



Fotografia Archiwum Czesława i Andrzeja Miłoszów

Marta
Wyka

W INNY ZNAK WCHODZI MOJA PLANETA...

1. Dziecko

Tomasz urodził się w Giniu nad Issą, w porze, kiedy dojrzałe jabłko spada ze stukiem na ziemię w ciszy popołudni, a w sieniach stoją kadzie brązowego piwa, które warzy się tutaj po zakończeniu żniw.

Koniec czerwca nad rzeką Niewiażą jest upalny, woda toczy się leniwie, kwitną wszędzie ogromne, pachnące piwonie.

*Matka nad klombem z piwoniami staje,
Sięga po jedną i płatki rozchyła,
I długo patrzy w piwoniowe kraje,
Dla których rokiem bywa jedna chwila.*

W 90. rocznicę urodzin Miłosza mała wycieczka udała się na Litwę, aby uczcić

poetę (choć poety z nami nie było) i zobaczyć to, co się zachowało: przerobiony na małe muzeum dawniejszy świronek w Szetejniach, jedyna pozostałość dworu. Ale reszta była taka sama.

*Wybiegłem o letnim świecie między głosy
ptaków
I wróciłem, a między chwilą a chwilą
napisałem Dzieło...*

Po latach poeta powie: „...teraz myślę, że dzieło jest zamiast szczęścia”.

Ostatnie eseistyczne teksty Miłosza są powrotem w te emocjonalne rejony z początku stulecia – to *Przyrodnik*, a na pewno *Szczęście*, tekst zdumiewający



Matka Czesława Miłoz, JÓZEFA z SYRUCIÓW KUNATOWA
Reprodukcja Anna Kowalska, Muzeum Literatury w Warszawie. Fotografia ze zbiorów Andrzeja Miłoz

i poruszający, gdzie stary poeta raz jeszcze przywołuje dziecięcą przeszłość, aby powiedzieć, iż ten powrót w miejsca, których już nie ma i pozostała po nich tylko jego pamięć, wyzwalają w nim radość i poczucie harmonii ze światem. Niewielu wybitnych poetów ubiegłego stulecia przyznawało się do tego, iż są szczęśliwi. Kiedy stary Miłosz opowiada o swoich chłopięczych pasjach odkrywania świata, począwszy od listka, ptaka, węża, składających się na tajemniczą naturę, którą próbował uwiecznić w zielnikach, kiedy wspomina tę radość małego przyrodnika, mówi o sile i magii „światoodczucia”.

Być dzieckiem to szczególnie doświadczenie. Poeci chętniej ukazują się czytelnikom w swojej dojrzałości,

w słusznym zapewne przeświadczeniu, iż jest to ich najlepsze dokonanie. Miłosz zawsze i na różne sposoby odślaniał siebie-dziecko i było to bodaj jedyne intymne i powtarzające się odślonienie, na jakie twórca, dla którego style i formy ekspresji językowej były najważniejsze, sobie pozwalał. Co nie znaczy, iż był hermetyczny, ale znaczy natomiast, iż zmuszał ciekawych jego prywatności do wysiłku. Nigdy nie dawał się podejść – chyba tylko w dzieciństwie i chłopiństwie. „Miotam się i przewracam w łożu mego stylu” – napisał w *Traktacie teologicznym*. U końca drogi odwraca się wstecz coraz częściej. Byłby w tym bliski znanej frazy Różewicza: „byli szczęśliwi dawniejsi poeci – świat był jak drzewo a oni jak dzieci...”?

Kiedy przychodzi sięgnąć po retorykę poważną, powie (w wykładzie noblowskim): *Jestem dzieckiem XX wieku, ale jest to gorzkie, sarkastyczne doświadczenie. Jestem też autorem książki autobiograficznej, która w przekładzie francuskim została nazwana Une autre Europe. Niewątpliwie istnieją dwie Europy i zdarzyło się tak, że nam, mieszkańcom tej drugiej, dane było zstąpić w jądro ciemności...*

W *Kronikach* (1987) wkraczamy, wraz z dzieckiem, w nowoczesność, choć mamy zaledwie rok 1913:

*Koleją Transsyberyjską jechałem do
Krasnojarska
Z nianią Litwinką, z mamusią, dwuletni
kosmopolita
Uczestnik przyobiecanej europejskiej
ery...*

Podziwiany przez współczesnych poetów transsyberyjski ekspres (wsp-

niały poemat napisał o nim Blaise Cendrars) nabierał szybko znaczeń symbolicznych: era miała być „kosmopolityczna”, a to znaczyło wtedy: otwarta, zjednoczona, obiecująca piękną przyszłość.

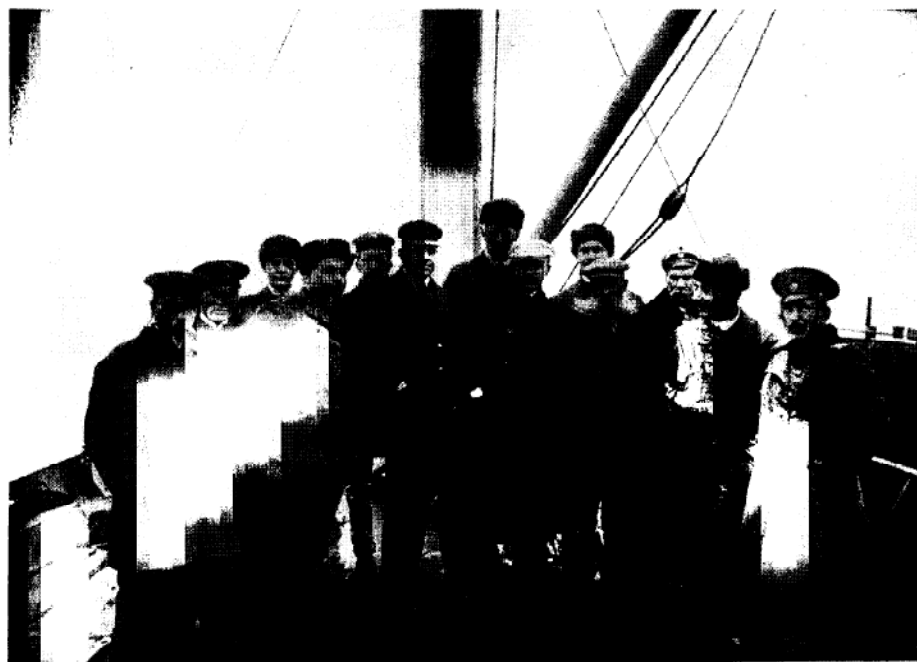
Epoka, o której powie później Miłosz, iż była nieustającą podróżą do kresu nocy, zaczyna się w pełni nadziei. Udało mu się zobaczyć ją całą, kompletną; był zatem „szczęśliwym człowiekiem” w takim również sensie, jaki nadał tej kwalifikacji historyk (Norman Davies). konstatuując w dziele *Europa*, iż prawdziwie szczęśliwy był ten, który posiadał pamięć stulecia; wymienił hrabiego Edwarda Raczyńskiego – teraz dodałby zapewne do tego nazwiska jeszcze drugie. Los potraktował obu łaskawie.

Miłosz często powtarzał, jak przyspilił go Ksawery Pruszyński na jednym

z wileńskich wieczorów poetyckich: „Baławień sudby – pieszczoch losu” – tak miał powiedzieć.

Dziecko przez los wybrane – ten romantyczny motyw poeta jawnie akceptował, bo zapewne jakąś swoją część w nim widział (choć pojawi się w jego wczesnych wierszach i dziecię niedobre, nieczule...). Potem chłopiec oczekujący na przydział miejsca w epoce, koleje młodzińskich przyjaźni i miłości: tak czytał *Godzinę myśli*, choć Słowackiego niezbyt lubił. Z *Godziną myśli* przemierzał ulice Wilna i okolice miasta, tajemne zakątki, gdzie podobno Słowacki spotykał się w Ludwiką Śniadecką. W książce tej znajdował początki różnych miłości: do matki, kochanki, przyjaciela. Więc czytał – jak wspomina – ze łzami w oczach.

Ojciec Czesława Miłoz, ALEKSANDER MIŁOSZ (piąty od lewej). Syberia, 28 sierpnia 1913 roku podczas wyprawy transsyberyjskiej Fridtjofa Nansena (1861-1930).
Reprodukcja Archiwum Czesława i Andrzeja Miłozów



2. Czasy

Wkraczanie w dojrzałość odbywało się burzliwie i namiętnie. Zapytywany przez dziennikarzy, jakie uczucia towarzyszyły mu w latach debiutu, poeta mówił potem o żarliwości, napięciu, podnieceniu, buncie. W takiej wysokiej temperaturze pisał *Bramy Arsenalu* – zdumiewające poetyckie widzenie, symboliczną prefigurację „słowiańskiego losu”, który okaże się ułomny i tragiczny. „A jeśli dziecko zrodzi się z tej krwi słowiańskiej” – dziecko-potwór, człowiek-zwie-

rzę? Ten fragment poematu niemało przysparzał kłopotu, zaś komentując po latach okoliczności powstawania *Bramy Arsenalu* Miłosz powie, bodaj po raz pierwszy, o swoim daimonionie.

Ale czasy nie były symboliczne, były konkretne, polityczne, społeczne, wymagające bardzo trudnych wyborów. Kiedy po latach Miłosz wydaje książkę „Cudzych głosów” o dwudziestolecu (*Wyprawa w dwudziestolecie*), komponuje ją tak, aby wszystkie wymienione czynności znalazły się w tym chórze. Nadcho-

JERZY ANDRZEJSKI, CZESŁAW MIŁOSZ I KAZIMIERZ WYKA, Krzeszowice, 1941 rok. Fotografia Archiwum Czesława i Andrzeja Miłosz



Fotografia Janusz Odrowąż-Pieniążek

CZESŁAW MIŁOSZ z synami, Antonim i Piotrem, Mongeron, wrzesień 1957 rok.



CZESŁAW MIŁOSZ w Szetejniach nad Niewiażą, 1994 rok.

dzący wiek męski uświadamia Miłoszowi, że teraz jego pokolenie ma przejąć pałeczkę. Wielcy poprzednicy odchodzą, bądź wydają się zbyt słabi, aby podołać umysłowemu przywództwu. Śmieszny

jest stary Zdziechowski, choć go szanują – ale czytają dość pobieżnie. Okazuje się, iż miał rację, co Miłosz przyzna potem w *Religijności Zdziechowskiego*. Narazie nie potrzebują proroków – choć pociągają nawiedzeni starcy. Filozofia współczesna jest za mała – po wojnie neotomizm nazwie Miłosz „małą filozofią” – choć pochłania ją razem z innymi rówieśnikami.

Ale nie tylko takie są jego lektury. Wydaje się, iż do dziś niewyjaśniony do końca jest jego bliski związek umysłowy z Brzozowskim, którego co prawda „wszyscy czytali”. Ale on wydobył z niego taki wątek, który w myśleniu nowoczesnym wciąż jest przydatny, więcej, odkrywczy. Do końca pisał o tym wątku, choć podejrzewał (i tak to podejrzenie nazwał), iż sięga do lamusa idei. Niekoniecznie. Bo przecież właśnie Brzozowski, zawiły autor, zajął się przesileniem romantycznym kultury europejskiej i konsekwencjami tego procesu – wskazując jednocześnie XVIII-wieczny klasycyzm jako początek takiej podmiotowości, która może być „korzeniem” współczesnego człowieka. Kim jestem, kim jestem wobec historii, kim jestem wobec religii – to nie były powierzchowne pytania. Objawiły się one młodemu umysłowi po gorączkowej lekturze książek pisarza, którego dzieło co prawda wciąż penetrowano, przede wszystkim jednak w poszukiwaniu odpowiedzi na zagadkę autobiograficzną, czyli rzekomą zdradę. Tajemnica istnienia, dziwność istnienia, potrzeba metafizyki – te trzy wielkie pytania, powtórzone teraz, w perspektywie twórczości już zamkniętej, zbliżają Miłosza do Witkacego. Nie bez powodu powrócił do niego w latach okupacji. Bliskość istniała zapewne wcze-

śniej – podobnie jak Witkacy Miłosz uznawał tylko pytania fundamentalne, inne uważając za umysłową stratę czasu.

Jego okupacyjny Witkacy otrzymuje kwalifikację jedynego pisarza, który domyślił się losów Europy i jedynego – co o wiele bardziej zastanawiające – który umiał przewidywać tę przyszłość w języku prawdziwie „męskim”. Męskość i stanowczość przeciwstawia Miłosz miękkości językowej autorytetów Europy jego młodości: stylowi André Gide’a chociażby. Czy domyślał się już wtedy, że kończy się nieodwołalnie era intelektualnych przywódców, a poniekąd także era artystów? Esej o legendzie wyspy mógłby o tym świadczyć. Po wojnie doświadczyć miał dwojakiego rodzaju umysłowego wygnania: jako emigrant i jako uczestnik społeczności malejącej, tłumionej przez głosy silniejszych. Ale tak naprawdę nigdy nie wybrał „życia na wyspach” – to ono go wybrało.

Myślenie o losie własnym i świata, w którym żył, wyłącznie w kategoriach zasadniczych – a sędzę, iż tak właśnie było – doprowadziło do uogólnień fundamentalnych, które już wtedy się rysują, a wielokrotnie powtarzane będą w latach późniejszych. Otóż Miłosz mówił o **wielkiej operacji metafizycznej XX wieku** – uważał zaś za tę operację nieustające próby ludzkiego, twórczego umysłu, zmierzające do nadania sensu historii. Ta historia, coraz bardziej przypominająca epoki wielkich walk religijnych, nie mogła być, według niego, postrzegana jako absurdalna. Rozprawa Miłosza z językami absurdu, wytworzonymi przez nasze stulecie, po części również potyczki, jakie prowadził z Gombro-



Nad Niewiażą

Fotografie Archiwum Czesława i Andrzeja Miłoszów

wiczem na tym właśnie polu, wynikały z jasnego wyboru: męskiej powagi języka, pojemnej formy, nie zaś drwiny. Oczywiście zapytać można, czy obaj, aczkolwiek odmiennymi drogami, nie do-

szli do tego samego *iunctim* – ale to zostawmy na boku.

Spośród zachowanych zdjęć okupacyjnych, a nie ma ich wiele, przypomnę to, które najmocniej podległo mitologizacji.

„Właściwie nie ma historii, bo jest tylko mitologia” – napisał stary poeta w jednym z ostatnich tekstów *Spizarni literackiej*. Spoglądam więc na zdjęcie przedstawiające trzech młodych mężczyzn, trzydziestolatków, siedzących na stosie desek w tartaku. To jest tartak mojego dziadka w Krzeszowicach, na zdjęciu nie widać piętnastoletniej dziewczynki, która właśnie dostała aparat fo-

tograficzny i koniecznie chce wszystko fotografować. Basia jest siostrą mojego ojca, zaś aparat to małoobrazkowa Leica. Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz, Kazimierz Wyka, patrzący pogodnie w obiektyw, niedługo staną przed wyborami o wielkim ciężarze; Andrzejewski zawsze będzie marzył o sławie, osiągnie ją dopiero jako twórca, który wyrzekł się jakiejś swojej części. Wyka umrze (przedwcześnie) jako autorytet, ale również jako „człowiek ostrugany”. Tych dwóch pozbywało się części siebie, aby istnieć, to znaczy pisać i działać.

Trzeci z nich już wtedy, być może, ma świadomość, iż został wezwany i powo-

lany i nie wolno mu ustępować, zaś los, co rzadkie, docenił to.

Żadnego dziecka nie ma na tym zdjęciu, ale przychodzi już na świat pokolenie, które będzie „dziećmi Miłosza”. Wydaje mi się, że pamiętam pana z wielkimi brwiami i błękitnymi oczami, biorącego moją tłustą rączkę i mówiącego poważnie: „Jestem Miłosz”. Albo mi o tym powiedzieli rodzice – i tutaj nie ma historii, jest opowieść, poniekąd mitologiczna.

3. „Nostalgik przemijalności”

Albo również „nałogowiec żalu za przemijalnością” – tak mówił o sobie poeta.

To poczucie, iż tylko wspomnienia są naprawdę realne, wzmacniało się z wiekiem i narastało w twórczości (dosłownie: „i wtedy zrozumiałem, że tylko nasze wspomnienia są prawdziwie realne”). W *Prywatnych obowiązkach* esej *Wycieczka w la belle epoque*, w nim zaś fragment o *Pamiętnikach* Wacława Lednickiego. Kresy w tym wspomnieniu są, jak pisze Miłosz, realne i przejmujące, nasycone życiem. Podobnie stare fotografie: *To słońce, ta parasolka, ten pasek – to wszystko egzystowało, wszystko to powinno dalej egzystować, skoro się faktycznie odbyło...*

Prawda pamięci wydaje się ważniejsza niż prawda chwili teraźniejszej. Kiedy poeta mówił o swoim dochodzeniu do książki *Rodzinna Europa*, użył określenia „użyteczna kreska”. Chodziło mu o technikę, o sposób przywoływania przeszłości. Nie miałem – tłumaczył – poprzedników, bo Wilno nie posiadało swoich literackich, tak szczegółowych świadectw. Paryż – to co innego. Każdy piszący o tym mieście może się odwołać

do innych tekstów: Miłosz piszący o Wilnie tworzył od początku ten literacki baedeker i posłużył się stylem przewodnika po mieście: zaczynając od opisu ulic, chciał dojść wreszcie do tego, co ulotne, niepowtarzalne i najcenniejsze: do smaku magdalenki. Przed młodym Miłoszem zarysowały się już wcześniej dwie drogi: Proustowska, o której pisze wyraźnie w *Prywatnych obowiązkach* i droga „homo mysticus”, wskazana przez stryja, Oskara Miłosza. Ostatecznie, „młody barbarzyńca” wybrał tę drugą, ale Proustowski ślad jest w jego twórczości bardzo wyrazisty. Te dwie możliwości przywoływania czasu utraconego przeplatają się w dziele, tworząc jemu tylko właściwą filozofię czasu.

Była jeszcze inna przyczyna poniechania „traktu francuskiego” (choć Oskar też przecież po francusku pisał i do dziś istnieje jego kult we Francji...). Łączyła się ona z właściwościami francuskiego intelektu, który po latach doczekał się określenia „umysł lekkomyślny”. Nie wchodzimy teraz w zasadność tej definicji. Pośród różnych epitetów, jakie rozważaniom Miłoszowym nad myślą jemu współczesną można nadawać, ten ostatni zapewne najmniej go interesował. Akceptował tylko Alberta Camusa, momentami Sartre’a.

Ale ojczyzna Miłosza nigdy nie była „mała”, nie była „mniejsza” (jak chociażby u Vincenza): nie chronił się w niej, lecz otwierał jej granice dla innych. Dlatego zapewne Litwa tak fascynuje młodych amerykańskich badaczy twórczości Miłosza – choć jej magia, przesady i wierzenia pochodzą z okolic najzupełniej dla nich egzotycznych.

Nostalgia poety wzmacnia się i przy-

CZESŁAW MIŁOSZ witany podczas pierwszej wizyty w Polsce, lotnisko Okęcie w Warszawie, 1981 rok. Fotografia Stefan Figlarowicz



biera na sile, nostalgia, jako szczególny stan sam w sobie będący rzeczywistością. Doświadczając owej zbawczej nostalgii, poeta pozbywa się, choć na chwilę, na ulotny moment, bólu egzystencji, zapomina o zlu, przestaje być manichejczykiem, opuszczając go trucizny.

Nic nie czułem, stojąc po dziesiątkach lat, w miejscu, gdzie byłem dzieckiem; nie czując zaś nic, czułem jednocześnie, iż jestem naprawdę szczęśliwy. Miałem z powrotem osiem lat. Ale trzeba było doznać tej straty, aby zrozumieć szczęście. W tym egzystencjalnym paradoksie zawiera się, jak w zdecydowanym chwycie, tajemnica Dzieła.

Tak się zdarzyło w ciągu ostatniego roku, iż parokrotnie rozmawiałam z Czesławem Miłoszem – o czym? O Brzozowskim, rzecz jasna. Zachwycił się wydobytym przeze mnie z zapomnianych archiwaliów i opublikowanym powtórnie po blisko 90. latach poematem Brzozowskiego o Dostojewskim, utworem dziwnym i podniosłym, dla Miłosza wstrząsającym. Napisał o tym zresztą, zaś ode mnie chciał się koniecznie dowiedzieć, dlaczego autor *Legendy* jest tak mało znany współczesnym pisarzom. Ale na to pytanie ja też nie znałam odpowiedzi, a właściwie nie chciałam go tą odpowiedzią martwić. Sam dzwonił w tych poważnych sprawach. Ostatni raz chyba wtedy, gdy napisałam wspomnienie i recenzję witkacologicznej książki Anny Micińskiej. Rodzina Micińskich to był ważny rozdział jego autobiografii – choć częściowo również francuski... Annie przypisał jeden ze swoich piękniejszych, ciemnych wierszy: *Piosenkę*. Z jej ciotką, siostrą Bolesława, Nelly, po mężu Ula-towską, przyjaźnił się we Francji.

My zaś, Anna i ja, byliśmy już z pokolenia „dzieci Miłosza”. Razem studiowałyśmy, z domów wyniosłyśmy podobne, jak myślę, spoufalenie z literaturą, a potem adorację dla niektórych: Miłosz do nich należał.

Dla Czesława Miłosza tajemnice bytu i drugiej strony, podszewki świata, („a jeśli nie ma podszewki świata?”), nie są już zapewne wielką niewiadomą. Jak w wierszu *Dobranoc* z tomu *Dalsze okolice*:

*Żadnych obowiązków. Nie muszę być
głęboki.*

*Nie muszę być doskonały.
Ani podniosły. Ani budujący.
Wędruję sobie. Powiadam: „Gonileś.
No to i dobrze. Był czas po temu.”
A teraz muzyka światów odmienia mnie.
W inny znak wchodzi moja planeta.
Drzewa i trawniki wyrażnieją.
Jedna po drugiej filozofie gasną.
Lekko, ale i nic nie wiadomo.
Sosy, roczniki win, mięsiwa.
Trochę gawędy o powiatowych festach,
O podróżach krytą bryką z obłokiem pyłu
za nami.
O tym, jakie bywały rzeki, jak ajer
pachnie.*

*Lepsze to niż badać swoje sny.
Tymczasem urastało. Już jest,
niewidzialne.
Ani zgadnąć jak, tutaj, wszędzie.
Inni tym się zajmą. A ja na węgry,
Buena notte. Ciao. Farewell.*

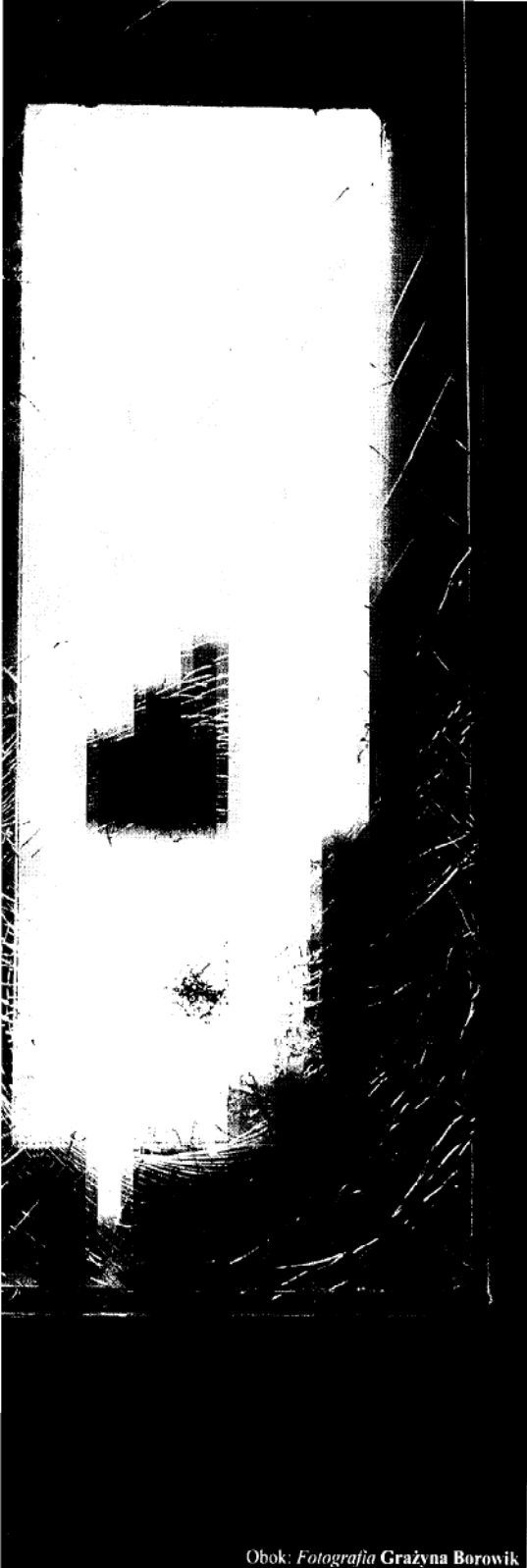
Planeta Miłosz dotarła do swojego miejsca przeznaczenia.

20 sierpnia 2004
Marta Wyka



Fotografia Bogdan Amann

CZESŁAW MIŁOSZ z synową, Joanną Rayską-Miłosz, Rynek Główny w Krakowie, 2003 rok.



Obok: Fotografia Grażyna Borowik

Regina Lubas-Bartoszyńska

MIĘDZY INTEGRYSTAMI A SEPARATYSTAMI W AUTOBIOGRAFII



Urodziłem się w Gentilbloux w tysiąc
dziewięćset czterdziestym
Dzieci były artystą, mówilem to
A matka miała nas dziewięćcioro
Po co wrócić do dzieciństwa

Zacytowana tercyna Williama
Cliffa z tomiku sonetów (sonet 4, *Autobiographie*, 1993) to mocno odpo-

etyzowana opowieść o życiu od ko-
lebki po czas pełnej dojrzałości twór-
czej. Jest to jeden z przykładów
wszechobecnej dzisiaj (choć wcale
nie nowej) inwazji autobiografii
w obręb innych rodzajów pisania.
Łącząc poezję z autobiografią, Cliff
naśladuje sonet ulubionego przez
siebie Raymonda Queneau, wiersze

Guillelica, Jeana-Paula Colombiego i innych poetów współczesnych. Intensywne ostatnio przenikanie autobiografii do odmiennych dziedzin pisania wiąże się z rozwojem tzw. „literatury faktu” i „kariery autentyku”, stanowiąc jedne z przykładów usylwicznienia literatury naszych czasów. Głośna książka Ryszarda Nycza *Sylwy współczesne!* określa istotę zjawiska, a zręczne określenie „sylwa” zostało skwapliwie wykorzystane do opisu zjawiska „zanieczyszczania” pamiętnika esejem lub ekspansji eseju w stronę autobiografizmu.

Zjawisko sylwiczności obejmuje między innymi obszar szeroko pojętej autobiografii rozumianej jako wszelkie formy wypowiedzi osobistej (autobiografia w wąskim, gatunkowym znaczeniu, pamiętnik, dziennik, blog, wyznanie, autoportret, opis podróży, list, notatnik). Prowadzi ono do bardziej radykalnych ujęć, których hasłem wywoławczym stało się nazwisko Jacquesa Derridy, który pisał o rozumieniu autobiografii jako „sprawy do dziś dnia otwartej i najbardziej zagadkowej”, czegoś, „co nie byłoby ani literaturą, ani filozofią”². Bliscy Derridańskiej koncepcji tekstu mgławicy, złożonej z ułamków różnorodnych tekstów, są ci teoretycy czy praktycy autobiografii, którzy nie odróżniają form wypowiedzi osobistej od powieści. Nazywa się ich integrystami w przeciwieństwie do separatystów, którym wspomniane wyżej rozróżnienia są przydatne w pracach nad autobiografią³.

Pomiędzy tymi dwiema opcjami badawczymi umiejscowić należy stanowisko „poklasycznego” Philippe’a Lejeune’a przedstawione w pracach opublikowanych po opracowaniu sławnej kon-

cepcji „paktu autobiograficznego”, czyli po roku 1973. Prace te, zwłaszcza artykuły zebrane w książkach *Pour l'autobiographie* (1998) i *Les Brouillons de soi* (1998), modyfikują zasadnicze założenie, na którym opiera się pakt zawierany między nadawcą (autobiografem) a odbiorcą, niekwestionowania wypowiedzianych twierdzeń o charakterze autobiograficznym. Występująca w późniejszych wersjach paktu korekta poszerza zakres możliwości jego występowania aż po poezję. Za ostatnią wersję paktu można uznać stwierdzenie Lejeune’a: „Autobiografem nie jest ktoś, kto mówi prawdę o swym życiu, ale ktoś, kto powiada, że ją mówi” (*Les Brouillons de soi*, s. 125). Francuski badacz każe jednak wątpić w mówienie prawdy tak w tekstach fikcyjnych, jak i w autobiografiach referencjalnych, w których znaleźć można zapewnienia o prawdziwości przedstawianych wydarzeń. Wyjaśnia dalej, co kryje się za tymi słowami. Powtarzając cytowaną wyżej formułę, dodaje: ...z rezultatami jednak niezbywalnymi tego typu zobowiązania: kto zapowiada prawdę, tego podejrzewa się o kłamstwo, kto obwieszcza fikcję, tego podejrzewa się o prawdę (*Pour l'autobiographie*, s. 234). Mimo to sprzeciwia się ujmowaniu podmiotu autobiograficznego jako fikcyjnego, a mając na uwadze dobre imię ludzi przedstawionych w autobiografii i akcentowane wszędzie względy etyczne, pyta: „A jeśli cię ukłuję, to też fikcja?” (*Pour l'autobiographie*, s. 125). Dopuszczając możliwość wyrażania prawdy poprzez fikcję – w *Pakcie autobiograficznym (bis)* także w poezji – Lejeune staje pomiędzy wskazanymi wcześniej nurtami badawczymi. Jest zarazem integrystą, jak i separatystą.

Pisząc stale o autobiografii jako o gatunku pisania, o dzienniku osobistym (monumentalną sumą wiedzy na ten temat jest wspaniały, kolorowy album przygotowany we współpracy z Catherine Bogaert *Un journal à soi. Histoire d'un pratiqué* z roku 2003) czy o autoportrecie Lejeune jawi się jako separatysta. Ale jednocześnie dużo jest w jego teorii myśli integracjonistycznych. Kładąc nacisk na odbieranie całości tekstu autobiograficznego w sposób „podejrzliwy”, teoretyk realizuje postulaty zawarte w artykule **Nathalie Sarraute** *Era podejrzeń* (1956), zapowiadającym praktyki stosowane przez „nouveau roman”. Sarraute, chociaż nie była zagorzałą zwolenniczką autobiografii, uprawiała ją. Przykładem praktycznej realizacji jej pomysłów na autobiografię jest tekst *Enfance*, w którym narratorka-autorka-bohaterka ma wątpliwości co do prawdy zdań wypowiedzianych nawet przez samą siebie. Dlatego każe o tę prawdę pytać swemu drugiemu Ja. Często po zdaniach przedstawiających jakąś sytuację pada ją pytania w drugiej osobie, które służyć mają ustaleniu prawdy. Przykładem może być scena usypiania dziecka przez matkę czytaniem: *przez moment miałam wrażenie, że matka nie myśli zanadto o tym, co czyta... kiedy jej mówię, że jestem śpiąca lub zmęczona, ona zamyka książkę bardzo szybko i wydaje mi się, że cieszy ją koniec lektury*. Jakby nie dowierzając sobie, narratorka każe zapytać swemu alter ego: „Ty czujesz to naprawdę w tym momencie?”.

Akcentując rolę podejrzeń w procesie pisania autobiografii i w jej odbiorze, Lejeune wpisuje się w myśl integrystyczną. Robi to także wówczas, gdy pisze o „*irrél du passé*” (nierealności

przeszłości). Rozumie tę kategorię jako spojrzenie retrospektywne wyzwalające wibrację wyobraźni, odsłaniające przeszłość postrzeganą jako potencjalność, pomyłkowe wyobrażenie o sobie, zawsze uwarunkowane jakąś przesłanką, co wyraża się częstym użyciem trybu warunkowego. Opisując szerzej tę kategorię, nazywa ją badacz „raną po konflikcie intelektualnym”, „vibrato tożsamości”, eksploracją nieświadomości. Przykłady „nierealności przeszłości” podaje skrupulatnie, odwołując się zarówno do tekstów ściśle referencjalnych, jak i fabularyzowanych, takich autorów jak Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre czy Stendhal.

Nie wymaga wyjaśnienia inna kategoria badawcza integrująca różne formy wypowiedzi osobistej, zarówno obfitujące w światy ledwie możliwe, jak i bliskie referencji, mianowicie „przestrzeń autobiograficzna” odnoszona do twórczości jednego pisarza. W Polsce została ona przyswojona niedługo po zaakceptowaniu przez krytykę pierwszej wersji „paktu autobiograficznego”.

Lejeune, zarazem integrysta i separatysta, objawia się w książce *Cher écran...* (2000), prezentując teorię dziennika on line we własnym dzienniku poświęconym pracy nad blogiem. Refleksja nad dziennikiem elektronicznym integruje nie tylko różne sposoby jego przekazu w przestrzeni wirtualnej, ale też słowo pisane, słyszane i powierzone internetowi, czyli unifikuje odmienne media. Książka ta kreuje Lejeune’a jako mediologa.

Integrującym ujęciem szeroko pojętego autobiografizmu jest też poszerzone – w stosunku do Doubrovsky’ego –

pojęcie autofikcji, zaproponowane przez *Gerarda Genette'a*. Zapożyczając określenie od *Doubrovsky'ego*, Genette dookreśliła „autofikcję” jako *dzielo literackie, w którym pisarz wymyśla swą osobowość i egzystencję, zachowując tożsamość realną (prawdziwe nazwisko)* (*Etudes prustiennes IV*, 1987). W *Figures IV* Genette uważa „autofikcję” za „półdrogę między autobiografią i 'czystą' fikcją” (1999, s. 33). Szeroka formuła „wymyślania własnego życia” dodała wiatru w żagle integracjonistom, widzącym jej realizację także w powieściach, nie mających nic wspólnego z autobiografią. Najbardziej znany

z nich by *Vincent Colonna*, broniący rozprawy doktorskiej na ten temat w roku 1989 pod kierunkiem właśnie Genette'a. Na zorganizowanym w Paryżu zjeździe naukowym poświęconym „autofikcji” starły się dwie koncepcje: omówiona już – szeroka – i wąska, zaproponowana przez *Doubrovsky'ego* pięć lat przed pomysłem Genette'a. *Doubrovsky* i inni nieliczni badacze rozumieją „autofikcję” jako zarazem autobiografię i powieść w równym stopniu związane narratorem-autorem-bohaterem występującym pod własnym nazwiskiem, stosującym elementy psychoanalizy, otwierającym

Grażyna Borowik, *Gry uliczne V*, 2001, technika mieszana na papierze, 42 x 61,5 cm

Reprodukcja Archiwum

boutique de la philosophie i refleksji meta-tekstualnej. Rzecz znamienna, że *Doubrovsky* rozwijał teorię „autofikcji” właśnie w tekstach autofikcjonalnych, poczynawszy od utworu *Fils* (1977). Oczywiście, ogłaszał też rozprawy naukowe na ten temat, a dalsze wywody umieścił w artykule wygłoszonym na wspomnianej konferencji, której plonem był tom zbiorowy *Autofiction et Cie* (1993). Różni badacze wzbogacali koncepcję *Doubrovsky'ego* o nowe elementy bliskie czasami koncepcji „nierealności przeszłości”. Lista autorów tekstów, w których dostrzega się elementy „autofikcji” w szerokim znaczeniu tego terminu, jest długa: *Ferdynad Céline*, *Colette*, *Marguerite Duras*, *Patric Mondiano*, *Annie Arnaux*, *Blaise Cendrars* i inni.

Szeroko rozumiane pojęcie „autofikcji” stanowić może jedną z nazw zbiorczych dla pewnej grupy tekstów autobiograficznych. Rzecz w tym, że nazwy zbiorcze stosowane są w sposób niezbyt ścisły, często synonimicznie, a nie zawsze nazwa taka obejmuje wszystkie możliwe formy wypowiedzi osobistej lub jest nazwą stosowaną „na wyrost”. Dosić szczęśliwą okazała się formuła *Romana Zimanda* – „literatura dokumentu osobistego”⁴, choć słowo „literatura” w obiegowym znaczeniu nie konotuje na przykład kroniki czy pamiętnika. Została ona odnotowana wśród innych ogólnych określeń szeroko pojętej autobiografii w mojej książce z roku 1993⁵ obok takich propozycji jak: „autobiografia” w szerokim znaczeniu, teksty autobiograficzne (referencjalne i literackie), literatura wspomnieniowa, pamiętnikarska, intymistyka, literatura faktu, użytkowa, stosowana. Określenie „proza nie-

fikcjonalna”⁶ w erze zastępowania kategorii fikcji innymi, na przykład „światami możliwymi”, nie może być odniesione do grupy tekstów autofikcyjnych. Poza tym trzeba pamiętać o uwadze *Jana Starobinskiego*, że „styl zdradza autobiografię”. Oznacza to, że „zerowe opracowanie stylistyczne” – jeśli można przyjąć takie określenie – bliskie jest wypowiedzi autobiograficznej, czyli *Ricoeurowskiej „mimésis I”*.

Genette proponował podział literatury na tzw. „literaturę konstytutywną” (*constitutive*) oraz „literaturę uwarunkowaną” (*conditionnelle*), do której zaliczył też autobiografię. Przeciwno takiemu zaklasyfikowaniu autobiografii wystąpił ostro *Lejeune*, pytając czołowego strukturalistę francuskiego, gdzie kończy się literatura a zaczyna autobiografia (w referacie *Czy można zdefiniować autobiografię?* wygłoszonym na konferencji w Pekinie w roku 2000). Wskazał przy tym, że niektóre tzw. autobiografie zwyczajnych ludzi niezwiązanych zawodowo z pisarstwem bywają „kościółkami”, w których modli się żarliwiej niż we wspaniałych katedrach, czyli autobiografiach pisarzy. Chociaż wiele autobiografii literatów (ale nie wszystkie) to dzieła sztuki. Z drugiej jednak strony, niektóre wypowiedzi autobiograficzne osób nie roszczących sobie pretensji piarskich posiadają walor artystyczny.

Paul Ricoeur w rozważaniach o „tożsamości narracyjnej” stosuje określenia „écrits de l'histoire de vie” lub „récits autobiographiques”⁷, wskazując teksty, w których tożsamość osobowa ujawnia się najpełniej. Bliskie *Ricoeurowskim* określeniom jest sformułowanie „récits de vies”, albo „histoire życia”, stosowa-



Aleksander Fraj, *Autotapeta I*, 2000, technika mieszana na papierze, 52,5 x 85 cm
Reprodukcja Archiwum

ne do badań wywiadów z postaciami spełniającymi pewne role społeczne. Dla tego typu tekstów – jak również w szerszym znaczeniu – stosuje się też wyrażenie formuły: „wywiad”. Zimand znalazł zgrabne określenie „rozmowa z...” odnoszone zarówno do wywiadu prasowego, jak i wywiadu-rzeki, choć – jak wiadomo – te formy wypowiedzi osobistej, współtworzonej przez sterującego rozmową, różnią się subtelnie.

„Rozmowa z...”, jeśli rozmówcą nie jest pisarz, współtworzy tzw. „l'écriture ordinaire” (pisanie zwyczajne, czyli niezawodowe), do którego tak wielką wagę przywiązuje w ostatnich latach Lejeune jako współtwórca „Stowarzyszenia na rzecz autobiografii” gromadzącego powierzone wypowiedzi własne oraz ini-

cjator archiwizowania tego rodzaju pism, katalogowania, opracowania i częściowego wydawania. Książka Daniela Febre'a *L'écriture ordinaires* (red. 1993) zawiera opracowania różnych form pisanja zwyczajnego, od kalendarzy pastery piirenejskich począwszy, poprzez teksty modlitw złożone w grocie w Lourds, a na dziennikach zwykłych ludzi skończywszy. Ten obszar wypowiedzi osobistych jest szczególnym przedmiotem zainteresowania antropologów, podobnie jak pamiętniki, dzienniki czy listy, które nie przyciągają uwagi wyłącznie literaturoznawców. Od wieków służą przecież za źródła historyczne. Niektóre formy zapisów osobistych, zwłaszcza dzienniki chorób, notacje snów czy pracy nad sobą, stanowią bogaty materiał dla psychiatrów albo psychologów. Na ten właśnie, interdyscyplinarny wymiar pisanja autobiograficznego kładzie się ostatnio duży nacisk na Zachodzie.

Barthesowskie wyrażenie „l'écriture” oznaczające pisanie nigdy nieukończone, nie skierowane na określony cel, używane jest przez badaczy, niezgodnie z jego pierwotnym znaczeniem, także do badań nad autobiografią. Odpowiada ono integracjonistycznym spojrzeniom na autobiografię. Termin ten dookreśla się przymiotnikami *autobiographique* lub *intime*, albo zaimkami *du moi*, *du soi*. Stosuje się też w tym przypadku bardziej tradycyjny termin *écrits*, wskazujący na wyniki pisanja. I tego też terminu używał Czesław Miłosz w *Rodzinnej Europie* i później w *Ogrodzie nauk* na określenie różnych form wypowiedzi autobiograficznej i wyrażenie negatywnego stosunku do „pism autobiograficznych”; z zastrzeżeniem, że konieczne jest dokonanie

założonej z góry selekcji „czasu minionego”, skuteczniejszej niż selekcja mimowolna⁸.

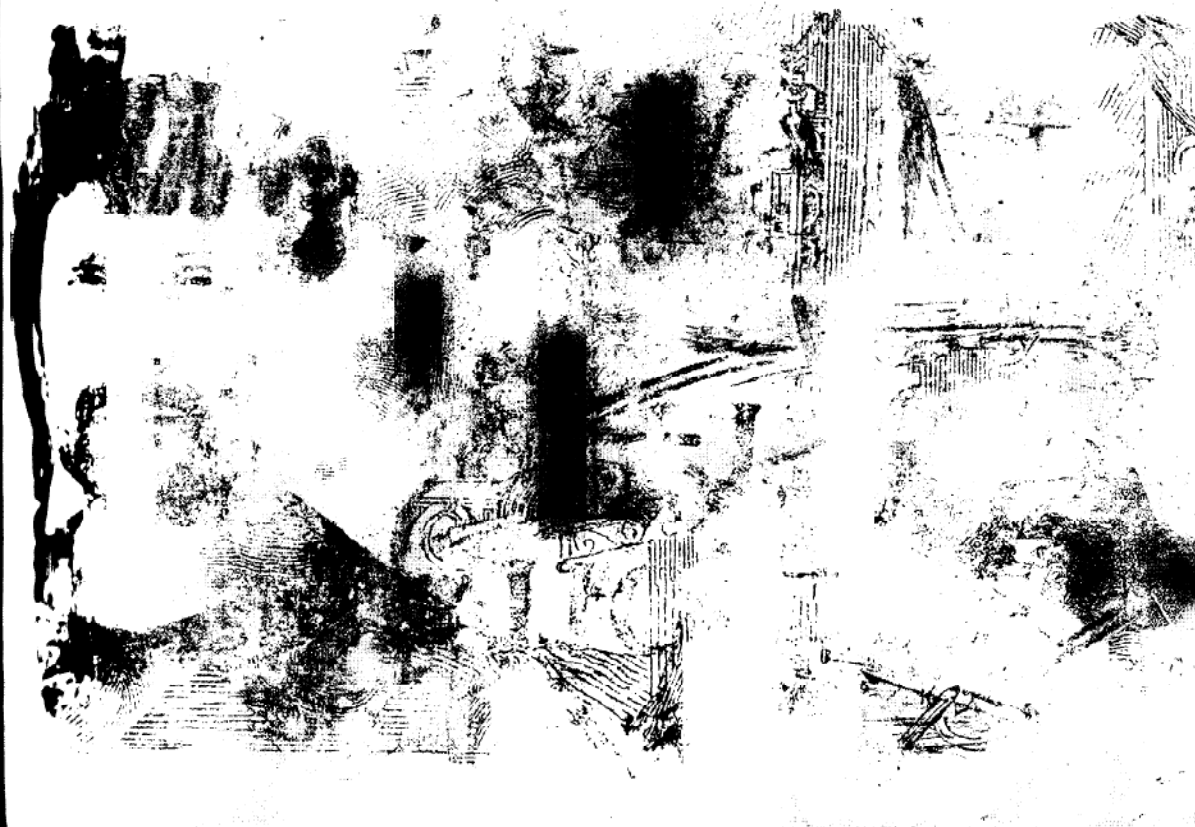
Spośród wymienionych w ostatnim akapicie zachodnich ogólnych określeń różnych form autobiograficznych sporą karierę zrobiło wyrażenie „*les écritures du moi*” (pisanie o sobie). Stało się tak za sprawą książki Georgesa Gusdorfa, który dwóm tomom opracowań „pisanja o sobie” nadał taki właśnie zbiorczy tytuł⁹. Wyjaśniając to pojęcie, autor zwraca uwagę na uniwersalność pragnienia mówienia o sobie i utrwalania

jego efektów w piśmie, w wyniku czego powstaje ogromna rzesza piszących, którzy nie są znani nikomu. Zapisy te, które trafiają do druku szybko, po latach albo wiekach to zaledwie część tego, co ludzie o sobie napisali, a co określamy w większości mianem „pisanja zwyczajnego”. Zawiera się w nich projekt pewnej egzystencji, dają one świadectwo dążeń życiowych, odkrywają tożsamość osobowości, pomagają rozpoznać i umiejscowić siebie w świecie.

W tym lapidarnym streszczeniu długich wywodów Gusdorfa na temat isto-

Aleksander Fraj, *Autotapeta III*, 2000, technika mieszana na papierze, 52,5 x 85 cm

Reprodukcja Archiwum



ty „pisanie o sobie” zwraca uwagę położenie nacisku na dwa słowa: *tożsamość* i *świadectwo*. Pierwsze zostało mocno związane z definicją „paktu autobiograficznego”, wiążącego tożsamość osobową z narracją; kategoria „tożsamości narracyjnej” odnoszona była do badań tożsamości autobiografów. Najgłośniejsza praca na ten temat to książka Dénisa Bertholeta¹⁰, określająca tożsamość osobową 350 postaci – twórców kultury francuskiej XIX wieku – na podstawie ich pism autobiograficznych. Jak już wspominałam, świadomość tożsamości polega na tworzeniu wewnętrznej narracji o sobie; rośnie się wraz z rozwojem umiejętności opowiadania i nie ma historii bez narracji¹¹.

Drugie słowo istotne dla wyjaśnień Gusdorfa – *świadectwo* – wskazuje, że człowiek, pozostawiając pisma osobiste, przekazuje potomności jednocześnie świadectwa po sobie, swej obecności w świecie, bez względu na to, czy wpisał w swój tekst odbiorcę, czy nie, i bez względu na to, czy przyjął postawę świadka różnych procesów, wydarzeń, własnych przypadków życiowych, czy

aktywnego ich uczestnika. Nie ma też znaczenia, czy autor zapisów autobiograficznych chce jedynie wyznać to, co w jego życiu było najważniejsze, czy kogoś do czegoś przekonać albo nakłonić. Autor wypowiedzi osobistej, przyjmujący na przykład postawę wyznającego, pozostawia *świadectwo* własnych przeżyć, cierpień, pragnień, myśli, które wyznał. Przekonuje się odbiorcę nie tylko jawną perswazją i innymi zabiegami retorycznymi. André Gide stwierdził, że po napisaniu autobiografii jej autor już nigdy nie będzie tym, kim był wcześniej. To sam fakt jej tworzenia, odtwarzania prywatnej historii, zmienia autobiografa; żyje on bowiem według wzorca swej osobowości stworzonego w tekście. Sartre natomiast odnotował w dziennikach z czasów wojny (wbrew temu, co rozumiał przez „être pour soi”), że utrwalanie zdarzeń dnia na piśmie przynosi mu ulgę: zapisanie ich pozwala mu bowiem uznać codzienne sprawy za załatwione. Autobiografowie oddziałują na odbiorcę samą zawartością tekstów i sposobami ujawniania ich osobowości. Bardziej wpływa na czytelnika dyskrepcja, umiar

w lansowaniu własnych postaw niż jawna, czy wręcz agresywna, retoryka: samo świadectwo, ukazane mocno i dobrze, ma moc sprawczą. Jedną wypowiedź autobiograficzną jest najczęściej świadectwem wielu postaw.

Czy należy zatem szukać kryteriów typologii tego bezdenne oceanu pism o sobie, który znamy tylko w niewielkiej części? Prawdziwie intymne dzienniki i inne formy pism o sobie nie zostały ujawnione światu. Czy nie przeszkadza separatystrów w przymierzaniu luźnych kryteriów genologicznych, zakładając, że mają oni pełną świadomość wszechobecnej, zwłaszcza dzisiaj, sylwiczności także w obrębie bezmiaru pism osobistych? Czy też przekreślać rozróżnialność form tych pism i szukać odmiennych kryteriów typologii? I czy w ogóle trzeba tworzyć w tym przypadku typologie? Oto pytania dla młodych badaczy. Lejeune stanął pośrodku drogi, a opracowawszy wiele wybitnych i mniej wybitnych tekstów osobistych pisarzy francuskich (i nie tylko), zachłysnął się tym bezmiarem pisania zwyczajnego, którego częstka napływa do „Stowarzyszenia na rzecz

autobiografii”. Zachłysnął się też interdyscyplinarnym spojrzeniem na autobiografię, jakiego ponoć wymaga właściwe jej poznanie.

Regina Lubas-Bartoszyńska

¹ R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

² J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia D. Affridge*, tł. M.P. Markowski, (w:) *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, ss. 17-73.

³ Omówienie oby tych nurtów w badaniach autobiografizmu znaleźć można w: J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris 1999, ss. 273-274.

⁴ R. Zimand, *Diarysta Stefan S.*, Wrocław 1990.

⁵ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 9-17.

⁶ M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt (świadectwo, wyznanie i wezwanie)*, Kraków 2000.

⁷ Tych określeń używał Ricoeur np. w książkach *Soi-même comme un autre*, Paris 1990, ss. 189-192 oraz *Temps et récit*, t. III, Paris 1985.

⁸ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 29.

⁹ G. Gusdorf, *Les Écritures du moi. Ligne de vie*, t. I, Paris 1990, *Les Écritures du moi. Autobiographie*, t. II, Paris 1990.

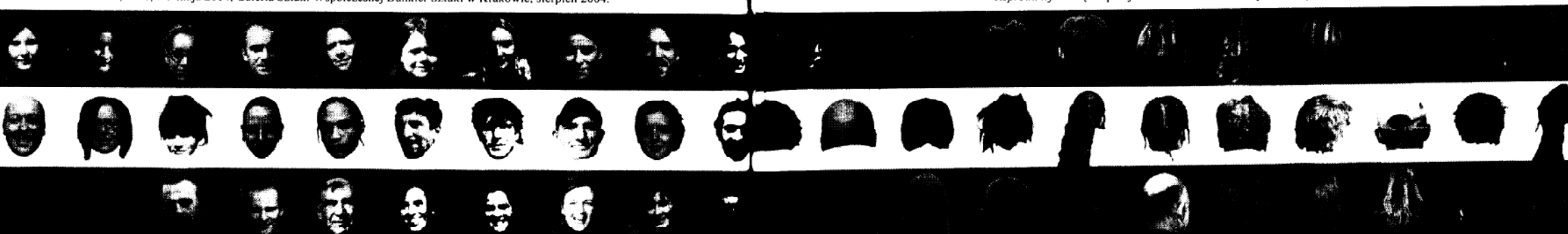
¹⁰ D. Bertholet, *Les Français par eux mêmes 1815-1885*, Paris 1991.

¹¹ Koncepcja narracji historii H. White została związana z narracją historii życia w krytyce amerykańskiej dotyczącej autobiografii, zob. J.P. Eakin, *Touching the World. Reference in Autobiography*, New Jersey 1992.

REGINA LUBAS-BARTOSZYŃSKA zajmuje się teorią literatury oraz historią literatury polskiej i francuskiej, pracuje na AP w Krakowie.

Marta Deskur, *Niebiesko-biało-czerwony*, 2004, fotografie 120 x 160 cm. Młoda sztuka / Czujni Równoległy Świat – Polska 50°/N-52°/N, Lille, 7-9 maja 2004, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, sierpień 2004.

Reprodukcja Dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie





Obok: Fotografia Grażyna Borowik

Inga Iwasiów INTYMNOŚĆ I RYNEK



Kiedy dziś piszę o autobiografii, mam świadomość gatunkowego wymieszania i terminologicznej niekonkretności. Dziariusz Bronisława Malinowskiego, opracowany i wydany po angielsku w 1967 roku, a w Polsce

dopiero w 2001, został zatytułowany *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. Jeśli przypomnimy sobie, że analiza tego właśnie tekstu zaowocowała obaleniem założenia obiektywizmu w badaniach i narracji naukowej

(słynny tekst Jamesa Clifforda), fikcyjność opowieści o „prawdziwym życiu” autora nie będzie zaskakująca. To właśnie cecha „dziennika w ścisłym sensie” – mieszanina autokreacji, fikcji, reportażu z życia. A autobiografii? Dodać do tych cech trzeba zmącenie gatunków, bo autobiografia ustąpiła autobiograficzności, rozpuszczonej w różnych formach współczesnego piśmiennictwa.

Jeśli badamy biografie kobiet, musimy liczyć się z tą deziluzją reprezentacji, która dotyczy form intymnych i quasi-intymnych, ale i uwzględnić pewne szczególne przesłanki, historyczne różnice; miejsce konwencjonalnie prywatnego pisania kobiet w głównonurtowej historii literatury oraz próby nadania mu specjalnych znaczeń podjęte przez krytykę feministyczną. Na koniec, w tym popiesznym katalogu metody, uwzględnić by trzeba sytuację ponowoczesnego uniwersum, w którym zmącenie i pluralizacja zamienia się w ofertę rynkową.

Kobiece biografie miały być, według badaczek II fali feminizmu, tym szczególnym rezerwuarem wiedzy o kobietach, ich życiu, jego przymusach, intymnych odczuciach, który mógłby stanowić wstęp do alternatywnej historii społeczeństwa, obyczajów, literatury. Opisywany po wielokroć gest wiktoriańskiej diarystki, notującej przebieg dnia w kajecie chowanym pod serwetą okrywającą stół w bawialni – okazał się jednak o wiele bardziej złożony, choć może mniej tajemniczy niż wydawało się Wirginii Woolf. Dziś teoretyczka intymnej narracji zwróci uwagę raczej na to, jak odbija ona patriarchy, jak jest konwencjonalna, skonstruowana, porzucając nadzieję na objawienie „kobiecego losu”, a może

raczej przeformułując sens tego banalnego hasła. Kobiecy los? Owszem, ale zawsze w ramie patriarchy, wewnątrz jego języka. To, co kobiece, to raczej szczególne miejsca ekspozycji braku, implikowana przez tekst nieciągłość egzystencji, której nie zaradzi hipoteza kobiecej semiotyki objawionej w narracji prywatnej. To, sparafrazując Germana Ritza, zaledwie nie w labiryncie pożądań, jakim podlega kobiecy tekst/życie.

Jeśli jednak nie ma w autobiografiach jakichś prostych rewelacji dotyczących kobiet i ich tajemnic, są w nich zapisane indywidualne, a uwarunkowane kulturowo predylekcje. Umiłowanie kapeluszy i mężczyzn może sąsiadować z niezwykle przenikliwymi i po prostu interesującymi opisami miejsc i zdarzeń, jak u Zofii Nałkowskiej. Rozpisane na konwencjonalne gesty *ego* diarystki wydaje się w rezultacie zdolne do ustępstw na rzecz obserwacji innych podmiotów, rzecz rzadka u piszących mężczyzn, którzy nawet jeśli o ludzkości – roją zawsze o sobie. Gdyby wierzyć teoretykom autobiografii, Lejeune’owi czy de Manowi, jest to gatunek – gdy mówimy o literaturze wysokiej i sprawach ważnych – jednak męski. Bo jeśli uprawiają go kobiety, należy do sfery ich prywatności. Co nie jest prawdą, albowiem prywatność piszących kobiet zwykle bywa naprawdę konwencjonalna, natomiast to, co ciekawe, rozciąga się właśnie tam, gdzie kobiety próbują opisywać świat zewnętrzny. Natomiast mężczyźni, postawmy taką ryzykowną tezę: gdy opisują świat, czują się zobligowani do bycia mędrkami. Bywają interesujący, jeśli odejdą od roli społecznej i decydują się na siebie. W gruncie rzeczy trzeba teorię biografii napisać

raz jeszcze, uwzględniając paradoksy kulturowych konstruktów i oscylację prywatnego/publicznego w tym, co nazywamy tekstem kobiecym lub męskim.

Jednak nie teoretyczne dywagacje są moim celem. Chciałabym wskazać na inny, równie ważny, paradoks tekstu intymnego dzisiaj. Otóż musimy sobie zdać sprawę z jego zniknięcia. Nie ma dziś, powtórzę, intymistyki. Umarła wraz z rozbudową teorii konstruktywistycznych i neopragmatycznych, ale też w samym środku wrzaskliwego rynku. To, co należało do sfery prywatnej (z całą świadomością jej umowności), stało się najbardziej pożądanym towarem rynkowym. Quasi-dziennik należy do szczególnie cenionych produktów kultury masowej, a wśród różnych jego odmian wyróżnić należy te, których autorkami są kobiety.

Zapewne nie bez znaczenia jest tu ogólna sytuacja wyprzedzająca intymności i strategia podglądactwa właściwa popkulturze. Ale dobra cena na intymistykę kobiet związana jest też z tradycyjnie przypisywanym jej „naturalizmem” czy „naturalnością”. Na opowieści kobiety nie trzeba dopisywać słowa „prawdziwa”, bo wiadomo z góry, że autorka jest bliższa w swych wynurzeniach naturze niż kulturze, zwierza się zapewne bezrefleksyjnie; nie gra, bo nie potrafi. Upraszczam ten rynkowy przekaz, więc żeby nie narazić się na zarzut trywializacji, muszę odnotować, że ostatnie dziesięciolecie to także wysyp rewindykacyjnych i tożsamościowych narracji, które podejmowały kobiety po lekcji feminizmu. Cóż, rynek i z tego potrafił wyciągnąć pozytywne dla siebie wnioski. Dziennik narkomanki, alkoholiczki, zabójczyni, lesbijki – czy tożsamość piszących je podmiotów

nie uwodzi szczerością i nie da się wykorzystać w celach odległych od intencji? Jasne, da się.

Z tego uścisku rynku i jego szyderczych mocy zdają sobie sprawę intelektualistki. Dubravka Ugrešić, pisząca o niemożliwej autobiografii czasu własnej, doznanej biografii, powraca do strategii, które sama zakwestionowałaby zanim przeżyła wojnę i emigrację. Konstruuje też teksty „do wzięcia”, fingujące los, którego chce czytelnik. Demaskuje proces owej konstrukcji. Narzeka jednocześnie na rynek, którego jest częścią. Wystawia siebie-eksponat w „muzeum bezwarunkowej kapitulacji”, ale nie pozostawia tego faktu bez komentarza.

Co robią inne autorki? Oczywiście, różne rzeczy. I nie mam nic przeciw temu, gdy świadomie. Do tekstów zapraszających do skonstruowanej na potrzeby czasu historii własnej należy *Domino. Traktat o narodzinach* Anny Nasiłowskiej, ale i *Polka* Manueli Gretkowskiej. Także *Lewa, wspomnienie prawej* Krystyny Kofty, pozornie tylko bezgranicznie otwarta na to, co najintymniejsze, bo na walkę z rakiem. Te trzy teksty, przykłady typowe dla konfesji uprawianej w czasach rynku, należą do odmiany szlachetnej, mającej literacki i społeczny cel (raz bardziej jeden, raz drugi). Są jednak w wyraźnej mniejszości, bo dziś czytelnika znajdują raczej grafomańskie wywody aktorek lub skandaliczne wyznania osób znanych z czegośkolwiek.

W ostatnich miesiącach mieliśmy znakomity przykład takiego tekstu, którego racją bytu była, szeroko reklamowana, szczerość. Mam na myśli *Mój świat jest kobietą. Dziennik lesbijki* Magdaleny Okoniewskiej. Napisany w formie dziennika,

wiarygodny jako taki dzięki czemuś, co trudno uznać za zamierzone – brakowi redakcji i niezręcznościom stylistycznym – stał się przebojem literackim, wykorzystującym pieczęć autentyku. Poświęć mu kilka zdań nie jako osobnemu fenomenowi, ale jako skrajnemu przykładowi tego, czym jest dla rynku kobieca intymność.

W dyskusjach o tym tekście ścierały się dwa stanowiska. Pierwsze, które w popularności tekstu o miłości kobiet chciały widzieć otwarcie na tematykę nieczęsto goszczącą w głównym nurcie kultury. Drugie (ja jestem jego zwolenniczką), że nie ma mowy o żadnym otwarciu, jest natomiast instrumentalne wykorzystanie ekscytującego tematu. Warunkiem wpisania w rynek jest w tym przypadku... literacka miałość i światopoglądowy anachronizm tekstu. Po pierwsze, rzecz została napisana stylem licealistki. Po drugie, „lesbijka” z tego tekstu jest homofobiczna, antyfeministyczna, a wizja miłości to zestaw komunalów i stereotypów. Tylko taki dziennik lesbijki mógł zostać wypromowany, albowiem nie tylko nie zagraża wizji kobiecości w kulturze heteropatriachalnej (ani samej tej kulturze), ale może dostarczyć rozrywki mężczyznom, czego dowodem wypowiedzi Tomasza Jastruna.

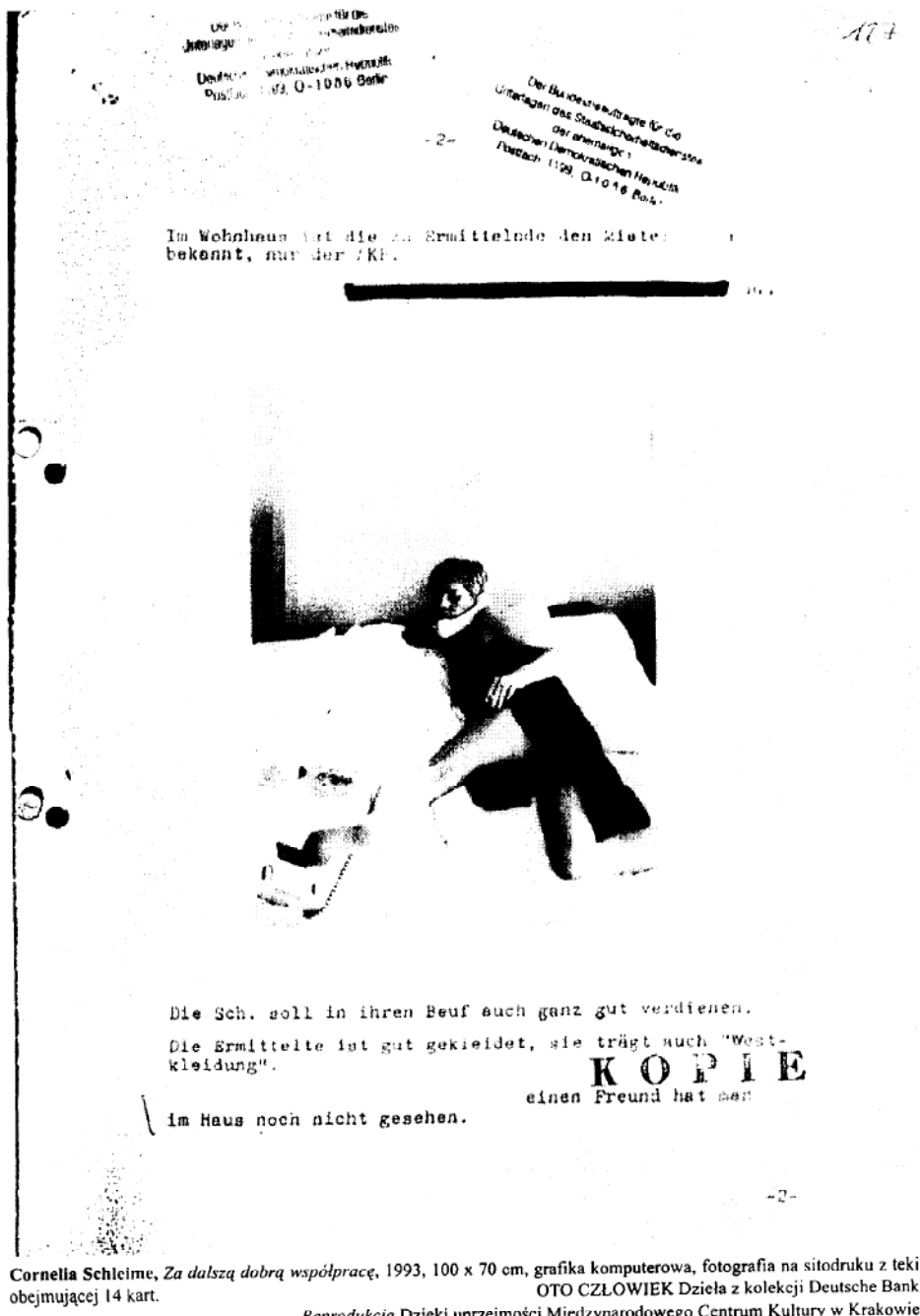
GA IWASIÓW
ur. 1963,
prozaiczka,
tka, eseistka,
ryk literatury,
wykładowca
Uniwersytetu
czecińskiego;
autorka m.in.
książki *Gender
dla średnio
wansowanych*
(2004).

Teoretycznie tekst Okoniewskiej jest typową intymistyką kobietą. Nieobrobiony, naiwny, ujawniający kobiecie tajemnice. Ale przecież nikt nie wierzy w to, że na tym polega autobiografia. Krystyna Kofta pisząca o swych prawdziwych, traumatycznych doznaniach umie pisać. Anna Nasiłowska tka tekst z kultury. Gretkowska gra konwencją szczerości. Wszystkie autorki robią te wszystkie rze-

czy – wiedzą, że pisząc, wkraczają w literaturę, samo przeżywanie, sama szczerość nic nie znaczą. Choć mogą, z ironiczną konsekwencją, pomieszać szyki najlepiej zamierzonemu planowi gry w literaturę. Bo tekst i egzystencja, pisanie i życie pozostają w klinczu. Tymczasem rynek próbuje udowodnić, że istnieje tekst życia, który w pogardzie ma literaturę. Mało tego – właśnie taki tekst wchodzi na miejsce literatury. I wygrywa.

Kto bowiem, mając do wyboru, sięgnie raczej po nużące *Dzienniki* Sylwii Plath lub *Listy* Wirginii Woolf, omijając wzrokiem Okoniewską? Może zresztą stawiam złe pytanie, bo każdy z tych tekstów ma innego odbiorcę, będąc też zresztą jednocześnie uwikłanym w rynek; w końcu sprzedaje się je w pakiecie z filmami. Nie mogę jednak pozbyć się wrażenia, że wysubtelniona, istotna, doniosła teoria autobiografii (także, razem i osobno, kobiecej) idąca w parze z intelektualno-tekstualną grą na wyżynach literatury, zostaje starta w proch przez pragmatykę życia kulturalnego. Sprzeda się niejeden „autentyk”, byle był konwencjonalny, udając niezwykły. Reszta pozostanie sprawą wąskiego grona nadświadomych czytelników i twórców. Z „autobiografii” dowiadywać się będziemy tego, co nam w nich pozwoli umieścić, łasy na kontrolowaną intymność, rynek. Rynek, który chętnie schrupie opowieści kobiet. Rzekomo bardziej „naturalne”. Co z tego, że może nawet prawdziwe? Po wielkich autobiografiach XX wieku nie o autentyk idzie, ale o siłę literatury, która potrafi zrobić autentyk z tego, co nim jest i z tego, co nigdy nim nie było.

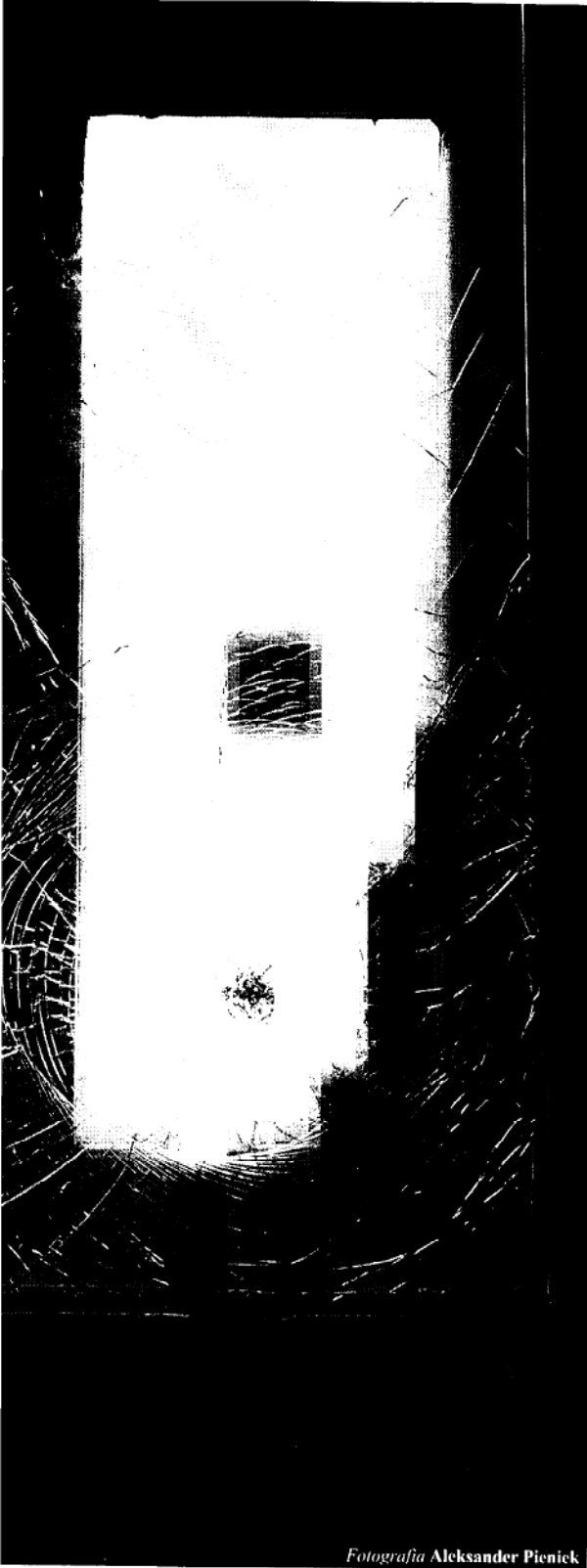
Nie byłoby dobrze, gdyby po autobio-



graficznych tekstach popularnych sądzić współczesność. W tym wielkim wymieszaniu, którego jesteśmy świadkami, nieudolne zwierzenia nastolatki brzmią głośniejsz niż cokolwiek innego. Pedagogiczny projekt, który widziały w osobistym pisaniu matki dzisiejszych feministek –

podupadł. W gruncie rzeczy ważne jest, żeby widzieć różnicę pomiędzy tym, co należy do literatury i tym, co powinno pozostać prywatną aktywnością terapeutyczną. Nie wszystkie narracje są, chcę wierzyć, równoprawne.

Inga Iwaszów

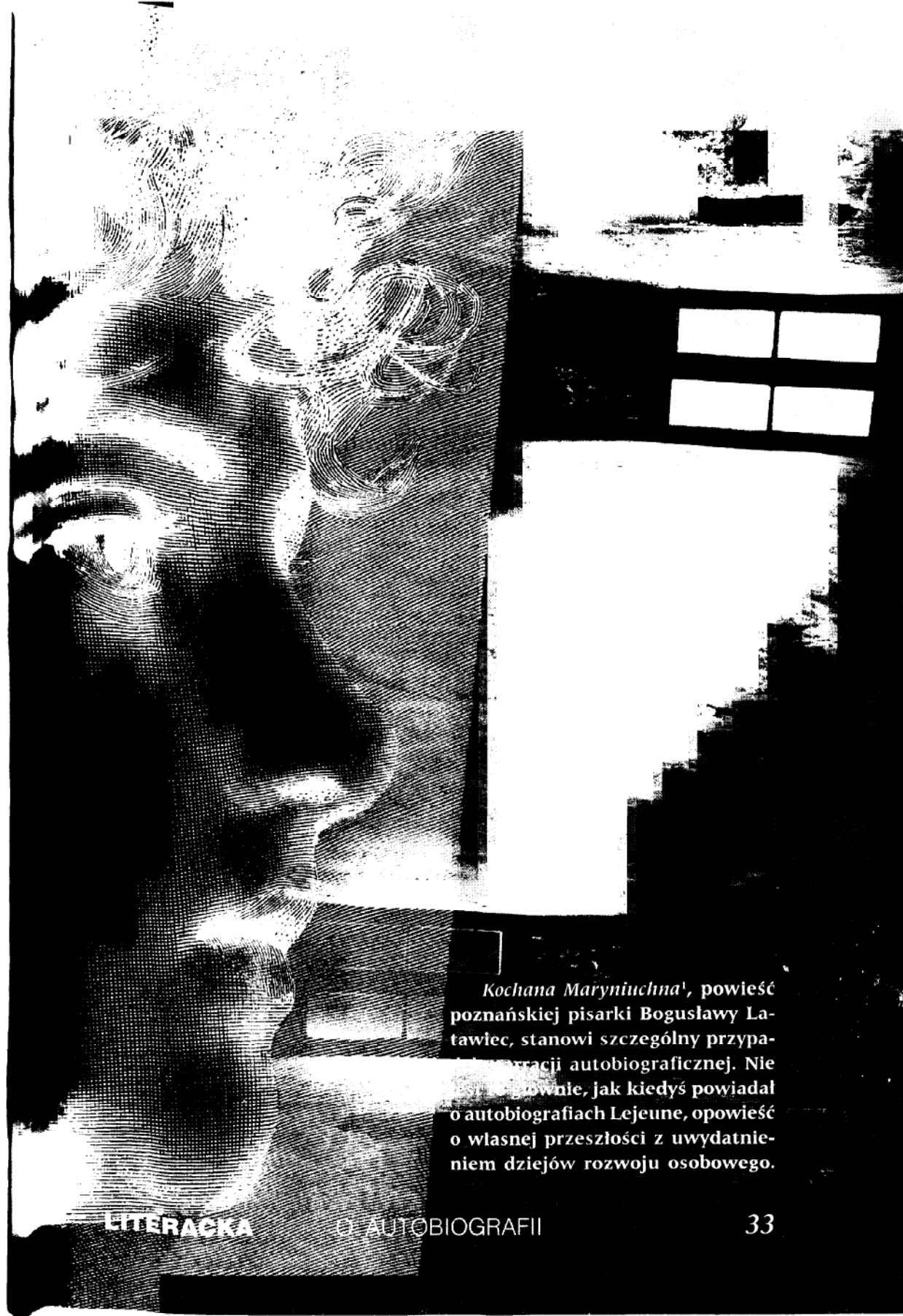


Fotografia Aleksander Pieniek

Tomasz Mizerkiewicz

AUTENTYK ODNALEZIONY. KOCHANA
MARYNIUCHNA BOGUSŁAWY ŁATAWIEC
JAKO AUTOBIOGRAFIA RODZINNA

DEKADA



*Kochana Maryniuchna*¹, powieść
poznajskiej pisarki Bogusławy Ła-
tawiec, stanowi szczególny przypa-
dek narracji autobiograficznej. Nie
jest to powieść, jak kiedyś powiadał
o autobiografiach Lejeune, opowieść
o własnej przeszłości z uwydatnie-
niem dziejów rozwoju osobowego.

LITERACKA

O AUTOBIOGRAFII

Książka wzięła się z nieco innego impetu. Bezpośrednim powodem jej powstania stało się niespodziewane odkrycie przez autorkę listów jej dziadka i babki, które pisywali do siebie w czasie pierwszej wojny światowej. Tak więc zamiast autobiografii, dostajemy raczej odzyskaną prehistorię autobiograficzną. Równie dobrze jednak można mówić o edycji listów rodzinnych połączonych umiejętnie w powieść epistolarną albo wplecionych w jawnie kreowany apokryf rodzinny. Autobiografia zatem nie stanowi wyłącznego czy naczelnego zadania artystycznego tej książki, jej odświeżanie musi dokonywać się przy uwzględnieniu nierozzerwalnego związku z innymi powieściowymi ingrediencjami. Aby lepiej rozeznąć się w zawłościach owej niecodziennej autobiografii, spróbujmy na

początek wniknąć nieco w materię książki.

Dziwna jest to historia, jak tylko dziwny może być czyjś osobisty przypadek. Poznajemy listy pisane przez Henryka i jego żonę Maryniuchnę (tak ją pieszczotliwie zwał) w dwóch pierwszych latach wielkiej wojny. Henryk jako żołnierz pruskich huzarów śmierci walczył na froncie wschodnim. Wkraczał do Kalisza, maszerował przez ziemie Kraju Nadwiślańskiego, dotarł na dzisiejszą Białoruś. Przemilczane przezeń zmieszanie wynikające z uczuć patriotycznych (pisał, że walczy z Moskalami, ale przecież musiał bić i Polaków), zapytania o sytuację rodzinną, zdawkowe relacje z walk oddziału łączone były z uwagami zdradzającymi szczere zainteresowanie widzianymi miejscami. To chyba naj-

barwniejsze fragmenty tych listownych narracji, na przykład opis stylu życia ludności poleskiej: *Ludzie wszystkie, kobiety, chłopcy i dzieci przeważnie w futerkach, ale na boso. Piec nie wiem, jak Ci mam opisać. No rodzaj jak w piekarni. Na piecach śpią dzieci, a starzy śpią na ławce, albo na deskach, które w izbach do tego są uszykowane. Łóżek wcale nie mają. (...) Garnki mają takie, jak u nas w muzeum stoją i należą do starożytnych rzeczy* (s. 370). Z drugiej strony pozostawiona w Poznaniu żona z trójką dzieci (Kazia, Marysiem i Janinką – matką pisarki), nieraz resztkami sił stawiająca czoła trudnej rzeczywistości wojennej. Do niej szczególnie mocno lgnie empatyczna myśl autorki próbującej wyczarować z przeszłości jej ulotne lęki i zamyślenia. W zakończeniu przeblysł rodzinnej tajemnicy – Henryk miał romans z pielęgniarką, która opiekowała się nim, gdy leżał ranny w szpitalu.

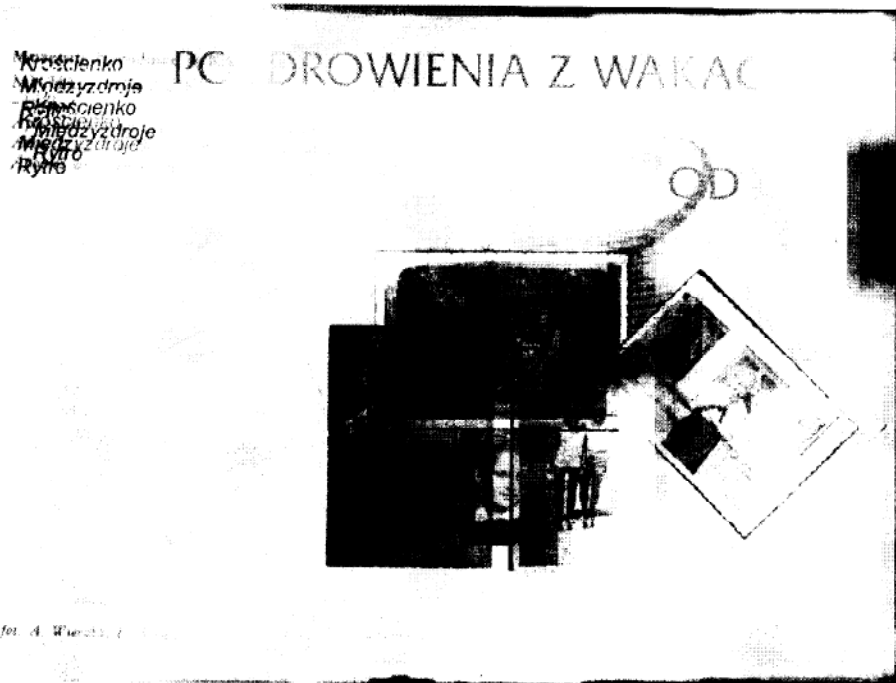
Książka może być całkiem zasadnie nazwana powieścią obyczajową. Latawiec powołuje się na informacje z ówczesnego dziennika polskiego, „Wielkopolanina”, zna minioną topografię miasta, której odkrywanie też wiązało się z szeregiem zdumień i ekscytacji. Przez kartki przesypują się zdjęcia rodzinne, stare pocztówki i fotografie dawnego, germanizowanego Poznania. Obcujemy z osobliwą gwarą poznańską, słyszymy wyrazy już w niej nieobecne. Waler obyczajowy łączy się nieustannie z autobiograficznym – wyszperane ułamki ówczesnej codzienności stanowią szansę na lepszy wgląd w życie przodków, ukonkretniają niektóre z przedstawień, stanowią wędzidło dla zbyt uproszczonych, współczesnych wyobrażeń.

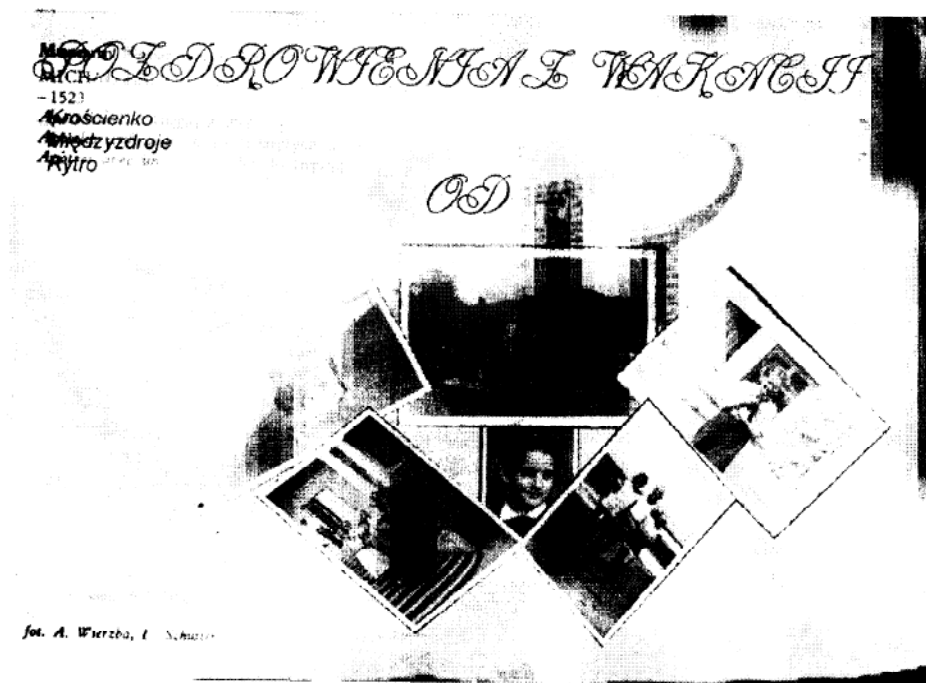
Paul de Man zwracał uwagę, iż każ-

de dzieło literackie ma swe autobiograficzne zakorzenienie, tyle że stopień jawności autorskiej obecności bywa zmienny. Czyli – pisarz zawsze tworzy opowieść o rozwoju własnej osobowości. Jerzy Madejski zaproponował niedawno (w rozprawie *Deformacje biografii*), by mówić w tym przypadku o modalnościowej teorii autobiografii. Książka Latawiec interesująco wykorzystuje zmienną modalność wypowiedzi, różnie odmierzając jej autobiograficzną dawkę. Z jednej strony otwarcie powiada o powstawaniu swego dzieła, choćby napomkując o uwagach i spostrzeżeniach czytelników, którzy odpowiadali na pierwszą wersję powieści drukowaną w odcinkach w „Arkuszu”. Dowiadujemy się, jak dojrzewała myśl o czytanej właśnie książce, a listy – zwyczajnie przepisane do książki – zaopatrzone zostały w komentarze, z których również wyprowadzić można historię poznawania i rekonstrukcji własnych pradziejów duchowych. Ale zaraz obok zjawiają się skreślone w sposób czysto literacki sceny z życia rodzinnego, gdzie autorka oddaje się swobodnej fabularyzacji. Wtedy nie o sprawdzalną historię rodzinną chodzi, lecz o kontakt z fascynującymi kreacjami postaci. Zmienia się zatem modalność wypowiedzi oraz typ lektury. Raz napawamy się wydobytą z przeszłości, malowniczą i dość osobliwą obyczajowością poznaniaków sprzed stu lat. Chwilę potem współczujemy bohaterom, cieszymy się z nimi, jakbyśmy czytali Balzaka czy Dickensa. To ich dzieje osobowe się liczą, zaś autor znika gdzieś w trzecioosobowej anonimowości. Aby zatem ogarnąć proteuszowo zmienną autobiograficzność książki Latawiec,

Malgorzata Wyka, z cyklu *Pocztówki z kolekcji własnej*, 2003/04

Reprodukcja Archiwum





Małgorzata Wyka, z cyklu Pocztówki z kolekcji własnej, 2003/04

Reprodukcja Archiwum

musimy posłużyć się rozszerzonym, demanowskim pojęciem autobiografii, by znalazły się w niej zarówno konfesje autotematyczne, jak i zanikanie autobiografii w fikcjonalizującej książkowej świat swadzie pisarskiej.

Autobiografia oznacza zarazem szczególnego rodzaju dostęp do rzeczy minionych. Atrakcyjność czytelnicza książki Latawiec bierze się, jak sądzę, z nowej potrzeby autentyku w literaturze. Pisał kiedyś o karierze autentyku Jerzy Jarzębski, obecnie znajduje ona ponowne umotywowanie. Pisanie rodzinnego apokryfu, scalanie pokawałkowanej przez pamięć przeszłości familijnej, okazuje się jedynym może przekonującym obecnie sposobem przyswajania historii dla naszych potrzeb. Okazało się oto, że historia, którą, zdawałoby

się, wreszcie jakoś oswoiliśmy, na powrót stała się światem nie naszym, zawłaszczonym przez politykierstwo, rozstrzyganym bez naszego udziału. Dlatego coraz trudniej wpisywać się z własnym, pojedynczym losem w obraz polskiej historii. Pewni jesteśmy tylko tego, co pozostało w rodzinnej anegdocie, co zachowane zostało w dziadkowych listach, ciotczyńskich mądrościach. Tak doświadczamy twardej materii przeszłości, a nie jej łatwo odwracalnych interpretacji. Opowiadanie sobie półprywatnych historii rodzinnych, sąsiedzkich, tak czy inaczej bliskich, to wiarygodny sposób odnajdywania rzeczy przeszłych i narracja Latawiec ma ów poufny, wyznaniowy (by przywołać jeden z typów autobiografii wyróżniony przez Czermińską w *Trójkącie autobiograficznym*) charakter.

Nieco symboliczne staje się to, że pierwsza wojna była właśnie wojną nie-własną, Polacy uczestniczyli w niej wskutek decyzji obcych sztabów wojskowych, walcząc o sprawy całkowicie im obojętne. Wtedy historia ukazała swe oblicze wyjątkowo obce sprawom rodzinnym, o których nade wszystko opowiada *Kochana Maryniuchna*. Na marginesie zauważmy, że zmiana jest również widoczna w obrębie prozy tworzonej przez Latawiec. W najbardziej bodaj dotąd znanej powieści tej autorki, *Ciemni*, cała fabuła rozgrywała się w wyraźnym związku z kontekstem historycznym (był nim stan wojenny), tymczasem w *Maryniuchnie* wielka historia nie jest czymś żywo obchodzącym bohaterów, nie jest niczym osobistym, sprawą dla której warto zmarnować wiele lat życia, karierę zawodową i liczne przyjaźnie.

Aby jednak dokładniej opisać typ autobiografii, z jakim stykamy się w tej powieści, musimy jeszcze uwzględnić obecny w niej element baśniowy, a może i mityczny. Odnalezienie opowieści przodków jest jak spełnienie uroczego marzenia i upewnienie nas w nieśmiatym przekonaniu, że istnieje gdzieś prawdziwa wersja naszej prehistorii i na jej wyświetlenie przyjdzie czas. Wygląda to tak, jakby bohater opowiadał Schulza nagle odnalazł Autentyk przeglądany wraz z ojcem we wczesnym dzieciństwie. Tę nutkę realizmu magicznego, ten ślad mitu, który wkroczył w codzienne życie, starannie i dyskretnie uwydatnia pisarka. Powiada na przykład, że ma poczucie, iż dziadkowie bacznie śledzą jej poczynania pisarskie i wie, kiedy są niezadowoleni z prezentacji ich dziejów. W zakończeniu nato-

miast składa relację z zaduszkowej wyprawy na cmentarz, kiedy to nagle zdała sobie sprawę, że idzie ze wszystkimi bohaterami swej książki: *uświadomiłam sobie w pełni, jaką to szaloną, idąc tu, zbudowałam sobie wizję z wielu warstw pamięci, wyobrażeń, z myślenia-widzenia: szłam do grobu moich dziadków z nimi samymi jeszcze młodymi, z moją trzyletnią matką, jej przyszłym mężem i ukochaną ciotką nastolatką, i z moim własnym mężem* (s. 376). Schulz uznawał swoje opowiadania za próbę napisania autobiografii duchowej, chciał wnikać do najgłębszych, mitycznych korzeni świadomości. W powieści Latawiec autorka-narratorka zapytywała we wspomnianej przed chwilą scenie końcowej: *Znowu zostałam dzieckiem, córką, siostrzenicą, wnuczką? Czyżby moje życie było jedynie ciągłym dorastaniem, w którym nie się nigdy nie kończy, a stale zaczyna, jak w trakcie czytania wciąż tej samej baśni, gdy ostatni epizod staje się na powrót pierwszym rozdziałem?* Odpowiedź na powyższe pytanie przynosi cała *Kochana Maryniuchna*. Jednym z przejawów owego „ciągłego dorastania” była ukończona oto powieść, tak więc demanowska myśl o autobiograficzności każdego gestu artystycznego znajduje swe potwierdzenie. Ale – i tu zaczyna się dopowiedź z książki Latawiec – dorastamy zawsze wraz z bliskimi, jest w nas ich młodość i starość, a może i oni sami w nas wciąż dorastają. Paradoksalnie przedmiotem narracji autobiograficznej nie jest dla Latawiec jednostka. Napisać dzieje własnej osobowości, to także – a czasem przede wszystkim – opisać najbliższych, dotknąć tego, co w nich zapoznane i obce. Zatem wypada „przestroić” myślenie o sobie i umieścić siebie pośród innych

TOMASZ
MIZERKIEWICZ
pracuje w
Zakładzie Teorii
Historii Literatury
Polskiej XX
Wieku IFP UAM
w Poznaniu;
teraturoznawca
krytyk literacki,
autor książki
Stylizacje
tyczne w prozie
polskiej po 1968
roku (2001).

bliskich, zanurzyć się w tym nieustan-
nym dorastaniu nas wszystkich. Dopie-
ro po tym autorka-bohaterka mogła
zwinąć się w finale powieści: „Od daw-
na nie czułam się tak bezpieczna, jak
teraz między nimi.” *Kochana Maryniuch-
na* powinna więc nosić oksymoroniczne
nieco miano autobiografii rodzinnej.

Autobiografii opowiadającej o takim
widzeniu ludzkiej osobowości nie moż-
na skończyć – Latawiec nieraz powiada-
ła, że nie wie, czy ukończenie jej książki
jest możliwe. A mimo to w zakończeniu
poczuła się artystycznie i duchowo speł-
niona. Dzieje się tak z powyżej wskaza-
nego powodu – „autobiografii rodzin-
nej” nie można ukończyć, właściwie jej
napisanie jest niemożliwe, skoro trwa to
nieustanne dojrzewanie, ale można ją
pisać tak długo jak Latawiec, czy do

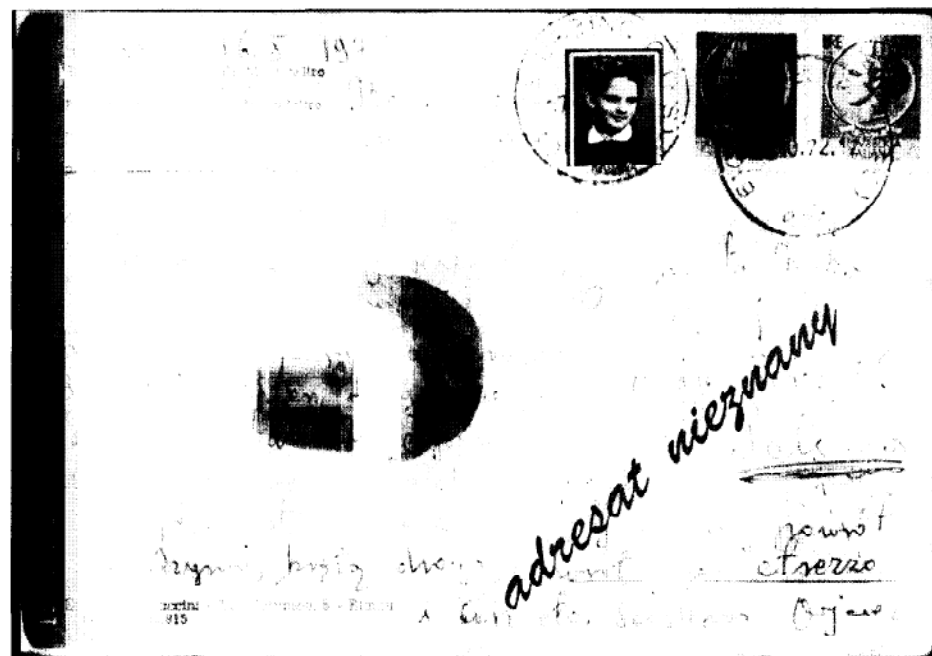
momentu, w którym uzyska się, by tak
rzec, nową świadomość własnej biogra-
fii. Kluczowe okazuje się doznanie, iż nie
jesteśmy, nie byliśmy nigdy odciętymi,
odizolowanymi jednostkami, że wzra-
staliśmy, czyniąc własnym to, co obce.
Z tego powodu zamieszkują i dojrzewa-
ją w nas dziadkowie, ciotki i wujowie,
ledwie w rodzinie pamiętani przodkowie
i ci, których już nawet gawęda rodzinna
nie umie przypomnieć. Nie wierzymy
w to za bardzo, nie wierzymy do dnia,
w którym traf nieprzewidziany podaru-
je nam ich autobiografię, o której wie-
my, że snuje się dalej i że my właśnie po-
trafimy ją opowiadać.

Tomasz Mizerkiewicz

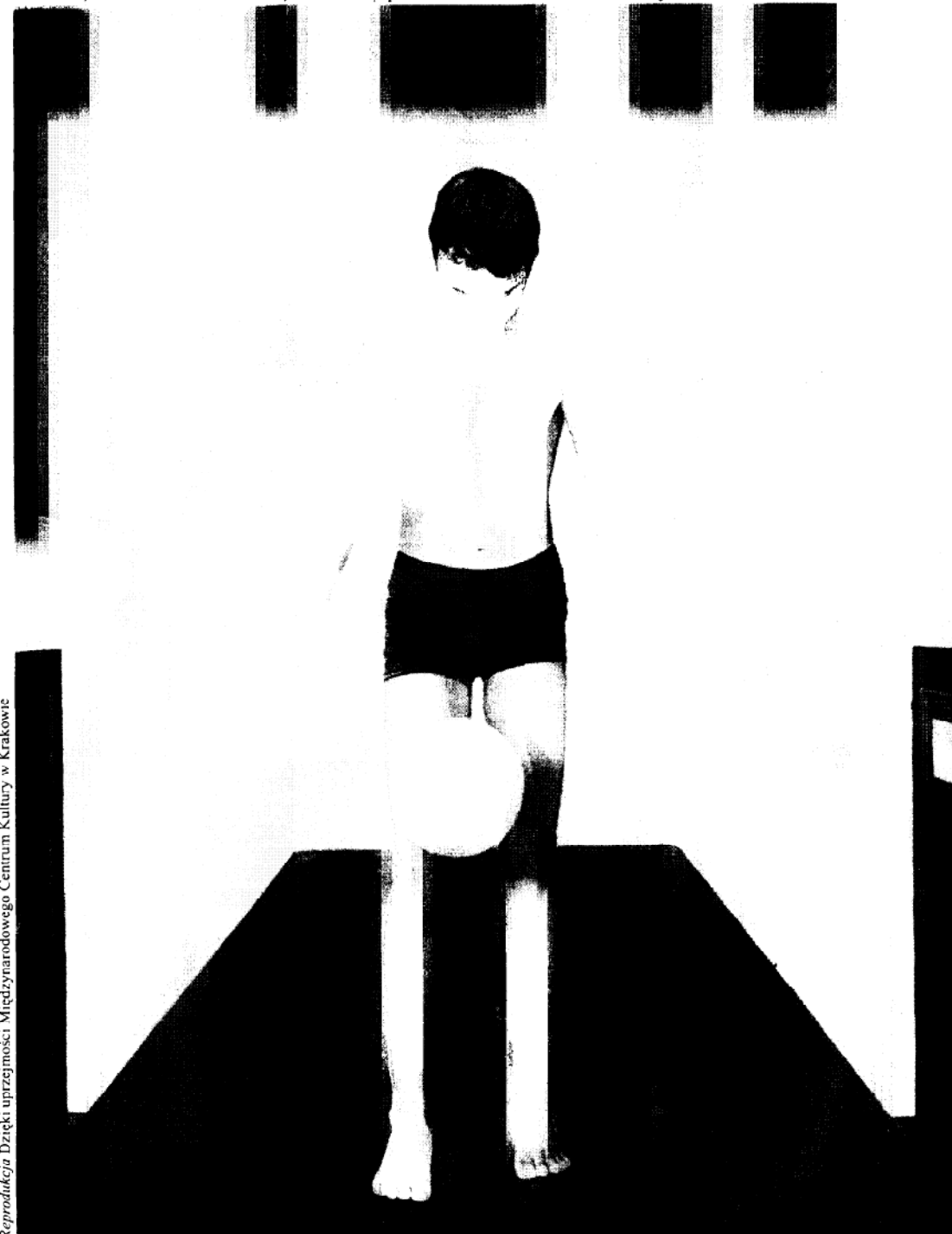
¹ Bogusława Latawiec, *Kochana Maryniuchna*,
Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2003.

Małgorzata Wyka, z cyklu *Pocztówki z kolekcji własnej*, 2003/04

Reprodukcja Archiwum



Peter Holl, *Palladio*, 2003, 138 x 113 cm, akwarela na papierze. OTO CZŁOWIEK. Dzieła z kolekcji Deutsche Bank



Reprodukcja Dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie

Beata **Szymańska**

Rzeczy zwracają się ku rzeczom

Dobrze kiedy czasem
objawia się coś, co nieludzkie,
co może powstać samo
i samo zniknąć.
Na przykład śnieg albo mgła,
czy nawet pustkowie.
Ale jeszcze lepiej,
kiedy rzecz zwraca się ku innym rzeczom
i dzięki nim istnieje,
jak *bonseki*
owe małe japońskie ogródki,
naśladujące duże ogrody,
które naśladują krajobraz.
Na każdym z nich
można położyć zielony listek
albo opadły kwiat wiśni.

Wcześnie rano, powiedzmy w Starym Sączu

Księżyc zachodzący nad śpiącym miasteczkiem
rozmywa się w zakurzonych szybach
samochodu, źle zaparkowanego
na środku targowego placu.

Jego kierowca, który jeszcze wieczorem
zgubił drogę, zagniewany śpi.
A we śnie jest u siebie, ale w nowym domu,
gdzie żona, także nowa, idąc przez pokoje
zapala światło. Światło świeci w oczy.

To słońce wschodzi nad miasteczkiem
i kobiety na placu ustawiają kosze
pełne młodych rzodkiewek. Więc choć nie wiadomo,
czy słuszne, czy niesłuszne są sny nasze, to przecież
każdy chciałby się tak zbudzić
w słońcu i przy rzodkiewkach,
a obok jest studnia z bardzo zimną wodą.

Nad ranem zerwał się wiatr

Nad ranem zerwał się wiatr
zerwał się dach
i przeleciał na drugą stronę drogi.
Teraz gwiazdy świecą nad
tapczanem, nieprzeczytaną gazetą,
nad stolikiem i
przewróconą szklanką z resztką piwa.
Słodkich snów Europo!

Coś zostało darowane

Coś zostało darowane,
coś zostało odebrane.
Kwitną akacje,
ich płatki zaczynają opadać,
umacnia się lato.
Nie będzie już lepszego dnia,
żeby nim oddychać,
żeby oddychać tym dniem
uważnie, ale bez wysiłku.
Jeden, dwa oddechy
liczone w górę do dziesięciu
i potem malejąco na dół.
Na samym dole
siedzi kot.
Czarny w białej kamizelce
doskonale nieruchomy
zna swój cel, twoje spojrzenie
nic go nie obchodzi.
Musisz teraz pomyśleć,
nie, nie pomyśleć – zobaczyć,
że jest w nim jeszcze więcej czerni,
jeszcze więcej pragnienia
i zwrócić się do niego z taką samą czujnością,
z jaką on wpatruje się w twardą ziemię
pomiędzy zielonymi blaszkami trawy.

BEATA SZYMAŃSKA, poetka, filozofka, tłumaczka, pracuje na UJ.

Sigmar Polke, *Bez tytułu*, 1982, 99 x 69,5 cm, collage, szablon, akwarela i farba w sprayu na papierze. OTO CZŁOWIEK
Dziela z kolekcji Deutsche Bank. Reprodukacja Dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie





Tomasz Białkowski POGRZEBY (fragmenty)

Pięćset złotych! Da pan wiarę? Całe pięć setek za dzień roboty. Może i mniej, parę godzin? Właściwie to jakiej roboty? Leżeć sobie na plecach, poduszka pod głową, miękko, czysto, kto to kiedyś by pomyślał, że za takie leżenie można pieniądze wziąć. I to jeszcze jakie ciężkie... Niektóry to tyle przez miesiąc renty dostanie. A tu proszę, buty błyszczą, koszula wykrochmalona, spodnie w kant, fryzjer nawet za darmo. Tylko leżeć i te pieniądze liczyć, co pod wieczór wpadną. Tyle że nikt nie chce... Da pan wiarę? Żaden nie chce się zgodzić. Normalnie to pięćdziesiąt złotych za dzień dostają, no też obiad z wkladką mięsa, a kawy, herbaty to ile chcą. I robota cięższa, bo od świtu do nocy muszą, a to łaźić, a to biegać nawet. A przecież koniec października, już zimno, mróz nad ranem w powietrzu siedzi. Dopiero wieczorem, jak te pieniądze wezmą, bo codziennie dostają, to do Halinki, za sklep, rozgrzać się... Ja sam bym poszedł, od razu, jak stoję w tym oknie, tyle że ja za stary. Pięćdziesiąt lat, a mówią, że stary. Do tego kaleka, noga już nie daje rady, człowiek biedny, niepotrzebny. Patrzeć tylko zostało... Za firanką się chowam i czekam, aż dzwon bić zacznie. Przejdą pode mną ze śpiewem w ustach, jak od naszego grabarza, to taśmę magnetofonową puszcza, marsza, obcy to i orkiestrę za sobą czasem pociągnie. Zaraz znikną, koniec. Tyle mojej radości. Ale ostatnio to się zagapiłem, wierzyć się nie chce, ale tak było. Wszystko przez to, że dzwon nie bił. A nie bił dlatego, że Roberta prowadzili. Bez księdza szli, bo ksiądz się odwrócił od niego. Prosiła rodzina, pieniądze mu wkładali w garść, nie i koniec. Samobójca, tak go nazwał proboszcz. I tą ściśniętą garścią żonie pogroził, jakby co kobieta była winna, jakby zmienić mogła konia starego, jakby Robert co sam zmienić chciał. Zęby miał zawsze czarne, jak go pamiętam, a dobrze pamiętam. Tu, niedaleko, ośrodek rządowy, bardzo ładny. Bloki piętrowe, odmalowane, stołówka, kawiarnia, wszędzie zieleń, drzewa. Tam pracowałem. Obaj tam byliśmy...

– Znam to miejsce – powiedziałem, patrząc na starca w filcowym, siwym kapeluszu na głowie. – Kilka lat temu spędziłem tam wakacje.

– Prawda, że piękny! Jezioro, lasy, wszystko czyste.

– Tak. Co pan... panowie, żeście tam robili?

– Byłem strażnikiem, dwadzieścia lat przy bramie. To duży ośrodek, było nas wielu. Pół miasta pracowało.

– Czy pana przyjaciel też był strażnikiem, ten Robert? Pilnowaliście razem?

– Nie, Robert był kucharzem. Ale marny był z niego kucharz... – stary zawiesił głos. – Ale nic... – zaczął po chwili – ...pod koniec to Robert cały od tych zębów puchł, a im bardziej puchł, tym mniej je ratować chciał. Wyl przez te zęby coraz głośniejsze, cały dom nie spał. Aż wreszcie stanął z tą głową w oknie i wydarł się, że im szybciej umrze, tym mniej go zęby boleć będą. Wyścig z nimi rozpoczął, wojnę im wypowiedział. Zawział się na te zęby strasznie, nic nie gadał, tylko siedział przed lustrem i na zęby zgrzytał. Uparty był, to i po dwóch tygodniach trzeba było wzywać lekarza. Nie daruję im!, ryknął Rymkiewiczowi, chociaż to doktor. Na wszystkich się zawsze drze. Nagle z pianą na tego Rymkiewicza się rzucił, paluchy w gębę mu wsadził. Komformista, czy jakoś tak podobnie wrzasnął. Potem już cicho sie-

dział, nawet ksiądz słowa nie mógł z niego wyciągnąć. Synu opamiętaj się, nie gniewaj Pana naszego, swym czynem z wisielcami się zrównujesz, samobójstwo ogniem wiecznym opłacisz, nie taki był zamiar Pana, gdy do życia cię powoływał, kiedy tworzył cię na swe podobieństwo. Zmieszał się ksiądz, bo Robert teraz zęby na wierzch wywalił, mało już ich było i mógł im darować. Ale on na łóżku zaległ i szybko umarł. Tyle że usta miał tak mocno zaciśnięte i cholera wie, czy Robert z tymi zębami tak naprawdę wygrał. Włożyli go do trumny, w ciszy pochowali. Ksiądz, trzeba przyznać, honorowo się zachował, nie przyszedł... A teraz pięćset złotych za takie wygodne leżenie dają... Wiadomo, ci z filmu forsy mają jak lodu, z Warszawy przyjechali, to i mają. A tu wystarczy do trumny wleźć, grobową minę zrobić, pudrem policzki posypią, nos wyciągną, wory pod oczy dorobią i się leży elegancko. Tą kamerą po człowieku pojeżdżą, cała robota. Tyle tylko, że trzeba być młodym, a żaden młody nie chce. Ja, ja bym od razy wlaź, jak w tym oknie stoję, ale mnie nie wezmą. Z młodego starego robią, odwrotnie się nie da. Bo ja, proszę pana, bardzo lubię patrzeć na pogrzeby. Ruch jest wtedy koło mojego domu, coś się dzieje. Śmierć niosą, a tyle życia wokoło. A najlepiej to już latem, temperatura swoje robi, ludzi wypala, ruch wtenczas jest największy. Narodu tyle, że tej śmierci to nie widać, wcale jej chyba nie ma. Tak, to możliwe. W każdym bądź razie ja jej nie widzę. Jak pan chcesz zarobić te pięćset, to idź do filmu. Pan jeszcze młody, chociaż nie najmłodszy, to pana wezmą.

– Niech mi pan powie – zapytałem odchodząc. – Czy ten rządowy ośrodek istnieje nadal?

– Bo co? Pan się tam wybiera? Przecież pan od tamtej strony idzie. Sezon się skończył, ale ośrodek jest.

– A czy kucharzami tam dalej są więźniowie?

Zamilkł. Może już nie słyszał mego pytania. Zamknął drewniane okno, skrył się za firanę. Zastukał w szybę, uniósł do góry prawą rękę, rozcapierzył pięć palców, śmiał się, a jego uśmiech był bezzębny. Odchodziłem, czując na plecach profesjonalne spojrzenie byłego strażnika więzienia w K., gdzie więźniowie przygotowywali posiłki rodzinom prokuratorów na wczasach, obsługiwali korty tenisowe, rąbali drewno do wędzarni, dbali o łodzie, na których pływały sędziny w towarzystwie kochanków.

Myślałem o Robercie, o złodzieju z próchnicą. Myślałem o tych wszystkich, których karmił. Jednak najbardziej myślałem o tych zza kolczastego muru, z wielkiego baraku przy ośrodku, osądzonych przez jęczące w trzinach niezawisłe uda. O ludziach, których kiedyś, pewnej grudniowej nocy, wyrwano ze snu i wywieziono gdzieś między białe lasy i jeziora. I myślałem też, czy ktokolwiek jeszcze o tym chce pamiętać prócz pięćdziesięcioletnich, sfilcowanych starców. Czy wszystko w tym miejscu kręci się wokół tandetnego serialu, ekipy filmowej, pieniędzy, jakie do miasteczka przybyły. A potem przyszło mi do głowy, że ktoś, kto lubi patrzeć na pogrzeby, nie może być zdrowy na umyśle. Ta myśl mnie uspokoiła. Tylko dlaczego to ja musiałem wpaść na tego człowieka, idąc wyludnioną ulicą Kościuszki. Za

sobą zostawiłem zamknięty dworzec kolejowy, zardzewiałą, jak i jej nazwa, Spółdzielnię Kótek Rolniczych. Kamienny mur, okryty czerwoną dachówką, pocięty dwiema żelaznymi bramami cementarz, gdzie beton i marmur sąsiadowały z drzewami, szczelnie okrywając ziemię, napierając na ogrodzenie. Fontannę owiniętą pożółkłymi klombami. Tam przystanąłem. Tam w oknie pruskiej kamienicy ujrzałem filcową twarz strażnika, uzbrojoną w ciągle ostre spojrzenie, przywołującą mnie do siebie.

Potem po lewej mijalem szeregi domów oblepionych siwym tynkiem, przed nimi leżały kawałki ogrodów, niewielkich sadów, szarych, mdłych i zapuszczonych, tak jak doczepione do domostw szopy i chlewy. Prawa strona drogi miała chodnik oddzielający identyczne budynki, tyle że przetykane bramami prowadzącymi na niewielkie podwórza. Przez moment wylało słońce, otarło się o okna, pomacało firanki, ruszyło dalej, w miasto, oślepiło mnie tablicą reklamującą lokalny browar, by zniknąć w parze buchającej od stojącego przed magazynem zbożowym ogiera. Koń szczał na kamienny plac, a obserwujący go w oknie baru chłopiec ruchem ręki wskazał na drzwi. Już drugi człowiek nawoływał mnie zza okna, jakby okno stanowiło tu jakąś bezpieczną barierę. Kiedy okno się otwierało, następowała metamorfoza. Pies zerwany z uwięzi piszczał i merdał potulnie ogonem. Wszedłem do środka.

(...)

Ja ruszyłem w kierunku domu dziadka Jarosława. Szedłem wolno, co jednak nie zmieniło faktu, że wkrótce dotarłem pod poszukiwany adres. Był to wolnostojący parterowy budynek, zatopiony w jabłoniach zrzucających resztki nadgniłych owoców. Zapukałem. Drzwi otworzyła mi babka. Jak zawsze oschła, sucha, bez fantazji. Omiotła mnie nieufnym wzrokiem. W końcu rozpoznała, bo ruchem dłoni nakazała przekroczyć próg. Szedłem za nią przez wąski korytarz, podłoga trzeszczała. Obie ściany pokrywały liczne zdjęcia i obrazki w ramach. Przedstawiały babkę Kamilę w różnych ujęciach. Babka Kamila na spacerze z wózkiem, babka Kamila krzątająca się po kuchni, babka Kamila w ogrodzie, babka Kamila wychodząca od rzeźnika. Znaleźliśmy się w kuchni.

– Siadaj! – nakazała. – Rozumiem, że ktoś w rodzinie umarł – wbiła we mnie wzrok. – Kto zatem?

– Skąd to babce Kamili przyszło do głowy? Ja tak sam z siebie postanowiłem pokłonić się jej i dziadkowi... A i dom chciałem zobaczyć.

– Czy na pewno nikt nie umarł? Mów szczerze! – zażądała. – Jak każdy w tej rodzinie posiadasz niezwykłą zdolność kłamania, ale ho, ho... mnie nie oszukasz – obserwowała każde mrugnięcie moich powiek.

– Może babka być spokojna. Wszyscy zdrowi.

– To dobrze, to dobrze... Jednak Pan Bóg w swym miłosierdziu jest niezrównany i oszczędza nawet największych grzeszników – zamilkła, patrząc gdzieś hen, za okno, jakby kogoś wypatrywała. Zaraz jednak uderzyła: – Czym się trudnisz?



– No... ja, jak wiesz babko, trochę mieszkalem nad morzem... Potem wyjechałem za Odrę...

– Czyli że zostałeś włóczęgą. To było do przewidzenia. Wszyscy mężczyźni w tej rodzinie są tacy. Ale czego tu oczekiwać, kiedy ma się takich protoplastów...? Twój dziadek też zostałby włóczęgą, gdyby, dziękować Bogu, nie moja twarda ręka. Właśnie... czy masz żonę, dzieci? Założyłeś rodzinę?

– Jakoś tak nie wyszło...

– Dlaczego mnie to nie dziwi? – powiedziała do siebie. – Czy z włóczęgostwa da się wyżyć? – chlasnęła niczym brzytwą.

– Ależ babciu... ja pracuję! Właśnie zamieszkałem tu niedaleko, urządzam się. Dostałem intratne zlecenie, dlatego tu jestem.

Babka sięgnęła po pisak:

– Podaj mi zatem, chłopaku, swój adres. Wyślę ci kartę bożonarodzeniową. Nikt w tej bezbożnej rodzinie o tym nie pamięta, a to bardzo ważne. No, mów!

– Ja babko Kamilo mieszkam w lesie...

Odłożyła kartkę.

– No tak... To jest ta stabilizacja... Nie będę pytać, co tam robisz. Znając życie, skaczesz po drzewach. Swoją drogą to nietakt z twojej strony, mogłeś mi przynieść grzybów.

Zaległa cisza.

– A cóż tam u dziadka Jarosława? Jak zdrowie jego? – postanowiłem zmienić temat.

– A dzięki Bogu, siadł już na dupie – uśmiech rozpromienił jej zmarszczki. – Już nie lata jak kiedyś, teraz tylko na chór wieczorami chodzi. Pojednać się z Panem Bogiem przed śmiercią chce – znów patrzyła za okno.

Zdziwiłem się nieco, bo pamiętałem dziadka Jarosława jako człowieka przygłuchego o wątpliwej muzykalności i takimż głosie. Wiadomość o jego słabym zdrowiu zmartwiła mnie bardzo. Trudno było pogodzić się z tym, że ten człowiek, żywa legenda Polski powojennej, uczestnik protestów społecznych, repatriant, że mój dziadek Jarosław gaśnie.

– Oj, wyszumiał się on, wyszumiał... – zaczęła babka. – To był pięćdziesiąty szósty rok, październik, dobrze pamiętam, nie musisz wiedzieć dlaczego, to są sprawy między kobietami. Dobra matka wie, jak pomóc wtedy córce... Zobaczyłam go na stacji, szesnastoletni byczek, w dziurawych butach z tekturową walizką. Podszedł do mnie, pięknej, dwunastoletniej dziewczyny, co to za stacja, zapytał, sam sobie przeczytaj, odpowiedziałam hardo, a on się zaczerwienił po uszy. Nie wiedziałam, że ten młody mężczyzna, bo on już wtedy był mężczyzną, że ho, ho!, że on nie umie czytać.

– Stalin nie dał uczyć się mowy przodków – powiedziałem smętnie.

– Jaki Stalin?! Bzdury! Leń był i koniec. Wolał z patykiem po jeziorach ganiać, ot i cała prawda.

– Ale tu, w Polsce, słowo pisane dziadek posiadał – nie ustępowałem.

– A no posiadał, jak i nauczycielkę, co do niej chodził na lekcje wieczorami. Babiarz, powiadam, nic więcej.

– Coś się babce Kamili pomieszało! To były ponure czasy! Dziadek ciężko pracował w rybaczówce, a po nocach zdobywał maturę. To wtedy dostał ubecką kolbą w ucho i przygłuchł. Gdy wracał z tajnego spotkania robotników...

– Gdy wracał z popijawy, dopadł go mąż tej nauczycielki. Zdzielił łobuza przez łeb wiosłem.

Babka Kamila najwyraźniej próbowała zburzyć ustalony przez lata wizerunek dziadka Jarosława. Ślepo broniła przegranej sprawy, fałszując chwalebny historię.

– Babko! Ale przecież to wtedy dziadek został najmłodszym dyrektorem gospodarstwa rybackiego w kraju.

– O, kłusować to on umiał dobrze, na tej Syberii się wyszkolił! Nie mogli go złapać, to kierownikami zrobili. Sam siebie teraz miał okradać?

Milczałem. Najwyraźniej rozmawialiśmy o dwóch różnych ludziach. Było jasne, że staruszcze wszystko się pomieszało.

– Ale czuprynę to miał zawsze gęstą... – babka Kamila rozmiękczyła usta językiem. – Pięknym był mężczyzną! Takiego go wzięłam, chociaż gdybym mogła przewidzieć... Ale człowiek młody, to i głupi... Spać będziesz na strychu. Pościel w komodzie leży, a śniadanie to o siódmej. Dobranoc – zakończyła już na środku korytarza. Zniknęła w sypialni.

Postanowiłem, że dziadkowi Jarosławowi pokłonię się rano. Było już koło północy, ogarniała mnie senność. Polazłem na strych.

Obudził mnie zapach jajecznicy. Zszedłem za nim do kuchni. Babka manipulowała drewnianą łyżką nad patelnią. Zająłem miejsce przy stole.

– Czy dziadek jeszcze śpi? – zapytałem troskliwie. – Może chory leży? Pójdę się przywitać... Może poduszkę trzeba poprawić?

– Siedź, chłopaku! – rozkazała babka. – Ten szalony starzec już dawno wybył z domu. Ale ja go dostanę! A wtedy będzie źle, oj źle! – uderzyła łyżką w patelnię, część jajek wylądowała na jej fartuchu.

Wiadomość o dobrym zdrowiu dziadka Jarosława wprawiła mnie w doskonały nastrój. Jadłem, obserwując wiszące na ścianie zdjęcie. Przedstawiało ono dziadka walczącego na niewielkiej łodzi z pianą fal jeziora. Zdjęcie wykonano w marcu sześćdziesiątego ósmego, o czym świadczyła data umieszczona w dolnym rogu. Często słyszałem od ojca opowieści o tamtych ponurych czasach. W historiach tych, przekazywanych w ścisłej tajemnicy, na plan pierwszy wysuwa się postać dziadka i jego chwalebne, szerzej, ze względu na oczywistą tajemnicę, światu nieznane czyny. Dziadek był już wtedy szanowanym dyrektorem gospodarstwa rybackiego. Mocną, acz sprawiedliwą, ręką trzymał wszystko w garści. W skład jego majątności wchodziło wiele jezior, również te, na brzegu którego stało więzienie K. To tam dziadek, jako posiadacz stałych przepustek, pod rybackimi sieciami przemycił paczki od rodzin represjonowanych, tajną prasę, lekarstwa. Swą służbę ojczyźnie przypłacił przedwczesną siwizną i rocznym wyrokiem.

– Patrzysz na to zdjęcie, co? – spostrzegła zawsze czujna babka Kamila. – Załatwił mnie wtedy twój dziadziuś na cacy! W domu troje dzieci, a on...

– Babko! Jak możesz?! – wyrwało mi się z drżącego gardła. – Dziadek o lepszą Polskę walczył, kratami to okupił, a ty teraz...

– Twój dziadek w karty walczyć jeździł! Bimbrem z więźniami handlował, pisma im woził, ale ja wiem, co to za pisma były! Wstyd w kiosku takie teraz kupować! Na rok mnie wtedy zostawił, bo samego naczelnika więzienia w karty orzynał! A tamten mu nie popuścił... Chociaż sama jeździłam, prosiłam... Do pracy na poczcie iść musiałam, żeby mieć mu co do paczek wkładać... Ot i cała prawda...

Zastanawiałem się nad tym, co skłoniło mą babkę do tak oczywistej mistyfikacji, fałszowania zdarzeń. Wyczytałem kiedyś, że dla tych starych ludzi kilkanaście lat życia w kraju uwolnionym od komunizmu stanowi niewielki procent. Ich aktywność życiowa przypadła na czas mroku i terroru. Ciągłe żyją przeszłością. Najprawdopodobniej moja babka chorobliwie bała się represji, aresztowania, przesłuchań, bicia. Powtarzała oficjalną wersję, by nieopatrzonym słowem nie spowodować dramatu. Nawet pokrewieństwo krwi nie dawało gwarancji uniknięcia wsypy. Wiadomym jest przecież, że synowie zdradzali ojców, matki córki swe zdradzały. Rozumiałem zatem w pełni jej podejrzliwość. Jadłem, uśmiechając się. Bawiła mnie ta konspira. Potem ucałowałem dłoń babki Kamili i ruszyłem do drzwi.

– Stój! – krzyknęła babka. – Pamiętaj, że wrócić masz wcześniej. Od czasu, gdy przyjechał ten zwariowany film, nasze spokojne miasteczko oszalało. Jakichś dziwnych person się pełno kręci. I żeby tylko na tym się kończyło, to pół biedy. Wczoraj w nocy coś się tłukło w sieni. Kot, pomyślałam, i do drzwi ruszyłam. Otwieram, światło palę, a tam człowiek leży o ścianę oparty. Boże, może umiera! Przyszło mi pierwsze do głowy. Po dziadka już leciałam, kiedy wtedy ten biedak z podłogi jęczeć zaczął, o Stasiaka pyta. Uspokoiliam się zaraz, bo już wszystko było jasne. Z filmu był chłopina, bo część z tych filmowców u Stasiaka mieszka, gdzie pokoje zajmują. A ten mój biedak zablądził... – spojrzała na mnie surowo – ...bo z miejscowymi się zadawał. Potem pod drzwi mi go przynieśli, buty z nóg ściągnęli, bo skarpetki miał czyste. Widocznie ładne te buty były. Dziadka trzewiki oddać mu musiałam. Trochę go piły, ale lepsze to niż na boso po kałużach latać.

– Babka Kamila chce teraz powiedzieć, abym z nikim nie pił po nocach wódki.

– Dokładnie tylko to chcę powiedzieć – zakończyła sucho.

Ruszyłem na ulicę Górską.

Tomasz Białkowski

Tekst powstał przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

TOMASZ
BIAŁKOWSKI
ur. 1969 r.,
prozaik, autor
zbioru opowiadań
Leze,
mieszka
w Olsztynie.

Katrzyzna Ewa Zdanowicz

Something about girls

rozmawiamy o tym co chciałybyśmy im zrobić
i czego nie zrobimy im już na pewno

czytałyśmy zbyt dużo bajek
a przecież my – to smoki
żadna z nas nie jest kretynką – królowną

a mimo to umalowane
poszłyśmy na rzeź
nasze serca jak stare ropuchy
mówiły: możesz mnie mieć

a dziś jesteśmy skończone
i to nie ma końca

wszystko jest więc po staremu

złuszczamy się jak ryby
krwawimy co miesiąc
nasze dzieci w środku
– czekają na ojca

kotwica

wczoraj pośród książek
w pajęczynach jak w siatce na zakupy

list od ciebie:

*jesteś rozświetlonym ogrodem
nigdy nie pozwolę ci odejść*

czytam go teraz
i widzę:

ten pokój kiedyś

ciebie
gdy pozwalasz mi odejść

a ja chowam listy w książki
jak w przyciasne trumny

i czuję spalony śnieg
w martwym już ogrodzie

widzę wyraźnie:

pół kroku
od ciebie

dwa kroki
w twoją stronę

przez lata
drepczemy w miejscu

jak dzieci w tłumie
okręty na mieliźnie
niedbale porzucone

i wiem

zostawię ten list
na dnie

jak kotwicę w sobie
latarnię we śnie

rozkaz

stare ule jak trumny niemowląt lub ptaków
ktoś usypia w nich nocą
w tym spalonym sadzie

stare ciała jak domy bez okien i dachów
ktoś pochyla się nad tobą
gdy śpisz w mokrej trawie

nigdy nie jesteś sama niech nie zmyli cię cisza
ktoś wciąż chodzi po tobie
ktoś ci oczy zamyka

mówisz moja samotność
mówisz mam tylko pustkę
ktoś ci każe się budzić
ktoś cię tuli nim uśniesz

a z tą pętlą na szyi
jest ci bardzo do twarzy
ktoś ci powie jak umrzeć
ty wypełnisz rozkazy

KATARZYNA EWA ZDANOWICZ (ur.1979) – autorka tomików wierszy: *Improwizacje i nie tylko*, *Poznajmy się*, *Kolekcjonerka*, *Szklivo*, *Jak umierają małe dziewczynki* (wyróżnienie Biblioteki Raczyńskich). Publikowała w „FA-arcie”, „Undergruncie”, „Tytule”, „Kursywie”, „Pro Arte”, „Pracowni”. Dwukrotna stypendystka Ministra Kultury.

Peter Holl, bez tytułu, 1997, 31,9 x 24 cm, akwarela na papierze. OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank
Reprodukcja Dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie



OKIE
KRYTYKA

Wojciech
Ligeza
Jakub
Miron
Arkadiusz
Łuba

Tyle słów niebytych, a nie ma czystych

Łukasz Mańczyk, *Służebność światła*,
Anna Dymna i Wolna Trybuna Poetycka,
Wydawnictwo homini, Kraków 2004.

Jak przeczytamy w nocie sygnowanej przez „Dekadę Literacką”: „w Krakowie pojawił się interesujący młody poeta” – Łukasz Mańczyk. Jego wiersze dowodzą „poważnego namysłu nad światem”, wyrastają z „potrzeby autentyczności”. To prawda, gdyż utwory debiutanta zamieszczone w książce *Służebność światła* świadczą o uważnej refleksji egzystencjalnej, ciekawej wyobraźni, sprawności stylistycznej. Rzeczywistość aktualna jawi się tutaj poprzez dobrze zaobserwowany szczegół, ale jest też obecna w zapisach mowy codziennej, w tej dziwnie wyrodzonej polszczyźnie złożonej głównie z naleciałości, traktowanej z dystansem i przekorą. W tym ze wszech miar udanym debiucie nakładają się na siebie jakości trudne do pogodzenia, które tworzą całość różnorodną, lecz spójną. W *Służebności światła* sąsiadują ze sobą czułość, współczucie, uważne przyglądanie się rzeczom, analityczny opis, autoanaliza, niekiedy nawet sarkastyczna wiwisekcja wzmówień kultury. Wskażmy też podejrzliwość wobec języków naszego czasu – skłonnych do kłamstwa lub przekazywania prawd zanadto banalnych.

Łukasz Mańczyk konfrontuje drobnotowarową obserwację z próbami skrótowych uogólnień, jak na przykład w liryku *Hala Targowa, sierpień* o człowieku oferującym tom swoich wspomnień: „nie sprzedaje rozgałęziaczy / ani płyt / wszyscy mijają jego życie które przeżył / nakładem własnym autora”. Popyt na opowieść o niepowtarzalnej biografii jest oczywiście znikomy, gdyż ludzie odwiedzający targowisko szukają przede wszystkim szczęścia zakłętego w powtarzalnych przedmiotach. Nie trzeba dodawać, iż plac targowy to metaforyczny odpowiednik obecnych ideałów zbiorowych.

Podkreślić chciałbym rolę poetyckiej anegdoty. Mańczyk potrafi interesująco opowiadać, ale zawsze sens przedstawianych historii wykracza poza ramy portretowanej rzeczywistości. Losy starej fryzjerki jakby podtrzymują ład świata. Wszystko się nieustannie powtarza. Ludzie wciąż będą potrzebować grzebieni i nowych fryzur. Cierpiąca „matka całego miasteczka” modli się o sprawy naprawdę wielkie: „by muśka Majcherów zobaczyła trawę / i by córka Pazurów poszła do komunii o własnych nogach” („stara fryzjerka przyszła na rehabilitację”). W wierszu dla ojca, utworze o wyjątkowej konsekwencji, cała domowa rupieciarnia i narzędziownia ma zawierać klucze do rozumienia sensu życia, a skromna zapobiegliwość staje się w istocie działalnością filozoficzną, gdyż chodzi tutaj o zamieszkanie w całym świecie i nie przepaszczenie zapisów pamięci (2016). Jakkolwiek może to brzmieć staroświecko, te liryki po prostu wywołują wzruszenie.

Małe dramaty w prywatnej skali przeradzają się w figury przeznaczenia. W wierszach Mańczyka miazga niezborynych zdarzeń każe myśleć o tym, że w tak lichej materii spełnia się nieodwołalne. Wskażmy również zakorzenienie anegdoty w autobiografii (np. *Kielce, Lokomotywa, OSIECZANY, choć tu chłopce*). Niekiedy poeta sięga po notatki prasowe czy też wykorzystuje migawki telewizyjne. W tym miejscu wyróżniłbym testament psa, pisany w imieniu masowo mordowanych pobratymców (*dedykacja zbiorowa*). Rozbudowane narracje poetyckie, ale też poetyzowane prozy, podobnie celowo obfite w słowa dywagacje oraz zapisy snów znajdują kontrpunkt w postaci rygorystycznie skomponowanych miniatur lirycznych, skondensowanych obrazów, zdań gnomicznych. Weźmy przykładowo wiersze *jeśli jest Bóg to niepotrzebnie się martwimy, kiedy się to robi...*, *jego mama sprzątaczką, przyjaciel pośmiertny*.

Kolokwialna prostota w tomie *Służebność światła* spotyka się z wyrafinowanymi conceptami. Poszczególne figury i tropy odznaczają się oryginalnością, można je więc traktować jako swoiste *signum* młodego poety, znak firmowy rozwijającej się osobowości twórczej. Przywołajmy dla przykładu kilka sformułowań, w których dochodzi do głosu aforystyczna precyzja: „na pięciusetstronicowe powieści będziemy patrzeć jak na rzeźby” (*Od Autora*); „głoski ruchome – / szprychy Wielkiego Wozu” (*Lokomotywa*); „wszystkie podwójne znaczenia / dotrzymują nam kroku” (*utraciłmy zdolność czytania bajek*); „umorzenie / to nasza śmierć” (*modlitwa księgowego...*).

Oczytany poeta chętnie posługuje się intertekstualnymi odwołaniami: m.in. do Przybosa, Szymborskiej, Julii Hartwig, Różewicza, pism filozoficznych Józefa Tischnera. Szlachetna tkanina słów i myśli dotyka niskich regionów kultury. Wymieńmy tu cytaty z piosenek oraz przypomnienia reklam. Poetyckie centony wykorzystujące terminologię komputerową, „anglicyzmy” oraz „język telewizyjny” są pomysłowe i na ogół udane. Czasami za wiele tu fascynacji nowym żargonem. Bez żalu można by zrezygnować (na przykład) z określeń: „metapoziomy naszej świadomości” lub „zafiksowani w pamięciach wirtualnych / w multiplejerach”. Wiersze z motywami komputera w tzw. młodej poezji powoli stają się manierą, przez co tracą urok nowości.

Nie wszystko w tym tomie przekonuje mnie w równym stopniu. Można odnieść wrażenie, że zabrakło selekcji. Mańczyk w niektórych utworach jest zbyt wielosłowny, nie wszystkie obrazy są równie trafne, nawet znalazłoby się trochę nieczęstości składniowych oraz gramatycznych. Z mniejszą satysfakcją odczytywałem wypowiedzi na tematy aktualne, *quasi*-satyry, a także trawestację literatury wysokiej (*Reduta Waldocha*). Ostatni z wymienionych utworów, jako ludyczna igraszka i rzecz okolicznościowa, raczej powinien się ukazać w jakimś ulotnym druczku. Przedmowę-manifest z dominującą w takich przypadkach retoryką nowości uznaję za najzupełniej zbędną. Oczywiście, nowy poeta musi oswoić sytuację debiutu, wyjaśnić przyjęte reguły gry, ale przecież wystąpienie na literacką scenę, właśnie poprzez język manifestu, od razu się konwencjonalizuje.

W tomie *Służebność światła* refleksja poetycka obejmuje proces dojrzewania i tracenia złudzeń. Mańczyk pisze wiersze o oczekiwaniu i niespełnieniu, posługując się głosem zawiedzionego pokolenia (*To*), lecz częściej zwierzenia oraz wróżby wypowiada pojedynczy podmiot, który nie pragnie przyjemności i zabawy, lecz poszukuje prawdy i znaczenia. Doznawana rzeczywistość staje się repliką niewidzialnego porządku, dość marną kopią tego, co mogłoby być. Mańczyk zastanawia się również nad językiem w stanie upadku, wrażliwy jest na kryzys mowy, w jakim oto uczestniczymy. Najdobitniej rzecz wyraża fraza: „Tyle słów niebyłych, a nie ma czystych” (*oda do Apollina*).

Trzeba koniecznie podkreślić żarliwość ujęcia artystycznego, bezkompromisowość postawy etycznej, chwalebne dążenie do zadawania pytań istotnych – o sens ludzkiego istnienia, postaci wiary, własną tożsamość, wyznawane wartości. Nie przypadkowo poeta przywołuje wzór modlitwy, uprawia lirykę konfesyjną, nie stroni od medytacji. Również, tak jak na przykład w akwaticznej fantazji *na przybycie eryka ostrowskiego do sosnowca*, obniża wzniosły styl ody. Wiara podszyta wątpliwościami z lekka ociera się o bluźnierstwo (*znalazłem krzyż którym rzuciłem w dzieciństwie*), ale to właśnie świadczy o autentyczności niełatwych poszukiwań. Nie chodzi przecież o bezpieczne rytuały. Odnowienie poprzez modlitwę musi napotykać na kłopoty z właściwym słowem (*Zoom*). I nawet wówczas, kiedy ustanawia się znaki dystansu (na przykład obojętne i chłodne słowo anglojęzyczne „affirmative” zastępuje konfesyjną deklarację), jednak ten

wybieg nie jest niczym innym, tylko grą pozorów. Pochwała istnienia oraz liturgia obecności w świecie wcale nie muszą być niszczone przez ironię. Takie nastawienia znikają w apelu do samego siebie: „chcę znowu [...] rozmawiać językiem młodych kleryków / mówiących o Bogu” (*affirmative*).

„Służebność światła” – najważniejsza metafora omawianego tomu, kojarzo-

na z poznaniem i poszukiwaniem, ma rozpraszać mrok, przeciwstawiać się bezsensowi, rozbrajać zwątpienie i zniechęcenie. Podobnie słowo poetyckie, poddawane próbom destrukcji, konfrontowane z nowomodnym bełkotem, ukazane w kształtach kalekich, odartych ze znaczenia, w kolekcji wierszy Łukasza Mańczyka sytuuje się po stronie światła.

Wojciech Ligęza

WOJCIECH LIGĘZA historyk literatury, krytyk literacki, pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego, ostatnio opublikował książkę *Świat w stanie korekty* O poezji Wisławy Szymborskiej (2003)

Jürgen Klauke, *Wieczność, uśmiech*, 1973, 34 x 50 cm, fotografia dziewięcioczęściowa OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank Reprodukacja Dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie



Czułość i dystans

Agnieszka Wolny-Hamkało, *Gospel*,
„Biuro Literackie”, Wrocław 2004.

Najnowsza książka Agnieszki Wolny-Hamkało z pozoru wydawać się może zapisanym wynikiem olśnienia światem, może prezentować się jako objaw nieskrywanej i artystycznie mało powściągliwej afirmacji tego, co istnieje. Jest wszelako *Gospel* do pewnego stopnia opowieścią o swobodzie metamorfoz świata, o różnorodności jego melodii i zapachów, o subtelności ciała, pragnieniu bliskości drugiej osoby i delikatności dziecka wreszcie. Jednak język tej poezji przy pierwszym spojrzeniu odsłania własną niewystarczalność i kruchość. Opisywane egzystencjalne jednocześnie zdziwienie i radość rozbijają strukturę poszczególnych figur, fingowanych metafor, rozrastających się szeregów porównań, które skutecznie zamazują to, co istotne, a co przez autorkę zostaje prze-myślnie ukryte pod zagęszczoną fakturą wiersza. Mowa tutaj o napięciu szczególnego rodzaju, które determinuje tę twórczość oraz decyduje o jej wartości, napięciu rodzącym się na styku absolutnego doświadczenia intymności i uwikłania w przestrzeń nieoswojonych kształtów świata. Dlatego też sądzę, że przy uważniejszej lekturze przywoływana wyżej projektowana czułość do świata (często skrywana pod różnorodnymi maskami ironii i złości), przekładająca się na pewność własnego spotęgowane-

go lirycznie głosu, ujawnia dramatyczną niemal niezgodność porządków: świata i języka, niezgodność – co istotne – której nie podobna zagadać jakąkolwiek atrakcyjną literacko formułą. Rzecz jasna, żadna to nowość w poetyckim świecie, ale wypada się pochylić nad sposobami, dzięki którym autorka usiłuje ustanowić i ocalić pozycję prywatności głosu, niepowtarzalność własnego imienia utrwalonego w poetyckim piśmie, sygnaturę lirycznego stylu.

Znamienna jest strategia podtrzymywania ironicznego dystansu do poetycko przetworzonego konkretności. Poetka stara się doprowadzić język własnego tekstu do punktu jakiegoś szczególnego skrzyżowania znaczeń oraz intuicji, punktu, w którym skuteczność języka poetyckiego załamywałaby nieposłuszeństwo osaczającego świata. Pisanie staje się wówczas nie tylko prostą transpozycją rzeczywistości, raportem z tego, co dostępne empirycznie, lecz również sposobem na odkrycie naddatku, który wytwarza wibrujące słowo. Tak dzieje się w utworze zatytułowanym symptomatycznie (i sarkastycznie) *Meldunek*:

(...) *Na obóz spadły noski lip,
choć wzięły je za łuski wystrzelone w niebo
podczas karnawału zero zero, kiedy
byliśmy
tylko dymkiem z cygaretki Pana Bogusia i
trochę nas poniosło. Cienie pierzchają.
Sen
instant kołysze się na czubku języka.
Ekspedycja zanurzona w aksamitny szyb.*

Chodzi zatem o swobodne dysponowanie sensem, przemieszczaniem znaczenia, powstającego na „czubku języka”,

mówienie w przestrzeni pomiędzy snem a jawą, ewokowanie niepokojących fantomów wyobraźni, które przemieniają się w nieoczekiwane załamania wersów i obrazów. Kontrolowanie poczucia tożsamości ze światem, zwiększanie i zmniejszanie odległości między słowem a rzeczą, modyfikowanie relacji podmiotu i świata służy podtrzymywaniu przeczucia bezustannej, niejako utrzymanej w ruchu, ambiwalencji w doświadczaniu tego, co zewnętrzne. Empatyczna pielęgnacja szczegółu swobodnie zamienia się miejscem z agresywnym eskapizmem, wyrazem zniechęcenia wobec wrogiej nijkowości otaczającego świata.

Pierwsza strategia, zatrzymująca uwagę na pulsie detalu, polega na operowaniu skrótem, zawieszeniu głosu, wprowadzaniem dyskretnych i oszczędnych metafor, jedynie sugerujących dostępność klarownych sensów, utrzymujące język w stanie nierzadko dramatycznego wyczekiwania, wychylenia w stronę nieistnienia, przebywania w sferze nieprzeniknionej obcości, komunikacyjnego szaleństwa. Opisywana dramatyczność polega także na czymś innym. Kwestia bowiem nie odnosi się jedynie do braku współmierności między porządkiem indywidualnego istnienia i głosu oraz naturalną migotliwością znaczeń świata. Wydaje się, że idzie tutaj o brak traktowany bardziej zasadniczo, a więc taki, który decyduje o poczuciu niekończącego się niedopełnienia egzystencji, bez końca przypomina o jej niewłaściwym, pozornym położeniu, i wreszcie który prowokuje do bezwzględności, krytycznego podpatrywania wewnętrznych przyporządkowań i arbitralności własnego spojrzenia, wła-

snej metafory. Pozostaje zatem rygorystyczne zdawanie relacji z indywidualnych potyczek z tym, co nieuchronnie wymyka się nazwie, czemu nie podobna nadać imienia, a co równocześnie w żaden sposób nie zezwala na prostoduszne skompilowanie prywatnej przestrzeni z fragmentów świata. Świat bowiem zostaje w tej poezji oddelegowany na bezpieczną odległość, stanowi raczej hipotetyczne zagrożenie, zachęcając raczej do mniej lub bardziej zdystansowanej obserwacji. To, co pozostaje jako poetycki efekt, ujawnia się w minimalizmie brzmienia izolowanego wersu, w łagodnym przejściu od przypadkowego zdarzenia do uogólnienia, a zatem: od nieodwołalności konkretności do nieoznaczonej sugestii, zawartej w pojedynczej frazie. Innymi słowy: jest to procedura przepisywania świata, ustanawiania go na nowo poprzez kondensowanie sensu w jego odprysku, enigmatycznej resztki, a równocześnie zakamuflowana próba zniwelowania przesłony języka, zapowiedź opowiedzenia się po stronie rzeczywistości, której nie sposób już ani pomyśleć, ani odczuć. W jednym z najważniejszych wierszy w tomie, zatytułowanym *Odstąpienie*, poetyka redukcji idzie w parze z niedostępnością znaczeń i prokurowaniem wydźwięku nieokreśloności, który w zamierzeniu ma pozwolić na wykroczenie poza rutynę codziennego życia oraz poza tradycyjne użycie, jakie można uczynić ze słów:

*Jest daleko. Blisko
pierwszy tegoroczny promień
rozcinający rzeczy na kurz,
cień. Niedopatrzenie w jednym tylko
miejscu –*

*pod kurzem, pod oszukańczym, bo
cudzym
porządkiem: puls, głos. Niedopatrzenie
nieobecnego, niedopatrzenie
tej, która mi go we śnie na manowce
prowadza.*

Drugą strategią, przeciwną do uważnego tropienia minimalnych śladów istnienia, jest przepuszczanie doświadczenia przez filtr ostentacyjnej dosłowności. W ten sposób natręctwo opresywnego, atakującego świata przeobraża się w metaforyczne zmaganie z tym, co w ogóle można wyrazić (utwór *Odys*). Markowana dosłowność pozwala bowiem zarówno zarysować fundamentalną sytuację podmiotu, zanurzonego w nieusuwalnym, degradującym poprzez swoją radykalną odmiennność, złu świata, a z drugiej strony opisywanie okazuje się działaniem terapeutycznym, zezwalającym na przepracowanie traumy negatywnych przeżyć. Zapisane wspomnienia i na poły werystyczne obserwacje układają się w kolekcję wspomnień po zapoznanych doznaniach, momentalnych startach, po tym wszystkim, co nieuchronnie skazane zostało w pamięci na zatrącenie. Dlatego też poezja rozumiana jako terapia łączy się w tym miejscu z pragnieniem zanotowania chwil wyjątkowego natężenia wrażliwości, z przeczuciem niepowtarzalności doznania. Pozornie trywialny opis konkretnej sytuacji okazuje się w przypadku tej twórczości restytucją minionego porządku, wydobywaniem pierwotnych uczuć, rzeczy, stanów w końcu: próbą powtórzenia szczególnej aury przeszłego doświadczenia. Nie idzie tutaj o nostalgię, czy melancholię, raczej o pewien

sposób aktualizacji i zarazem weryfikacji znaczenia tego, co niegdyś było istotne, co teraz – w akcie przypomnienia i ponownego porządkowania świata – prawdopodobnie daje się ująć już tylko w jednym słowie-fetyszu:

*Naświnione, pewnie się psy
Zerwały z łańcucha i naświniły.
Do czego to podobne. Nie dość,
Że człowiek wraca z niczym,*

*To jeszcze brud ogląda. Nie dość,
Że ma w zębach uhytki
I mole mu trawia futra po krewnych,
To naświnione musi oglądać i bać się.*

Ten język odrestaurowanej rzeczywistości skazany jest z konieczności na wywoływanie momentalnego i elementarnego poczucia łączności z tą jej częścią, która zostaje czytelnikowi udostępniona w konkretnym wierszu. Ale więcej, w najlepszych partiach tomu (np. *Reiki, Jaskra; Prześwity*) Agnieszka Wolny-Hamkało osiąga efekt, który nazwałbym „sensualnością języka”. Polegałby on na próbie potęgowania iluzji wyrazistego i niemal uporczywego trwania świata w poetyckim tekście. Najczęściej dzieje się tak, kiedy wiersz zostaje domknięty uderzającym obrazem, okrucieństwem refleksji, która wynika z dostrzeżenia cudownego w pospolitym, pierwiastka wyjątkowości w tym, co zwykłe, bądź kiedy poetycka nazwa wiruje kokieteryjnie wokół siebie samego.

Wydaje się jednak, że te i inne, możliwe do odnalezienia procedury obłaskawiania tajemniczości świata i arbitralności języka służą o wiele bardziej podstawowej kwestii: możliwości porozu-

mienia z drugim. Empatia, namiętne zainteresowanie światem w ostatecznym rozrachunku są przemieszczonymi określeniami tęsknoty za pełnią kontaktu z najbliższymi. Ale równocześnie, nieustanne drgania sensów – by powtórzyć raz jeszcze – „na czubkach języka” nie pozwalają zapominać o nieuchronnym zaprzepaszczeniu takiej potencjalnej jedynie bliskości; to, co pozostaje jako tekstowy rezultat tych zmagania, to przezdziwne pomieszanie porządków, nie możliwe do rozdzielania powiązanie słowa i ciała, dystansu i czułości, obecności i dojmującego poczucia jej braku. W rezultacie wiersz, dzięki formie którego podtrzymywanie rozmowy mogłoby stać się wiarygodne, okazuje się kolejną przestrzenią egzystencjalnej niedogodności, komunikacyjnej inercji. W utworach Wolny-Hamkało ten właśnie rodzaj niedogodności jest widoczny najmocniej. Daje bowiem o sobie znać przedustawna nierównowaga pomiędzy wątpliwą ważnością samotnego bycia oraz dialogu z innym, który tę samotność próbuje przełamać, a bezwzględną totalnością zewnętrznego świata. Poszukiwanie miejsca ścisłej równoległości, próby zbudowania minimalnej i tymczasowej choćby wspólnoty w ramach prywatnej rzeczywistości zostają zniwelowane przez zaufanie do metaforycznego mechanizmu języka, który to język otwiera przestrzeń niezwykłości w banalności codziennych spostrzeżeń. Wszystkie te elementy występują w jednym z istotniejszych, a z pewnością jednym z bardziej przewrotnych utworów, oznaczonym tytułem „=“:

*Pod mchem drętwieją sine dziąsła
brzegów*

*a rzeka leci przez wrzesień jak skobel.
Języki spuchły Rano słuchaliśmy jazu
i powiedziałeś
Gdzieś się to przecież równoważy, więc
twój uśmiech
Wywołał powódź stulecia i już
w jeleniogórskim
Okladają workami cementarze, żeby im
nie porwało
Umarłych. Chodzę jak trzeba – cicho
W przetykach wróbli puchnie chleb
i dlatego podmuch
Zabiera je łatwo.*

W najlepszych swoich momentach twórczość Agnieszki Wolny-Hamkało ilustruje nie tylko stanowczą liryczność poetyckiej tonacji, ale także nierozwiązywalną sprzeczność i wieloznaczność pozornie klarownych objawów istnienia. Jeżeli *Gospel* jest naprawdę „pieśnią ducha”, to niepodobna zapomnieć o tych wszystkich elementach głosu poetki, które ową czystość zamazują: o hipnotycznej materialności języka, o przekornej relacji z rzeczywistością, o paradoksalnych, pustych znakach widzialnego świata. Wiersz noszący tytuł *Częstokliwłość* kończy się zdaniem: *Sznur pęka jak szew*. Trudno o trafniejszą metaforę własnego pisania.

Jakub Momro



Fredo Ojda, (), serigrafia, 50 x 70

W głąb słowa

Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer,
(O)patrzenie,
KRAKOWSKA ALTERNATYWA,
Kraków 2003.

W posłowie „Od tłumacza” do pierwszego wydania *Ulyssesa* Jamesa Joyce’a (1969) Maciej Słomczyński pisał: *Istnieje na świecie wielka grupa szczególnie, którzy odrzucają jako oczywisty nonsens wszystko to, czego nie są w stanie zrozumieć na pierwszy rzut oka.* Oko. Są takie książki, które oko (poza intelektem) angażują w sposób wyjątkowy. Należą do nich na przykład książki autorstwa Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera – *Oka-leczenie* (Kraków 2000) i *(O)patrzenie* (Kraków 2003). Bo, choć zabrzmiałoby to banalnie, to właśnie oko, wzrok, akomodacja (o akomodacji za chwilę) i wypatrywanie (rozszyfrowywanie) kolejnych znaczeń warunkują przyswojenie sensu tych książek i ich zrozumienie (o ile jest to do końca możliwe). Ostatecznie sami autorzy często na oko wskazują – poczynając od obu tytułów. To tak, jakby dawali nam klucze do właściwego (od)czytania utworów. A może tylko jednego utworu, albo ich nieskończonej ilości...

Wydało się, jakby *Oka-leczenie* zawierało się w *(O)patrzeniu*. Prawy górny róg 1-2 strony okładki *(O)patrzenia* został oderwany – albo jak mówią autorzy – „okaleczony” (!). Tym samym stał się być może pierwszą z wymienionych książek. Zbieżność nazw tytułu i czynności odrywania nie może być w tym wypadku przypadkowa. Ów oderwany fragment – owo okaleczenie – trafia pomiędzy kar-

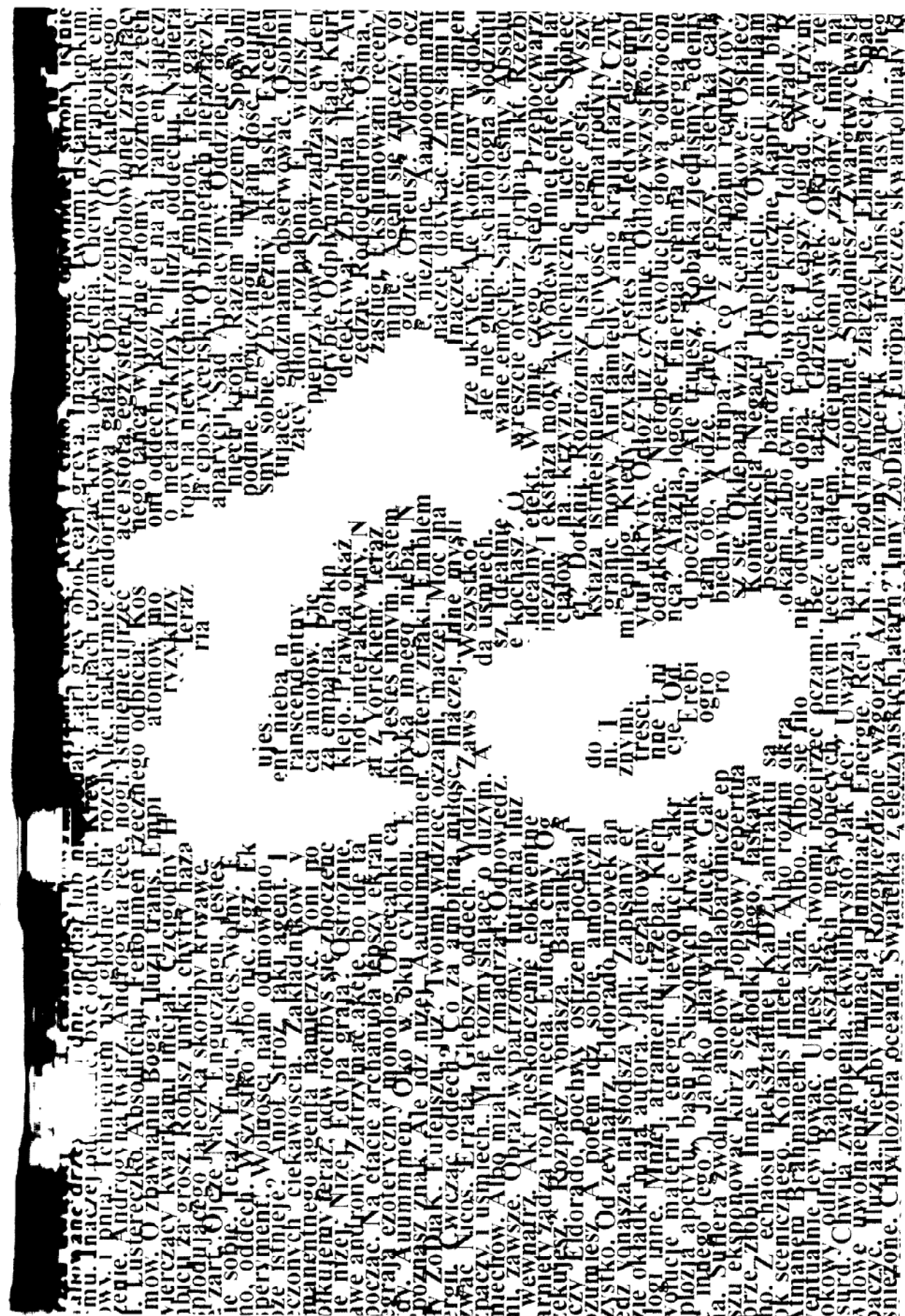
ty *(O)patrzenia*. Poza tym przestrzenna, szkatułkowa, zasada pisania obu książek wydaje się być jednakowa: ciągle przepisywanie i jednocześnie rozcinanie i kaleczenie wyrazów staje się postępującą w tempie geometrycznym ich akrostychiczną redukcją. Ostatecznie całość można by zapisać, używając jednego tylko wyrazu „TAMTO” lub „tO”, lub wręcz jednej tylko litery „t”; a następnie rozpocząć wszystko na nowo – tylko że w odwrotną stronę. (Swoją drogą zabieg genialny, niosący za sobą nieustannie pobrzmiwające echo, albo raczej patronat, ostatniego słowa z ostatniej książki Joyce’a *Finnegans Wake* – „the”.)

Przeźrzenność książki zaakcentowana jest nie tylko w sposób przenośny (wielowarstwowo znaczące wyrazy), ale także w sposób architektoniczny. Bo w liberaturze (a *(O)patrzenie* jest dziełem liberackim) chodzi o „świadome wykorzystanie materialności literatury, słowa, zdania i przestrzeni książki”. Poszczególne wersy i litery są zatem powyginane, rozciągnięte, zamazane. I także w ten sposób osiągnięta zostaje wielowymiarowość. Oko czytelnika (podobnie jak jego umysł) zmuszane jest do nieustannego akomodowania, dostrajania się, do przełączania ostrości widzenia na różne wymiary. A nie jest to zadanie łatwe.

Wielu czytelników odrzucił zatem *(O)patrzenie* Bazarnik i Fajfera jako przypadkowy ciąg wyrazów, traktując go jako nonsens. Ale będą też tacy, którzy zechcą pozostać przy *(O)patrzeniu* dłużej, którzy zechcą razem z nim podążać ciągle „w dół, w dół, w dół”, niczym „w głąb króliczej jamy”, przedzierając się przez architekturę wyrazów, do podstaw słowa.

Arkadiusz Łuba

Obok Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *(O)patrzenie*, str. 7





4
Zuk
Maci
Joanna
Bretzner

O pasji – po *Pasji*

Pasję Gibsona oglądałem w innej atmosferze, niż ta podkreślana wielokrotnie przez właścicieli kin. Zamiast unoszącego się w powietrzu skupienia i nabożeństwa zaznałem intensywniej obecności grupy gimnazjalistek, zlokalizowanych zaledwie jeden rząd za mną. Konsumpcja chipsów zlewała się z nieprzyjemnymi odgłosami generowanymi przez ich przewody pokarmowe, a na tym tle wybrzmiewały w co wyrazistszych momentach dwa konsekwentne komentarze: „ja pier...lę” i „to było za realistyczne” (ten ostatni zapewne z ust „inteligentniejszej”). Wychodząc z kina, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że niesmak wynikający z mimowolnej obserwacji tego rodzaju recepcji – generowanie nie stosowności i powtarzanie frazesów – znałem już od kilku dni. Wynikał on z toczącej się wówczas (marzec) w mediach gorącej dyskusji, obfitującej w różne niesławne wypowiedzi, jak choćby „zobaczyłam na ekranie jakiś potwornie krwawy pulpet... i zobaczyłam straszną nienawiść do Żydów” Agnieszki Holland (TVP 2, dyskusja panelowa z 3 marca 2003, opublikowana w wygładzonej formie przez „Tygodnik Powszechny”). No, może zabrakło w gronie moich przypadkowych kinowych towarzyszek najinteligentniejszej, która poruszyłaby wątek antysemicki.

Po kilku tygodniach wyświechtania *Pasji* okazuje się, że szkody wyrządzone w psychikach milionów widzów nie dały o sobie znać tak potężnie, jak to było pro-

robowane. Chodziło z grubsza o to, że – jak wynika już z tytułu tekstu Adama Krzemińskiego w „Polityce” (11/2004) – afirmatywny odbiór obrazu skończyć się musi niechybnie wyładowaniem w mentalnym średniowieczu (oczywiście nie tym, w którym rozwijała się filozofia i sztuka piękne, ale w najczarniejszym z możliwych). Odbiór filmu bez świętego wzburzenia na jego „antysemicką” fabułę (dla przypomnienia: żydowski nauczyciel Chrystus, uważany przez swoich wyznawców za Syna Bożego, zostaje doprowadzony do śmierci przez wpływową grupę fanatyków władzy i religii, wywodzących się z jego własnego narodu) prowadzić może w prostej linii do rozwoju ideologii, które zbudowały Auschwitz (*Falszywy mit, powtarzany w filmie Mela Gibsona, był najtragiczniejszym źródłem antysemityzmu w ostatnich dwóch tysiącach lat. Rezultaty tego antysemityzmu widzieliśmy w Auschwitz-Birkenau, Treblince, Stutthofie, Sobiborze, Mathausen, Buchenwaldzie, Bergen-Belsen i innych obozach zagłady.* – Sze-wach Weiss, „Wprost” 11.03.2004).

Ten szum – chciałbym wierzyć, że przynajmniej u niektórych komentujących spowodowany prostą nieznajomością filmu – skłania do kilku smutnych refleksji z pozycji historii kultury. Zdumiewające było przeoczenie faktu, że film ten jest zarówno w warstwie konstrukcyjnej (przekaz ewangeliczny rozdzieleny „komentującymi” interludiami), jak i w warstwie semantycznej, dziełem wpisującym się nowoczesnymi środkami w tradycję prastarego gatunku pasji. Jest w sztuce filmowej tym samym (jeśli chodzi o funkcję i konsekwencje interpretacyjne), co misteria i dramaty pasyjne w średniowieczu i baroku (te pierwsze kulty-

wowane nadal w Kalwarii Zebrzydowskiej czy Oberammergau); ciągle żywe *Pasję* Schütza, Bacha, Händla, Telemanna, a współcześnie – Pendereckiego; wreszcie – obrazy męki i śmierci Chrystusa pędzla Grünewalda, Boscha, Rembrandta czy Dudy-Gracza. Podobieństwo wizualne niektórych scen filmu Gibsona do klasycznej ikonografii jest zresztą wyraźne i wydaje się zamierzone. Realizm w przedstawianiu upodlenia i cierpienia Chrystusa był w przeszłości wielokrotnie stosowany, także dla ilustracji teologicznego wymiaru fizycznej eksterminacji Jezusa, będącego przecież Bogiem wszechmocnym. Nawet niektóre obecne w filmie wątki pozaewangeliczne (jak pozorne niebezpieczeństwo rozruchów w razie pozostawienia Jezusa przy życiu), były dyskutowane w rodzimych XVII-wiecznych dramatach pasyjnych, choćby w *Pasji Sławkowskiej* lub *Dialogach o Męce Pańskiej*.

Irytująca i przerażająca nieznajomość lub ignorowanie kontekstu kulturowego u wielu prominentnych komentatorów może skłaniać do przypuszczenia, iż ten kontekst już właściwie nie istnieje, stracił ważność. Doraźna – nawet podszyta ideologicznie – zła wola byłaby chyba mniej zasmucająca, bo zrozumiała. Głośne zarzuty o propagowanie antysemityzmu jawią się wobec tego jako absurdalne w tym samym stopniu, jakim byłoby podobne oskarżenie skierowane do muzyków wykonujących *Pasję Mateuszową* Bacha (przekazywany w niej – dosłownie – tekst ewangelii jest przecież identyczny z tym, na którym opierał się Gibson). Uczynienie filmu ahistorycznym (przeniesienie akcji? dokąd?) i zastosowanie „niedosłownej” narracji (częsty

postulat, choćby w kompletnie głupim tekście Krzemińskiego: kojarzy mu się wszystko ze wszystkim; nie rozumie, po co trzymać się „dosłownie” Ewangelii; retrospekcyjne komentarze Gibsona to „migawki” lub „wstawki”) radykalnie zubożyłoby jego semantykę i zmieniłoby pozycję filmu w jego dialogu z tradycją kulturową (w miejsce pasji mielibyśmy inspirowany biblijnie neomoralitet). Mówiąc trywialnie, kompozytorowi oper nie ma co wytykać, że jego aktorzy śpiewają, nawet jeśli czynią to po włosku. Tego typu działań dopuszczali się jednak wobec *Pasji* wspomniani, bezkrytyczni wobec siebie, komentatorzy.

Pasja Gibsona jest dziełem sztuki sakralnej – nie jest epitet wartościujący, lecz świadomie przez twórców wybrana kategoria gatunkowa. Dzieła sztuki sakralnej nie podważają przekazów religii, w ramach której powstają. Każda sztuka sakralna ma podwójne dno – do pierwszego sięga widz (słuchacz, czytelnik), odbierający i oceniający dzieło poprzez pryzmat poruszanych wątków (motyw niezasłużonego cierpienia, przebaczenia win, więzi matka-syn) i zastosowanych rozwiązań formalnych (plastyczność scen, ich powiązanie, rola drugiego planu itp.). Do drugiego dna sięgają wierzący, traktujący przestrzeń sztuki jako przestrzeń spotkania z Bogiem – stąd uprawniona w dziele Gibsona interpretacja teologiczna całości i poszczególnych części dzieła. Na prywatny użytek można skupić się na jednym wymiarze (*Pasja* była dla wielu osób rodzajem rekolekcji), ale oceniając je – niezależnie czy z pozycji krytyka, czy teologa – trzeba być świadomym obu jej wymiarów i wynikających z nich konsekwencji.

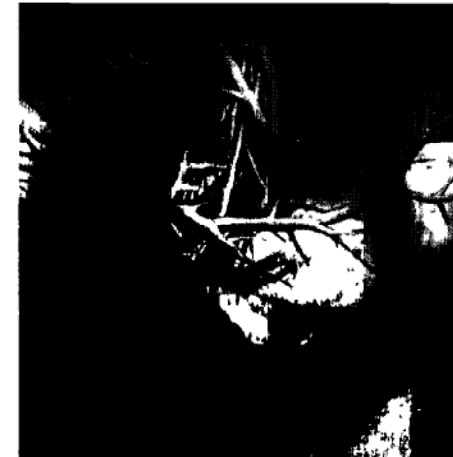
Pasja Gibsona oddziałuje przede wszystkim obrazem i obficie czerpie z arsenału możliwości technicznych współczesnego kina. Cóż w tym złego, a tym bardziej dziwnego? Wielu wybitnych twórców, tworząc szczególnie ważne dzieła, dokonywało syntezy dostępnych środków wyrazu – dobitnym tego dowodem są wielkie msze h-moll Bacha i c-moll Mozarta, albo wspomniana już *Pasja* Pendereckiego. Tyle, że ich język jest obecnie hermetyczny i dociera do nielicznych. Żyjemy w czasach zdeterminowanych przekazem wizualnym. Obraz, statyczny i ruchomy, jest dziś najpowszechniejszym środkiem oddziaływania na wyobraźnię. Dzięki możliwościom przekazu wizualnego nasza świadomość zmieniła się w stosunku do wyobraźni przodków – jest nam dane, czasem w kilkunastominutowym spocie, obserwować dziełki okrucieństw minionego i obecnego stulecia. Na kliknięcie pilota oddaleń jesteśmy od najkrwawszych, nie zawsze z wysokich pobudek tworzonych, imaginacji zdrowych i chorych na umyśle artystów (sceny tortur, kanibalizmu etc.).

Gibson porusza odbiorcę – takie zadanie miały wszystkie dzieła czyniące z pasji temat centralny: niejednego po dziś dzień ciarki przechodzą na dźwięk chóru otwierającego *Pasję Janową* Bacha. Ilość dysonansów i chromatyki zawarta w tym dziele przechodzi wszelkie wyobrażenia w odniesieniu do ówczesnego języka dźwiękowego. Podobnie misteria pasyjne, dziś nieco oswojone i po części kultywowane jako atrakcja dla przybyszów z zewnątrz, były niegdyś brutalnie drastyczne w wyrazie; aktorom Gibsona daleko do fizycznych poświęceń, ja-

kich dokonywali średniowieczni odtwórcy ról Chrystusa.

Tak, *Pasja* Gibsona jest wyrazista i dojmująca do szpiku kości. Czyni to w sposób uzasadniony ze względu na poruszaną tematykę – tak „ogólną” (zabijanie niewinnego człowieka – czynność bezprawna, okrutna i brzydka), jak i religijną (śmierć Boga dla zbawienia człowieka). Na powszechny, intersubiektywny wstrząs, na ostry światłocień, cierpki dysonans i przyniatającą polifonię jest dziś miejsce chyba tylko na ekranie kinowym lub telewizyjnym.

Poruszenie widza odbywa się tu zresztą nie tylko przez użycie możliwie drastycznych środków wyrazu, na jakie pozwala medium. Typowym elementem każdej pasji, jej zadaniem wręcz, jest refleksja odbiorcy i skłonienie go do współodczuwania bólu Chrystusa – tak jak w staropolskim tekście pochodzenia misteryjnego: „Gorzkie żale przybywajcie, serca nasze przenikajcie, rozplyńcie się me żrenice, toczcie smutnych łez krynice” lub bachowskiej arii „Rozplyń się moje serce w potoku łez” (*Zerfließe, mein Herze...*). Obrazy Męki Pańskiej (średniowieczne misteria, renesansowe piety, barokowe płótna, współczesne filmy) zawdzięczają szczególny swój walor refleksji nad bólem, jakiego zaznaje Matka w obliczu śmierci Syna („Jużci już, moje Kochanie gotuje się na skonanie, toć i ja z nim umieram”). I tu niebawym atutem filmu są arcydziełne sceny z udziałem Mai Morgenstern, pochodzącej z Rumunii żydowskiej aktorki, grającej Matkę Chrystusa – poruszają nie mniej niż dosłownie pokazany fizyczny ból. W scenach tych jest jednoznacznie i wzruszająco wyeksponowana miłość – wszak je-



Matthias Grunewald (Mathis Gothardt Nithart, między 1460-80 - 1528), *Ukrzyżowanie*, fragmenty, Głowa Chrystusa z ołtarza z Karlsruhe i Perisium Chrystusa z Isenheim (ok. 1512-15)
Reprodukcja Album

dyna sensowna przeciwwaga dla śmierci, nie tylko dla wierzących.

I to jeszcze jedna racja za takim a nie innym obrazem Gibsona... Żadne racje nie powinny być jednak dyskutowane w pustej kulturowo przestrzeni lub w duchu wyrozumiałej pogardy dla filmowej „obrazkowej Biblii dla ubogich”. Kultura nie rozpoczęła się w dniu powstania pierwszego filmu Agnieszki Holland, a historia pasji jako gatunku sięga w czasy daleko odleglejsze.

Rafał Watrowski



RAFAŁ WATROWSKI
ur. 1972 r., lekarz
i germanista,
związany
z Zakładem
Literatury i Kultury
Austriackiej UAM
oraz Kliniką
Ginekologii AM
w Poznaniu

Transgresja unicestwiona? Pornografie Gombrowicza i J.J. Kolskiego

W e współczesnej kulturze europejskiej zdaje się dominować przeświadczenie, że ostre naruszanie różnych tabu – obyczajowych, religijnych, ideologicznych, estetycznych – jest wpisane w zakres powinności artysty, że nie sposób wyobrazić sobie wybitnego dzieła, które w jakiś sposób nie kwestionowałoby ustalonych i w miarę powszechnie uznawanych wartości.

Korzenie tego zjawiska sięgają romantyzmu, a dokładniej – chyba dopiero lat pięćdziesiątych XIX wieku, czyli progu nowoczesności, której fundatorem, Flaubertowi i Baudelaire'owi wytoczono procesy za skandalizujące treści ich głównych dzieł (choć uważne przesładowanie reakcji ówczesnej krytyki świadczy, że w równym stopniu irytowały wprowadzone przez nich innowacje formalne). W dziełach Lautréamonta i Rimbauda mieści się wystarczająca dawka transgresji, aby potwierdzić tę tendencję, nawet gdyby pominąć skandal obyczajowy spowodowany związkiem Rimbauda z Verlaine'em. W późniejszych latach większe lub mniejsze skandale obyczajowe, od przypadków Przybyszewskiego czy Wilde'a aż po Ge-

neta, tworzą niezmiennie tło wydarzeń artystycznych, a w sferze estetycznej kolejne szokujące manifesty futurystów, surrealistów, twórczość Joyce'a, teatr absurdu, nouveau roman ustaliły nowy paradygmat: wybitność musi przynosić radykalną nowość; aby zasłużyć na wybitność, trzeba burzyć konwencje.

Współcześnie kręgi opiniotwórcze popadają często w pewien bezrefleksyjny automatyzm: wybitność jest transgresyjna, a więc do wszelkiej prowokacji i naruszania kolejnych tabu należy odnieść się z sympatią, bo tylko w tym kręgu działań można znaleźć zjawiska, którym być może historia przypisze znamiona wybitności. Co więcej, skoro tylu wybitnych artystów dokonywało aktów transgresji, płacąc za to często wysoką cenę, to istnieje „moralny obowiązek”, aby w imię wolności wypowiedzi bronić wszelkiej transgresji w sztuce, jeżeli jest ona zagrożona represją – nawet jeżeli ta sztuka w oczywisty sposób jest drugorzędna i koniunkturalna. Transgresja koniunkturalna, transgresja komercyjna – to brzmi dość paradoksalnie, ale przykładów takich zjawisk można znaleźć wiele. Czasem są one niepozbawione ironii: we Francji i w Europie sukces odnosi komedia *Plotka* (*Le placard*), wyśmiewająca transgresyjną „poprawność polityczną”, a w tym samym mniej więcej czasie socjalistyczny kandydat na mera Paryża zdobywa decydujące o wygranej głosy po oświadczeniu na forum publicznym, że jest homoseksualistą.

Jednakże transgresja, o której chciałbym mówić w dalszym ciągu, sytuuje się na zupełnie innym poziomie. Myślę o dwóch dziełach wybitnych: *Pornografia* Gombrowicza nie wymaga rekomen-

cji, co do *Pornografii* Kolskiego zdania nadal są podzielone, choć ja osobiście chciałbym się o jej wartość upomnieć.

Gombrowicz kochał prowokację, bawił się nimi, choć częściowo traktował je jako taktyczny wybieg w swojej „walce o sławę”. Czyżby transgresja komercyjna? Jerzy Jarzębski przestrzega nas przed płytkim rozumieniem, cytując dwie pozornie sprzeczne wypowiedzi. *Gdziekolwiek zobaczę jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, wiara czy ojczyzna, tam zawsze popełnić muszę jakieś łajdactwo*, pisał autor (narrator) w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego*. Jednakże w *Dzienniku* Jarzębski znajduje takie oto słowa: *Nie róbcie ze mnie taniego demona. Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę) aż do końca moich dni*¹.

Pornografia zajmuje wśród dzieł Gombrowicza miejsce szczególne. Zrobiła dużą karierę w świecie; sprawia to po części jej zwarta fabuła, wyraźnie dominująca w strukturze dzieła nad nielicznymi fajerwerkami stylu, który choćby w *Transatlantyku* czy niektórych opowiadaniach wydaje się od kompozycji ważniejszy. Dzięki temu takie utwory jak *Pornografia* czy *Kosmos* łatwiej jest tłumaczyć, ale to tylko część prawdy u powodach sukcesu tych dzieł we Francji i w ślad za nią w wielu innych krajach Zachodu.

Cechą szczególną *Pornografii* jest posunięty do ostateczności eksperyment psychologiczny: autor „pozwolił sobie” tutaj na więcej niż gdziekolwiek. Bezsensowna intryga dwóch nienagannych dżentelmenów z Warszawy, wynikająca z niskich, nie do końca uświadamianych pobudek (przypomnijmy, chodzi o rozbicie planowanego małżeństwa kilkuna-

stoletniej Heni z trzydziestoletnim Wacławem i o rzucenie Heni w ramiona jej rówieśnika, Karola), wykracza poza *acte gratuit* Gide'a czy Cendrarsa (*Lochy Watykanu*, *Moravagine*), bo tam transgresja jest po Nietzsche'ńsku „produktywna”; w *Pornografii* zaś zdemolowanie kolejnych wartości – religii, lojalności, niewinności, wierności, zaufania – prowadzi w rezultacie do pozornego sukcesu intrygi, a w istocie do zawstydzającej porażki: w końcowej „karuzeli trupów”² przegrani są wszyscy, łącznie z wzniośle-żałosnym Wacławem; czytelnik ma świadomość, że wziął udział w czymś wysoce podejrzanym i nieprzyzwoitym. I o to właśnie chodzi: tytuł nie jest przypadkowy, autor podkreśla to w *Dzienniku*, a czytelnik doceniając wirtuozerię konstrukcji czuje się jak przyłapany na oglądaniu „Hustlera”.

Kolski nie pokazuje takiej *Pornografii*. W sposób równie precyzyjny jak Gombrowicz, z żelazną logiką i bez jednego zbędnego kadru opowiada trochę inną opowieść, choć fabuła jest niby ta sama, ci sami bohaterowie, w których ustach pojawiają się co jakiś czas dosłowne cytaty z dzieł Gombrowicza. Wprowadzone zmiany zaskakują od pierwszej sceny, w kilku momentach drażnią: Fryderyk jest niedomyty i niedogolony, taki trochę proletariacki – to przeciwieństwo powieściowego pierwowzoru. Dziwna i „wymyślona” jest rozmowa Fryderyka z partyzantem chcącym skontrolować jego bagaż... I jeszcze – kościół parafialny się spalił, trzeba go więc było przenieść do wozowni w... Popielawach, jakże mocno obecnych we wcześniejszej twórczości Kolskiego i oczywiście nieobecnych u Gombrowicza.

Nie rozumiemy początkowo tych i wielu innych wtrętów, ale zauważamy, że są one trojakiej natury: część z nich nie narusza tkanki powieści, ale stanowi jakby osobisty podpis reżysera; część wprowadza nieobecne w powieści osoby i wątki, początkowo jakby ubocznie i bez większych konsekwencji dla konstrukcji utworu; i wreszcie od początku pojawiają się wątki wprowadzone jakby przeciwko autorowi. Te ostatnie wydają się zrazu nie tak ważne: mało elegancki Fryderyk nie jest kłopotliwie zawikłany w swej formie, przeciwnie, zdaje się wręcz emanować pewnością siebie. Z kolei dom Hipolita nie jest zamożnym dworem ziemiańskim, wszędzie widać oznaki rozkładu i zaniedbania (liszaje na murach, wałaca się weranda, przegniłe framugi okien, zarośnięte grządki), i można początkowo domniemywać, że to błąd w sztuce, jednakże w chwili, kiedy okazuje się, że pani domu jest alkoholiką, staje się jasne, że ta aura jest tu świadomie ewokowana. Przekaz wydaje się następujący: ten świat chyli się ku upadkowi, rządzi w nim skrywany lęk i niepewność³. To nie *Soplicowo* z *Pana Tadeusza*, to raczej dom ojca Henryka ze *Ślubu* (dodajmy w tym miejscu, że imię córki Hipolita, Heni, nie jest może u Gombrowicza przypadkowe?). Ale w takim domu, będącym zaprzeczeniem spokojnego i pogodnego ziemiańskiego lokum, przeprowadzona przez Gombrowicza intryga, uderzająca w „ustalony porządek rzeczy”, nie jest już możliwa, traci psychologiczną prawomocność.

W ten sposób zaczynają się nam wyjaśniać motywy kierujące reżyserem: w jego filmie obecne jest wszystko to, co Gombrowicz starał się wziąć w nawias,

a więc cały kontekst wojenny, którego pominięcie – chyba – jest dla Kolskiego skandalem w kategoriach artystycznej (i historycznej) prawdy⁴. Po pierwsze, wojna to prawdziwy strach i prawdziwe cierpienie; pierwszym skandalem (unicestwionym) jest kreowanie intelektualnej zabawy, gdy obok rozgrywają się podobnie niewiarygodne scenariusze, tyle że prawdziwe. Szczególnym skandalem jest pominięcie Holocaustu – i Kolski wprowadza nieobecny u Gombrowicza wątek żydowski, który, co więcej, stopniowo staje się centralny i w rezultacie objaśnia całą konstrukcję psychiczną głównego bohatera. Skandalem jest nieprawda psychologiczna o czasie wojny, pominięcie brudu i upodlenia, które każda wojna niesie. W tym wypadku chodzi o upodlenie ze strachu o życie, prowadzące Fryderyka do zanegowania wartości najbardziej podstawowych, ważniejszych niż honor czy wierność rozkazom. Fryderyk na oświecimskiej rampie zaparł się własnego dziecka, dla którego dobrowolnie wszedł do pociągu jadącego do Auschwitz. Stało się to przed akcją filmu, i wszystko, co robi antybohater *Pornografii* później, robi jako człowiek, który sięgnął dna upadku, a jego postawa zdaje się mówić: wszystko, co wy robicie, nie ma większego znaczenia, wartości, które deklarujecie, możecie porzucić z byle powodu, i jeśli chcecie, łatwo to wam udowodnię. Przy bliższej analizie nie oznacza to jednak zanegowania samych wartości, a jedynie – zanegowanie łatwości i dezynwoltury: tu wysoce symboliczna jest scena, kiedy Fryderyk wymierza klapsa nastoletniej służącej, która usiłuje go uwieść. Symbolikę tej sceny odczułem tak, jakby

klapsa dostał sam Gombrowicz, właśnie za niepowagę, za łatwość, z jaką jego znudzeni i przerafinowani protagoniści bawią się cudzym życiem.

Inną, epizodyczną scenę wymyślił Kolski, pokazując najpierw kulturalnych, trochę nieporadnych żołnierzy niemieckich, którzy niedługo później wykonują egzekucję na żydowskiej rodzinie, żartując przy tym. To kolejne upodlenie, upodlenie posłuszeństwa, a żart jest monstrualną próbą odrzucenia rzeczywistości. Gombrowicz, próbując odrzucić tę samą rzeczywistość co niemieccy żołnierze, staje się u Kolskiego winnym grzechu zaniedbania i grzechu niepowagi. W filmie Kolskiego brak powagi i żart (transgresyjny) wydaje mi się głównym oskarżonym.

Krótko mówiąc, Kolski, zachowując z grubsza akcję powieści i główne postacie, prowadzi bezustannie polemikę z pisarzem. To, co u Gombrowicza jest abstrakcyjne, może nawet trochę nieprawdopodobne i sztuczne, staje się u Kolskiego konkretne i zrozumiałe, nabiera psychologicznej prawomocności; co w tekście retoryczne, jest przez stworzone przez autora, lecz żyjące już własnym życiem, postacie ironicznie wyśmiane; co wymykające się powadze i bezsensowne, nabiera sensu.

W kategoriach teorii przekładu powiemy, że ta adaptacja jest przekładem polemicznym. Wypada więc w zgodzie z tradycyjnymi zasadami nauki o przekładzie zapytać o prawomocność takiej polemiki, prowadzonej przez tłumacza-reżysera z oryginałem.

Zacznijmy od stwierdzenia, że ta relacja filmu z literackim pierwowzorem nie szuka żadnego alibi: to nie jest film

„na motywach” czy „według” *Pornografii*. W takich wypadkach artyści filmowi zwykle albo zmieniają tytuł, albo dokonują tak licznych zmian w świecie przedstawionym, że powstałe dzieło można traktować jako samoistną kreację, inspirowaną jedynie pierwowzorem, z którym pozostaje w intertekstualnym związku. W przypadku *Pornografii* związek filmu z powieścią jest oczywisty: nie brakuje tu żadnej z kluczowych postaci i żadnej kluczowej sceny – choć dodane zostały postacie i sceny, które stają się jeszcze bardziej kluczowe i nadają filmowi inny sens, niż ma powieść.

W sztuce filmowej taka relacja autora powieści i reżysera filmu nie jest czymś odosobnionym: można tu wymienić przykładowo *Tristanę* Buñuela czy *Pod słońcem szatana* Pialata, dwa wybitne filmy znakomitych reżyserów oparte na sławnych we Francji i w Hiszpanii powieściach⁵ – przy czym w obu przypadkach doszło do skandalu, gdyż oba filmy bardzo istotnie zmieniają autorski sens powieści. W obu wypadkach zakończenie sugerowało zaprzeczenie tradycyjnych wartości – społecznych lub religijnych – za którymi ostatecznie opowiadał się autor powieści. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych taka postawa reżysera, w świadomym zamiśle transgresyjna, nie była jeszcze zbanalizowana, stąd – jak wspomniałem – żywe reakcje krytyki. Tym bardziej bluźnierczość *Pornografii* na początku lat sześćdziesiątych była czymś wysoce oryginalnym i ożywczym.

Co ciekawe, w przypadku *Pornografii* Kolskiego mechanizm jest taki sam, jak w przypadku *Tristany* czy *Pod słońcem szatana*. Film został zrobiony przeciwko

autorowi powieści – ale do żadnego skandalu nie doszło. Postawmy więc pytanie: dlaczego w jubileuszowym roku Gombrowiczowskiemu krytycy nie rzucili się Kolskiemu do gardła?

Zaryzykuję odpowiedź, że przyczyną chłodu krytyki jest *transgresja unicestwiona*. Ostrze transgresji Kolskiego jest zwrócone przeciw transgresji Gombrowicza. Transgresja Gombrowicza zostaje nie tyle unieważniona, co zanegowana, przy czym Kolski bynajmniej nie staje w obronie wartości zaatakowanych przez Gombrowicza, owej „tradycyjnej kultury i obyczajów narodowego w stanie wyczerpania i atrofii”, które są już jedynie „pustą formą”, jak pisze Jan Błoński⁶. Kolski broni wartości przez autora *Pornografii* pominiętych, sfery rzeczywistych przeżyć poszczególnego człowieka w Polsce lat okupacji, o której to sferze Gombrowicz mówi w *Przedmowie*: „bo nie o to chodzi i to zupełnie bez znaczenia dla spraw tutaj się odbywających”.

Powiedzmy wprost: Kolski sprzeciwia się Gombrowiczowi w imię powagi i moralności, choć ta moralność ma inny wymiar niż religijny, obyczajowy czy narodowy. Ekspicyjne szaleństwo i samo-okaleczenie Fryderyka w ostatniej scenie jest jednoznacznym opowiedzeniem się po stronie moralności. Jednakże – zaryzykuję taką opinię – takie przesłanie nie mogło spodobać się ogółowi krytyków, uwięzionych w dziś obowiązującej formie, o której mówiłem dość obszernie na wstępie. Otwarte opowiedzenie się po stronie wartości kłóci się z wciąż obowiązującą modą.

Ten stan ducha przenikliwie definiuje Adam Zagajewski w swojej *Obronie zarliwości* znajdujemy się w krajobrazie bardzo

ironicznym i sceptycznym () może tylko w mojej ojczyźnie bronią się jeszcze ostatnie bastiony bardziej asertywnego nastawienia. Niektórzy autorzy biczują przy pomocy ironii społeczeństwo konsumpcyjne, inni wciąż walczą z religią, inni jeszcze z burżuazją. Niekiedy ironia wyraża jeszcze coś innego – zagubienie w pluralistycznym świecie () Bo na pewno, jeśli nie wiadomo, co robić, najlepiej być ironicznym. Później się zobaczy⁷.

Jan Jakub Kolski na pewno odrzuca ironię na rzecz żarliwości, czy też mniej patetycznie, afirmacji wartości. Jedno tylko nie jest jeszcze jasne: czy należy do tych, którzy bronią „ostatnich bastionów”, czy też – razem z bardziej od siebie znanymi twórcami, takimi choćby jak Werner Herzog, bracia Coen czy David Lynch – jest może zwiastunem nowego paradygmatu?

Jerzy Brzozowski

¹ Cytuję za J. Jarzębski, *Z Gombrowiczem do Europy*, „Gazeta Wyborcza”, 29 01 2004, s. 15.

² Jan Błoński, który użył tego wyrażenia, trochę inaczej rozmieszcza tu akcenty. „*Pornografia* kończy się karuzelą trupów, która zda się produktem wyuzdanego szaleństwa. A jednak rzeczywistość finału książki rządzi się jakąś – wcale rygorystyczną – logiką () Tak więc również i to bluźniercze dzieło stoi w końcu po stronie ładu i porządku – tyle że wytworzonego na chwilę, lokalnie”, por. *Nota wydawcy*, w: *Pornografia, Dzieła t. IV*, Kraków-Wrocław 1986, s. 152-153.

³ Takie skojarzenia budzi dodatkowo parokrotnie pojawiający się „przerywnik”, znaczący być może początek kolejnych dni w porannej szarówce nad łąkami u skraju lasu przelatuje nisko nad ziemią polujący drapieżny ptak (sowa?). Pejzaz jest piękny i ta powracająca scena w sferze estetycznej wystarczy sama sobie, jednakże jej wymiar symboliczny (lęk, nadchodząca śmierć) wydaje się oczywisty.

⁴ „Tej Polski wojennej nie znam () To więc jest Polska imaginacyjna – i nie przejmujcie się, że czasem pomyłone, czasem może fantastyczne, bo nie o to chodzi i to zupełnie bez znaczenia dla

spraw tutaj się odbywających” (z *Informacji*, rodzaju wstępu sygnowanego W G, *Pornografia*, op. cit., s. 5).

⁵ *Sous le soleil de Satan* to oczywiście dzieło Georges'a Bernanosa, *Tristana* to powieść czo-

lowego hiszpańskiego naturalisty José Pereza Galdosa.

⁶ Por. *Nota wydawcy*, w: *Pornografia*, op. cit., s. 152.

⁷ A. Zagajewski, *Obronie zarliwości*, Kraków 2002, s. 12-13.

George Grosz, *Ludzie w kawiarni*, 1918, 58,8 x 46 cm, akwarela i tusz na papierze.

OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank



Reprodukcja Dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie

Choroba na życie

Kino Gusa van Santa

W *Moim własnym Idaho* (1991) Gusa Van Santa grany przez Rivera Phoenixa Mike Waters wychodzi na autostradę, prowadzącą niby do Idaho, ale tak naprawdę do nikąd. Spogląda w górę – „aż po horyzontu kres” – ale nic nie widzi. Za chwilę zaśnie. Van Sant, podobnie jak Mike, czasami zamyka oczy – wtedy, jako reżyser, bywa najciekawszy, kiedy jednak widzi wszystko, wkomponowany w tryby hollywoodzkiej maszyny, dostrzega niewiele.

W Ameryce powstał kiedyś termin *disabled people*, który świat przejął na określenie niepełnosprawnych. Dziś Ameryka zastępuje je słowem *different able* – uzdolnionych inaczej. Za zmianą terminologii, poza racjami humanitarnymi, kryje się intuicja społeczna. Neguje ona obowiązujący do niedawna wzorzec człowieka sukcesu i, jako równych rangą społeczną, obejmuje wszystkich słabszych, niedopasowanych, innych. To oni są bohaterami filmów Van Santa.

Mieszkają w Idaho, Portland, Phoenix, albo w którymś z małych miasteczek Oregonu. Do Nowego Jorku i Los Angeles nie dojadą nigdy. Nawet akcja *Za wszelką cenę* (1995) – filmu o chorobliwych instynktach, które może wy-

zwolić praca w mediach, rozgrywa się nie w wielkiej telewizyjnej korporacji, tylko w małej telewizji kablowej, gdzieś na prowincji. Scenografia miejsca ewokuje wewnętrzny pejzaż. Reżyser portretuje bohaterów, którzy funkcjonują na marginesie społeczeństwa: są okradającymi apteki narkomanami (*Drugstore Cowboy* 1989), męskimi prostytutkami (*Moje własne Idaho*), kowbojkami (*I kowbojki mogą marzyć* 1993).

Życie na marginesie bywa romantyczne, melancholijne, chociaż z reguły kończy się tragiczne. To egzystencja oparta na symetrycznym zestawieniu dwóch postaw: dominacji i podległości (*Buntownik z wyboru* 1997, *Szukając siebie* 2000, *Moje własne Idaho*). Młody, wrażliwy chłopak spotyka na swojej drodze starszego, bardziej doświadczonego mężczyznę. Pomoc zostaje przyjęta, ale oznacza także rodzaj zniewolenia. Wyzwala bunt. Rock’n’rollowy, teledyskowy rytm opowieści Van Santa kończy się z reguły brutalną codą. Często nie zauważamy nawet, kiedy niewinna zabawa zamienia się w rozpacz.

Młodzi bohaterowie Van Santa – chociaż tak mocno osadzeni w realiach amerykańskiej prowincji – niosą w sobie ciężar bohaterów Dostojewskiego. Żyjąc w piekle, wierzą, że zbawienie jest możliwe. Nędza, kolejne upokorzenia nie są w stanie przekreślić nadziei, zniszczyć złudzeń, zabić ich godności. Po każdym kolejnym upadku – powstają, próbują się odrodzić. Ta walka z prywatnym piekłem bywa postmodernistycznie przerysowana (*Mala Noche*), dramatyczna (*Moje własne Idaho*), czasami śmieszna (*I kowbojki mogą marzyć*), częściej przeraża (*Drugstore Cowboy*).

Van Sant, czerpiąc obficie z tradycji amerykańskiego kina drogi, z literatury beatników, zarazem zaprzecza idyllicznej, wolnościowej wizji życia w pędzie, do utraty tchu. To dopiero początek drogi znaczonej cierpieniem. W *Moim własnym Idaho* męska prostytutka, Mike Waters leci do Portland. W samolocie śnią mu się koszmary, ale mimo to nie chce się obudzić. Jego życie też jest koszmarem, zwłaszcza odkąd zabrakło w nim Scotta (Keanu Reeves). Chce umrzeć, byłoby przecież prościej. Patrzy w oczy stewardessy. To przecież mogło być spojrzenie śmierci. Jeszcze nie tym razem...

Georges Perec w *Człowieku, który śpi* pisał: *Liczy się tylko twoja samotność: cokolwiek byś robił, dokądkolwiek byś szedł, wszystko, co widzisz, jest bez znaczenia, wszystko, co robisz, jest zbyteczne, wszystko, czego szukasz, jest fałszywe*. To sztandar, który niosą obaj bohaterowie filmu *Gerry* (2002), mówi o tym wprost leader zespołu *Candlebox* w telewizyjnym filmie *Understanding* (1996). Czym wypełnić ten idealnie pusty czas, czym wypełnić samotność? Dla outsiderów Van Santa pozostają tylko substytuty – na przykład seks. Sceny erotycznych, często homoerotycznych, niespełnień są zazwyczaj ironicznymi wizjami wyjętymi z Larkina, który pisał o „spędzaniu” (*spend*) czasu, nie o jego wypełnianiu. Seks, alkohol, narkotyki nadają na krótko inny wymiar czasowi, który w jego zwykłym przepływie trudno jest znieść.

W bezkompromisowym *Gerry*, w którym inspiracje *Blue Jarmana* sąsiadują z hołdem dla twórczości wielkich autorów europejskiego kina – od Tarrowskiego, po Sokurova i Tarra – dwój-

ka bezimiennych przyjaciół, granych przez Matta Damona i Caseya Afflecka, gubi się w trakcie podróży poprzez pustynny bezkres Doliny Śmierci. Van Sant pyta – co dla tej dwójki oznacza Larkinowskie zakłęcie? Jak mają spędzić czas, który im pozostał? *Spend*: wydać na wyprzedzący lojalność, przyjaźń, delikatnie zarysowane uczucie, żeby egoistycznie ocalić siebie? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Spotkanie drugiego człowieka nie zawsze wiąże się z doświadczeniem dobra, prawdy, piękna. Przysłanianie twarzy (prawdziwej) maską powoduje wstyd. W *Gerry*, na bezkresnej pustyni, z wpisaną weń perspektywą podróży ostatecznej, takie maski nie mają sensu. Zostaje tylko wstyd. Wstyd jest reakcją na obecność drugiego człowieka, który nawet w sytuacji ekstremalnej nie potrafi pokazać się takim, jakim jest naprawdę. Rozumiemy, że ponad wstydem zapisanym w napiętych twarzach Afflecka i Damona kryje się coś bardzo ważnego. Pomiędzy jednym a drugim bohaterem istnieją fluidy, popędy, które dla obu są wartością, ale wartością nazbyt kruchą, a może i zbyt dwuznaczną, żeby mogły wybrzmieć.

Młodszy i słabszy chłopiec mówiący – *Odchodzę*, odejdzie naprawdę, zaś ten, który był inicjatorem zboczenia z trasy obejmie go po takim *dictum* gestem erotycznym i jednocześnie morderczym. Podobnie zrobił wcześniej Scott w *Moim własnym Idaho*, czy jeden z czwórki chłopców w gejowskim *Four Boys in a Volvo* (1996).

Van Sant nawet wówczas, kiedy jako filmowiec błądzi (sygnował swoim nazwiskiem pomysły chybione – choćby fatalny remake *Psychozy* (1998) Hitch-

ŁUKASZ MACIEJEWSKI
ur. 1976 r.,
doktorant
w Katedrze
Amerykanistyki
J, dziennikarz
spółpracujący
in z „Filmem”
„Tygodnikiem
owszechnym”

cocka, lub dydaktyczną story z Seanem Connery (*Szukając siebie*), błądzi stylowo. Tak naprawdę mówi ciągle o tym samym – o rozdarciu pomiędzy wolnością a fatum, o poszukiwaniu Boga, Siły Wyższej i o zagubieniu w rzeczywistości. Nieśpieszna narracja Van Santa pełna jest onirycznych zwrotów akcji, drugoplanowych, ledwie naszkicowanych postaci, czasami ironii, częściej tragizmu.

Autor *Buntownika z wyboru* bywa także bezlitosny, kiedy bez sympatii portretuje swoich rówieśników, czterdziesto-kilkuletnich ludzi sukcesu. Są puści, nieciekawi. Nie posiadają nawet imperatywu Stillera, który twierdził, że poczucie świadomości tego, że jest człowiekiem marnym i nic nie znaczącym, wywyższa go. Dzięki tej świadomości czuje, że marny nie jest. Cyniczni, wodzący na pokuszenie młodych nadwrażliwców, gracze w filmach Van Santa nie czują, że są marni. W zasadzie nic nie czują.

Obrazy wracają natrętnie. Puste podwórko szkolne, z tła wylaniają się twarze. To *Słoń*, ostatni jak dotąd, nagrodzony w ubiegłym roku canneńską Złotą Palmą, film Gusa Van Santa.

W *Słoni* Gus Van Sant nawiązuje do tragedii w amerykańskim liceum Columbine w miasteczku Littleton, gdzie w 1999 roku w urodziny Hitlera dwaj uczniowie dokonali masakry, strzelając do kolegów i nauczycieli z broni maszynowej kupionej przez Internet. *Słoń* nie jest dokumentem, jest rodzajem medytacji nad złem, nad agresją, z którą spotykamy się każdego dnia. Van Sant rekonstruuje zdarzenia w Columbine z punktu widzenia licealistów, których grają ich rówieśnicy.



Fotos z filmu *Szukając siebie*

Pyta – dlaczego doszło do tragedii? Skąd u dwójki zdolnych uczniów fascynacja Hitlerem? Pyta, ale nikogo nie osądza, nie stawia kropki nad „i”, nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, bo takiej odpowiedzi zwyczajnie nie ma.

Najbardziej poruszające w *Słoni* jest to, jak precyzyjnie Van Sant pokazał smutek młodości. Kto nie pamięta nieskończenie długich, przemierzanych samotnie szkolnych korytarzy, pogardliwych spojrzeń, narastającego strachu? Ja pamiętam to wszystko doskonale. Młodość, wbrew znanemu z filmów i literatury stereotypowi burzy hormonów i standardowego *a keep smiling*, dla Van Santa rymuje się z wiecznie spuszczoną głową, poczuciem jałowości, pryszczami na twarzy i lękiem przed odkryciem własnej tożsamości. Może dlatego zwielokrotniona śmierć w *Słoni* nie ma żadnego światła. Nie niesie żadnej nadziei. Ciąg dalszy bez wątpienia nastąpi. Pytanie *dlaczego* nie spotka się z odpowiedzią.

Łukasz Maciejewski

Dotknąć trąby

Słoń – reż. i scen. Gus Van Sant,
obsada: Alex Frost, Eric Deulen, John Robinson, Elias McConnell, Timothy Bottoms, Matt Maloy, 2003 USA,
81 minut.

Bardzo rzadko zdarza się, żeby film, którego głównym tematem jest przemoc, nie stawiał prostych diagnoz, nie uogólniał i nie ferował pochopnych wyroków. W przypadku obrazów kręconych za oceanem takie próby niemal nie mają miejsca – temat agresji, zwłaszcza wśród nieletnich, jest najczęściej pokazywany i podsumowywany w sposób, który żenuje bardziej dociekliwego, myślącego widza (*vide* głośni *Młodzi gniewni* czy podobne, łzawe i puste historyjki). Amerykański stereotyp łamie *Słoń* Gusa Van Santa, niedawno wprowadzony na ekrany polskich kin ubiegłoroczny zdobywca canneńskiej Złotej Palmy. Inspiracją *Słonia* stały się tragiczne wydarzenia z 20 kwietnia 1999 roku – dwaj uczniowie jednej z amerykańskich szkół średnich przynieśli do szkoły broń i brutalnie zamordowali kilkunastu swoich kolegów oraz nauczyciela. Film Van Santa opowiada o kilku godzinach, które poprzedziły egzekucję – bo trudno inaczej nazwać to, co stało się w Columbine School.

To bardzo skromny film. Bardzo cichy. Ta cisza jednak przeraża zamiast uspokajać, niepokoi, powoduje napięcie tym trudniejsze do zniesienia, że pozornie nieuzasadnione. Subtelne, nieco melancholijne dźwięki *Sonaty księżycowej* Beethovena, czysta, świetnie wyposażona, nowoczesna szkoła, kojące obrazy

zasłanego kolorowymi, jesiennymi liśćmi parku i szkolnego podwórza stwarzają klimat, w którym trudno uwierzyć w istnienie jakiegokolwiek zła. Idealnie skomponowany obraz burzy jednak szybko istnienie kruchego Johna opiekującego się swoim ojcem alkoholikiem, brzydkiej, kanciastej Michelle, która nie chce zakładać szortów na lekcjach WF, nijakiego Alexa, który, obrzucany resztkami śniadania przez złośliwych kolegów na lekcji fizyki, nie potrafi bądź nie chce się bronić. Nawet jednak te, niepokojące i nieprzyjemne, sygnały są szybko łagodzone – John, który jeszcze przed chwilą płakał samotny w jednej ze szkolnych sal, teraz z uśmiechem pozuje koledze do fotografii, Michelle rozpoczyna dyżur w bibliotece – miejscu, gdzie na pewno dobrze się czuje, Alex cierpliwie ćwiczy Beethovena, a potem zajada się naleśnikami swojej mamy. Ich szkolni koledzy – farbowane na blond dziewczęta, przystojni chłopcy ze szkolnej drużyny, nastolatki, które chcą zbawiać świat pod warunkiem, że nie będzie to wymagało z ich strony żadnego wysiłku – nie są wcieleniem wrażliwości i altruizmu, to prawda. Ale nie są też potworami, nie ma w nich nieuzasadnionej nienawiści czy agresji – jeśli już, to tylko skierowana przeciwko sobie – jak wtedy, kiedy urodziwe i bardzo szczupłe dziewczyny zwracają w łazience zjedzony właśnie obiad, żeby obwód ich talii nie przekroczył magicznych sześćdziesięciu centymetrów. Teoretycznie więc wszystko trzyma się jakiejś normy, nawet jeśli jest to wypaczona, odległa od jakiegokolwiek innej, sztuczna norma współczesnej Ameryki. W ramach tej normy mieści się jednak coś, co trudno zrozumieć i zaak-

ceptować i co – być może – doprowadziło do tragedii. To brak rozmowy, dialogu. Bohaterowie filmu nie rozmawiają ze sobą – oni zaledwie przekazują sobie informacje. „Idziesz dziś na koncert?“, „Moja matka przeszukuje mój pokój, to okropne“, „Zabalujemy?“, „Po lekcjach idziemy na zakupy“, „Capri Sun, proszę“ – wypowiedziane przez uczniów i nauczycieli zdania nie przybliżają ich do siebie, nie pozwalają się poznać. Tak naprawdę wszyscy wolą trzymać się od siebie z daleka, ponieważ jakiegokolwiek zbliżenie, otwarcie się na drugiego człowieka grozi kłopotliwym i całkowicie zbędnym obciążeniem jego problemami. Wszyscy młodzi ludzie, których spotykamy, są samotni – nawet jeśli chwilowo nie są sami. Niezwykły zabieg formalny, na jaki zdecydował się reżyser – bardzo długie, kilkuminutowe ujęcia, pozbawione cięć sceny, uporczywe śledzenie pozornie niepotrzebnych, niewnoszących niczego do akcji filmu gestów – pozwala się przyrzyć samotności nastolatków. Mijają się w korytarzach, czasem nawet się do siebie uśmiechną, ale ich zdawkowe „hej, jak się masz?“ nigdy nie jest rzeczywistą prośbą i oczekiwaniem na otwarcie się interlokutora. Wstrząsające są kilkukrotne powtórzenia tej samej sceny, za każdym razem z punktu widzenia innego bohatera. Po chwilowym kontakcie, pozornie radosnym i ciepłym, twarze uczniów tężeją, płytkie emocje są z nich wymazywane. Wyjątkiem jest John – przedwcześnie dojrzały, doświadczony cierpieniem, jest jedyną ze wszystkich pokazanych w *Słoniu* osobą zdolną do troski o kogoś innego poza sobą samym. Tylko on w porę zauważy, że dzieje się coś niedobrego i będzie próbował ostrzec

kolegów i pracowników szkoły. Oni zresztą chyba wyczuwają jego inność – w kontaktach z nim stają się ostrożniejsi, bardziej delikatni – na tyle, na ile ich stać. Eric i Alex, którzy z torbami wyposażonymi w broń wchodzi do szkoły, tylko jego jednego ostrzegą przed zbliżającą się masakrą – „Spływasz, zaraz tu będzie gorąco“ – powie jeden z nich.

Eric i Alex. Nijacy chłopcy, tysiące takich chodzi po korytarzach amerykańskich szkół. Problem w tym, że poza szkołą przestają być tacy zwyczajni. Póki jeszcze Alex zatapia się w muzyce poważnej, a jego kolega w grze komputerowej, wszystko jest w porządku. Groźnie zaczyna się robić dopiero wtedy, kiedy zauważamy, że fascynująca gra jest typową „strzelanką“ – im szybciej zabijesz maksymalnie dużą liczbę ludzi, tym więcej punktów zdobywasz – a muzyka poważna zostaje porzucona na rzecz sklepów internetowych oferujących broń. Oczekując na zamówione egzemplarze, chłopcy oglądają dokumentalne filmy o nazistowskich Niemczech. Wykorzystane w nich fragmenty dokumentów Leni Riefenstahl pokazują wzniosłe, wzorowane na rzymskich, partyjne ceremonie – uczestniczą w nich szeregi urodziwych młodych ludzi zjednoczonych w jednym celu. Chłopców fascynuje ten obraz, to poczucie jedności, przynależności do dużej, silnej grupy. Są w stanie zapłacić wysoką cenę za świadomość, że mogliby być tacy, jak pokazani na ekranie członkowie NSDAP. Komentarz towarzyszący dokumentowi jest jednoznaczny – ci młodzi ludzie poszli potem na wojnę, na której bez większych skrępowań zlikwidowali kilka milionów ludzi. Wniosek wydaje się oczywisty.

Erica i Alexa łączy przedziwna więź – porozumiewają się niemal bez słów, jak bracia, a jednocześnie istnieje między nimi delikatna relacja homoseksualna, z której sprawę zaczynają sobie chyba zdawać dopiero na moment przed strzelaniną. Przygotowując się do masakry, wspólnie biorą prysznic. Nie planowali tego. Spontanicznie – i rozpaczliwie – przytulają się do siebie, całują. „Nikt mnie jeszcze nie pocałował“ – mówi jeden z nich. Więc taka bliskość nie zdarzyła im się wcześniej, a jednak obaj podchodzą do niej bez zdziwienia, jak do sprawy oczywistej. Tym bardziej niezrozumiałym wydaje się moment, kiedy jeden z nich, ukoronowując udane polowanie na ludzi, bez słowa, bez emocji zastrzeli partnera.

I nie jest to jedyna w filmie zagadka. Niejasnych, trudnych do ogarnięcia sytuacji jest w nim znaczenie więcej – o *Słoniu* w żadnym wypadku nie można mówić jak o spójnym fabularnie dziele. Odpowiadając na pytania o specyficzną konstrukcję filmu, Gus Van Sant opowiada przypowieść o słoniu, którego kształt chce poznać niewidomy człowiek. Jeśli dotknie trąby pomyśli, że słon jest długi i wąski, jeśli uszu – że szeroki i miękki, ale nigdy nie będzie miał możliwości poznania całego słonia. Poznanie istoty problemu filmowego *Słonia* również nie jest możliwe. Mimo policyjnych protokołów przesłuchań, ściśle dokumentalnego filmu Michaela Moore'a *Zabawy z bronią*, dziesiątków artykułów prasowych, wypowiedzi psychologów, socjologów i pedagogów, nie jesteśmy w stanie ogarnąć, zrozumieć tego, co się stało. Zawsze dotykamy tylko trąby. Albo uszu.



Fotos z filmu *Za wszelką cenę*

Naiwnością byłoby sądzić, że istnieją jakieś konkretne powody popełnienia tej zbrodni – mówi Van Sant. – Tragedia w Columbine zdarzyła się nie dlatego, że dwóch inteligentnych chłopców obejrzało film o Hitlerze i dla zabawy postanowiło uczcić w ten sposób rocznicę urodzin fuhrera. Sprawa jest bardziej skomplikowana. Ich przerażające zachowanie wynika z głupoty, na pewno. Ale wiele również mówi o nich styl życia. Czy winy za to, kim są, nie ponosi też środowisko, z którego się wywodzą? A także ich rodzina, koledzy, nauczyciele, jakieś głęboko skrywane urazy z dzieciństwa? A może wszystkie te elementy naraz w nieco innej kombinacji? Nie potrafię tego rozstrzygnąć. Zamiast wdawać się w jakieś schematyczne socjologiczno-psychologiczne rozważania ograniczam się w filmie do obserwacji. Bardzo drobiazgowej, z bliska. Pokazuję, jak oni się zachowują, jak jedzą, czego słuchają, w jakie gry grają, jak się do siebie zwracają. Unikam komentarza. Widz ma czas, by samemu wysnuć wnioski. Na własne ryzyko ma odpowiedzieć na pytanie, skąd się w nich wzięło aż tyle okrucieństwa i nienawiści.

Joanna Preizner

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



Niewina, czyli współczesne panopticum

Dea Loher, *Niewina*.

Przekład Dorota Sajewska.

Reżyseria: Paweł Miśkiewicz Scenogra-

fia: Barbara Hanicka. Reżyseria światła:

Jacqueline Sobiszewski Stary Teatr

w Krakowie, Scena Kameralna.

Premiera 28 lutego 2004.

Żaden tekst dramatyczny ostatnich lat nie drażnił mnie tak bardzo, jak *Niewina*, wewnętrzną pustką, nijakością diagnoz społecznych i psychologicznych, myślowym galimatiasem. W *Niewinie* obecne są wszystkie dyżurne wątki współczesnej literatury, nie tylko dramatycznej. A więc wyobcowani, nielegalni, ciemnoskórzy imigranci, chorzy na nie-
możność przeciwstawienia się losowi; pozbawieni nadziei bezrobotni; kobiety daremnie marzące o macierzyństwie; cierpiące na przekwitanie intelektualistki, nienawidzące wszystkiego i wszystkich; ich udręczeni mężowie; a przede wszystkim miasto-moloch, okrutny i bezwzględny dla tych ludzi – dla kalekich matek, oszalałych z samotności samobójców, ślepych striptizerek. W tym nadmorskim mieście ludzie spotykają swoje nieszczęście i zabijają się, albo żyją z nim, złorzecząc mu i szydząc z niego. Dachy i okna domów służą tu głównie samobójcom, a rozwścieczeni zatrzyma-

nym ruchem kierowcy dopingują niezdecydowanych desperatów krzykiem: ska-cze-my ska-cze-my. Chcą jak najszybciej mieć wolną drogę, gdyż w mieście-molochu pośpiech to sposób i cel życia. Chorym brak tu należytej potulności: marzą, aby wysadzić w powietrze siebie wraz z chorobą i jakąś na przykład stacją benzynową. Wszystkiemu towarzyszy nieodłączny szum telewizora.

Właściwie tylko z telewizorem można sobie jeszcze pogadać, jeśli się jest intelektualistą, bo bliźni mają małą zdolność wsłuchiwania się w monologi współtowarzyszy egzystencjalnej niedoli. W mieście-molochu mieszka się wyłącznie w miejscu niebezpiecznym albo tak biednym, że łóżko staje się stołem lub stół łóżkiem. W tym upiornym mieście, jeśli się jest filozofem, a zwłaszcza filozofką, to ma się pewność, że filozofia nie rozwiązuje żadnych problemów, nie stawia nawet pytań. Ma się pewność, że „filozofia potrafi się już tylko onanizować własnymi teoriami”. Tu ktoś nieustannie znajduje się w niebezpieczeństwie: „ktoś wciąż potrzebuje pomocy”, której nikt nie potrafi udzielić. Tu jest się nieustannym, bezradnym świadkiem samobójstw. Niewinnym winnym. Niewinnym, bo przecież nic nie można było zrobić. Winnym, bo jednak należało coś zrobić.

Dramat Loher to kilka opowieści, czasem scen, z życia mieszkańców miasta-utrapienia. To współczesna ludzka komedia. Bóg tych ludzi mieszka w torbie z pieniędzmi znalezionej przez biedaka. Biedak marzy o cudzie.

Każdą z dramatycznych historii można i należy wydrwić, wyśmiać. Śmieszna jest zatem Ella, rozsierzona

intelektualistka zabijająca męża. Śmieszna jest pani Habersatt, bezdzietna kobieta, która, aby poczuć czym jest macierzyństwo, udaje matkę mordercy i przychodzi po współczucie i zrozumienie do ofiar swego rzekomego syna. Przypadkowe opowieści zlepiają się w całość za pomocą dość sztucznie wprowadzonych scen i motywów. A może te wszystkie opowieści są tylko jedną opowieścią, która miała uzdrowić chorych na niewinę czarnych imigrantów Elisia i Fadoula? Nie uratowali oni rudowłosej kobiety, która topiła się w morzu. Nie uratowali jej, bo jako nielegalnie przebywający w mieście obawiali się kontaktu z władzą. Nie uratowali, chociaż jako mieszkańcy pustyni zawsze marzyli o uratowaniu tonącego człowieka. Nie mogli uratować kobiety, bo nie mieli dokumentów, ale też nie mogli jej uratować, bo Fadoul nie umiał pływać. Loher mnoży absurdalne dowcipy, które uwalniają nas od traktowania problemu poważnie, ale równocześnie nie rezygnuje z wątku ekspiacji. Wyrzuty sumienia każą Fadoulowi przeznaczyć znalezione wielkie pieniądze na operację niewidomej dziewczyny, która ma na imię Absolut i która wcale nie chce widzieć, ponieważ swój ciemny świat uważa za doskonały i piękny. A jej świat to nocny lokal „Błękitna Planeta”, pełen spokojnych mężczyzn, dla których tańczy w czerwonożłotym świetle.

Więc oto Ślepa będzie być może jedynym szczęśliwym bohaterem sztuki, bo wie, że nie warto widzieć świata. Dobroczyńca Fadoul odchodzi z resztą pieniędzy. Wcześniej wierzył, że to Bóg podarował mu te pieniądze. Potem wierzył, że sam stanie się Bogiem, przywracając

wzrok Absolutowi. Teraz, w finale opowieści, żywi jeszcze jedno złudzenie: pieniądze uczynią go radosnym i szczęśliwym. Odchodzi jednak sam, rezygnując z Absolutu, pozbawiony złudzeń dotychczas boskości.

Opowieść o Fadoulu, jak przystało na fabułę niemal bajkową, kończy się wypowiedzeniem życzeń. Każdy z bohaterów marzy jednak o tym, o czym marzył już wcześniej. Chora na cukrzycę pani Zucker – o pracy na stacji benzynowej, którą wysadzi, kiedy poczuje, że nadchodzi już kres. Elisio – o ratowaniu tonących. Tylko pani Habersatt, wyimaginowana matka mordercy, ona jedna chce uwolnić się od siebie, stać się kimś innym – ptakiem, to znaczy opiekunem biblioteki objazdowej.

Jest w sztuce Loher bezwład i bałagan wynikający z niezdecydowania autorki co do wyboru konwencji. Realistyczna opowieść o ubogich i nieszczęśliwych, których kapryśny przypadek zetknął ze sobą, miesza się tu z groteskową historią, a przede wszystkim z sztywnością z wielu – żeby nie rzec wszystkich – konwencji i schematów literackich. Ważniejsza od postaci i fabuły jest gra z oczekiwaniami widza, więc jawna sztuczność podszyta zostaje psychologią, symboliczność zaś farsą lub naturalizmem. To, co pozostaje, z trudem daje się określić jako opowieść o ludziach, zarazem osobliwych i banalnych w swym cierpieniu. Wszystko powtarza się do znudzenia i w życiu postaci, i w sztuce Loher. Nie pojawia się żadna nowa sytuacja, a cała historia kończy się w punkcie, w którym się zaczęła. Na brzegu morza pojawia się jedna z bohaterek, zahukana córka pani Zucker. To ona

przypomina Elisio samobójczynię, której nie pomógł. Wszystko wskazuje na to, że w mieście-molochu ktoś popełni jeszcze jedno samobójstwo. Ale ostatnie zdanie utworu zapowiada „odejście bohaterki w przyszłość”, to znaczy zapoczątkowanie nowej historii.

Widz i czytelnik *Niewiny* jest przez autorkę nieustannie zwodzony. Nie może przejąć się wydarzeniami, bo wciąż akcentowana jest ich sztuczność, bo wszystkie one są wymysłem Elisia, który widząc rozpacz przyjaciela, Fadoula, wymyślił nową historię o swojej i jego świetlanej przyszłości. Ponieważ nawet w wymyślonej historii Fadoul nikogo nie uratował, wszystko należy rozpocząć od nowa, żonglując prawdą i zmyśleniem, eksponując jawną teatralność, umowność zdarzeń. Bohaterowie dystansują się wobec samych siebie. Opowiadają sobie, dopiero znacznie później są lub bywają sobą. Przypomnijmy początek sztuki: *Elisio: Przed horyzontem morza spacerują dwaj przyjaciele. Dwaj przyjaciele Fadoul i Elisio (...) próbując zajrzeć w oczy przyszłości. Fadoul: Lecz przyszłość spogląda na nich złowrogo z określonych czernią czeluści.* Zatem bohaterowie wiedzą wszystko lub prawie wszystko. Są najpierw postaciami scenicznymi, dopiero później ludźmi. Wiedzą już, że choć niewinni, żyć będą w nieustannym niepokoju, że są na niego skazani. Choć szukają usprawiedliwienia w okolicznościach: w sytuacji społecznej i politycznej.

Fabuła sztuki, z pozoru osadzona w realiach życia, przekreśla je, układając niejasne, symboliczne sytuacje. Pani Habersatt chce uznać Elisia za swego syna, choć w marzeniach wybiera wolność od wszelkich zależności i uczuć.



Iwona Bielska, Piotr Grabowski i Iwona Budner w spektaklu *Niewina*

Fotografia Marek Gardulski

Róża, marząca o dziecku żona obmywa cza zwłok, odchodzi w śmierć. Między pragnieniem śmierci a pragnieniem życia w sztuce Loher najwyraźniej rysuje się postmodernistyczna łatwość śmiechu. Bóg zsyłający znak – pieniądze, które mają uzdrowić ślepego, jest równie śmieszny jak biedny człowiek, który pośród śmieci odczytuje jego wolę. Człowiek ośmiesza Boga, niszczy go, sprowadza do worka monet, tak jak ośmiesza i niszczy miłość, domagając się od niej cudu, chorobę zamieniając w agresję wobec świata. Pani Zucker, której amputują palec i nogę, jest równie śmieszna jak Fadoul żądający od Absolutu, aby uwierzyła i przejrzała. Poszczególne doświadczenia bohaterów są jednocześnie smutne i bzdurne. *Niewina* bohaterów

polega na tym, że żyją wydani na absurd istnienia, cierpienia, autoagresji. Zatem cud nie zdarza się nawet wtedy, gdy się zdarza. Jesteśmy w krainie banału, w dodatku dość niejasnego, zważywszy na układ fabuły.

Aktorzy Starego Teatru w tej krainie banału zdołali stworzyć prawdziwych ludzi, jakąś śmieszno-gorzką prawdę o pokraczności istnienia poszczególnego. Ich opowieści są jak popisowe arie liryczne albo komiczne. Dziewczyna (Sandra Korzeniak) opowiada o samobójstwie przypadkowego znajomego. Krzyczy, prawie płacze, szuka wśród widzów tego, który zrozumie jej przerażenie, rozgrzeszy ją z odpowiedzialności za tę śmierć. Ella (Urszula Kiebzak) w niekończących się monologach wykrzyczy

MAŁGORZATA
RUDA
absolwentka
olonistyki UJ,
uje w Liceum
Artystycznym
Witkiewicza
- Witkacego
w Krakowie

swoją obcość i zbędność w świecie. Stanie się na naszych oczach zabójczynią, choć tak łatwo przychodziło nam śmiać się z jej rozpasanej, starzejącej się kobiecości. Pani Zucker (przerażająca Iwona Bielska), uosobienie mieszczaństwa, nie przestaje gadać o swej chorobie i pragnieniu odwetu. Nie przestaje dokuczać córce. Pani Zucker to umierający gejzer energii. Niszczy ludzi i cieszy się bezwstydnym swoim okrucieństwem. Jest uosobieniem farsy. Jej córka Róża (Iwona Budner) to równocześnie zahukana, zadrgana przez matkę nieszczęśliwa, bezpłodna kobieta i ucieleśnienie pragnienia miłości i życia. Pragnienia, które prowadzi ją ku śmierci.

Aktorzy pogrążają się w sobie, w swojej osobowości. Odnosi się wrażenie, że każdy tylko siebie przeżywa, równocześnie widząc, czy też próbując zobaczyć, odtwarzaną przez siebie postać z boku i parodiując ją (np. Ella Urszuli Kiezbak czy pani Zucker Bielskiej). Tworzą gabinet osobliwości – werystyczny i jawnie sztuczny. Umowne, teatralne morze oblewa plażę, na której stoi telewizor i upiorny kontener, dom tych wszystkich ubogich. W tym domu-błaznaku aktorzy opowiadają swoje historie. Każdy trochę inaczej, każdy świadomy śmieszności i beznadziejności, w jaką wplątuje go życie. Nawet ci, którzy historię wymyślają, początkowo świadomi teatru, potem stają się więźniami tej historii.

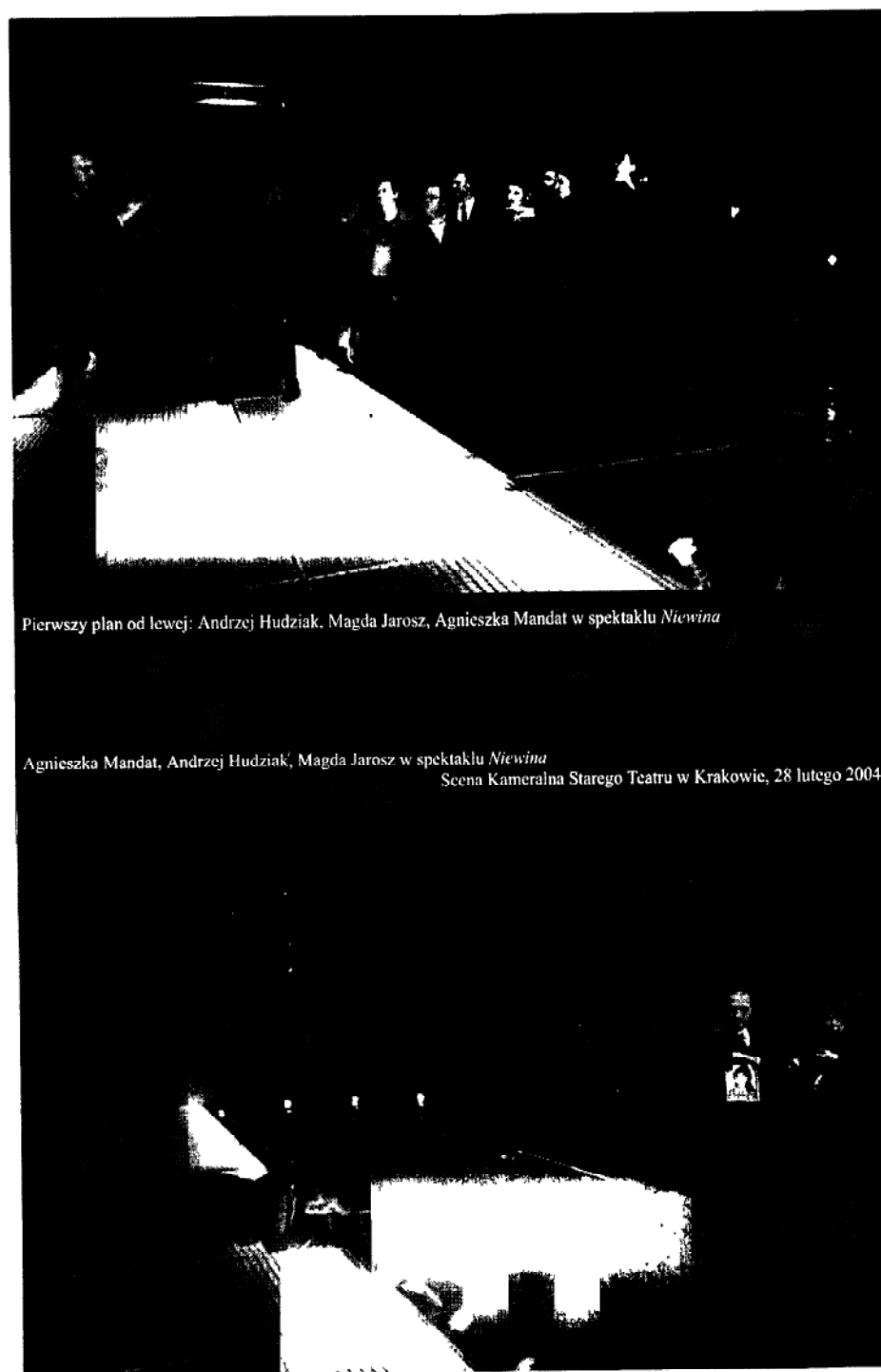
Fadoul (Jan Peszek), nerwowy, na przemian agresywny i liryczny; aktor, potem dopiero człowiek, przerażony znaleziskiem, które uważa za Boże słowo w swojej pozbawionej światła egzystencji. Fadoul Peszka chce być dobry,

pokonuje w sobie strach ściganego zwierzęcia, nieustannie podejrzewanego, chce przywiązać się do czegoś, a raczej do kogoś, dać swojej miłości wzrok. Ale zaraz wybucha żalosną pretensją, odchodzi, oskarżając o brak wiary ukochaną, przyjaciela, znajomych. Gdy trzeźwa, racjonalna Absolut wróci do swego dawnego świata, Fadoul ucieknie, rozżalony niewiarą świata w cud.

Najciekawszą postać mitomanki spragnionej uwagi świata, przeżywającej niekończący się dramat macierzyństwa i kłamstwa, stworzyła Magda Jarosz. Wciska się, wtacza na scenę, nieporadna, opanowana jedną obsesyjną namiętnością zagrania wobec skrzywdzonych rodziców dramatu jeszcze większego niż ich własny. Dramatu matki, która urodziła mordercę i która mordercę kocha. Obsesja bycia matką zamieniła się w chorobliwą satysfakcję grania matki. Namolnego, bezwstydneho, bezlitosnego. I oto na chwilę w jej zniszczonym życiu zdarza się cud. Wyznaje, że nigdy nie była matką. To wyznanie, uczynione Elisiowi, zbliża ją do niego i do zaznania wymarzonej bliskości drugiego człowieka.

Paradoksem tego przedstawienia jest dysproporcja między umiejętnością pokazania dramatu człowieczego, jaką dysponują aktorzy, czy też jaką potrafi z aktorów wydobyć reżyser, a nijakością literackiej materii, z jakiej korzystają twórcy spektaklu. Pierwszy raz widziałam przedstawienie, które tak jawnie triumfowało nad literackim planem autorki. I to było najciekawsze doświadczenie, jakie przyniósł mi spektakl Starego Teatru.

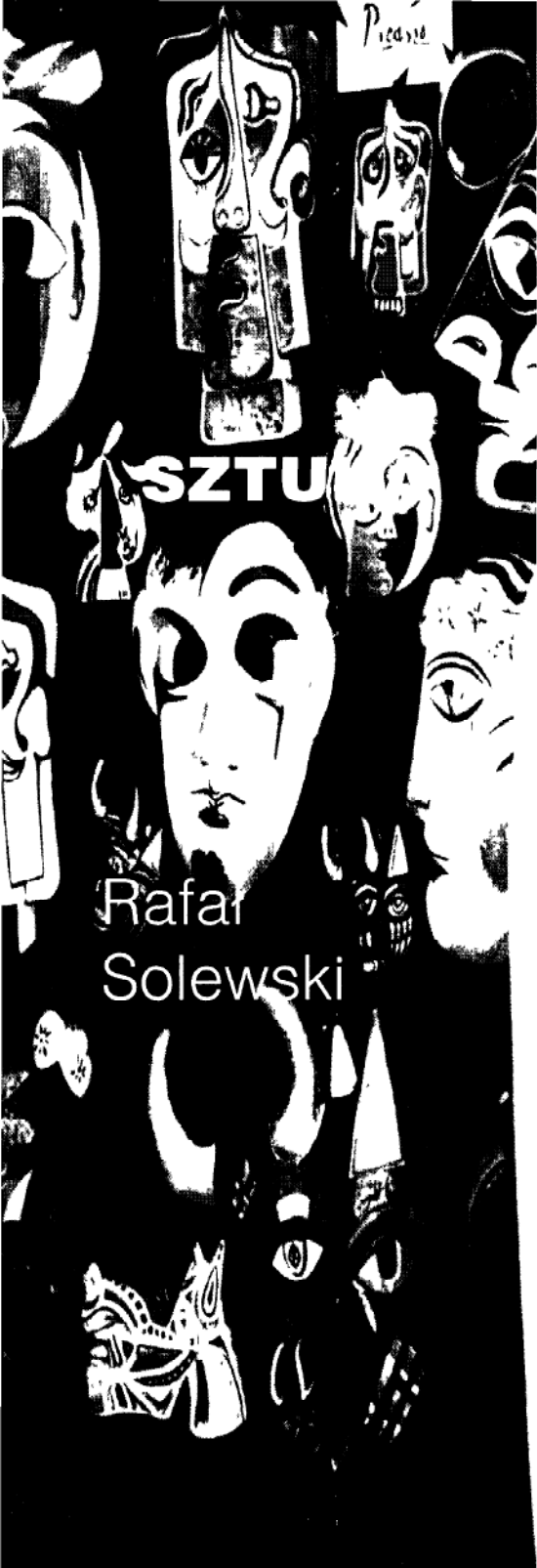
Małgorzata Ruda



Pierwszy plan od lewej: Andrzej Hudziak, Magda Jarosz, Agnieszka Mandat w spektaklu *Niewina*

Agnieszka Mandat, Andrzej Hudziak, Magda Jarosz w spektaklu *Niewina*
Scena Kameralna Starego Teatru w Krakowie, 28 lutego 2004

Fotografie Marek Gardulski



Piękno

**Oto człowiek. Dzieła z kolekcji
Deutsche Bank.**

Autorzy i kuratorzy: Ariane Grigoteit,
Friedhelm Hütte

Polski kurator: Monika Rydygier
Międzynarodowe Centrum Kultury
w Krakowie

9 czerwca – 19 września 2004

*Jeżeli wykonawca wpatrzony jest w to, co
niezmienne, i tym posługuje się wzorem,
gdy usiłuje urzeczywistnić jego postać
i moc, wówczas wynikiem jest rzecz skoń-
czona i piękna.*

Platon, *Timaeus*

Pustynia

Poznanie największych światowych wystaw sztuki współczesnej, takich jak Documenta w Kassel czy Biennale w Wenecji, pozostawia wrażenie ogromnej pustyni, wszechogarniającej pozornie przepelniony świat. Spośród pustki artyści i twórcy ekspozycji próbują wydobyć cokolwiek, co stanowić może o tożsamości tego świata i człowieka w nim. Lokalne dziedzictwo kulturowe, intelektualne refleksje o społecznych i rasowych nierównościach oraz możliwych sposobach ich eliminowania, opór przeciw manipulującej człowiekiem masowej i skomercjalizowanej kulturze, różnorodność jako wartość sama w sobie... – to niektóre tylko fragmenty przepełnienia, które pokazać mają możliwe tożsamości i drogi jej poszukiwania. W rezultacie wielkie wystawy dają wrażenie chaosu, który nie tylko nie może

zapełnić pustyni świata, ale czyni ją coraz bardziej jałową. Dzieła sztuki i totalne ekspozycje, zaplanowane jako moralizatorskie i filozoficzne osądy i wskazówki, okazują się smutnym konstataowaniem, rozpaczliwym nawoływaniem o siebie, albo nieporadnym wskazywaniem sposobów, co do których właściwości sami artyści nie wydają się przekonani.

Pierwsze doświadczenie wystawy *Oto człowiek*, prezentującej dzieła niemieckich artystów XX wieku i początku obecnego stulecia, pokazywanej w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, prowadzić może do podobnych refleksji. Chłodna, surowa i sterylna, zamknięta w sobie przestrzeń trwająca w stłumionym świetle, choć wynikła zapewne z obiektywnych warunków ekspozycyjnych i wykorzystania technologicznych dobrodziejstw, staje się jednak znakiem pustyni świata, współbrzmującym z diagnozą stawianą – podobnie mimowolnie – przez artystów i kuratorów wielkich wystaw. Choć ów zdyscyplinowany chłód cechuje też wysiłek kuratorów, a więc choćby rytm układu prac, w którym spokojne ciągi małych formatów w spodziewany sposób przerzywa dzieło o bardziej monumentalnej skali. Także większość prac dopracowana jest gładko i czysto, niezależnie od techniki, indywidualnego stylu czy czasu powstania.

Niepokój

Jednak wśród czystej i spokojnej przestrzeni pojawiają się sygnały wołania o tożsamość. Najpierw w stylu ekspresjonistów, kiedy wołanie to jest, ale jakby nie bardzo świadome. W gwałtow-

ym erotyzmie, nerwowej kresce i rozchwianej kompozycji Ernsta Ludwiga Kirchnera, prowokującym akcie Oskara Kokoschki czy złośliwości bałaganu ludzi, linii i kolorów George'a Grosza albo Otto Dix'a. Uspokaja tę nerwowość August Macke, wpisując soczyste i nawet kontrastowe plamy barwne w delikatność akwareli i zdecydowany porządek ukrytych w figuratywnej kompozycji prostych o przeważnie pionowym kierunku.

Niepokój mimo to nie cichnie, lecz nabiera nawet cech bardziej jednoznacznej wypowiedzi. Złość na bycie kim się jest tkwi w „ekshibicjonizmie” elementów kobiecości, pokazanych w rysunkach i akwarelach z lat siedemdziesiątych Salomé. Artyst(k)a prowokuje pseudonimem i swym zachowaniem pytanie o potrzebę kuszenia i gry w tożsamości kobiety. Choć agresywność wypowiedzi tłumi trochę siłę przewrotnej metafory kształtującej się przez zestawienie Salomé – ukryty pod tym pseudonimem autor-mężczyzna – *Ja - Diva* (kobieta, mężczyzna, istnienie, fałsz, kuszenie, błyszczenie, pycha...).

Sytuację celowego przekształcania – i przez to zatracania – „ja” wprost ilustruje Katharina Sieverding w fotografiach *Transformera*. Wreszcie Jürgen Klauke i Florian Merkel prezentują swe fotograficzne portrety, gdzie zamiast epifanii twarzy pojawia się cyrkowe nakładanie na oblicze kostiumu grymasów i barw. Pytanie zatem: „Kim jestem?” Albo raczej infantylnie: „A kuku! Kim jestem?” A może: „Czym jestem?” Lub też: „Kim jestem? A po co zadawać takie pytania? Przecież wszyscy jesteśmy clownami.” Tylko, że sarkazm i cynizm

najczęściej błyskotliwie maskują niepewność siebie, lęk, niemoc ducha i zagmatwanie myśli. Znów więc pustkę.

Jednak wystawa *Oto człowiek* od pustki i niepokoju również uwalnia. Nie poprzez próby artystów bycia kim się nie jest – filozofem, politykiem czy kapłanem – jak to często bywa na wielkich wystawach. Ale poprzez sztukę. Eksploatowanie tego, co ją wyznacza. Piękna.

Metafora

Tkwi ono w różnych warstwach prezentowanych dzieł. *Król gór*, klasyka sztuki drugiej połowy XX wieku, Josepha Beuysa ma w sobie trwałość, ciężar i moc skały oraz monumentalną wielkość władcy. Mimo, że leżącego. Może upadł i jest rozbity, strzaskany? Jednak bryły pozostają we wzniosłym i spokojnym porządku. Symbol o oksymoronicznej strukturze skłania do myśli o trwaniu i przemijaniu, powołaniu i służbie wbrew przeciwnościom, o sile i władzy, o archetypie Króla. Refleksja zawiera pytanie i odpowiedź, bowiem powalony król nie traci swej królewskości, tak jak skały pozostają znakami niewzruszonych gór w swej materii i kształcie.

W *New Balance* – dużej, chłodnej kompozycji zieleni i bieli z wyrafinowanym sygnałem granatu i subtelnymi akcentami żółci, brązów i błękitów – Alfred Müller wprost odnosi się do współczesnej samotności, potęgującej znane nam wrażenie pustyni świata. Równowaga w takim świecie polega na powierzchni estetyce i odwróceniu się tyłem, na obcości we wspólnym niby wnętrzu, na uwalnianiu od krępującej odpowiedzialności nie zauważeniu

nieobecności. Smutna ironia czyni jednak z diagnozy początek refleksji, metafizycznego sięgnięcia poza świat albo w głąb siebie w pragnieniu wspólnoty i w pytaniu o przyczyny powierzchowności i alienacji.

Współczesny *Palladio* Petera Holla to klasyczne proporcje młodzieńczego ciała i jego rozkwitanie, mistrzostwo klasyków w harmonii architektury i zbieżnej perspektywie, idealna kula. Zderzone z nowoczesnym sportem, współczesnym fetyszem i idolatrią kreowaną przez masową kulturę. Zderzenie buduje wieloaspektową metaforę: pytania o prawdziwe mistrzostwo i na to pytanie odpowiedzi. Po doświadczeniu dzieła w pamięci pozostaje nie przyszła, chwilowa gwiazda sportu, która wyrosnąć może z młodzieńca, ale wieczna harmonia i uniwersalna siła rozkwitania, radości, umiejętności. Piękno pojawia się tutaj w konstrukcji metafory i zostaje bezpośrednio przywołane w odpowiedzi – prawdziwe mistrzostwo rozpoznać można przez to, że jest piękne.

Metafora i symbol pozwalają zatem uświadamiać lub choćby sygnalizować tożsamość człowieka w świecie przez podkreślanie wprost i w estetycznym doznaniu uniwersalnych cech tej tożsamości, wśród których jedną z najważniejszych jest odczuwane i nazywane obiektywne piękno.

Ludzie

Max Beckmann pokazuje w oszczędnym szkicu kredą na graficznym papierze *Wiosłarzy*. Także zatem młodych mężczyzn zajętych sportem. Jednak prócz prostych i czystych, zgeometryzowanych zarysów ciał jest w tej pracy z czasów

międzywojennej *Neue Sachlichkeit* szczerść i uroda obrazu tężyny, młodości, odpoczynku, wspólnoty, życia.

U Sigmara Polke, ironizującego współtwórcy kapitalistycznego realizmu z lat sześćdziesiątych, w prozaicznym spojrzeniu mężczyzny na dwie kobiety pogrążone w rozmowie przy kawiarnianym stoliku tkwi może ślad dwuznacznej sugestii i aluzji rodem z filmu, ale bardziej jest to urok życiowej rodzajowości, naturalnej normalności bycia ludzi – rozmowy, spojrzenia, myśli. Podkreślonej jeszcze „niską techniką” collage’u i wyciętego szablonu.

Ową codzienną zwykłość, jeszcze bardziej prostą i oczywistą, prezentują bohaterowie małych akwarel Holla. Starszy człowiek siedzący na niewidocznej ławeczce z dziewczynką, to może dziadek z wnuczką, upozowani niczym w dziełach wspomianej niemieckiej Nowej Rzeczowości, która niegdyś zastąpiła ekspresjonizm. Młodzi ludzie niegroźnie zaczepiają z brzegu rzeki pewnie samego autora, portretującego ich, podczas gdy sami bohaterowie fotografują uwieczniającego ich twórcę. Postmodernistyczna ironia na temat fotorealizmu? Kto naprawdę jest tutaj tym, który potrafi uchwycić rzeczywistość w jej istocie? Kto bliższy jest życia? Obrazy nie mają tytułów, a kontury i szczegóły rozmywają się w świetle, rozjaśnionych barwach i akwarelowym rozwodnieniu. Nie tyle zatem konkretność jednostki, ile ludzie i ich codzienne życie, spokojne, barwne i rozświetlone pokazuje Holl poprzez swe małe postaci. Wielkie jednak i piękne w zwykłej codzienności. W trwaniu i byciu razem.

Człowiek

Kobieta siedząca na ławce Käthe Kollwitz, zapowiadającej kiedyś ekspresjonistów w swym naturalizmie, jest zmęczona i spracowana, jej twarz niknie w cieniu, ale dostrzegalne rysy zdradzają zdystansowaną mądrość płynącą z wieku, pracy, doświadczenia. Nie gwałtownie radosną, ale też i nie smutną. Po prostu intuicyjną świadomość istoty świata, dziejącej się wciąż w człowieczym istnieniu.

Jeden z przykładów malarskiej działalności twórcy teatru Bauhausu Oskara Schlemmera, *Zamyślony*, urzeka natomiast melancholią pozy, delikatnością całej postaci, prostotą linii, syntetycznym skupieniem się na twarzy, subtelnym cieniem położonym różnymi barwami. Oszczędność kreski i cienia w przedstawieniu kształtu człowieka osiągnie potem apogeum w monochromatycznych, ołówkowo-akwarelowych szkicach Beuysa. To kontynuacja tradycji widzenia prawdy i wzniosłości w prostocie.

Natomiast solidny wolumen, regularny i obły owal twarzy, krągłe i szerokie barki, podniesiony stan podkreślający nieduże piersi, niżej materia schodząca ku dużym stopom w równych, prostych fałdach, kryjąca wąskie biodra i najwyraźniej twarde, silne ciało to codzienność intymna współczesnej Ateny *W różowej halce* Johanna Grützke. Tym razem kobieta okazuje się boginią surową i mocną, ilustrującą trwałość ideałów Greków okresu archaicznego, Masaccia, Pierra della Francesca czy Davida. Poruszające jest zupełnie współczesne przejście od archaizmu kobiety Grützkego do klasycyzmu znanego nam chłopca w *Palladiu* Holla.

W inny sposób nabiera monumentalnego wyrazu współczesny *Mężczyzna* Stephana Balkenhola. W przeciętnym ubraniu, ciemnych spodniach i białej koszuli, wyrasta ze skromnego szkicu kredką i przekształca się w bohatera kolumnowej rzeźby albo drewnianego, dwumetrowego reliefu. Tak współcześnie realizuje i dopowiada wzorce greckich herosów, nowożytnych władców i romantycznych generałów.

Kwintesencją zaś najnowszej klasyki i wystawienniczego studium człowieka zarazem staje się dzisiejszy *Ideal* Bernharda Prinza. To apoteoza kobiecości. W regularnym świetle i soczystej ostrości zdjęcia, wydobywających każdy szczegół postaci, wcielone marzenia dopełniają niedostrzegalne niedoskonałości i domyślne akty codziennych czynności. Erotyzm drży w zarysie ciała pod codziennym ubraniem, w niepokojącym spokoju twarzy i zastygłej pozy. Wszystkie elementy dopełniają się wzajemnie w obietnicy nieustającej kontemplacji. W nadziei niezmiennego wpatrywania. W miłości przez wpatrywanie wszechogarniającej.

Człowiek i ludzie to symbole, których pewne znaczenia są związane ze złem. Jednak okazuje się, że sens ludzkiego bytowania, tkwiący w pięknie i dobru człowieczeństwa samego w sobie, w byciu kobietą, mężczyzną, młodzieńcem, we wspólnocie, w spojrzeniu i rozmowie, w harmonii ciała, w intuicyjnej mądrości albo w melancholii, najlepiej ujawnia się właśnie w samym przedstawieniu człowieka.

Rozkwitanie

Opisywany na początku pesymistyczny wydźwięk całości wielkich wy-

staw pozwala lepiej zaistnieć na nich nielicznym dziełom wielkiej klasy, których doświadczenie rzeczywiście sięga istoty świata i człowieka. Tak samo mniejsze, monograficzne ekspozycje, jak *Oto człowiek* (także i wyrafinowane kolekcje, jak ta gromadzona przez Deutsche Bank), skupione na myśli rozbudowanej w niewielu wątkach, albo na jednym artyście lub grupie twórców, sprawniej przełamują pustynię świata, przemieniając ją w rozkwitającą przestrzeń życia, rzeczywiście odnajdującą tożsamość człowieka, bo odkrywającą fundamentalną cechę istnienia – piękno.

Rafał Solewski

Thomas Ruff, *Portret (Dirk Skreber)*, 1987, 210 x 160 cm, grafika komputerowa
OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank



Reprodukcje Dzieł uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie

Horst Antes, *Bez tytułu*, 1962, 66,9 x 46,9 cm, gwasz na papierze czerpanym

OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank

O wiedeńskich kawiarniach – tam i tu

Pomiędzy odległymi od siebie o 100 metrów kawiarniami *Café Central* i *Café Griensteindl* znajduje się siedziba niezwykle żywotnego Austriackiego Towarzystwa Literackiego, któremu szefuje pisarka Marianne Gruber. Swoich gości zwykła przyjmować przy stałym stoliku w *Café Griensteindl*, chciałoby się rzec – tak jak czynili to przed ponad stu laty Hugo von Hofmannsthal czy Arthur Schnitzler. Byłoby to spostrzeżenie grzeszące nieścisłością historyczną, ponieważ „stara” kawiarnia, założona w roku 1847 przez aptekarza Griensteindla i stanowiąca w ostatniej dekadzie XIX stulecia intelektualne gniazdo wiedeńskiej moderny, została zburzona w styczniu 1897 roku i przywrócona do życia prawie sto lat później, jednak niebywale silny związek wiedeńskiej literatury i kawiarni uprawomocnia tego typu uproszczenia.

Wiedeńskie kawiarnie literackie odegrały na przestrzeni kilku pokoleń rolę wybitnie kulturotwórczą, porównywaną do francuskich salonów literackich XVII i XVIII wieku. Za w miarę przystającą analogię można w Polsce uznać środowisko Kabaretu „Zielony Balonik” w krakowskiej Jamie Michalikowej. To jednak zjawiska najwyżej podobne, nie wywodzące swej specyfiki z miejsca spotkań. Bycie w kawiarni oznacza w Wiedniu (a jeszcze bardziej

oznaczało kiedyś) integralną, nie odświętną i nie alternatywną, część życia. *Kawiarnia wiedeńska* – twierdzi Stefan H. Kaszyński – *to rozpoznawalny symbol, znak kulturowy, wyrażający stosunek do rzeczywistości i znamionujący wyszukany, acz niewymuszony sposób bycia. Rodowity Wiedeńczyk nie chodzi do kawiarni w celach, jak tu mówią, konsumpcyjnych, te są dla niego wyłącznie pretekstem. (...) Kawiarnia jest poniekąd drugim domem Wiedeńczyka, tu ma on swój marmurowy blat stolika, swoją pluszową kanapę, gięte krzesła, potrzebne gazety i przyjazne jego naturze otoczenie. Picie kawy, z regularnie wymienianą szklanką krystalicznej wody, jest w tej sytuacji niemal rytuałem, sposobem bycia, a nie sposobem spędzania czasu.* Pod pewnymi względami bardziej adekwatne byłoby więc porównanie z monachijskimi piwiarniami lub irlandzkimi pubami, które też generują własny mikroklimat i własne mikrostruktury społeczne. Na próżno jednak szukać w leksykonach pojęcia „monachijskie piwiarnie literackie”. W Wiedniu zaś sprzeczanie zwrotne między archaicznym sposobem egzystencji – prześiadaniem w kawiarni, a rodzającymi się tu raz po raz niepospolitymi zjawiskami kulturowymi, stanowi o specyficzności wiedeńskiego krajobrazu kawiarnianego, analizowanego przez naukowców i utrwalanego artystycznie przez jego uczestników. *Kawiarnia literacka „stanowi może bądź co bądź najbardziej wyszukaną emanację pojęcia wiedeńskiej kawiarni – wskazywał pisarz i felietonista Friedrich Torberg – nie jest jednak dla niej reprezentatywna”.* Inny żydowskiego pochodzenia literat i stały bywalec *Café Central*, Alfred Polgar, podkreślał, że uroków jej „zaznać może

w pełni jedynie ten, kto nie chce niczego ponadto, niż tu sobie pobyć”.

Początek wiedeńskiej tradycji kawiarnianej ma polskie korzenie. W 1683 roku przybył z wojskami Jana III Sobieskiego do Wiednia Jan Franciszek Kulczycki, Polak z okolic Sambora, który za przedarcie się przez pierścień wojsk tureckich i przyniesienie do Wiednia informacji o zbliżającej się odsieczy, otrzymał od dowodzącego obroną miasta hrabiego Starhemberga prawo do wyboru nagrody. Poprosił o worki z kawą, porzucone przez Kara Mustafę i prawo do wyszynku kawy. Kulczycki stał się Kolschitzkym i od jego lokalu „Pod Błękitną Butelką” zaczęła się historia wiedeńskiej kawiarni. Kilka lat później było ich prawie tuzin, a pierwszy rozkwit nastąpił w połowie osiemnastego wieku, kiedy to Włosi Taroni i Milani – podobnie jak ich rodacy w kilku innych miastach Europy – zaczęli w stolicy Cesarstwa serwować napar „gorący jak piekło, czarny jak szatan, czysty jak anioł i słodki jak miłość” (Talleyrand). Kawiarniana prosperita zamarła w czasie wojen napoleońskich, których skutkiem ubocznym były trudności zaopatrzeniowe miasta. Nastąpił jednak Kongres Wiedeński, a po nim epoka rozkwitu życia towarzyskiego i rozwoju mieszczaństwa w stolicy Cesarstwa Austriackiego. W roku 1839 odnotowano w Wiedniu 88 przybytków picia kawy, a ich liczba rosła w imponującym tempie. Do najślawniejszych należały „Herzog” (od 1824, dzisiejszy „Frauenhuber”), „Neuner” (1824) oraz „Piccola” (1830). Przy marmurowych stolikach spotykali się w nich pisarze Grillparzer, Raimund i Stifter, wiedeńscy klasycy Mozart i Beethoven, królowie walca Lanner i Strauss.

Rafał
Watrowski

OKNO
NA ŚWIAT



Café Central w Wiedniu

W 1847 roku otworzyła swe podwoje *Café Griensteindl*, najpierw dla rewolucyjnie usposobionej młodzieży, później – od ok. 1890 roku do końca swego istnienia – dając jednolity adres wiedeńskiej elicie intelektualnej i artystycznej. Oprócz wspomnianych już Schnitzlera i Hofmannsthalera bywali tu stale Hermann Bahr, Richard Beer-Hoffman, Arnold Schönberg i inni. Karl Kraus wieszcz, że ze zburzeniem *Café Griensteindl* nastanie „epoka bezdomności” w literaturze austriackiej. Kasandryczne te przepowiednie nie spełniły się, Kraus wraz ze starymi i nowymi bywalcami przeniósł się do nieopodal leżącej *Café Central*. Trzon „centralistów” stanowili Egon Friedell, Felix Salten, Alfred Polgar i rezydujący w niej do dziś (w postaci figury przy drzwiach) Peter Altenberg. Ten

literat-megaloman przetrwał w pamięci potomnych w zasadzie tylko dzięki kawiarni – jako część legendy i twórca aforyzmów, błyskotliwych „odłamków myśli” – formy bardzo odpowiadającej kawiarnianemu rodzajowi dyskursu intelektualnego. Po pierwszej wojnie światowej centrum spotkań pisarzy i krytyków była – znów nieodległa – *Café Herrenhof*. Jej słynnymi gośćmi byli Robert Musil, Hermann Broch, Franz Werfel i Joseph Roth, zaglądali tu często Heimito von Doderer i Alexander von Lernet-Holenia. Po drugiej wojnie światowej palmę pierwszeństwa wśród kawiarni przejęła *Café Hawelka*. Jest ona prowadzona już szóste dziesięciolecie przez tę samą, wkrótce stuletnią parę właścicieli. Państwo Leopold i Josephine Hawelka gościli u siebie w latach pięćdziesiątych literatów Milo Dora, Herberta Eisenreicha, Hilde Spiel, Heimito von Doderera, Hansa Weigla i Friedricha Torberga, do których w następnej dekadzie dołączyli artyści sztuk pięknych z prekursorem postmodernizmu w architekturze Friedensreichem Hundertwasserem na czele. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spotkać tu można było kolejne środowisko literackie, tzw. fantastycznego realizmu, z Hansem Carlem Artmannem, Friedrichem Achleitnerem i Gerhardem Rühmem.

Listę sławnych gości tych i innych kawiarni, kojarzących się w grupy i środowiska artystyczne, można by dowolnie rozszerzać, warto bowiem jeszcze raz podkreślić, że krajobraz Wiednia zdobi ponad sześćset typowych kawiarni oraz drugie tyle nowoczesnych barów kawowych czy kawiarnio-restauracji. Przybywa z zewnątrz ich liczba, niepowtarzal-

ny styl oraz bogactwo znaczeń i skojarzeń może wprawić w zdziwienie lub zakłopotanie. O przybliżenie klimatu i niepowtarzalnego uroku wiedeńskich kawiarni zatroszczył się ostatnio znawca literatury i kultury austriackiej, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Stefan H. Kaszyński. W antologii-przewodniku *Opowieści wiedeńskiej kawiarni* zamieścił – oprócz ogólnego wstępu – specjalnie na jej potrzeby stworzone przekłady małych form literackich – felietonów, opowiadań i aforyzmów – znanych i zasłużonych literatów „kawiarnianych”: Canettiego, Krausa, Altenberga, Weigla, Torberga i innych. Jest tu klasyczny esej Alfreda Polgara *Teoria Café Central* w wybornym tłumaczeniu Marka Przybeckiego. Jakość przekładów firmują swoimi nazwiskami Maria Krysztofiak, Stefan H. Kaszyński, Aleksandra Wiśniewska, Joanna i Maciej Dryndowie oraz Bernadeta Sturzbecher. Całość uzupełnia dziewięćdziesiąt fotografii autorstwa Bernadety Abramowicz, pogrupowanych jako *Fasady, Wnętrza, Pisarze w kawiarni, Okna, Drzwi, Filizanki, Prasa*.

W panteonie wiedeńskich kawiarni, przedstawionych w usystematyzowanym skrócie na końcu książki, jest tłoczno, a mimo to listę można by z powodzeniem uzupełnić o niejedną przybytek, jak choćby odwiedzaną chętnie przez profesurę Uniwersytetu Wiedeńskiego *Café Schwarzenberg* u wylotu Kärntnerstraße, stuletnią *Café Weimar* nieopodal domu Zygmunta Freuda, czy *Volksgarten Café* znaną z pamiętników 18-letniego Schnitzlera jako miejsce spotkań z Fanny, jego studencką miłością. Można by dodać i nowe, których legendy dopiero

się piszą, jak *Café Anzengruber*, uwiecznioną w powieści *Wiedeńska pasja* współczesnej pisarki Lilian Faschinger. Kawiarnia wiedeńska jest bowiem bytem ciągle żywym i dzieje jej jako zjawiska społeczno-kulturowego mają przed sobą (oby) jeszcze długą historię.

Zdawałoby się, że *Opowieści wiedeńskiej kawiarni* powinny być skazane na sukces – książkę można czytać w celach poznawczych, traktować jako antologię tekstów literackich lub przewodnik w pełnym tego słowa znaczeniu. W normalnym kraju byłaby pewnie komercyjnym hitem dla podróżników spragnio-

Fotografie Rafał Watrowski



nich lepszego wglądu i refleksji. Niektóre zagraniczne wydawnictwa świadomie budują serie wydawnicze oparte na dziedzictwie kulturowym danego miejsca lub regionu (*Podróże literackie* wiedeńskiego wydawnictwa Picus), względnie odnoszące się do zdefiniowanych grup czytelnich (feministyczno-literackie podróże berlińskiej Edition Ebersbach). Polacy są ciągle dość bezradnie skazani na pragmatyczne poradniki, gdzie za granicą zjeść, wypić i pozbyć się (większej lub mniejszej) gotówki. Jak nie dziwić mają w tej sytuacji perypetie edytorów ze znalezieniem wydawnictwa skorego zaryzykować wydanie tytułu, perypetie – dodajmy – zakończone niepowodzeniem? Książka zaistniała wprawdzie, i to w bardzo powabnej szacie, w *Kolek-*

cji Czytelni Austriackiej UAM przy materialnym wsparciu Austriackiego Forum Kultury, ale nie będzie *de facto* dostępna w sprzedaży. Skromne i uszczuplone przez powinności z tytułu praw autorskich środki finansowe zaowocowały nakładem tak minimalnym, że nie będzie on kierowany w szerokopasmowe kanały dystrybucyjne. W ten sposób odbiorcy zostali pobawieni zysku intelektualnego, księgarze – materialnego, a książka osiągnęła status białego kruka.

Cóż, jak można się zorientować w trakcie lektury *Opowieści...*, Poznań i Warszawa należą do innej tradycji mentalnej niż Wiedeń. I tak już pozostanie.

Rafał Watrowski

Wiedeń, 1989



Fotografia Jan Szczurek



Alfred Müller, *New Balance*, 1999, 190 x 139,8 cm, akryl na płótnie OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank
Reprodukcja Dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie

Substancja malarstwa

Z JANEM ŚWIDERSKIM rozmawia PAWEŁ TARANCZEWSKI

JAN ŚWIDERSKI, malarz, pedagog i działacz społeczny. W latach 1930-1939 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. Żołnierz września 1939 roku, więzień obozu w Harthohe, w Nadrenii, brał udział w jenieckim życiu kulturalnym. Działacz Związku Polskich Artystów Plastyków, od roku 1950 jego prezes. Profesor ASP, między innymi kierownik Katedry Malarstwa i Rysunku, w latach 1951-1954 był prorektorem tej uczelni. Uczestniczył w 160 wystawach.



Fotografia Jerzy Drużkowski

Ostatnią rozmowę z Janem Świdorskim nagrałem dawno. Nestor Akademii Sztuk Pięknych mówił, co chciał i co pamiętał. Ja to nagrywałem. Sądów jego o ludziach i sprawach wyglądał nie będę i mam nadzieję, że żyjący koledzy nie wezmą mu ich za złe. Oczywiście, można zapisu nie ogłaszać. Takie rozumowanie kałoby jednak poniechać ogłaszania rozmów istotnych, prowadzonych bez autocenzury, które mają znaczenie nie tylko dla rozmówców.

Rozmawialiśmy w mieszkaniu profesora przy ul. Kurniki 3 w kamienicy projektu Sas-Zubrzyckiego, która ma coś wspólnego z gotykiem. Przez niedomkniętą zawsze bramę wchodziło się do cuchnącej sieni przepojonej ekskrementami, bo łatwo dostępnej i bliskiej dworca. Odrapaną kłatką schodową wchodziłem na drugie piętro, dzwoniłem, Jan Świdorski otwierał drzwi, zapraszał do środka. W niewielkim pokoju, który pod koniec życia profesora był też jego pracownią, stała spora kanapa, nad którą wisiał obraz pędzla Janiny Kraupe z wizerunkiem jej matki karmiącej trzymanego na kolanach wnuka, Iwa. Przed kanapą był mały stolik i niewielki fotel – *vis à vis* kanapy. Siadywała na nim Janina Kraupe. Z boku stało krzesło dla mnie, siadałem na nim (fotel był nietykalny), Jan Świdorski parzył herbatę i zasiadał na środku kanapy. Ja pytałem, Jan Świdorski opowiadał.

Rozmowę nagrywałem kilka dni, spisując ją, rozumiałem, że nie wolno zacierać charakteru tekstu mówionego, bo odślania on mówiącego, zrezygnowałem więc z poprawek, ograniczając się do usunięcia przypadkowych i nic nie wnoszących powtórzeń.

Jak w latach trzydziestych wyglądały studia na Akademii Sztuk Pięknych?

Dwa pierwsze lata tylko się rysowało. Na drugim roku była dodatkowo martwa natura, którą prowadził Stefan Filipkiewicz. Przychodził zawsze w rękawiczkach, jedną zdejmował, i trzymając w ręku, z wszystkimi się ładnie witał, z wszystkimi porozmawiał. Potem zaczynał chodzić po kolej przed prace, no i coś tam mówił – tak żeby nie urazić. Uważał, że urażenie to nie jest rola profesora. Rolą profesora jest pomóc przezwyciężyć te kłopoty, jakie się ma, malując. Nie robił na siłę korekty. Trochę z tym przesadzał, no ale on taki był.

Mamy też Huculów – Jarocki, Sichulski..., wszyscy zaangażowani narodowo. Jednak w Pradze, w Wiedniu, w Niemczech widać, że widzieli Polskę przez niemieckie okulary. Temat był narodowy, ale malarstwo nie za bardzo.

Dlatego Kamocki miał tę świadomość, że oni są na złej drodze. On się śmiał z huculszczyzny.

Ale na pierwszych latach wyglądało wszystko gładko dlatego, bo był program – zresztą opracowany przez Jarockiego. Program był taki: trzeba studiować akt. Ci którzy byli słabsi, którzy mieli kłopoty, to rysowali tak zwany gips. Ustawiało się najpierw głowę a później akt, a potem dopiero przechodzili do żywego modelu. Program jeszcze dziewiętnastowieczny. Jarocki to stosował z tym, że ja nie miałem tego nieszczęścia, żeby gips rysować, natomiast wiem, że moje koleżanki rysowały gipsy. Jedną z korekt [rysunku aktu] pamiętam bardzo dokładnie, pamiętam jak on mówił: „Proszę pana, ponieważ pępek nie jest na środku [jemu się po prostu nie podobał mój rysunek aktu], to trzeba będzie wymazać cały akt i na nowo go narysować zostawiając pępek.” Ja mówię: „Panie profesorze, może ja odwrotnie zrobię, pępek wymażę a akt zostawię. Przecież tyle pracy włożyłem.” Mówi: „Tak, to słuszne, tylko, że ja jestem profesorem a pan studentem.”

Adam Hofmann opowiadał mi, że Jarocki rysował po pracach, zgrzytając sztuczną szczęką.

Tak, tak! Z tym, że Adam Hofmann zapomniał powiedzieć, że on rysował tylko niektórych. Jarocki nie uznawał smarowania. Natomiast tylko wtedy uznawał dotknięcie przesmarowanego rysunku za słuszne, gdy było to związane z linią. On uważał, że rysunek, to jest najpierw linia podparta plamą – jeżeli jest potrzeba. Na ogół uważał, że potrzeba, dlatego, że trzeba dużo umieć, żeby samą linią wyrazić formę w przestrzeni. A tak, to on wszystkim nie grzebał w rysunku. Może Hofmannowi, bo Hofmann miał skłonność do smolenia paluchem.

Jarocki był stamtąd. To mu było bliskie. Ja panu powiem, jak się bliżej przyjrzyć, to prace Jarockiego są sztywne, ale autentyczne. Dobrze zbudowane. Przynajmniej niektóre Huculki. Dobrze zbudowane, dobrze narysowane.



JAN ŚWIDERSKI, lata trzydzieste XX wieku
Reprodukcja Dzięki uprzejmości Galerii pod Rejentem
w Krakowie

Kamocki skąd się wywodził?

Był uczniem Stanisławskiego w krakowskiej Akademii. Polski impresjonizm. On z Huculami nie miał nic wspólnego! Unikał tego, w ogóle nie lubił słowa „narodowa sztuka”. Sztuka jest międzynarodowa – wtedy to było bardzo modne słowo.

Kamockiego to ja poznałem najpierw z obrazów. Później z Bratniaka, bo on bardzo często przychodził do Bratniej Pomocy i rozmawiał ze starszymi kolegami. Zawsze mi się podobał, bo był zawsze delikatny, nie było u niego żadnej agresji, był koleżeński i nie dawał po sobie poznać, że on jest profesorem a inni studentami. Jednym z najbardziej delikatnych ludzi, jakich w ogóle znałem, był Stefan Filipkiewicz, o którym się nie mówi – a on uczył w Akademii kilka lat. Jak byłem na drugim roku w Akademii to Stefan Filipkiewicz robił korekty, on był specjalistą od korekt martwej natury dla II roku. Wtedy poznałem Filipkiewicza a później przez niego poznałem Kamockiego w lokalu Bratniej Pomocy. Później, po moich przeżyciach z prof. Pautschem, szukałem pracowni. Raz Pautsch robił mi korektę, wziął do ręki pierwszy z brzegu pędzel i umo-

czył go w czerwonej farbie, mówiąc: „Rasowy malarz zrobiłby to tak...” – i szerokim pociągnięciem zniweczył moje tygodniowe poszukiwania. Powiedziałem mu wtedy: „Nie dość, że zepsuł mi Pan gamę, to jeszcze zużył Pan ostatni cynober, jaki miałem”. Pautsch bez słowa wyszedł z pracowni, a po kilkunastu minutach wezwał mnie do gabinetu. Dał mi pudełko farb i powiedział: „Tu ma Pan swoje cynobry, ale gamy już nie zwrócę. Do widzenia.” Myślałem, że mnie wyrzucił i szukałem innej pracowni, Pautsch miał do mnie potem o to pretensje. Poszedłem do Weissa, ale tam były same kobiety, zostałem z tydzień, potem malowałem u Pieńkowskiego. Tam było bardzo dużo różnych cywilnych osób, ale również jedna zakonnica, kolejarz, oficer. Więc zrezygnowałem. Wtedy poszedłem do Kamockiego, opowiedziałem mu całe przeżycie z prof. Pautschem i on mówi: „No to nie ma żadnych przeszkód, niech pan przyjdzie do mnie, ja tu mam małą pracownię, ale prowadzę plener – na ogół pracujemy w Radziszowie i Zakopanem na Harendzie”. I zdecydowałem się pójść. Dlaczego taki wstęp, dlatego, że chcę podkreślić jego sposób przekazywania wiedzy o sztuce. On miał dwa rodzaje korekt: korekty szczegółowe odnoszące się do określonego zadania poprzez martwą naturę albo portret w pracowni, którą miał na placu Matejki, a drugi rodzaj korekt, to był jakby przegląd pracowni, ale nie taki masowy, on każdego osobno oglądał, indywidualnie. Pokazywało mu się prace i była rozmowa, dialog – „Ja tu nie chcę nic narzucać, ja tylko przekazuję panu to, co ja myślę o sztuce.” Robił różne dygresje, aluzje do malarstwa, brał pod uwagę historię malarstwa, szczególnie odnosił się do Corota i Stanisławskiego. Ponieważ był uczniem Stanisławskiego, było mu to najbliższe. Opowiadał, że Stanisławski był taki gruby i wielki człowiek a malował takie małe obrazki w przeciwieństwie do Jana Matejki, który był mały a malował bardzo wielkie obrazy. Stanisławski malował takie obrazki, bo miał trudności w ruchu, miał taką małą kasetkę i w zasadzie robił to wszystko a *la prima*. To był rodzaj szkicowego malowania, a wszystko co robił, miało cechy zamkniętej formy.

Kamocki przy korektach wspominał najczęściej Corota i – jeśli chodzi o tradycje nasze polskie –

Stanisławskiego, pokazywał na czym polega sens malarstwa szczególnie jeśli chodzi o pejzaż.

Na czym polegał wpływ Kamockiego?

Wpływ Kamockiego polegał na tym, że on po wiadał: „Żebyście mi broń Boże nie naśladowali bo to jest największe spustoszenie dla świeżości młodego człowieka, wyciągnijcie tylko wnioski z tego, co mówię i zastosujcie w tym, co robicie”.

Na pana wpłynął nie formą malarską, nie sposobem malowania, sposobem kładzenia farby, komponowania, ale panteistycznym rozumieniem krajobrazu.

Tak, oczywiście. Pierwszy plener w Woli Radziszowskiej był niezapomniany. On wziął mnie ze sobą osobno, nie wiem, dlaczego mnie sobie upodobał, pochodziliśmy po polu – pokazał mi, jaki świat jest piękny, jaka piękna jest przyroda. Bez tego zachwyty nad przyrodą nie powinno się zaczynać malować. Trzeba najpierw wchłonąć piękno tego świata, to wtedy otworzy się wewnętrzny obraz na podstawie motywu, który zamierza się malować, otworzy się obraz w wyobraźni, w autorze i wtedy dopiero można zacząć go malować, i powiada – trzeba szybko malować i nie bać się, jeśli coś wydaje się powierzchowne, bo talent polega na spontanicznym wyładowaniu. Ja tego nie mogę zapomnieć przy tej pierwszej korekcie, bo wszystkie pierwsze sformułowania swoich pierwszych profesorów pamięta się całe życie. Bez kontemplacji i zachwyty nad przyrodą nie należy malować.

Pisząc o Akademii, natrafiłem na program malarstwa pejzażowego Jana Nepomucena Głowackiego. Najpierw rysowało się ruiny, potem wodospady, potem skały, wszystko osobno, potem liście, potem całe drzewa, i to wszystko nie z natury a według litografowanych wiedeńskich wzorów Schindlera. Metoda konstrukcyjna – najpierw poznaje się elementy pejzażu a potem z tego montuje, konstruuje się całość też w oparciu o wzory Schindlera, o pejzaże wzorowe. Grabiński, jeszcze za czasów Matejki, daje już podobny do Kamockiego program pracy w plenerze, tj. otwieracie się na piękno przyrody, w korektach wy-



Jan Świdorski, *Portret górnika*, 1951, olej na płótnie, 79 x 49 cm

dobywanie ze studenta tego, co w nim siedzi wewnątrz, żeby go nie stłamsić, nie złamać. Przeskok między Głowackim a Grabińskim jest totalny. Inna świadomość. Grabiński przechodzi na stosunek emocjonalny do przyrody, który u Kamockiego był już wiodący.

On mówił – trzeba się zakochać w pięknie, które jest w przyrodzie, w świecie i to powoduje wyzolenie poczucia piękna osobistego. On bardzo często używał słowa „piękno”. Dla niego piękno miało element sakralny, filozofia jakaś.

Czyli: kategoria piękna była u Kamockiego obecna?

Była obecna, bardzo często w korekcie używał tego słowa, ale nie bez powodu. Zawsze był jakiś powód...

A Pautsch mówił o pięknie?

Nie, Pautsch nie mówił nigdy o pięknie. On mówił dużo o kolorze, o kontraście, który rozumiał tak: ultramaryna przeciwko cytrynowej, fiolet przeciwko oranżowej. Kamocki widział prawdę...

Czy Weiss używał terminu piękno?

Weiss jeżeli mówił, to mówił, że trzeba przed naturą klękać na kolana.

To Eibisz mówił, żona pańska powiedziała,

że była u niego na dwa lata przed maturą i zna to powiedzenie.

On to od Weissa miał, bo u Weissa Eibisz był kiedyś studentem, jak Weiss był jeszcze młody. On tak do konca mówił, nie wiem, czy mówił jeszcze po wojnie. Weiss był zachwycony kolorem, poprzez impresjonizm, kiedyś wrócił z zagranicy, z Paryża i powiada tak „Proszę państwa tylko walor, walor, walor, kolor to jest inna sprawa. Walor! Najpiękniejsze dzieła sztuki! Ale walor rozumiał – ja tak to odebrałem – trochę po monachijsku, albo w kategoriach tradycji takiej przedimpresjonistycznej. Za moich czasów jak się w Bratniaku rozmawiało na temat walor-kolor, to walor znaczył brak użycia jakis wartości kolorystycznych malarstwo tylko monochromicznie, walorem było wszystko, co idzie w głąb, bardzo powierzchowne rozumienie. Mysmy się zaczęli później buntować przeciwko temu. U bardziej odważniejszych studentów to było tak – kolor ustalony dobrze w przestrzeni pełni zarazem funkcję waloru. I to kolor nie oddzielany od waloru.

Z tego wynika, że korekty Kamockiego nie były przeintelektualizowane.

Korekty nie były przeintelektualizowane. On czasami dawał przykłady, mówił, że są dwie postawy – postawa rozumowa i postawa z otwartym sercem, że można te dwie postawy połączyć, i tak mówił elementarnie o tych sprawach. Uważał, że bez miłości nie może być dobrego malarstwa, że poprzez miłość do natury obudzi się miłość do sztuki.

Bardziej pracował nad człowiekiem i jego świadomością niż nad poprawianiem prac.

Tak jest. Poprawianie prac to była raczej drugorzędna sprawa. To było bardzo charakterystyczne u Kamockiego, tego nie było widac u Pautscha. Pautsch poprawiał prace Weiss, nie poprawiał, ale dyktował. Dla Weissa piękna kobieta to był piękny obraz – to jest uproszczenie. Ładna modelka daje możliwość namalowania ładnego obrazu. U Kamockiego było coś innego. Pamiętam jak on się zachwycał w Radziszowie gnojówką. Powiadał jaka słiczna ta gnojówka, jaką ona ma masę, wszystko się w niej odbija, zabudowania odbijają się tak jak w wodzie, ale widac, że to jest gęsta woda, że to jest struktura

zupełnie inna niż wody. To był zachwyt nad nowym odkrytym zjawiskiem materii mokrej. Tego nigdy się nie usłyszało u jego kolegów profesorów.

Akademia nie była jednolita!

Powiem panu, między młodzieżą była ciekawa rozmowa na temat pracowni Pienkowskiego. Pienkowski robił już dawno to, co robili kapisci tylko nie tak dogłębnie. Między młodzieżą krążyła opinia „A, Pienkowski, to jest taki ojciec kapistów”. Wcale nie był, tylko metoda była podobna. Ciekawe, za moich lat pracownię miał jeszcze Axentowicz, u którego był Winnicki, zdolny chłop, brał udział w wystawie Grupy Krakowskiej później się wycofał. A Axentowicz malował huculszczyznę, ale to było tak, jak te jego portrety angielskie, bardzo osobiste. Owszem, robił parę takich, na śniegu. Ale Axentowicz nie angażował się tak bardzo w te hucule. Właściwie najbardziej to się wygłupiał Sichulski. Sichulski był dobrym rysownikiem, ale był to fatalny pedagog. To był terrorysta, który ze mną robił straszne rzeczy. Ja nie mieszcim się na małych formatach. W pewnym momencie mówię „Panie profesorze, ja będę robił na ścianie, dlatego, że ja się nie mieszczę na małym, jestem młody”. – „Proszę pana, pan musi i musi i musi robić na takich małych formatach”. No to ja robiłem, ale to były szkice. On mówi, „nie, to musi być rysunek”. Wobec tego robiłem rysunki na ścianie. Nie robił mi przez długi czas korekt. Ja mu mówię „Panie profesorze, ponieważ ja płacę chesne, wywiązuję się z różnych innych spraw należycie, wobec tego ja poproszę o korektę, bo jej nie miałem od pół roku. Żadnej korekty!”. „Gdzie pan ma rysunek?”. „Mam na małym formacie, tam na gorze”. W pracowni był pawlacz „A jak się tam wchodzi?”. „Po drabinie”. „Ja tam nie pojdę”. „Panie profesorze, jeżeli asystent Pana tam wszedł, to nie widzę powodu, żeby Pan nie wszedł”. Wchodził po tej drabinie. Mocna drabina! Nie było wysoko. On wchodzi. Ledwo stanął na pawlacz – deski były mocne, nie było mowy, żeby się coś zapadło – mówi, zaciągając z lwowska „Proszę pana, to bardzo zły rysunek. Bardzo zły rysunek”. No i siadł na stoleczku, na którym ja siedziałem rysując i zaczyna „A pan z jakiej pracowni?”. Trzeba było zawsze napisać po lewej stronie nazwisko i pra-

cownie. Ja mówię „Od rektora Pautscha”. Poruszył się i mówi „No wi pan, no wi pan, jak tak się bliżej popatrzy, to coś w tym rysunku jest dobrego”. On miał wielki szacunek do słowa „rektor”. Zaczyna chwalić „To ja już panu pozwalam robić tam na tej ścianie, tylko nie takie, trochę mniejsze”. To było charakterystyczne. W tej chwili nikt by się nie wtrącił do tego, czy ktoś robi duży czy mały. Sichulski był terrorystą, nawet moja żona uciekała przed jego korektą.

Pewnego razu studenci splełali Sichulskiemu psikus (Wiedzieli nicponie, że nie cierpiał Kossaków a zwłaszcza Jerzego!). Po Akademii kręcił się handlarz który kupował obrazy od profesorów. Raz przynosił niemiecki album poświęcony batalistycy i rozpytywał kogo książka mogłaby zainteresować. Poradzono mu, aby poszedł do Sichulskiego, który z pewnością album weźmie, bo interesują go bitwy i konie, jako że właśnie malował obrazy batalistyczne. Trzeba tylko odpowiednio go podejść, tytułując profesorem a także pułkownikiem, co jako byłemu legionście bardzo mu pochlebiało. Ma także chwalić jego obrazy, najlepiej porównując je z malarstwem Kossaków i mówić, że nie ma większych batalistów niż Kossakowie i on, Sichulski.

Handlarz zrobił tak, jak mu poradzono. Poszedł na górę do pracowni prywatnej i przedstawił sprawę. Sichulski spurpurowiał „Ja Pana zastrzelę!”, ryknął dotknięty do żywego porównaniem z Kossakami i pognał po rewolwer. Przerazony handlarz wyrwał co sił w nogach i wypadł przez bramę, zanim jeszcze Sichulski zdążył go zatrzymać przez portiera Nowaka, którego natychmiast zaalarmował telefonem.

Sichulskiego przegłosowano kontra Pronaszkowi. Zawążył głos Dunikowskiego. Młodzież krzyczała pod drzwiami, Pro-nasz-ko, Pro-nasz-ko, a Dunikowski krzyknął „Nie, ja nie mogę być terroryzowany! Ja nie będę terroryzowany przez młodzież! Dał głos na Sichulskiego i to zawazyło. Taka była epoka.

Nie był huculem Mehoffer. To była oddzielna pracownia. Czasami załowałem, że nie poszedłem do Mehoffera. On mnie namawiał. Dowiedział się, że poszedłem do Pautscha i powiedział „Myslałem, że pan do mnie przyjdzie, bo pan tak dokładnie rysował u Jarockiego, robił pan takie precyzyjne rysunki”. Ja mu mówię „A to pan pro-

fesor ma tam już Stefana Brzozowskiego, który to robi lepiej ode mnie”. Mehoffer się usmiechnął, bo u niego w pracowni był taki Stefan Brzozowski. Akademia to Huculi, Kamocki i Mehoffer, no i Axentowicz. Z tym, że on był dość krótko. Nie pamiętam kiedy on umarł. W trzydziestym trzecim czy czwartym. Z Mehofferem czasami rozmawiałem na korytarzu. Miałem bardzo sympatyczne wrażenie. On nie był przeciwny nawet Grupie Krakowskiej. Nie mówię o politycznych sprawach. Coś się dzieje – mówił – ci ludzie mają jakieś potrzeby, ale tego wszystkiego nie można zaakceptować, bo każdy profesor ma jakiś program, który musi zrealizować. Student nie może burzyć programu profesora – i słusznie. Kierunki awangardowe nie mogą być obecne w nauczaniu! W żadnym wypadku! Mogą być obecne marginesowo, w indywidualnym programie, ale nie może to być jako zasada.

Mehoffer był interesującym malarzem. Pominając jego postawę zawziętego analizatora natury, przyrody, to tam jest bardzo dużo wielkich wartości malarskich.

Czy on nie był niemiecki?

Tego nie odczuwałem. Jego ratowały witraże, które nie były wcale niemieckie. Może dlatego wygrał ten konkurs, bo był inny niż pozostałe propozycje na ogół niemieckie. Dla mnie on nie był niemiecki. Skojarzenia może budzi nazwisko.

Mówię o tym dlatego, że mam przed oczyma ogromny pejzaż Mehoffera, który wisi u Trybowskiego, jakieś rozlewiska rzeki czy bagna. To jest monachijski, stimmungowy obraz. Zresztą bardzo dobry. Myślę o tym, bo mniemam, że na Akademii krzyżują się wpływy niemieckie z francuskimi. Kapisci i Paryż z jednej strony, ale czy tylko? U Cybisa wiadać niemieckie wpływy. On miał we krwi ekspresjonizm. Potem Czapski, który jest pół Niemcem i który ma w sobie ekspresjonizm. Nawet tam, gdzie Paryż wypisany był na szyldzie, czaił się pod spodem Berlin czy Wiedeń. Także Fałat był niemiecki.

Fałat był bardzo niemiecki. Pewnie, że tak! Śnieg był taki, że aż strach. Zimno było! Imitacja natury. Ale wracając do Mehoffera. U niego tylko ilość szczegółów była duża, ale one były w jakimś

sposob uporządkowane. Nigdy nie odbierałem tego jako niemiecki naturalizm, tylko jako zamiłowanie do szczegółów. Pamiętam, jak broniłem Mehoffera przed moimi kolegami. Dla nich to był naturalista. Nie! Przyroda dla niego była jakimś takim zjawiskiem, w którym zał mu było ominąć szczegółów. On to wkomponowywał – powiedziałbym – struktury robił różne, poprzez szczegół. Ja go tak odbierałem i nadal go tak odbieram. Niedawno widziałem Mehoffera, on nie jest w tym wulgarnym znaczeniu naturalistą.

Był taki malarz, któremu w Warszawie spaliła się cała pracownia, Hannemann? Hannemann jak jeździł na pejzaz z Kamockim, to – ledwo nastał świt – pukał do kolegów, także do Kamockiego i wołał: „Stasiu chodź, bo już widno, trzeba zacząć malować pejzaz”. Od rana do wieczora malował. On był w Warszawie wolnym malarzem.

A teraz chciałbym coś wiedzieć o początkach Grupy Krakowskiej. Pan był świadkiem naocznym. Na Akademii.

Z postępowaniem łączyła się postawa lewicowa, jednocześnie z pojęciem postępu łączyło malarstwo, rodzaj ekspresjonizmu, który przyszedł z Zachodu, trochę kubizmu łączył z ekspresją. To nie był kubizm w tym znaczeniu, jakim go znamy – to był taki kubizm nadwislanski. Ta młodzież, która tak postępowała, szukała jakiegoś pracownika, gdzie nie hamuje się pojęcia postępu. I to wszystko mieściło się w pracowni Pautscha. Jak byłem na pierwszym roku, w trzydziestym pierwszym czy drugim, zobaczyłem wystawę koncoworoczną jego studentów. Dominowała ultramarina, tony żółte, oranżowe – taki ekspresjonizm. I tam główną rolę odgrywał Osostowicz i Lewicki. Osostowicz był przykładem tego ekspresjonistycznego malarstwa. Pautsch miał to do siebie – to co teraz powiem, to znam tylko z opowiadań moich starszych kolegów – że zostawiał wolną rękę w organizowaniu koncoworocznej wystawy. Powiada: „Zrobicie wystawę a ja przyjdę zrobić ewentualnie minimalną zmianę w powieszeniu”. Po urządzeniu wystawy Pautsch przyszedł i stwierdził jedną rzecz straszną dla niego i nie tylko dla niego, ale i dla wielu innych studentów. Widzi namalowaną swinię, obraz dość duży, chyba metr, maciorę z profilem profesora Pautscha i ssące warchlaki scharakteryzowane i narysowane ka-

rykaturalnie, ale bardzo w charakterze, które wysysały soki z Pautscha. To była jednocześnie aluzja do tego, że ci, którzy ciągną te soki, są jednocześnie pupilkami Pautscha. Bo on popierał głównie tych, którzy mu się odwzajemnieli. Maciora zrodziła te warchlaki a one ją ssą. Pautsch był oburzony, bo to było świadome obrazanie swego profesora, mimo że on na to nie zasłużył. Swoboda, wolność jaką dawał w studiowaniu były może nadmierne, a Osostowicz nadużył tej wolności, nie należał on zresztą do dobrze wychowanych młodzieńców. Wynikało to chyba z młodzieńczej arogancji i – to było wtedy dość powszechne – z przekonania, że talent może sobie pozwolić na wszystko, nawet na obrazanie. Stąd pochodziła pewna część tej arogancji Osostowicza, a drugą dawała pewność lewicowej prawdy, w którą całe to towarzystwo wierzyło. Pautsch się zdenerwował, kazał natychmiast rozebrać wystawę, co też szybko zrobili, bo wozny przyszedł pomagać. Po kilku dniach skontaktowali się ze Związkiem Plastyków, który wtedy był na Placu Ducha, prezesem był Józef Jarema. I on powiedział: „O, to bardzo dobrze, jest okazja, żeby zrobić wystawę koncoworoczną u nas w Związku Plastyków”. Tam była duża sala wystawowa i zmieściło się o wiele więcej niż u Pautscha i wtedy dokooptowali do Osostowicza, Lewickiego, Sterna, Jazwieckiego (mimo że Jazwiecki był lansowany przez Pautscha, on malował pod Pautscha, spotyka się jeszcze jego obrazy i widac bardzo wielki wpływ Pautscha), wiem, że starszy kolega ode mnie, Eugeniusz Waniek też brał w tym udział. Wracając do wystawy – zrobiono bardzo szybko wystawę w Związku i znalazło się tam wiele nazwisk przypadkowych dlatego, ponieważ ci wszyscy od Pautscha nie mogli wypełnić sali, wobec tego doproszono parę osób. Mnie też tam proszono, bo wiedzieli, że ja lewicuję, ale nie uważałem się za przygotowanego do robienia wystaw. Przez dokooptowanie wypełnili salę. Wystawa była na tyle ciekawa z punktu widzenia formalnego, czysto artystycznego, że ożywiła salę wystawową. Ta wystawa miała bardzo dużo ekspresjonizmu, nie ekspresji tylko ekspresjonizmu, który przyszedł do nas z zachodu (niemiecki) w latach 30. i był wtedy modny. On się manifestował w grafice i w malarstwie. To jest jedna część rodzenia się Grupy Krakowskiej. Jak

powiedziałem to była lewicowa część, nawet zorganizowana w KZMP albo w KPP, należał tam Stawinski Bolesław Wicinski – rzeźbiarz – ale on się sam dołączył do tej wystawy i Jaremianka brała udział, ale nie jako malarka tylko jako rzeźbiarka. Później Józef Jarema spowodował, że ta wystawa pojechała do Lwowa. Animatorem tamtego środowiska był Leon Chwistek, który, będąc w Krakowie, powiedział: „A to ja wam chętnie zrobię wystawę we Lwowie, ona tam będzie bardzo potrzebna”. I zrobił tę wystawę. I pytają się – „Kto to jest, co to jest za grupa?” No i Chwistek powiedział: „A to taka grupa krakowska”. I to jest początek nazwy Grupy Krakowskiej. To jest bardzo ważna rzecz, bo przypisuje się że nazwa Grupy Krakowskiej powstała w Krakowie. Nie, nie było żadnego założenia *a priori*, założeniem było złączenie politycznej postawy młodzieży postępowej z postępowem w sztuce. W tym przypadku z kubizmem, czy próbą kubizmu czy formizmu polskiego, też z ekspresjonizmem niemieckim. Takie były początki rodzącej się Grupy. Ponadto bardzo często w Bratniej Pomocy były rozmowy przy różnych okazjach, np. herbatkach zapoznających dla nowo wstępujących, jakies okazje dancinowe – gdzie po kątach ta upolityczniona młodzież spotykała się i rozmawiała. Pamiętam bardzo interesującą rozmowę – w tej chwili będę mówił niestety o sobie, niestety, bo nie lubię – przyszedł do mnie dość podrauszuwany Wicinski, przedstawia mnie starszym kolegom: „A to będzie nasz następca, jak my odejdziemy, bo on jest z tego młodszego pokolenia i jest lewicowy, jest związany już z ruchem robotniczym” (skąd on o tym wiedział – to nie wiem, pewno od kolegów, bo ja z nim w tym czasie nie rozmawiałem). Po jakimś czasie do Wicinskiego mówiłem: „Owszem, ja jestem związany z ruchem robotniczym, ale ja pewnych waszych wartości nie rozumiem (nie chciałem powiedzieć, że nie uznaję). I on się troszeczkę zraził, bo oczekiwał, że będę entuzjastą, że będę niezwykle zadowolony z tej propozycji. To jest ważne, bo świadczy o nastroju, jaki panował w Bratniej Pomocy między kolegami.

A z tym listem...?

A, z listem, to była sprawa dalsza. Ja byłem wtedy w wojsku, byłem w mundurze i przyjecha-

łem na pierwszy urlop tuż po Bożym Narodzeniu w tysiąc dziewięćset trzydziestym szóstym czy siódmym na początku stycznia. Wolałbym to [omówić] oddzielnie, bo jest to problem niezmiernie ważny i dopiero po przejściu pewnych wydarzeń związanych z samą Grupą Krakowską, która już robiła różne akcje wewnątrz Akademii Sztuk Pięknych.

Jakie to były akcje?

Różne. Po pierwsze zebrania Bratniej Pomocy były zawsze burzone przez kiepski polski język Sterna, który w Bratniej Pomocy zawsze mówił o niesprawiedliwości. A Wicinski mówił zawsze ładnie z wielką ekspresją. Mówił o tym, że profesorowie, a właściwie rektorat, nie dba o warunki, że nie ma nawet wentylacji, w pracowniach jest duszno, jest dużo grzylcy, nie ma odpowiedniej higieny i zamiast się tym zajmować, to zajmują się sprawami drugorzędnymi i łaskawie poklepują studentów. Tego rodzaju charakter miały te zebrania Bratniej Pomocy. Ja pamiętam jak kuratorem był najpierw Laszczka, a potem Pienkowski.

Odbывало się to w Akademii, w piwnicy?

Tak. Potem po wojnie była tam kotłownia, a potem to nie wiem, też kotłownia.

Zanim była kotłownia, to był tam klub, w którym robiłem koncerty. Dużo ludzi chodziło na te koncerty wtedy, za moich czasów.

Tych akcji było dużo, różnego rodzaju, głównie polityczne. Jeśli chodzi o sprawy artystyczne, to one tylko towarzyszyły postawie politycznej. A w ogóle o Związku Plastyków mówiło się – Żydo-komuna.

Postawa agresji lewicowej, tej walki klasowej, jaka zaistniała w Bratniej Pomocy, spowodowała, że mobilizowała się młodzież endecka. Bardzo duża część młodzieży lewicowała, ale łagodniej. Ja wtedy należałem do Związku Polskiej Młodzieży Demokratycznej, który wyłonił się z Legionu Młodych i zrobił się lewicowy, ale nie był przeciwko polityce Piłsudskiego, tak w uproszczeniu. Nie był to też entuzjazm ani sympatia w stosunku do rewolucji październikowej tylko marzenia o rewolucji proletariackiej w Polsce. To było marzenie młodych ludzi, że po swojemu prze-

ba zrobić w Polsce przewrót, dlatego, że bez takiego przewrotu zawsze będzie się rozszerzała nędza. I tak się zaczęło upolitycznienie sztuki. Zaczęła się walka między stronami, bo organizowali się endecy jako reakcja na skrajny ruch lewicowy. Skrajny! Nawet na tablicach Bratnickich były bardzo często ostrzeżenia [przed lewicą] – [Stalony-] Dobrzański był w tej grupie. Ostrzegał, mimo że nie był endekiem, po prostu to był człowiek religijny i z postawy religijnej chciał przemówić do kolegów, robił odezwy pisane, gdzie mówił, że „postęp w sztuce to nie to, co proponują koledzy z lewicy”, nawet wymieniono tam nazwisko Lewickiego, „postęp polega na tym, żeby nie tępić tradycji, na co sobie pozwala ta skrajna lewica”

Takich fragmentów jest bardzo dużo i świadczą one o rozwijającej się postawie politycznej młodzieży i o walce politycznej w jednym i tym samym środowisku

Walce, która poniżyła malarstwo, wiążąc je z polityką.

Pamiętam, jak na plenerze w Zakopanem mówiliśmy, że w Związku Radzieckim robi się naturalizm, który jest nie do przyjęcia, to jeden z kolegów, Jonaś Stern, powiedział „A wy byście tak potrafili?” Jego postawa lewicowa upowazniała do tego, że wszystko jedno czy to jest zgodne z jego programem artystycznym, czy nie, on czuł się w obowiązku obrony tego rodzaju socrealizmu. Zresztą, nawiasem mówiąc, po wojnie, jak przyjechał z Węgier, pokazał pięć landszaftików naturalistycznych, dopiero mu Jaremińska wybiła to z głowy. Powiedziała, że to zła droga

Co za ironia losu. Po wojnie członkowie GK powinni byli objąć profesury w Akademii, jako komuniści. A objęli nie oni a kapiści. A żeby było jeszcze śmieszniej, to choć Eibisz był lewicujący, to wprowadził kapistów a nie członków GK.

To też jest wynikiem pewnych nastrojów, które się ciągnęły od lat trzydziestych

Dlaczego Eibisz tak zdecydował mimo, że był lewicowy?

Eibisz był lewicowy, ale nie był zwolennikiem bolszewizmu. Wiem, bo on ze mną rozmawiał,

mówił „Proszę pana, niech pan się zastanowi, niech pan nie lansuje Związku Radzieckiego” „Ja nie lansuję, tylko mówię o pewnych wartościach”, a on „To są bardzo podejrzane wartości”. Postawa Eibisza jest ciekawa, gdy chodzi o polityczną sprawę, to mi się dość podoba, bo ona nie była. On miał kogoś w rządzie, kogoś chyba od ekonomii, kto mu musiał to wytłumaczyć

Z ludźmi lewicy na Akademii wszedł po wojnie Pan, Stern...

Stern to później przeze mnie ściągnięty został, o czym ludzie zapomnieli. Ja byłem wtedy prorektorem, ostatni rok, jak Frycz do mnie się zwrócił pisemnie, mam jeszcze ten list gdzieś na Krasinskiego, żebym spowodował, żeby Jaremińska przyszła na zleczone godziny na scenografię, ponieważ jemu potrzeba kogoś, kto umie inicjować *ad hoc* dekoracje okolicznościowe. On to chciał wprowadzić, bo do niego na scenografię bardzo często zgłaszały się z zewnątrz jakieś władze, żeby on się zajął okolicznościowymi dekoracjami w mieście. A on był bardzo zajęty w teatrze, więc wykombinował, a znał Jaremińkę jeszcze sprzed wojny, że to będzie najlepsza osoba do tego. Chciał, żeby ją się zwrócił do Jaremińki, bo jemu nie wypada i w jego imieniu wysondował, jak ona na to patrzy. Zajęć będzie cztery godziny tygodniowo, płatne dobrze, nie ma obawy, żeby wynagrodzenie było niewspółmierne do ilości przepracowanych godzin. Ja do Jaremińki poszedłem i powiedziałam „Słuchaj Marysiu, jest taka sprawa, Frycz ma taką propozycję”, mówiłem jaki jest program, teraz nie pamiętam dokładnie, ale program polegał na tym, że główna sprawa to były okolicznościowe wystawy związane z kostiumologią. Chodziło o to, że jak się rodziły początki Juwenalii, to trzeba było zacząć równocześnie od projektów jakiś kostiumów. A Frycz wiedział, że jeśli chodzi o kostiumologię, ona miała bardzo dobre pomysły. Jaremińska wtedy powiedziała „Ja ci odpowiem jutro”. Jutro myśmy się spotkali i ona mówi tak „Powiedz profesorowi Fryczowi, że ja mam w dupie wszystkie zajęcia w Akademii”. Ja na to, że nie powiem, że w dupie „Wszystko jedno, ja nie mam czasu, ja mam krótkie życie”. Jakby przewidywała, że długo nie będzie żyć. To ja mówię „To może Stern?”, „O, to on chętnie przy-

mie. Zaproponuj mu, powiedz Fryczowi, że może Stern”. Wtedy ja powiedziałem delikatnie Fryczowi, że Jaremińska nie reflektuje, powtórzyłem tylko w ładniejszej formie to, co ona powiedziała i zaproponowaliśmy razem, że może Stern. Frycz mówi „To ja się zastanowię, może będą jeszcze inne propozycje”. I za parę dni przyszedł do rektoratu, to był początek roku [akademickiego] 1954, początek października, w pierwszych dniach października, i powiada, że on się godzi na Sterna, dlatego że to jest ta sama postawa co Jaremińska i że są kolegami – wywiad prawdopodobnie od Stopki miał, bo spotykali się w Teatrze Słowackiego. Ja wtedy zaproponowałem Sternowi, żeby poszedł do Frycza. Miał wtedy Stern przez dwa albo trzy lata te okolicznościowe dekoracje, a później, jak te okolicznościowe dekoracje jakos przeszły, rozplynęły się, to wtedy Fedkowicz, który był dziekanem, zaproponował mu rysunek, który prowadził przez jakiś czas. Pamiętam, mojemu jakiemuś studentowi, takiemu co w Piwnicy robił. Wiesio Dymny, nie chciał zaliczyć rysunku. Ubolewałem nad tym, no bo co z tego, że nie przychodził, ale on dużo rysował. No, ale Stern chciał być, taki początkowy profesor, to zawsze jest groźny. Nawet wtedy dość ostro rozmawialiśmy, powiedziałem, że „Trzeba było zaliczyć, przecież ty też nie miałeś wszystkiego zaliczonego wielkie rzeczy”. Tak, ale to jest chuligan. A to wcale nie był chuligan, tylko taki miał temperament, że wszędzie musiał się zmanifestować. A później, po październiku po odejściu Radnickiego, Stern dostał pracownię malarstwa. Taka jest kolejność etapów kanierii Sterna

Czy poza panem wszedł jeszcze ktoś z lewicy?

Nikt poza mną. W czasie wojny Sawulak był lewicujący, bo jego żona była lewicowka, była w Komunistycznej Partii Polski. Przed wojną Sawulak nie miał z lewicą nic wspólnego. Przeciwnie, bardzo się bał

Czyli Eibisz wprowadził konserwę, w rozumieniu komunistów.

No tak. Ale jeśli chodzi o postawę kapistów, to była zdecydowanie lewicowa, wszystkich kapistów, a przede wszystkim Józefa Jaremy. Pamię-

tam, będąc w Paryżu w roku pięćdziesiątym szóstym, na Boże Narodzenie, pojechałem i z Matuszczakiem odwiedziliśmy Józefa Jaremy, i mówię „Myslałem, że pan jest komunistą”, on „Nie, ja sympatyzowałem tylko, to Marysia była. Ja byłem teozofem lewicującym”. Wtedy teozofia uważała, że to, co lewicowe jest potrzebne do rozwoju społeczeństwa

Cybis lewicował?

Cybis sympatyzował z lewicowością. To była taka lewica między PPS-em Piłsudskiego a chęcią postępu społeczno-politycznego, który przychodził z zachodu. Cybis był przecież w Niemczech związany z [niesłyszalne] i urodzony tam, to on wiedział, co tam było w latach dwudziestych

Doszliśmy wreszcie do tego listu. GK działała tutaj w Krakowie, robiła różne sprawy. To jest interesujące, skąd im taki pomysł do głowy przyszedł?

Ten list trzeba widzieć w kontekście, inaczej to on będzie za gwałtowny. Skąd taki pomysł? Trzeba jeszcze wycisnąć parę drobiazgów z tego okresu sprzed 1935 roku, parę drobniejszych faktów, wydarzeń tej dłuższej walki w Bratniaku, to znaczy walki w lokalu Bratniej Pomocy i na zebraniach w Bratniaku, trzeba pokazać klimat, skąd to mogło się zrodzić. Z tego klimatu zrodził się taki pomysł

Oni byli spychani coraz bardziej w kierunku...

Tak. Wtedy lewica bardzo się rozwijała. W roku 1934 był taki działacz młodzieżowy z narodowej demokracji, Luzar – on wiedział, że ja jestem związany z KZMP w Zagłębiu Dąbrowskim, wiedział od młodzieży z ZPMD, od Sterczyńskiego wiedział. On mówił, że mnie to wywietrzeje. On pewne rzeczy tolerował, mimo iż był endkiem, natomiast nie cierpiał tych burzycieli, którzy burzyli zebrania bratnickie. Jemu też chcieli spotkanie bratnickie zburzyć i kompromitować wszystkie postawy, które były związane z ruchem narodowym, bardziej lub mniej endeckie, bo to różnie było. Głównym założeniem lewicy z Lewickiego pochodzącej to było burzyć zebrania, robić ferment. Stworzyć taki nastrój, aby pokazać, że nikt nie ma racji, tylko ma rację ta skrajna lewica



Jan Świdorski, *Przestępstwo Złoty*, 1987, olej na płótnie, 90 x 35 cm

Ja wtedy byłem jeszcze nieuświadomiony politycznie, nie byłem lewicowcem na stopniu intelektualnym, brałem te rzeczy emocjonalnie, a oni mieli już szkolenia polityczne, które później kontynuował Polewka w Związku Plastyków.

Muszę powiedzieć jeszcze jedną bardzo ciekawą rzecz. Po wojnie był w Komitecie Wojewódzkim Mostowicz, podobno przed wojną nazywał się Moszkowicz – mieli wielką wytwórnię wody mineralnej czy sodowej pod Krakowem. I on się znalazł w Komitecie Wojewódzkim. Od spraw kultury. Pewnego razu atakowali Adama Polewkę w KW, że on uciekł. Co to za komunista, który uciekł ze Lwowa, bo się bał bolszewików – widać miał coś na sumieniu. To była wielka tragedia dla Polewki. Przyszedł do mnie z podpisanymi i referencjami Sterna i Jaremiński, żebym ja jako trzecia osoba podpisał, że on w latach 30. robił szkolenia polityczne w Związku Plastyków. Ja to podpisałem i nawet dodałem od siebie kilka zdań, że w żadnym wypadku Adam Polewka nie mógł się bać, mógł mieć tylko pewne informacje o tym, co się działo we Lwowie, a ponieważ nie wszyscy są ludźmi odważnymi, wobec tego Polewka uważał, że jego miejsce jest w Krakowie i tu ma działać, nie we Lwowie. I to go ochroniło, bo wtedy było dość dużo kontroli, a tego Mostowicza przenieśli gdzieś do Warszawy. Dlatego to mówię...

Pytaliśmy, co pchało tych krakowskich komunistów w kierunku proradzieckim?

Tu leży jedna z przyczyn. Takich drobnych wydarzeń w Bratniaku było bardzo dużo i w życiu młodzieży między lewicą. Pamiętam taki fakt: rektorem wtedy był Pautsch. Aresztowali kilku studentów w domu akademickim – było parę pokoi w PKO na ostatnim piętrze – tam było zebranie jacejki KPP-owskiej w Akademii, ja nie byłem na to proszony, bo uważali, że ja jeszcze do tego nie dojrzałem. Natomiast mówili mi, że jest takie zebranie – jak chcesz to przyjdź, tylko nie mów nikomu. Ale to się rozniosło. Był taki kolega, Migdalski, który był w „dwójce” i on zawiadomił policję granatową, że tam jest zebranie. No to przyszła policja i je zwinęła. Później przyszło dwóch policjantów do Akademii, weszli do westybulu i chcieli iść na górę. Ale portier, Nowotny – szalenie godny – nie chciał ich wpuścić, bo była autonomia – „Nie, nie, panowie nie mogą iść; ja zadzwonię do pana rektora.” I rektor zszedł, wziął ich z westybulu na ulicę, a my za nimi po cichutku – był Makarewicz Maciej, Makarewicz Józef, Jurek Łakomski, jeszcze par osób, a ja byłem

najbliżej, bo mi bardzo zależało, żeby wszystko słyszeć. I Pautsch mówi: „Proszę panów, ja jestem ludowcem, ja nie mam z tym nic wspólnego, aresztowaliście, ja proponuję, żebyście zwolnili, dlatego że młodość ma różne prawa i to trzeba złożyć na karb młodości”. Maciek Makarewicz też to pamięta. To było ważne, bo mówiono, że Pautsch zemścił się – że wiedział od Migdalskiego, że tam jest zebranie – i nasłał policję. A to była nieprawda. To po prostu Migdalski załatwił. On z tego żył, on miał pensję. Nawet nie mieli do niego o to pretensji, tylko o to, że za szybko działał.

I to znowu pchało młodzież w objęcia radzieckie.

Oczywiście. Psychologicznie biorąc to była sprawa ciekawa i bardzo złożona. Według mnie to jest bardzo ważne, aby mieć zarejestrowane takie fragmenty, dlatego że one są obrazem klimatu jaki był, jak rozwijała się ta sprawa polityczna w Akademii. Bo poza tym to były grzeczne panienki ze dworu, których nic nie interesowało, tylko sukienki, ewentualnie ładnie namalowany obraz w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. A młodzież była albo w lewo, albo w prawo zaangażowana. W 1935 roku to Bratnia Pomoc była już opanowana przez endecję. Już nie było tej mieszkanki lewicowo – prawicowej, a w 1939 roku to już w ogóle była sama endecja.

Chciałbym zakończyć sprawę listu, który dostał pan do podpisania.

Nie dostałem, tylko proponowano mi, żebym podpisał. To jest zasadnicza różnica. To był rok 1936, pewno grudzień. Dostałem urlop wojskowy, byłem w mundurze i spotkała mnie Zbrożanka, Ludwik Klimek i Rosenstein. Ponieważ Rosenstein była zawziętym, fanatycznym członkiem nie tyle ruchu robotniczego, ile Komunistycznej Partii Polski, to bardzo dziwnie brzmi w zestawieniu z nią, że Polski. Ona była wtedy, i nie tylko ona, bardzo zawziętą zwolenniczką władzy radzieckiej, tak samo i Zbrożanka. Jeśli chodzi o Klimka, to nawet byłem zaskoczony, bo on był bardzo umiarkowany, był typem Europejczyka. Spotkali mnie na ulicy Szczepańskiej, poszliśmy do jakiejś kawiarni chyba na Sławkowskiej. Oni mi tam referowali całą sprawę listu do Komitetu Centralnego. Głównie referowała Zbrożanka, bo

ona była bardzo gadatliwa i agitowała mnie, że już parę osób podpisało i żeby podpisać list w imieniu intelektualistów, ludzi twórczości w Krakowie. I że to będzie poszerzone, czyli ludzie z Warszawy i ze Lwowa będą podpisywać list z życzeniem, żeby przyłączyć Polskę jako siedemnastą chyba republikę Związku Radzieckiego. Ten list był adresowany do KPZR¹ na „ręce towarzysza Józefa Wisarionowicza Stalina”. Ja byłem zaskoczony, bo tam było, z całą pewnością było nazwisko Lewicki, absolutnie był podpis Henryka Wicińskiego, Winnickiego nie było, był nawet Bolesław Stawiński. Wymieniali parę osób ze Lwowa i z Warszawy, ale nie uprzytomniałem sobie, czy te podpisy już były czy też dopiero miały być złożone. W każdym razie Lewicki – on mimo, że mieszkał wtedy we Lwowie – był jeszcze tymczasowo w Krakowie.

Czy pokazano panu tekst?

Tak, pokazano mi, bo ja nie chciałem wierzyć. Przeczytali mi a potem dali mi do ręki – na maszynie było napisane. Po polsku było napisane – nie musieli się już tak podlizywać, żeby pisać po rosyjsku. Ja wtedy stanąłem na baczność i powiedziałem: „Chyba zdajecie sobie sprawę, że ja składałem przysięgę jako żołnierz, bo jestem już po okresie rekruckim, czyli po przysiędze, bo mam urlop; jak macie odwagę mi to proponować.” „A bo ty jesteś związany z ruchem robotniczym”. „Ruch robotniczy to jest oddzielna sprawa.” Rosenstein była na mnie obrażona. I na tym się właściwie skończyło. Klimek mówi: „A kto wie, czy ja się nie wycofam”. To było znamienne, bo myśmy mieli do siebie sympatię, lubiliśmy się. Klimka zaskoczyło to, że ja odmówiłem, będąc związanym bezpośrednio z partią, nie tu w Krakowie, tylko w Grodźcu koło Będzina, przede wszystkim z robotniczą komórką. Wymieniałem im nawet nazwiska moich towarzyszy, mówiąc, że oni byliby bardzo zdziwieni, gdybym ja to podpisał, bo oni z całą pewnością by tego nie podpisali. Wymieniałem – działacz Józef Jagoda on na pewno miałby do mnie pretensje. Tak ta sprawa z listem wyglądała.

Myślę, że prędzej byli skłonni podpisać to intelektualiści niż prawdziwa klasa robotnicza.

Tak, oczywiście! I na tym to polega! Tu muszę jeszcze coś panu powiedzieć. To był rok tysiąc dziewięćset trzydziesty pierwszy na trzydziesty drugi. Na herbatce zapoznawczej Winnicki Wincinski na małym rauszu, bo on się nigdy nie upijał, i Stawinski Bolesław mówią: „A my tu mamy nowe pokolenie ruchu robotniczego, kolega Świdorski będzie w tym pokoleniu naszym następcą”, a ja powiedziałem, że nie wiem o co chodzi. Ponieważ się nie zadeklarowałem i do tych ich oświadczeń nie okazywałem entuzjazmu, choć sympatyzowałem z ludźmi – od tego momentu, od tej propozycji, byli ze mną bardzo ostrożni. A to był dopiero rok tysiąc dziewięćset trzydziesty drugi i nie było jeszcze tak bardzo rozwiniętego ruchu komunistycznego.

Działo się to już po tych wykładach, które odbywały się na placu Ducha. Część tych wykładów była nie tyle na tematy polityczne, tylko o sztuce połączonej ze sprawami społeczno-politycznymi.

Ja byłem na czterech takich wykładach Władysława Strzemińskiego – będę mówił teraz o sprawach artystycznych, bo mi się akurat przypomniały. Pierwszy raz byłem na wykładzie na temat *Zrodła kubizmu u Cezanne'a*. Bardzo interesujący wykład – pamiętam, że bez Cezanne'a nie byłoby kubizmu i on uzasadniał budowę obrazu przy pomocy nachylen płaszczyzn. To było najistotniejsze i to było główną treścią tego wykładu Strzemińskiego. I nawiązał później – nie pamiętam bezpośredniego motywu tego – do poczucia rytmu u van Gogha. Mówił, że u van Gogha jest bardzo interesujące to, że jest tak jak u dyrygenta: raz, dwa, trzy, cztery, tak u van Gogha aż trzy elementy rytmiczne: trzy+jeden, trzy+dwa, bardzo rzadko trzy+trzy. Zawsze był element trzech, ewentualnie czterech uderzeń: pędzla – 3+1, 3+2, 3+3 i to wędrowało po całym płótnie. I w ten sposób, poczuciem rytmu, napięciami kolorystycznymi wyjaśniał Strzemiński budowę obrazu u van Gogha. U Cezanne'a poczucie rytmu było analogiczne, ale przy pomocy płaszczyzn na powierzchni obrazu. Strzemiński sugerował bardzo ciekawą sprawę. Mówił, że jak ktoś nie rozumie problemu przestrzeni, to myśli, że przestrzeń w obrazie to jest odległość między jednym przedmiotem a drugim. I powiedział: „Nigdzie nie jest to pokazane tak, jak u Ce-

zanne'a, to że przez odpowiednią budowę, przez nachylenia płaszczyzn w głąb on nie opisuje głębi, nie mówi, że między jednym przedmiotem a drugim jest odległość, tylko on mówi, że te odległości mieszczą się w innej przestrzeni – metafizycznej”. Dosłownie użył słowa – „metafizycznej”. To jest przestrzeń dzieła sztuki w ogóle, a u Cezanne'a widac, że to jest przestrzeń w innym wymiarze. I kto rozumie inaczej, to rozumie tylko świat zmysłów i zestawiania w kategoriach zmysłowych i nie rozumie tej bardzo ciekawej sprawy nadbudowy koncepcji Cezanne'a.

Czy to jest ta substancja malarska?

Tak! Właśnie wtedy poruszył bardzo interesującą sprawę, powiedział, że dobra sztuka ma w ogóle – że my w Polsce jesteśmy przyzwyczajeni do ilustrowania, jest ilustrowana historia, albo kroniki itd. To jest nieporozumienie, bo to świadczy o głębokiej niewiedzy o sztuce. I wtedy zaczął mówić o niewiedzy o sztuce. Ktoś go zapytał: „A jak się mają do tego Waliszewski i Czyżewski”. On mówi: „No, oni wyszli poza strefę myślenia zmysłowego, u nich kolor był czymś innym – oni poszli dalej, głębiej”. Strzemiński powiedział, że jedynie Jan Cybis rozumie ten problem, który wypowiedział Czyżewski.

Cybisowa mówi, że „my ze Strzemińskim nie wiedliśmy jakiegoś sporu – była dyskusja.” Potem dopiero przeciwstawiano kapi-
stów awangardzie.

Oni sami się przeciwstawili. Strzemiński miał krytyczny stosunek do płytko rozumianego koloru. On wcale nie rozumiał koloru zmysłowo, ale trudno powiedzieć jak. Pewnie że mówił słowami, ale to było poza słowami. Wstrząsające wykłady – on sam bez ręki i bez nogi, to tak jakby anioł mówił. Miał piękną twarz. Na mnie osobiście zrobiło to kolosalne wrażenie. Przeżywałem to tak głęboko, jakbym był na jakiejś ciekawej mszy, uczestniczył w jakimś wtajemniczeniu. A to jest swoiste wtajemniczenie. Wtedy zrozumiałem, że sztuka mieści się w zupełnie innej strefie. Jako młody człowiek jest się wrażliwszym.

Zatem może być mnóstwo zręcznych malarzy zdolnych, ładnie rysujących, ale to nie dotyka substancji malarstwa.

Właśnie, substancji malarstwa, tego co istnieje w strefie koloru, ale nie tylko zmysłowego, to jest początek. Pamiętam takie jego powiedzenie: „A taki kolor jak nasi koledzy robią w Krakowie, to jest wyżej zorganizowany akademicyzm”. Powiedział to w trzydziestym drugim roku, już po powrocie kapistów do kraju.

Pan powiedział kiedyś, że najważniejszym dokonaniem kapistów było ponowne odkrycie substancji malarstwa.

Gdyby nie było [wśród kapistów] Cybisa i Nachta-Samborskiego, którzy doskonale rozumieli, na czym polega substancja malarska, to nie propagowałiby jej przez swoje wystawy i przez swój wpływ na kolegów. Powiem w nawiasie: Cybisowej obrazu zawsze podobały się na wystawach, natomiast jak konfrontowałem je z Cybisem, to wiedziałem, że u Cybisa jest coś absolutnie niepowtarzalnego, mimo że mówili, że to jest niemiecki ekspresjonizm ożeniony z Bonnardem – dla mnie to nie miało żadnego znaczenia, bo Cybis był tak autentyczny! Takiej substancji malarstwa nikt nie był w stanie zrobić, tylko sam Cybis. Wasilkowski zaczął go naśladować i to już była licha imitacja, bez substancji malarstwa.

Mógłby pan opisać, na czym polega niepowtarzalność Cybisa.

To jest trudne i to jest sprawa odpowiedniego nastroju w jakim się to mówi. Ja sobie wyobrażam to, co u Cybisa widziałem najważniejszego – tj. w dobrych obrazach, to, co u niego jest najważniejszą sprawą. Otóż Cybis, ponieważ był inspirowany motywem z natury, mimo że malował z pamięci a tylko szkice robił z natury, wiedział, że nie ma w naturze linii. On nie stwarzał linii – tylko wywoływał ją przez zderzenie się jednej świetlistości zespołu plam z drugą świetlistością zespołu plam. Powiedzmy horyzontu, drzewa, z niebem. Linia powstawała przez tę dziwną świetlistość, która jest u niego mimo grubości farb. A może jest dlatego, że szukał substancji malarstwa. Wtedy, gdy ją znalazł, to zostawiał, nie dbając o pozory kształtu. Ten kształt był wewnątrz. Cybis był niesłychanie precyzyjny w przekazywaniu substancji malarstwa. On nie lubił kształtu anegdotycznego.

W muzyce jest najłatwiej zrozumieć substancję, jeśli ktoś jest muzykalny. Malarstwo jest bardzo trudną sztuką i trudno jest wyrazić pewne rzeczy, które widac przy pomocy Cybisa, porównując go z Bonnardem – u którego jest substancja malarstwa, mimo że niektórzy odczytują go jako świecidełko, pięknie namalowane. Wartość Bonnarda nie polega na tym, że to jest pięknie namalowane – ładnie dzwoni, ładnie brzmi – u niego substancja malarstwa jest ukryta gdzieś poza tymi ładnymi dźwiękami.

U Cybisa jest dużo głuchych tonów, trąbka z tłumikiem.

Tak, głuche tony tak, ale w jego dobrych obrazach nie ma głuchych tonów, tępych. Stłumione tak, bo u Cybisa jest prawda o substancji malarstwa. Ja osobiście widzę u Cybisa substancję malarstwa, tę prawdziwą, szczególnie w martwych naturach – bardziej niż u Bonnarda.

Istnieje pewien rodzaj malarzy – „opisywaczy”, którzy opisują kształt, opisują kolor. Natomiast malarze, którzy wchodzą w sferę malarstwa, którzy jakos sprowadzają na świat substancję malarstwa na nowo, to są tacy malarze, którzy dotykają energii koloru samej w sobie, chwytają energię i dochodzi do harmonizacji lub do dysharmonizacji, bądź do jeszcze innej konsolidacji, czy powiązania kolorów, barw, kształtów i tych wszystkich spraw, które w malarstwie są ważne, ale to nie ma nic wspólnego z opisywaniem. Jest raczej poszukiwaniem proporcji wszystkich elementów obrazu.

Tak, to bardzo trudne, ale dotrzemy do tego, bo tylko przez dialog można dojść.

Substancja malarstwa pojawia się, tak jak u Tycjana się pojawiła, trwa przez jakiś czas, potem znika. Obrazy powstają, muzea się wypełniają, ale substancja malarstwa znika, potem gdzieś znowu się wyłania, na jakiś czas i znowu znika. Tak zrozumiałem to, co pan mówił. Kapiści w jakiś sposób sprowadzili na świat substancję malarstwa.

Tak, nawet jeśli oni tę substancję nie bardzo rozumieli, to w każdym razie Waliszewski, Jan Cybis, czasem Cybisowa.

Jarema.

Józef Jarema? Józef Jarema to był w ogóle dziwny człowiek. Ja z nim rozmawiałem przed wojną – on lubił rozmawiać z młodzieżą, tak inteligentnie prowokował. Zbliżyłem się do niego przez Matuszczaka w Paryżu, to był rok pięćdziesiąty szosty, ja u Matuszczaka mieszkalem, umowiliśmy się z Józefem Jaremą, on mnie sobie przypomniał, nawet przypomniał sobie dowcip, który mu zrobiłem. On był wobec mnie słusznie niegrzeczny. Jak otwierano Dom Plastików [przy Łobzowskiej 3], to był trzydziesty czwarty, trzydziesty piąty rok, byłem przedstawicielem Bratniej Pomocy poczęstowali nas alkoholem, napił się. W pewnym momencie Józef Jarema wyszedł z biura na pierwszym piętrze z nocnikiem na głowie. Na bani oczywiście był, i miał ugiem wymalowane G zamiast włosów. Ja wrzasnąłem: „Rany Boskie, proszę państwa, mogą mu wylazł”. Zaczęli parskać ze śmiechu. Jarema był tak zły, że podszedł do mnie i powiedział: „Pan kolega opuści lokal, bo pan jest zalany”. A ja: „Dobrze, ale ja nie włożyłem nocnika”, a on jeszcze bardziej: „No to ja”. „Owszem, ja i tak wychodzę”. I moi koledzy też wyszli. On wymusił na mnie taką reakcję. Teraz to by się nazwało happening i ja zareagowałem happeningiem na happening.

Happening, to można powiedzieć, że jest to rodzaj sztuki parateatralnej, ale to nie malarstwo a już na pewno nie ma w tym substancji malarstwa. Różnych kierunków, które można podciągnąć pod sztukę jest cała masa. A malarstwo, które jest esencjalnie malarskie – znika.

Substancja malarstwa, to jest interesujące zjawisko, bo na tle ówczesnej krakowskiej sztuki, ściśle mówiąc malarstwa na tle tych Wodzinowskich, Kossaków, szczególnie Jerzych, na tle huculszczyny, na tle anegdot pseudopatriotycznych – to były tylko chorągiewki, które miały świadczyć o patriotyzmie, ale najczęściej nie – na tym tle pojawili się tacy artyści jak Waliszewski, Cybis i inni i młodzież, która czuła świętość sztuki, nieuchwytność, która istnieje poza wszelką materią, to, co pan nazwał energią – bardzo mi się to podoba, bo kolor bez energii nie jest kolorem, kolor bez energii to jest farba, lub jakieś pla-

my sugerujące pewne rzeczy świetliste, światło jakieś tam, energia to jest niesłychanie ważne, bo bez energii nie ma substancji malarstwa. To słowo energia, którego pan użył w pewnym momencie, to wyjaśnia problem substancji malarstwa. U kapistów było to ważne, na tym tle nawet zły obraz kapistów, zły w tym znaczeniu, że nie dojrzały, nie tak świadomy jak u Cybisa i u Waliszewskiego, na tym tle jarmarczności jaka była w Akademii on odbijał. Ich obrazy miały te wartości, które ludzie czujący malarstwo, czy też sztukę poprzez malarstwo, dobrze rozumieli. Pewna część ludzi to czuła, mieli tę potrzebę, między innymi Klimek to czuł.

Władysław Stróżewski powiada, że sztuka jest zawsze sprawą elitarną, ezoteryczną, była i będzie. Zawsze będzie niewiele osób, które będą rozumieć Rembrandta czy Tycjana, mimo że oni są popularni.

Pan mówił teraz o kapistach po ich powrocie z Paryża. Czy słyszał pan co się działo na Akademii przed ich wyjazdem do Paryża?

Tak. Przed ich wyjazdem do Paryża, słyszałem o takiej sprawie, która mi się bardzo, a bardzo podobała. Opowiadał mi w latach dwudziestych Jazwiecki, który był przy tym obecny. Starszy kolega, legionista, który sympatyzował z Grupą Krakowską, ale jako legionista nie miał nic wspólnego z politycznym aspektem tej sprawy. Pamiętam, jak Jazwiecki mówi: „Bądź ostrożny, nie angażuj się tam” – słowo „angażuj” jest stare, nie nowe i sztuka nie ma z tym nic wspólnego.

Był też Ślupczyński, który chodził po pracowniach i oglądał rysunki kolegów i notował sobie coś gdzieś. I mnie zanotował, martwą naturę, którą malowałem u Stefana Filipkiewicza, o którym się zapomniało, a to był bardzo ciekawy pedagog, o niesłychanej delikatności i wrażliwości. I ten Ślupczyński potem w Bratniaku zaczął mnie rozmawiać na temat tej martwej natury. I on wtedy powiedział: „Chodź często na wystawy, bo te wystawy w Związku, to one otwierają oczy na malarstwo”.

Ślupczyński, także Jazwiecki, opowiadał – mówię to na ich odpowiedzialność – że w latach dwudziestych Józef Jarema stanął tam w Związku na I piętrze, zwołał przy pomocy Zarządu Bratniej Pomocy kolegów i miał takie przemówienie

„Proszę kolegów, my jedziemy do Paryża (wylicza wszystkich) i robimy bal i trzeba, żeby każdy, kto ma jakiegos zamożnego znajomego wziął go na ten bal i powiedział: na jaki to jest cel. No i był wielki bal, było na nim bardzo dużo ziemian i zebrali dużo pieniędzy. Potem Jarema zwołał po raz drugi zebranie i powiedział: Mysmy zarobili dość dużo pieniędzy, część pieniędzy zostawiamy Bratniej Pomocy, a resztę zabieramy, pozyczymy od Bratniaka i jedziemy do Paryża”. I wylicza tych kolegów. I w ten sposób, nie mając pieniędzy, pojechali do Paryża. Na ile to jest bliskie prawdy.

Cybisowa też mówiła coś o takich balach.

Przedtem też były różne bale, ale dochody szły na konto Bratniej Pomocy. Ten bal poszedł na konto tych kolegów, którzy później byli nazywani kapistami, mogli pojechać do Paryża.

Jak oni malowali zanim wyjechali? Pamięta pan może?

W każdym razie oni buntowali się przeciwko hucułom, przeciwko tej łatwiznie. Coś ich przecieżyło do tego Paryża pchało, ale ja dokładnie nie wiem. Może z relacji starszych kolegów.

Mnie interesuje jak pan teraz, z perspektywy swego wieku, doświadczenia, stanowiska ocenia malarskie osiągnięcia kapistów – poza tym ich duchowym pędem, czystością idei, czego nikt nie kwestionuje. To minęło – zostały obrazy. Czy te obrazy są rzeczywiście takie, jakie oni chcieli, aby one były?

Gdy chodzi o ruch, który nazywamy kapistowskim, polski postimpresjonizm, wielki ruch artystyczny, który dużej grupie młodych artystów i dużej grupie ludzi, którzy szukali takiego malarstwa, uświadomił, czym jest malarstwo, bo na podstawie *Holdu Pruskiego* nie można mówić o polskim malarstwie. O polskim malarstwie można mówić dopiero wtedy, kiedy było rozmnożone pojęcie o malarstwie. To bardzo ciekawie napisał Wolff, pisząc o Waliszewskim, używając nawet jego zwrotu: „Wy nie wiecie, o co się rozchodzi w malarstwie”. Bo mnóstwo ludzi nie wiedziało. Kapisci zrobili wielką rzecz, bo oni uświadomili dość szerokiej masie w jakiej strefie [malarstwo] istnieje. To jest ich wielką zasługą i to nigdy nie

zginie w historii sztuki polskiej. To jest według mojej oceny najważniejsze. I nie chodzi o poszczególne obrazy – jeden jest gorszy, drugi lepszy – to jest drugorzędna sprawa. Pierwszorzędną sprawą jest ich postawa, ich ujawnienie tego, co było w ich sercach. Chodzi o substancję malarstwa.

Mozna pokazać obraz, w którym tej substancji nie ma i obraz, w którym ta substancja jest. Np. weźmy Jerzego Kossaka – tam nie ma substancji malarstwa. A weźmy konie Michałowskiego – tam ta substancja jest. Weźmy obraz Cybisa – tam też jest.

O, tam jest, u Cybisa jest. Fedkowicz przecieżył on nie był kapistą, tam gdzie on nie malował werniksami, tam gdzie nie szerniało, to on był wielki talent, jeżeli chodzi o wycucie substancji malarstwa. Ja już nie chcę mówić, ale wielką świadomość miał Władysław Taranczewski – to już była dla mnie wielka świadomość na skalę europejską.

A nie figuruje w *Wielkiej Encyklopedii Malarstwa*, która się ostatnio ukazała, chociaż jest w niej wiele innych polskich nazwisk.

Niesamowicie!!

Mamy przykłady, gdzie ta substancja może być. Tam, gdzie każda decyzja położenia koloru jest trafna, ale nie ostateczna.

Tak, dobrze, bardzo precyzyjnie pan to powiedział.

A jak wyglądała Akademia powojenna? Był pan przy Cybisowej.

O Cybisowej wolalbym nie mówić. Ona jak czegoś nie lubiła, to nie lubiła z nienawiścią a jak coś uwielbiała – to nie z miłością a z entuzjazmem. Typ fanatyczny. Powiedzmy tak: Jeżeli student po czwartym roku na piąty rok szedł ode mnie do Cybisowej – to ona mu w ogóle nie robiła korekt. Mówiła: „Pan jest z innego myślenia”.

Co Pan powie o Eibischu?

Pamiętam go tylko ze spotkań. On mnie ostrzegał, żeby za bardzo na lewo nie iść.

Kiedy się pan zetknął z moim ojcem?

Najpierw się zetknąłem z jego obrazami. Nie do zapomnienia. Pierwsza rzecz! W Poznaniu widziałem obraz z ptakiem i grupą ludzi, to jakaś uczta była, przepiękny obraz, bardzo mi się wtedy podobał. A drugi raz, był to chyba rok 1935 albo koniec 1934, w Związku Plastyków na jednej ścianie był ciąg obrazów pana ojca a w dalszym ciągu już mniej obrazów Potworowskiego. Był taki Klimek, który bardzo lubił analizować i bardzo lubił malarstwo pana ojca, zastanawialiśmy się z nim, kto jest pod czym wpływem i obydwa stwierdziliśmy, że Potworowski wypłynął z malarstwa ojca a nie odwrotnie. Zresztą później mi się to potwierdziło. Potworowski, będąc za granicą, rozwijał się inaczej niż ojciec pana Potworowski tam się dopiero odnalazł. Ale oni byli z jednego źródła. Przyjaznili się poza tym. To było bardzo charakterystyczne. Pamiętam zresztą te obrazy Potworowskiego mniej pamiętam, ale pamiętam klimat. Obrazy były oparte na zestawieniach, które miały w obowiązku zacząć obraz od płaszczyzny obrazu w głąb. Jedna i druga indywidualność. Wyglądało tak, jakby ktoś przeciął stronę na dwie, ale obie z jednego źródła. Bardzo to pouczające. Mysmy codziennie z Klimkiem chodzili oglądać tę wystawę. Uderzała przede wszystkim czystość zestawień, trafność w proporcjach natężeń, żeby nie powiedzieć – napięć i logika budowania płaszczyzny. Co najważniejsze – każdy obraz miał autonomiczne światło.

Osobiscie zetknąłem się z ojcem pana dopiero, jak byłem w Akademii. Ojciec przyszedł do Akademii i wiem, że – ponieważ on się z Cybisową przyjaźnił – miał do mnie rezerwę, prawdopodobnie Cybisowa coś mu tam powiedziała. Zresztą wcale się nie dziwię. Wtedy studentką pana ojca była moja zona i jak się poznaliśmy bliżej, był zdziwiony, że to, co mu mówiłem, nie zgadza się z tym, co mu mówiła Cybisowa. Był trochę zaskoczony. Zupełnie zaskoczony był wtedy, gdy byliśmy w związku razem. Ja byłem przewodniczącym sekcji a on był prezesem. Ja się otwierałem z konieczności, to on wtedy klepnął mnie raz i powiedział „Ja pana, okazuje się, nie znałem”. A myśmy byli po paru winach. „Ja pana nie znałem, ja pana teraz dopiero poznaję”. Wtedy było mi bardzo miło. Później nastąpiło to klepnięcie, o którym mówiłem.

Zagadnienia artystyczne poruszaliśmy. Tak!

Bardzo sobie to cenię. Mówił mi, że mam poczucie materii, ale niepotrzebnie tkwię przy Gierymskim. Mówię, słusznie, zgadza się, tylko ja to chciałem ożenić z socrealizmem, dlatego że byłem wtedy zdania, że ta sztuka jest dobra, która wywołuje wspólne odruchy u ludzi, bez względu na stopień wykształcenia a nie brałem pod uwagę stopnia świadomości. Stąd brało się to, że chciałem Gierymskim pewnie rzeczy załatwić. To było po wojnie i po socrealizmie. Ojciec o swoim malarstwie nie mówił, ale o malarstwie mówił. Pamiętam taką historię w zetknięciu się z Kantorem i z Taranczewskim, Kantor mówi tak „A Taranczewski to jest jedyny profesor na Akademii, który nie neguje postępu. Wręcz odwrotnie”. Kantor to mówił do pana ojca, przy mnie. Wtedy zaczęła się rozmowa na temat tego, co to jest postępek w sztuce. Dobrze jej nie pamiętam, pamiętam tylko klimat. Mówię z grubsza. Zawsze się nawraca do jakichś źródeł i dopiero czerpanie z tych źródeł może dać postępek u poszczególnych twórców. A postępek w sztuce w ogóle – [Taranczewski] jakos nie lubił tego sformułowania. Wolał „rozwój” – a Kantor uważał, że w sztuce istnieje postępek.

Ojciec zapraszał mnie też do pracowni, pokazywał obrazy. Cekał na moje reakcje.

Jak pan ocenia malarstwo ojca?

Bardzo wysoko! Wysoko, to mało powiedzieć. Istotą tego malarstwa trudniej określić niż Kamockiego. Kamocki należał do przeszłości, a ojciec pana należy do przyszłości. Jeszcze nie został odkryty. Nie! To się dopiero zaczyna. Według mnie to będzie odkrycie na dwudziesty pierwszy wiek. I to szczególnie u nas będzie miało wielkie znaczenie.

Nawet jako dziecko miałem wrażenie, że ojciec, mimo że jest uznawany, ceniony przez kolegów, jest na uboczu. Że to, co robi, nie jest w pełni rozumiane i że idzie drogą, która dla mnie wtedy nie bardzo była jasna. W pełni światła reflektorów stali wówczas kapiści, Cybisowa, Cybis, także Eibisch, z drugiej strony Grupa Krakowska, na Akademii Marczyński, Stern – a ojciec był jakby w cieniu.

Jest odsunięty. A nasi historycy sztuki to są ludzie ślepi. Ojciec pana jest malarzem wielkim.

To nie jest sprawa tylko obrazów. Poprzez poszczególne obrazy pokazuje się jego malarstwo jako zjawisko, które rzutuje na przyszłość. To nie ma nic wspólnego z przeszłością. Bo jeśli pan zestawia malarstwo pana ojca z malarstwem Eibisza, to Eibisz siedzi w przeszłości. Natomiast wiadomo, że w malarstwie pana ojca istnieje korzystanie z przeszłości, ale nie ma cienia tej patyny przeszłości. To jest świeże rzutujące na przyszłość i to jest może najcharakterystyczniejsze.

Dodam jeszcze od siebie. Malarstwo ojca, to nie jest zbiór lepszych, gorszych obrazów, to jest wzajemnie powiązana całość. System wizji świata.

Tak, to dobrze powiedziane – system wizji świata.

I to nie nawet przez te serie, bo serie to zupełnie inna sprawa. To jest całość. Tak jak u Rembrandta – wizja świata, bardzo głęboka, inna. Chodzi mi o pogłębioną wizję świata. Co zaznacza się u wielkich malarzy. U każdego wielkiego malarza – u Cezanne'a to też jest system wizji świata.

Tak, oczywiście. Jakby nie miał tej wizji, to nie byłoby tego ciągu rozwoju. To złe słowo „Rozwój” – to mało.

To jest coraz to nowe podejmowanie i naświetlanie tego samego.

Nawarstwianie wartości.

Kiedyś mnie to nawet oburzyło, teraz widzę nietrafność uwagi jednego z kolegów, który jak byliśmy na studiach, jeszcze w latach pięćdziesiątych, wyśmiewał się z twórczości ojca. Mówił, że to malarstwo niepoważne, w którym można raz tak, potem tak, a kiedy indziej jeszcze inaczej. Że to malarstwo nie dociera do jednego istotnego uchwycenia motywu, czy rzeczywistości tylko, że są to takie salonowe wariacje. Teraz widzę, jak bardzo ta uwaga była powierzchowna! Nieprawda, to malarstwo nie jest igraszką: można tak, można tak, można tak; tylko to jest poszukiwanie doskonałości, której ostatecznie osiągnąć się nie da.

Jeśli o tym mówimy, to muszę powiedzieć, że po obrazach autora można się zorientować, co

określony malarz może zobaczyć w innym określonym malarzu. Właśnie dzisiaj oglądałem jeden obraz tego kolegi. Był taki przed wojną malarz, bardzo znany, brał udział w wielu wystawach, który robił takie frędzelki, on był popularny – taki między kapistami a naturalistami. Ten kolega już nie wie, co robić dalej i już zaczyna robić takie frędzelki. Dlatego, że on nie rozumie istoty zestawień koloru. On myśli, że zabarwianie obrazu jest kolorem. Nie, nie może być! Układ barw z odpowiednimi proporcjami nie zawsze daje kolor w obrazie. To są tylko zabarwione pola.

Przychodzenie i odchodzenie jest miarą życia tego, co nazywamy kolorem, dlatego, że kolor jest dynamiczny u malarza, kolor nigdy nie jest statyczny. Jeżeli kolor jest statyczny, to jest to dekoracja. Natomiast u pana ojca – nie ma żadnego obrazu, który byłby statyczny. Wszystko jest dynamiczne.

Mówią, że to jest malarstwo dekoracyjne.

Ależ to zawracanie głowy. To znaczy, że nie rozumieją. To jest zupełnie mylne pojęcie. Można też powiedzieć, że cały Matisse jest dekoracyjny. A gdzież!

W sensie ścisłym dekoracyjny jest ornament. Dekoracyjne może być pomalowanie na różne kolory ścian tego pokoju.

Trochę się dziwię, że pański kolega tak mówił, bo myślałam, że on jest inteligentniejszy.

Mówił tak jako student. Teraz tak by nie powiedział.

No nie wiadomo. Dziś widziałem jego obraz i bardzo mi się nie podobał.

Czy wszedł pan z ojcem w te zagadnienia?

Nie. Powiem panu, jakie mogły być przeszkody. Myśleli, że ja, jak jestem komunistą, to znaczy, że muszę być także bolszewikiem. A ja ani razu nie byłem w Związku Radzieckim, bo się bałem. Zwyczajnie się bałem.

Czy mógłby Pan powiedzieć coś o tej grupie samokształceniowej, o Andrzeju Wróblewskim. To się zaczęło po wojnie i tak jak Grupa Krakowska... – to był bunt.

A no tak. To jest osobna sprawa. To zaczęło

się po wojnie w okresie socrealizmu. Teraz na przykład Wajda gdzieś wyłazi i mówi, że był w tym kole. On nie był w tym kole, to było za czasów, gdy Hoffman tam działał w Akademii, w Bratnia-ku, to wtedy było takie lewicujące koło studentów, ale to nie miało cech naukowych tylko towarzyskie. Tam należał Wajda i jego kolega Nałęcz-ki, od Cybisowej, który też poszedł do tego studium do Łodzi. Przedtem oni wszyscy należeli do komorki partyjnej, gdzie ja byłem w egzekutywie i tam był Wajda, Nałęczki, Wroblewski, którego ja wprowadzałem do partii. Wtedy, jak się zrobił ruch socrealistyczny, to były lata 50. wtedy tworzyło się koło naukowe. Ja byłem opiekunem tego koła – nikt tego już nie pamięta – także inicjatorem koła naukowego, które nie miało zamiaru robić socrealizmu, tylko żeby sztukę żywą jakąś koncepcją ideową, poza ideą samej sztuki jako zjawiska samego w sobie. Ja nie mówiłem nigdy „socrealizm”, tylko mówiłem, że są pewne ruchy, które wymagają analizy. Wtedy Wroblewski i jeszcze ktoś – Wajdy nie brało się wtedy już pod uwagę, bo on myślał już o wyjeździe do Łodzi – utworzyli koło naukowe, które miało na celu robić ideową sztukę w kategoriach politycznych związaną z ruchem robotniczym, czyli socrealizm. Wtedy był zjazd młodzieży w Berlinie i Wroblewski zaczął robić socrealizm z fotografii. Ordynarne, obrzydliwe obrazy. Pronaszkę jak zobaczył takie obrazy, to się przeraził. Teraz muszę Panu powiedzieć, skąd w Akademii się znalazł Wroblewski. Złożył on dokumenty do przyjęcia do Związku. Napisał, że skończył historię sztuki, że maluje, ma dużo obrazów i chciał, żeby komisja do niego przyszła, tam pod Kopiec Kosciuszki – ja tam byłem, ale niezależnie od komisji. Wielogorski mnie woła – ja byłem wiceprezesem do spraw artystycznych – i powiada, co z tym zrobić. Ja mówię, trzeba go oddać do Cybisowej i zaproponować mu, żeby on lepiej poszedł do studia. Historia sztuki to jest inna sprawa, a co innego malarstwo. I wtedy Cybisowa go wzięła do pracowni. I skoczył wtedy od razu nie na pierwszy rok tylko dalej. Ja wtedy byłem jeszcze prorektorem i on mnie poprosił pod Kopiec do pracowni, tam Wroblewska miała pracownię i on miał swoją wydzielną, i pokazywał mi te różne prace. I ja mówię: To co pan teraz robi, to jest dobre do koła na-

ukowego, żeby tam analizować. Publikować tego pan nie może, to może tylko być w zamkniętym kole naukowym i to ma sens. A tak to będzie pan potępiony jako wrog socrealizmu. On to wziął bardzo poważnie pod uwagę i dopiero później, po przełomie, po tym jak to się zaczęło rozwałac od środka – socrealizm przestał być już w 1954 roku, prawdę mówiąc – przylgnęli do niego tacy jak Brukner, Bruknerowa i te różne ze Związku, Ciesielskie różne. I wtedy Wroblewski był osi – te wiszące jego obrazy. To był już krytyczny socrealizm. Później dopiero to było pokazywane. W żadnym wypadku nie w czasie socrealizmu. To było pokazywane na przełomie października.

Czy to było tak jak Grupa Krakowska ruchem politycznym, który sobie adaptował ekspresjonizm jako dodatek. Czy to było podobne, czy przeciwnie – czy to był ruch artystyczny?

To był ruch. Oni chcieli wykorzystać hasła socrealizmu do swoich jakichś tam problemów. Ja mówię o samym Wroblewskim, natomiast reszta to byli socrealiści. To wyszło z potrzeby politycznej.

A Damasiewicz?

Damasiewicz był dwulicowy, nie w tym ujemnym znaczeniu. On miał własny świat i nie umiał się odnaleźć. Ja wtedy jeszcze byłem działaczem partyjnym. I w Warszawie spotykamy się, tam gdzie sprzedają Biblie. On mnie zobaczył. Mówię: słuchaj, nie wygłupiaj się, ja też przyszedłem po Biblię. Jak, co udajesz, przecież wiadomo, zobaczyłeś mnie i się boisz, bo ja w podstawowej organizacji partyjnej powiem, że Damasiewicz kupował biblie. Ja też kupowałem Biblię – razem kupiliśmy tę Biblię. Wtedy on był w kole naukowym. On chciał robić socrealizm a jednocześnie miał te swoje wizje artystyczne. To był mistyk, metafizyk. On robił próby socrealistyczne. Więckowska też robiła.

Ja byłem u Damasiewicza i on mi mówił, że to był taki bunt przeciwko kapistom.

Tak, i jednocześnie chcieli wykorzystać socrealizm jako motor buntu przeciwko metodzie kapistów.

A czy kapisci rzeczywiście łamali, opanowali wszystkie stanowiska, doprowadziło to do tego, że zostali totalnie odrzuceni, że wszyscy buntowali się przeciw temu?

Oni robili tak, że wszystkie szkoły organizowane były przez kapistów. I oni tam lokowali swoich ludzi.

Wróćmy do Krakowa. Rzepiński, Cybisowa...

O, Rzepiński był bardzo ostrożny, bardzo ostrożny. On miał parę ładnych obrazów.

Chodzi mi o to, jak uczył, co mówił. Zetknął się pan z tym?

Tak. To było niedobre, bo on kazał nasładować siebie i to od samego początku. I był okres, że Joniak malował jak Rzepiński. A jak on się zmieniał, to i Joniak się zmieniał. To było w latach 50., przeszedł kilka zmian. Malował takie kapusty, takie fioletowe. Nawet ładne w kolorze to było tylko bez sensu komponowane. Coś go niepokoiło. Niepokoił go ten statyczny kapizm, którym był otoczony.

A Krcha? Bo to stała się ekipa Eibisza. Ojca sciągnął Eibisz, Cybisową, Krchę, Fedkowicza. Fedkowicz był dla mnie trochę mdły.

Ja pamiętam tylko fragmenty z czasów głosowania w komisjach artystycznych. Przewodniczącym, Tesser był wtedy przewodniczącym, pytał się: kto jest za przyjęciem tego obrazu. Tesser podnosi rękę i w ślad za nim podnosi rękę Fedkowicz, a Tesser podrapał się w głowę, no to i Fedkowicz podrapał się w głowę. To jest charakterystyczne dla Fedkowicza.

Z tego wynika, że z całej ekipy Eibisza, poza samym Eibiszem, który był indywidualnością... No nie – to był rasowy malarz.

Kimś był ojciec, Cybisowa. Ale Pan o Cybisowej nie chce mówić.

Tak, o Cybisowej nie chcę mówić. Eibisz to był malarz, ale jego fance były w przeszłości. Jeśli chodzi o Pronaszkę, to było wiadomo, że on tam miał swoje upodobania z okresu lat trzydziestych. On to właściwie powlekał, tylko powiększał. Np. *Mandolinista*, do którego pozował mu Stern, to był

ulepszony i bardziej zbliżony do analizy motywów w naturze tego, co robił w latach trzydziestych.

On po prostu utknął w latach trzydziestych.

Tak, tylko on potem robił lepsze obrazy, ale mentalność pozostała ta sama. Jako pedagog był dobry, bo on wprowadzał w strefę sztuki poprzez kolor. Wtedy i studenci, i niektórzy moi koledzy porównywali Pronaszkę-Taranczewski, ale oni nie wiedzieli tej zasadniczej różnicy. Ojciec Pana był tak odrębny od reszty, a to tylko były pozory, bo oni byli z podobnych źródeł, bo byli z tego samego okresu, kiedy kształtowały się ich talenty i forma.

Ojciec był przyzmatowcem a on formistą.

Dlatego to było powierzchowne widzenie. Ja osobiście zawsze widziałem tę wielką różnicę i tę wielką rozpiętość między wartością, te wartości, które wprowadzał w malarstwo pana ojciec, to były wartości w kraju bez precedensu. Kto widział w tym Matisse'a, to był głupi. Bo nie widział, o co chodzi. To były tylko zewnętrzne – nawet nie zewnętrzne.

Nawet nie zewnętrzne. Ja widziałem teraz trochę Matisse'ów, to jest inna sprawa.

Jak ktoś śledził proces powstawania poszczególnych dzieł, to widział, jaka to jest zupełnie inna sprawa.

Mnie bardzo interesuje taka sprawa – była grupa Wróblewskiego i potem do tej grupy nawiązali ci przyszli „wprostowcy”, czyli Waltoś, Grzywacz, Bieniasz, którzy byli studentami za pańskiej profesury. Czy Pan jakoś śledził to?

Dla nich nauczycielem bezpośrednim to był Hoffman. Oni szli do Krchy, bo on nigdy nic nie mówił. Przyszedł tylko, przywitał się, powiedział: dobre albo nie powiedział, że dobre i poszedł. Na tym polegała praca pedagoga, zresztą w niektórych przypadkach to nawet dobrze, jeżeli tak jest. Wtedy asystentem był Szancenbach i on miał większy wpływ na rozwój tych młodych ludzi, ale oni robili nawet podskornie antyPZPR-owską robotę poprzez malarstwo. To było widac, ale tego nikt ze związkowej podstawowej organizacji nie brał poważnie pod uwagę, na szczęście, natomiast oni

uważali, że to jest podskórny rozwój nowej formy artystycznej. Oni traktowali to poważnie.

Zdaje się, że srodze się zawiedli.

Jeszcze bardziej się zawiedli niż socrealiści. Ja uważałem, że ta sztuka jest dobra, która wywołuje wspólne odruchy bez względu na stopień wykształcenia. Uważałem, że obraz np. Matejki, podoba się robotnikowi i arystokracie, wobec tego, bez względu na to ile tam jest dodatkowych wartości ukrytych przed ludźmi, którzy poza motywem nic nie widzą, to tym motywem przemawia do ludzi. Tak myślałem, że wtedy można robić malarstwo dla ludzi pracy. A to była fałszywa, sztuczna koncepcja.

Ona poczęła się na gruncie bardziej politycznym, prawda?

Oczywiście, bardziej politycznym niż artystycznym.

A artystycznie mamy znowu niemieckie wpływy.

Niemieckie i rosyjskie pieredwieżników. Tak naturalnie, przecież Krajewscy mówili – pieredwieżnicy są przykładem tego, co to jest realizm – jaką drogą iść, żeby robić realizm. Oni uważali to za jakąś wartość.

Ale też był sprzeciw wobec koloru.

Oni uważali, że kolor to jest wymyślona sprawa, bo oni nie mieli poczucia koloru, poza Waltosem. To jak w przykładzie z Cezanne'm i fotografią – fotografia nigdy nie odda, nawet najbardziej kolorowa, dlatego że nie ma formy. Natura nie ma formy. Formę ma autor, a to jest tylko motyw. Fotografia nie pokaże tego porządkowania poprzez świadomość twórcy.

Proporcje to nie tylko stosunek wielkości, jak np. proporcje antyczne, tylko to jest proporcja wielkości plam do siebie...

I one idą także w głąb.

I to też wchodzi w zagadnienie proporcji – stosunki barwne. Wydaje mi się, że to jest jaśniej martwe, dla mnie, to myślenie „wprostowców”.

Tak, jak się rodziło, to już wtedy było martwe.

A na temat pana ojca, to ja muszę sobie wszystko specjalnie poukładać, bo pierwszy raz mówimy na ten temat. Malarstwo pana ojca było dla mnie przykładem postawy i adaptacji środków zastanych przez historię do swojej wizji.

Bo to nie było nigdy naśladowanie.

Nie było nigdy naśladowaniem, tylko adaptacją, to, co jest cechą twórcy – stwarzanie własnego języka na podstawie tego, co tam widział. Bo przecież wszyscy niejako pochodzimy ze źródła impresjonizmu a głównie Cezanne'a.

Powiem tak uczenie – jeśli klasycyzm Mengsa i Winkelmana – to było naśladowanie antyku, który był niedościgłym wzorem; neogotykiem było naśladowanie gotyku, który był niedościgłym wzorem i wszystkie ruchy neo. A tutaj był to rodzaj hermeneutyki tłumaczenia i przekładanie nieustanne przeszłości na współczesność, przy czym główną rolę odgrywa ten hermeneuta, którym w tym przypadku był ojciec. To jest rozumienie – wchodzenie, wtajemniczenie i rozumienie.

To jest jeszcze więcej, dlatego że to jest stwarzanie nowej wizji malarstwa nowego oka, nowej świadomości. Ludzie mieszają ze źródłami... Jest takie powiedzenie...

Ewangeliczne... Mnie jest trudno mówić, bo to jest mój ojciec, ale myślę, że on jest największym malarzem swego czasu. I dlatego był tak bardzo atakowany.

Czuli zagrożenie. Oczywiście. Moja żona przecież to doskonale zna i myśmy na ten temat wiele rozmawiali, nie w kategoriach analizy, tylko kto co reprezentuje.

To co jest najistotniejsze, to zawsze pozostanie ukryte, tego nie da się wydobyć. To czeka na swego odkrywcę. Bunt przeciw ojcu jest mocny, ciągle słyszę: „Nie, nie, Taranczewski nie!”

Ciekawe.

Słyszę, że nie ma pieniędzy. A potem Muzeum ma pieniądze na takie czy inne wystawy, a na niego nie ma. Może dlatego, że to nie pasuje do tych przesądów.

Oczywiście, że nie pasuje. Ale sądzę, że są i głębsze przyczyny. Opinia, jak raz się zrobi opinię, to... Eibisz, mimo że uznawał pewne wartości u ojca, on nie cierpiał ojca. Pronaszko nie cierpiał ojca, Rzepiński tak samo nie, Marczyński też czuł się zagrożony. To byli sensualiści. Ojciec rozumiał sensualizm, ale to był człowiek szeroko i głęboko myślący.

Przeskakiwał ich wszystkich.

Oczywiście i oni nie sięgali do tych kryteriów. Przecież oni wychowali via Blumówna cały szereg durniów historyków sztuki i nie tylko...

Blumówna nienawidziła ojca. On jej kiedyś coś powiedział i ona chodziła, gadała, że Taranczewski...

I tak się robi opinia, to się musi odleżeć.

Ale od ludzi na pewnym poziomie można by wymagać, że przejdą ponad tym.

Ja wiem, jak się robi opinię. Kiedyś w Związku Cybisowa otwarcie powiedziała, że opinię o artyście wydają koledzy i to się później rozszerza.

Rozmawiał Paweł Taranczewski

24 listopada 1993 r.

¹ Ścisłe WKPb. KPZR wówczas jeszcze nie istniała.

Jan Świdorski, *Drzewo*, 1970, olej na płótnie, 85 x 100 cm



Reprodukcja Działy uprzejmości Galerii pod Rejstem w Krakowie

■ W kolejnej „Zalewajce” („Przekroj” nr 20) Kazimierz Kutz jako przykład tego, że w ZSRR artyści niekiedy „pod kultowym tytułem przemycali swoje niecenzuralne dzieła”, podaje opowiadania o dziecinstwie Lenina piora „popularnego bajkopisarza”, z których potem zasmiewał się m.in. Janusz Minkiewicz z Kutzem w Spatifie. W rzeczywistości – autorem tej książeczki był nie bajkopisarz, lecz znakomity skądinąd satyryk Michaił Zoszczenko, a ukazała się ona w r. 1939 (polski przekład 1970) – i zapewne pisarz nie odważyłby się wówczas na tak bluźniercze przemątnictwo ideologiczne. Przy okazji dodajmy, że śmiech Minkiewicza przy tej lekturze musiał mieć szczególnie charakter w r. 1951 on także ogłosił utwor dla dzieci pt. *Lenin w Poroninie* (hm)

„Wracają czasy Wokulskiego” – głosi „Rzeczpospolita” (nr 119), a to z tej racji, że Rosja zobowiązała się do zasadniczego obniżenia cel importowych, co powinno zwielokrotnić eksport polskich towarów do Rosji. Wokulski został tu przywołany nadaremnie, bo on towary z Rosji importował, a nie eksportował (hm)

Jerzy Besela („Polityka” nr 21) opowiada, jak to szóstego czerwca 1876 r. przy Bulwarze Sewastopolskim w Paryżu, podczas rewii wojskowej byli powstaniec Antoni Berezowski „mierzył w cara Aleksandra II, siedzącego obok cesarza Francuzów”. W sąsiednim zdaniu owego cesarza Francuzów nazwany został Napoleonem III. Czyżby Besela i redakcja „Polityki” nie wiedzieli, że Francja w r. 1870 była republiką, a Napoleon III zmarł w 1873 r? (hm)

Nie liczy się również z chronologią Roman Pawłowski, gdy pisze w „Gazecie Wyborczej” (nr 119), że dopiero w r. 1977 Kazimierz Wyka opublikował w swej książce *Różewicz parokrotnie* analizę dramatu *Do piachu*. Wyka zmarł w styczniu 1976, książka ukazała się pośmiertnie (hm)

Zawsze godne uwagi są felietony Stefana Bratkowskiego na łamach „Plus-Minus”, Kamerzysta musi jednak wyznać, że ma kłopoty z identyfikacją adresatów polemik tu prowadzonych. Oto np. w felietonie z 22-23 V Bratkowski ubolewa, że „zachodniej gwiazdzie estrady nic się nie ko-

jarzy z Polską” i że „dwa młode zgrzywusy dla hecy piszą o ‘mniejszości narodowej’, gdy mamy się domyslać bohatera polskiego oporu”. Kamerzysta czyta dość dokładnie prasę, a mimo to nie wie, ani o jaką gwiazdę estrady, ani o jakich „zgrzywusów” tu chodzi. Osmieli się też pospierać z przykładami historycznymi, którymi w tym felietonie posługuje się Bratkowski. Píše on, że w XIX w. Anglia „nie mogła zapomnieć Polakom sojuszu z Napoleonem i Joseph Conrad musiał zostać największym pisarzem angielskim, by odezwąć się w sprawie polskiej”. Co chyba należy rozumieć w ten sposób, że w Anglii trzeba było mieć aż tak wielki autorytet, by poprzeć polskie dążenia niepodległościowe. Otoż było inaczej w dobie powstania listopadowego sprawa polska była omawiana w parlamencie i Rosję zaatakowało kilku posłów w swych przemowieniach. Cała prasa (poza „Timesem”) była po stronie powstania. Rząd brytyjski udzielił pomocy finansowej emigrantom, w r. 1832 powstało Literary Association of the Friends of Poland. Solidaryzowali się z powstaniem w swych utworach Tennyson i Swinburne. W pierwszej połowie XIX w. powstało ok. 50 sztuk dramatycznych poświęconych polskim walkom o niepodległość (pisze o tym Wojciech Lipiński w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska XX wieku*). Redagowany przez Dickensa tygodnik „All the Year Round” zamieścił w r. 1863 osiem przyjaźnych Polsce artykułów i opowiadań (przedrukował je ostatnio Krzysztof Głuchowski w tomie *Dickens and Poland*). Nie sposób też zgodzić się z Bratkowskim, gdy pisze, że w Polsce „nie było pogromów, które Ochranie carskiej udało się rozpętać na Ukrainie”. Niestety – były co prawda w skali znacznie mniejszej w r. 1881 w Warszawie, w r. 1906 w Siedlcach i Białymstoku. I jeszcze dziwna jest pretensja autora, iż w *Skrzypku na dachu* nie widać, jak „polskie dwory chroniły Żydów” w czasie ukraińskich pogromów. Przypomina to trochę pseudomarksistowskie zarzuty, że w *Panu Tadeuszu* nie widać życia chłopów panszczyznianych, a w *Weselu* nieobecna jest klasa robotnicza (hm)

Píše Marian Zawadzki w „Gazecie Wyborczej” (nr 130) „Jak mawiał Włodzimierz Iljicz Lenin – chodzi o to, żeby zmieniać świat, a nie go opisywać”. Włodzimierz Iljicz może i tak mawiał, ale

przed nim prawie identycznie (nie „opisywać”, ale „interpretować”) napisał Karol Marks w *Tezach o Feuerbachu* (hm)

„Makbet cytowany jest często – ‘ciemności kryją ziemię’ – ‘życie to powieść idioty’ – nie trudno o banał” – mówi Jacek Gieślak w rozmowie z Krzysztofem Warlikowskim, który temu nie zaprzecza („Rzeczpospolita” z 12-13 czerwca). Tymczasem „ciemności kryją ziemię” jako cytata z *Makbeta* to nie banał, lecz – jak to się dziś mówi – „zenada”, bo to przecież słowa z prologu III części *Dziadów* (hm)

Czy można być „znakomitym mistrzem słowa, który przeniknął chyba wszelkie tajemnice języka”, a jednocześnie tak pisać, że „refleksja płynie często wyzłobionym przez przynajmniej dwa stulecia korytem utartych frazeologizmów”? Wiedocznie można, skoro tak pisze Stanisław Gebala („Twórczość” nr 5, s. 105) w związku z książką Ryszarda Przybylskiego *Krzemieniec* (hm)

Jak kiedyś mówiono „łacina kuchenna”, tak teraz należałoby mówić „łacina dziennikarska”. Oto przykłady: Marek Ostrowski („Polityka” nr 19) – „in dubio contra reo” (zamiast „reum”), Michał Hensler („Polityka” nr 2) „Morituri vivos docent!” (zamiast „docent”), Andrzej Osęka („Duży Format” nr 17) „Fiat modes, pereat ars” (chyba powinno być „modus”), „Imam non grata” (powinno być „gratus”) („Gazeta Wyborcza” nr 118). A Jerzy Besela („Polityka” nr 19), cytując „De (zamiast si) non iurabis” tłumaczy „Jeśli nie podpiszesz” – zamiast „jeśli nie przysięgniesz”. Przy okazji w tymże artykule pisze autor o „Edwardzie Opalinskim” (powinno być Krzysztofie) i Jerzym Reykowskim (powinno być „Januszu”) (hm)

Ezoterycznym stylem pisze czasem swe felietony Stefan Bratkowski w „Plusie-Minusie”. W numerze z 10-12 IV strofuje np. łagodnie „miłego swego przyjaciela”, że nazwał prof. Marię Janion „Marysią”. Obrazona – została wymieniona z nazwiska, ale ten kto obraził, nie został ujawniony. W dodatku Bratkowski przemilczał inne, bardziej naganne określenie („gerontofeministka”), którego użył Marek Król (bo o niego tu chodzi) w tygodniku „Wprost”. „Wysokie Obcasy” umieszczyły tę

wypowiedź w zbiorze cytatów zatytułowanym *Na chama* (hm)

Nieznany bliżej Polski Instytut Biograficzny wydał *Złotą Księgę Nauk Humanistycznych* zawierającą blisko 2000 haseł osobowych. Redaktor, Krzysztof Pikon zapewnia we wstępie, że na jej podstawie „czytelnik będzie mógł uzyskać możliwie kompletny i obiektywny obraz aktualnego stanu i dokonań osób, których praca koncentruje się na naukach humanistycznych”. Tymczasem – w *Księdze* tej znajdują się skandaliczne luki. Przeglądając np. jedną tylko literę S nie znajdziemy tam tak wybitnych nazwisk, jak H. Samsonowicz, E. Sarnowska-Temeriusz, J. Sławinski, J. Staniszkis, Z. Stefanowska, W. Strozewski, T. Strzembosz, S. Świeżawski, P. Sztompka, A. Szulc. Być może osób tych zabrakło, bo nie wypełniły rozesłanego przez redakcję kwestionariusza. Jeśli tak – redakcja powinna była albo uprzedzić o tym czytelników, albo sama opracować brakujące biogramy na podstawie istniejących opracowań (hm)

Z felietonu Kazimierza Kutza w „Przekroju” (nr 16) „Arcydokonanie Anity Blochowiak jest ponurym przyszcem mutantów dziejowego sztywniaka z placu Czerwonego”, „Dla rozchlastującej się SLD te integracyjne partyjne walory Anity Blochowiak okazą się przysłowiową rączką spłuczki sedesowej” (cytat skrócony). Kazimierz Kutz wielkim jest reżyserem, ale stylistyka jego przypomina miejscami ekstrawagancje Władysława Machajki (hm)

Krzysztof Masłon („Plus-Minus” z 24-25 kwietnia), omawiając protokoły przesłuchań świadków w procesie przeciw Goetlowi i Skiowskiemu przygotowywanym w r. 1945, dziwi się, że Irena Krzywicka nie znalazła wówczas „ani jednego ciepłego słowa” dla Skińskiego, choć ten cenil Boya Masłon. Przestałby się chyba dziwić, gdyby wiedział, ile nienawisci i pogardy dla pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego było w artykułach Skińskiego z ostatnich lat przedwojennych i z okresu okupacji, żeby nie być gołosłownym jeszcze w nekrologu Irzykowskiego, zamieszczonym w „Przełomie” w r. 1945. Pisał o „szaranczy piśmącego żydostwa z perfidnie maskowanym pro-

gramem ogołocenia naszej kultury ze wszystkiego, co polskie' Masłon ma równie pretensje do Bolesława Jacka Fruhlinga, że w zeznaniach swych zaakcentował, iż dla Goetla „Mussolini i Hitler byli apostołami nowych wspaniałych prawd”. I znowu gdyby Masłon sięgnął do książki Goetla *Pod znakiem faszyzmu* (z r. 1939) znalazłby tam takie opinie o faszystowskich przywódcach narodu „Zdaniem ich człowiek musi być szlachetny, inaczej zginie. Ważne są więc przede wszystkim imponderabilia uczuciowe, ułatwiające decyzję i wywyższające człowieka: męstwo, honor, miłość narodu i ojczyzny, braterstwo, poczucie wspólnoty, wierność” (s. 185). „Zadnie skrzypy nie powstają w stworzonym przez nich ustroju i przebiegający go obieg krwi pulsuje coraz to żywszym, coraz naturalniejszym prądem. Cele, do których dążą prowadzone rzesze są zawsze jasne i wszystkim zrozumiałe i nikt chyba na świecie nie dbał tak bardzo, aby usprawiedliwić i wyjaśnić każde zadanie, jakie się daje narodowi do spełnienia” (s. 198). „Rozwój wypadków w panstwach faszystowskich wskazuje nam też na ciągły proces łagodzenia ostrych metod przymusu” (s. 149). „Wszystko, co się stało czynnikiem odrodzenia, wszystko, co jest śmiałe i nowe, powstaje z jego [faszyzmu] inicjatywy” (s. 209) (hm).

W książce Anity Moniki Frankowiak *Być wśród żywych i umarłych. Ewolucja twórczości eseistycznej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (Wydawnictwo Uniwersytetu Mazurskiego) znajduje się 8 fotografii, na 3 spośród nich figuruje w towarzystwie Herlinga lub na tle jego willi postać autorki. Fotografia czwarta to reprodukcja kartki pocztowej wysłanej do autorki przez Herlinga. Fragment innego do niej listu i własna fotografia znajdują się na okładce książki. Czy autorka nie posunęła się zbyt daleko w swym egocentryzmie? (hm)

Mówi prof. Jerzy Bralczyk („Plus-Minus” z 30 IV – 5 V) „Język nie powinien mówić wszystkie co pomyśli głowa – tu Słowacki się mylił. To jedna z bzdurniejszych jego myśli. Jakby język mówił wszystko, co pomyśli głowa, to powinniśmy się leczyć, bo wpadalibyśmy wtedy w słowotok”. Wydaje się jednak, że Bralczyk źle zrozumiał życzenie Słowackiego: poeta chciał nie tego, by język wypowiadał wszystkie jego myśli,

lecz by z pełną adekwatnością wyrażał te myśli, które na wyrażenie zasługują. Powstał więc zabawny paradoks, jak widac z interpretacji Bralczyka – owego życzenia adekwatności nie udało się Słowackiemu adekwatnie wyrazić (hm)

Marian Bizan w pięknym szkicu *W kręgu dawnych mistrzów* („Zeszyty Literackie” nr 85, s. 14) pisze, że powojenne ćwiczenia z poetyki prowadzone przez Kazimierza Wykę „zmierzały z biegiem czasu ku swoistej kulminacji, ku wielkiemu cyklowi o Młodej Polsce, potem ogłoszonemu drukiem”. Trochę zakradło się tu niejasności. Wyka wykladał w pierwszych latach powojennych o wielkich pisarzach Młodej Polski, ale wykładów tych nigdy nie opublikował, a jego książka pt. *Młoda Polska* zawiera monografię *Modernizm polski* napisaną przed r. 1939 oraz roznotematyczne artykuły w znacznej części również przedwojenne (ukazała się już pośmiertnie, w r. 1977) (hm)

Julia i Marian Kryszewscy, pisząc o latach towarzyskich Ireny Sławińskiej (Tygodnik Powszechny nr 18), wspominają „Zapoznawała nas z niedostępnymi literackimi aktualnościami, zagranicznymi i polskimi, zdobywając je sobie wiadomymi drogami (w taki sposób przedstawiła nam w 1945 r. tom wierszy Czesława Miłosza *Ocalenie*). Przykład chyba nie trafny. *Ocalenie* ukazało się nakładem „Czytelnika” i bez przeszkód można było nabyć tę książkę w każdej księgarni. A recenzowana była w całej prasie literackiej (hm)

Krzysztof Lisowski („Dziennik Polski” nr 201), pisząc o promocjach książek Miłosza w Wydawnictwie Literackim, wspomina, że jedna z nich była poświęcona „Światowi (poemom naiwnym)”. Są tu dwie pomyłki: 1) celownik od wyrazu „świat” brzmi „światu” a nie „światowi”, 2) „poema” w tytule cyklu Miłosza to nie liczba mnoga, lecz dawny mianownik rodzaju nijakiego liczby pojedynczej (to „poema”) (hm)

Z artykułu Mariusza Szczygła („Wysokie Obcasy” nr 34) wynika, że po wojnie, ok. r. 1946, Gorki napisał rozprawę o jazzie jako muzyce duchowej nędzy, aż w końcu Stalin zabronił używać tego słowa. Szkopuł w tym, że Gorki zmarł już w r. 1936 (hm)

■ **Garth Nix: *Sabriel*, przeł. Ewa Elżbieta Nowakowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.**

Idealna lektura nie tylko na wakacje. Pierwsza część znakomitej trylogii *fantasy* popularnego pisarza australijskiego. W przygotowaniu dwie następne części tej intrygującej opowieści *Lira-el* oraz *Abhorsen*. *Sabriel* – jedyna córka maga Abhorsena – dorasta w bezpiecznym świecie Wywerley College, z dala od rodzinnej krainy. Lecz wieść o zaginięciu ojca kaze jej porzucić spokojne życie i wyruszyć na spotkanie z przeznaczeniem. Musi przekroczyć granice Starego Królestwa i zmierzyć się z potęgą Świata Zmarłych. Nie wie jeszcze, że może zła nie spać, a droga do Ostatniej Bramy okaże się trudniejsza, niż przypuszcza.

Christopher Hibbert: *Napoleon i kobiety*, przeł. Jerzy Kierul, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004.

W tej interesującej książce ceniony pisarz angielski, autor wielu książek o tematyce historycznej – w tym kilku biografii, ukazuje osobowość cesarza Francuzów od innej niż zwykle strony. W całkiem sporej, żywych barwach odmalowanej galerii kochających go i nienawidzących kobiet znalazły się nie tylko te najczęściej wymieniane cesarzowe Józefina i Maria Ludwika czy Maria Walewska, ale także i inne kochanki Bonapartego, jego matka, siostry i bratowe, wreszcie słynne damy epoki (by wspomnieć tylko panią de Staël i panią Recamier). Wynika z tego wszystkiego, że jeśli cesarz w ogóle z kimkolwiek dzielił władzę, to właśnie z kobietami.

Antonio Muñoz Molina: *Carlota Fainberg*, przeł. Magda Potok, REBIS, Poznań 2004.

Autor *Zimy w Lizbonie*, jeden z najwybitniejszych współczesnych prozaików hiszpańskich, o potrzebie spełnienia i rzeczywistości. Dwaj Hiszpanie unieruchomieni na lotnisku w Pittsburgu skracają sobie oczekiwanie pogawędką. Claudio, profesor literatury wybierający się do Buenos Aires, głównie słucha Marcelo, madryckiego biznesmena, czekającego na lot do Miami, opowiada niesamowitą historię, która przydarzyła mu się w argentyńskim hotelu.

Seria Salamandra

Carolyn Parkhurst: *Psy z wieży Babel*, przeł. Jan Karłowicz, REBIS, Poznań 2004.

Dwusetny tytuł – debiut powieściowy amerykańskiej prozaczki – w serii Salamandra! Szczęśliwe życie językoznawcy Paula Iversona zmienia się dramatycznie w jedną chwilę, gdy po powrocie do domu przekonuje się, że jego żona nie żyje. Targany rozpaczą postanawia, że jedynego świadka zdarzenia – siostrę Lorelei – nauczy mówić.

Stefan Jurkowski: *Koło niedomknięte*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.

Wybor wierszy z lat 1969-2003 poety, krytyka i dziennikarza (ur. 1948) mieszkającego w Warszawie. Jurkowski portretuje jednostkę bohatera naszych czasów z wielu punktów widzenia, kogoś doświadczonego, kto nie chce i nie musi przyjmować rzeczy do wierzenia, lecz każdorazowo zobowiązany jest stwarzać sobie własne miary rzeczy. Jest w wielopostaciowym, migotliwym bohaterze liryki Jurkowskiego także mały wrażliwy chłopiec, wędrowiec „dzieckiem podszyty”, szukający świata bez pośredników. Możliwie, z pasją, wyjątkowo uczciwie.

Lenta Głowczewska: *Nowy Jork. Kartki z metropolii*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004.

Zbiór szkiców i felietonów o sztuce, wydarzeniach artystycznych, życiu w Nowym Jorku, pisanych w latach 1983-2002 i publikowanych na łamach „Zeszytów Literackich”.

Lenta Głowczewska – historyk sztuki, od 1962 w USA. Studiowała anglistykę na Uniwersytecie Raleigh w Północnej Karolinie.

Joanna Bielska-Krawczyk: *Między widzianym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004.

To jedna z najwnikliwszych interpretacji dzieła Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i pierwsza gruntowna analiza jego skomplikowanych odniesień malarskich. Autorka nie ogranicza swoich zainteresowań do wąsko rozumianej recepcji dzieł sztuki, ale na plan pierwszy wysuwa zagadnienia związane z relacją słowa i obrazu oraz z widzeniem i wizualnością, pokazując jak kategorie malarskie służą Herlingowi do wyrażenia tego, co metafizyczne.

ne – w jaki sposób to, co widzialne staje się pod piórem pisarza epifanią niewidzialnego.

Joanna Bielska-Krawczyk – urodzona w 1968 roku; absolwentka KUL; obecnie związana z UMK w Toruniu; prowadzi badania z zakresu korespondencji sztuk.

Joanna Guze: *Albert Camus: Los i lekcja*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2004.

Zbiór interesujących szkiców o życiu i dziele francuskiego noblisty autorki licznych przekładów dzieł Camusa na język polski.

Joanna Guze, urodzona w Żytomierzu, mieszka w Warszawie. Tłumaczka i eseistka. Przetłumaczyła wiele utworów literatury francuskiej. Ogłosiła tomy szkiców: *Impresjonści*, *Na tropach sztuki*, *Twarze z portretów*, *Wśród bohaterów kina*, *Dialogi ze sztuką*. Laureatka nagrody Fundacji Alfreda Jurzykowskiego i innych licznych nagród literackich.

Gina B. Nahai: *Pawi krzyk*, przeł. z angielskiego Teresa Lechowska, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2003.

Książka autorki irańskiej, mieszkającej w Ameryce, entuzjastycznie przyjęta przez czytelników i krytyków w Polsce. Piękna proza, która nawiązuje do konwencji realizmu magicznego.

Pete McCarthy: *Bar McCarthy'ego*, przeł. Krystyna Warchał, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2004.

Pełna soczystego humoru, miejscami rubasna, znakomicie napisana opowieść o dwóch podróżach autora po Irlandii. Wiele w niej zabawnych anegdot i celnych spostrzeżeń składających się na wizerunek narodu, który powszechnie przyjęte normy rozumie zupełnie inaczej niż jakikolwiek inny naród na świecie. McCarthy przywołuje stereotypy i bawi się nimi jak karykaturzysta.

Paul Auster: *Księga złudzeń*, przeł. Robert Sudół, Noir sur Blanc, Warszawa 2004.

Nowa powieść amerykańskiego prozaika. W warstwie formalnej *Księga złudzeń* to powieść-film, dzieło pisarskie będące próbą wykroczenia poza ramy literatury, artystyczny paradoks polegający na tkaniu kina niemego ze słów.

Borys Akunin: *Pelagia i biały buldog*, przeł. Wiktor Dłuski, Noir sur Blanc, Warszawa 2004.

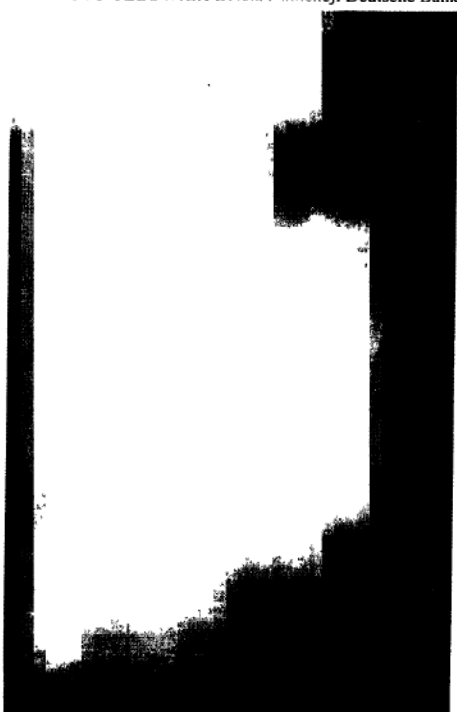
Pierwszy tom cyklu powieści sensacyjnych Borysa Akunina. Akcja rozgrywa się w niepowtarzalnej atmosferze XIX-wiecznego Zawołża, a bohaterką jest młoda mniszka Pelagia, której pasją jest... rozwiązywanie zagadek kryminalnych.

Borys Akunin: *Pelagia i czarny mnich*, przeł. Wiktor Dłuski, Noir sur Blanc, Warszawa 2004.

Druga powieść z cyklu „Kryminal prowincjonalny” potwierdza niecodzienny talent pisarski Borysa Akunina. Przemyślna intryga z zaskakującym rozwiązaniem, mrozące krew w żyłach wydarzenia, atmosfera jak z dzieł wielkich rosyjskich klasyków, wreszcie galeria żywo nakreślonych postaci, którym przewodzi sympatyczna i sprytna mniszka Pelagia – to główne, choć z pewnością nie wszystkie, zalety tej książki.

Oskar Schlemmer, *Siedząca w lewo*, 1932, akwarela, ołówek na papierze czerpanym, 46,4 x 30,2 cm.

OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank



Reprodukcja Dzieła uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie

■ Kwietniową „Odrę” (2004 nr 4) otwiera informacja, że ten znany miesięcznik przyznał swoją nagrodę za 2003 r. Ewie Lipskiej. Jest to nagroda za „tom wierszy pt. *Ja* (Wydawnictwo Literackie, 2003) i całokształt twórczości poetyckiej”. Myślę, że dobrym uzasadnieniem przyznania nagrody jest fragment tekstu Adama Poprawy: „Dobrze, że trudno się przyzwyczaić do wierszy Ewy Lipskiej. Owszem, jej teksty są rozpoznawalne, tak dzięki wypracowanemu przez lata stylowi, jak i rodzajowi poetyckiego obrazowania (...). Myślę jednak o takim przyzwyczajeniu, które umożliwiałoby lekkie, pobieżne traktowanie utworów (...) Takie odbiorowi dzieło Lipskiej się nie poddaje, jej wymagające wiersze nie są >>przyzwyczajalne<< (...). Poprawa zaczyna artykuł o twórczości Lipskiej (*Ale jest pewność, że to Ewa Lipska*) od analizy wiersza *Czekam z tomu Sklepy zoologiczne* (2001). Jest to utwór krótki, więc przywołałam go w całości: „Czekam jak coś zamówione / ale jeszcze nie odebrane. // Cyprys wpatruje się we mnie / przez lornetkę oka.” Szczegółne znaczenie znajduje krytyk w braku (niezaskakującym w tej twórczości) przecinka między dwoma pierwszymi wersami. Przez ten brak wprowadzona zostaje równowaga temporalna: to, co zdarzyło się wcześniej i to, co zdarzy się później trwa teraz. Mało mnie przekonuje ten wywód. Ważniejsza jest, podkreślona przez Poprawę, reifikacja podmiotu (ja jako coś). Skoro cyprys jest alegorią śmierci, to wpatruje się on w dno oka. Blisko już do zamówionej śmierci, po jej odebraniu upracomocni się reifikacja. Spośród wielu krótkich omówień i analiz w tym tekście przywołajmy jeszcze jedno, traktujące o wierszu z nagrodzonego tomu. W *Sprincie* zbudowana została opozycja do dwóch znanych cytatów: optymistycznego porównania życia do biegu przez św. Pawła (wprawdzie jest to już kalka, ale sam cytat nie stracił świeżości i atrakcyjności) i zdania, które stało się wręcz sloganem reklamowym i nieznośną kalką – Nie lękajcie się (słowa papieża Jana Pawła II). „Przed nami bieżnia. Bez przeszkód. / Boisko cmentarne. Ale sportowy duch. // Nie lękajcie się. (...)” Nieprzyjemnie zgrzyta ten sarkastyczny ton.

Wymienię jeszcze teksty, które trzeba przeczytać, sięgając po kwietniową „Odrę”. „Utwalony przez wieki obraz Renu jako wyraźnej granicy

dwóch kultur nie znajduje uzasadnienia ani w pierwotnym układzie etnicznym, ani w topografii terenu, nigdy bowiem nie było trwałej granicy pomiędzy Celtami i Germanami, pomiędzy lasami na wschód od Renu i lasami na zachód od Renu, pomiędzy spokrewnionymi i stale przemieszczającymi się plemionami z obu stron rzeki, która bardziej łączyła, niż dzieliła okoliczne ludy” – o niemieckich kłopotach z cesarstwem pisze Robert Kaczmarek (*Niemcy w poszukiwaniu rajy*). Francuzi są przekonani o swojej wyższości i z wdziękiem litują się nad tymi, którzy mają nie-szczęście Francuzami nie być. Marek Brzeziński w artykule *Francja, czyli wirówka czaru i arogancji* pisze o dwóch książkach, które narobiły wiele szumu nad Sekwaną i były krytykowane za zbyt czarne widzenie rzeczywistości francuskiej. Chodzi o *Francuską arogancję* (Romain Gubert i Emmanuel Saint-Martin, *L'arrogance française*) i *Francję w fazie upadku* (Nicolas Baverez, *La France qui tombe*). O Środkowej Europie i jej wizjach Fichtego i Heinego pisze Leonard Neuger (*Europa Środkowa jako źródło cierpienia*), przypominając, że niemieckie pojęcie Mitteleuropy miało nieciekawe i kolonialne konotacje. *Oslabianie prawdy* Włodzimierza Paźniewskiego to ostry i dobry tekst o tym, jak naszą wspólną historię pokazują czasami Niemcy. Przywołajmy fragment wstępu: „Niemiecki odbiorca dowiedział się z filmu, że starą stolicę Polski ponad wszelką wątpliwość założyli Niemcy. Druga rewelacja poszła jeszcze dalej. Ukazując gmach Biblioteki Jagiellońskiej, w komentarzu podkreślono, że został on wybudowany przez narodowych socjalistów w latach drugiej wojny światowej, czyli ujmując rzecz dokładniej podczas okupacji hitlerowskiej (...).” O stosunkach polsko-niemieckich, którym bliżej do kiczu i ignorancji niż do rzeczywistego partnerstwa, pisze Stanisław Piskor (*Wypowiedzieć wojnę stereotypom*). Natomiast lektura tekstu Piotra Gajdzińskiego *Kto nami rządzi: Żydzi, masoni czy gady?* byłaby dobrą rozrywką, gdyby nie świadomość, że wielu ludzi wierzy w spiskowe teorie dziejów, a ich wyznawcom wcale nie jest do śmiechu...

Mirosław Dzień zabrał się do opisywania rzeczy, na temat których napisano już wiele, a których właściwie opisać nie sposób. Jego eseje

ukazały się już ponad pół roku temu, ale chcę wrócić do nich, bo mnie denerwują, choć wiem, że nie powinny. Kwartałnik „Kresy” (2003 nr 4) opublikował teksty poświęcone cierpieniu (*Hio-bowe zajęcia, czyli dla siedzących na gnoju*) i śmierci (*Śmiertelność śmierci Uwagi o szachach z nieuniknionym*). Już wiadomo, dlaczego nie powinny irytować. Trudno, na poziomie dyskursywnym nie literackim, powiedzieć (przeczytać) coś prawdziwie przekonującego o cierpieniu i śmierci, jeśli się nie cierpi (a wtedy raczej nie pisze się tekstów analitycznych) lub nie umiera. Trudno też dyskutować z tym, co ktoś sądzi o śmierci i cierpieniu. Zanim ktoś się zachwie, niech sięgnie do tekstów Dżenja. Każdy dyskurs jest nieznosny dla siedzących na gnoju, umierającym zaś nie jest potrzebny. Dlaczego więc po ponad roku wracam do tych esejów? Bo przeczytałem je raz jeszcze i uważam, że skłaniają do terapeutycznych rozmyślań, na które jest czas właśnie wtedy, gdy się nie cierpi.

Mówić o cierpieniu, to tyle, co siedzieć na gnoju i rozpamiętywać swój los – pisze Dżenja, chyba nie bardzo zdając sobie sprawę, że tym stwierdzeniem ogranicza analizę cierpienia do rozpatrywania swojego jednostkowego bólu, nie bólu w ogóle. Koncząc na tym, zakończyłby esej na czwartym zdaniu. Podejmuje jednak próbę bardziej uogólnionego opisu. Oswajanie się z obecnością cierpienia – to zaakceptowanie kształtu egzystencji, na który nie mamy wpływu. Rozne są próby oswajania – autor przywołuje Zbigniewa Herberta, Alberta Camusa, Tomasza a Kempisa. Adama Mickiewicza. Przywołajmy propozycję zasmakowania w cierpieniu Tomasza a Kempisa. Mirosław Dżenja pisze: „Interesującym może być dla nas () związek myśli Autora *O nasładowaniu Chrystusa* z koncepcjami Fryderyka Nietzschego () Filozof powiada, że epoka współczesna jest czasem *zgodnych spotem w wyrzekaniach i niecierpliwości współczucia, w smiertelnej nienawисти do cierpienia w ogóle, w kobiecej niemal niezdolności, by wytrwać przytem w roli widza, by moc na cierpienie pozwolić*”. Dżenja pisze też o zamknięciu na temat cierpienia jako jednej z intelektualnych możliwości podejścia do tego procesu przekształcającego naszą świadomość „skoro wiemy z całą jasnością, że nie sposób pozbyć się cierpienia, to jedyną

sensowną rzeczą, jaką możemy zrobić, to poniechać jakichkolwiek intelektualnych dywagacji na jego temat”. Bardziej jednak interesują go działania umysłów namiętych i niepohamowanych – które chcą rozwiązać zagadkę. W konsekwencji dochodzi do mistycznej i religijnej afirmacji cierpienia. „Duchowe pokolenie Hioba z zamkniętymi ustami na skargę rozpamiętuje swój los, widząc w nim spełnienie się niepojętej woli Przedwiecznego () Oni już osiągnęli pewność, że wszystko, czego przyjdzie im doświadczyć w tym życiu, z pewnością będzie dla nich – pomimo pozorów niespełnienia – najlepsze () W szalenstwie pełnej zależności spełnia się dziwne życie ludzi cierpiących

Esaj o śmierci zaczyna Dżenja od heideggerowskiego określenia człowieka jako bytu dążącego do śmierci. Zjawisko, o nieuchronności którego większość z nas myśleć nie chce, budując i rozwijając z każdym dniem swój plan życia (przez co przeżywanie zbliża każdego do końca) nazywa esejista skandalem śmierci. „Niezgoda na utratę życia stanowi jeden z najmocniejszych przejawów suwerenności rozumu, który w obliczu śmierci pragnie z całą stanowczością, na jaką go stać, wykrzyczeć swój sprzeciw”. Próby podglądania, przyglądania się śmierci mają wiele wad (choćby tę, że śmierć nie podejmuje z nami dyskursu, a działa totalitarnie i totalnie), ale dla Dżenji ta zasadniczą zaletą, że są stałym wysiłkiem „w kierunku mierzenia się z czymś – co przekracza (bytowo!) nas w sposób tak zdecydowany, że tylko ignorant mógłby stanąć naprzeciw niej w otwartym polu. Nieco to naiwne, chyba jednak przez to bardziej pokazuje bezradność teoretyczną. Oprócz bezradności jeszcze inne uczucia będą towarzyszyć rozmyśleniom o śmierci (dla Dżenji to Ona, pisana z dużej litery) – przeżenie, smutek, rezygnacja, gniew, bunt, bezsilność. Tylko pozarozumowe „narzędzie”, jakim jest wiara, pozwala na myślenie o śmierci, jeśli nie z nadzieją, to przynajmniej ze spokojem. Autor przywołuje fragment jednego z listów św. Pawła do Koryntian: „() nie wszyscy pomrzemy, lecz wszyscy będziemy odmienieni. W jednym momencie, w mgnieniu oka, na dźwięk ostatniej trąby – zabrzmi bowiem trąba – umarli powstaną nienaruszeni, a my będziemy odmienieni. Pomnimy dłuższe akapity poświęcone Herbertowi

i Rozewiczowi, żeby przejść od razu, oczywiście, do Łazarza i Apokalipsy, w której następuje przezwycięzenie jednej śmierci. Tej pierwszej, która jest dla każdego (wierzącego) etapem przejściowym. O drugiej, kończąc esej, tak pisze Dżenja: „Śmierci dla Żyjących już nie ma, a dla Trwających w Jeziorze Ognia jest towarzyszką, której pewnie można się przyglądać bez obawy, a nawet zagrzać z nią w szachy o życie, którego nic i nikt już nie przywróci”.

Dla Dżenji mówienie o cierpieniu i śmierci jest sensowne i znośne, gdyż można je przenieść z poziomu dyskursu na poziom transcendencji i argumentów opartych na wierze w pozarozumowe znaczenie tych dwóch nieuchronności.

Coraz rzadziej w „National Geographic” można trafić na pogłębione teksty dotyczące kultury czy zjawisk kulturowych, które mogłyby interesować czytelnika magazynów literackich. Jeśli jednak się już trafią, to na pewno ich wartość zwiększają zdjęcia np. z muzeów czy kolekcji, do których trudno dotrzeć. Z tego względu warto polecić tekst *Han*, zamieszczony w czerwcowym numerze (2004 nr 6). Mike Edwards pisze w nim:

Ta dynastia powstała 2200 lat temu i przetrwała ponad cztery wieki. Dżenja rodowici Chinczyści nadal określają się mianem Han, co jest echem ich złotego wieku sztuki, polityki i techniki. Okresu, w którym Chiny dorównywały potęgą i prestiżem imperium rzymskiemu. To Hanowie byli pierwszymi producentami papieru. W dzisiejszych Chinach można obserwować nie tylko niesamowity wzrost gospodarczy, ale i styl życia, który niewiele różni się od zachowań wykształconych w czasach wspaniałej dynastii. Edwards znalazł wytwórnię papieru, która mogła przypominać taki zakład sprzed dwóch tysięcy lat. Aczkolwiek to nie papier był materiałem, na którym Hanowie utrwalali swoją bogatą twórczość (m.in. poezję, wywody matematyczne, opisy historyczne) – on służył głównie do zawijania ryb. Pędzelkami i tuszem z sadzy pisano na drewnianych tabliczkach, paskach bambusa, na jedwabiu. Sztuka kaligrafii jest pielęgnowana do dzisiaj. „Pismo stało się sztuką pod koniec dynastii Han, kiedy na płytach z lazury wyryto *Księgi pieśni* (), zbiór wcześniejszych pieśni i poematów”. To w czasach tej dynastii akademia konfucjańska kształciła urzęd-

ników, a taoiści próbowali odczytywać przyszłość. Wojny, niepokoje, morderstwa, przewroty pałacowe, korupcja – to wszystko nie ograniczyło rozwoju sztuki i nauki. „Oglądana z bliska, dynastia Hanów nie wygląda zbyt pięknie. Ale w następnych stuleciach, kiedy Chiny nękała wojna domowa, a miasta na północy płądowali koczownicy, najeźdźcy, ludzie tęsknie wspominali jedność i pokój Hanów. Dynastia ta przekazała potomności kulturowe wzorce, które do dziś zachowują wagę” – pisze Edwards.

Zazwyczaj, obojętność, słabe współczucie, niechęć. Chyba takie odczucia mamy najczęściej, widząc złomiarzy, starszych podchmielonych panów pchających wózki z drogocennym złomem, lekko zwanowane staruszki w starych łachach, ludzi pracujących przeszukujących śmietniki. Nie wiemy i nie chcemy wiedzieć, jak żyją, co czują, o czym rozmawiają, czy mają znajomych, przyjaciół (jak to w ogóle brzmi w ich przypadku?). Jakie są ich stosunki z innymi ludźmi. Gdzieś przecież ciągle podążają z tymi siatkami, torbami, reklamówkami, zapobiegliwie przekładają swoje rzeczy, z kims piją, gdzieś mieszkają (wegetują). Nie są naszym światem (tak przynajmniej byśmy chcieli), żyją w jakimś świecie równoległym. Duzo o nim dowiedzieć się można ze sztuki Krzysztofa Bizio. *Śmieci* opublikowanej w „Dialogu” sprzed kilku miesięcy (2004 nr 2-3). *Śmieci* z tytułu to nie tylko ci ludzie, żyjący w schroniskach, budach, mieszkaniach na koryms tam piętrze mrowkowca. To nie tylko materia, z którą ci inni tak bezpośrednio się stykają, która tak zdecydowanie oddziela ich od reszty ludzi – producentów śmieci. Dla tych konsumentów śmieci niektóre z rzeczy zbędnych, porzuconych, wyrzucanych mogą być skarbami. Gdyby przesledzić zabiegi Szarego (jednego z trzech bohaterów sztuki), spróbować zrozumieć radość ze znalezienia „prawie nowej lodówki i dwóch prawie nowych telewizorów” – to można by zamienić tytuł ze *Śmieci* na *Skarby*. Tylko ci ludzie. Brązowa usiłuje być damą, stwarza dla siebie świat, który był zawsze niedostępny, acz na wyciągnięcie ręki – mówi Szaremu o swojej karierze w filharmonii, o wielbicielach, o uczniach. A była tam szatniarka i babcią kłozetową. Podobną historię stwarza dla siebie Szary, który miał być portie-

rem w luksusowym hotelu, a był cieciem na budowie. Brązowa jest ślepa i zdziwaczała, najęła więc Szarego, żeby robił jej zakupy, bo boi się wychodzić ze swego mieszkania na szóstym piętrze w obskurnym, obszczanym bloku. Pojawiają się jednak spacer i jakieś uczucie, którego Brązowa nie może zaakceptować i którego jednakże potrzebuje. Tak chciałaby oszukać siebie, zmienić przeszłość, że nieustannie krzyczy, narzeka, ubliża Szaremu. Szary chce z nią chodzić na spacer, bo uważa, że przyniosła mu szczęście, że dzięki niej znalazł lodówkę i telewizory. Podczas pierwszej wyprawy, którą urządził tak, żeby Biały pilnował znalezionych skarbów, gdy on będzie odprowadzał Brązową do autobusu, wszystko wyszło inaczej. To ona zaplanowała tę wyprawę inaczej, jako wyprawę bez powrotu. Tylko potem Szary nie chce uwierzyć w to, że rzuciła się z wieży na bruk. Mówi do niej, czuje jej obecność: „Ja wiem, że to było wszystko jedno. Ja wiem, że to góra pół roku, może trzy miesiące, a ty nie lubisz szpitali. (...) Jeden facet mi wszystko wytłumaczył. Wszystko wiem: o dziurach w brzuchu i że cię bardzo bolało. I prawie wszystko zrozumiałem, tylko nie wiem, czemu mi o tym nie powiedziałaś? Czemu mi o tym nie powiedziałaś?” Iluzja jej obecności nie jest iluzją, wraca jako duch (?). Szary od razu kombinuje, że teraz ona ma jeszcze większe, nieograniczone możliwości w poszukiwaniu „skarbów”. Ona mówi obraźliwie, że rozliczy go z tych pieniędzy, które dała na robienie zakupów. Ma do niej przychodzić. „Codziennie.”

Dopełnieniem tego tekstu w „Dialogu” są wywiad z Krzysztofem Bizio, przeprowadzony przez Jovanę Čirlić (*Szklane domy*) oraz analiza czterech sztuk tego autora – *Konsumenci i inni* Kaliny Zalewskiej. Zalewska pisze o *Porozmawiamy o życiu i śmierci*, *Toksynach*, *Lamencie* i *Śmieciach*.

Robert Kozela

Paweł Kłoczowski i Adam Zagajewski
w Café Philo w Krakowie:

Walka Filozofii z Poezją

20 października 2004 roku
o godz. 19.00
ul. Św. Tomasza 30



Katharina Sieverding, *Transformer*, 1973, 51 x 61 cm,
grafika komputerowa, pięcioczęściowa (fragment)

Reprodukcja Działy uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie

OTO CZŁOWIEK Dzieła z kolekcji Deutsche Bank

■ Prócz korespondentów szukających doraźnej pomocy, szybkiej rady, prostej wskazówki co i gdzie wysłać (a najlepiej jak najszybciej wydrukować, wydać w formie książki), mamy też przyjaciół wiernych, którzy proces tworzenia literatury traktują najpoważniej.

Co znaczy – nie spieszą się (może też z racji wieku, życiowych doświadczeń, wiedzy praktycznej o przemijaniu doraźnej „sławy”, szybkich, pozornych sukcesów), wolą podzielić się raczej poglądami na różne tematy, opisać swój zaokieniony krajobraz, rozmaite codzienne zatrudnienia, zapisać, co drażni i boli w literaturze, życiu, polityce, poglądach na historię.

Do takich korespondentów-przyjaciół należy Jan Majewski ze Starogardu Gdańskiego, emerytowany dyrektor szpitala, psychiatra. Człowiek starszy, a przecież pełen rozmaitych inicjatyw, ciekawy świata, cudzych sądów, życzliwie towarzyszący pisaniu innych. Zapalony rowerzysta.

Zawsze mamy wątpliwości natury (około)etycznej, czy nie zdradzamy czyichś prywatnych tajemnic, czy nie ingerujemy w czyjeś życie, opisując poszczególne „przypadki” poetyckie. Czy nimy to jednak w dobrej wierze, wskazując innym – mamy nadzieję – dobre przykłady, drogi właściwego, niespiesznego postępowania, efektywnych działań twórczych.

Pan Jan nie jest debiutem, drukował tu i ówdzie, zaczął dość dawno – czuje, że może przegapił „godzinę sukcesu”, że nie wszystko rozumie – i nie ze wszystkim zgadza się – we współczesnej poezji. Ale czy każdy rozumie, co dziś poezją jest, a co tylko przejściowym, migotliwym efekciarstwem?

Z przysłanej nam dyskietki z wieloma nowymi wierszami, wybieramy tekst, pokazujący ten je-

den, jedyny i wyjątkowy poetycki sposób widzenia świata. Rodzaj poważnej refleksyjności.

Życzymy Panu wielu jeszcze sukcesów, spełnionych projektów, chwil uważnej, przyjaznej wszystkim, ciekawości.

PIWNICE ŚWIATŁA

*Chciałbym być jednym z tych
którzy tak łatwo – kiedy tylko zechcą
schodzą w głąb siebie – do piwnic pełnych
cichego światła*

*Do tych podziemi w których można by się
poczuć
najbardziej sobą – albo w których właśnie
przestają sobą być:
nikną granice jak wodne linie*

*O jak zazdrościsz
kiedy ich ciała nadal krzątają się tutaj
z ogołoconym wzrokiem
zaś oni bez ócz doznają objawień*

*Gdy powracają przynoszą coś
czego tu brak
napomykają o czymś przedziwnym
co może łatwo sprowokować drwinę*

*Niepojęta jest radość gdy piwniczny odór
zalatuje od nędznych w wietrzne pokoje
Mimo to oświeć mnie Wszechmocny
ile pokory sercu potrzeba*

*aby do nich dołączyć –
Ześć razem z nimi do tej celki w sobie
gdzie „ja” zanika
pozostawiając ziemi błąd i – roztargnienie*

Dnia 11 września 2004 roku
zmarł w Warszawie

JERZY LISOWSKI

wybitny tłumacz i eseista
redaktor naczelny
miesięcznika „Twórczość”

Dnia 16 lipca 2004 roku
zmarł w Krakowie

ZBYLUT GRZYWACZ

malarz, pedagog, eseista
założyciel Sekcji Miłośników Mineratów
i Skamieniałości Polskiego Towarzystwa
Przyjaciół Nauk o Ziemi

OTWARTY KOD KULTURY

To nie tylko nazwa nowo powołanej fundacji, wspieranej finansowo i organizacyjnie przez Fundację Batorego, ale przede wszystkim – idea aktywnego uczestnictwa w kulturze, a w szerszym rozumieniu idea społeczeństwa obywatelskiego w wymiarze kultury.

Fundacja pomaga m.in. w działalności niekomercyjnych pism, a ostatnio, 13 lipca 2004 roku, zorganizowała ciekawe seminarium pt. *Czy nadmierny rozwój praw autorskich zagraża rozwojowi kultury? Idea licencji Creative Commons a specyfika warunków polskich*. Tytuł wydawać się może prowokacyjny, bo przecież jeszcze niedawno przepisy dotyczące ochrony praw autorskich w Polsce były daleko w tyle za standardami światowymi, nie mówiąc już o ich kulejącej realizacji. Ale ochrona praw autorskich, jak najbardziej słusza z punktu widzenia rozwoju twórczości, ma też drugą stronę medalu: przesadnie restrykcyjne egzekwowanie praw autorskich może prowadzić do sytuacji nie tylko absurdalnych, ale też groźnych dla rozwoju kultury, przede wszystkim do utrwalania się konsumenckiego, pasywnego stosunku do dorobku artystycznego.

Czy więc w dobie nadmiernego rozwoju ochrony praw autorskich, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, możliwe jest twórcze podejście do kultury? Organizatorzy seminarium widzą ratunek w propagowaniu ruchu, który nieprzypadkowo narodził się właśnie w Ameryce i przyjął nazwę Creative Commons, od nazwy pozarządowej organizacji, której misją jest poszukiwanie równowagi pomiędzy coraz bardziej restrykcyjną polityką praw autorskich a nieograniczonym wykorzystaniem dorobku artystycznego i naukowego przez odbiorców. Powiedzmy wprost, że dążenie to nie godzi w prawa autorów; jeżeli zagraża czymś interesom, to ewentualnie wydawców, producentów i szczególnie agentów, którzy mają do kultury podejście biznesowe.

Starając się sprostać wymogom zmieniającej się, m.in. pod wpływem gwałtownego rozwoju technologii komunikowania się, rzeczywistości, Creative Commons proponuje przejście od reguły „wszystkie prawa zastrzeżone” do zasady „pewne prawa zastrzeżone”. W tym celu został stworzony zestaw ogólnodostępnych licencji przeznaczonych dla twórców literatury, sztuki, muzyki, filmu, naukowców, którzy chroniąc swoje podstawowe pra-

wa autorskie, mogą jednocześnie rozszerzyć dotychczasowe zasady udostępniania wyników własnej pracy szerokiej publiczności. Tak więc – jak podkreślali autorzy interesującej i dobrze graficznie przygotowanej prezentacji, Justyna Hofmokl oraz Aleksander Tarkowski – licencje CC wykorzystują prawa autorskie, aby umożliwić przekazanie innym części praw przysługujących autorowi, który ma do wyboru, jeśli oczywiście zechce realizować tę ideę, cztery różne, lub uzupełniające się, warunki udostępnienia dzieła: *attribution* – „wolno kopiować, rozprowadzać, przedstawiać i wykonywać objęty prawem autorskim utwór oraz opracowane na jego podstawie utwory zależne pod warunkiem, że zostanie przywołane nazwisko autora pierwowzoru”; *noncommercial* – „wolno kopiować, rozprowadzać, przedstawiać i wykonywać objęty prawem autorskim utwór oraz na jego podstawie utwory zależne jedynie do celów niekomercyjnych”; *no derivative works* – „wolno kopiować, rozprowadzać, przedstawiać i wykonywać utwór jedynie w jego oryginalnej postaci, tworzenie utworów zależnych nie jest dozwolone”; *share alike* – „wolno rozprowadzać utwory zależne jedynie na licencji identycznej do tej, na jakiej udostępniono utwór oryginalny”.

Ważne zastrzeżenie: licencje CC obowiązują na całym świecie na czas trwania prawa autorskiego do danego utworu i nie są odwoływalne. Rozpoczęto również proces dostosowywania licencji do lokalnego prawodawstwa państw na całym świecie. Projekt ten ma na celu umożliwienie obywatelom różnych krajów korzystanie z licencji w pełni zgodnych z prawem obowiązującym w ich kraju. Obecnie CC oferuje licencje w sześciu językach, dla sześciu różnych jurysdykcji; wersję oryginalną, brazylijską, niemiecką, holenderską, fińską i japońską, a w 11 następnych krajach trwają prace nad tłumaczeniem licencji. Warto dodać, że Lawrence Lessing, twórca Creative Commons, udostępnił na licencji CC swoją książkę *Free Culture*, którą grupa wolontariuszy tłumaczy na język polski bez konieczności wykupienia licencji od wydawcy.

Wbrew pozorom realizacja tej jakże demokratycznej w swej istocie idei nie jest i na pewno nie będzie, również w Polsce, łatwa do realizacji. Rodzi się tu wiele pytań i wątpliwości, czego dowodem była ożywiona dyskusja. Zabierali głos polscy wydawcy, dziennikarze, prawnicy. Organizatorzy planują poświęcić temu interesującemu i wymierzonemu w przyszłość tematowi osobną konferencję.

Bogdan Rogatko