dojrzałość, a potem na przełomie lat 70. i 80. dokonywała trudnych wyborów – intelektualnych, etycznych i politycznych.

O tej to formacji jest pierwsza powieść Doroty Terakowskiej, *Guma do żucia*. Powieść? Raczej poemat prozą, w dwunastu obrazach, tyle w nim liryzmu i ekspresji.

GUMA DO ŻUCIA

To w pełnym tego słowa znaczeniu obrachunek z własną przeszłością, szczery aż do bólu, choć utrzymany w konwencji gombrowiczowskiej groteski. Obrachunku można dokonywać tylko z pewnej perspektywy czasowej, przekroczywszy próg dojrzałości. Dojrzałości przede wszystkim intelektualnej, bo emocjonalność Dorota miała nadal dziewczęcą. I taka właśnie emocjonalność w książce dominuje, od pierwszego obrazu wyznaczonego datą 1950, aż po obraz panicznego lęku i niepokoju o przyszłość w roku 1982.

Terakowska stworzyła więc poemat autobiograficzny pełen poetyckich skrótów i metaforycznych ujęć. Niektóre jednak z obrazów rozrastają się w świetne opowiadania reportażowe, jak np. „nieoficjalny protokół z jednego zebrania" Komisji Kontroli Partyjnej PZPR (*Ja, 1978*), lub w opowiadania psychologiczne, np. dramatyczna opowieść o „hrabinie Maricy", czyli oślepionej blaskiem komunistycznej przyszłości nauczycielce (*Ja, 1952*), w której to opowieści znajdujemy przerażający list do Stalina, napisany przez czternastoletnią uczennicę (narratorkę, utożsamioną z autorką) w formie naśladującej modlitwę („Ojcze nasz, któryś jest nadzieją polskich dzieci"). Motywy z tego poematu – list do Stalina, jak również scenę akademii szkolnej po śmierci Stalina – wykorzysta pisarka raz jeszcze w ostatniej swej powieści, *Ono*. Inne natomiast obrazy skondensowane zostały do poetyckich obrazów, np. liryczne wyznanie obejmujące okres pierwszej „Solidarności" (*Ja, 1980-1981*): „...płynę na wielkiej, sztormowej fali, niesie mnie wielka, sztormowa fala, gnana ciepłym, przyjemnym wiatrem".

Mimo wyraźnie autobiograficznych wątków *Gumę do żucia* można odczytywać jako biografię pewnej formacji z pokolenia ówczesnych czterdziestolatków. Określały tę biografię już lata 50., te sprzed 1956 roku (dla niektórych lata fascynacji ideologią ZMP, dla innych jednak lata zetempowskiego przymusu) i po roku 1956, potem lata 70. z wiarą w Gierkowską reformę ustroju i rozczarowaniem wyrażającym się w protestach robotników w roku 1976, wreszcie pierwsze lata osiemdziesiąte, rodzące nadzieję związaną z solidarnościowym zrywem, potem przeżycia stanu wojennego.

Terakowska szczególnie mocno, wręcz karykaturalnie, podkreślała w swej powieści-poemacie wpływ atmosfery dziejowej na kształtowanie się psychiki i poglądów bohaterki i jej pokolenia: *I zerwaliśmy się rzeczywiście. Pobiegliśmy. Pełni wzruszenia. Które ściskało za grdyki.(...)Braliśmy udział w zbiorowym seansie szaleństwa. Tylko niektórzy byli od niego wolni. (...) Szukałam sukcesów. Tropiłam sukcesy. (...) I przenosiłam na papier. Gdzie puchły. Pęczniały. Wydymały się jak balon. Zajmowały powoli całą wolną przestrzeń. Już niemal nie było gdzie ich pomieścić. Pomagałam aż do szaleństwa.*

Tak reagowała pisarka na słynne hasło Gierka, sprowadzające się do retorycznego pytania: pomożecie?! Ale tak spontanicznie reagowała po raz ostatni.

Fotografia Archiwum

Do tej pory pozwalała się nieść fali dziejowej, chciała przekształcać rzeczywistość wraz z grupą entuzjastów, nie uświadamiając sobie, że przede wszystkim to ona jest kształtowana, lepiona, przeżuwana przez mechanizm dziejów uosobiony w odrażającej, kiczowatej postaci hrabiny Maricy – groteskowego symbolu kultury PRL-u, w której wartości duchowe przykrojone zostały na miarę tandetnej operetki.

Jak Dorota Terakowska, w latach 80. relegowana już z szeregów partii, ale wcześniej dość aktywnie uczestnicząca w jej zbiorowym życiu, będąca nawet pod koniec lat 70. członkiem Komisji Kontroli Partyjnej, tłumaczyła tę swoją fascynację? Mogę to zrekonstruować tylko na podstawie wyznań narratorki *Gumy do żucia*. Wcześniej, tzn. przed rokiem 1981, nie znałem osobiście ani Doroty, ani Maćka, a jeżeli potem rozmawialiśmy o tym okresie, trudnym w historii Polski, ale i w naszych biografiach, czyniliśmy to w sposób pozbawiony odniesień personalnych; mówiliśmy raczej o faktach i mechanizmach totalitarnego ustroju.

W obrazie zatytułowanym *Ja, 1969* bohaterka-autorka przyznaje, że z entuzjazmem przyjęła możliwość bycia dziennikarką, a ponieważ dostała się do gazety partyjnej, to od razu otrzymała propozycję wstąpienia do partii. W prasie, nie tylko partyjnej, była to zresztą w tych latach sytuacja standardowa, choć, rzecz jasna, nie wszyscy ulegali naciskom swych szefów. Ale też zapewne nie wszyscy chcieli, jak narratorka *Gumy do żucia*, zmieniać rzeczywistość, „brać udział, nie stać z boku, być w środku". A był to czas szczególny, okres po marcowych czystkach. Przyznaje mimochodem, że otrzymała miejsce w redakcji po dziennikarzu, który zbuntował się przeciw oficjalnej wykładni wydarzeń marcowych i rzucił legitymację (co w owym czasie nie było zjawiskiem wyjątkowym, ale też nie występowało często, a w środowiskach twórczych i dziennikarskich publicznie o tym się nie mówiło). Do refleksji na temat roku 1968 bohaterka wróci dopiero po latach (*Ja, 1968*), jako do nigdy nie zaczętej, a więc i nie skończonej, rozmowy z Jonaszem (w domyśle: chyba z Jonaszem Sternem, wybitnym artystą krakowskim, pochodzenia żydowskiego): *Nigdy jej nie było, ale trwa. W majakach. Na jawie. W półśnie – i we śnie dręczącym nieświadomością. I będzie trwać. Ilekroć to się powtórzy. To. Co było tego roku. Co będzie jeszcze trwać po wielekroć.*

Pęd i fala, bieg i lęk, guma do żucia – to słowa-klucze w tym monologu, określające groźne i charakterystyczne zjawisko dla Europy Wschodniej, zwane sowietyzacją. Występuje ono wtedy, gdy nie tylko nie bronimy się przed „przeżuwaniem nas", ale ochoczo mu się poddajemy, czyniąc z tego ideologię: *...słyszę mlaskanie, z jakim żuje mnie mój własny strach. Głośne, nachalne mlaskanie, którego nikt nawet nie usiłuję zagłuszyć. Już nie. Już przecież wiemy, że nas żują – i pozwalamy dobrowolnie się żuć. My, gumy do żucia made in Poland, ze znakiem jakości Q.*

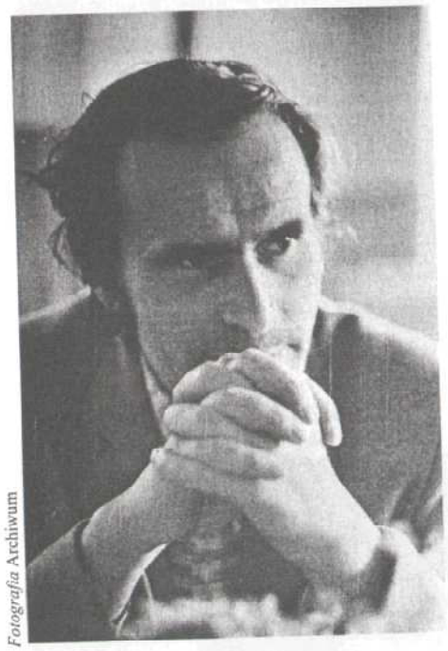
SZALEŃCZE LATA OSIEMDZIESIĄTE

Poświęciłem temu utworowi tyle miejsce nie tylko dlatego, że byłem pierwszym jego czytelnikiem, kiedy jako kierownik Redakcji Prozy Współczesnej Wydawnictwa Literackiego usiłowałem go – o naiwny – wydać oficjalnie. I nie dlatego również, że w roku 1987 napisałem o nim, wydanym w końcu w Niezależnej Oficynie Wydawniczej, czołowym wydawnictwie podziemnym, założonym przez Mirka Chojeckiego, obszerną recenzję na łamach „Kultury" paryskiej, gdzie pod pseudonimem Mikołaj Ruszkowski prowadziłem rubrykę *Nowości literatury krajowej*. Omówiłem go obszerniej przede wszystkim dlatego, że uważam go za bardzo ważny – mimo artystycznych niedociągnięć – dla biografii twórczej Doroty Terakowskiej. Niestety, książka ta, odrzucona przez ówczesne kierownictwo WL-u, przeszła prawie niezauważona i do dziś pozostała zapomniana. A jest ona dowodem zasadniczego przełomu ideologicznego w życiu autorki, dowodem też, rzec chyba można, rozrachunku moralnego.

Stanowi bowiem wyraźną cezurę

Fotografia Archiwum

w twórczym życiu Terakowskiej. Dorota trochę z przymusu (wyrzucona po 13 grudnia z prasy wydawanej przez partyjny moloch zwany RSW Książka-Prasa-Ruch, jak wielu z jej formacji pokoleniowej, ale i wielu młodszych kolegów, którzy od Szumowskich nauczyli się dziennikarskiej rzetelności, wyrzucona



Fotografia Archiwum

też z partii) bardziej jednak, myślę, ze świadomego wyboru, postanowiła realizować się jako pisarka, dystansując się – na ile to było możliwe w domu Szumowskich – od wydarzeń politycznych.

W tym czasie Maciek, który podzielił los Doroty (jako redaktor naczelny „Gazety Krakowskiej" i członek partii) i zarabiał jako stróż nocny (Dorota robiła swetry na drutach, zresztą gustowne i oryginalne), angażował się w tworzenie kultury podziemnej, tworząc filmowa dokumentację m.in. działalności środowiska nowohuckiej „Solidarności" oraz pisując systematycznie do „Hutnika", ale czasem i do „Miesięcznika Małopolskiego", który redagowaliśmy razem z Daszą Abrahamowicz, Tadeuszem Chrzanowskim i Kornelem Filipowiczem. Drukowane w podziemiu felietony były pod względem formy kontynuacją felietonów z „Gazety Krakowskiej", nazwanych *W pół słowa*. Ta lapidarność formy i oszczędność środków wyrazu była zresztą cechą również jego filmów dokumentalnych.

Jednocześnie oboje z Dorotą stworzyli w swoim mieszkaniu przystań dla przyjaciół z konspiracji, ale i dla życiowych rozbitków, dla działaczy „Solidarności", ale i dla ludzi politycznie zagubionych. Wszyscy oni przynajmniej raz w roku, 24 lutego, w imieniny Macieja, spotykali się, by wymienić poglądy, czasem dość burzliwie (w czym najlepszy był Tadek Pikulicki, przypierając do ściany – również dosłownie – Andrzeja Urbańczyka), pospierać się i wypić razem zdrowie Maćka. Również raz w roku począwszy od zimy1982 odbywały się u Maćków na Sylwestra wspaniałe, niezapomniane zabawy – już tylko w gronie przyjaciół i najbliższych znajomych. Były one dobrze chronione, bo w pobliżu można było zauważyć sukę milicyjną.

Po latach w gronie bliskich Maćkowi przyjaciół wspominaliśmy nieraz dysputy toczone w tym, jak to nazywał Tadek Pikulicki, salonie politycznym Krakowa, ograniczonym przestrzennie do kilku metrów kwadratowych kuchni w mieszkaniu przy Kapelance.

To były mimo wszystko szalone, ale

i wspaniałe lata – między innymi dzięki takim ludziom, jak Maciek i Dorota. Mimo napięcia, mimo wojny wypowiedzianej społeczeństwu, mimo permanentnej inwigilacji, uciążliwych, ale czasem i groteskowych w formie podsłuchów, mimo internowania i osławionych 48 godzin, którymi próbowano nas zastraszyć, mimo godziny milicyjnej, której wstrząsający opis zamyka *Gumę do żucia*.

Maciek i Dorota, do niedawna członkowie partii, traktowani byli przez ówczesne władze ze szczególną nienawiścią i zawziętością – jako „renegaci i zdrajcy". Maciek zresztą nigdy, przynajmniej do roku 1980, kiedy został redaktorem naczelnym „Gazety Krakowskiej", nie był aktywnym członkiem partii. (Wcześniej był zwyczaj, że redaktor naczelny organu KW PZPR zostawał jednocześnie członkiem egzekutywy Komitetu, Maciek nigdy jednak tego „zaszczytu" nie dostąpił, a zjawiał się w gabinecie sekretarzy Komitetu tylko na wezwanie.) Dlaczego do niej wstąpił on, syn człowieka religijnego, oficera armii Andersa? Zapewne pod naciskiem, dlatego, że był dziennikarzem w TV.

Twórczość literacką rozpoczęła Dorota od książek dla dzieci, potem dla młodzieży, osiągając coraz większe sukcesy i zdobywając powodzenie. Ale początki były trudne. Partyjna anatema, jaką objęta była osoba Terakowskiej, utrudniała dostęp do wydawców. W Wydawnictwie Literackim była „spalona", szczególnie po przygodzie z *Gumą do żucia*, szukałem więc możliwości u innych znajomych oficynach. Gdy już wydawało się, że książka zostanie skierowana do druku, coś zwykle stawało na przeszkodzie... Dlatego jej kolejne powieści, poza książkami dla dzieci, zaczęły ukazywać się dopiero po roku 1989.

CUD ZDARZYŁ SIĘ TYLKO RAZ

Maciek, w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, od czasu gdy w roku 1989 podjął się prowadzenia kampanii medialnej na rzecz Komitetu Wyborczego „Solidarności", urzędując po całych dniach, i nocach, w pokojach hotelu Polonia, działał na styku dziennikarstwa i polityki: pracując w Komisji Likwidacyjnej, w której prywatyzowano wydawnictwa prasowe, oraz w Radzie Nadzorczej „Gazety Krakowskiej". Doceniał jednak pisarski zapał Doroty i akceptował jej wybór, myślał nawet o założeniu wydawnictwa dla publikacji jej twórczości, o czym najzupełniej poważnie kiedyś ze mną rozmawiał. Zastanawiające jednak, że nie czytał książek Doroty. Może bał się swojego krytycyzmu i szczerego wyrażania opinii, które mogły Dorotę zaboleć? On sam lubił doradzać, lubił uczestniczyć w procesie twórczym swoich najbliższych, przyzwyczajony był do twórczej dysputy. Tymczasem Dorota pracując nad książką zamykała się przed uwagami z zewnątrz, sama zmagała się z problemami. Pokazywała dopiero gotowy produkt.

Ale i Dorota na początku lat dziewięćdziesiątych powróciła do aktywnego życia dziennikarskiego, próbując z Maćkiem dokonać raz jeszcze cudu z lat 1980–1981, czyli stworzyć niezależną i dziennikarsko ambitną gazetę, wydawaną w Krakowie, lecz o horyzoncie ogólnopolskim. Taką gazetą miał być najpierw „Czas Krakowski". Czy możli-

Od lewej: Wojciech Szumowski, Dorota Terakowska, Maciej Szumowski, Małgorzata Szumowska, Katarzyna Nowak. *Fotografia* Archiwum

we było jednak wspólne działanie trzech tak wybitnych indywidualności, jak Jan Maria Rokita, Jan Polkowski i Maciej Szumowski? W podziemiu może jeszcze tak, później już nie – podzieliły ich poglądy, podzieliły inne doświadczenia dziennikarskie, tak jak się to stało z wieloma kiedyś opozycyjnymi środowiskami i ich liderami w obrębie tzw. obozu postsolidarnościowego.

Zatem Maciek i Dorota podjęli próbę wskrzeszenia „Gazety Krakowskiej", jej odrodzenia po stanie wojennym. Zadanie niezwykle trudne i karkołomne. Zaczęli dobrze – „Gazeta" sprywatyzowana została na szczególnych zasadach: część udziałów wykupili dziennikarze, ci, którzy w gazecie pozostali po 13 grudnia, ale bez osób skompromitowanych w stanie wojennym, oraz ci dziennikarze, którzy odeszli po weryfikacjach; część udziałów przypadła środowisku skupionemu wokół „Tygodnika Powszechnego", część wreszcie środowisku krakowskich pisarzy z SPP, którzy z Maćkiem i Dorotą powołali do życia „Dekadę Literacką", wydawaną przez jakiś czas przez „Gazetę Krakowską".

Dlaczego Maciek nie objął ponownie funkcji redaktora naczelnego? Pewnie chciał dać szansę młodszym, tym, którzy powrócili do gazety po dziesięciu latach. Pierwszym redaktorem naczelnym sprywatyzowanej gazety został więc Tadeusz Pikulicki, jeden z najzdolniejszych, młodych dziennikarzy w latach 1980-1981, prawdziwy, jak się mówiło w dziennikarskim żargonie, pistolet. Założenie słuszne, ale rzeczywistość lat 90. narzucała już inny model gazety codziennej, wydawanej w sytuacji dużej konkurencji na rynku medialnym.

Nie ulega jednak wątpliwości, że to dzięki Maćkowi i Dorocie, przy zdecydowanym poparciu i pomocy Tadeusza Pikulickiego, powstało w Krakowie znów liczące się pismo literackie, o którego powstanie zabiegała bezskutecznie grupa pisarzy. Podróże Ewy Lipskiej i moje do Ministerstwa Kultury i rozmowy z wiceministrem Michałem Jagiełłą niewiele dały. Trzeba było dopiero zapału Doroty i determinacji Maćka. I „Dekada", co widać, przetrwała do dziś.

Ostatecznie Maciek i Dorota odeszli z „Gazety Krakowskiej" w drugiej połowie lat 90. Maciek zajął się bardziej aktywnie realizacją filmów dokumentalnych i programów dla telewizji, powracając do tej działalności twórczej, którą najbardziej lubił. W pewnym sensie zamierzał kontynuować cykl, który przyniósł mu sławę i rozgłos, czyli *Zza siódmej miedzy,* ale wymagało to zabiegów marketingowych i lobbingu, do czego Maciek nie miał talentu ani ochoty. A Dorota mogła już całkowicie poświęcić się swemu coraz lepiej rozwijającemu się pisarstwu.

W POSZUKIWANIU SIEBIE

To dominujący motyw twórczości Doroty Terakowskiej. Gdy myślę o tej twórczości z perspektywy ostatniej – niestety – powieści, której pomysł powstał pod wpływem rozmów z córką Małgosią, przygotowującą scenariusz do swego drugiego, pełnometrażowego filmu fabularnego, zauważam niezwykłą konsekwencję, wręcz determinację, w rozwijaniu wspólnych dla wielu jej powieści wątków i motywów, oraz w przekazywaniu moralnych przesłań. Bo pisarstwo Doroty nacechowane było – nie bójmy się powiedzieć tego wprost – dydaktyzmem, ale nie nachalnym, dalekim od tradycyjnego jego rozumienia. Dydaktyzm Terakowskiej polegał na uczeniu swych czytelników stawiania pytań – filozoficznych, egzystencjalnych, eschatologicznych, etycznych.

We wszystkich jej powieściach pojawia się postać odmieńca, i jest on przeważnie głównym bohaterem. Wszystkie też powieści można nazwać inicjacyjnymi, we wszystkich bowiem dominujący jest motyw dojrzewania, dorastania, poszukiwania swej tożsamości, nawet za cenę najwyższą, cenę życia, choć jednocześnie dzieciństwo jawi się w nich jako wartość wzbogacająca życie człowieka i jego psychikę.

Terakowska wyraźnie rozgranicza Naturę od Cywilizacji, co szczególnie widoczne jest w powieściach późniejszych. W jednej z najpiękniejszych, najbardziej wzruszających książek, *Tam gdzie spadają Anioły,* ojciec małej bohaterki, Ewy, pod wpływem cierpienia i nie-

pokoju o los córki odkrywa urodę przyrody, uświadamiając sobie niedoskonałość swego uporządkowanego, wydawałoby się, świata wysokiej technologii: *Tkwiąc w nocnym ogrodzie i wpatrując się w niebo, Jan pojął, że swoim bogiem uczynił techniczną cywilizację, genialne wytwory myśli ludzkiej, skomplikowane, fascynujące procesy wydzierania przez naukę kolejnych tajemnic światu. Teraz, gdy zasiadł przed komputerem i wędrował po bezkresie Internetu, nie traktował go już jako najwspanialszego ze światów; zrozumiał, że jest tylko narzędziem; dostrzegł, jak niewiele znaczącą drobinką jest Internetowa Droga wobec Drogi Mlecznej, bez której ta drobinka nigdy by nie powstała. Zrozumiał też, że astronom poszukujący jedynie fizyczno-matematycznych praw rządzących wszechświatem nigdy ich nie odkryje ani nie ujmie w żaden wzór, gdyż ponad nimi jest jeszcze coś o wiele ważniejszego. Coś, co daje moc i życie nieskończoności kosmosu. Także Ziemi i ludziom, którzy ją zamieszkują.*

Imię Ewa często pojawia się w powieściach autorki *Poczwarki* – jako archetyp kobiety, Pramatki wygnanej z Raju. W powieści *Tam gdzie spadają Anioły* wykorzystane też jako pewna gra słów, o wymowie filozoficznej: Ewa to mały człowiek, potrzebujący opieki, Awe – jej Anioł Stróż, który, strącony z nieba przez czarnego anioła, o imieniu Wea, stracił swą moc i występuje w postaci bezdomnego; tę moc przywraca mu w jakiejś mierze dopiero Ewa.

Pisarstwo Doroty Terakowskiej to zaproszenie do bycia sobą w świecie trudnych do pokonania przeciwieństw, w którym jednak można znaleźć przedsionek do Raju, jakim jest Natura z całym swym wspaniałym bogactwem roślin i zwierząt. Ten Raj bliski był też Maćkowi – gotów był do największych poświęceń dla kochanych zwierząt, zwłaszcza psów. W stanie wojennym otruto im pięknego doga, i trudno się oprzeć przekonaniu, że nie było to otrucie przypadkowe, potem ich równie piękny chart został pokiereszowany przez samochód – po ciężkiej operacji Maciek opiekował się nim dosłownie dzień i noc, śpiąc przy nim, żeby ulżyć choć w ten sposób jego cierpieniu.

Ale w powieściach Terakowskiej Natura nie jest jednoznacznie dobra, tak jak Cywilizacja nie jest jednoznacznie zła. Bo w świecie ludzkim nie można przeprowadzić ostrej granicy pomiędzy dobrem a złem, tak jak nie można wyobrazić sobie światła bez cienia. W niektórych recenzjach pojawiły się nawet stwierdzenia o wpływie filozofii manichejskiej oraz o inspiracji Dostojewskim.

Niezwykle ważny dla Terakowskiej był zawsze problem wolności – w życiu osobistym i w twórczości, i to w dwojakim znaczeniu: jako wolność tworzenia i jako nieustanne dążenie jednostki poszukującej dla siebie własnego miejsca w zbiorowości. Odwieczny problem filozoficzny: wolność od i wolność do u Terakowskiej ukazany jest poprzez stopniowe dojrzewanie do poczucia odpowiedzialności za siebie i drugich.

Ja z *Gumy do żucia* – liryczne, chciałoby się rzec: dziewczęce, równocześnie zbuntowane wobec rzeczywistości i ulegające zbiorowym mitom, w dalszych powieściach wyzwala się spod nacisku zbiorowości, który w czasach współczesnych symbolizuje chociażby fascynacja supermarketem i telewizyjnymi *reality show*, ale zostaje ujęte w ramy uczuć i działań altruistycznych.

Próba zrozumienia świata i jego pokrętnych dziejów, jaką odnajdujemy w kolejnych powieściach, zawsze pozostawia czytelnikom wiele wątpliwości i niejasności; ale zawsze każe nam myśleć, że nie wszystko da się zgłębić w sposób racjonalny, że życie pozbawione wiary i nadziei, życie bez przeżyć metafizycznych, zamknięte na tajemnicę istnienia, staje się puste i jałowe.

Przypomnijmy zakończenia dwóch, ostatnich, rozgrywających się już współcześnie, pozbawionych baśniowej konwencji powieści: *Poczwarki* i *Ono*.

Ale i nad światem przedstawionym w Poczwarce *– podobnie jak w powieściach wcześniejszych – unosi się duch optymizmu. Życie na ziemi – uważa pisarka – rozwija się dynamicznie i pozornie tylko w sposób chaotyczny, ponieważ rozwój oparty jest na zasadzie cykliczności. Wszystko ma swój początek i koniec, lecz po końcu następuje znów początek i tak w koło. Urodziła się Myszka, przyniosła rodzicom złe, ale i dobre chwile, odeszła, robiąc miejsce dla swej siostry, pozostała jednak w czułym wspomnieniu rodziców* – pisałem przed kilku laty.

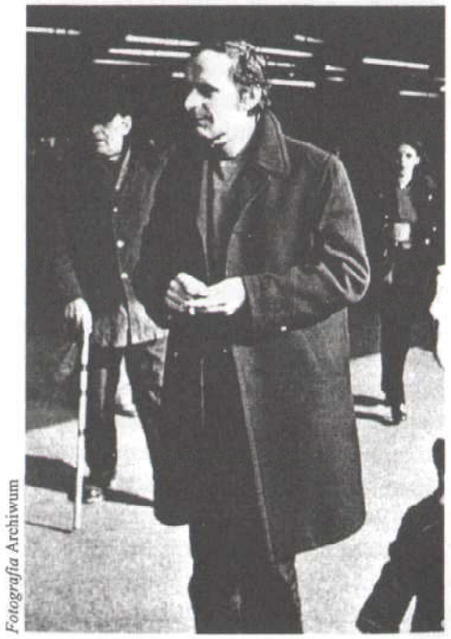
Myszka, dziecko mocno upośledzone, to jednak „dar Pana"; cieszyło się ono nawet z krótkiego pobytu na ziemi, bo w świecie przez Terakowską ukazywanym, świecie cierpienia i upokorzenia, ale i uczuć przyjaznych, mimo wszystko warto żyć. W powieści następnej, w której powracają wątki z książek wcześniejszych, np. *Gumy do żucia*, w której znaczącą rolę pełni dom na Mazurach, bohaterka, znów Ewa, 19-letnia dziewczyna, dojrzewająca z trudem do roli matki, bo ukształtowała ją kultura masowa, postanawia w końcu, po wahaniach i przełamywaniu stereotypowych wyobrażeń o świecie, urodzić dziecko jako akt wyzwolenia się z egoistycznej samotności. I przekonuje go do wyjścia na świat, „aby pobyć na nim choć przez chwilę", bo może „świat będzie lepszy, jak ty się na nim pojawisz". I dziecko wyrywa się z ciała matki, zanurzonego w jeziorze, „nad wodą niesie się głośny, wysoki krzyk dziecka witającego świat".

Pozwolę sobie na małą dygresję: *Ono* zostało ukończone w domu na Mazurach w 2002 roku. Dorocie i Maćkowi dane było jeszcze raz spędzić tam wakacje, w roku 2003, ale smutne to były wakacje – w sierpniu zdechł Mrówa, ukochany pies, zakupiony przed 11 laty w sąsiedniej wsi. Po powrocie z wakacji rozchorowała się Dorota, zmarła na początku stycznia, Maciek, wycieńczony chorobą Doroty fizycznie i psychicznie, głęboko przeżywający rozstanie ze swym Największym i Najbliższym Przyjacielem, czule się nim opiekującym, zmarł niedługo potem, na początku lutego. Początek i koniec...

BYĆ RODZINĄ

Być sobą – w rodzinie. Tak można by streścić jedno z przesłań, które przewija się przez powieści Terakowskiej. A zwerbalizowane zostało dobitnie i rozwinięte w ostatniej książce, która została wydana jeszcze za Jej życia. Rozmawia w niej z Jackiem Bombą, psychiatrą i psychoterapeutą, zajmującym się m.in. problemami dorastania. Podtytuł książki: *Jak budować dobre życie swoje i swoich dzieci* w lapidarnym skrócie oddaje poruszoną w niej problematykę. Moim zdaniem książka ta stanowi też,

do pewnego stopnia, odpowiedź, dlaczego Dorota Terakowska, dziennikarka i reporterka, kobieta, która mogłaby zrobić karierę w świecie mediów, zaczęła pisać książki najpierw dla dzieci, potem dla coraz starszej młodzieży. Dorota nieraz podkreślała, że pierwszym czytelnikiem jej kolejnych powieści była młodsza córka, która w połowie lat 80. była jeszcze podlotkiem. Podobno jej reakcja na lekturę była dla Doroty wyznacznikiem wartości książki. Dorota nie tylko była zawsze młoda duchem, ale bardzo ceniła sobie, i lubiła, towarzystwo młodzieży. Nieraz byłem świadkiem jej długich rozmów z koleżankami i kolegami Małgosi na rozmaite tematy, rozmów prowadzonych w formie luźnej, swobodnej dysputy. Miała rzadki obecnie dar dialogu – umiała słuchać i przyjmować cudze racje i poglądy, także wtedy, gdy się z nimi nie zgadzała i spierała. I takie też było jej pisarstwo – otwarte, uczące młodych czytelników życia.



Fotografia Archiwum

Daleka od tradycyjnego rozumienia rodziny, bycie w rodzinie stawiała jednak wysoko w hierarchii wartości. W powieściach problem ten ujmowała w różnych kategoriach: mitycznych (*Córka czarownic*), metafizycznych (*Samotność Bogów, W krainie kota*), egzystencjalnych (*Tam gdzie spadają Anioły, Poczwarka, Ono*). Zawsze jednak starała się doprowadzić do fabularnego zespolenia rodziny.

Podobnie postępowała w życiu. Rodzina Szumowskich dla postronnego obserwatora mogła wydawać się rodziną zwariowaną: każdy żył na własny rachunek, każdy zajęty był swoimi sprawami, rzadko spotykali się wszyscy razem. Ktoś mógłby uznać ją pod tym względem za typową dla naszych czasów – kiedy to wewnątrz rodziny zacierają się granice pomiędzy pokoleniami, rośnie krytycyzm dzieci wobec rodziców, upadają autorytety. Ale w przypadku rodziny Szumowskich tak to wyglądało jedynie na pozór. W istocie była to rodzina związana silnymi więzami emocjonalnymi i intelektualnymi. Autorytetem niewątpliwym był ojciec; a matka – mądrym partnerem, z którym można było rozmawiać o wszystkim i któremu można było ze wszystkiego się zwierzyć. Znamienne, że dzieci przejęły zainteresowania rodziców; Wojtek i Małgosia poszli w ślady ojca-filmowca, Kasia wybrała dziennikarstwo.

A Dorota i Maciek? Nieraz między nimi iskrzyło, bo z Maćkiem rozmawiało się na ogół trudniej niż z Dorotą, był bardziej apodyktyczny, bardziej broniący swoich racji, ale i bardzo uczuciowy.

Wspierali się jednak zarówno w momentach trudnych i ważnych dla ich biografii, jak i w codziennym życiu – co mogłem zaobserwować, spędzając z nimi wakacje na Mazurach przez kolejnych dziesięć lat.

Nigdy nie zapomnę długich, wieczornych rozmów z Maćkiem przy kuchennym stoliku – Maciek, trzymając w jednym ręku papierosa, w drugim szklankę z kawą (nie używał filiżanek), zwykle nieogolony, w niedbałym stroju, wypytywał, doradzał, opowiadał, żartował i wspominał. Z biegiem lat coraz częściej wspominaliśmy, co Dorotę, siedzącą w sąsiadującym z kuchnią pokoju, zwykle przy komputerze, lub na tapczanie z pismem czy książką w ręku, strasznie denerwowało. Dorota bowiem bardziej żyła teraźniejszością i przyszłością, snując plany swych nienapisanych książek i autorskich podróży.

Dom, czy raczej mieszkanie w Krakowie, w gierkowskim bloku z wielkiej płyty, rzadko zamykane w ciągu dnia na klucz, służyło rodzinie Szumowskich do spotkań krótkich, w codziennym zabieganiu i pracy po nocach – z wyjątkiem świąt, celebrowanych tradycyjnie. Ale dom z pruskiego muru, nad rozległym jeziorem, rozbudowany i powiększony przede wszystkim o werandę, na której spożywano posiłki, przyrządzane przez Dorotę i Maćka, specjalistę od zup, odpoczywano i prowadzono towarzyskie rozmowy, stawał się przez dwa miesiące przystanią dla najbliższej rodziny i przyjaciół. Stawał się prawdziwym DOMEM. Wymarzył go sobie ojciec Maćka, zwany „dziadziem", i chociaż nie zdążył w nim spędzić ani jednych wakacji, to jakże pomógł Rodzinie.

MISTRZ

6 lutego br. na Cmentarzu Rakowickim żegnały Macieja Szumowskiego rzesze przyjaciół, kolegów, znajomych. Żegnano działacza „solidarnościowej" opozycji, bezkompromisowego dziennikarza, który – jak napisał w mowie pogrzebowej Stefan Bratkowski – przywrócił w latach 80. godność zawodu dziennikarskiego, żegnano twórcę niezapomnianych filmów dokumentalnych, żegnano Mistrza. Za mistrza uważali Go młodzi wówczas dziennikarze „Gazety Krakowskiej" w czasach, gdy był ich Naczelnym, przede wszystkim Tadeusz Pikulicki i Jerzy Sadecki, najbardziej aktywni, ruchliwi, posyłani przez Naczelnego do miejsc najważniejszych, informujący o sprawach najbardziej kontrowersyjnych i drażliwych, jak np. konflikt bydgoski czy wrześniowy Zjazd „Solidarności" w roku 1981. Za mistrza uważali Go też najbliżsi współpracownicy w branży filmowej i córka Małgosia, reżyser filmowy, i jej mąż, Michał Englert, operator filmowy.

Był dla nich mistrzem – bo zawsze znajdował czas na rozmowę o sztuce dziennikarskiej i filmowej, bo – jak podkreślał Pikulicki – był w życiu niejednego z nas człowiekiem najważniejszym, w swoim zawodzie – przykładem do naśladowania.

Bezkompromisowość i upór w obronie swych racji nie ułatwiały mu życia – ani w latach 1980–1981, gdy z organu KW PZPR w Krakowie stworzył najlepszy dziennik w kraju, rozchwytywany w innych miastach, narażając się na stałe konflikty z towarzyszami z ówczesnej ulicy Solskiego, obecnie św. Tomasza (gdzie mieściła się siedziba Komitetu

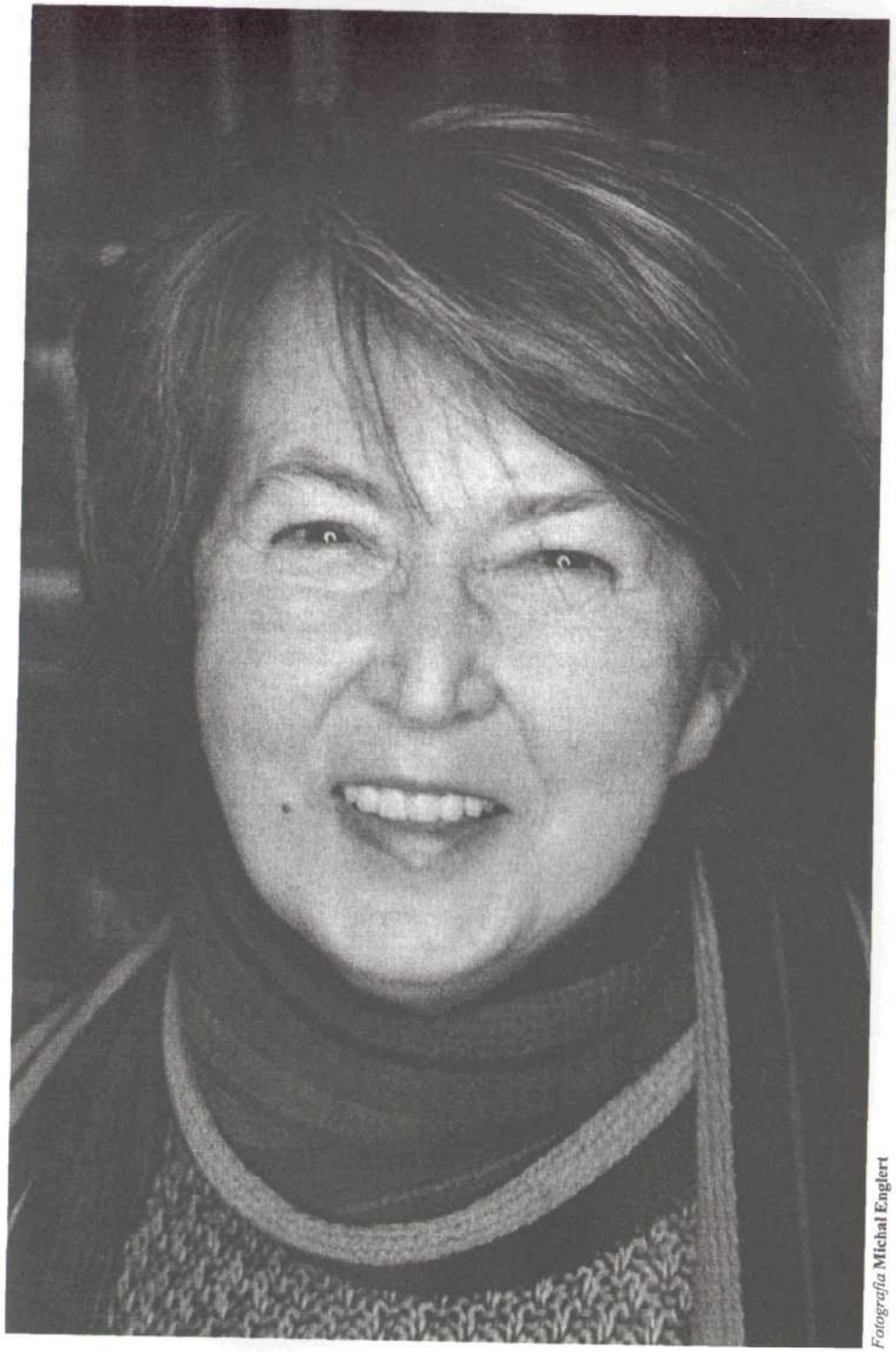
Fotografia **Michał Englert**

Wojewódzkiego), ani po roku 1989, gdy nie ukrywał krytycznych uwag adresowanych do politycznego establishmentu. Dość szybko zatem usunął się w cień, ale dzięki temu mógł zachować niezależność sądu i działania. Mieszkanie przy Kapelance przestało być miejscem spotkań licznych znajomych, odwiedzali go w nim tylko najwierniejsi. Bywał rozgoryczony, to prawda, nie żałował jednak, że musiał zapłacić taką cenę, cenę pewnego osamotnienia, za swą niezależność. I doceniali to jego uczniowie, którzy nauczyli się od niego, że dziennikarstwo to w pierwszym rzędzie zobiektywizowana, rzetelna informacja. Tak też rozumiał swą twórczość filmową – docierał z kamerą do ludzi zagubionych w nowych czasach, wyrzuconych poza nawias rzeczywistości. Robił reportaże o ludzkich dramatach, przytaczał różne racje, potrafił w niezwykle subtelny sposób zarysowywać psychologiczne portrety bohaterów swych siermiężnych, można powiedzieć, reportaży. Daleki od stosowania „środków specjalnych", daleki od stosowania efektownych ujęć, dbał jednak zawsze o tło swych dokumentów, z wielkim pietyzmem odnosząc się do filmowanych krajobrazów i przyrody.

Największym jednak dokonaniem jego życia, bo najtrudniejszym, prawie nieprawdopodobnym do osiągnięcia, było redagowanie „Gazety Krakowskiej" przez 13 miesięcy i 13 dni. Pod takim tytułem jego najbliżsi współpracownicy napisali książkę, która ukazała się w podziemiu w roku 1986, czyli wtedy, gdy Dorota wydała swą *Gumę do żucia*.

We wstępie autorzy tak ujmowali swoją powinność dziennikarską i aktualnie realizowaną misję:

Nie mamy aspiracji do proponowania programów opozycyjnych. Nie byliśmy i nie jesteśmy ideologami. Na własnej skórze doświadczyliśmy latami, jak druzgocącą jest dla jednostki ideologia – o jakimkolwiek znaku politycznym. Powinność naszą widzieliśmy w nieustannej próbie dialogu. (...) Dla dziennikarzy, rzemieślników słowa, dialog musiał oznaczać po prostu rozmowę: zbliżenie człowieka z człowiekiem, a nie polityka z politykiem (...). Nam nic innego nie pozostało i niczego innego od nas nie można oczekiwać, jak ciągłej, nieustannej, intymnej rozmowy z czytelnikami, rzucania najprostszych nici solidarności między ludźmi o różnych poglądach i odmiennych doświadczeniach. Niezwykle potężna jest manipulacja słowem, jaką posługują się systemy totalitarne. Ale również potężna jest nadzieja, która rodzi się z poczucia wspólnoty duchowej nawet dwojga samotnych ludzi. I z tego obowiązku moralnego



Fotografia **Michał Englert**

nikt i nigdy dziennikarzy nie zwolni. Ich powinnością będzie zawsze szukanie nadziei w tej tajemnej, a przecież prostej więzi, jaka rodzi się z pomocą dobrego słowa między człowiekiem a człowiekiem.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że autorem tej deklaracji jest Dorota Terakowska – to jej styl i jej myśli, przekazywane później wielokrotnie i w różnej formie.

Jak to się stało, że Maciek, niezbyt znany w partyjnych kołach, dziennikarz i twórca, został nagle redaktorem partyjnej gazety? Na pewno nie zostałby nim w innych czasach. Jak wiemy, pod koniec roku 1980 partia zaczęła prowadzić pewien, dość zresztą perfidny, jak się później okazało, flirt z „Solidarnością", a Maciek w tym środowisku był dobrze postrzegany. Co więcej, razem z Dorotą zaangażowali się mocno w reformę polskiego dziennikarstwa. Pamiętne były dwa, ważkie dla tego środowiska, wydarzenia: burzliwe zebranie krakowskiego oddziału SDP w klubie „Pod Gruszką", 11 września 1980 roku, oraz Nadzwyczajny Zjazd Stowarzyszenia Dziennikarzy, na początku listopada tego roku – oba zebrania prowadzone przez Maćka. Pierwsze zaowocowało listem otwartym do władz, który został wydrukowany w całości na łamach „Gazety Krakowskiej" pt. *Niech słowa zawsze oddają prawdę*, drugie – wybraniem w demokratyczny sposób zarządu SDP, ze Stefanem Bratkowskim na czele jako prezesem. Po powrocie krakowskiej delegacji, czyli na początku listopada 1980 roku, Maciek przejął pałeczkę redaktora naczelnego od Zbigniewa Reguckiego, dzięki któremu mogło dojść do tak zaskakującej zmiany. Regucki przyszedł do „Gazety" z Rady Okręgowej ZSP, w której był przewodniczącym na fali pogrudniowej odwilży ideologicznej (To on właśnie założył „Studenta" i na redaktora naczelnego powołał Maćka, stąd pewnie ich bliska znajomość). Był szefem lubianym przez zespół, miał talent do prowadzenia właściwej, z punktu widzenia dziennikarskiego warsztatu, polityki personalnej, przyjmując do pracy młodych, pozwolił też na stworzenie w „Gazecie" szkoły reportażu społecznego i akceptował do druku reportaże ostre, o ile to tylko było cenzuralnie możliwe. Przygotował więc grunt pod taką radykalną reformę „Gazety", jaką przeprowadził jego następca. Ciekawe, że Regucki złożył wniosek o oddanie „Gazety Krakowskiej" Maćkowi po konsultacji z zespołem, co było w owym czasie ewenementem (sam otrzymał propozycję objęcia funkcji kierownika kancelarii I Sekretarza Partii, którym był wówczas Stanisław Kania).

Aby móc redagować taką [zreformowaną] *gazetę* – czytamy we wspomnianej książce – *nowy naczelny musiał usunąć tradycyjne i niedobre, długoletnie nawyki tkwiące w dziennikarzach, szczególnie starszych. Może dlatego właśnie taką wielka rolę w historii tej gazety lat 1980–1981 odegrali dziennikarze bardzo młodzi, mniej obciążeni złymi nawykami i strachem. Z wielkim trudem udało się M. Szumowskiemu przekonać np. depeszowców, że informacje PAP-owskie mogą być wyrzucane do kosza, jeśli dotyczą protokolarnych i niczego nie wnoszących spraw, nawet, gdyby chodziło o najwyższe władze. (...) Depeszowcy zrozumieli, że materiał agencyjny jest tworzywem do obróbki, a sposób eksponowania tekstu, kompozycji tytułów ma kapitalne znaczenie dla recepcji pisma.*

Szumowskiemu udało się przełamać prowincjonalność gazety. Wysyłał dziennikarzy na przysłowiowe krańce Polski, jeśli tylko działo się tam coś ważnego, coś, o czym czytelnicy gazety powinni być poinformowani bezstronnie. Sam znajdował czas zaledwie (?) na bardzo krótkie, lapidarne komentarze, refleksje, sentencje zatytułowane *W pół słowa*. Podobno wielu czytelników zaczynało lekturę od tych felietonów. Powiedział mi to nawet Jerzy Giedroyc w roku 1988, gdy po raz pierwszy wybrałem się z wizytą do Maisons-Laffitte.

Kiedy w październiku 1981 roku decyduje się opublikować *Macieja Szumowskiego list otwarty do wszystkich członków partii* w obronie wyrzuconego z partii Stefana Bratkowskiego, ówczesnego prezesa SDP, rzuca na szalę funkcję naczelnego. A jednak władze partyjne, w obawie przed reakcją szeregowych członków partii, nie zdecydowały się na wyrzucenie Szumowskiego z gazety. Dopiero po 13 grudnia nabrały pewności siebie.

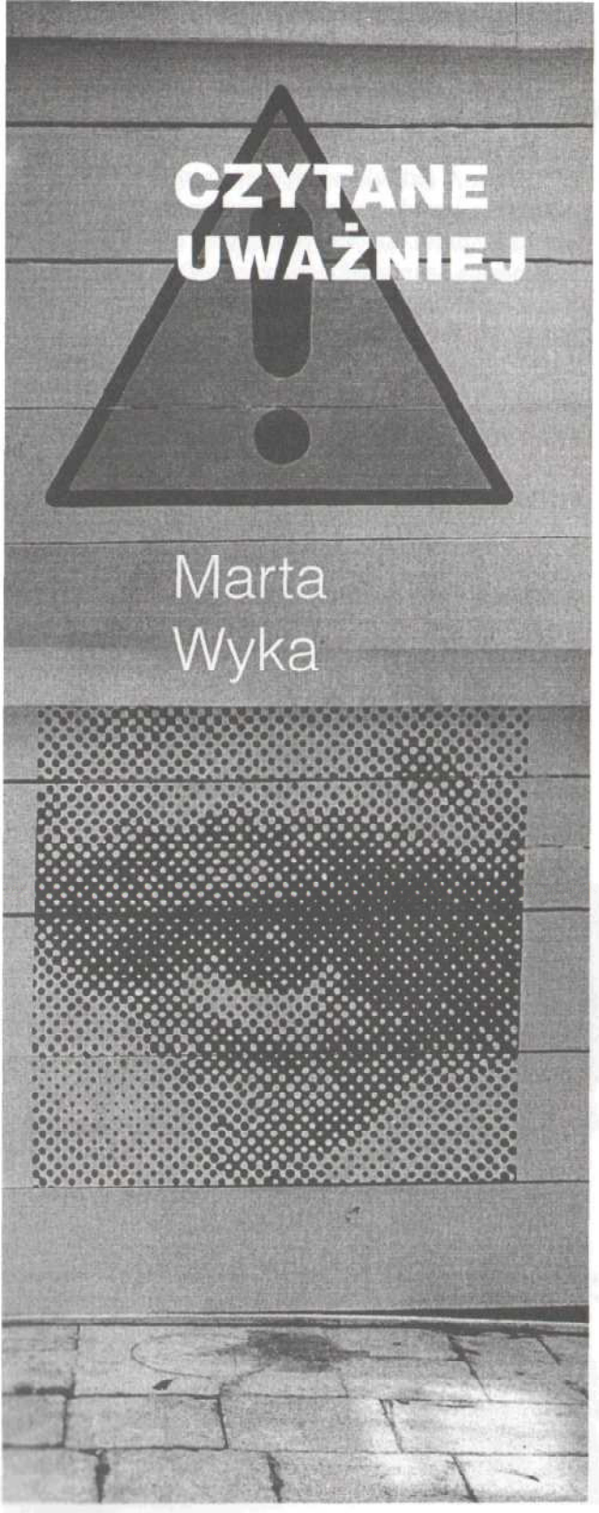
W stanie wojennym Maciek nie zaprzestał uprawiać dziennikarstwa, choć drukować i robić filmy mógł tylko w podziemiu.

W kilka dni po pogrzebie Maćka przyjaciele, dzieci, koledzy po fachu postanowili utworzyć Stowarzyszenie Przyjaciół Macieja Szumowskiego, które co roku będzie przyznawało nagrodę młodemu dziennikarzowi. A najbliżsi przyjaciele umówili się, że 24 lutego, w dzień imienin Maćka, będą spotykali się, by uczcić Jego pamięć.

Bogdan Rogatko

BOGDAN ROGATKO
krytyk i historyk literatury, autor książek monograficznych i krytycznoliterackich, zajmuje się edytorstwem, dziennikarstwem, aktualnie dyrektor Krakowskiej Fundacji Kultury.

Fotografia **Michał Englert**



Mitologiczna **mgła**

Czesław Miłosz
Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939
(zebrała i opracowała Agnieszka Stawiarska)
Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

ROZPOZNANIE

Napisał kiedyś Jan Błoński we wstępie do *Legend nowoczesności*, iż oto mamy do czynienia z „książką z Atlantydy". Co powiedziałby dziś o zebranych w *Przygodach młodego umysłu* przedwojennych tekstach publicystycznych, krytycznych (a także prozatorskich) Miłosza? Czyta się je trudno, otacza je jakby mitologiczna mgła, są bowiem tak głęboko zanurzone w przeszłości, że trzeba uruchomić różne narzędzia, aby pokonać wielorakie przeszkody, jakie stwarzają. I sam Czesław Miłosz dziwi się im dzisiaj, nie rozpoznając w nich siebie do końca. Idealna sytuacja byłaby więc taka: lektura *Przygód*... obchodzi się bez przypisów, teksty tłumaczą się bez wsparcie bibliografii, bez balastu historycznoliterackiego, istnieją dziś tylko jako teksty. I tak również postąpić wolno.

Jednakowoż całe dzieło (nie-poetyckie) Miłosza jest obszarem spotkania tak różnych dyskursów, że nie sposób stosować wobec nich miar scalających. „Ja byłem przeciw" – cytuje Miłosz fragment wiersza Słonimskiego. I dodaje jeszcze: czytałem wtedy namiętnie Brzozowskiego, jako jeden z ostatnich żywych, aby tak rzec, czytelników. Wiersz mało kto pamięta, zainteresowanie budzi natomiast wyjęta z niego poręczna formuła. Książki autora *Legendy* znane są tylko z tytułu (o czym dowodnie świadczą przypisy do *Przygód*...). Odległość pomiędzy Słonimskim i Brzozowskim jest niewymierna. Słowem, mgła istnieje i rozpościera się nad młodzieńczym światem Miłoszowej krytyki i publicystyki w sposób szczególnie uciążliwy. Każdy będzie ją rozpraszał sposobami dla siebie dogodnymi. Wygląda jednak na to, iż książka stanie się pokarmem, który strawi tylko historyk literatury, ponieważ bez znajomości umysłowych realiów tamtej epoki jest nie tyle archiwalna, ile hermetyczna (co mocno podkreślam). Po tych wstępnych usprawiedliwieniach nie pozostaje nic innego, jak podjąć próbę – ale jaką? Streszczenia, opowieści o formacji, propozycji interpretacyjnej, lektury osobistej? Pozostawiam tutaj znak zapytania.

Dla filozoficznie usposobionych badaczy naprawdę poważny eseista Miłosz rozpoczyna się gdzieś w okolicy *Ziemi Ulro* (to mistyk i czytelnik dzieł ciemnych), ale jest to przecież obszar myślowy, do którego dochodził krętymi i skomplikowanymi ścieżkami, jedne porzucając, drugie przemieniając w wygodne, jasne trakty. Musiał po drodze porzucić wiele języków i poniechać wiele młodzieńczych autorytetów. Nic w tym zresztą zaskakującego, aczkolwiek Miłosz to również pisarz powtórzeń i wariacji, wprawiony jak mało kto w oglądaniu tematu z różnych stron i perspektyw, pisarz powrotów, nad którymi czuwa pilnie, nie pozwalając, aby to one nad nim panowały. Nie ma umysłowej nostalgii w tych powtórzeniach, choć pewne obszary doświadczeń z książkami wydają się dziś faktycznie pustynią. Bowiem nikt tych książek już nie czyta, zaś czytając tylko to, co pisał o nich młody Miłosz, poznajemy połowę prawdy o tamtej, zamierzchłej lekturze. Nie czytamy więc ani Bernanosa, ani Mauriaca, ani Gide'a, ani Cassou, ani Montherlanta, ani rzeszy młodych Francuzów, ani Bendy, ani Daniela Ropsa, i tak dalej i tak dalej. Istnieją oni tylko w przypisach, zaś żywot to papierowy i schematyczny, pozbawiony treści i sformalizowany wedle praw leksykonu.

Co zaś z tych lektur wynikało dla dyskursu Miłosza? Może najpierw: o czym one były? O duchu europejskim i o erotyce, o religii i złu, o podróżach poza europejską cywilizację, o młodości i o wyrafinowaniu, o paryskich salonach, paryskich przedmieściach i paryskich garsonierach, o mieście urzekającym i zawiłym, o tajemnicach, o sekretach.

Francuski trakt młodego Miłosza urwie się już za parę lat (gdy zacznie tłumaczyć i czytać Anglosasów), ale wówczas wydaje się, iż pozostanie na nim dłużej. Jest to tendencja kulturalna silna, w Polsce międzywojennej zaś bardzo różnorodna. Warunki polsko-francuskiego dyskursu dyktuje Boy, jako tłumacz, jako liberał, wspierają go „Wiadomości", zaś poza nimi próbuje się innych rozwiązań: ostatnim słowem Boya – tłumacza jest Proust, ale Francja nieklasyczna (w sensie formalnym) to bez wątpienia Celine, zaakceptowany przez młodych. Powieści Celine'a (*Podróż do kresu nocy*, dwa polskie wydania co było

ewenementem) nie zalecałabym zresztą jako bliżej nieokreślonej „diagnozy" (jak proponuje się w przypisach), raczej warto uprzytomnić odbiorcy, iż była to również realistyczno-naturalistyczna relacja o życiu i praktyce (w ubogim, proletariackim Paryżu) młodego lekarza, potem o jego podróżach (Afryka i Ameryka), słowem, poetykę tej powieści ukształtowały okoliczności mimetyczne, a nie filozoficzne, a także okoliczności społeczne. Zapewne, diagnoza w niej tkwiła, ale na takich warunkach artystycznych jak powiedzmy, we *Wspólnym pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego, zaś najistotniejszy wydaje się jej autobiografizm, który, jeśli zaś umieścić go w kontekstach ogólnych (również kulturowych), tłumaczy negatywne doświadczenie całej formacji, prowadzące niektórych ku takim wyborom, jakich dokonał sam Celine (faszyzującym, nacjonalistycznym, kolaboranckim).

Do jakiej kultury się przypisać – zdaje się zapytywać młody Miłosz, choć pytanie, jak zawsze u niego, obwarowane jest wieloma zastrzeżeniami. Młody barbarzyńca w podróży, w paryskiej podróży, widzi tłum wielonarodowy, różne kolory skóry i ubiory przechadzających się po paryskiej ulicy. Jest jednym z nich, jest wieśniakiem i Wilnianinem, trochę Warszawiakiem. Nieco później użyto by słowa „metek", aby nazwać tę specyficzną kondycję, tyleż duchową co socjologiczną, w odniesieniu do przybyszów z terytoriów „mniej cywilizowanych", do przybyszów związanych ze różnymi obszarami geograficznymi. Paryż po wielkiej wojnie był miejscem i pod tym względem szczególnym; zbiorowiskiem ras, kolorów skóry, obszarem zetknięcia się mentalności kolonialnej z imperialną, ale mentalności powoli wyzwalającej się (spójrzmy na pierwsze teksty Camusa...). Czy był to tylko, jak dzisiaj chce Miłosz, snobizm młodego inteligenta, poszukującego odpowiedniej „oprawy" kulturalnej? Nie sądzę, ale o tym później. W *Alfabecie* Miłosz usprawiedliwia się ze swojej młodzieńczej fascynacji, co wolno mu czynić. Ja jednakowoż sądzę, iż, pomimo autorskich zastrzeżeń, nie należy jej lekceważyć. Bowiem z obszaru umysłowego przełamywania się dwóch kultur i dwóch języków będzie powstawał swoisty idiom eseistyczny dojrzałego Miłosza.

Przypominam o tych szczegółach, aby nadać nieco zmysłowego kształtu biografii młodego Miłosza. Bowiem dojrzewał wówczas nie tylko jego umysł, ale wyostrzały się zmysły w zetknięciu ze światem widzialnym i dotykalnym. Tajemnice kolorów i zapachów, oddechy zbiorowego ciała tyleż nań działały, ile ezoteryczne upodobania litewskiego stryja, Oskara.

Światopogląd i światogląd rosły jednocześnie, edukacja i inicjacja nie dawały się rozdzielić. Po wielu dziesiątkach lat stary poeta powróci do tej dychotomii w tekście eseistycznym *Przyrodnik* (za jego zapowiedź można by uznać opowiadanie *Tryton*), opowiadając się zresztą stanowczo po stronie „światoodczucia".

Połączenie wrażliwości zmysłowej i umysłowej wydaje się cechą wyróżniającą młodzieńczych tekstów, choć zmysłowe autor wolałby ukryć, zaś umysłowe uwydatnić. To cecha faktycznie bardzo młodzieńcza – dojrzały Miłosz nabiera coraz więcej sceptycyzmu wobec

roszczeń umysłu. Są one dla niego również przesłoną, środkiem ochronnym przed zbytnim obnażeniem.

Młody Miłosz debiutował w epoce, gdy język społeczny odgrywał rolę niezmiernie ważną w literaturze, w krytyce, w poezji również. Wymagająca presja owego języka stwarzała młodemu pisarzowi rozpoznawalny kłopot poznawczy, bo w równym stopniu, jak problematyka społeczna (przez co nie rozumiem lewicości ani marksizowania) bliska mu była metafizyka. Jak pogodzić owe dwie dykcje, czy da się „obsłużyć" metafizyczne społecznym? Katastrofizm radykalizmem? Poezja lat trzydziestych pokazuje, iż było to możliwe, ale wymagało trudu. Zadanie publicysty było na swój sposób trudniejsze.

Najpierw Miłosz poszukiwał wzorów krytycznego dyskursu, aby tworzyć dyskurs własny, co spróbuję za chwilę opisać.

UCHWYT SPOŁECZNY

Jednym z kluczy do tego zbioru publicystycznego miałby być wiersz Słonimskiego *Dokument epoki* (rok 1936, tom *Okno bez krat*). Zacytujmy go zatem:

W puszce z ołowiu zostaną konserwy.
Śliska błona filmowa. Dziennik
„Paramountu".
Skok z piętnastego piętra. Nowy tank.
Manewry.
Prawdziwy trup Chińczyka
z mandżurskiego frontu.
.....
Girlsy z białym niedźwiedziem tańczą na
Alasce
Mister Dapson przeskoczył przez pięć
beczek z piwem
Cała rodzina, nawet niania w masce
Trzyletni chłopczyk – a już z karabinem.
Nowy pancernik wypływa ze stoczni
Zboże się pali, kawa w morze leci
W przyszłości, gdy się taki obraz
uwidoczni,
Bardzo proszę pamiętać, że ja byłem
przeciw.

To bardzo konkretny obraz, te wiadomości z frontu współczesności. Najważniejsze są zdarzenia i fakty, utrwalone na taśmie filmowej, nie poddane żadnej komentującej refleksji. Kiedy więc młody Miłosz powtarza za Słonimskim, iż „był przeciw", znaczy to również tyle, iż postrzegał swój świat jako zbiór faktów społecznych, które naprawdę się zdarzyły, zaś ich konfiguracja i układ były na tyle dramatyczne, iż nie potrzebowały języka innego niż sprawozdawczy.

Sprzeciw wobec świata takiego, jakim jest w danej chwili, wymaga „dystansu spojrzenia" i – dodajmy – „dystansu języka". Ta kwestia wydaje się dla młodego publicysty istotna, może nawet najistotniejsza. Nie tylko zresztą dla niego. Postulaty adekwatności emocji wobec ich językowego wyrazu dają się prześledzić w całym tym zbiorze tekstów. Język ma być „męski", „czysty", opanowany, muza ma przemawiać spokojnie.

Ta metaforyka nie jest tylko ćwiczeniem językowym. Miłosz wywodzi mniej więcej tak: sytuacja sztuki w „oku cyklonu" (czyli w epoce szczególnego natężenia katastrofizmu) jest szczególnie trudna. Musi ona bowiem wynaleźć takie formy językowej ekspresji, które byłyby sytuacji owej zaprzeczeniem.

Krzyk nic tutaj nie pomoże, to nie on zapewnia „wysokość" sztuki. Te słowa Miłosz zapisze w roku 1939: *Ale jest inne bohaterstwo – tym bohaterstwem będzie utrzymanie sztuki na wysokości, na jaką pozwalałyby lata spokojne i szczęśliwe. Pruszyński w swojej książce o Hiszpanii opowiada o młodym poecie baskijskim, który na froncie tłumaczy* Antygonę *Sofoklesa. Ten poeta rozumiał, że nie wykreśla się bezkarnie ani jednego roku z kultury narodu, że przyszłe pokolenia zapomną o stanie naszych nerwów, ale nie zapomną o dobrym przekładzie* Antygony. I jeszcze: *Jest pychą i uzurpacją wierzyć, że na nas kończy się albo zaczyna jakaś epoka i że do nas należy spełniać wizje proroków. Los cywilizacji nie rozstrzyga się w ciągu kilku lat... (...) Nasza epoka jest gorączkowa, wroga, niespokojna? Być może, ale nie jest to powód do krzyku. Były inne nie mniej gorączkowe i niepewne, każda jest taka w pewnym sensie...*

Presja wypadków społecznych, których znaczenia nie podważa młody publicysta, może być czynnikiem „pozytywnym", gdy użyje się innego, niż automatycznie przez nie narzucany, języka. Obrazy cywilizacji współczesnej, jakie gromadzi w swoim wierszu Słonimski, przestaną być tylko ilustracjami (to znaczy fotografiami czy fragmentami filmów), choćby nie wiadomo jak sugestywnymi, jeśli zyskają „drugie dno" – metafizyki losu w momencie zagrożenia, znalezienia wyrazu dla tego co śmieszne w zetknięciu z tym, co stanie się tragiczne (jak tańczące girlsy i niedźwiedź na Alasce, obok twarzy w maskach przeciwgazowych). Osiągnąć to zaś można nie deklaracją – ja byłem przeciw – ale nowym językiem. Jakim? Takiej odpowiedzi nie znajdziemy u Miłosza z tamtych lat, ale rychło udzieli jej on jako poeta (myślę o wierszach okupacyjnych).

Epokę młodości Miłosza postrzegamy – poprzez medium tych tekstów – jako czas, który usiłował sobie poradzić z ***nadmiarem***; w tych dwudziestu latach działo się zbyt wiele: rozum (czyli oświeceniowe jeszcze dziedzictwo) spierał się z „romantycznym przesileniem", ateizm z religijnością, laicki humanizm z radykalizmem krytyki społecznej, nowe struktury społeczne stawały się fundamentem światopoglądów. Miłosz podsumował to dopiero w *Kronikach* (1988): *Mój wiek dwudziesty napierał na mnie wielością świadectw o bezustannej zmianie, o „historycznym przyspieszeniu", podsuwając pamiętniki, powieści, następujące po sobie szkoły malarstwa, nade wszystko jednak „fotografię z epoki" i taśmę filmową od początków kina (...) W mojej głowie dziesiątkami lat układała się opowieść o moim stuleciu, bez złudzeń jednak co do możliwości zamknięcia jej w jakimś romansie z kolorową okładką. Po prostu wracały biegnące jedna za drugą klatki ogromnej taśmy i wzywały, żeby tę czy inną zatrzymać. Na tym zatrzymywaniu polegała w znacznym stopniu moja poezja...*

Publicystyka międzywojenna różnorodnością tematyki potwierdza tę *ex post* sformułowaną autodefinicję. Wiele z niej dzisiaj chętnie odrzucilibyśmy, ponieważ dojrzały Miłosz do niektórych wątków – w żadnej formie i postaci – nie powrócił.

Młodość Miłosza okazuje się – dzisiaj – młodością narastających lawinowo informacji, wywodzących się z życia społecznego. Dramatyzm tego życia widoczny jest znakomicie w zacietrzewionej dykcji publicysty. Skończyła się epoka artystów odosobnionych. Czesław Miłosz odtworzy ją dla siebie dopiero w *Ziemi Ulro* (choć jego mistrz, Brzozowski, już się interesował twórczością Blake'a).

MIEJSCE

W *Rodzinnej Europie* Miłosz posłużył się określeniem „utylitarna kreska" – odnosił je do techniki opisu, jaki na użytek tej książki autobiograficznej został wypracowany. „Utylitaryzm", czyli swoistą „pożyteczność", „informatycyjność" opisu, da się, pomimo różnic gatunkowych, wytropić w *Przygodach młodego umysłu* (nie identyfikujmy tego określenia z „realizmem", bo nie o to w nim chodzi). Utylitaryzm jest wyrazistym przeciwieństwem poetyki wyznania i wspominania, jest przywoływaniem określonych, sprawdzalnych doświadczeń, jest formą przewodnika po autobiograficznych punktach.

W *Rodzinnej Europie* ten utylitarny język sprawdził się, bo przywoływał miejsca i doświadczenia z wolna podlegające zapomnieniu. Był zatem również kluczem otwierającym pamięć. Tworząc pojęcie „wschodni Europejczyk" i napełniając je określoną treścią poznawczą, Miłosz jest pewny jego zasadności i celowości. Europejczyk wschodni istniał – to chciał udowodnić i udowodnił.

A jaki był początek tego rozumowania? Wileńskie fragmenty *Przygód...* są dla tego początku ważne. Wilno to „piękne i ponure miasto północne", a także „Strasbourg wschodu szarpany przez dwie wrogie siły. Zardzewiały klucz do zamkniętych drzwi Europy wschodniej..."

Po wielu latach Miłosz przetłumaczy *Elegie bałtyckie* Ivara Ivaska (Estończyka) napisane po angielsku, a w nich taki fragment:

Dziwne jest stąd pochodzić
Prawie bez nazwy brzegi
W turystycznej Europie.
Ale Bałtyka jest drugą stroną
księżyca. Zawsze ciemną.

Awersem pochodzenia Miłosza i wpływu Wilna na jego światopogląd jest doświadczenie życia praktycznego w tym mieście, jest doświadczenie ulic, budynków, ludzi i obyczaju. Rewersem zaś – magiczny, mistyczny i ciemny duchowy rys tamtych okolic.

Tego młody Miłosz jeszcze do końca nie wie, jak sądzę. Ale przeczuwa, że jego osobiste, ukryte, niewyartykułowane doświadczenie z Litwą mistyczną dostarczy mu broni przeciwko temu wszystkiemu, co młodzieńca tak mocno irytuje, co każe mu podnosić głos i udawać buntownika. Trzyma tę swoją Litwę w zanadrzu, bo ona odróżnia go od rówieśników, Europejczyków, od nowoczesnych, liberalnych, racjonalnych. Ona mu pomoże być innym we wspólnocie.

Udawać buntownika? Czy to nie za ostro powiedziane? Wytłumaczmy się zatem.

Jeśli przyjrzeć się uważnie bardzo przecież niejednorodnej, często przypadkowej tematyce tej publicystyki (co wynikało również z obowiązków recenzenta i sprawozdawcy), stwierdzić można, iż tematy i problemy powtarzają się i są wspólną własnością rówieśników po piórze młodego autora. Krytycy profesjonalni ugniatali ją mniej emocjonal-

nie, ale wszyscy obracali się w tym samym kręgu tytułów i nazwisk. Co zrozumiałe, bo dotyczy po prostu życia literackiego, w którym Miłosz uczestniczył, żadnej wieży z kości słoniowej dla siebie nie zbudował. Był podobny do innych, do tych, którzy cierpieli, bo czasy były dla nich zbyt obciążające, dręczyły ich nieustanne zmiany i szybki przepływ czasu, owo napięcie, które jak prąd elektryczny porażało ich i zmuszało nieustannie do nowych reakcji. Będą o tym pisać po latach. Ten film rozwijał się zbyt szybko.

W roku 1938 „Prosto z Mostu" ogłosiło ankietę na temat: „Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1937". Porównajmy dwie odpowiedzi. Miłosz wymienia: Jakub Maritain *Art et scholastique* (już wtedy przetłumaczone jako *Sztuka i mądrość*), Jakub Maritain *Frontieres de la poesie*, Ludwik Lavelle *Conscience de soi*; Kazimierz Wyka wymienia: St. Rembek *W polu*, A. Rymkiewicz *Tropiciel*, W. Pinder *Das Problem der Generation in der Kungstgeschichte*.

To zestawienie zawiera w sobie ciekawą informację: młody poeta szuka autorytetów filozoficznych i etycznych; młody krytyk szuka nowej literatury (co zawsze było w tej profesji zadaniem naturalnym), ale też uzasadnienia gestów zbiorowych (Wyka pracuje wtedy prawdopodobnie nad *Pokoleniami literackimi*, bądź już ukończył tę książkę).

Młody poeta rozczaruje się do filozofii swojego czasu – neotomizm nazwie „małą filozofią". Młody krytyk konsekwentnie uzasadnia potrzebę struktur pokoleniowych, jako narzędzi tłumaczących duchową odmienność jego formacji.

DYSKURSY

Pytanie otwierające *Ziemię Ulro* brzmi: Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach? *Ziemia Ulro* jest filozoficzną summą eseistyki Miłosza i odpowiada na drugi człon zacytowanego wyżej pytania.

W *Przygodach młodego umysłu* nie ma tekstów eseistycznych, ale są **próby dyskursów**, po latach bądź rozwinięte, bądź poniechane, bądź przekształcające się w esej. Próbuje zatem Miłosz języka dialogowego, dialogu jako formy, naśladując tutaj, jak się wydaje, Brzozowskiego. Są to bowiem dialogi imaginacyjne (*O kłamstwie. Rozmowa*), ich zadaniem zdaje się być budowanie dynamiki tekstu, choć zamiar ten nie do końca się udaje. Potem dialogowość przybierze u Miłosza inne kształty: przeniesie się, między innymi, na obszary epistolograficzne, dialogi uprawdopodobnią się, ponieważ będą je prowadzić konkretne osoby. Styl dialogiczny zyska na konkretności.

Dyskurs społeczno-postulatywny: taki jest bez wątpienia *Bulion z gwoździ*, zbliżający się fragmentami do poetyki manifestu, stawiający zatem literaturze określone cele. Napisany znowuż pod wpływem lektury Brzozowskiego (a może również Irzykowskiego?), odezwie się w tych późniejszych esejach Miłosza, gdzie rozważa on swoje praktyczne obowiązki wobec literatury polskiej.

Dyskurs filozofujący (*O milczeniu*) – to jeszcze dowód zaufania do Maritain'a i jego refleksji o sztuce, przede wszystkim zaś ekspresja metafizycznych poszukiwań, wielokrotnie powtarzająca się w eseistyce Miłosza: „My wszyscy zbyt pragniemy wiedzy metafizycznej, czyhamy na chwile poznania, na nagły

błysk objawienia, który odkryje sens, zagubiony bezpowrotnie sens świata i naszego życia na ziemi..." Epifanijne doznanie świata zdaje się towarzyszyć Miłoszowi od początku i to nie tylko jako poecie.

I wreszcie: nie tak jeszcze wyrazisty, ale dający się uchwycić, autobiograficzny zapis młodzieńczego doświadczenia, który opanuje większość eseistyki Miłosza odnoszącej się do jego rodzinnej i geograficznej przeszłości.

Ale przecież – powie ktoś – *Przygody*... to nie eseje... Brak w nich, na przykład, medytacji, w zamian jest doraźność i sprawozdawczość, za mało tu cytatów i odwołań tekstowych, za wiele faktów.

Ale na pytanie: „kim byłem...?" jednakowoż udziela ta książka odpowiedzi. Sam Miłosz powiada, iż był zbuntowany, bezczelny, przekorny, pod prąd.

Ja proponuję trochę inną odpowiedź. Formułuję ją w odmiennym momencie czasowym, usiłując rozproszyć mitologiczną mgłę, która rozpościera się nad tym zbiorem.

Z historycznego punktu widzenia jest to zbiór zamknięty, mieści się bez reszty w kanonie publicystycznym i częściowo krytycznym międzywojnia, nie wykracza poza pewne jego limity. Ale przeszłość – o czym kiedyś mówił sam Miłosz – podlegać może rewaloryzacji pod wpływem teraźniejszości, w tym też sensie bywa niedomknięta i podatna na zmiany. Traktując ją jako materiał autobiograficzny, wydobywamy (za przyzwoleniem samego poety) te fragmenty, które w przyszłości dopiero staną się fundamentem przeszłości: związki rodzinne, związki, aby tak rzec, plemienne, związki kultury (miasto Wilno) i natury (litewska magia i mistyka). W zbiorze roztapiają się one w materii innych zapisów, obecnie zdecydowanie marginalnych.

Powtarzalność niektórych drogowskazów kulturalnych i umysłowych na przestrzeni od młodości do starości pisarza dowodzi, iż, będąc twórcą całego XX stulecia, Miłosz faktycznie postrzegał go w formule jedności, a nie wykluczeń i sprzeczności. Zmieniały się okoliczności jego życia, ale nie zmieniała się esencja.

Kultura przechodziła przez różne etapy rozwoju, ale dla niego samego ważne było jednoczące doświadczenie modernizmu – stąd powtarzalność Brzozowskiego. To, co miało stać się za sprawą dykcji postmodernistycznej, nie wydaje się dla starego twórcy zaskoczeniem. Poddał kompensacji własny język (patrz: *Abecadła*), wytyczając te same cele: duchowość, powagę, etyzm, tragizm, jakkolwiek by się one nie manifestowały w życiu różnych ludzi ubiegłego stulecia.

Był młodzieńcem przekornym, ponieważ całe jego pisarstwo, a poezja w szczególności, odznacza się przezwyciężaniem oporów: języka, przyzwyczajeń artystycznych, konwenansów etycznych i politycznych, uprzedzeń umysłowych.

W tym też sensie całe twórcze życie Miłosza jest „przygodą umysłu".

Marta Wyka

PS. Już po napisaniu tego tekstu przeczytałam w „Tygodniku Powszechnym" (1 luty 2004, nr 5) zakończenie cyklu Miłoszowych krótkich portretów

Fotografia **Elżbieta Lempp**

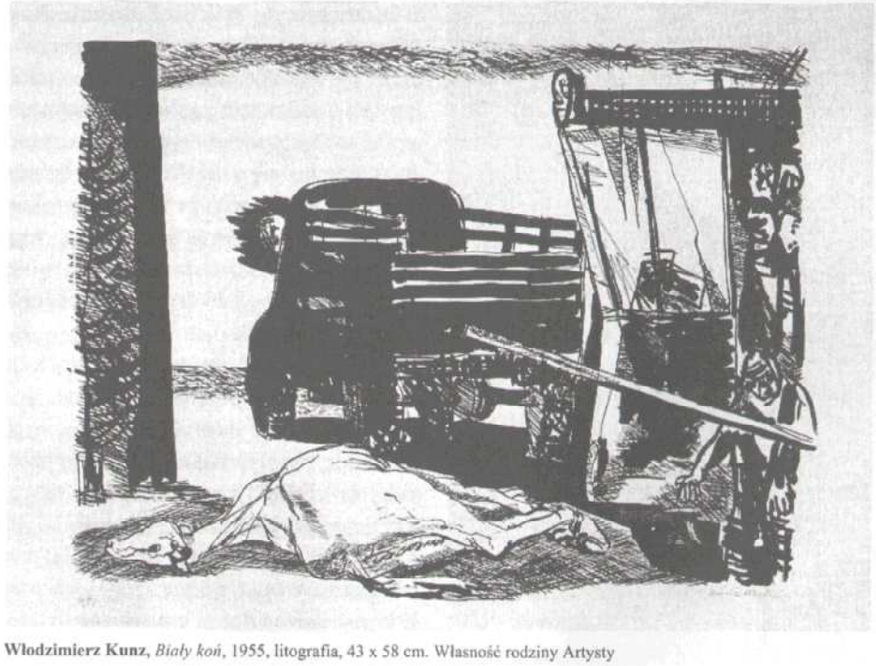
ludzi i książek, zatytułowanego *Spiżarnia*, w nim zaś taki oto fragment, który cytuję: *Wszystkie te myśli przyszły do mnie z okazji ubolewań starszego człowieka nad niedokładnością pamięci zbiorowej, poddanej niezliczonym deformacjom. Jesteśmy dzisiaj poddani szczególnej pokusie, ulegając jej, możemy powiedzieć: właściwie nie ma historii, bo jest tylko mitologia. Wszystko jest płynne i wypadki oraz ludzie przeszłości uzyskują taką twarz, jaką im nadajemy.*

Nie ma zatem obiektywnej, czyli historycznej pamięci. Dryfując na obszarach mitu, książka Miłosza przekaże nam, wedle dzisiejszych przyzwoleń lektury, prawdę o nas, czytających i interpretujących, częściową prawdę o epoce, wypreparowaną (co nie znaczy manipulowaną) prawdę o autorze. Moja intuicja wyszła zatem naprzeciw przeświadczeniom starego pisarza: faktycznie, błądzimy w mitologicznej mgle, historia nie jest pomocą, zaś pamięć to zbiór fragmentów. Marzenia o całości muszą pozostać marzeniami.

Marta Wyka

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

Włodzimierz Kunz, *Cień*, 1955, litografia, 42,5 x 59 cm. Własność rodziny Artysty



Włodzimierz Kunz, *Biały koń*, 1955, litografia, 43 x 58 cm. Własność rodziny Artysty

Papierowy **Hiob**

Agata Miklaszewska, *Kamyk*
Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2003.

Początkowe partie debiutanckiej powieści Agaty Miklaszewskiej przedstawiają się bardzo obiecująco. Oto bezimienny narrator-bohater *Kamyka* opowiada o „pięknych czasach, kiedy żył ojciec". Osobliwością tej opowieści jest to, iż narasta jak gdyby poza czasem, miejscem i środowiskiem, z dala od konkretu i spraw tego świata. Ów bezimienny narrator – przyglądam się pierwszym stronom książki – z czułością przywołuje najważniejsze zdarzenia i obrazy ze swego dzieciństwa, mówi o radościach i koszmarach, jakich doświadczył w przeszłości. Najszczęśliwszymi chwilami były te spędzone z bliskimi (starszy brat, rodzice, dziadkowie), największym zaś lękiem wyobrażenie, że coś złego może im się stać. Wszystko ładniepięknie, tyle że wzięty w nawias konkret tudzież odsunięte na bok sprawy tego świata nieustannie dają znać o sobie, ciągle wyłażą spod krótkiej kołderki dyskursu mitycznego.

Weźmy pod lupę reminiscencje otwierające tę opowieść. Traktują one o magii świąt Bożego Narodzenia. Sęk w tym, że to arcypolska Wigilia, arcypolskie, katolickie i zarazem pradawne rytuały świąteczne, jak z podręcznika etnografa, jak na przesłodzonej świątecznej pocztówce. Opowieść Miklaszewskiej jeszcze na dobre nie wystartowała, a już kody symboliczne włażą sobie w paradę, plączą się języki kultury. Bo niby rzecz się dzieje kiedyś i gdzieś, za bohaterów ma postaci po części tylko realne, a więc persony zawieszone kilka centymetrów nad ziemią, niby uwodzi nas baśniową cudownością, lecz jakoś tak… niekonsekwentnie. Owszem, jeśli zechcemy przymknąć oczy, jeżeli będziemy udawali, że nie widzimy tego, jak rozbieżne porządki znaczeń rozsadzają ten utwór od środka, wówczas z pewnością damy się *Kamykowi* zaczarować.

Żeby była pełna jasność: to, co dałoby się opisać jako mankament, biorę za lekturową atrakcję. Pojedynek konkretu z symbolem, jaki rozgrywa się na kartach tej powieści, spodobał mi się najbardziej, choć nie kryję, że jest to upodobanie podszyte perwersją. Na przykład wspomniane przed chwilą arcypolskie święta osadzone w alpejskich dekoracjach. Ależ pięknie się tu gryzie swojskie z uniwersalnym, realistyczne z symbolicznym! Posłuchajmy: *Służąca, z którą zostawaliśmy w schronisku, mówiła, że przed świętami mężczyźni uciekają z domu, żeby nie pomagać kobietom i przesiadują w knajpach, a potem wracają pijani do domu.* Szwajcaria to czy Bukowina Tatrzańska?

No właśnie – rodzice głównego bohatera prowadzą wysokogórskie schronisko. Bardzo dziwne, gdyż omijane przez turystów, za to ze służącą na etacie i z fortepianem w salonie. Jasne że ów dom przyczepiony do skalnej półki, jak i cały okoliczny pejzaż, z lodowcami, malowniczymi wodospadami i innymi cudami przyrody, został pomyślany jako metafora. Na co jednak tej metaforze realistyczne „wsporniki" w rodzaju: *Jesienią ojciec kupił skuter śnieżny. Zamierzał nim wozić jedzenie i czasem wypożyczać go turystom. Ale tej zimy spadło tyle śniegu, że nie było widać nawet czubków tyczek wyznaczających szosę (…) Mama co roku pisała listy do gminy, żeby przysłali wyższe tyczki, ale nigdy nie dostawała odpowiedzi?* Dowiadujemy się, że mityczne schronisko ulokowano niemal w chmurach, pośród lodowców, a więc powyżej granicy wiecznego śniegu, by za chwilę dowiedzieć się, że tuż przy nim wybudowano ruchliwą autostradę. Bohater wykuwa w lodowcu ogromny korytarz. Jasne – metafora jak u Andersena, Królowa Śniegu i te sprawy… Ale po co nam techniczne opisy tej czynności, śmieszne zresztą (np. wynoszenie z brzucha góry lodu w kubełku)?

„To piękna książka" – czytamy w nocie umieszczonej na skrzydełku. To mogłaby być piękna książka – błyskawicznie modyfikuję slogan reklamowy wydawcy – gdyby tylko ktoś (redaktor? dobry duch?) zechciał odrobinę nad nią popracować. W trzech zakresach, jak sądzę. Po pierwsze, debiutancką powieść Miklaszewskiej należałoby odchudzić czy raczej zagęścić, co w praktyce zresztą na jedno wychodzi. Po wtóre i o czym przed chwilą wspomniałem, warto by tę rzecz uporządkować tak, aby konkret i metafora nie wchodziły sobie w paradę. Po trzecie wreszcie, można by tę opowieść stylistycznie uszlachetnić. Co byśmy otrzymali w wyniku tych zabiegów? Prawdopodobnie wysokiej jakości i dużej urody produkt literacki w typie najcelniejszych kawałków, jakie wyszły spod pióra Magdaleny Tulli (wysokogórskie *Sny i kamienie?*). Niestety, dostaliśmy tylko *Kamyk*…

Poza dokuczliwą, obezwładniająco przejrzystą, zgraną do cna symboliką (śnieg, lód, skała, alpejska samotnia itp.)

najbardziej uwierają dłużyzny i męczące powtórki. Otóż powieść Miklaszewskiej składa się z dwu części. Pierwsza odsłona obejmuje mniej więcej jedną czwartą objętości książki i – jak już zasygnalizowałem – traktuje o latach dzieciństwa oraz wczesnej młodości bezimiennego narratora-bohatera. Mamy tu kolekcję dość atrakcyjnych obrazków i zdarzeń narastających chronologicznie. Do czasu jednak. Bo też na progu części drugiej następuje cięcie w obrębie opowieści: po 25 latach bohater wraca w rodzinne strony; na arenie zdarzeń powieściowych zostaje właściwie sam, toteż zajmuje się wyłącznie sobą. To blisko 200 stron gęstego tekstu, którego istotą jest „niewydarzeniowość". Zawartość fabularną części drugiej najlepiej oddają te oto słowa zaczerpnięte z powieści: „Dni mijały, wszystkie podobne do siebie i różniące się tylko nazwami w kalendarzu". Autorefleksje, życiowe rozrachunki oraz medytacje podejmowane przez bohatera zostały osadzone w czymś na kształt – nie waham się oznajmić – waty słownej: powtarzające się do znudzenia opisy spacerów po najbliższej okolicy, relacje z krótkich wypadów do miasteczka, katalogowanie prostych czynności, jakie organizują życie bohatera: wszedł, wyszedł, rozpalił w kominku, usiadł przy biurku, owinął się kocem. I kilka stron dalej znów to samo: wszedł, wyszedł... Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że szalenie trudno zagospodarować pisarsko „niewydarzeniowość", że tak logika repetycji, jak i metoda katalogu niejako same pchają się pod pióro, ale – mimo wszystko – zabrakło chyba dyscypliny. Narastanie materiału słownego w części drugiej *Kamyka* – takie odnoszę wrażenie – wymknęło się spod kontroli. Rzecz jest po prostu przegadana.

Nade wszystko rzecz jest w najwyższym stopniu niewyraźna. Zaimponował mi Marek Zaleski. W recenzji opublikowanej w „Gazecie Wyborczej" skonstatował, że *Kamyk* jest „powieścią o cudzie wigilijnej nocy". Fakt, komentowany tu utwór zaczyna się i kończy wigilijnie. Problem jednak polega na tym, że nie bardzo wiadomo, co zrobić z zasadniczym korpusem tej opowieści (bagatela! jakieś 250 stron!). Sam Zaleski też, jak się domyślam, nie wiedział, co z tym fantem począć, i pewnie dlatego w swej recenzji więcej powiedział o *Opowieści wigilijnej* Dickensa niźli o *Kamyku* Miklaszewskiej. Oczywiście, zawsze można rzucić jakieś okrągłe hasło, wykonać unik w rodzaju: „opowieść o samotności i miłości, przypowieść o ludzkim losie" (z noty na skrzydełku). Ale któż się na to nabierze...

Rzeczywistość odmalowana w tej powieści jest nieokreślona, niedookreśleni są bohaterowie, konflikty czy ludzkie sprawy spowite są woalem niedomówienia. To wszystko prawda. Zarazem mamy tutaj do czynienia z czymś bardzo konkretnym, na tyle konkretnym, że aż oznaczonym precyzyjnymi przypisami. Idzie o cytaty wcinające się w powieściową materię. Dominują wyimki z pism religijnych (*Biblia*, święci – Franciszek i Jan od Krzyża), przy czym księgą najczęściej przywoływaną jest opowieść Hiobowa. Osobną grupę cytacji stanowią wyimki z wierszy Oskara Miłosza. Obydwa te pomysły zupełnie nie przekonują. Na jakiej podstawie bowiem mielibyśmy rozpoznać w bezimiennym narratorze-bohaterze współczesne wcielenie Hioba? Ów bohater, nim stał się odludkiem, co to się zaszył w opuszczonym schronisku, był dziennikarzem. Uciekł z miasta i od żony, aby w ciszy i samotności pracować nad książką – biografią Oskara Miłosza. Wczytując się w jego wiersze, odkrywa daleko idące powinowactwo: *Opisywał miejsca, które odnajdywałem wokół siebie. Czasami miałem wrażenie, że musiał tutaj być (...) to, co było w zamyśle zwykłą biografią pisarza, zmieniło się w moich notatkach w rodzaj pamiętnika. Sam już nie wiem, czy piszę o nim, czy o sobie*. Doprawdy, trudno się w tym połapać...

Od biedy można by uznać, że powieść Miklaszewskiej traktuje o kryzysie wiary, przedstawia dylematy kogoś, kto zbłądził czy się pogubił, kogo dręczą setne wątpliwości, kto odkrył – ku swej zgryzocie – brak sensu istnienia, toteż zadaje mnóstwo pytań w rodzaju: *Czy miałem na to wpływ, że znalazłem się w matni? Że żyję, a mimo to doszedłem do kresu drogi? Że przede mną nie ma nic? Czy tylko z mojej winy?*. I nieco dalej: *(...) żeby móc odbić się od dna i wypłynąć. Otrzeć o śmierć i ożyć. Chciałem pogrążyć się w zupełnej izolacji, zagłębić w wewnętrznej samotności i zobaczyć gdzie jestem, a raczej czy w ogóle jestem. Chciałem zajrzeć w oczy pustce wewnątrz mnie, i nawet pogodzić się z nią, żeby spróbować odnaleźć miejsce, w którym jest jeszcze może ostatnia drobina tlącego się życia, o którą warto będzie walczyć, którą będzie można ożywić nowym tchnieniem i spróbować zrobić coś od początku*. No dobrze, ale co się właściwie stało? Dlaczego nasz Hiob (papierowy) znalazł się w matni, doszedł do kresu drogi? Jakie to zdarzenia wypaliły czy spustoszyły jego duszę? Pusta retoryka cierpienia? Gorzkie żale bez powodu? Obawiam się, że właśnie tak sprawy się mają.

Co nieco (lecz bardzo małe co nieco) odsłania spowiedź bohatera, pierwsza od „ponad dwudziestu lat". Spowiedź wysłuchana przez Księdza (ortografia Milkaszewskiej) rozpoczyna się tak: „Byłem kiedyś z kobietą, to znaczy miałem żonę, Annę...". Od tej ekspozycji mały krok i już jesteśmy przy szóstym przykazaniu. Pogwałconym, rzecz jasna. A więc: „Wyprowadziłem się z domu, od Anny, mojej żony, i zamieszkałem z tamtą kobietą" – powiada penitent. No cóż, takie historie się zdarzają, ale czy wyznaczają hiobowy los? Jasne, że nie! Idźmy zatem ku grzechom cięższego kalibru: *Chciałem zacząć wszystko od nowa, zmienić się. I wtedy okazało się, że ona jest w ciąży (...) No i przerwała (...) Wiem, że to moja wina, ale nie chciałem mieć z nią tego dziecka. I nie chciałem z nią być (...) Może jestem podły, ale byłem wtedy strasznie głupi. Dopiero teraz to widzę*. Są jeszcze uwagi i refleksje natury ogólnej: *Jestem udręczony w moim własnym piekle. Boję się. Nigdy nie wiem, która decyzja jest zła, a która dobra. Czasem wydaje mi się, że postępuję dobrze, a jednak konsekwencje tego są złe. Unieszczęśliwiam innych, porzucam tych, których naprawdę kochałem. Powinienem być zawsze sam*. Fundamenciki „piekła", o którym mówi bohater, lichutkie jakieś... A może to kwestia wrażliwości?

Debiutancka powieść Agaty Miklaszewskiej, w mojej ocenie, raczej coś zapowiada, niż spełnia. *Kamyk* to raptem materiał na „piękną", a nawet dobrą książkę, materiał, któremu odmówiono obróbki, którego po prostu należycie nie przemyślano. Szkoda, że Hiob wymyślony przez autorkę jest Hiobem z papieru, choć mógł być przecież Hiobem z krwi, potu i łez.

Dariusz Nowacki

DARIUSZ NOWACKI
ur. 1965 r., krytyk literacki, historyk literatury, redaktor „FA-artu" i „Opcji", autor książki *Zawód: czytelnik*.

Dyskretny urok **prowincji**

Mikael Niemi
Muzyka pop z Vittuli
przełożyła Monika Banach,
Wydawnictwo Czarne
oraz wydawnictwo Jacek Santorski&Co,
Warszawa 2003.

Prowincjonalizm jest jednym z najważniejszych nurtów w dwudziestowiecznej literaturze szwedzkiej. Już pierwsze pokolenia nowego wieku dostrzegły dyskretny urok i literackie walory życia na prowincji. Selma Lagerlöf nieustannie powracała do rodzinnej Värmlandii, czyniąc z niej obszar na wpół fantasmagoryczny, krainę, w której żywi obcują z duchami a legendy mieszają z rzeczywistością. Wśród współczesnych piewców i mitologizatorów prowincji odnajdziemy czołówkę autorów szwedzkich: Torgny Lindgrena, Sarę Lidman, Kerstin Ekman, Pera Olofa Enquista i Görana Tunstroma.

Położona na najdalszej północy, przy granicy z Finlandią, Tornedalen była jak dotąd białą plamą na literackiej mapie Szwecji. Również przeciętny mieszkaniec Sztokholmu, Göteborga czy Malmö niewiele miałby do powiedzenia o dolinie rzeki Torne. Zapewne przypomniałby sobie, że leży gdzieś w jakimś bardzo odległym zakątku kraju. Że jej mieszkańcy posługują się dziwaczną, niezrozumiałą dla większości Szwedów mieszaniną szwedzkiego i fińskiego. Że są raczej ponurzy. Bezrobotni. No i że piją ponad miarę.

Wszystko zmieniło się w roku 2000. Torndalen pojawiła się w czołówkach gazet, do Pajali, największego miasteczka regionu, zjechali dziennikarze, wkrótce potem również ciekawscy turyści. Wszystko to za sprawą powieści *Muzyka pop z Vittuli* mało wcześniej znanego pisarza Mikaela Niemi. Ku zaskoczeniu wydawcy książka stała się wkrótce bestsellerem, przetłumaczono ją na kilkanaście języków, wyróżniono najbardziej prestiżowymi nagrodami literackimi Skandynawii, szwedzką Augustpriset oraz Nagrodą Rady Nordyckiej.

Urodzony w 1959 roku Niemi długo przygotowywał się do napisania swojej prywatnej historii Tornedalen. Wcześniej wydał kilka powieści młodzieżowych, tomików wierszy oraz książek dokumentalnych. Pisze również dramaty dla miejscowego, fińsko-szwedzkiego teatru. Jak mówi w jednym z wywiadów: pracował nad książką kilkanaście lat, przełomem stało się dopiero wydanie dokumentalnego zbioru rozmów z najstarszymi mieszkańcami Tornedalen, w którym sąsiedzi i krewni opowiadają Mikaelowi Niemi o biedzie, w której dorastali, i kolonialnym wyzysku północnych prowincji. Stale powracającym motywem jest też melancholia życia na dalekiej północy.

Muzyka pop z Vittuli to słodko-gorzka historia dorastania na odległej prowincji. W pierwszym rozdziale narrator, wędrujący gdzieś w stronę Annapurny, niemal traci życie w czasie lodowatej, himalajskiej nocy. W ostatniej chwili udaje mu się uwolnić przymarznięte do żelaznej, tybetańskiej tablicy usta kubkiem własnego moczu. *W tym momencie pamięć się otwiera, przepastna rozpadlina się-*

ga w głąb dzieciństwa. Tunel w czasie (...) Język i wargi są zdrętwiałe i poranione. Ale znów nimi poruszam. W końcu mogę zacząć opowiadać.

I tak, nie z umysłu, ale gdzieś z głębi ciała, wypływać zaczynają nostalgiczne wspomnienia z dalekiej przeszłości. O młodzieńczych przyjaźniach i o okrucieństwie na szkolnych korytarzach. O pierwszych doświadczeniach seksualnych i zespole rock-and-rollowym, występującym w pachnącej potem sali gimnastycznej. O nauczycielu muzyki, jednym z niewielu, który jest w stanie rozmawiać ze swoimi uczniami, co (jak podejrzewa narrator) może wiązać z jego „południowym temperamentem", pochodzi bowiem z położonej nieopodal Danii prowincji Skania.

Powieść Niemi rozgrywa się w cudownych latach sześćdziesiątych, dekadzie dzieci kwiatów i radykalnej modernizacji Szwecji. Nowoczesność dociera do Pajali dzięki sprawności państwa opiekuńczego pod postacią asfaltowej drogi. Nieco gorzej jest z *flower-power*, ta pojawia się w miasteczku z opóźnieniem i w dodatku wersji nader przaśnej. Jest więc pierwszy adapter i single Beatelsów, ale tekstów nikt nie rozumie; jest radio Luksemburg, ale ledwo słyszalne; jest i wolna miłość, ale nie w błotach Woodstock, ale pod remizą.

Epizodyczna powieść, w której każdy rozdział opatrzony jest tytułem antycypującym tok wydarzeń, swą strukturą przypomina powieści pikarejskie. Tornedalski pikaro wędruje jednak nie przez realną przestrzeń geograficzną, ale przez krainę fantazji i mitu. Niemi jest bowiem nie tylko autobiografistą, ale i bardem swojej prowincji. Kolejne rozdziały układają się w pitawal autentycznych i nie do końca autentycznych wydarzeń, ilustrujących obyczaje i religijność mieszkańców Tornedalen. W jednym z rozdziałów otrzymujemy więc krótki kurs laestadianizmu, mrocznej jak zimowa noc polarna protestanckiej doktryny, głoszącej, że życie powinno być mozolną i pozbawioną jakichkolwiek uciech „wędrówką pod górę". Lars Levi Laestadius, dziewiętnastowieczny kaznodzieja i założyciel jednego z najbardziej popularnych na dalekiej północy wolnego zgromadzenia protestanckiego, mieszkał i nauczał w Pajali ponad 20 lat, aż do swojej śmierci w roku 1861. Drewniany kościół, w którym wygłaszał kazania, stoi do dziś na głównym placu miasteczka. Laestadianiazm, wciąż popularny na dalekiej północy Skandynawii, wypracował nie tylko niesłychanie surowy system zakazów i nakazów religijnych, obejmujący m.in. zakaz słuchania muzyki rozrywkowej i oglądania telewizji, ale także ekstatyczne formy dialogu z bogiem, pod wieloma względami przypominające wschodnioeuropejski chasydyzm.

Z dalekiej północy wywodziły się również najbardziej doktrynerskie, stalinistycznie odłamy szwedzkiej partii komunistycznej. Konflikt między laestadianami i komunistami powraca w scenie pajalskiego wesela, które, w miarę postępów w piciu samogonu, zmienia się w zażartą debatę polityczną.

Drastyczny realizm powieści przechodzi często w fantastykę. W jednym z epizodów narrator zamienia się w baśniowego szczurołapa, w innym udaje się wraz z nawiedzonym przez ducha zmarłej babci przyjacielem na skraj wio-

ski, gdzie porady udziela im lokalny szaman, homoseksualista i Sybirak. Są też rzecz jasna niekończące się posiedzenia w saunie i walki rodowe, jest wreszcie historia o regionalnych mistrzostwach w piciu samogonu; w finale poległych bohaterów układa się w lokalnej walhalli, miejskiej oczyszczalni ścieków, tam bowiem rozgrywają się zawody.

Tematem powracającym nieustannie w czasie rozmów, które Niemi przeprowadził z odchodzącym już pokoleniem Tornedalczyków, jest poczucie wstydu, że mówi się innym językiem. Mieszkańcy Tornedalen, choć uważają się za Szwedów, pomiędzy sobą porozumiewają się w *meänkieli*, fińskim dialekcie z licznymi naleciałościami szwedzkimi. Dziś dialekt ten oficjalnie uznano za język mniejszości narodowej, jednak jeszcze nie tak dawno, w czasach młodości Niemiego, jego używanie było w szkołach zabronione.

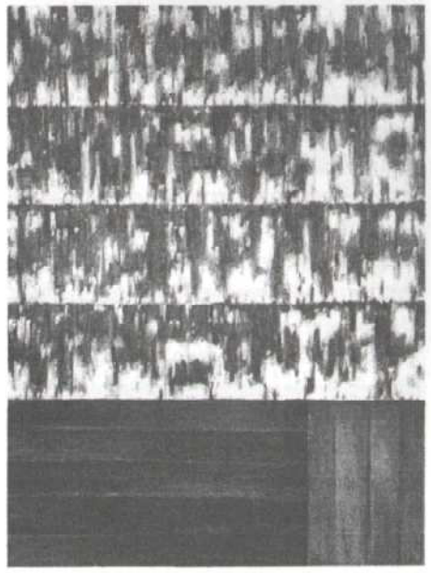
Za burleskowymi scenami *Muzyki pop z Vittuli* pojawia się inna historia, opowieść o dorastaniu w poczuciu bycia kimś gorszym, obcym we własnym kraju, o wstydzie mówienia z obcym akcentem: *W Pajali było się bez szans, to ustalono już na początku. W atlasie najpierw była Skania, wydrukowana w bardzo dużej skali, cała upstrzona czerwonymi liniami, które oznaczają drogi, i czarnymi kropkami, które oznaczają miejscowości. Później inne krainy już w normalnej skali, coraz dalej na północ, im dłużej przewracało się kartki. A na samym końcu – północna Norrlandia, wydrukowana w skali bardzo małej, żeby się cała zmieściła, a mimo to niewiele było tam linii czy kropek. Prawie całkiem na górze mapy leżała Pajala, otoczona brązową plamą tundry, tam właśnie mieszkaliśmy. (...) Byliśmy inni, odrobinę gorsi, odrobinę niewykształceni, odrobinę ubodzy duchem.*

Temat językowego upośledzenia jest jednym z centralnych wątków powieści. Niila, przyjaciel narratora, dotknięty jest niemotą: *Czasem otwierał usta i już jakby coś wypowiadał, można było usłyszeć poruszającą się w gardle ślinę. Wychodziło z tego swego rodzaju chrząkanie, wydawało się, że knebel puści.* Milczenie jest znakiem wstydu, fińska matka chłopca *chciała dać swoim dzieciom to, czego sama nie otrzymała, miały stać się prawdziwymi Szwedami, dlatego chciała je nauczyć szwedzkiego zamiast swojego ojczystego fińskiego. Lecz sama niewiele umiała po szwedzku, dlatego milczała*; jest również wynikiem laestadiańskich nauk przekazywanych z pokolenia na pokolenie. W religijnym domu panuje nie tylko uczuciowy chłód, ale także „iście kościelna, posępna cisza". Historia dorastania w małym miasteczku staje się w ten sposób także, a może przede wszystkim, opowieścią o poszukiwaniu tożsamości i języka.

Nie przypadkiem też jeden z pierwszych epizodów powieści opowiada o dziecięcych fantazjach związanych z podróżą do Chin, o symbolicznej i zakończonej klęską próbie ucieczki. „Istniało tylko jedno wyjście – powiada narrator *Muzyki pop* – jedna jedyna możliwość, jeśli chciało się zostać kimś. Mianowicie: wyjechać." Pod tym względem w Tornedalen niewiele się zmieniło. Mimo, że rodzi się tu najwięcej dzieci w całej Szwecji, liczba ludności zmniejszyła się w ciągu ostatniej dekady o połowę. Kto tylko może i ma dokąd pójść wyprowadza się stąd na stałe, najchętniej zaraz po szkole. W umierającej gminie pojawił się jednak pozytywistyczny agitator. Po sukcesie *Muzyki pop z Vittuli* Mikael Niemi powrócił do Pajali. Kontynuuje projekt, którego częścią było powieściowe opisanie rodzinnej prowincji, a polegający na odkryciu kulturowych korzeni rodzinnego regionu. Niemi działa obecnie w fińsko-szwedzkim teatrze, prowadzi kursy *creative writing* dla młodzieży licealnej, na odczytach namawia gimnazjalistów, by nie opuszczali rodzinnego zakątka. Co o książce sądzą mieszkańcy Pajali? „Cóż, w Pajali nie ma żadnej księgarni. Ale w bibliotece sporządzono już listę kolejkową" – mówi pisarz. Główną zaś atrakcją oficjalnej strony internetowej miasteczka jest od niedawna krótki przewodnik „Śladami Mikalea Niemi".

Jan Balbierz

Leszek Misiak, *Resztki śniegu na dachu*, 2002, tempera i olej na płótnie, 100 x 75 cm. „My i Oni. Sztuka ponad granicami" *Reprodukcja* Katalog wystawy



Miejsce nieobsadzone

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki
Przyczynek do nauki o nieistnieniu
Biuro Literackie „Port Legnica" 2003.

Z wersu na wers Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki radykalizuje swój poetycki projekt. Owa radykalizacja polega na nieustannie podejmowanych wysiłkach ostatecznego, totalnego wyrażenia wewnętrznego świata i pękniętej podmiotowości, próbach konsekwentnie zmierzających do zanotowania w artystycznie dopracowanym fragmencie krytyczności doświadczenia, z drugiej strony niezwykłego zagęszczenia języka, który byłby maksymalnie czuły na egzystencjalny konkret, ale także odkrycia przez twórcę: języka-fantazmatu, otwartego na swobodny przepływ sensów, oraz języka-ikony, pozostawiającego czytelnika z tajemnicą, z niepokojącym i nieusuwalnym przeświadczeniem o istotności tragicznej strony istnienia. Rzecz jednak sięga znacznie głębiej. Otóż autor *Peregrynarza* coraz bardziej opowiada się po stronie sfery niewyrażalnego, i co za tym idzie coraz bardziej kondensuje własny idiom, przy okazji testując możliwość mowy wiązanej w ogólności. Mówiąc jeszcze inaczej: Dycki wystawia na próbę tyleż wypracowaną indywidualną dykcję oraz wypróbowane już modusy lirycznego orzekania, co komunikacyjne i znaczeniowe możliwości poezji, ustawionej na swoich własnych krańcach, otwierających się na przestrzeń przypadku, obłę-

du i nicości. Porównując ongiś praktykę literacką Dyckiego do Benjaminowskiej figury „anioła historii", bez końca wieszczącego kres istnienia oraz głoszącego ironiczną niewspółmierność rzeczywistości i języka, Andrzej Sosnowski zauważał: *(...) Dycki prawie nigdzie nie leci, bo od razu uderza plecami o koniec. Koniec zaś jest równie niewypowiadalny, jak fantastyczny początek: hipostazuje się w obłędzie kolejnych pogrzebów – poeta niesłychanie często wyrusza na cmentarz. W swoim domniemanym szaleństwie śmierć jest równie nieobecna, niepodzielna i samoistna jak początek* (A. Sosnowski, *Liryzm Dyckiego*, „Dziennik Portowy" nr 1/2002, s. 121). W diagnozie Sosnowskiego mamy zatem wszystko, co tworzy prywatną opowieść poety: koincydencję śmierci oraz narodzin, pustkę przestrzeni i wydrążoną rzeczywistość, obłęd egzystencjalnego cyklu powtórzeń i wreszcie – nieprzezroczystą lingwistyczną fikcję, marzenie o doskonałym rytmie i perfekcyjnym oddechu wiersza; niewytłumaczalne wahania języka, paradoksalnie: pozwalające kontrolować wewnętrzne przeżycie i umożliwiające oswojenie przerażenia niezrozumiałością bytu. W *Przyczynku do nauki o nieistnieniu* jeszcze wyraźniej niż w poprzednich tomach poety ujawnia się kontemplacja nad zaszyfrowanymi tajemnicami, o których pisał Sosnowski, ale – co być może ważniejsze – jeszcze bardziej zauważalne jest niezatarte i nie poddające się opisowi napięcie, rodzące się w wierszu, zespalające absolutną prywatność przeżycia z obsesyjnie powtarzaną frazą, niepokojąco persewerującym jednym słowem (dla przykładu: „matką", „wiatrem", „milczeniem", „kamieniem"). W ostatniej książce Dycki oddala się w swoim pisaniu w stronę absolutnie nieprzeniknionej samotności, cierpienia hermetycznie zamkniętego w intymności, powtarza i gubi poetyckie tropy, ujawniając w ten sposób zasadniczą klęskę mowy, ale również: docierając na krańce jej możliwości i krawędź egzystencjalnego doświadczenia.

Przyczynek... relacjonuje indywidualne potyczki z nieistnieniem, lecz również: jawi się jako świadectwo prób oswojenia sfery milczenia, językowej ciszy, wydziedziczenia z przestrzeni słowa. W kluczowym dla całego tomu utworze, zatytułowanym *Szmugler* można natrafić na takie wyznanie:

piszę coraz ciemniejsze wiersze gdy jest
dzień i zasiadam do papieru odrzucając
pustosłowie natchnienie natchnienia nie
ma panie
i panowie papier to jest pozostałość z nocy

I dalej:

papier to jest pozostałość z wielu nocy
gdy nieobecni piszą coraz ciemniejsze
wiersze

Pozostaje zatem pisać jedynie niejako z głębi niemożliwości wyrażania, stawiając znaki na przekór obojętności i niepełności rodzących się pod piórem znaczeń. Co więcej, jedynie takie pisanie, które odbywa się na prawach z góry założonej umowności, odsłonić może jakikolwiek pozajęzykowy porządek. W ten sposób nieustanne przechytrzanie reguł wiersza, ustanawianych przez arbitralność słowa, równie mocno ujawnia iluzoryczność jakiejkolwiek klarowności poetyckiego zapisu, przełamuje oczywistość lirycznego tonu. Natura języka, taka, jaką pokazuje Dycki, jest pretekstem dla bez końca ponawianego gestu ucieczki: od jasności znaczenia, przejrzystej kunsztowności artystycznego tropu, stosowności tonu; z drugiej strony przestrzeń, którą otwiera mechanizm rozprzężonego semantycznie i fonicznie języka okazuje się terytorium, na którym rozgrywa się batalia o ustanawianie własnej „ciemnej" przygodności. Rzecz charakterystyczna, poeta poszukuje odpowiedniego, niepowtarzalnego rejestru, aby ową wieloznaczność słownej materii słowa wypowiedzieć, poszukuje takiego poziomu poetyckiej eksplikacji, na którym wiersz trzymałby się siłą pojedynczej, brzmiącej na rozmaite sposoby frazy, kondensującej nieoczywistość powstającego sensu i zapowiadającej empatyczne poruszenie w trakcie lektury.

Zwykło się mówić, że Dycki jest twórcą jednego problemu, że w swoich utworach odmienia przez wszystkie przypadki śmierć, że narzuca swoim czytelnikom bezwzględny prymat spraw i sytuacji ostatecznych, że pod precyzją formy nakazuje obcować z sekretnością obsesji. Wiersze składające się na najnowszy zbiór opowiadają tę historię nieco inaczej. Autor bowiem namiętnie koncentruje się na dociekaniu fenomenu aseptycznej pustki, tak transcendentnej, jak i językowej, nieoswojonej nieobecności świata oraz niepochwytnego, czy nawet rozproszonego, podmiotu. Temu ostatniemu odpowiada w tekście wyzucie z imienia własnego, które ujawnia korodujące istnienie, ilustruje tożsamość wymykającą się ze zbędnych nawisów słów, skrywających się w fałszywym poruszeniu metafory, czy złudnym przemieszczeniu alegorii. Wówczas rzeczywistość zamienia się miejscem z grą tekstowych tropów, zaś powiązanie obydwu sfer okazuje się niemożliwe. W efekcie pozostaje przyciszony głos poezji, ledwo słyszalne brzmienie, które nie oferuje nic poza bezinteresowną radością czytania i poczuciem nieokreślonego niepokoju:

Co ze sobą zrobić kiedy się tamten
Ślini wychodzi naprzeciw
Już przez to się kala że nazywa rzeczy
Jakich nie ma i jakich nie będzie (...)
Ja też ja też jestem świadczyć w swoim
Zakresie usługi dla ludności ale ludność
Miast i wsi nie chce korzystać
z dobrodziejstwa
Poezji dałeś mi Panie moc.

Rezygnacja z imienia, z nazwy dla świata jest przewrotnym i dramatycznym zarazem testowaniem wytrzymałości mowy w zetknięciu z natłokiem elementów rzeczywistości, ale także: wciąż odnawianym pragnieniem dotarcia do niezapośredniczonego, ujętego w milczącym paradoksie, rejonu bycia, którego końce poetyckiego języka nie są w stanie osiągnąć. Innymi słowy: Dycki tak organizuje swój idiom, aby nieustannie wskazywać przestrzenie opuszczone przez słowa, dramatycznie nierozpoznane, swobodnie wykraczające poza to, co daje się zapisać w neurotycznej formule wiersza-zaklęcia; pisze, aby skonfrontować siebie i własny język z enigmatycznym oraz bezosobowym „nieobsadzonym miejscem po kimś kogo ponoć zabrakło // we śnie" (*Szmugler*).

Dycki przemyślnie szyfruje cierpienie i śmierć w spiętrzeniach kontaminujących ze sobą figur, rozrastających się w alegoryczne szeregi. Alegoryczne, dlatego choćby, że taka formuła pozwala

JAKUB MOMRO
ur. 1979, doktorant w Instytucie Polonistyki UJ. Mieszka w Krakowie.

najpełniej pokazać niewspółmierność procesu nadawania imion elementom świata i trybu utraty życia, uzmysławia dojmujący rozziew pomiędzy rzeczywistością ciągle przywoływanych zmarłych, nieosiągalnej przeszłości a przestrzenią nieznośnie konwencjonalnego i tymczasowego poetyckiego obrazu. Stąd alegoria stosowana przez twórcę *Przyczynku...* zwraca się w konsekwencji ku samej sobie, zostaje poddana podwojeniu, by za moment sama sobie zaprzeczyć. Nieobecność, zdaje się uprzytamniać poeta, nie poddaje się jakimkolwiek procedurom obłaskawiania, w ostatecznym rozrachunku bowiem każdy sposób orzekania o świecie nieuchronnie kapituluje przed sferą, której istnienie sygnalizują kolejno wydobywane poetyckie rekwizyty: kości, proch, zapoznane imiona przodków, nagrobne inskrypcje.

Wątpliwym ocaleniem okazuje się także ewokacja fragmentów utraconego świata, uporczywa praca pamięci, mająca na celu przywrócenie w błysku negatywnej, rzecz jasna, epifanii, w konkretnym, acz wewnętrznie sprzecznym, ponieważ pełnym dystansu, uobecnieniu najbliższych. W istocie, kiedy Dycki w swoich wierszach przywołuje kategorię nieobecności, mówi z głębi doświadczenia wewnętrznego. Dodać wszelako należy, iż, tematyzując sferę nieistnienia na własny rachunek, sprawnie aranżuje pole własnego głosu tak, aby przy pomocy komplikacji rytmu, nieoczywistej konstrukcji utworu oraz związania powagi w pojedynczym wersie, pokazać przyrodzoną ociężałość słów i nieuniknioną przypadkowość wierszowych skojarzeń. Na dowód wystarczy przywołać wciąż powracającą – i jedną z ważniejszych w tomie – figurę matki, która to figura skupia w sobie empiryczną bliskość i równoczesną nieuchronność egzystencjalnej zatraty, prowokującą nieustanne odniesienia do zetlałych wspomnień, mgliście objawiających się w schorowanym świecie, dostępnym wydziedziczonemu bohaterowi wierszy Dyckiego. Konstruowana przez poetę figura jest bowiem (jak na przykład w utworze zatytułowanym *Płaszcz przeciwdeszczowy*) ekwiwalentem nie tylko minionego czasu, ale przede wszystkim złowrogiej przestrzeni, zawłaszczającej wyjątkowość trwania, tajemniczej sfery poza istnieniem, wobec której niknie jakikolwiek ustanowiony porządek słów i rzeczy. Obraz matki, świadomie natrętny i nienaturalny, nicując to, co znajduje się na zewnątrz, poza sferą solipsystycznych zmagań kruszącego się podmiotu, jednocześnie oddelegowuje wibrujący sens w przestrzeń pomiędzy „myśleniem i zarazem niemyśleniem".

Równie zdecydowanie przedstawia się w *Przyczynku...* sprawa degeneracji materii, korodującego świata, który zgodnie z wymogami wrażliwości *vanitas*, objawia się jako spektakl nietrwałości oraz symptomatycznej nieważności. Dycki przenosi owo przeświadczenie na poziom ułomności i fragmentarycznej konstytucji istnienia. Ze zdumiewającą trafnością przeprowadza autor sarkastyczną analogię pomiędzy światem teraźniejszym, osiągalnym zmysłom, który chyli się ku upadkowi a zagmatwaną, nieprzetłumaczalną na inny język, mową „nieśmiertelnej duszy" (XL, s. 44).

Najnowszy tom Dyckiego jest jego kolejną książką ostatnią; po lekturze niektórych wierszy wydaje się, że autor doszedł do sytuacji takiej intensywności języka poetyckiego połączonej z krańcowością doświadczenia, w której odwrotem może okazać się albo znaczące milczenie, albo zupełne uwolnienie pochodu słów. Obydwie te sposobności wydają się jednak mało prawdopodobne, skoro poezja autora *Liber mortuorum* przeobraża się na naszych oczach w kategoryczny sprzeciw wobec jakichkolwiek zewnętrznych wobec niej uroszczeń. Zadowala się natomiast – i to bezwzględnie – swoim własnym szaleństwem:

zapomnieliśmy że mrok to ten
czarnopióry ptak
z wczoraj i ten czarnopióry ptak z dzisiaj
i że okrąg
to ten ptak naszej jedynej pętli (wyobraźni)
wypuszczony na wolność i zarazem
gnieżdżący się

w nas bez możliwości odlotu powrotu do
oderwanych
słów bełkotliwych wystąpień (...)
XXXVI.

W swojej poezji Dycki nieustannie zbliża się do granicy, której nie sposób opisać, ale także: której nie podobna ominąć.

Jakub Momro

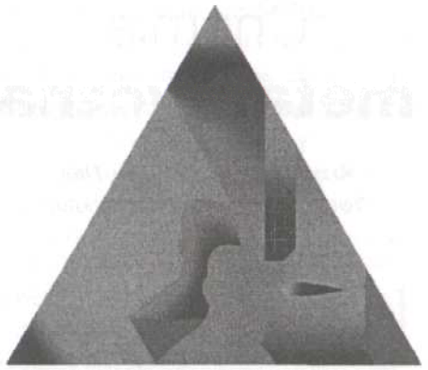
Mike Mosher, *Mural*, 1980, San Francisco. „My i Oni. Sztuka ponad granicami" *Reprodukcja* Katalog wystawy

Chemia **metafizyczna**

Krzysztof Kuczkowski, *Tlen*
Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2003.

Krzysztof Kuczkowski (ur. 1955), opublikował dziesiąty tom wierszy – co w dzisiejszych czasach jest uważane za skromny, „herbertowski" objętościowo, dorobek. Warto przypomnieć, że od dziesięciu lat jest redaktorem naczelnym ukazującego się w Sopocie dwumiesięcznika literackiego „Topos", niezmiennie utrzymując jego wysoki styl i poziom, daleki od krzykliwych mód i przemijającej pseudonowoczesności.

Czy to znaczy, że pisanej przez siebie poezji stawia autor podobne wymagania? Zacząć chyba wypada od konstatacji, że Kuczkowski jest jednym z nielicznych już w Polsce poetów, którzy nie wstydzą się pisać o Bogu (imiennym) i sprawach ostatecznych, podobnie jak inni poeci Wybrzeża, wystarczy wspomnieć nazwisko Wojciecha Wencla. Inne wątki prowadzą w stronę wysokostylowej prozy gdańskiej (Huelle, Chwin, Jurewicz), choć w prozie na pierwsze miejsce wysuwa się nurt nostalgiczny, czego dowodem jest choćby dorobek wymienionych pisarzy z ostatnich kilku lat. Poezja Kuczkowskiego jeśli potrąca struny tego instrumentu, robi to w bardzo ograniczonej i subtelnej formie. I może nie to jest najważniejsze. Kuczkowski za punkt wyjścia obiera niepewność, wątpliwość, wahania – ciemność. Tej metafizycznej świadomo-



Adam Wsiołkowski, *Nie-obecność C*, 1997, olej i akryl na płótnie, 86 x 100 cm. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"

ści nie rozprasza światło stu latarni morskich w miejsce dawnej jedynej (jak ujmuje zagubienie człowieka w świecie konkurencyjnych i wykluczających się nawzajem wartości Ryszard Kapuściński). Poeta znalazł się wśród „czcicieli świata": z jednej strony „ze wschodu nauczyciele głoszą dobrą nowinę o preegzystencji i reinkarnacji", z drugiej strony „zachodnie telewizory / emitują rozproszone światło / które niczego nie oświetla (*Ciemność*). To są „latarnie" Kapuścińskiego. Nie prowadzą do żadnego portu, nie wystarcza już sama oczywistość eschatologii: ani ze wschodu, ani z zachodu nie przychodzi pomoc. Jesteś sam wobec kosmosu i śmierci. „Podobno ci / którzy serca napełniają / ciemnością / dla Boga stają się / niewidzialni" i „ciemność jak krew / przyciąga / drapieżniki" (*Tygrys*). Zło jest podrażnione – jego głosu bał się Nietzsche, a Jung powiadał – „Wotan się zbudził"; przychodziły fałszywe wiary i omamy – dla jednych bogiem był Hitler, dla innych – Stalin, napisy na murach „Boga niet". Wszystkie obietnice pozbycia się cierpienia i bólu – dla poety wynikają z tego samego źródła – przebóstwienia człowieka, pogoni za „lekkością bytu", jakkolwiek by jej nie rozumiano historycznie. Zło raz obudzone i tolerowane przez słabość i brak woli – rośnie i pęcznieje jak zbudzony wampir. Duch ciemności (nie ma tu słowa o buncie, ale z łatwością odczytamy takie – i nie tylko takie – przesłanie) to człowiek współczesny: kontynuuje drogę obraną przez prekursorów ciemności – i leci strącony w przepaść. Dwuznaczne są anioły „literackie", które przywołuje poeta w cyklu *Anioły* – wodzone przez człowieka na pokuszenie! Tutaj nie ma ironii – jest groza ludzkiego wszeteczeństwa i pozorów wolności (czy wyzwolenia), z którymi tylu intelektualistów nadaremnie się mocowało, dla przykładu Wilde, Rilke, Kafka, Beckett, Merton. Wszystkim tym „aniołom" i ich „modelom" poeta przygląda się z nieufnością i czujnością, której przeciętny „widz i uczestnik" dawno się pozbył.

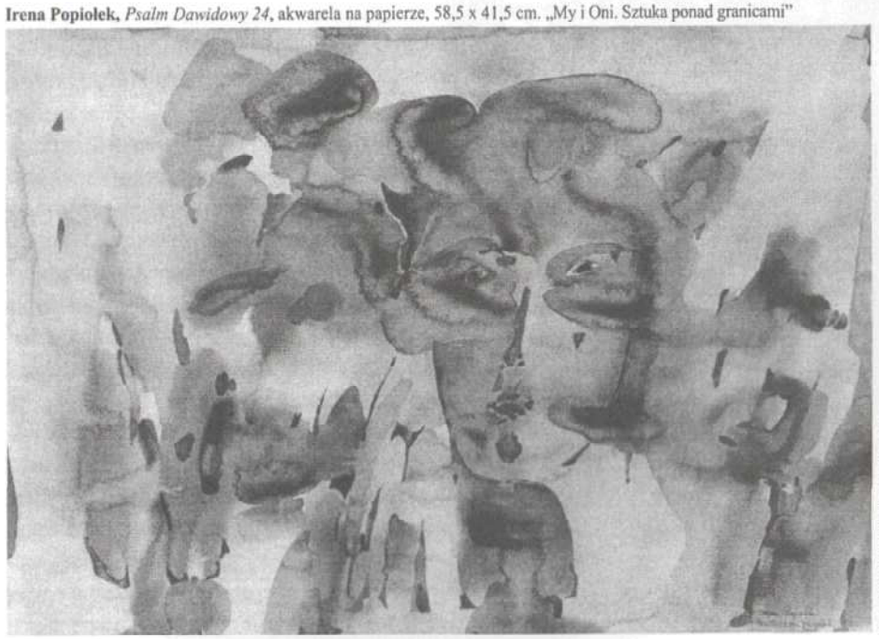
Adam Brincken, z cyklu *Papierowy kamień*, 2000, akryl na papierze, 40 x 60 cm. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"

Gdzie więc ta latarnia? Gdzie prawdziwe duchy opiekuńcze i przewodnicy-strażnicy, którym możemy zaufać? Na te pytania stara się odpowiedzieć Kuczkowski-poeta w cyklu *Boża krówka*. To nie jest powtórka z Miłosza, ks. Twardowskiego czy Janusza Szubera, przy całym szacunku dla ich dokonań. Tu pojawia się i ironia, i lekkość. Ale nie bytu czy jego sensu, tylko argumentacji za wyborem takiej właśnie a nie innej drogi. Ironia? Polecam *Wierszyk o końcu świata*, dla przykładu i w całości, oraz jego zakończenie: „na pustyni fałszywi prorocy / mnożą się jak króliki". Lekkość argumentacji? Dla przykładu wiersz *To co piękne*, ale jest ich znacznie więcej i każdy jest precyzyjny, potrzebny, jest dopełnieniem innych tekstów, jak w matematycznym wzorze: „to co piękne / zazwyczaj jest kruche" – „stopy usiłujące kroczyć po wodzie / wbrew krążącej uparcie myśli: / a jeśli nie zdołam uchwycić / Twojej dłoni / to co"... Dowód kruchy i nie do powtórzenia. Byłoby naiwnością sądzić, że to dowód wystarczający. To nie są myśli, do których skłania przeciętnego zjadacza chleba lub snoba spacer po plaży i widok łodzi rybackich wyciągniętych na brzeg morza. Po odkrycie tajemnicy nie ma co wyprawiać się na Księżyc i w Kosmos. Tlen znajduje się na Ziemi, to już wie każdy ze szkoły, tylko nie chodzi tu o ciało, ale o pokarm dla duszy. Ten pierwiastek nie ma charakteru materialnego, nie znajdziemy go w tablicach Mendelejewa. *Tlen* Kuczkowskiego ukryty jest w Słowie, w Ewangelii, w symbolach i znakach, z których składa się nasze chwiejne, ułomne, zawodne myślenie.

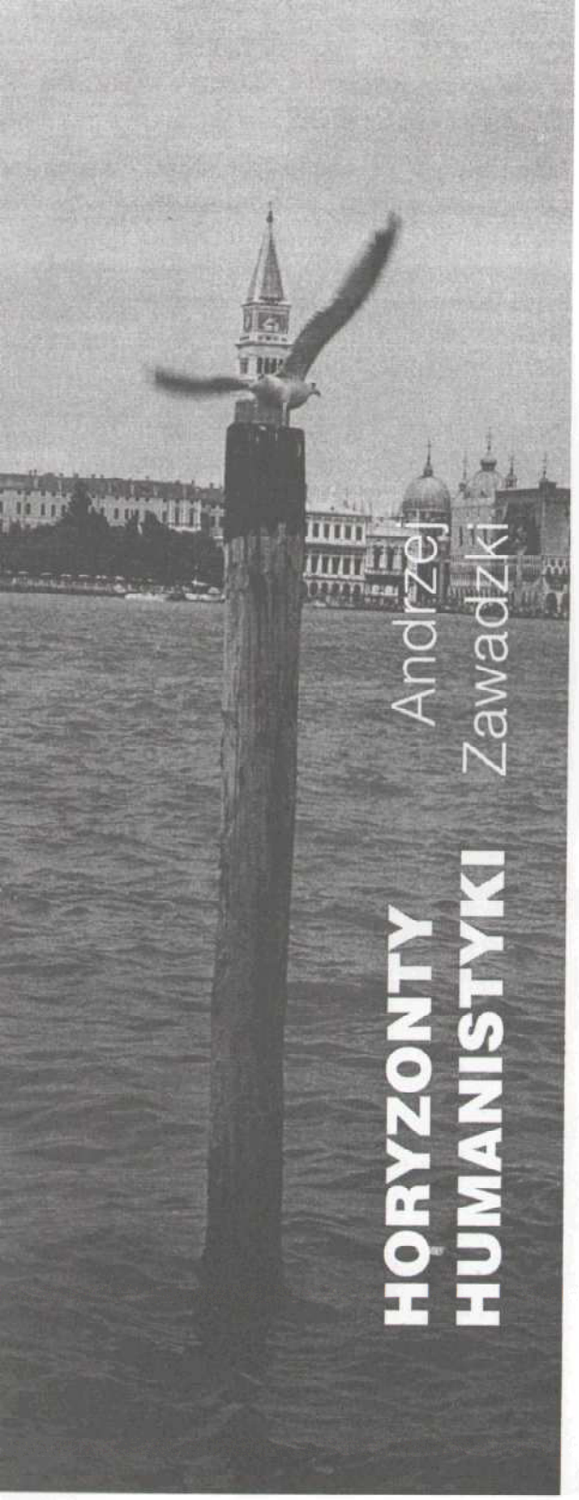
Jerzy Gizella

JERZY GIZELLA ur. 1949 r., poeta, krytyk literacki, ostatnio wydał zbiór tekstów krytycznoliterackich *Pisarze i kopiści*, 2003.

Irena Popiołek, *Psalm Dawidowy 24*, akwarela na papierze, 58,5 x 41,5 cm. „My i Oni. Sztuka ponad granicami"



Reprodukcje Katalog wystawy



Tropienie nowoczesności

Ryszard Nycz
Literatura jako trop rzeczywistości
Universitas, Kraków 2001.

Najnowszą książkę Ryszarda Nycza można czytać na wiele sposobów. W swym wymiarze podstawowym jest to oczywiście książka o pewnym – uznanym przez autora za podstawowy – nurcie w polskiej literaturze nowoczesnej, którego opisowi, bogatemu i wieloaspektowemu, ma służyć centralna kategoria epifanii. Ale *Literatura...* oferuje czytelnikowi znacznie więcej. Autor bowiem porusza w książce podstawowe dla współczesnej myśli literaturoznawczej zagadnienia, takie jak samo pojęcie literatury, status podmiotowości, która się w niej wyraża, kwestie mimetyczności, różne problemy związane z kategorią nowoczesności – zarówno tej literackiej, jak i tej szerzej potraktowanej, kulturowej; rysuje, wreszcie, swój własny projekt antropologii literatury. W wielu wypadkach proponuje pewne przewartościowania, zmusza do rewizji dotychczasowych wyobrażeń na temat modernizmu i głównych pojęć, służących do jego opisu.

Książka intryguje też, *last but not least*, jako świadectwo ewolucji, jakiej podlega myślenie Nycza o literaturze, pozwala zobaczyć w tym myśleniu z jednej strony spójny projekt badawczy, którego konsekwentnym, głównym celem jest opracowanie podstawowych kategorii badawczych, mogących służyć opisowi najważniejszych cech nowoczesnej literatury polskiej. Z drugiej zaś strony – nieustannie ponawiany wysiłek reinterpretacji tych kategorii (takich choćby jak sylwiczność, tropizm, nowoczesność jako pewna spójna formacja kulturowa) w nowych kontekstach.

Literatura... dzieli się na dwie części. Pierwsza z nich ma charakter bardziej teoretyczny, składają się na nią trzy obszerne szkice poświęcone, kolejno, problematyce wyrażania niewyrażalnego, podmiotowości nowoczesnej i pierwszym przejawom poetyki epifanii w literaturze polskiej, których autor dopatruje się w twórczości Norwida, a następnie u Irzykowskiego. Część druga przynosi szkice poświęcone twórczości Leśmiana, Przybosia, Miłosza, Różewicza, Herlinga-Grudzińskiego, Białoszewskiego i Herberta. Każdy z tych szkiców może być odczytywany jako samodzielna cząstka, przynosi bowiem uwagi i obserwacje o charakterze podstawowym dla badań nad twórczością wspomnianych autorów. Interpretacje poszczególnych utworów służą jednak celom szerszym, mianowicie rekonstrukcji poetyki, czy też poetyk głównych bohaterów książki, a poprzez to – uchwyceniu samoświadomości literatury nowoczesnej, ilustracji jej podstawowych założeń estetycznych, poetologicznych, poznawczych. Dlatego też wydaje się, że wartość książki polega przede wszystkim na próbie zbudowania pewnej całościowej koncepcji literatury modernistycznej.

Świadczy o tym już wybór, a także sposób potraktowania podstawowej kategorii, którą posługuje się Nycz. Epifania bowiem – pojęcie często stosowane w badaniach nad literaturą anglosaską, rzadziej zaś w literaturoznawstwie polskim – to dla badacza nie tylko pewna technika opisu, ale „wykładnik całościowej poetyki nowoczesnego dzieła literackiego" (s. 7), który ma pozwolić na uchwycenie specyfiki tego dzieła, jego statusu, sposobu funkcjonowania i odnoszenia się do rzeczywistości. Epifanię nowoczesną Nycz mocno odróżnia zarówno od epifanii romantycznych, jak też od epifanii ponowoczesnych. Te pierwsze zakładały istnienie jakiegoś trwałego porządku, uprzedniego wobec dzieła i istniejącego niezależnie od niego, zadaniem literatury było zaś umożliwienie dostępu do tego porządku. Te drugie, zwane tu negatywnymi, w ogóle kwestionują istnienie jakiegokolwiek porządku, obracają się w obszarze tego, co niestałe, pozbawione formy, wymykające się próbom kategoryzacji czy usensownienia. Epifaniczne dzieła modernizmu natomiast nadają kształt, sens, uchwytną postać temu, co w innym sposób nie mogłoby stać się przedmiotem doświadczenia. Te założenia estetyczne badacz wyprowadza z podstawowych dla nowoczesności twierdzeń epistemologicznych, głoszących, że treść doświadczenia, jego „co" jest determinowane przez „jak"– czyli przez sposoby i warunki poznania, kategorie poznawcze, siatki pojęciowe, schematy percepcyjne. Przywoływane przez nowoczesną literaturę porządki czy byty istnieją więc, po pierwsze, jedynie w sposób momentalny, w jakimś rewelatorskim „rozbłysku", po drugie zaś – tylko w artystycznej, literackiej formie, poza którą są niedostępne ludzkiemu poznaniu; mówiąc inaczej, ich prawda

jest prawdą dzieła sztuki, które je przywołało i nadało im wyraz.

To szerokie potraktowanie modernistycznej epifanii pozwala Nyczowi na sformułowanie kapitalnej definicji literatury nowoczesnej: *Literatura – zwłaszcza literatura nowoczesna – staje się tym specjalnym miejscem, gdzie świat wkracza dopiero w przestrzeń doświadczenia i zarysowuje się na horyzoncie ludzkiego poznania; i tym szczególnym momentem ludzkiego doświadczenia, w którym procesowi nastawania „bezimiennej" realności zachodzą drogę znaki, akty kategoryzacji i nadawania sensu* (s. 12).

Takie rozumienie literatury modernistycznej powoduje, że w nowych kontekstach ukazuje się wiele kategorii uznawanych za podstawowe dla jej opisu, jak np. pojęcie autonomii formy poetyckiej, lub szerzej, artystycznej, czy też pojęcie konstrukcyjności bądź projektowości, w myśl której sztuka nowoczesna jest – mówiąc najkrócej – deformującym narzucaniem na rzeczywistość subiektywnych wizji artystycznych. Nycz nie kwestionuje postulatu autonomii, owszem, podkreśla znaczenie „autonomizacji słownego medium artystycznego wyrazu" w literaturze nowoczesnej (s. 35), lecz pokazuje jednocześnie, że jej specyficzny kształt językowy służy nie tylko, czy nawet nie przede wszystkim, autotelicznej praktyce znaczącej, lecz jest obarczony swoiście pojętymi zadaniami poznawczymi, gdyż to dzięki niemu właśnie może zostać poznane, czy wręcz może zaistnieć to, co w inny sposób, przy pomocy innego medium nie mogłoby stać się przedmiotem poznania. Kategoria konstrukcyjności natomiast schodzi na plan dalszy, jest niejako podporządkowana „zrehabilitowanej" tu przez badacza i dość nieoczekiwanie wysuniętej na plan pierwszy kategorii mimesis. Dla tej odmiany mimetyczności, którą Nycz uważa za specyficzną dla nowoczesnej literatury, znamienne jest bowiem nie proste „odbijanie" rzeczywistości zewnętrznej lub wewnętrznej, lecz konstruowanie i organizowanie form ludzkiego doświadczania tej rzeczywistości.

Podobnemu przewartościowaniu poddaje też badacz pojęcie nowoczesnego podmiotu literackiego. Nycz reinterpretuje przyjmowane powszechnie tezy o depersonalizacji literatury modernistycznej, których najbardziej radykalnym sformułowaniem teoretycznym był słynny esej Rolanda Barthesa *Śmierć autora*. Podobnie jak rzeczywistość, tak też podmiot zostaje literaturze niejako „przywrócony". Nie oznacza to jednak powrotu do esencjalistycznej koncepcji „ja", niezależnego od form jego językowej reprezentacji. Wręcz przeciwnie – literatura, akt pisania, opowiadania o sobie jest traktowany jako czynnik niezbędny dla ukonstytuowania się podmiotowości.

Ta odmienna pod wieloma względami koncepcja samej literatury nowoczesnej wymaga też odmiennych niż tradycyjne narzędzi do jej badania. Wydaje się, że Nycz rysuje w książce także swój własny, antropologiczny projekt badania literatury, zwłaszcza jej odmiany modernistycznej. Nie wystarcza mu instrumentarium pojęciowe i analityczne wypracowane przez formalizm, strukturalizm, czy inne orientacje metodologiczne, dogmatycznie przywiązane do wąsko rozumianej estetycznej perspektywy oglądu literatury, z której „wypa-

rowuje" osoba ludzka i świat; unika też jednak znamiennego dla wielu współczesnych kierunków w humanistyce rozmycia perspektywy, w którym zanika specyfika literatury i sposobów jej badania. Wiąże silnie literaturę z żywym doświadczeniem ludzkim, pokazując ją jednocześnie jako szczególne, niezastąpione narzędzie samowiedzy nowoczesnego człowieka.

W znakomitej pod wieloma względami książce krakowskiego badacza dwie kategorie mogą wzbudzić pewne wątpliwości. Pierwsza z nich to kategoria tropu, podstawowe narzędzie teoretyczne; druga – to kategoria nowoczesności i jej historycznoliteracka konstrukcja. Trop ma w ujęciu Nycza dwa podstawowe aspekty: określam je jako ontologiczny i poetologiczny. Aspekt ontologiczny opisuje sposób, w jaki rzeczywistość obiektywna, pozatekstowa przejawia się w literackim zapisie – nie bezpośrednio, lecz pod postacią tropu-śladu. Aspekt poetologiczny natomiast charakteryzuje sposób językowego przedstawienia świata: jako tropu – figury. Otóż zastanawiam się, czy nader trafne pojęcie tropu nie zyskałoby jeszcze na swej funkcjonalności, operacyj-

RYSZARD NYCZ

Fotografia **Elżbieta Lempp**

ANDRZEJ ZAWADZKI historyk i teoretyk literatury, pracuje w Instytucie Polonistyki UJ. W roku 2000 opublikował w Wyd. Universitas książkę *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim I połowy XX wieku.*

ności i eksplikacyjnej mocy, gdyby zostało nieco doprecyzowane. Niekiedy bowiem jest ono własnością badanego języka (tak dzieje się w przypadku Różewicza, w którego twórczości metafora śladu przewija się często i w różnych, ważnych kontekstach), niekiedy zaś – własnością języka interpretatora, „importowaną" do badanych tekstów celem nazwania pewnych ich cech (tak dzieje się w większości przypadków). Być może interesujące byłoby też mocniejsze osadzenie tej kategorii w jej kontekstach filozoficznych – myślę tu zwłaszcza o ponowoczesnej metafizyce śladu, przeciwstawianej często nowoczesnej metafizyce obecności.

Druga wątpliwość tyczy konstrukcji historycznoliterackiego pojęcia nowoczesności. Potraktowanie nowoczesności jako formacji kulturowej, artystycznej, literackiej powoduje, że nacisk padać będzie na ciągłość, spójność podstawowych jej założeń; Nycz więc będzie mówił o jednym modernizmie, a nie, jak np. Bolecki, o wielu modernizmach. Czytana w tym kontekście, *Literatura...* jawi się jako próba przerzucenia pomostu pomiędzy – powiedzmy – Norwidem a Różewiczem, śmiała próba stworzenia w miarę jednorodnego języka, którym można by mówić o bardzo różnych zjawiskach literackich. Problem chyba jednak w tym, że tylko niewielu spośród głównych bohaterów książki można bez żadnych wątpliwości zmieścić w nowoczesności rozumianej tak, jak chce tego sam Nycz. Z pewnością Leśmian, Przyboś – ale już np. Miłosz czy Różewicz mogliby budzić pewne wątpliwości co do swej „ortodoksyjnej" modernistyczności. Znamienne zresztą, że w większości przypadków (Leśmian, Przyboś, Różewicz, Białoszewski, Miłosz) Nycz, w swych poszukiwaniach nowoczesnej poetyki epifanicznej musi skupić się na późnej raczej twórczości badanych poetów – czego zresztą nie kryje, podobnie jak nie zaprzecza pewnym związkom poetyki Miłosza czy Różewicza z – już – ponowoczesnością. Powstaje więc pytanie: czy nie jest przypadkiem tak, że ciężar w ten sposób konstruowanego obrazu formacji modernistycznej przesuwa się (choćby w porównaniu z jej obrazem znanym z *Języka modernizmu*) ku jego późnej jednak fazie? Czy *Literatura...*, która chce mówić o „klasycznych" cechach tej formacji, nie mówi raczej o jej schyłkowym okresie, w którym nowoczesność zbliża się do granic swego artystycznego projektu?

Jakkolwiek by było, jest rzeczą niewątpliwą, że Nycz to wytrawny tropiciel nowoczesności, a jego książka to trop, którym z pewnością podąży wielu badaczy modernizmu.

Andrzej Zawadzki

Gianni Ottaviani, rysunek na papierze czerpanym. „My i Oni. Sztuka ponad granicami". *Reprodukcja* Katalog wystawy

Leszek Aleksander **Moczulski**

Oddechy

Czysta radość

Po burzy wesołą tyralierą jaskółki mkną.
Że już po.

Rozmowa z kamieniem

/a może ze mną/

„Czy duszę ma kamień?"
„No to się ze mną zamień".

O poetyce

Poetyk popis brawur
zbyt wydumanych metafor.

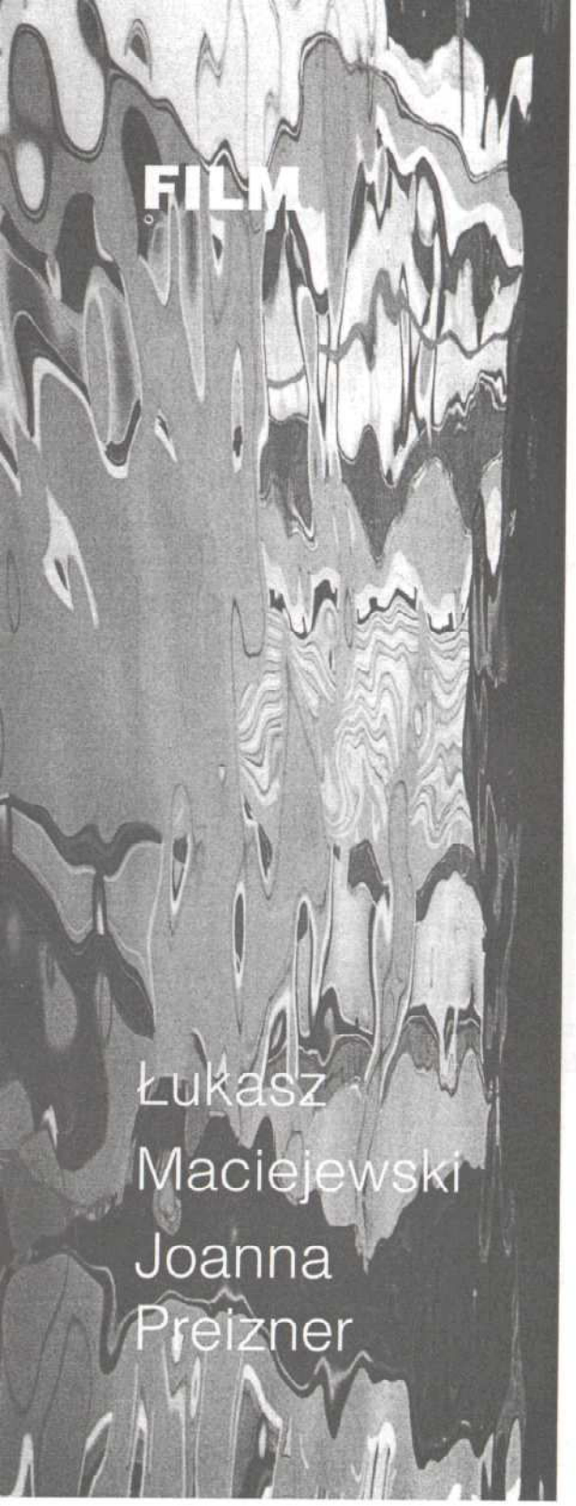
Po spotkaniu z poetą Czesławem Miłoszem u OO Bernardynów 11 lipca 2003

Wstał las,
Porwał nas –
Las rąk
W czci braw

Cząsteczka współ-cierpienia

Wykuć w bólu takie miejsce,
by Twe odpoczęło serce.

LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI ur. 1938 r., poeta, wydał m.in. *Księgę psalmów dla dzieci małych i dużych* (1991), jest autorem tekstów wielu popularnych piosenek.



Król nie jest nagi

Kino polskie w 2003 roku

Polskie kino znajduje się w dosyć niecodziennej sytuacji: liczba rozmaitych nagród znacznie przewyższa ilość (i jakość) ocenianych filmów. Hurtowo obdarza się zatem ciągle tych samych autorów za te same filmy, służą temu zaś brzydkie statuetki przedstawiajace najczęściej ptaki – Złote Kaczki, albo Polskie Orły, też – podobno – złote. Szczęśliwie w ostatnim sezonie kandydaci do nagród nareszcie się pojawili.

Na dorocznym festiwalu polskich filmów w Gdyni Gombrowicz czułby się dowartościowany. Wprawdzie *Pornografia* (w większym stopniu Kolskiego niż Gombrowicza) przepadła w werdykcie, ale sardoniczny duch autora *Ferdydurke* unosił się nad gdyńską imprezą od początku. Wszystko było prawie jak w Cannes: czerwony dywan, po którym koniecznie trzeba było przejść, żeby dostać się do teatru, wokół dywanu tłumy licealistek, które chętnie podsuwały swoje notesiki z autografami każdemu chętnemu. Nawet ja bym się załapał, ale nie miałem ochoty.

W pofestiwalowych dyskusjach wałkowano oczywiście temat werdyktu jury – obsypanej wszelkimi możliwymi laurami ***Warszawy*** Dariusza Gajewskiego.

Jaka jest Warszawa, wie każdy, kto musi tam czasami jeździć. Ja muszę.

Reprodukcja Fotos filmowy

„Warszawa"

Film Gajewskiego przedstawia się podobnie. Założenie było ambitne: stworzenie sagi o mieście, o ludziach – przybyszach do tonącej w śniegu stolicy. Mozaikowa narracja, której użył późny debiutant, prawie czterdziestoletni Gajewski, wymagała jednak szczególnej wirtuozerii formalnej – miała wyzyskać samotność w wielkim mieście. Twórcy nie sprostali skali zadania. W teatralnie rozpisanych dialogach przeglądali się i Hesse, i – z drugiej strony – Dygat. Wszystko po nic, bez znaczenia. Bohaterowie dialogują, filmowy śnieg pada, nagrodzona Dominika Ostałowska klnie jak szewc, a Grażyna Szapołowska w kostiumiku, mimo siarczystego mrozu, odchodzi w siną dal z pieskiem. Wszystko niby jest, tylko sensu brak. W filmie bronią się resztki naturalnych aktorskich emocji (zdolna Agnieszka Grochowska), broni się „klimacik" – ale to stanowczo zbyt mało jak na króla finałowego wieczoru. Bo król jest nagi. I nie jest to, niestety, *Ubu król*.

Aktorskim odkryciem roku stała się, chyba jednak nieoczekiwanie, **Katrzyna Figura**. Pamiętam rozmowę z Figurą sprzed kilku ledwie lat w Gdyni. Pretekstem naszego spotkania był *Słoneczny zegar* Andrzeja Kondratiuka, w pewnym momencie zapytałem o możliwy i smutny finał aktorskiego etapu seksbomby Figury. Usłyszałem wtedy: *Tego, czy nadaję się do zawodu, nie muszę już chyba nikomu specjalnie udowadniać. Dawniej było inaczej: jeżyłam się, płakałam, zamykałam w sobie. Marzyłam o skomplikowanych, psychologicznych rolach kobiecych wywiedzionych na przykład z Dostojewskiego, a otrzymywałam wyłącznie plastikowe postaci „zabawowych dziewuszek". Już na starcie ukuto mi etykietkę czołowej seksbomby polskiego kina i tak już niejako siłą rozpędu zostało. O ile jednak w teatrze grałam Irinę w* Trzech siostrach *Czechowa, kino takich szans nigdy mi nie dało.*

„Żurek" *Reprodukcja* Fotos filmowy

Ironia losu: Figura po pięciu latach

„Ubu król" *Reprodukcja* Fotos filmowy

jest zupełnie inną osobą. Straciła figurę, zyskała aktorską duszę. Patrzę na fotos z filmu ***Żurek*** Ryszarda Brylskiego według krótkiego, ledwie kilkustronicowego opowiadania Olgi Tokarczuk: pochylona nad balią, ze ścierką w dłoni. Niezwykła metamorfoza. Figura–Halina idzie przez wieś w poszukiwaniu ojca swojej córki. Idzie, mówi swoim schrypniętym głosem, naciąga czapkę na uszy. Jest. Dzięki Figurze zapominamy o tym, co w filmie naciągane (zbyt wiele przypraw w tym żurku), bo jest ona: Halina – Matka Polka na jaką nas stać. Na długo tylko z twarzą Figury.

W ***Ubu król*** Piotra Szulkina jako Ubica Figura jest już porywająca. W wyzywającym makijażu, rozczochrana, szpetna, stworzyła symbol wiecznej kobiecości, wykrzywionej groteskowo w nieludzkim grymasie.

Film Szulkina wzbudził kontrowersje. Filmowa „Folska" to nibylandia o znamionach uniwersalnego uogólnienia. Wszędzie i zawsze rządzą nami ciągle nowi Ubu (wspaniały Jan Peszek) – ignoranci bez klasy i bez wstydu. Bezwstydna jest głupota, ale tylko ona, w konsekwencji, zwycięża. Autorskie kino Szulkina rządzi się swoimi prawami: jest silnie wykreowane, umowne, operowe i szydercze. W *Ubu* Szulkin oskarża wszystkich – klasę polityków, ignorantów i konformistów, z prawej i z lewej strony. Nazajutrz po projekcji oglądałem kolejny telewizyjny wywiad z populistycznym aktywistą, tym razem bez krawata. Usłyszałem zdanie: „Jak sami nie oddadzą władzy, w Polsce będzie rewolucja", a dziennikarz w ogóle tego nie skomentował, milczał.

Ubu bowiem jest wieczny i nieniszczalny. Pytam Piotra Szulkina: „Jak boli samotność filmowca, który przez dziesięć lat nie mógł nakręcić żadnego filmu?" – „Nawet pan nie wie, jak bardzo boli".

W ***Przemianach***, swoim drugim autorskim filmie, Łukasz Barczyk wyzyskuje klimat z Iwaszkiewicza – *Przemiany* to takie *Panny z Wilka* przeniesione w realia smutnej Polski roku 2003. Barczyk już w swoim świetnym debiucie, filmie *Patrzę na Ciebie Marysiu* udowodnił, że potrafi pracować z aktorami, potrafi wyciągać z nich tłumione emocje, racje, operując przy tym półcieniami, półśrodkami, dystansem.

Stary, opuszczony dworek, trzy siostry i matka – w ten sfeminizowany świat wkarcza Snaut (filmowy debiut Jacka Poniedziałka). Snaut, podobnie jak jego *porte parole* w *Solaris* Lema, jest przybyszem znikąd. Dręczy i rani Wandę (Katarzyna Herman), prowokuje Basię (Aleksandra Konieczna), wzbudza pożądanie niewinnej Marty (aktorski wyczyn Mai Ostaszewskiej). Jak u Baudelaire'a Snaut „szuka zapachów nowych, kwiatów szerzej otwartych". Znajduje pustkę, która boli. Zapachy okazują się zwodnicze, a kwiaty dawno zwiędłe, tak jak Marta nigdy nie będzie Wandą.

Siła tego filmu jest poza dialogiem, kryje się w uwiarygodnianych aktorsko emocjach, gestach, w smutku. Snaut rozbija hermetyczny świat Iwaszkiewiczowskich kobiet Barczyka. Wanda, Marta i Basia – jak Tunia, Zosia, Kazia. Każda z panien z Wilka. Dworek z *Przemian* też przywołuje Iwaszkiewiczowskie nastroje. Bezwład czasu, inercja uczuć, i tęsknota – najważniejsza, ale nieoswojona. Za czym? Za kim? Kobiety nie chcą, nie

potrafią się otworzyć. Wtedy pojawia się Snaut: bezwład zamienia w nowy ład. Uczucia trzech sióstr zamieni w emocje stojące na granicy miłości, gdzie o barwę dominującą walczą i strach, i niechęć, i zazdrość. Lato w *Przemianach* przejdzie w jesień. Przemiany są bezlitosne, a szczęśliwy finał niemożliwy. Ważne to, co w niedopowiedzeniach. Przed erotycznym spełnieniem Marta mówi, że nie zna miłości – do Snauta, do kogokolwiek innego. Nie pozna nigdy, bo jest impregnowana na to uczucie. Zemsta to też uczucie (bo Marta mści się na Wandzie, a poprzez Wandę na całej rodzinie), ale z rzędu tych pomniejszonych. W geście Mai Ostaszewskiej, w jej spojrzeniu widzimy pewność, że nawet i taka zemsta nie ma szans. Niekochana nie pokocha nigdy. Snaut odjedzie. Tylko dworek zostanie na zawsze. Panny z Wilka znowu będą cierpiały w samotności.

Głośna ***Pornografia*** Jana Jakuba Kolskiego sytuuje się bardzo daleko od Gombrowicza, niekiedy nawet znieważając sensy i smaki Gombrowiczowskiej litery. Aktorski wyczyn Majchrzaka-Fryderyka zdominował pozostałe role. Nie ma Witolda – matematyczne rozpracowanie roli przez Adama Ferencego nie zdało egzaminu, bo tam gdzie seks walczy z demonami duszy, logika i matematyka biorą w łeb. Zadziorny Witold z *Pornografii* Gombrowicza – tutaj jest tylko niemym ilustratorem zdarzeń, wygrywającym strzępy emocji bez szans na spełnienie.

Kolski w jednym zgodny jest z Gombrowiczem: mierzy się, jak on, z narodowymi mitologiami. Rozlicza się celnie z mitem szlagona, którym jest Hipolit (Krzysztof Globisz), powołującym się na racje patriotyczne i narodowe, z mitem jaśniepanienki z dworku, która bez zmrużenia okiem pomaga w morderstwie, mitem ułana (Karol), mordercy Siemiana, wreszcie samego Siemiana reprezentującego mit bohatera i patrioty. Niezmienni są jedynie Fryderyk i Witold, nawet Amelia oddaje śmierć Fryderykowi, człowiekowi – nie Chrystusowi. Zapamiętałem u Kolskiego Gombrowiczowskie „nieważności", jego metafizyczne „prześwity", ale nie zapamiętałem Gombrowicza.

Krzysztof Majchrzak porywająco zagrał Fryderyka, bohatera rozmaicie przecież interpretowanego przez egzegetów autora *Ferdydurke*: dla jednych był bogiem, dla innych szaleńcem, voyeurem. Majchrzak zagrał Fryderyka – Nietzschego z przetrąconym kręgosłupem. Zagrał kogoś, kto uznał, że wszystko mu wolno, ponieważ nie ma Boga, ale zagrał również mężczyznę (to kontra względem Gombrowicza), któremu wojenna trauma dała prawo do ekspiacji. Kolejna kreacja w dorobku tego charyzmatycznego, niepokornego aktora.

W filmie Kolskiego była przecież jeszcze jedna rola niezwykła. Kilka minut aktorskiej prawdy w wykonaniu

„Pornografia" *Reprodukcja* Fotos filmowy

Jana Frycza w *Pornografii* wystarczyło, żeby nagrodzić aktora w kategorii: drugoplanowa rola męska. W filmie Kolskiego Frycz zagrał Siemiana, postać z teatru Lupy: walecznego akowca, watażkę, który nagle wpada w depresją tak straszliwą, że nie potrafi dalej żyć. Zostaje przerażenie, strach przed życiem i strach przed śmiercią. Niby życie uczy przyjmować ciosy, a zawsze te najsmutniejsze, życiowe razy bolą tak samo. Dawno nie widziałem w kinie tak porażająco pokazanego bólu, bez szarży, bez efektów. Rozpacz jako uwznioślenie człowieczeństwa. A potem już tylko wiwisekcja tego, do czego ta nieoswojona rozpacz może prowadzić. Popis Jana Frycza nie ośmiesza tajemnicy bólu, nie pozwala zapomnieć. Daje „milczenie inne, nie sadystyczne, ale kryjące uczucia miłości, dumy, wstydu i wielkiego cierpienia." Jak u Stryjkowskiego. Wielka rola, a przecież epizod.

Dużą popularnością w kinach cieszyła się pod koniec roku ***Pogoda na jutro*** w reżyserii Jerzego Stuhra. Dla mnie jednak nowy film Stuhra jest kolejnym przykładem przerostu reżyserskich ambicji: za wiele pieczeni chciano upiec na jednym ogniu. Miało być i mądrze, i cnotliwie, i bezlitośnie, i zabawnie. Wyszło irytująco.

Temat odwieczny jak kino: pokoleniowa trauma. Dojrzałość kontra młodość, przyzwyczajenia i tradycja kontra technologiczne nowomody i brak zrozumienia pokolenia rodziców dla pokolenia ich dzieci, wreszcie tęsknota za tym, żeby zrozumieć, pokochać ich na nowo, a zdobywając serce dziecka, zdobyć także jego duszę.

Grany przez Stuhra ojciec, po kilkunastu latach spędzonych w klasztorze (kapitalna, arcyzabawna scena duetu Stuhra z zespołem Myslovitz, w której okazuje się, że Stuhr śpiewać „nie tylko może", ale naprawdę potrafi) zjawia się w swojej byłej-niebyłej rodzinie i doznaje szoku. Wszystko się zmieniło i wszyscy się zmienili.

Stuhr zaryzykował – film jest gatunkową hybrydą, stoi na pograniczu moralitetu i komedii. Czy takie pogranicze w ogóle możliwe jest do uwiarygodnienia? Ktoś powiedział, że film Stuhra to „kino moralnego niepokoju na wesoło". Wysokiej próby dowcip sąsiaduje tutaj z tanimi gagami, wspaniale wygrywane sceny niezgody na polską rzeczywistość roku 2003 towarzyszą taniemu moralizatorstwu.

Wśród rodzimych premier 2003 roku były także filmy osobnej kategorii, takie jak ***Zerwany***, debiut Jacka Filipiaka. Gdyby ten film swoją premierę miał rok, dwa lata wcześniej, zapewne zostałby uznany za wydarzenie. Na stojącym na zadziwiająco wysokim poziomie ubiegłorocznym festiwalu w Gdyni przeszedł niemal bez echa. *Zerwany*, film opowiadający o duchowym i mentalnym rozwoju chłopca z domu dziecka, nie zasłużył na obojętność. Film Filipiaka, przy wszystkich grzechach i zaniechaniach debiutanta, robi silne wrażenie. W finale filmu Mateusz (Krzysztof Ciupa) z domu dziecka, z poprawczaka trafia do szkoły. Wpadające przez okna na korytarzu promienie słoneczne są jedynymi możliwymi, proza szkolnego życia Mateusza nie będzie już promienna. Na zawsze będzie już obywatelem drugiej kategorii, dzieckiem drugiej kategorii. Wyrok podpisało za niego przeznaczenie. Nie ma ucieczki, ani wyjścia.

Próba oswojenia „drugiej kategorii" jest zaś próbą karkołomną.

Z honorami witano na krakowskiej premierze kilkunastoosobową (sic!) ekipę ***Starej Baśni***, ale ta *Stara Baśń* okazała się rzeczywiście bardzo stara (o filmie interesująco pisała już na łamach „Dekady Literackiej" Grażyna Stachówna w szkicu Stara baśń *w kinie* nr 7-8/03). Pretensjonalny podtytuł filmu Hoffmana: *Kiedy słońce było Bogiem* okazał się złowieszczy, bo w *Starej Baśni* boskie słońce okazało się wyjątkowo nielitościowe. Krwawe jatki dla dwunastolatków? Infantylna story o pradziejach Polski tylko dla widzów dorosłych? Trudno dociec, kto jest adresatem tego dzieła? Sceny w założeniu dojmujące nieodparcie śmieszyły, a ścięte głowy, którymi wymachiwano w filmie z dużą swobodą, przypominały nędzne duplikaty wyrobów Filipa Golarza z *Akademii Pana Kleksa* Brzechwy. Niektórzy bohaterowie po zasłużonej – mniej lub bardziej – śmierci, wracali na ekran w kilka chwil później. Cóż, za Popiela wszystko było możliwe.

U Kraszewskiego myszy, swoim zwyczajem, zajęły się niedobrym władcą. Szkoda, że przy okazji nie nadgryzły także kilku filmowych kopii. Dzisiaj nawet myszy są mniej wojownicze.

W większym stopniu towarzyską niż artystyczną katastrofą było ***Nienasycenie*** w reżyserii Wiktora Grodeckiego według powieści Witkacego, film wyprodukowany przez Weronikę Marczuk – Pazurę (niestety także aktorkę). Oglądając film wytrwałem do końca projekcji, a nie każdy może się tym pochwalić. Nic co nieludzkie, nie zostało mi jednak oszczędzone. W filmie trwał prawdziwy

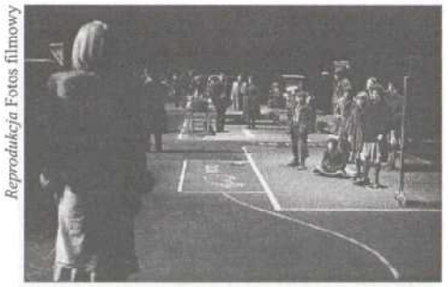
„Nienasycenie" *Reprodukcja* Fotos filmowy

festiwal męskich genitaliów (rzadziej damskich desusów), państwo Pazurowie zajadali, *pardon le mot*, ekskrementy, pani Weronika pejczem okładała pana Czarka po, *pardon le mot*, bladym tyłku. Pośród temu podobnych atrakcji o Witkacym nikt już nie pamiętał. Listę aktorskich klęsk *Nienasycenia* litościwie przemilczam, żal tylko, że w takim zestawie znalazła się Katarzyna Gniewkowska, znakomita aktorka Teatru Starego, która ma nieszczęście uwznioślać największe szmiry. W *Nienasyceniu* jako księżna Irina Wsiewołodowna była jedynym jasnym punktem ciemnej, lub raczej śmierdzącej całości. Zamiast Witkacego, dostaliśmy sadomaso dla najmniej wymagających.

To był, niezależnie od pojedynczych ocen, bardzo dobry rok dla polskiego kina. Opary absurdu unoszą sie u nas często. W *Warszawie* Gajewskiego ulicami miasta przechadza się ni stąd, ni zowąd żyrafa (a w zasadzie wiadomo skąd – z filmu Bajona *Poznań '56*). Z perspektywy żyrafiej najdłuższej szyi świata obraz jest nieco przekrzywiony. Jury festiwalu w Gdyni podryfowało w chmurach. Prawda czasu i prawda ekranu mieszkają jednak bliżej powierzchni. Bliżej nas.

Łukasz Maciejewski

ŁUKASZ MACIEJEWSKI ur. 1976 r., doktorant w Katedrze Amerykanistyki UJ, dziennikarz współpracujący m.in. z „Kinem".



Reprodukcja Fotos filmowy

Farbą po Ameryce

***Dogville*, scen. i reż. Lars von Trier,** wyk. Nicole Kidman, Lauren Bacall, Paul Bettany, James Caan, Chloe Sevigny, Ben Gazzara, premiera 2003 r.

Premiera najnowszego filmu Larsa von Triera *Dogville* na tegorocznym festiwalu w Cannes po raz kolejny sprowokowała dyskusję na temat twórczości kontrowersyjnego reżysera. Tradycyjnie już film Triera budzi bardzo głębokie i bardzo różnorodne emocje – od zachwytu po całkowite odmówienie obrazowi jakichkolwiek wartości. Tym razem jednak do typowych komentarzy odnoszących się zazwyczaj do kwestii artystycznych dochodzą także komentarze polityczne. Umieszczenie akcji filmu w latach trzydziestych w Stanach Zjednoczonych Ameryki jest zabiegiem całkowicie celowym i, mimo że film ma pretensje do uniwersalizmu, znacząco warunkuje jego odbiór. Pojawiają się komentarze, że tytułowe miasteczko jest metaforą całych Stanów – państwa, które za wyświadczone przez siebie dobro każe płacić znacznie zawyżoną cenę. Atmosferę podgrzewa także sam Trier, na krytykę odpowiadając przedrzeźnianiem w czasie konferencji prasowych prezydenta Kennedy'ego. Wypowiedziane niegdyś w Berlinie słynne słowa „Ich bin ein Berliner" ironicznie parafrazuje w „Ich bin ein American".

Jest bardzo późno, kiedy Grace dociera do miasteczka na wzgórzach. Jest zmęczona, trzęsie się z zimna ubrana w elegancki, niepraktyczny płaszczyk. Wytworne szpilki, które ma na nogach, nie pomagają w szybkim marszu, obcisła wieczorowa sukienka krępuje ruchy. Chwilę wcześniej padły strzały. Przerażenie dziewczyny, desperacja, z jaką pokonuje wzniesienia, wskazują, że to do niej celowano. Uśpieni mieszkańcy Dogville nie słyszą ani strzałów, ani kroków, ani urywanego, głośnego oddechu intruza, nie zdają sobie sprawy, że za przyczyną tej kruchej i bardzo pięknej kobiety, która potykając się idzie właśnie środkiem ulicy Wiązów, niedługo zmieni się całe ich życie. Śpią spokojnie. Są przecież uczciwymi obywatelami Stanów Zjednoczonych Ameryki, ciężko pracującymi dla dobra swoich rodzin i kraju. Wierzą w amerykańskie wartości. Na co dzień surowi i szorstcy, zmęczeni trwającym kryzysem, prowadzą jednak – przynajmniej pozornie – proste i głęboko moralne życie. Grace pojawia się w nim przypadkiem. Nie wybrała tej miejscowości, nie znała wcześniej ludzi tu mieszkających. Ale kiedy następnego ranka widzi ich po raz pierwszy, kiedy patrzy na ulice maleńkiego, składającego się zaledwie z kilku ulic Psiego Miasteczka, zdaje sobie sprawę, że uosabiają oni to wszystko, za czym wcześniej tęskniła, prowadząc wygodne życie córki gangstera. Widzi w nich ratunek – nie tylko w dosłownym sensie. Schronienie, którego za namową samozwańczego przywódcy zgadzają się jej udzielić mieszkańcy Dogville, nie jest dla niej wszystkim. Równie ważny – a może nawet ważniejszy – jest fakt, że teraz będzie można zacząć wszystko od nowa, tylko na własny, świeżo otwarty rachunek. Że można być w pełnym tego słowa znaczeniu dobrym, pięknym człowiekiem – bogatym dzięki poświęceniu i wewnętrznemu spokojowi, jakie daje uwolnienie się od konieczności akceptowania czynionego przez najbliższych zła.

Warunek, który stawiają wybawcy, początkowo nie wydaje się być trudnym do spełnienia – Grace ma wykonywać proste, niewymagające większego wysiłku, prace na rzecz miasta. Komuś przypilnuje dziecka, z kimś porozmawia, komuś pomoże upiec ciasto, kogoś nauczy grać w warcaby, do kogoś po prostu się uśmiechnie i podniesie na duchu. W zamian za to dostaje pozwolenie na pozostanie w Dogville, gwarancję ochrony i niedużą pensję, za którą stopniowo kupuje sobie w miejscowym sklepie porcelanowe figurki. Dziewczyna jest szczęśliwa – otoczona sympatią i szacunkiem całego miasta, świadoma rodzącej się powoli miłości Toma, który jako pierwszy wziął ją w obronę, ma po raz pierwszy w życiu wrażenie, że znalazła swoje miejsce na ziemi, że nie może jej spotkać nic lepszego ponad to, co stało się tutaj. I tylko raz, wstydząc się swoich podejrzeń, niepewnie zapyta Toma o wizytówkę z adresem i telefonem, którą zostawił chłopakowi poszukujący jej ojciec. Tom, oburzony, zaprzeczy. Grace, uspokojona, nie zapyta więcej.

Nie do końca właściwie wiadomo, dlaczego powoli ulatnia się sielankowy nastrój. Może dzieje się tak wtedy, kiedy kobiety w miasteczku orientują się, że niespotykana uroda gościa robi stanowczo zbyt duże wrażenie na mężczyznach z Dogville. A może jest to moment, kiedy szeryf po raz kolejny przywozi do miasta zawiadomienie o rzekomych przestępstwach Grace. Dość, że najpierw prawie niedostrzegalne, potem coraz wyraźniejsze sygnały pozwalają Grace zauważyć, że jej status w miasteczku nieco się zmienił. I choć wszyscy zaprzeczają, jakoby zmiany były istotne i stałe, Grace nie czuje się już bezpieczna ani szczęśliwa. Nie martwią jej jednak znacznie zwiększone obowiązki – Tom tłumaczy przyjaciółce, że to konieczność, ponieważ ukrywanie jej wiąże się teraz z większym ryzykiem – Dogville ma poczuć się pewniej, kiedy swoją pracą Grace wynagrodzi mieszkańcom miasta związane z jej obecnością uczucie niepokoju. Prawdziwy problem jest znaczenie poważniejszy – dziewczyna, którą do tej pory traktowano nie tylko jako miłą, sezonową atrakcję, ale także jako niezależny, nieco tajemniczy byt, teraz zaczyna być dla Psiego Miasteczka czymś w rodzaju rzeczy, nad którą rozciąga ono pełnię swojej władzy. *Sposób, w jaki mieszkańcy Dogville traktują Grace, pokazuje, że oddawanie siebie innym w prezencie może być bardzo niebezpieczne* – powiedział Lars von Trier. – *Władza, jaką ludzie wtedy dostają nad jednostką, deprawuje ich. Jeśli dajesz siebie za darmo, to wszystko się zepsuje*. Kiedy więc otoczenie Grace uświadamia sobie swoją siłę i to, że dziewczyna nie będzie się przed nim bronić, zaczyna się koszmar. Urocze starsze panie postępują jak czarownice, kobiety, które

wcześniej przyjaźniły się z Grace, teraz pastwią się nad nią psychicznie, dzieci, które wcześniej nie odrywały od niej zachwyconego wzroku, pozwalają sobie na zachowania, z którymi ich opiekunka nie potrafi sobie poradzić. Dotychczasowi wybawcy Grace zaczynają zachowywać się tak, jakby brali udział w swoistej licytacji – kto uderzy mocniej, dokuczy bardziej, dotknie najczulszego punktu dziewczyny. Intuicja nie zawodzi ich nigdy, potrafią także doskonale usprawiedliwić każdą swoją niegodziwość, używając przy tym słów takich jak „Prawda", „Godność", „Sprawiedliwość", „Poświęcenie". Wstrząsająca scena gwałtu, która wydaje się być apogeum okrucieństwa, tak naprawdę dopiero je zapowiada. Mimo to Grace bardzo długo nie próbuje protestować, z pokorą znosi poniżenie i strach. *Myślę, że walczy z tym, kim jest, skąd pochodzi, ze swoimi pobudkami* – komentowała graną przez siebie postać Nicole Kidman. – *Fascynuje mnie w niej to, że pragnie być dobra za wszelką cenę, więc, chcąc wierzyć w ludzką dobroć, potrafi wiele przebaczyć. Nie uważam jej za naiwną. Myślę, że jest pełna nadziei, nadziei dotyczącej całej ludzkości. (...) Mieszkańcy miasteczka są aspektami jej osobowości. Tom, jej ojciec, wszyscy... Kiedy się to dostrzeże, staje się ona o wiele pełniejszą postacią.*

Grace podejmuje tylko jedną, jedyną próbę ucieczki – zdradzona, ponosi porażkę. Wściekli oprawcy postanawiają upodlić ją jeszcze mocniej – zawieszają jej na szyi obrożę z łańcuchem i dzwonkiem. Od tej pory każdemu poruszeniu dziewczyny towarzyszy jego dźwięk. Kolejne upokorzenie dodane do całej masy innych nie zdaje się już robić na Grace większego wrażenia. Jest bierna, ogromną większość czasu spędza, leżąc w bezruchu na starym łóżku. Jej obojętność, chłód, rezygnacja znamionują dojście do jakiegoś kresu, do granicy, po przekroczeniu której nic już nie może być takie jak przedtem – także poglądy, postawa, której hołdowało się wcześniej. Franciszkańska pokora przekształca się niespodziewanie w chęć zemsty, z tym, że nie jest to zemsta mająca na celu tylko ukaranie winnych cierpienia. Grace, karząc miasteczko, nie tylko wyrównuje swoje rachunki – próbuje także choć trochę wyczyścić, posprzątać świat, który w jej mniemaniu będzie po prostu lepszy bez hipokryzji Psiego Miasteczka. Jej okrutne działania wydają się widzowi całkowicie usprawiedliwione – sceny masakry, mordowania bezbronnych ludzi, przynoszą ulgę. Emocje stopniowo windowane podczas ponad dwugodzinnej psychodramy na najwyższy możliwy pułap znajdują wreszcie ujście. Kara jest adekwatna do popełnionego przestępstwa, zawodowi kaci wykonują ją szybko i sprawnie, nie znęcając się nad ofiarami. W sumie wszystko przebiega bardzo humanitarnie... Może poza jedną sceną – likwidacji rodziny Weroniki i Chucka, których siedmioro dzieci ginie na oczach matki zmuszonej do patrzenia na ich śmierć. Ale nawet to, tak okrutne działanie, nie wzbudza sprzeciwu – Weronika jakiś czas wcześniej również skazała Grace na obserwację śmierci jej „dzieci" – siedmiu kiczowatych, porcelanowych figurek symbolizujących nowe życie dziewczyny. Razem z nimi ginie wszystko, w co Grace wierzy, czemu ufa. W pewnym sensie ginie więc sama Grace – zemsta na Dogville jest zarazem przyznaniem się do

porażki, uznaniem racji reprezentowanych dotąd przez ojca – racji, którym dziewczyna od tej pory również będzie hołdować.

Tragedia Grace nie robiłaby chyba tak wielkiego wrażenia, gdyby nie sceneria, w której Lars von Trier zdecydował się ją umieścić. Dogville to ogromna, utopiona w czerni hala zdjęciowa, na podłodze której namalowano białą farbą zarysy domów i ulic. Większość przedmiotów używanych przez bohaterów nie istnieje, niewidzialne drzwi zaznaczają jednak swoją obecność skrzypieniem za każdym razem, kiedy ktoś je otworzy lub zamknie, a nieistniejące krzewy szumią przy silniejszych powiewach wiatru. Jeśli nawet ten zabieg powoduje początkowo dyskomfort, widz bardzo szybko przestaje go odczuwać – dramat, którego staje się świadkiem, dominuje nad miejscem, w którym się rozgrywa. Nowatorskie, szokujące dla wielu rozwiązanie Triera, nie jest przypadkowym zabiegiem, nie zostało również wybrane ze względu na znaną skłonność reżysera do łamania wszelkich filmowych reguł. Narysowane, przezroczyste Dogville uwydatnia udrękę dziewczyny – scena brutalnego, odrażającego gwałtu rozgrywa się w bliskim sąsiedztwie innych ludzi, którzy, stojąc metr czy dwa metry dalej, nie reagują, nie zauważają dziejącego się tuż obok zła – być może dlatego, że ściany, których nie wybudowano w studiu, dla nich istnieją naprawdę. To jednak tylko wymówka – jest jasne, że nawet gdyby mieszkańcy postrzegali Dogville w ten sam sposób, w jaki robi to widz, ich reakcja byłaby identyczna. Dramat Grace może się rozegrać nie dlatego, że nikt go nie zauważa, ale dlatego, że zauważają go wszyscy. I akceptują.

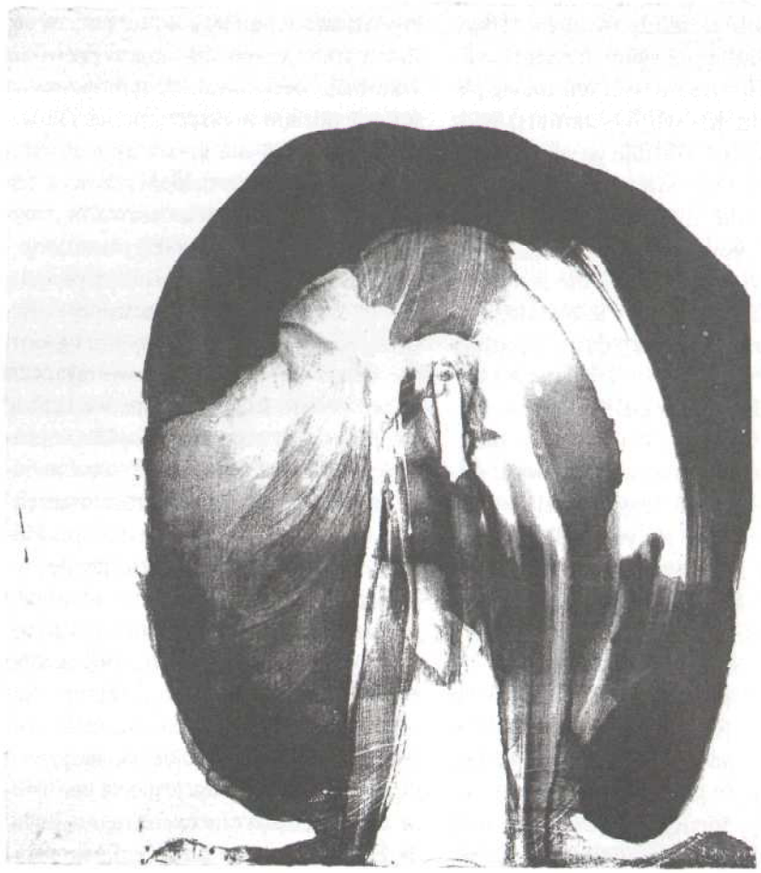
Poczynaniom miasteczka cały czas towarzyszy komentarz narratora, wygłaszany nieco sarkastycznym tonem przez Johna Hurta. Jego nazwisko w obsadzie filmu to jedno z wielu wielkich nazwisk, które pojawiają się w czołówce: Nicole Kidman, Laren Bacall, Paul Bettany, Chole Sevigny, Jean-Marc Barr, James Caan czy Udo Kier. Intrygujący zestaw ludzi pochodzących z różnych krajów i reprezentujących różne typy aktorstwa dał w efekcie produkcję niezwykle sugestywną, o wyjątkowym nastroju. Aktorzy, najczęściej grający do tej pory w filmach trafiających do bardzo szerokiej widowni, zdecydowali się tym razem na wzięcie udziału w eksperymencie, którego powodzenia nie gwarantowało właściwie nic poza nazwiskiem reżysera. Ich grę – świadomie nieco teatralną, wyczyszczoną z gwiazdorskiej maniery – podkreślają zdjęcia zrobione za pomocą prostej kamery video prowadzonej z ręki. Otrzymany w ten sposób obraz ogromnie różni się od wielu powstających współcześnie filmów, które większość swoich atutów otrzymują dopiero w procesie obróbki komputerowej. Pozbawiony malowniczych krajobrazów, oszczędnie operujący kolorami i światłem, kładzie nacisk na specyfikę relacji międzyludzkich, na ich temperaturę i powody jej wzrostu lub spadku. Jeśli interpretować *Dogville* w tym kluczu, nie sposób odmówić filmowi uniwersalizmu. Nie sposób jednak również nie zauważyć szeregu czarno-białych zdjęć, składających się na ostatnią sekwencję dzieła von Triera. Dokumentują one tą stronę Ameryki, do której ona sama niechętnie się przy-

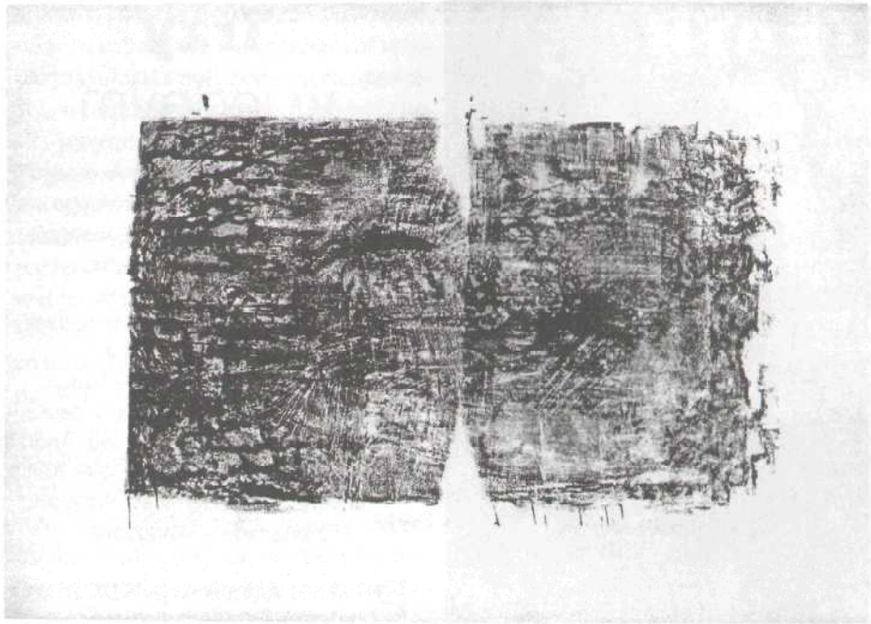
JOANNA PREIZNER
doktorantka kulturoznawstwa-filmoznawstwa UJ, absolwentka polonistyki i filmoznawstwa.

znaje – nędznie ubranych, wygłodzonych ludzi, brudne uliczki, przerażające budynki slumsów. To w dużej mierze realistyczny portret Dogville – zanim jeszcze zniszczyła je Grace. Przeraźliwie dosłowne fotografie kończą ten tak umowny film. Nie towarzyszy im już żaden komentarz, nie układają się w żaden logiczny ciąg. Jednak samo ich pojawienie się czyni opowiedzianą historię bardziej prawdopodobną – skoro bowiem istniał (istnieje?) taki świat, wydarzenia przedstawione w obrazie von Triera mogły (mogą?) naprawdę mieć miejsce. Wybierając dla ilustracji swej tezy Stany Zjednoczone, duński reżyser świadomie je demitologizuje, czyni odpowiedzialnymi za zło. Zdaniem von Triera, krytycznie nastawionego do „kraju wielkich możliwości", Ameryka nader często stara się uniknąć tej odpowiedzialności. Być może kolejne dwa filmy, które mają wejść w skład trylogii zapoczątkowanej przez *Dogville*, dadzą odpowiedź na pytanie, jak rozwiązać ten problem.

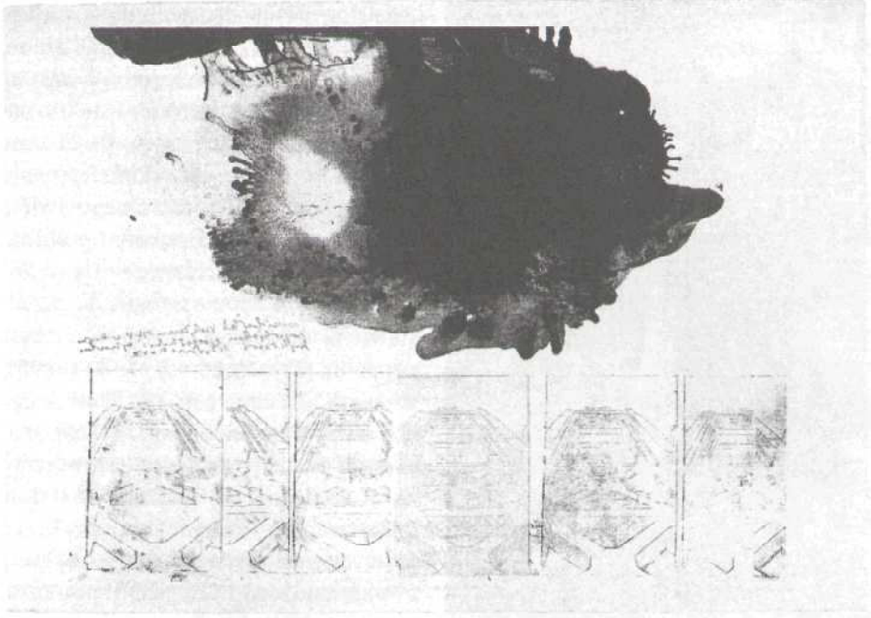
Joanna Preizner

Włodzimierz Kunz, *Głowa*, 1973, litografia, 53 x 51 cm. Własność rodziny Artysty

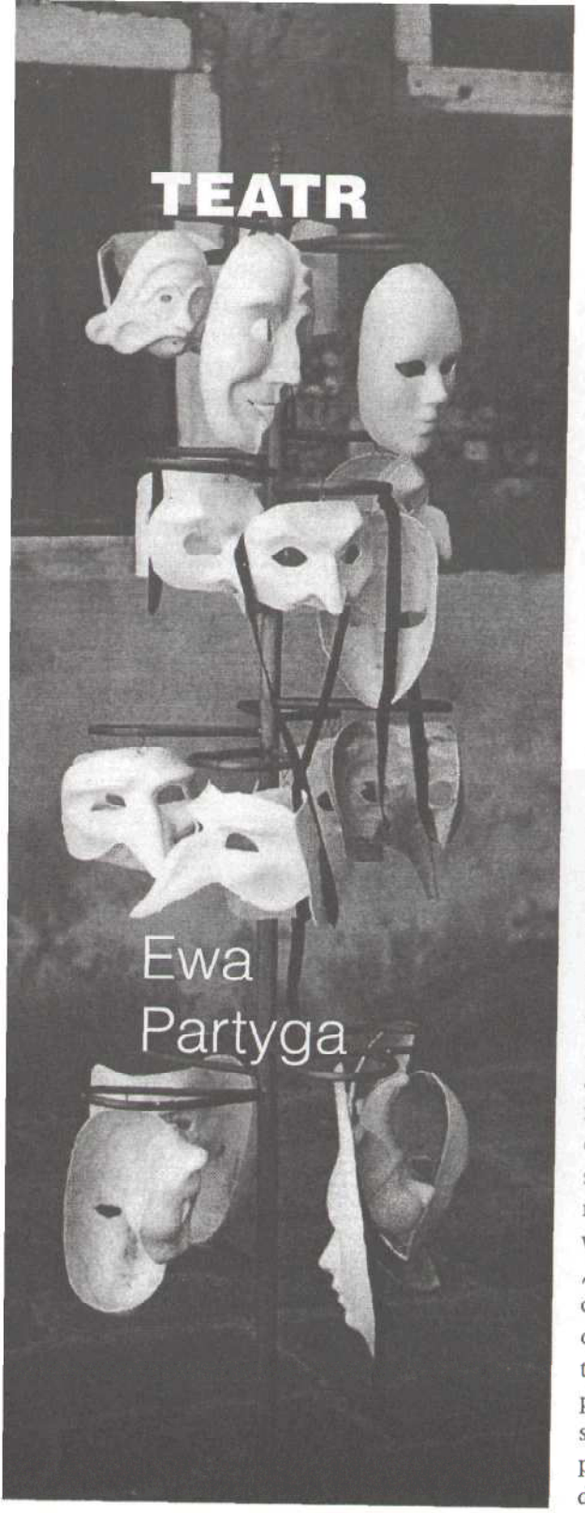




Włodzimierz Kunz, *Motyl*, 1965, litografia, 33 x 50 cm. Własność rodziny Artysty



Włodzimierz Kunz, *Fabryka*, 1968, litografia + suchoryt + collage, 48 x 62,5 cm. Własność rodziny Artysty
Reprodukcje Katalog wystawy wydany przez Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie



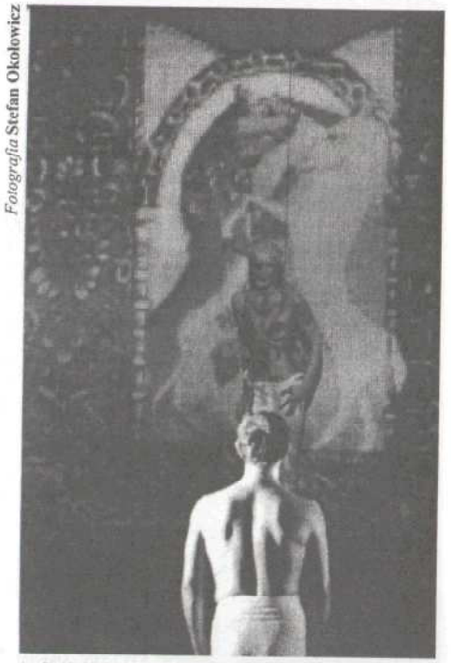
Trzy
w jednym

Dybuk (według Szymona Anskiego i Hanny Krall, dramat Anskiego w przekładzie Awiszaja Hadariego); reżyseria i adaptacja tekstu Krzysztof Warlikowski, scenografia – Małgorzata Szczęśniak, muzyka – Paweł Mykietyn, reżyseria świateł – Felice Ross. Występują m.in. Magdalena Cielecka, Stanisława Celińska, Renate Jett, Andrzej Chyra, Jacek Poniedziałek, Marek Kalita. Premiery: 6 października – Wrocław, 2 listopada – Warszawa.

Premierę najnowszego przedstawienia Krzysztofa Warlikowskiego, opartego na dwóch *Dybukach* – na legendzie dramatycznej Szymona Anskiego oraz na opowiadaniu Hanny Krall z tomu *Dowody na istnienie* – przygotowywaną na Festiwal w Awinionie, który się nie odbył, obejrzeli ostatecznie polscy widzowie – najpierw na wrocławskim festiwalu „Dialog" w dzień żydowskiego święta Jom Kippur, w dzień pokuty i pojednania, a potem w Warszawie w Dzień Zaduszny. Chyba dobrze się stało, bo przedstawienie od początku adresowane było nie do międzynarodowej, ale do polskiej widowni, z którą teatr Warlikowskiego „od kilku lat toczy dialog". Wybór znaczących dat uwypuklił intencje twórców, dążących do tego, by spektakl nie stał się tylko źródłem kolejnego teatralnego przeżycie estetycznego, ale częścią życia swoich widzów. Dialogiczny potencjał przedstawienia, wynikający ze zderzenia dwóch tak radykalnie odmiennych języków artystycznych, Warlikowski wzmocnił jeszcze bardziej, konstruując coś w rodzaju prologu z anegdotycznych opowieści zaczerpniętych z różnych źródeł (między innymi z *Shlomo's stories: selected tales* Shlomo Carlebacha i Susan Yale Mesinai). Ulepił więc swego *Dybuka* z trzech tekstów, przepuszczając każdy z nich przez własną wyobraźnię – nie zamaskował jednak różnic i napięć między nimi. Wsłuchał się w głosy trzech różnych światów i pozwolił, by każdy przemówił na swój sposób.

Prolog rozgrywa się w przestrzeni pomiędzy sceną a widownią. Na krzesełkach ustawionych rzędem przed skonstruowanym przez Małgorzatę Szczęśniak, podzielonym na dwie części, metalowym stelażem wyznaczającym przestrzeń gry scenicznej sadowi się siódemka aktorów w różnym wieku. Wchodzą, uśmiechając się niepewnie do publiczności, jakby badali jej nastrój, poprawiają stroje, rozdają dyskretne ukłony. Każdy przynosi widzom jakąś historię, wzruszającą i piękną anegdotę o nieistniejącym już świecie naszych żydowskich sąsiadów; historię zgrabną, zamkniętą, dopiętą na ostatni guzik głębokim morałem. Będą je opowiadać po kolei, stopniując napięcie, zawieszając głos, kiedy trzeba, i nie kryjąc troski o wrażenie, jakie wywierają na widzach i na aktorach siedzących obok. Szukają kontaktu z publicznością, zdarza się, że odgrywają jej reakcje, chrząknięcia, szeptane półgłosem komentarze. Bo publiczność tymczasem zaczyna się nerwowo wiercić, zaskoczona ostentacyjną nieteatralnością przedstawienia, nieprzygotowana do słuchania. Gdy wstaje ostatni aktor, chłopak w jarmułce, ciemnych okularach i ortalionowej kurtce, atmosfera zagęszcza się nieoczekiwanie; zagęszcza się nawet nie za sprawą pierwszych słów Andrzeja Chyry, choć są odmienne w tonie, od tych, z którymi nas oswoili pozostali aktorzy („Transcendentalny Bóg nazywa się AJIN. AJIN znaczy «nie coś», Bóg jest więc poza egzystencją..."), ale za sprawą zachowania aktora – jego wewnętrznego napięcia, całkowitego zatopienia w mówionych, a potem wykrzykiwanych słowach. Po chwili wiemy już, że Chyra przynosi nam opowieść niegotową, opowieść, która szuka formy i nie boi się własnej bezkształtności. Chyra – w przeciwieństwie do pozostałych aktorów nie udaje, że panuje nad swoją historią i nad swoją pamięcią, gotów wejść z nią w niebezpieczną interakcję, nie wiedząc, dokąd go zaprowadzą słowa. I rzeczywiście prowadzą go w dwa różne światy, bo to on będzie Chananem z *Dybuka* Anskiego i Adamem S. z noweli Hanny Krall. Teatr rozkwita z tego, co niegotowe i niedomknięte.

A rozkwita pięknie. Podsycany muzyką Pawła Mykietyna i światłem reżyserowanym przez Felice Ross. Choć Warlikowski pociął i poszatkował *Dybuka* Szymona Anskiego, to nawet krytycy niechętni jego teatralnym eksperymentom nie powinni odmówić teatralnej urody pierwszej części przedstawienia. Ze spowitej w żydowski folklor dramatycznej legendy Anskiego o duszy przedwcześnie zmarłego, zafascynowanego Kabałą młodzieńca, która jako dybuk wstępuje w ciało ukochanej w dniu jej ślubu z innym, pozostało w przedstawieniu Warlikowskiego to, co najważniejsze – oczyszczona z rodzajowości opowieść o miłości, która umożliwia



Fotografia **Stefan Okołowicz**

Andrzej Chyra i Magda Cielecka

transgresję i o ludziach, którzy szukają nowych dróg. Bohaterem poszukującym jest tu nie tylko Chanan, ale także Lea Magdaleny Cieleckiej, która, w sposób znacznie bardziej dojrzały i świadomy niż jej literacki pierwowzór, szuka nieznanego, wychodzi mu naprzeciw i czyni w sobie miejsce dla tego, co niepojęte. U Warlikowskiego, dzięki sugestywnym teatralnym skrótom, gęstnieją sensy. Charakterystyczny dla jego teatralnego myślenia wydaje się sposób ukazania świadomie wybranej osobność Lei. W scenie przygotowań do ślubu reżyser ustawił na wprost widzów damskie toaletki z wielkimi lustrami, a przed nimi posadził kobiety w różnym wieku – od najmłodszej (dziesięcioletniej dziewczynki) do najstarszej. Lea, która niespokojnie krąży miedzy nimi, zamiast usiąść przed lustrem, staje się brakującym ogniwem w łańcuchu pokoleń, a jej milcząca odmowa włączenia się w kobiecy rytuał – znakiem zerwania z tradycją i przeszłością w imię... wierności wobec przeszłości i pamięci. Zamiast pudrować nos, zakłada męski strój, jakby chciała utorować drogę dybukowi, który za chwilę w niej zamieszka; jakby nie chciała dziedziczyć przeszłości i wolała ją świadomie wybrać, wywalczyć.

Chanan i Lea unikają luster, których na scenie nie brakuje. Bo w lustrze można zobaczyć tylko siebie, jak powiada Meszulach, niepokojący i tajemniczy boży posłaniec, grany przez Renate Jett, a przez szybę widać drugiego człowieka. Żeby zajrzeć na drugą stronę rzeczywistości, żeby wzlecieć w inne światy i żeby wreszcie spotkać się ze sobą, oboje, najpierw Chanan, a potem Lea zrośnięta z dybukiem, stają więc na krawędzi życia przed trochę brudną i trochę odrapaną szybą.

W opowieści o Amerykaninie, Adamie S. noszącym w sobie dybuka „nietkniętego przez śmierć", „sześcioletniego na zawsze" przyrodniego braciszka, który „jakoś zgubił się w getcie" i o buddyjskim mnichu żydowskiego pochodzenia, który ma z niego wypędzić nieproszonego gościa, zamiast pięknych teatralnych metafor, zamiast obrazów, dzięki którym gęstnieją sensy, pozostały nagie słowa. Ich nagość oraz bolesna precyzja stają się źródłem teatralnej niemocy wtedy, gdy Warlikowski ilustruje je dalekim od jakiejkolwiek metaforyczności scenicznym działaniem. Jakby reżyser, mnożąc tautologie, ostentacyjnie unikał interpretacji, jakby trzymał swą teatralną wyobraźnię na uwięzi i nie chciał powiedzieć ani słowa więcej niż Hanna Krall. Część krytyków mniej lub bardziej dyplomatycznymi słowy oceniła już tę część przedstawienia jako artystyczny niewypał, kręcąc nosem na ową oczywistość i „nietajemniczość" współczesnego *Dybuka*. Podczas gdy wielu irytuje ilustracyjny i tautologiczny charakter tej części inscenizacji, dla mnie *Dybuk* Teatru Rozmaitości byłby znacznie mniej interesujący, gdyby proza Krall została w nim nasycona podobną teatralnością jak baśń Anskiego. *Dybuk* niepokoi i zaprasza do myślenia przede wszystkim jako świadomie heterogeniczna całość. Sens tego przedstawienia i jego najważniejsza nuta rodzą się na styku trzech tekstów, dzięki spotkaniu w jednym spektaklu trzech bardzo różnych teatrów, trzech sposobów przeżywania świata. Siła jego oddziaływania rodzi się na powierzchni odrapanej szyby-lustra, które Warlikowski umieścił pomiędzy tekstami, a także między aktorami a widzami – a najlepiej świadczą o tym zapadające w pamięć szwy między tekstami.

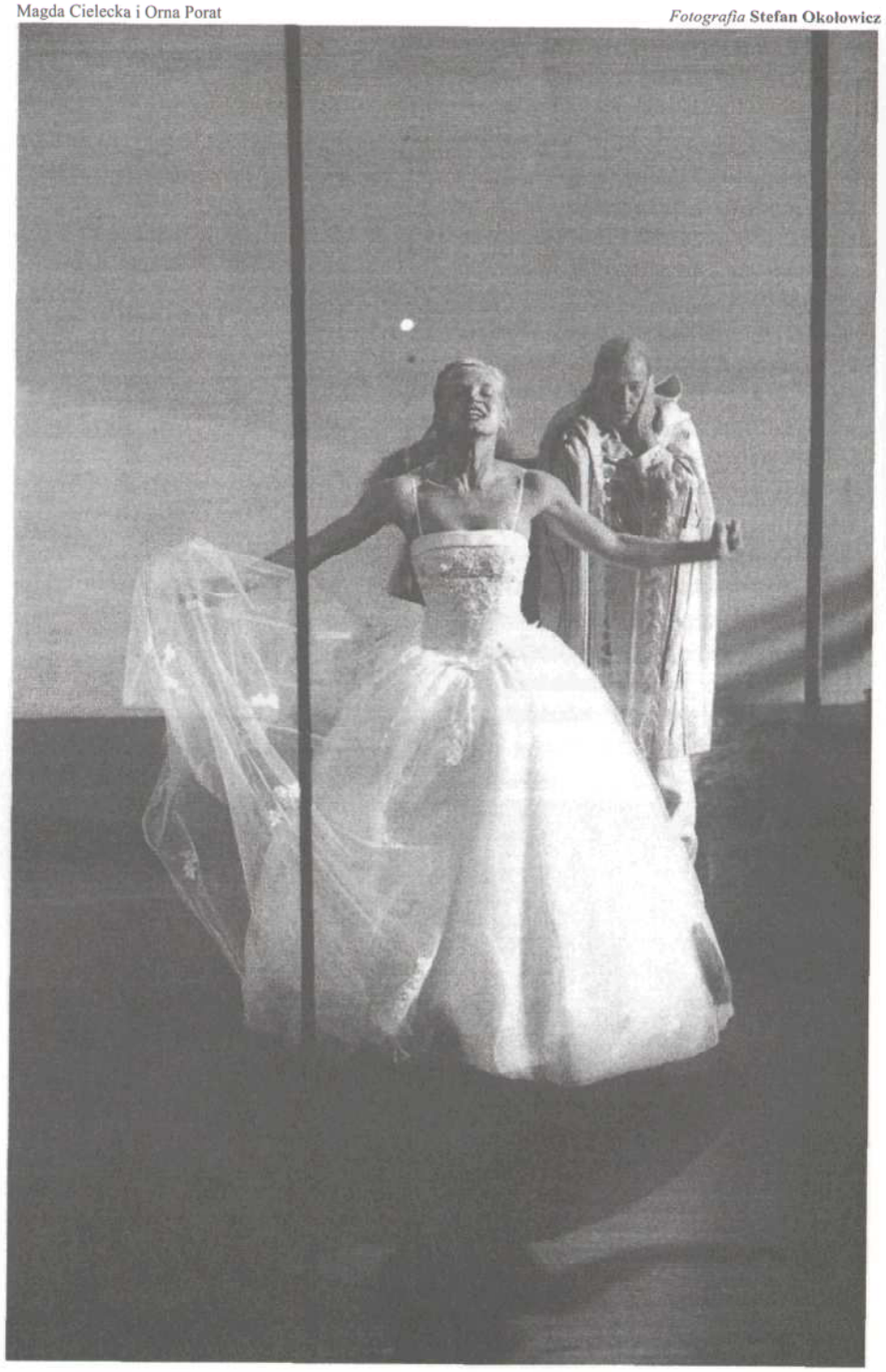
Próg pierwszy, przejście między rozwlekłym anegdotycznym prologiem a skondensowaną historią Lei i Chanana, uprzytamnia, że w teatrze – a pewnie i nie tylko w teatrze – najpełniej owocuje to, co niegotowe i niedomknięte. Misterna konstrukcja kolejnego szwu, szwu którym Warlikowski połączył dwa *Dybuki*, odbiera więc każdemu z nich ułudę gotowości i otwiera je na siebie nawzajem. Historia Lei i Chanana w teatrze Warlikowskiego tylko na pozór kończy się tak samo, jak u Anskiego, który chciał, by dybuk zabrał swą ukochaną do nieba. Gdy oczyszczony miłością Lei dybuk powraca wreszcie na scenę, gdy Lea uwalnia się z kokonu ślubnej sukni i nadzy kochankowie mogą znów ręka

Tomasz Tyndyk, Zygmunt Melanowicz, Jacek Poniedziałek, Renate Jett

Fotografia **Stefan Okołowicz**

Magda Cielecka i Orna Porat

Fotografia **Stefan Okołowicz**



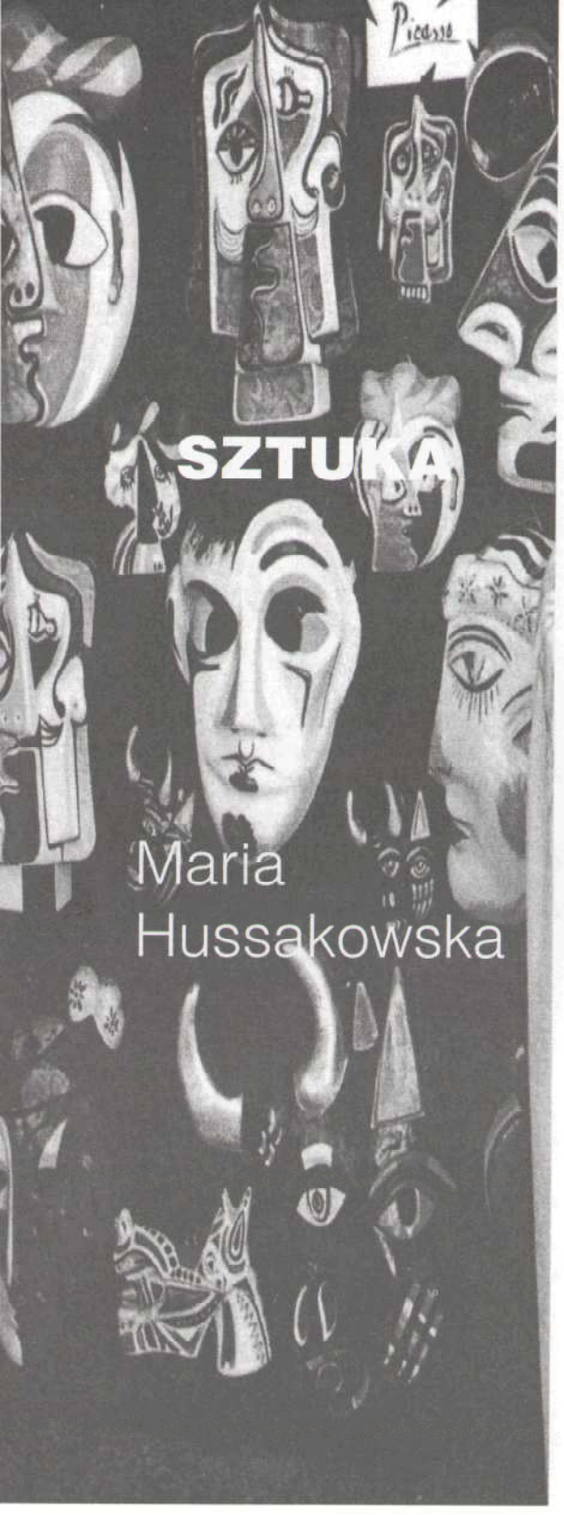
w rękę wyruszyć na poszukiwanie nowych dróg, przestrzeń ulega takiej samej metamorfozie, jakiej byliśmy świadkami w scenie spotkania żywych jeszcze kochanków na początku sztuki: na drewnianej ścianie rozkwita malowany światłem „w gryfy, pawie, rybowęże i jednorożce" obraz ogrodów Edenu. Sceniczny stelaż zaczyna nagle mieścić w sobie wiele światów i wydaje się, że metamorfoza przestrzeni dokonuje się pod wpływem jakości i temperatury tego, co ludzi może łączyć. Gdy jednak trzymająca się za ręce para wkracza w tę przestrzeń, gdy rajski wzór zaczyna rozświetlać ich nagie ciała, czarodziejski obraz znika, a ściana się rozstępuje, by wygnańcy mogli się schronić już nie razem, ale obok siebie, w zimnej i nieprzytulnej przestrzeni nowoczesnej małżeńskiej sypialni. Andrzej Chyra nie przestając grać Chanana, zostaje Adamem S., a Magdalena Cielecka pozostaje wciąż Leą, choć wciela się w jego milczącą, racjonalną, amerykańską żonę, która nie wierzy w dybuki i uważa, że można się z nich wyleczyć.

W pierwszej chwili trudno się oprzeć wrażeniu, że światy, które scalił w swym teatrze Warlikowski, wszystko dzieli. Lea od początku traktuje dybuka jak dar, sama go zaprasza, szykuje się na jego przyjęcie, podczas gdy dla Adama S. dybuk jest ciężarem, Adam S. chce się go pozbyć. I choć tego nie czyni, choć w ostatniej chwili zatrzymuje w sobie nieznanego braciszka, to do końca nie mamy pewności, czy ta decyzja coś zmienia w jego życiu. Zbyt mocno zapada w pamięć obraz bohatera, który w swojej zimnej, podobnej do klatki sypialni „biegnie" na sztucznej bieżni, biegnie donikąd razem ze swoim dybukiem. Słowo „razem" jest tu jakby nie na miejscu. W historii Adama S. nie tylko żyjący są samotni, skazany na samotność jest także dybuk w człowieku. Zupełnie inaczej niż w historii Lei, która na egzorcyzmy cadyka (w wykonaniu izraelskiej aktorki Orny Porat) odpowiada *Pieśnią nad pieśniami*, która ze swym dybukiem prowadzi miłosny dialog, w rozsadzanym od wewnątrz ciele. Cielesność, która w *Dybuku* dawniejszym jest bramą dla tego, co duchowe, w *Dybuku* współczesnym staje się tamą i barierą. Może dlatego gwałtowna, konwulsyjna ekspresja aktorów w części pierwszej coś istotnego odsłania, a w części drugiej coś ważnego przesłania.

A jednak dzięki temu, że Warlikowski rozpisał dwa, jakże różne światy na te same ciała aktorów, dzięki temu, że połączył je misternym szwem, zrodziła się między nimi symbiotyczna więź. Lepiej ich więc nie rozdzielać. A wtedy historia Lei nie zdematerializuje się w baśń, a z historii Adama S. nie wycieknie nadzieja.

Najnowsza propozycja Krzysztofa Warlikowskiego ma rzeczywiście dialogiczny potencjał i trafia w czułe miejsca. Ale na pytanie, czy publiczność rzeczywiście podejmie dialog, w który chciałby ją wciągnąć reżyser, czy pozwoli, by ten teatr zaważył na jej życiu, nie da się odpowiedzieć jednoznacznie. Przeszkodą jest przede wszystkim polaryzacja widowni jego spektakli. To, co w teatrze Warlikowskiego fascynuje i przyciąga wyznawców, odpycha zarazem i irytuje jego przeciwników. Pozazdrościć wyznawcom. Tylko, czy z wyznawcami można prowadzić prawdziwy dialog?

Ewa Partyga



Trochę zapomniane **malarstwo najwyższej próby**

Kiedy obcujemy z dziełem Włodzimierza Kunza – a ostatnią taką możliwość stworzyło nam Międzynarodowe Centrum Kultury, organizując w ramach Międzynarodowego Triennale Grafiki duży pokaz jego prac – mamy do czynienia z czymś w rodzaju celebrowania zagadki widzialności. Posłużenie się już na początku frazą Merleau-Ponty'ego, ma wskazać osobę tłumacza, dzięki któremu może uda się dopowiedzieć coś do ciągle pełnego tajemnic języka obrazów Kunza.

Obrazów i grafik, które pozornie nie sprawiają kłopotów historykowi sztuki, są bowiem łatwe do zaklasyfikowania. Doskonale współbrzmią z 'po arsenałową' ekspresyjną figuracją późnych lat pięćdziesiątych, aby nieco później poprzez serie miejskich pejzaży zatrzymać się na etapie aluzyjnej abstrakcji. Syntetyczne, wyabstrahowane widoki na kopiec Kościuszki oglądane z okien pracowni na Żelechowskiego poprzez ciągnące się poniżej działki i pola, z ich swoistą geometrią, powoli ustalały zasadę organizacji płaszczyzny. W litografiach z Kopcem w tytule, z lat 1961-62, wizerunek oddziela od tła mocna, miękko położona rama, a w jej wnętrzu pozornie swobodny układ form i linii, z przeważającym motywem prostokąta i charakterystycznymi delikatnymi zadrapaniami, które wzbogacają układ i kontrastują niuanse rozlewających się plam tuszu. Całość wykonana swobodnie, szybko lub też wykonanie sprawiające wrażenie ogromnej swobody przy pokrywaniu kamienia tuszem, rozcieraniu plam, poszukiwaniu ledwie dostrzegalnych odcieni szarości. Ewidentna maestria. W obrazach olejnych z tym motywem jest podobnie; dezynwoltura gestu i siatka wyznaczająca lub tylko sugerująca porządek kompozycji. W *Pejzażu pod Kopcem* z 1960 roku dominuje szachownica mocnego różu w dolnej partii płótna, a jej zdecydowanej fakturze jakby zaprzecza lekko kładziona, poryta czarnymi liniami i inskrypcjami góra. Pojawiające się niemal na każdym obrazie pasy – malowane lub autentyczne, wklejane fragmenty tkaniny z nadrukiem czy drapane odcinki równoległych linii – uspokajają i dyscyplinują płótno. Znacznie bardziej rozbudowana kompozycja *Kopiec X*, z roku 1968 – z dopisanym później przez artystę podtytułem *Z anegdotą* – rzeczywiście oferuje cały szereg najrozmaitszych przytoczeń; odcisk winylowej płyty, garść siana zebranego w czasie spaceru, iluzyjnie niemal chowające się za kopcem słońce, wszystko skomasowane i równocześnie rozrzucone na płótnie pośród całkowicie abstrakcyjnych barwnych plam manifestujących swą niezależność. Wszystko jest ważne: nie do końca czytelne, rozmywające się zapiski, w których liczy się rozmiar liter, nacisk kredki, rozmazujące je modulowane plamy koloru; cytaty z natury zaś, to elementy zasymilowanego kolażu, które dopełniają kompozycję malarsko i treściowo, niczego nie burząc, ani nie eksponując swej odrębności. Poszczególne słowa są równoprawnymi elementami wizualnymi.

Pewien rodzaj inteligentnego szatkowania wizualnych wrażeń, bardzo typowy dla Kunza, łączy bardzo wielu twórców. W pewnym sensie patronowali mu tacy amerykańscy malarze jak Jasper Johns czy Robert Rauschenberg, czy wreszcie Cy Twombly. Wspominam o tym, od razu pokazując podstawową różnicę – dla tamtych twórców najważniejsze było przy malowaniu, aby powstrzymać się od ustalania czegokolwiek, aby być w ciągłej opozycji wobec obrazu, jako estetycznego przedmiotu – jak zauważył najbardziej wnikliwy chyba komentator nowojorskiej sceny lat pięćdziesiątych, Harold Rosenberg. U Kunza całkowicie inaczej; gest prowadzący do nierównomiernego nasycenia farby, przetarć czy wmontowania papierowej jaskółki, mimo swej ostentacyjnej swobody podporządkowany jest obrazowi jako pewnej całości. Całości o określonej historii, z której korzysta się uniepamiętniając źródła.

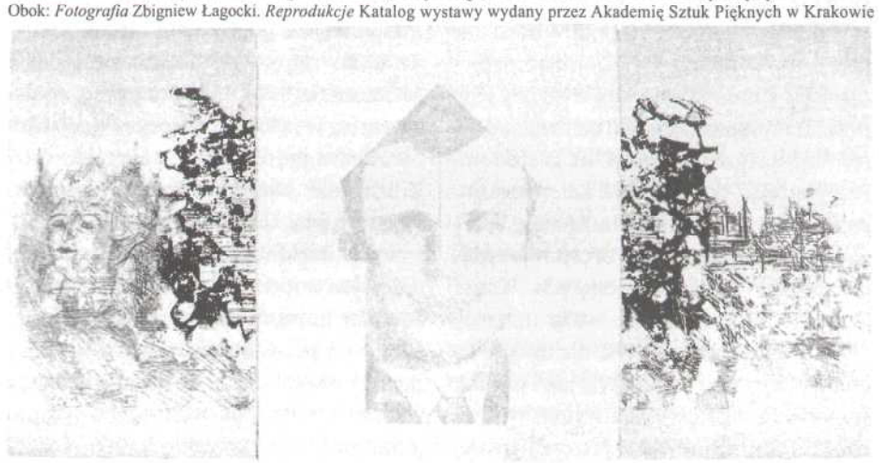
W tych pracach , ewidentnie wyprowadzanych z natury uderza swoboda w postaciowaniu znaczeń, charakterystyczna również dla następnej fazy twórczości artysty, w której więcej będzie „zderzeń konstruktywizmu z pop-artem", jak sam twierdził. Jeśli się z tym zgodzić, to jeden i drugi punkt odniesienia traktować trzeba bardzo swoiście – „po kunzowemu" właśnie. Porządkowanie układu, rygorystyczna podległość płaszczyźnie, dyscyplina malarska, za-

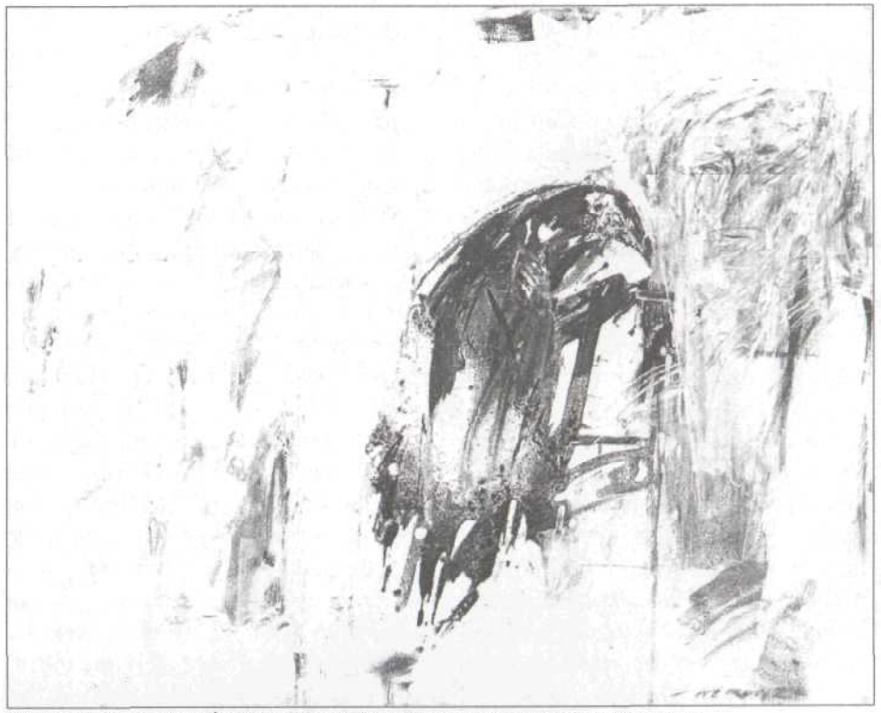
wsze dające znać o sobie, w tej fazie potęgują się. Elementy gotowe, czy to – jak na nasze ówczesne wyobrażenia – typowe ikony pop kultury, czy też ulubione papierowe jaskółki, lub tkaniny tak dalece zostają poddane malarskim procedurom, że ich asymilacja jest całkowita, szybka i bezdyskusyjna.

Dla mnie (posiadaczki białego tryptyku) jego malarskie rozgrywki z bielą są niepokojąco piękne. Nie jestem tu wcale oryginalna, bo wszyscy wiemy, że to najtrudniejszy z kolorów i symfonie w bieli udawały się tylko nielicznym. W *Tryptyku z fantomem* same ślady pędzla dyskretnie imitują kolażowe faktury. Wszystko rozgrywa się na płaszczyźnie tak uwrażliwionej na światło, że każda zmiana położenia obrazu lub oka oglądającego powoduje albo kataklizm, albo kolejne odkrycie zaszyfrowanych możliwości. Ujawniają się one obserwatorowi jako nagroda za jego wzmożony wysiłek w śledzeniu duktów pędzla i podłoża, które co pewien czas oferują jakąś iluzję przestrzeni. Zamienia się z tła w głębię, żeby znowu we właściwym oświetleniu powrócić do swojej powierzchniowości. Tak przed laty opisywałam moje celebrowanie owej zagadki widzialności.

Wysoka ocena wszystkich piszących o Kunzu nie przekłada się na jego pozycję w dyskursie historii sztuki. Godne zastanowienia, zawsze intrygujące zjawisko budowania hierarchii, w tym wypadku przebiega (bo oczywiście trwa nadal po śmierci artysty) dość nietypowo. Zastanawiając się nad mechanizmami artystycznych sukcesów, Allan Bowness wyszczególnił kilka kręgów uznania, które są niezwykle opiniotwórcze dla środowisk artystycznych i absolutnie nieprzekładalne na inne rodzaje życiowych karier. Pierwszy jest krąg kolegów artystów. Po raz pierwszy można zostać zauważonym w ramach pracowni, na tym etapie buduje się początkowe opinie. W wypadku Kunza we wszystkich pracowniach, przez które przeszedł, aż po dyplomową u Hanny Rudzkiej – Cybisowej, postrzegany był jako duża indywidualność. Naturalnym jak-

Włodzimierz Kunz, *Tryptyk*, 1968, litografia barwna (wersja druga), 60 x 120 cm. Własność rodziny Artysty
Obok: *Fotografia* Zbigniew Łagocki. *Reprodukcje* Katalog wystawy wydany przez Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie





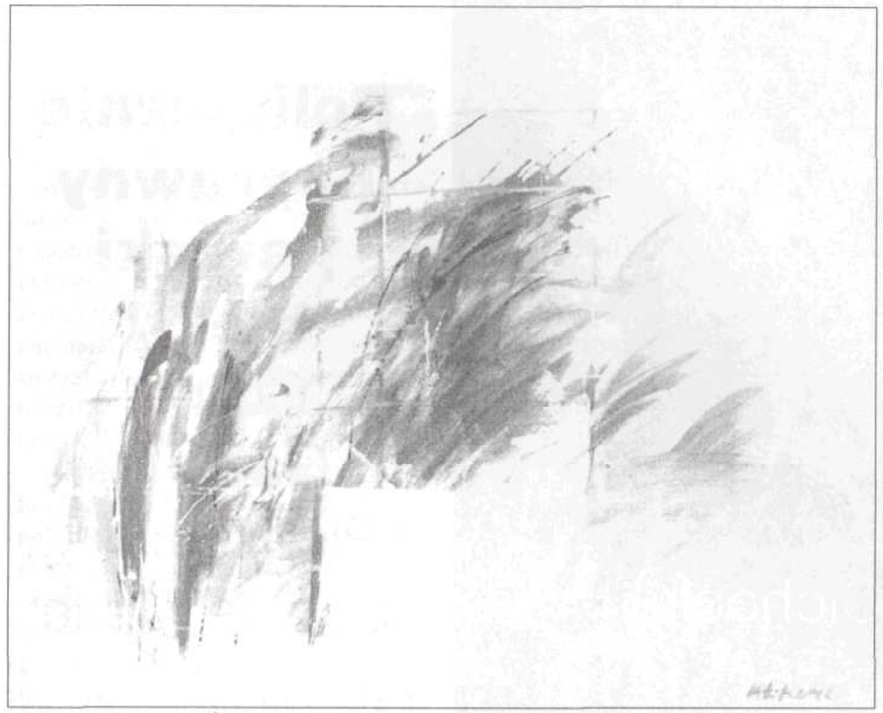
Włodzimierz Kunz, *Morze Śródziemne*, obraz 5, 2000, technika mieszana na płótnie, 80 x 100 cm.

by tego odbiciem stała się jego akademicka kariera, rozpoczęta jeszcze przed dyplomem. Z drugim kręgiem, jakim w modelowych środowiskach jest krytyka, u nas nie tylko w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sytuacja wyglądała – delikatnie rzecz ujmując – odmiennie. Tak czy inaczej, funkcjonujące wówczas siły o mocy sprawczej wysyłały jego prace na wystawy, niemal od razu stał się reprezentatywnym polskim grafikiem. Przeglądając szczegółowe kalendarium, zauważamy, że szczególnie wiele ważnych wystaw i decyzji twórczych przypada na okres lat sześćdziesiątych. Wśród wczesnych recenzji przeważa uznanie dla warsztatowej maestrii, ale brak prób analizy zarówno malarstwa, jak i grafiki. Trzeci krąg – galeryjnych wyborów i powiązań, funkcjonował w jeszcze bardziej skarlałej postaci, a więc szukanie tam punktów odniesień możliwe jest dopiero w latach dziewięćdziesiątych. O kręgu czwartym, obecności lub nieobecności w prestiżowych kolekcjach muzealnych i na wystawach organizowanych przez te instytucje, też nie może być mowy. Jedyne u nas naprawdę liczące się łódzkie Muzeum Sztuki kupiło parę prac, znalazły się też w zbiorach nowojorskiego Muzeum Guggenheima, norymberskiej Kunsthalle, Muzeum Sztuki Współczesnej w Tokio. Udział w wystawach zbiorowych imponujący – oczywiście idąc dalej tym tropem należałoby charakteryzować te imprezy, ich zasięg, oddziaływanie. Tutaj pozostanę przy konstatacji, że niemal wszystkie fakty: bezdyskusyjnie wartościowe malarstwo, i wystawy, i popularność w międzynarodowym środowisku grafików poparta wieloma prestiżowymi funkcjami, żeby nie wspomnieć już o demokratycznym wyborze na Rektora ASP w 1981 roku, budują oczywistą artystyczną karierę. Skąd więc tak skromna obecność w syntetycznych opracowaniach polskiej sztuki powojennej? Cóż, można zauważyć, że w pisanej z punktu widzenia Warszawy czy Poznania historii sztuki trudno wyjść poza Grupę Krakowską, która jak wiadomo załatwia jeśli nie wszystko, to wiele... Można utyskiwać i mieć nadzieje, że kiedyś powstanie taka historia sztuki, w której ewidentne przetasowania pozwolą znaleźć odpowiedniejsze – jeśli nie odpowiednie – miejsce dla Kunza. Trzeba też zastanowić się nad takim tropem jak wpływ osobowości twórcy na jego karierę, miejsce w szeregu – co w wypadku Kunza, uroczego, bardzo skromnego człowieka mogłoby coś wyjaśnić.

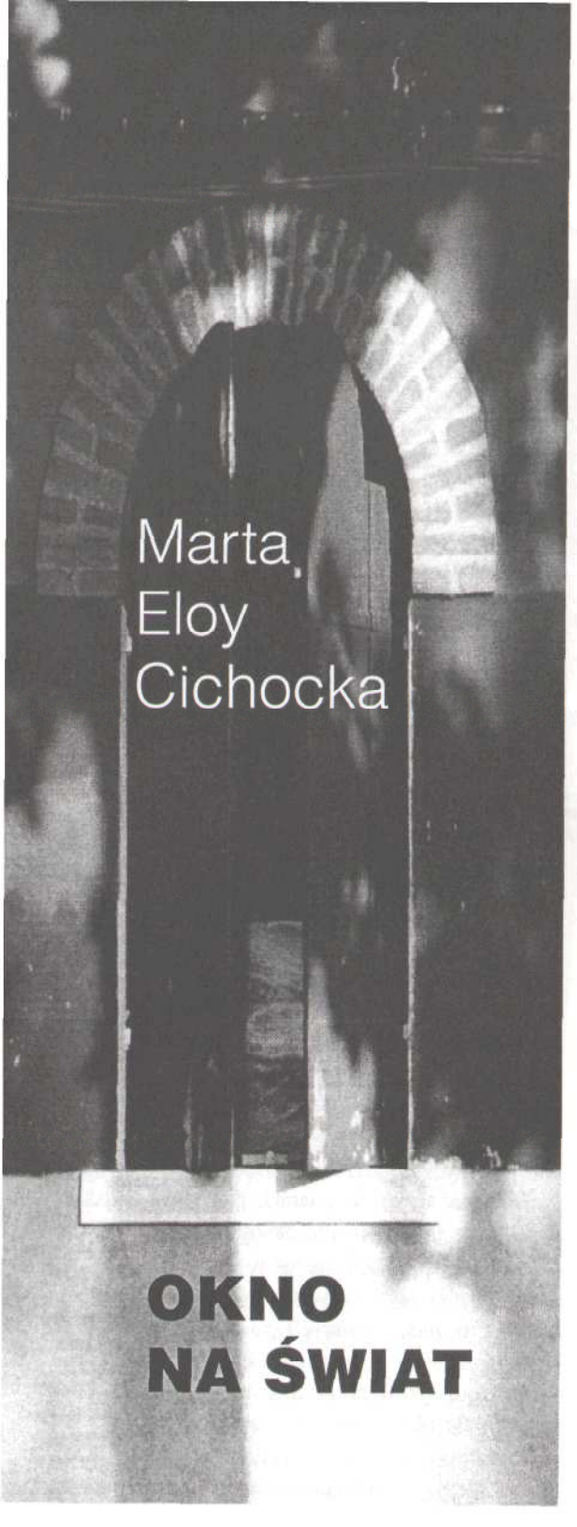
Na pewno trzeba o tym artyście pamiętać, bo – powracając do Merleau-Ponty'ego – należy do tych malarzy, których dzieło: *Nawet gdy wygląda na częściowe, jego dociekanie zawsze jest całościowe. W chwili kiedy posiadł jakąś umiejętność, uprzytamnia sobie, że oto otworzył jakiś nowy obszar, w którym wszystko to, czemu uprzednio mógł dać wyraz, ponownie jest do powiedzenia, lecz na inną modłę. Do tego stopnia, iż to, co znalazł, jeszcze nie jest w jego posiadaniu, jest do odszukania – znalezisko jest tym, co wymaga dalszych poszukiwań.* O czym można się przekonać, obcując z obrazami Włodzimierza Kunza – stanowczo źle obecnymi w naszej wizualnej pamięci i w refleksji krytycznej.

Maria Hussakowska

MARIA HUSSAKOWSKA historyk sztuki, autorka licznych publikacji na temat sztuki współczesnej, najnowsze książki to *Spadkobiercy Duchampa* oraz *Minimalizm w sztukach wizualnych.*



Włodzimierz Kunz, *Morze Śródziemne*, obraz 10, 2000, technika mieszana na płótnie, 80 x 100 cm.
Reprodukcje Katalog wystawy wydany przez Galerię „Artemis"



Politycznie poprawny paryski błękit

Co ma Gauguin i Picasso do... Sophie Calle

Dobrze jest wiedzieć, gdyby ktoś z Państwa do Paryża się wybierał, że tydzień trwa tam od środy do środy. Nie tylko ze względu na rozmaite konfiguracje wyznaniowe tej wielomilionowej kosmopolitycznej metropolii. Otóż nie: tydzień w stolicy Francji zaczyna się we środę przede wszystkim dlatego, że to środa jest dniem premier kinowych. I co środę ukazują się „Zurban", „Pariscope" i „L'Officiel des Spectacles", czyli trzy najważniejsze informatory kulturalne. To według nich przeciętny Paryżanin, niezależnie od swoich przekonań religijnych, horyzontów politycznych czy innych orientacji, żyje przez następnych siedem dni, konsumując z zadowoleniem kolejną porcję kultury serwowaną w stolicy kraju. Każdy informator kulturalny zawiera niezmiennie szczegółowy spis wspomnianych wyżej premier kinowych, recenzji filmowych oraz adresów kin wraz z ich programem, ale również wykaz wszystkich pozostałych elementów światowego życia, na jakie składają się sztuki teatralne, koncerty klasyczne i awangardowe, spektakle baletowe i imprezy techno, opery i operetki, wystawy w muzeach i galeriach, odczyty i konferencje, targi i salony branżowe, i tak dalej. Do tego – lista najważniejszych zabytków oraz zbawienne zestawienie niektórych restauracji według klucza geograficzno-gastronomicznego, bo wszak nie samą kulturą człek kulturalny żyje.

Z trzech wymienionych wyżej tytułów pozwalam sobie polecić „Pariscope": nie tylko mieści się w damskiej torebce, nie tylko kryje w sobie zaskakującą porcję ogłoszeń agencji towarzyskich, która pozwoliłaby utrzymać niejedną gazetę, ale przede wszystkim zawiera bezcenne stroniczki opracowane po... angielsku przez żurnalistów londyńskiego „Time Out". Ich zaletą jest rzetelność, sympatyczny subiektywizm i entuzjastyczny brak poprawności politycznej, co na tle pozostałych komentarzy jest miłą odmianą. Nigdy dotąd się na nich nie zawiodłam. Jeśli na jednej z sześciu udostępnionych im stron polecają nikomu nieznany islandzki film wyświetlany w sali kinowej tak małej, że siedzi się w niej z kolanami pod brodą – to znaczy, że warto go zobaczyć. Jeśli ani słowem nie wspominają o jakiejś prestiżowej i szeroko reklamowanej wystawie, to albo nie mieli czasu na nią pójść, albo mają rację.

Nie będę tracić czasu na namawianie Państwa na obejrzenie rewelacyjnego filmu *Noi albinoi*, bo ostatecznie nie po to się jeździ do Paryża, żeby zobaczyć film w islandzkiej wersji językowej z napisami po francusku. W dodatku rozdzierająco smutny. Ale nie będę również jakoś przesadnie naciskać na konieczność obejrzenia wystawy *Picasso intymny*, otwartej w listopadzie ubiegłego roku z okazji trzydziestej rocznicy śmierci genialnego Hiszpana. Faktem jest, że w mieszczącej się pod rajskim adresem (30, rue de Paradis) nowo otwartej Pinakotece Paryskiej można jeszcze przez kilka tygodni, bo do 28 marca, oglądać dzieła z prywatnych zbiorów drugiej, i zarazem ostatniej, żony artysty, Jacqueline. Wystawa obejmuje kolekcję obrazów olejnych, rysunków, kolaży i rzeźb, powstałych między rokiem 1906 a 1972, którymi zakochany Pablo obdarowywał młodszą o 45 lat Jacqueline – a także fotografie z ostatniego okresu jego życia. Dla amatorów Picassa gratka to nie lada, bowiem do przestronnych sal, z których niedawno wyprowadziło się muzeum kryształów, trafiło wiele dzieł mało znanych albo wręcz pokazywanych we Francji po raz pierwszy. W tym niekończąca się seria portretów ciemnowłosej piękności, która za jednym zamachem usunęła w cień trzy poprzednie kobiety mistrza: posągową i prostolinijną Marie-Thérèse Walter, dumną i posępną Dorę Maar, zdolną i ambitną Françoise Gilot.

Tu kończą się zalety. Do wad należy mdły, a miejscami nieznośnie pompatyczny ton komentarzy towarzyszących wystawie. Zarówno liczne cytaty zdobiące ściany Pinakoteki, jak i peany płynące z ust przewodników, że o tekście katalogu nie wspomnę, mają przekonać nas, że to Jacqueline i tylko Jacqueline była muzą, której geniusz poszukiwał przez całe życie. A obrazy, które zainspirowała, są skończonymi dziełami sztuki

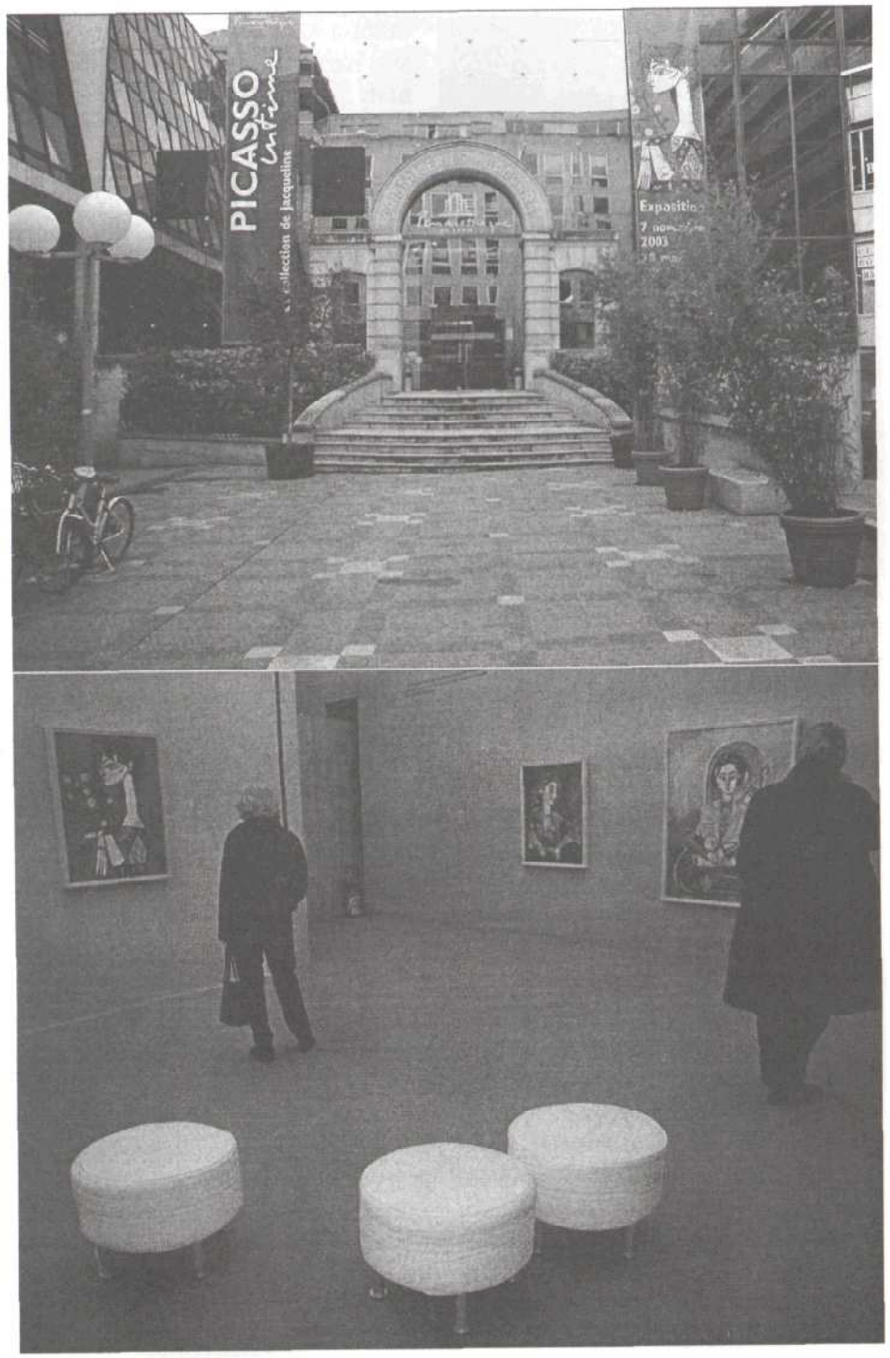
– niesłusznie zaniedbywanymi przez krytykę. Tymczasem duch przekory podszeptuje mi, że małżeńska sielanka niekoniecznie służy powstawaniu arcydzieł. I chyba nie wystarczy wystawić 89 mało znanych dzieł i kazać ludziom płacić 12 euro za wejście na salę pełną portretów Jacqueline Roque, by ostatecznie rozwiać wątpliwości co do roli ostatniej żony Picassa i zrehabilitować hiszpańskiego Sinobrodego, otoczonego legendą pożeracza damskich serc. Zresztą, nawet najbardziej poprawne politycznie obchody trzydziestej rocznicy jego śmierci nie pozwolą zapomnieć o tym, że Marie-Thérèse Walter popełniła samobójstwo w rok po tym, jak od niej odszedł, a sama Jacqueline zrobiła to samo w 1986 roku. Dora Maar wegetowała samotnie do 1997 roku w mieszkaniu pełnym pamiątek po kochanku – i jedynie Françoise Gilot, której publikacja złośliwej książki o życiu z Picassem pozwoliła otrząsnąć się ze wspomnień, wyszła szczęśliwie za mąż, żyje i tworzy po dziś dzień. A może warto byłoby ze współczesnej perspektywy przyjrzeć się biografii zmarłego geniusza i zrewidować krzywdzące go sądy, zamiast wystawiać jemu i Jacqueline cukierkową i bardzo powierzchowną laurkę?

Podobne wątpliwości – na temat politycznej poprawności pewnej wystawy – miałam nie tak dawno przy okazji tahitańskiej retrospektywy Paula Gauguina w Grand Palais. Wystawy w Grand Palais zawsze mają starannie opracowane *dossier de presse*, nic dziwnego więc, że wielu dziennikarzy zachwycało się nią – na przykład paryska korespondentka „Twojego Stylu". Przypomnijmy, właśnie minęło sto lat od tamtej śmierci, którą ówczesny biskup wyspy Hiva Oa na Markizach odnotował dość pogardliwie: „Jedyne wydarzenie warte zanotowania na tej wyspie to nagła śmierć indywiduum nazywanego Paul Gauguin..." – a stulecie śmierci to dobra okazja, żeby to „indywi-

PABLO PICASSO *Reprodukcja* Archiwum

Pablo Picasso, *Jacqueline,* 1954, olej na płótnie, 81 x 100 cm

Reprodukcja Matriały prasowe



Fotografie **Marta Eloy Cichocka**

PAUL GAUGUIN *Reprodukcja* Archiwum

duum" ostatecznie zrehabilitować. Okrągła rocznica dała przede wszystkim doskonały pretekst do tego, żeby ściągnąć z całego świata 50 obrazów, 30 rzeźb, 60 pasteli i drzeworytów, dziewiętnastowieczne fotografie, rękopisy Gauguina i inne rarytasy, rozparcelować je na 1450 metrach kwadratowych wystawy, wydać opasły katalog i z poczuciem spełnionego obowiązku czekać, aż cały Paryż ustawi się w godzinnej kolejce do kasy. I tak się właśnie stało.

Do 19 stycznia można było w tej kolejce stanąć głównie po to, żeby zobaczyć, jak wiele osób studiuje informatory kulturalne i regularnie ulega zbiorowemu zauroczeniu. To nic, że w poszczególnych salach niewiele dało się zobaczyć, bowiem zewsząd napierał tłum rozanielonych *bourgeois* z katalogami pod pachą, wsłuchanych w głos automatycznego przewodnika ze słuchawki przytulonej do ucha. Od rana do wieczora kolejne pokolenia mieszczuchów popadały w ekstazę na widok arcydzieł dzikusa Koke – tak tubylcy wymawiali jego nazwisko – którego ekscesy napełniały pogardą i oburzeniem ich własnych pradziadków. Najsmutniejsze jest to, że gdyby pojawił się dzisiaj nowy Gauguin, to ci sami ludzie, którzy stali godzinami przed Grand Palais, by zobaczyć skrawek jego tahitańskiej przeszłości, w najlepszym przypadku po prostu odwróciliby się do niego plecami. Pięknie jest w rocznicę śmierci zorganizować retrospektywę komuś, kto jest już nieszkodliwy. Ale gdyby dzisiaj jakiś przyzwoity finansista, a przy okazji niedzielny malarz, z dnia na dzień zamarzył o karierze artysty, rzucił dobrze płatną pracę, zaniedbał żonę i pięcioro dzieci, zaczął trwonić wszystkie oszczędności na płótna i farby, a na koniec wyjechał do jakiegoś kraju Trzeciego Świata uwodzić nieletnie przedstawicielki ludności tubylczej i tworzyć nieprawdopodobne bohomazy w imię przekraczania granic Sztuki, to co by sobie Państwo o nim pomyśleli? Nie wspominając już o takich szczegółach, jak awantura z Van Goghiem, epizod homoseksualny w życiu artysty czy prześladujący go syfilis. I tego obrazu życia Gauguina nie zmieni nawet najbardziej monumentalna wystawa.

Trochę szkoda, że unoszący się nie tylko nad Paryżem duch poprawności politycznej i tolerancji, maskując coraz częściej zwykłą ignorancję, sprawia, że unika się tematów kłopotliwych. Szkoda, bo biografia Gauguina jest pasjonującą lekcją realizacji marzeń, destrukcji schematów artystycznych i kulturowych, ale przede wszystkim płacenia za to najwyższej ceny. Jego życie i obrazy to zapis ludzkiego miotania się i ucieczki z jednej formy w inną, z jednej „gęby" w kolejną „gębę". Skąd przychodzimy, czym jesteśmy, dokąd zmierzamy? – pytania z tahitańskiego arcydzieła Gauguina *(D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons nous?)* pozostają bez odpowiedzi. Zapewne im bardziej niezwykły jest człowiek, tym boleśniej się miota i tym trudniejsze musi to być dla otaczających go ludzi. Szkoda, że nie udało się potraktować rocznicy śmierci Koke jako okazji do dyskusji o inności i tolerancji – nie tylko wobec wczorajszych *enfants terribles*, również wobec żyjących wśród nas współczesnych dzikusów: choćby mieszkańców likwidowanych przez rząd francuski artystycznych „squatów".

Ale nie wszystkich buntowników, których z czasem dopuszcza się do grona uznanych artystów, wystawia się tak, jak w luksusowym salonie samochodowym. Warto zobaczyć, w jakim stylu skandalizująca Sophie Calle wdrapała się na szóste piętro Centrum Pompidou ze swoją retrospektywną wystawą, która łączy elementy swoistego voyeuryzmu z ekshibicjonizmem emocjonalnym godnym najmłodszej generacji Big Brothera. *M'as tu vue*, „Widziałeś mnie"? – pyta artystka na ogromnym plakacie zdobiącym fasadę budynku. A jednak to ta wystawa, kwestionująca granice „prawdziwej sztuki", wydaje się autentyczna i poruszająca. Pięćdziesięcioletnia dziś Calle, pierwowzór jednej z bohaterek powieściowych Paula Austera, wydaje się mieć cudowną właściwość spontanicznego przemieniania w sztukę wszystkiego, czego dotknie, na co skieruje obiektyw aparatu lub kamery, na czym skupi swoją uwagę. Jej, ekstrawaganckie nieraz, projekty dotyczą najzwyklejszych aspektów ludzkiego życia: samotności, snu, spacerów po mieście, stosunku do pieniędzy. Prosi ślepców, by opowiadali jej o tym, co wydaje im się piękne, a bankierów – bezskutecznie zresztą – o dowcipy o mamonie. Fotografie z cyklu *Les Dormeurs* („Śpiący") pokazują znajomych i nieznajomych, których zapraszała i fotografowała we własnym łóżku. W projekcie *Douleur exquise* („Rozkoszne cierpienie") artystka wspomina ukochanego mężczyznę, który prawie dwadzieścia lat temu złamał jej serce, i rekonstruuje pokój hotelowy, w którym bezskutecznie czekała na jego telefon. To wszystko – i jeszcze dużo więcej – mogą Państwo oglądać w paryskim Centrum Pompidou do 15 marca. Niestety, z zobaczeniem Sophie Calle w naszym kraju mogą być problemy: wyjaśniła mi, dosłownie, że jej nieżyjący już rodzice pochodzili z Polski, ale ich wolą było, by nigdy nie stanęła na polskiej ziemi, z łatwych do odgadnięcia powodów. Pozostają jej książki, wydane ostatnio *M'as tu vue* i *Douleur exquise*.

Zaś amatorów Paula Gauguina zapraszam bez wahania do pasjonującej lektury. Opublikowany w tym roku *Raj tuż za rogiem* to hołd znanego peruwiańskiego pisarza, Mario Vargasa Llosy, zarówno dla buntownika Paula Gauguina, jak i jego babci, anarchistki peruwiańskiego pochodzenia, Flory Tristán. Książka ta, błyskawicznie przełożona na język polski, pozwala natychmiast docenić równouprawnienie kobiet, system rent i emerytur oraz inne dobrodziejstwa współczesnego świata – a jednocześnie odbyć razem z Gauguinem podróż do bram raju, bez ruszania się z fotela. I mniejsza o paryski błękit.

Marta Eloy Cichocka

MARTA ELOY CICHOCKA ur. 1973 r., poetka, fotograficzka, pisze doktorat w Paryżu, wydała zbiór wierszy i fotografii pod tytułem *Wejście ewakuacyjne* (2003).

■ Nawet przy pobieżnej lekturze książki *Młoda Polska* Justyny Bajdy (Wydawnictwo Dolnośląskie) rzucają się w oczy pomyłki i sformułowania mylące. I tak, Sienkiewicz otrzymał Nagrodę Nobla za całokształt swej twórczości historycznej, a nie za *Quo vadis*, jak czytamy na s. 114, Orzeszkowa nie uchodziła „za jedną z największych gorszycielek epoki" i nie stanęła na czele warszawskiego zjazdu kobiet w r. 1907 (zjazd był połączony z obchodem ku jej czci; ale jubilatka w nim w ogóle nie uczestniczyła – s. 10), *Kaśka Kariatyda* Zapolskiej (autoprzeróbka jej powieści) nie weszła do „kanonu klasyki polskiego dramatu" (s. 106). Nie można pisać, że za czasów dyrekcji Pawlikowskiego pojawiła się na scenie Modrzejewska (s. 28), bo to były już ostatnie lata jej życia (nb. na s. 105 przypisano jej biografię Wandzie Siemaszkowej, co jednak najpewniej jest błędem drukarskim), ani wymieniać jako różnych utworów Ibsena *Domu lalki* i *Nory* (s. 101), bo to jedna i ta sama sztuka. Nie należało też umieszczać opowiastki wziętej z *Garbatego* Józefa Korzeniowskiego (1853), ani cytatów z wiersza Bałuckiego *Dla chleba* (1874) i *Marty* Orzeszkowej (1873) jako charakterystycznych dla epoki Młodej Polski.

Dezorientuje czytelnika umieszczenie na s. 100 obrazu przedstawiającego lwowski spektakl *Medei* z r. 1805 przy podpisie charakteryzującym polski dramat mieszczański drugiej połowy XIX w., a na s. 105 – fotografii ze spektaklu *Domu otwartego* Bałuckiego z r. 1941 z podpisem zawierającym cytat z *Moich współczesnych* Przybyszewskiego. (hm)

Nie ustrzegł się też pomyłek Witold Ślusarski w *Księdze anegdot mężów uczonych* pt. *Siadaj pan!* Ignacy Chrzanowski był siostrzeńcem nie Kraszewskiego (s. 32), lecz Sienkiewicza. Znany z roztargnienia profesor Rubczyński to nie Władysław z Politechniki, lecz Witold z UJ. Profesor prawa Dziurzyński miał na imię nie Jan (s. 147), lecz Tadeusz. Andrzejowa Potocka z pałacu „Pod Baranami" nie była „profesorową" (s. 189). Profesor ASP Hodys miał na imię nie Adam (s. 202), lecz Włodzimierz. Jest rzeczą mało prawdopodobną, by prof. Borys Łapicki twierdził, że „w starożytnym Rzymie nie było walki klasowej" (s. 60), skoro coś wręcz przeciwnego pisał w książce *Antyczna kultura starożytnego Rzymu a wczesne chrześcijaństwo* (s. 156 i in.) Aniela Gruszecka Nitschowa urodziła się w czasach pozytywizmu, ale nie była „pisarką pozytywistyczną" a swojej powieści *Przygoda w nieznanym kraju* nie napisała częściowo „średniowiecznym językiem polskim" (bo to powieść współczesna) i nie ogłosiła pod pseudonimem „Jan Powalski" (s. 155), lecz pod własnym nazwiskiem. Stefan Kołaczkowski recenzował tę książkę nie w „Przeglądzie Współczesnym", lecz w „Roczniku Literackim" (s. 155). A jeżeli prof. Józef Wolski (s. 51) w rozmowie z Wacławem Fajansem (który nb. nigdy nie był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego) przypominał mu scenę z *Lalki*, w której jakiś faktor ostrzega pasażerów przed „łajbą Żyda Fajansa", to pamięć go zawiodła – bo takiej sceny w *Lalce* nie ma. Nie wiadomo, kto jest sprawcą tych pomyłek – autor książki, czy profesorscy interlokutorzy, którzy mu anegdoty opowiadali. Ale profesorów też trzeba sprawdzać! (hm)

Ewa Berberyusz („Rzeczpospolita" nr 299) w artykule o Zofii Morawskiej z Lasek pisze, że ojciec jej, Kazimierz, był filologiem i historykiem („z jego podręcznika historii rzymskiej do dziś korzystają studenci"). W dorobku naukowym Morawskiego znajdują się także prace o tematyce historycznej, ale nie ma wśród nich historii rzymskiej – najpewniej chodzi tu o *Historię literatury rzymskiej*. Nie może też być prawdziwą przytoczona tu anegdota o tym, że „w czasie, gdy Matejko malował polichromię Mariacką ktoś wpada do kawiarni i krzyczy: „Wy jeszcze nic nie wiecie, ale Bar wzięty"", bo polichromia owa powstawała w latach 1889-1891, a powieść *Ogniem i mieczem* ukazywała się w krakowskim „Czasie" w latach 1883-1884. (hm)

W sympatycznej książce Andrzeja Kozioła *Krakowianie* (t. II, s. 19) czytamy, że Marian Cebulski występował w Krakowskim Teatrze Konspiracyjnym Wiktora Sadeckiego i Adama Mularczyka w *Ślubach panieńskich* i *Werblu domowym* Gregorowicza. „Kim był Gregorowicz, tego pan Marian do dziś nie wie" – dodaje autor i chyba sam również nie wie. A dowiedzieć się nietrudno: w każdej encyklopedii można przeczytać, że Jan Kanty Gregorowicz (1818-1890) był autorem wielu opowiadań i utworów scenicznych „dla ludu." Ów *Werbel domowy obrazek miejski ze śpiewami w jednej odsłonie* (1861) był chętnie grywany przez zespoły amatorskie i dlatego miał kilkanaście wydań – ostatnie chyba w 1947! A przy sposobności: Paweł Staśko, z Borzęcina, o którym mimochodem Kozioł wspomina (s. 7), to nie „młodopolski zapomniany już poeta", lecz – klasyk międzywojennego romansu popularnego (*Grzesznica*, *Hetera*, *Odaliska*, *Noc czaru*, *Luksusowy grzech*). (hm)

Trudno zrozumieć, na jakiej podstawie Magdalena Rudkowska twierdzi w książce o Władysławie Łozińskim *Wyszedł z dworu* (Instytut Badań Literackich PAN, s. 35), że Zygmunt Kaczkowski „zakończył życie tragicznie jako szpieg i chory umysłowo". Kaczkowski istotnie pisywał denuncjatorskie raporty dla władz austriackich w latach 60. i 70. XIX w., ale zmarł znacznie później, w r. 1896 w pełni władz umysłowych. Dodajmy, że znalazłszy się na emigracji, zdobył tam wielki majątek (współcześni nazywali go „geniuszem finansowym"), w kraju ogłaszał prace publicystyczne i powieści, spośród których *Olbrachtowi rycerze* spotkali się z dużym uznaniem krytyki. Pogrzeb miał uroczysty, z udziałem przedstawicieli polskiej kolonii w Paryżu z Władysławem Mickiewiczem na czele, a na jego nagrobku znalazł się napis: „Całe życie walczył piórem za ojczyznę". (hm)

Urszula Kozioł („Plus-Minus" nr 2), ponownie chyba opowiada, jak to Jana Kochanowskiego zabił stres na konwokacji w Lublinie 22 VIII 1584, na oczach Stefana Batorego i to z jego winy, bo król małodusznie odmówił prośbie poety w sprawie rodzinnej. Kochanowski rzeczywiście w tej sprawie przyjechał do Lublina, ale biografowie poety (Ulewicz, Pelc, Korolko) nic nie wiedzą ani o tym, że posłuchanie doszło do skutku, ani o tym, że Kochanowski zmarł na oczach Batorego. Przeciwnie, piszą, że śmierć ta nastąpiła albo w kamienicy kupca Krokiera, albo we dworze Mikołaja Firleja. (hm)

Dwie uwagi do (bardzo starannego!) opracowania *Przygód młodego umysłu* Czesława Miłosza, dokonanego przez Agnieszkę Stawiarską: na s. 118 w felietonie *Na zjeździe antyfaszystów* młody hitlerowiec Kurt „mruczy od czasu do czasu „Judas verrecte"", co edytorka w komentarzu poprawia: „powinno być «verrückte Juden» (niem.) – «zwariowani Żydzi»". Emendacja błędna: powinno być: „Jude, verrecke!" „Zdechnij, Żydzie" – głośne wtedy hasło hitlerowskie. Na s. 108 figuruje w tytule i w tekście dziennikarz francuski „Jules Sauvervein" – w komentarzu pominięty. I nic dziwnego, że edytorka żadnych informacji o nim nie mogła znaleźć, bo w pierwodruku w „Kurierze Wileńskim" z r. 1935 – popełniony został błąd drukarski, powinno być: Sauerwein. (hm)

Abp Józef Życiński ("Plus-Minus" nr 2) pisze, że określenie „lub czasopism" będzie przytaczane w przyszłości „niczym Gomułkowskie frazy o «dyktaturze ciemniaków»". Znaczyłoby to, że autorem wyrażenia „dyktatura ciemniaków" był Gomułka; tymczasem *określenia tego użył* w 1968 r. Stefan Kisielewski właśnie z myślą o Gomułce i innych partyjnych prominentach. Myląco też pisze tu autor o „solidarności kastowej realizowanej w stylu, którego nie powstydziłby się Musilowski człowiek bez właściwości, ściśle biorąc – bez właściwości moralnych". Bohater Musila to przecież nie człowiek amoralny, lecz człowiek bez stałych właściwości, niosący w sobie wiele różnych sprzecznych osobowości, nie utożsamiający się całkowicie z żadną z nich i nie poczuwający się oczywiście do żadnej przynależności kastowej. (hm)

Ewa Likowska („Przegląd" nr 3), omawiając sposoby zarabiania na życie pisarzy polskich, przypomina, że Melchior Wańkowicz wymyślał slogany reklamowe („Cukier krzepi"). To prawda, ale przede wszystkim był naczelnikiem Wydziału Prasowego i Widowiskowego w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, potem – współwłaścicielem wielkiej firmy wydawniczej „Rój", a przez kilka lat także kierownikiem „Reklamy Pocztowej". W tymże artykule czytamy, że Tadeusz Śliwiak należy do ludzi pióra żyjących z estrady. Niestety, poeta nie żyje od dziesięciu lat... (hm)

W „Przekroju" (nr 45) ktoś pisze: „Jeszcze dziś określenie 'lewicujący' kojarzy się pozytywnie

wielu zachodnim Europejczykom, którym nie było dane poznać okrucieństwa obozów pracy za kołem polarnym, lecz nawet nie widzieli kartek na masło". Ciekawe co by autor tych słów powiedział, gdyby przeczytał: „Jeszcze dziś określenie 'sympatie prawicowe' kojarzy się pozytywnie wielu ludziom, którym nie dane było poznać okrucieństwa junty wojskowej Pinocheta, lecz nawet nie wiedzą o kolaboracji Pétaina z Hitlerem". (hm)

W „Odrze" (nr 10) czytamy: „Budzę ich z dupowatości", „w tym czasie wydymali wszystkie włókniarki", „mówiąc najprościej, wkurwili się", „u nas myśli się jakimiś zmurszałymi pierdołami", „k... trzeba zrobić porządek", „żeby polityka odpieprzyła się od gospodarki". Kto to mówi? Senator RP, ba, wicemarszałek Sejmu Kazimierz Kutz. Główne obszary jego działania? Jak sam mówi: „Śląsk i kultura". Zwłaszcza kultura słowa. (hm)

Camera nie uznaje kumoterstwa, więc zwraca uwagę, że pomyliła się Małgorzata Czermińska („Nowe Książki" nr 11), pisząc znów, iż Lucjan Rydel był pierwowzorem poety z *Wesela* Wyspiańskiego. Na wszelki wypadek przypominamy – pierwowzorem Poety był Kazimierz Tetmajer. Lucjan Rydel to był pierwowzór Pana Młodego. (hm)

Janusz Odrowąż („Plus–Minus" z 15-16 listopada) relacjonuje: Adam Mauersberger opowiadał, że kiedyś z Gombrowiczem bawili się w niby popsuty telefon i niby źle siebie słyszeli. Był wtedy jakiś bandzior Durke Nahlik, o którym w czerwoniakach dużo pisano i coś tak gadali sobie. „Durke Ferdy?" itd. Tak powstał *Ferdydurke*. Historyjka ciekawa – tylko: 1) nie bandzior, tylko złodziej, i nie Durke Nahlik, tylko Urke Nachalnik, autor głośnej w dwudziestoleciu książki *Życiorys własny przestępcy* (aż dziw, że Janusz Odrowąż-Pieniążek o nim nie słyszał), 2) bliższe pokrewieństwo łączy tytuł Gombrowicza z postacią Freddy O'Durkee z powieści Sinclaira Lewisa *Babbitt*. (hm)

Polska Akademia Umiejętności powołała specjalną komisję, która ocenia podręczniki szkolne i wyłapuje występujące w nich błędy faktograficzne. Ale i wydawnictwa samej Akademii nie są od nich wolne. Piotr Hübner w książce *Od Towarzystwa Naukowego Krakowskiego do Polskiej Akademii Umiejętności* pisze o „Cesarstwie Austro-Węgierskim" (s. 44, choć Węgry były królestwem), o „350-leciu śmierci Jana Kochanowskiego obchodzonym w r. 1884" (s. 221, choć było to trzechsetlecie), o *Opera minores* Wróblewskiego, Kutrzeby i Sinki (s. 252, choć oczywiście powinno być: *opera minora*). Co najmniej dziwi zdanie , że „na niezależną i oryginalną osobowość" Tadeusza Sinki zwrócili uwagę S.I. Witkiewicza i Witold Gombrowicz (s. 60). O ile pamięć Kamerzysty nie myli, Witkacy polemizował tylko, dość cierpko i lekceważąco, z Sinką jako recenzentem jego książki *Teatr*, a Gombrowicz, zirytowany zapewne opinią Sinki o *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, zrobił złośliwą aluzję do niego, w nazwisku „Pimko", które było kontaminacją nazwisk „Pini" i „Sinko". A przy okazji cały wywód Hübnera, że Sinko, publikując w „Przeglądzie Współczesnym" w r. 1923 rocznicowy artykuł o PAU, „naruszył granice wyznaczone mu przez Miłosza" (– Kazimierza Morawskiego, s. 58) jest hipotezą pozbawioną jakichkolwiek uzasadnień. (hm)

Szwankuje chronologia w autobiograficznej książce Niny Andrycz *Bez początku i bez końca*. Oto autorka we fragmentach swego kalendarzyka, rzekomo z 1943 r., notuje (s. 97), że „narasta konieczność sprowadzenia matki z Kresów, gdyż tam lada chwila grozi jej wywiezienie w tajgę lub stepy ZSRR". Ale w r. 1943 Kresy (z innych miejsc w książce wynika, że chodzi tu o Białystok) od dwóch lat znajdują się pod okupacją niemiecką i matce autorki groziło wszystko inne, tylko nie wywózka w głąb ZSRR. A znowu latem 1947 Józef Cyrankiewicz żali się tu, że na fotografiach „wygląda jak Yul Brynner dla niezamożnych" (s. 254). Tymczasem Brynner debiutował na ekranie dopiero w dwa lata później. Równocześnie Cyrankiewicz powiada do narzeczonej: „Pamiętasz, był w filmie taki poczciwina, który po zawarciu małżeństwa każdą kolejną żonę krajał na kawałki i spalał w piecyku?" Pani Andrycz dodaje, że chodzi o film z Chaplinem. Ale jego *Monsieur Verdoux* wyprodukowany został właśnie w tymże roku 1947 i chyba w Polsce nikt go jeszcze nie oglądał. (hm)

■ **Bogusława Latawiec: *Kochana Maryniuchna*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2003.**

Nowa powieść pisarki z Poznania to opowieść o miłości, rozłące i tęsknocie, łącząca udanie dokument i literaturę. Jej podstawą fabularną są odnalezione po latach listy dziadków autorki z I wojny światowej. Korespondencja obejmowała swym zasięgiem teren między Poznaniem a frontem wschodnim na Mazowszu i nad Niemnem. Opierając się na opowieściach rodzinnych, odwołując się do opracowań historyków i materiałów z ówczesnej prasy wielkopolskiej, a także ilustrując tekst archiwalnymi dokumentami, zdjęciami i pocztówkami, Latawiec odtwarza obraz Poznania z lat 1914-1915. Przedstawia miasto z całym jego kolorytem, mentalnością mieszkańców, ukazuje charakter stosunków polsko-niemieckich. Język powieści, jako odzwierciedlenie ścierających się kultur, zachwyca zderzeniem współczesnej polszczyzny literackiej z archaizmami i pełną germanizmów gwarą wielkopolską. Książka jest również pretekstem do rozważań o prawdziwości literatury, jej wiarygodności w odtwarzaniu losów ludzkich.

Graham Swift: *W świetle dnia*, przeł. Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Nowa powieść laureata Nagrody Bookera, Grahama Swifta (ur. 1949) – jednego z najpoczytniejszych współczesnych pisarzy brytyjskich.

Przypadek, który złączył losy głównych bohaterów – Sarę i Georges'a – mógł zdarzyć się każdemu. Idylliczne życie małżeństwa Sary i Boba burzy przygarnięta przez nich emigrantka, Kristina. Bob wdaje się z nią w romans. Gdy sprawa wychodzi na jaw, kochankowie muszą się rozstać. Sara wynajmuje prywatnego detektywa, który ma się upewnić, że pożegnanie kochanków odbędzie się zgodnie z planem. Tymczasem sprawy przybierają zaskakujący obrót. W niecodziennych okolicznościach losy Sary i detektywa, Georges'a, splatają się.

Marek Ławrynowicz: *Pogoda dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

Marek Ławrynowicz pierwszą powieść *Kapitan Car* opublikował w 1996 roku. Druga, *Diabeł na dzwonnicy* (1998), przyniosła mu nagrodę Fundacji „Wyzwania" oraz wyróżnienie PTWK i Biblioteki Raczyńskich; ukazał się również jej przekład niemiecki. W 2000 roku nakładem W.A.B. ukazała się powieść *Kino „Szpak"*, dwa lata później także wydana w Niemczech.

Jan, główny bohater *Pogody dla wszystkich*, nie pamięta kim jest. Budzi się pewnego dnia na ławce w warszawskim parku, nie wiedząc, skąd się tam znalazł. Powieść Ławrynowicza to z pozoru bardzo prosta, a zarazem doskonale skonstruowana, pełna ciepła i humoru opowieść o samotności. Uważny czytelnik odnajdzie w niej jednak dużo więcej: bardzo poważne pytania o naszą tożsamość, o pamięć historii, efekty społecznych i politycznych przemian ostatnich lat.

Kent Haruf: *Chorał*, przeł. Katarzyna Kaliska, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2003.

Trzecia powieść amerykańskiego pisarza (ur. 1943) – rozpoczynająca się chłodem wczesnej jesieni, a kończąca ciepłem późnej wiosny – odmalowuje społeczność małego miasteczka zagubionego pośród równin Kolorado. Ciężarna nastolatka, nauczyciel opiekujący się synami porzuconymi przez pogrążoną w depresji matkę, dwaj starzy kawalerowie na odizolowanej od świata farmie – bohaterowie ci żyją w świecie, w którym współistnieją okrucieństwo i elementarna przyzwoitość. Ich losy splatają się w prostą, niczym nie upiększoną, a jednak porywającą narrację – na podobieństwo chorału.

Blai Bonet: *Morze*, przeł. Dominik Tomaszewski, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2003.

Blai Bonet (1926-1997) – pochodzący z Majorki krytyk sztuki, dziennikarz, poeta. *Morze* to jego pierwsza powieść, napisana w latach 1947-1948.

Hiszpania po wojnie domowej. Manuel Tur, Andreu Ramallo i inni pacjenci sanatorium przeciwgruźliczego przeżywają – każdy na swój sposób – cierpienia spowodowane chorobą, doświadczają rozterek dojrzewania, wadzą się z Bogiem. Historia rozpisana na kilka głosów tworzy polifoniczny dramat o kondycji ludzkiej, przedstawiony językiem surowej, a zarazem subtelnej liryki. Jest to jedna z najlepszych powieści napisanych w języku katalońskim.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Jean-Pierre Milovanoff: *Melancholia niewiniątek*, przeł. Krystyna Sławińska, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.

Powieść nominowana w 2002 roku do Nagrody Goncourtów, uhonorowana przez studentów romanistyki „polską Nagrodą Goncourtów". Bohaterowie kroniki prowansalskiego rodu i przedstawione w niej wydarzenia długo pozostają w pamięci czytelnika.

Jerzy Harasymowicz: *Późne lato*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Przygotowany przez Krzysztofa Lisowskiego wybór wierszy jednego z najpopularniejszych poetów polskich, Jerzego Harasymowicza (1933-1999). Najpiękniejsze wiersze poety wyjęte z teki pośmiertnej, niepublikowane w książkach przypominają go jako oryginalnego piewcę natury, zakochanego w pejzażu Bieszczad, mistrza krótkiej formy.

Arkadiusz Pacholski: *Lśnienie nad głębią*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2003.

Arkadiusz Pacholski jest autorem czterech znakomitych książek eseistycznych, laureatem m.in. Wyróżnienia Fundacji Kultury (1998), Nagrody Fundacji Turzańskich z Toronto (1998), Nagrody Fundacji Kościelskich (1999).

Bohaterów opowiadań zamieszczonych w tym zbiorze dręczy miłosne niespełnienie podsycane przez erotyczny apetyt. Wyznają zasadę, że „jeżeli życie jest wiecznym bólem żołądka, lepiej, aby bolał on z przejedzenia niż z głodu". Pojawia się tu i zauroczenie, i zachwyt, i po prostu miłość – niespełniona, trudna, odtrącona, taka, której nie da się powtórzyć.

Aleksander Rybczyński: *Światłoczułość*, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto 2003, Wydawnictwo Naukowe i Artystyczne GNOME, Katowice 2003.

Interesujący wybór wierszy Aleksandra Rybczyńskiego. Autor opublikował dotychczas siedem książek poetyckich. Od kilkunastu lat mieszka w Kanadzie. Obok poezji zajmuje się krótką formą prozatorską, krytyką artystyczną, reportażem i pracą dziennikarską. Twórca i redaktor „Listu Oceanicznego", pisma literacko-artystycznego, które ukazywało się w Toronto w latach 1993-2001.

José Saramago: *Kamienna tratwa*, przeł. Wojciech Charchalis, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2003.

W ekskluzywnej kolekcji Mistrzowie Literatury ukazała się wspaniała powieść portugalskiego prozaika. Cała akcja zdominowana jest przez jedno wydarzenie: pewnego dnia Półwysep Iberyjski odrywa się od kontynentu i zaczyna dryfować w nieznanym kierunku po oceanie.

Lech Majewski: *Hipnotyzer*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2003.

Najnowsza, siódma w dorobku powieść znanego reżysera. Jak reklamuje wydawca: „Dziejąca się w Wenecji niezwykła opowieść, pełna grozy i tajemnic, utrzymana w duchu literatury masońskiej i osiemnastowiecznych traktatów symbolicznych".

Leszek Aleksander Moczulski: *Otwierasz wolno moje oczy*, Wydawnictwo eSPe, Kraków 2003.

Najnowszy zbiór wierszy-kantyczek autora *Głosów powrotu*. Jak pisze we wstępie do tomu Marek Skwarnicki: „Zbiór wierszy i pieśni Leszka Aleksandra Moczulskiego niejako dopełnia poezję ks. *Jana Twardowskiego we współczesnej*, polskiej literaturze religijnej".

W Krakowie
dnia 7 stycznia 2004 roku
zmarł

JERZY SKARŻYŃSKI

wybitny scenograf,
malarz i rysownik

■ Czwarty numer dwumiesięcznika **„Pogranicza"** (2003 nr 4) poświęcony jest Szczecinowi z przeszłości, Szczecinowi polskiemu, żydowskiemu, niemieckiemu. Przede wszystkim jednak żydowskiemu. *Piotr Krupiński w artykule redakcyjnym* (*Odczytać miasto*) podał kilka powodów, dla których redakcja zdecydowała się przypomnieć Stettin, pisarza Döblina, miejsca, których już nie ma. Jednym z nich, dla mnie bardzo współgrającym z tekstami wewnątrz numeru, jest brak całkowitej odporności na pokusy nostalgii. I jeszcze jeden, bardzo ważny: „Odczytać je, odsłonić znaki przeszłości, dojrzeć do tego, co najpierwsze: spoiwem tożsamości (...) jest poczucie więzi z poprzednimi mieszkańcami, z nieobecnymi. Z Innym, który jest w nas – w milczeniu Niebuszewa (Lejbuszewa), szczecińskiej dzielnicy, którą po wojnie zamieszkiwali Oni, w mieście, w którym nie może zebrać się *minjan*: dziesięciu dorosłych mężczyzn, w mieście, w którym nie można odmówić *kaddisz*."

Taube Kron w tekście *Droga do domu* wspomina drogę z Uralu do Polski, która bez Lwowa, miasta rodzinnego była miejscem obcym, bez żadnej znajomej ulicy czy sąsiada, bez miejsca zaczepienia. Na wyjazd do Lwowa władze sowieckie nie zgodziły się, gdyż Taube z mężem i dzieckiem (dwojgiem w zasadzie – była wtedy w ciąży) nie przedstawili zaproszenia od rodziny. Urzędnicy „wówczas już wiedzieli lepiej od nas, że *Rodzina i Krewni spopieleni...*" *Uczucie niepewności jutra i wykorzenienia związane jest tu* nie tylko z wyjazdem na ziemie odzyskane, ale *z doświadczeniem – zaraz po wojnie – antysemityzmu*. Dojechali do Szczecina, stacji docelowej pociągu. Pomoc Państwowego Urzędu Repatriacyjnego, doprowadzenie kuchni i ubikacji do porządku, poszukiwanie potrzebnych rzeczy i pracy, jakieś znajomości i zapomogi – sprawy życiowe były wtedy najważniejsze. Wśród obrazów z tych pierwszych miesięcy życia w Szczecinie wciąż powracają sprawy żydowskie: bij Żyda!, jakieś plany pogromu przygotowywane przez UB, nielegalny przewóz Żydów do Berlina. I wyjazd do Warszawy, w której spotkania ze znajomymi, „jakieś nawiązanie do starego w nowym", ale i przeżycie getta. „G. dała nam przewodnika – kapitan Janek. To on zaprowadził nas na zrównany z ziemią obszar 'gettowy'. Właściwie nie całkiem zrównany, bo o stopę lub dwie wyższy nad poziom otaczających ulic. Jak okiem sięgnąć gruzy wyrównane, cegły potłuczone równiutko, prościutko: 'ordnung mus zajn'. (...) Nie wstąpiły tam nasze nogi, nawet chodzenie po samej ulicy obok zdawało się świętokradztwem, a po plecach szedł mróz: cegły to czy krew?"

Warto przeczytać również wspomnienia Anny Frajlich (*Mój Szczecin?*) oraz tekst Doroty Sośnickiej o wielkim Żydzie urodzonym w Szczecinie – *Alfred Döblin: szkic do portretu pisarza*.

Polecam bardzo ciekawy tekst o związkach poezji Różewicza z twórczością Hörderlina: *Dlaczego Hörderlin* Anety Kuli (**„Twórczość"**, 2003 nr 10). Hörderlin należy do tych pisarzy, którzy byli opisywani przez Różewicza w poetyckich biografiach milczących artystów. „Obłęd Hörderlina miał swoje początki około 1796 roku. Pojawiły się wówczas u autora *Hyperiona* dolegliwości psychosomatyczne, nadmierne rozdrażnienie, stany depresyjne. (...) Po nieudanej podróży z Ludwigiem Sinclairem do Stuttgartu (w 1806 roku) został umieszczony w szpitalu psychiatrycznym w Tybindze. Rok później zamieszkał u stolarza Zimmera" – pisze Kula. I jeszcze jeden cytat, ważny: „Dla Różewicza Hörderlin, Goethe, Mickiewicz, Rimbaud to literackie warianty motywu poety, który dotarł do ostatecznej wiedzy o istocie poezji zawierającej się w idei 'małego wiersza'. Znaczenia, jakie Różewicz kojarzy z autorem *Hyperiona*, są *w zasadzie stałe i nie podlegają istotnym zmianom*. Hörderlin występuje w tekstach Różewicza jako metafora poety, który opisał świat kończącej *się duchowości i przeciwstawił tej pesymistycznej* wizji swoją ucieczkę w obłęd równoznaczny z milczeniem". Autorka analizuje wiersz Różewicza *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*. Wprawdzie ten tytuł odsyła do Hörderlinowskiego *Was bleibt aber, stiften die Dichter*, jednak w wierszu zawarty jest poetycki portret Mickiewicza. Najpierw jednak dwa zdania komentarza do tytułu: Kula analizuje różne wersje translatorskie i różne interpretacje. W kreowaniu roli poety i poezji Różewiczowskie tłumaczenie (poeci zdolni są do utrwalania w czasie tego, co trwa) nie idzie tak daleko, jak np. nieledwie metafizyczna wykładnia Napierskiego: „Gdy to, co przetrwa, w niebo dźwigają poeci." Mickiewicz w tym wierszu otrzymuje znamię Konrada; o ranie na czole mówi się dwukrotnie, jest ona „bolesnym znakiem poety, trau-

matycznym piętnem artysty". Osiąganie u Mickiewicza (Różewicza) coraz większej gęstości prowadzi do zapadania się w siebie, wreszcie do milczenia. Przywołajmy za autorką analizy fragment *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*: „pustosząc pustkę słowa / pisze / głębiej ciemniej". W tym wierszu o Mickiewiczu w Lozannie zawarta jest sugestia, że pożądanym kresem poezji może stać się właśnie milczenie. Oddajmy jeszcze raz głos Kuli: „Różewicz nie mówi: wybieram milczenie, bo poezja nie ma już mocy stanowienia tego, co naprawdę trwałe, ale: mogę wybrać milczenie, bo nie wiem, czy poezja kiedykolwiek będzie miała jeszcze taką moc." Dalsze śledzenie wierszy Różewicza analizowanych w tym szkicu zostawiam czytelnikom, którzy sięgną po „Twórczość".

Zygmunt Kubiak przekonuje, że Kampania Neapolitańska piękniejsza od Wenecji. Jego tekst *Głos spod Neapolu*, zmieszczony w „Twórczości" zachęca do wyjazdu. I do zwiedzania niespiesznego, acz z podręcznikami historii i dziełami literackimi (choćby *Eneidą*) w rękach. „Nocowaliśmy w uroczych, spokojnych hotelikach, jadaliśmy obiady w cudnych restauracyjkach pod niebem, a kiedy chętnie wymienialiśmy autobus na własne nogi, pożywialiśmy się w marszu wiktuałami stosownymi do naszej młodości (...)." Taka wędrówka powinna zaprowadzić do Pompei i Herkulanum, do piśmiennictwa pierwszych wieków cesarstwa, twórczości powstającej w niezwykłych czasach pokoju, która przestała być zatruta polityką, odwołującą się do uproszczonej wizji świata. Kubiak zaprowadzi nas również do willi z papirusami (*villa dei Papiri*), w której zachowały się nadpalone teksty Epikura czy Filodemosa.

Bywa, że kartkując tam i z powrotem najnowszy numer jakiegoś periodyku, a potem czytając go dokładnie, myślę: byle do zdania, na którym można się zaczepić. Przy którym przestanę się nudzić, które oderwie mnie od tekstów nijakich lub ważnych, ale oczywistych, dobrych, ale niepociągających. Gdy nie znajdę takiego zdania, uważam, że poniosłem jakąś porażkę. Takie zdanie znalazłem właśnie w wierszu bez tytułu Franco Loi: „Jest nas tyle co nic, Panie Boże, jesteśmy byle czym..." (**„Okolica Poetów"**, 2003 nr 1). Wiersz ten przeczytałem w wyborze poezji włoskiej przygotowanym do tego numeru „Okolicy Poetów" przez Jarosława Mikołajewskiego (*Okolica włoska*). Po pierwszym wersie, który zacytowałem, następuje wyliczenie kolejnych form bylejakości naszego bytu. Byt nie jest jednostkowo ważną formą ontologiczną, rozmienia się na cudze potomstwo, rozwiewa jak podmuch wiatru. Budzimy litość. „Idziemy bezwiednie wznosząc hymny / i nic nam nie zostaje z tego, czym byliśmy." Mikołajewski oszczędnie, w jednym zdaniu informuje nas o włoskim poecie, którego wiersze przywołał: „Poeta języka mediolańskiego, pochodzenia sardyńskiego, urodzony w Genui Franco Loi – którego wiersze ukazują się po polsku po raz pierwszy – należy do największych poetów włoskich."

Gdy czytam taki wiersz, nie mogę się oprzeć pokusie zacytowania całego utworu. „Wycofuje się ze mnie moje miasto, / ja z niego. Koniec czasu danego, / ultra amalgamatu / albo roztwór / tego co przeżyte z tym co nie przeżyte / w tej niebieskiej nadludzkiej nudzie / wciąż wyczekiwanej, w ciągłym czuwaniu..." To jeden z późnych wierszy Mario Luziego, również pomieszczony w *Okolicy włoskiej*. W numerze jeszcze kilka jego wierszy i wykład *Aureole współczesnego języka*, wygłoszony 15 maja 2002 r. w Instytucie Kultury Włoskiej w Warszawie.

„Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni" (2003 nr 2) poświęcony jest tym razem dworcom. Artykuł wstępny Joanny Orlik (*Manifest dworcowy*) zawiera założenie, któremu w dużej części poświęcony jest numer: przestrzeń dworców trzeba wykorzystać do wydarzeń kulturalnych, gdyż dystans „oddzielający doświadczenie dzieła sztuki od doświadczenia poczekalni dworcowej jest tylko pozorny".

Właściwie polecam wszystkie teksty z „dworcowego" numeru, który nie jest opasły i da się przeczytać w drodze koleją z Krakowa do Tarnowa. Wymienię niektóre: ten o teatrze na Dworcu Świebodzkim we Wrocławiu (Joanna Biernacka, *Gdzie państwo dzisiaj grają?*), o imponującym Muzeum d'Orsay w paryskim dworcu (Aleksandra Robakowska, Jarosław Trybuś, *Nenufary na dworcu*), o podziale na klasy, czyli poczekalniach dla pasażerów z biletami do wagonów I, II lub III klasy i związanej z tym przestrzennej organizacji socjologicznej (Marcin Jasionowicz, *Gra w klasy*).

Robert Kozela

■ Wierszy przybyło, teczki leżące na naszych biurkach napuchły od liryki, ale czy zawsze trzeba omawiać wiersze, czytać wiersze, analizować wyłącznie wiersze?

W tym odcinku naszej wspólnej przygody literackiej radzimy zwrócić uwagę na dwie książki. Jedną jest niecodzienna antologia liryki (więc jednak będą wiersze) zatytułowana ***Od słowa ke slovu***. Niecodzienność tej publikacji rodem z Raciborza, gdzie zrodził się pomysł międzynarodowej, multidyscyplinarnej akcji artystycznej „Prowincja – matecznik słowa", polega na zgromadzeniu między dwiema okładkami autorów sławnych i całkiem nieznanych. Jedną z wielu realizacji projektu była ta książka w wersji dwujęzycznej, polsko-czeska, gromadząca wiersze patronującego imprezie Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Ryszarda Krynickiego, Janusza Szubera i innych uznanych twórców z pokaźnym dorobkiem obok liryki debiutantów, literacko uzdolnionej młodzieży z obu stron polsko-czeskiej granicy. Na czym zatem ma polegać niezwykłość tego przedsięwzięcia? Na tym, że poeci uznani bez wahania przyjęli niejako pod swoje skrzydła literacką młodzież, że uznano poezję za wspólną sprawę ponad artystycznymi podziałami, doświadczeniami, różnicami języków i poglądów artystycznych. A oto wyjęty z tej publikacji wiersz Jerzego Dębiny, współtwórcy (obok poety Marka Rapnickiego) tego międzynarodowego święta sztuki, liryk udanie łączący geografię kobiecego ciała z równie pięknym i urozmaiconym krajobrazem Bieszczad:

Romans

Kocham cię i całuję
po bieszczadzku
W Ustrzyki Dolne i Górne

Kocham
mrucząc drapieżnie
przez bukowy zagajnik i olchową porębę
bliski Wołkowyi

Kocham za przecinkę
z Leszczyn na Pacławską
wśród kalwaryjskich wzniesień
Za łzę
od połonin
w kącie Zatwarnicy

I płomień
na policzku
w cerkwi

Drugą książką – niezwykle cenną dla uświadomienia sobie sytuacji poety w dzisiejszej literaturze, na rynku książki – jest ***Kalendarium życia literackiego 1976-2000*** Przemysława Czaplińskiego (i trojga innych poznańskich badaczy literatury). Tu wśród tysięcy rzetelnych informacji o najgłośniejszych książkach, narodzinach i upadkach pism literackich, dyskusjach i sporach krytycznoliterackich, werdyktach jury najbardziej prestiżowych nagród, danych o rynku wydawniczym znajdziemy m.in. dane o ilości wydawanych w naszym kraju książek poetyckich: w roku 1976 światło dzienne ujrzało 195 zbiorków, w roku 2000 – pojawiły się aż 862 tomiki.

Jaki stąd płynie wniosek dla uprawiających poezję?

Bruno Capatti, *Rysunek.* „My i Oni. Sztuka ponad granicami"

Reprodukcja Katalog wystawy