

Laure de Noves, domniemana **Laura Petrarki** (zmarła w 1348 r.), miniatura z rękopisu Il Canzoniere, Biblioteca Laurenziana, Florencja, *Reprodukcja* Tore Zetterholm, *Ilustrowany przewodnik. Literatura świata* © 1995 for Polish edition by Warszawski Dom Wydawniczy, Warszawa

Tłó: Włoska tkanina dekoracyjna, XV wiek. *Reprodukcja* © Copyright for the Polish Edition by Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1983 *Historia sztuki zdobniczej od pradziejów do współczesności*

OD REDAKCJI

FRANCESCO PETRARCA

wciąż pozostaje niedościgłym mistrzem liryki miłosnej. Przypadająca na rok 2004 siedemsetna rocznica urodzin włoskiego poety jest dobrą okazją, aby przypomnieć jego wiersze w starych i nowych (m.in. Moniki Woźniak) tłumaczeniach.

A jak obecnie wyglądają opowieści o miłości w literaturze i sztuce?

Czy powstają nowe wzorce miłosnych historii? Czy współczesna literatura w ogóle potrafi poradzić sobie z tym

tematem? Na te (i, oczywiście, inne) pytania próbują odpowiedzieć: Piotr Śliwiński, piszący o polskiej liryce miłosnej ostatnich lat, Dariusz Nowacki i Agnieszka Nęcka, tropiący w prozie wątki romansowe, oraz Marek Pieniążek, opisujący miłosne epifanie w twórczości Tadeusza Kantora.

W numerze poświęconym PETRARCE/MIŁOŚCI nie mogło zabraknąć współczesnej poezji miłosnej. Miłosnej? Tak właśnie, choć po lekturze wierszy AGNIESZKI WOLNY-HAMKAŁO, JOANNY MUELLER, CEZAREGO K. KĘDERA i TOMASZA RÓŻYCKIEGO można dojść do wniosku, że coraz trudniej jest kochać (i pisać o miłości).

DEKADA LITERACKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 0867-4094

Nr indeksu 356-875

Redaguje zespół:

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

Współpracują:

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

Adres redakcji:

ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73
e-mail: brogatko@kin.org.pl
*Redakcja nie zwraca
materiałów nie zamówionych
i zastrzega sobie
prawo skrótów.*

Numer zamknięto

31 października 2004 roku.

Projekt okładki:

Aleksander Pieniek

Niniejszy numer „Dekady Literackiej” ukazuje się przy udziale finansowym: **Gminy Kraków, Fundacji „Otwarty Kod Kultury”** (dotacja przyznana ze środków Fundacji Stefana Batorego), **Ministerstwa Kultury.**

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY Nr 4 (206) Rok XIV 2004 KRAKÓW

GUIDO CAVALCANTI	Biltà di donna e di saccente core	5
DANTE ALIGHIERI	Ne le man vostre, gentil donna mia	7
FRANCESCO PETRARCA	SONETY CCCL, CCCLXIII, CCCLXIV, CCCLXV	9
	SONETY CXXXIV, LXI, CLXXXII, CXXXII	25
	XXX	28
MONIKA WOŹNIAK	Petrarca i okolice	12
JADWIGA MISZALSKA	Petrarca w Polsce	31
PIOTR ŚLIWIŃSKI	Powrót Smoka (w poezji miłosnej)	34
DARIUSZ NOWACKI	Gdzie jesteś Brygidzie Dżonsie?	42
AGNIESZKA NĘCKA	Rozpaczliwie szukając księcia	52
MAREK PIENIAŹEK	Sztuka to miłość powtórzona	58
AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO	WIERSZE	66
JOANNA MUELLER	WIERSZE	68
CEZARY K. KĘDER	WIERSZE	72
TOMASZ RÓŻYCKI	WIERSZE	74
JERZY JARZĘBSKI	Świetny i mądry czytelnik	76
KRZYSZTOF UNIŁOWSKI	Jeszcze więcej przyjemności	80
JOANNA ORSKA	„Mistrz rykowiska” albo zblądź ze mną!	85
MARTA MIZURO	Komentowanie zza płotu	88
ANNA SIEMIŃSKA	The very very best of Sławomir Shuty	90
ŁUKASZ MACIEJEWSKI	Gra szklanych paciorków	94
JOANNA PREIZNER	„Con pasión”	102
ANNA BARANOWA	Smutni komedianci	106
MARIA DE HERNANDEZ-PALUCH	Pierwsza dama Starego Teatru	120
	Camera obscura	126
	Książki nadesłane	128
	Przegląd prasy	132
	Giełda talentów (14)	135

Guido **Cavalcanti**

1255-1300

Biltà di donna e di saccente core

Piękność niewiasty i serca mądrości,
rycerzy w szyku i ich zbroje lśniące,
śpiew słodki ptaków, dyskurs o miłości,
dumne okręty przez morza płynące,

pierwsze promienie jutrzeńki na wschodzie,
śnieżnego puchu nieskalane lśnienie,
kwiaty na łące, grę światła na wodzie,
złoto i srebro i drogie kamienie,

ma pani gasi swoją nadobnością,
szlachetnym sercem, przymioty wszystkimi,
tak, iż się stają niewarte spojrzenia;

przewyższa innych swą wielką mądrością,
tak jak niebiosa wyższe są od ziemi:
słusznie w niej cnota szuka pomieszczenia.

Tłumaczyła **MONIKA WOŹNIAK**

Tłumaczenie pochodzi z przygotowywanego do druku tomu *Przed Petrarą. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej*. Opracowała Monika Woźniak. Wydawnictwo Collegium Columbinum

Jerzy Panek 1918-2001, *Dante II*, 1965/91, drzeworyt, 29,5 x 21 cm.
Reprodukcja „Dante Jerzego Panka” © Jan Fejkiel Gallery 2002. Dzięki uprzejmości Jan Fejkiel Gallery

Dante **Alighieri**

1265-1321

*Ne le man vostre,
gentil donna mia*

Szlachetna pani, w twoje składam ręce
ducha mojego, co ginie z rozpaczy,
tak iż sam Amor z litością nań baczy
i precz odsyła, by nie cierpiał więcej

Ty mnie poddałaś Amora niewoli,
i już się zwrócić doń nie jestem w stanie,
jak tylko mówiąc w pokorze „O Panie,
czyń ze mną wszystko według swojej woli”.

Wierzę głęboko w twój sąd sprawiedliwy:
wiesz, że śmierć moja nie jest zasłużona
i gorzko płaczę nad srogim wyrokiem.

Szlachetna pani, gdym jest jeszcze żywy,
spraw, niech w pokoju serce moje kona
i uciesz oczy swym słodkim widokiem.

Tłumaczyła **MONIKA WOŹNIAK**

Tłumaczenie pochodzi z przygotowywanego do druku tomu *Przed Petrarką. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej*. Opracowała Monika Woźniak. Wydawnictwo Collegium Columbinum

Francesco **Petrarca**

Autor nieznany, Szkoła Belliniego, Galeria Borghese, Rzym

Reprodukcja Dizionario Enciclopedico della Letteratura Italiana © Gius. Laterza & Figli S.P.A., Roma, 1967

CCCL

Owa rzecz ziemską, krucha i nietrwała
niczym wiatr i cień, co pięknem jest zwana,
nigdy nie była wcześniej oczom dana
w jednej postaci, co mnie ból zadała.

Bo nie przystoi i nie chce Natura
jednemu dawać, innym zabierając;
a tak zrobiła, jej cały blask dając
– niech mi wybaczy piękna pani która.

Nie było nigdy równej jej piękności,
nigdy się więcej podobna nie zrodzi,
choć zbył skryta, by świat mógł ją cenić.

Szybko odeszła; teraz mej miłości
w kształt bardziej wzniosły przyoblec się godzi
i żądze ziemskie w świątobliwe zmienić.

CCCLXIII

Śmierć zgasła blask słońca, co mnie oślepiało,
oczy prawe i czyste w ciemnościach się skryły;
ta, z której ziąb i płomień, dziś ziemią mogiły;
wiązy rosną i dęby, gdy laurów nie stało.

Choć widzę w tym cel zbożny, coś w mej duszy płacze
za tą, która sprawiała, że mnie nawiedzały
odwaga i lękliwość, żem drżał, płonął cały,
nadziejami natchniony, rwany przez rozpaczę.

Nie włada już mną dziś Ten, co pieści i kłuje,
i który o tak długie przyprawiał mnie męki;
słodki i gorzki jest smak mej nowej wolności;

i do Pana, którego wielbię i miłuję,
który niebem kieruje bez skinienia ręki
wracam życiem zmęczony, ale bez sytości.

CCCLXIV

Nie zamieni Śmierć w gorzkie słodkiego oblicza,
lecz słodka twarz Śmierć nawet w słodką zmienia.
Któż inny wskaże drogę do kresu istnienia?
Tylko ona, co zawsze światła mi użycza.

I Ten, który krew swoją przelał tak obficie
Bramy Tartaru skruszył, wstąpił między cienie,
przykładem Swojej śmierci dał mi pocieszenie.
Dlatego przybądź, Śmierci: za nic mi już życie.

Nie ociągaj się proszę, bo czas jest dojrzały,
a i to nazbyt późno, bo już cię wzywałem
od dnia, gdy moja Pani odeszła ze świata.

Odtąd nie żyłem prawie, dni puste się stały;
do niej zawszem należał i duszą i ciałem
i pod jej przewodnictwem kończą się me lata.

CCCLXV

Oplakuję dziś dni mego żywota,
gdy rzecz śmiertelną kochać byłem gotów,
a mając skrzydła zaniechałem lotów
i szlachetności, którą daje cnota.

Ty, który widzisz me niegodne czyny,
o nieśmiertelny, wieczny Królu Nieba,
wiesz, że pomocy słabej duszy trzeba:
niech Twoja łaska zmaże me przewiny.

Tak bym, choć żyłem w zamęcie i wojnie,
w pokoju dobił do portu, i może
odkupił marność życia zgonu porą.

Przeżyć dni resztę godnie i spokojnie
umrzeć niech Twoja ręka mi pomoże:
Ty wiesz, żeś jest mi jedyną podporą.

Tłumaczyła MONIKA WOŹNIAK

Jerzy Panek, *Głowa mężczyzny IV*, 1970/91, drzeworyt, 33,5 x 12,5 cm (drzeworyt omyłkowo podpisany przez artystę jako *Głowa mężczyzny III*). Reprodukacja „Dante Jerzego Panka” © Jan Fejkiel Gallery 2002. Dzięki uprzejmości Jan Fejkiel Gallery

Monika Woźniak
PETRARCA I OKOLICE
WŁOSKA LIRYKA MIŁOSNA NA PRZESTRZENI WIEKÓW

Drzeworyt z *Secreta de Francesco Petrarca in dialogi...*, Wenecja 1520

Reprodukcja Dizionario Enciclopedico della Letteratura Italiana © Gius. Laterza & Figli S.P.A., Roma, 1967

Beatrixe i Laura – niewiele jest w tradycji literackiej imion, które równie mocno zawładnęły wyobraźnią pokoleń, wpisując się w jeden z ponadczasowych mitów naszej kultury. Wzorce stworzone przez geniusz Dantego Alighieri i Francesca Petrarci przez wiele stuleci były jednym z podstawowych punktów odniesienia dla literatury nowożytnej w Europie. Jednak to nie Dante, którego imię związane jest przede wszystkim z epickim rozmachem *Boskiej Komedii*, ale Petrarca stworzył uniwersalny kanon poetyckiej mowy o miłości, którego wpływ na dalszy rozwój liryki włoskiej i europejskiej trudno jest przecenić. W istocie, poza historykami literatury mało kto pamięta dziś, że piewca Laury był autorem licznych traktatów i utworów literackich po łacinie, często zapomina się także, że *Rerum vulgarium fragmenta* oprócz wierszy miłosnych zawiera także utwory o treści politycznej, moralnej i religijnej. W odbiorze potomnych nazwisko twórcy zrosło się nierozdzielnie z tą częścią jego dzieła, która odegrała fundamentalną rolę w ukształtowaniu się naszego sposobu rozumienia i opisywania uczuć. „Samo pojęcie poezji wiązało się dla mnie od najwcześniejszych lat z Petrarcią”, powiedział wybitny współczesny poeta włoski Vittorio Sereni i w stwierdzeniu tym jest dużo słuszności: nawet osobom, które nigdy nie czytały sonetów do Laury, nazwisko autora *Canzoniere* jawi się jako symbol ideału liryki miłosnej.

Geniusz Petrarci nie zrodził się w literackiej próżni, wyrósł ze stosunkowo młodej, liczącej zaledwie około stu lat, ale bardzo już bogatej i wyrafinowanej tradycji twórczości poetyckiej w *volgare*.

Liryka w języku narodowym rozwinęła się we Włoszech najpóźniej ze wszystkich krajów romańskich, dopiero od lat trzydziestych XIII wieku i początkowo korzystała obficie z wzorców wypracowanych przez poezję prowansalską i francuską, bardzo szybko jednak wzniosła się ponad bierne naśladownictwo i zaczęła proponować własne, oryginalne rozwiązania. Trud stworzenia pierwszego modelu liryki w *volgare* podjęli twórcy tzw. szkoły sycylijskiej, skupieni wokół dworu cesarza Fryderyka II Hohenstaufa, którzy przeszczepiali na grunt włoski rozwiązania i motywy poezji *d'oc* i *d'oïl*, dopasowując je do odmiennego kontekstu kulturowego i politycznego i wprowadzając szereg znamiennych nowości. Jedną z nich była rezygnacja z akompaniamentu muzycznego, która zmieniła niejako status literacki tekstów, odrywając je od kontekstu związanego z momentem wykonania i konkretnym adresem utworu. Drastycznie zawężony został zakres tematów poruszanych w wierszach: poeci sycylijscy zrezygnowali z poruszania kwestii politycznych i moralnych, unikali aluzji do współczesnych im wydarzeń i osób, stronili od satyry, skupiając swą uwagę niepodzielnie na tematyce miłosnej. W ujęciu twórców sycylijskich doktryna miłości dwornej wzbogaciła się o nowe elementy: typowa dla poezji prowansalskiej rozbudowana metaforyka feudalna, nie znajdującą we Włoszech bezpośrednich odniesień do sytuacji społecznej, ustąpiła miejsca wnikliwym rozważaniom o fenomenologii miłości. Jak rodzi się uczucie, jakie czynniki je stymulują, jaki ma wpływ na psychikę zakochanego? – oto pytania, które zadawali sobie pierwsi

twórcy piszący w *volgare*. Giacomo da Lentini, najwybitniejszy przedstawiciel szkoły sycylijskiej, wyrokował: *Miłość to z serca zrodzone pragnienie, / kiedy rozkoszy obfitość doznaje: / oczu jest sprawą jego narodzenie, / potem mu serce pożywienie daje*. Uczucie rozbudzał zatem widok pięknej i cnotliwej damy, której obraz olśnione oczy przekazywały sercu, budząc w nim pragnienie okazania się godnym piękności i szlachetności wybranki. Zmysł wzroku odgrywał kluczową rolę w narodzinach miłości. Koncept ten, rozwinięty przez późniejszych poetów włoskich, a potem przez Dantego i Petrarcę, stał się jednym z najbardziej charakterystycznych toposów europejskiej liryki miłosnej i fundamentem potocznego wyobrażenia o „miłości od pierwszego wejrzenia”. (Czyż gwałtownej i naglej miłości nie określa się w polszczyźnie mianem „pioruna sycylijskiego”?) Głównym zadaniem poety była więc próba wypowiedzenia przeżyć, które rozbudziły się w sercu pod wpływem wrażeń wzrokowych. Zgłębiając psychologię miłości, twórcy sycylijscy odkrywali, że jest ona zbyt skomplikowana, by można ją wyrazić werbalnie: *Moje wielkie miłowanie / ponad siły jest języka: / mocy na to mu nie stanie, / aby opisać miłości porwy; / słowa chrome i nieskładne / tego, co serce spotyka, / wyrzec nie mogą być władne* – pisał Giacomo da Lentini. Stąd niestrudzone eksperymenty formalne, uciekanie się do wyrafinowanych figur retorycznych, metafor, antytez i paradoksów, rozwijanie i przekształcanie obrazów i wątków zaczerpniętych z wcześniejszej tradycji prowansalskiej i francuskiej. Wirtuozerski język stworzony przez poetów sycylijskich stał się niezastąpionym źródłem

inspiracji i skarbnicą motywów stylistycznych i retorycznych dla następnych pokoleń włoskich poetów. To właśnie w kręgu szkoły sycylijskiej powstał nowy gatunek poetycki – sonet, który za pośrednictwem Petrarcki stał się potem niemal synonimem kunsztownej poezji miłosnej, i który zrobić miał oszałamiającą karierę w całej liryce europejskiej.

Wydaje się, że intelektualny, abstrakcyjny charakter wywodu poetyckiego charakterystyczny dla szkoły sycylijskiej lepiej oparł się próbie czasu niż model poezji prowansalskiej, mocniej związany z rzeczywistością polityczno-społeczną swojej epoki i przez to bardziej obcy wrażliwości współczesnego czytelnika. W istocie, eliminując ze swoich wierszy wszelkie bezpośrednie odniesienia do historycznego kontekstu epoki, twórcy sycylijscy antycypowali strategię, którą wybrał później Petrarca i która stała się jednym z kluczowych elementów jego niebywałego sukcesu literackiego, pozwoliwszy na stworzenie uniwersalnego i ponadczasowego języka dyskursu miłosnego, czytelnego dla odbiorców wszystkich późniejszych epok.

Okres działalności szkoły sycylijskiej był krótki, objął zaledwie dwa dziesięciolecia, od lat 30. XIII wieku do śmierci Fryderyka II w 1250 roku, jej dorobek okazał się jednak niezwykle trwały: położył fundament pod późniejszy bujny rozwój włoskiej liryki i nadał szczególną rangę i status tematyce miłosnej w poezji.

W drugiej połowie XIII wieku ośrodek aktywności literackiej w *volgare* przeniósł się do Toskanii. Poeci tokańscy, działający w odmiennej od dworu cesarskiego rzeczywistości polityczno-ekono-

micznej dynamicznie rozwijających się republik komunalnych, sięgali zarówno do wzorców sycylijskich, jak i bezpośrednio do tradycji prowansalskiej, poszerzając zakres tematyczny i stylistyczny włoskiej liryki, wprowadzając do swych wierszy motywy polityczne, obyczajowe, religijne i moralne oraz odwołując się, obok typowego dla liryki miłosnej wysokiego rejestru językowego, także do stylu niskiego, „komicznego”, z którego wyrosnąć miała potem *La Commedia* Dantego. Nurt poezji miłosnej wciąż jednak odgrywał w tej twórczości główną rolę i choć poeci toskańscy, zbyt rozproszeni i zróżnicowani by nazwać ich „szkołą”, nie wprowadzili radykalnych zmian do modelu liryki zaproponowanego przez szkołę sycylijską, niewątpliwie przyczynili się do jego upowszechnienia i udoskonalenia.

Prawdziwy krok naprzód w ewolucji poetyckiego dyskursu miłosnego dokonał się jednak za sprawą twórców z kręgu słodkiego nowego stylu (*dolce stil novo*), drugiej w dziejach włoskiej tradycji literackiej szkoły zainteresowanej mówieniem niemal wyłącznie o miłości. Za ojca *stilnovisti* uważa się Guida Guinizzellego, który wzbogacił i rozwinął concept miłości stworzony przez poetów sycylijskich, łącząc go z problematyką moralną i filozoficzną. „W sercu szlachetnym miłość ma schronienie” – pisał Guinizzelli w swej słynnej doktrynalnej pieśni *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, rozwijając tezę o duchowej wartości uczucia miłosnego i o nierozzerwalnym związku między szlachetnością natury i miłością. Idee Guinizzellego przejęła i rozwinęła pod koniec wieku grupa zaprzyżnionych ze sobą poetów z Florencji,

Św. Franciszek (ok. 1181-1226) i św. Antoni Padewski, fresk, 215 x 230 cm, 1315-1317, kaplica św. Marcina, dolny kościół św. Franciszka w Asyżu. *Reprodukcja* © Eaglemoss Polska sp. z o.o., P.O. Polska sp. z o.o. 2004, © Cobra, Paryż 2004

w której skład wchodził przede wszystkim: Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia i Dante Alighieri. Miłość w ich poezji nabrała charakteru niemal sakralnego, stała się doświadczeniem mistycznym, bliskim religijnej ekstazie: *Kim jest ta, co nadchodząc przyciąga spojrzenia, / bo od jej lica blasku światła dnia zjaśniały, / i Miłość z sobą wiezie, tak iż onie miały / człowiek słów nie znajduje, a tylko westchnienia?* – pisał Guido Cavalcanti, przedstawiając pojawienie się ukochanej stylem nawiązującym do *Pieśni nad Pieśniami*. Prawdziwy sens miłości nie wyrażał się w pragnieniu zdobycia wzajemności ukochanej, ale w dążeniu ku duchowej doskonałości, którą uosabiała *donna angelicata*. Postulowana „słodycz” języka związana była ściśle z działaniem Amora wewnątrz duszy poety i ambicją

tego ostatniego, by wyrazić nakazy miłości w jak najwierniejszy i jak najbardziej racjonalny sposób. Różnica w stosunku do wcześniejszej poezji dwornej leżała właśnie w owym powiązaniu słodczy stylu i racjonalności dyskursu: w nowym stylu zasadniczą rolę odgrywała spójna podbudowa teoretyczna i filozoficzna oraz precyzyjna teoria procesów zachodzących w duszy owładniętej uczuciem. Najdoskonalszym wcieleniem ideałów słodkiego nowego stylu stało się *Nowe życie* Dantego Alighieri, w którym, przedstawiając wyidealizowane dzieje swego uczucia do Beatrycze, stworzył jeden z nieśmiertelnych mitów europejskiej kultury. Skomplikowane zaplecze filozoficzne, teologiczne i moralne poezji Dantego z upływem czasu stało się coraz mniej czytelne dla odbiorców, ale wykreowany przez nią mit idealnej miłości i obraz kobiety-aniola nie tylko weszły na trwałe do tradycji europejskiej liryki miłosnej, ale ukształtowały także potoczne pojęcie o wielkim i ponadczasowym uczuciu, które do dzisiaj porusza wyobraźnię.

Twórczość liryczna Dantego przypada przede wszystkim na ostatnie dziesięciolecie XIII wieku i uznać ją można za ukoronowanie pierwszego etapu rozwoju włoskiej poezji miłosnej. Urodzony w 1304 roku Francesco Petrarca należał już do innego pokolenia. Nie był co prawda poetą „renesansowym”, jak nazywają go czasem szkolne podręczniki, ale jego kosmopolityzm, zainteresowania filologiczne i fascynacja światem starożytnym, doskonała znajomość dzieł filozofów antycznych i średniowiecznych pozwala widzieć w nim jednego z pierwszych europejskich humanistów wiel-

kiego formatu, pisarza o mentalności „nowożytnej”, którą może zrozumieć i podzielać nawet dzisiejszy odbiorca.

Jak na rasowego humanistę przystało, Petrarca napisał szereg dzieł po łacinie. Były to zarówno traktaty moralne i historyczne, jak i liczne wiersze: w istocie przez długi czas właśnie w twórczości łacińskiej upatrywał przepustkę do li-

Wielki witraż z historią Marii Panny, według rysunków Duccia, 1298, Katedra, Siena. *Reprodukcja* © Eaglemoss Polska sp. z o.o., P.O. Polska sp. z o.o. 2004, © Cobra, Paryż 2004

terackiej sławy i dopiero w dojrzałym wieku zaczął doceniać znaczenie swych *nugae*, „drobnostek” lirycznych stworzonych w *volgare*. Systematyczna praca nad zbiorem, zwanym dzisiaj po prostu *Canzoniere*, a który autor opatrzył łacińskim tytułem *Francisci Petrarche laureati poete Rerum volgariarum fragmenta*, rozpoczęła się dopiero u progu lat 50. i trwała aż do śmierci Petrarki: ostatnia, dziewiąta wersja rękopisu ukończona została między 1373 a 1374 rokiem, na krótko przed śmiercią poety.

W czym leży sekret niebywałego sukcesu i nieprzemijającej popularności modelu poezji miłosnej zaproponowane-

go przez Petrarę? Autor *Canzoniere* odwoływał się w swych wierszach do twórczości poetów łacińskich, zwłaszcza do Owidiusza, wykorzystywał znane mu bezpośrednio wzorce prowansalskie i francuskie (szczególną estymą darzył sławnego trubadura Arnaut Daniela), ale jego liryka wyrosła przede wszystkim z dziedzictwa poezji w *volgare*, od poetów szkoły sycylijskiej do Dantego. Poetycki hołd swym mistrzom oddał Petrarca w pieśni *Lasso me, ch'ï non so in qual parte pieghi*, w której ostatni wers każdej strofy jest cytatem z wierszy, w kolejności: Arnaut Daniela (tak zapewne sądził Petrarca, w rzeczywistości chodzi o innego autora), Guida Cavalcantiego, Dantego Alighieri, Cina da Pistoia i... samego Petrarki, podkreślającego w ten sposób swą pozycję spadkobiercy i kontynuatora lekcji swoich poprzedników.

Stylistyczna „rewolucja” *Canzoniere* nie wiązała się z dokonaniem jakiegoś radykalnego zamachu na istniejącą wcześniej wzorzec liryki miłosnej, lecz raczej z jego umiejętną modyfikacją. Wiedziony nieomylnym instynktem literackim, Petrarca eliminował ze swej poezji niemal wszystkie elementy – tak językowe, jak stylistyczne i tematyczne – które byłyby zbyt bezpośrednio związane z współczesną mu epoką i mentalnością, dążąc do stworzenia jednorodnego i precyzyjnego stylu o uniwersalnym wymiarze. W poetyckiej wizji miłości do Laury pobrzmiwają wprawdzie echa i motywy słodkiego nowego stylu, ale pozbawione są one filozoficznej i doktrynalnej podbudowy, tak charakterystycznej dla tego prądu. Ukochana Petrarki tylko pozornie podobna jest do Beatrycze; w odróżnieniu od ukochanej

Dantego jej moralna doskonałość nie przekłada się na moc oddziaływania, która mogłaby odmienić duszę miłującego. Podobnie jak wcześniej *Nowe życie*, *Canzoniere* ukazuje dzieje przemiany moralnej dokonującej się pod wpływem miłości. Jednak, inaczej niż Dante, Petrarca przedstawia proces swego dojrzewania duchowego jako zjawisko całkowicie wewnętrzne, zrodzone z wnikliwej analizy własnych uczuć i poznania samego siebie. Pozbawia go tym samym mistycznej aury, przesuając w wymiar czysto psychologiczny. W dziedzinie psychologii miłości okazał się zaś Petrarca nieporównanym mistrzem, zdolnym rozpoznać i opisać wszystkie sprzeczne emocje rodzące się w sercu zakochanego, zanotować najdrobniejsze nawet zmiany humoru i uczuć, przeniknąć najbardziej tajemne i wstydliwe pragnienia erotyczne (choć Laura to kobieta niebiańsko cnotliwa, miłość, jaką żywi do niej poeta, jest jak najbardziej ziemską i przepojona pierwiastkiem erotycznym). Nikt też bardziej przejmująco, niż zrobił to Petrarca w II części *Canzoniere*, nie wyraził uczuć rozpacz, pustki, bezsilności, apatii, desperacji i bezsilnego buntu, które odczuwa człowiek po śmierci ukochanej osoby. I choć krytycy wytykają niekiedy autorowi *Rerum vulgarium fragmenta* brak filozoficznej głębi i rozmachu, który charakteryzowały twórczość Dantego, właśnie dzięki tym „mankamentom” jego wiersze przemawiają z większą bezpośredniością do uczuć czytelnika.

Wnikliwość i subtelność, z jaką poeta analizował w swych wierszach wszystkie aspekty psychologii miłości to jednak tylko jeden z czynników, które przesądziły o literackim tryumfie jego liryki. Jeszcze

ważniejszą rolę odegrała doskonałość formalna stworzonego przez Petrarcę języka poetyckiego. Mówi się często, że Dante go wzbogacił *volgare* poprzez dodanie do niego nowych składników i rejestrów; Petrarca, paradoksalnie (ale czyż paradoks nie był jedną z jego ulubionych figur literackich?), wzbogacił go poprzez „redukcję” i „selekcję” jego zasobów. Autor *Canzoniere* dążył do nadania językowi formy absolutnej, idealnej i niezmiennej, odrzucając wszystkie elementy realistyczne, wyrażenia zbyt bezpośrednio, konkretne, kolokwialne czy potoczne, eliminując charakterystyczną dla wcześniejszej włoskiej tradycji literackiej wielożyzyczność i przenikanie się dialektów. Powstał w ten sposób system lingwistyczny absolutnie jednorodny i spójny, tak nieskazitelny w swej doskonałości, że przesądził ostatecznie o supremacji dialektu tokańskiego jako języka włoskiej literatury i przez wiele stuleci był jej podstawowym wzorem i punktem odniesienia.

Analogiczną operację przeprowadził Petrarca na poziomie stylistycznym języka: uprościł, przefiltrował i oczyścił zasoby wcześniejszej tradycji literackiej, tworząc zestaw formuł, toposów i obrazów, siatkę metafor, oksymoronów, antytez i porównań, bez których nie umielibyśmy już sobie wyobrazić dyskursu miłosnego. Rzecz ujmując w skrócie: Laura o złotych włosach, ustach jak purpurowe róże i zębach niby perły gasi swą pięknnością inne panie niczym słońce gasi blaskiem gwiazdy i sprawia, że zakochany poeta, myśląc o jej niebiańskiej urodzie, na przemian błogosławi i przeklina dzień, w którym ją spotkał, w zimie żar go pali, w lecie mróz go chłodzi,

i pyta znękanym: *Jeśli nie miłość, cóż jest to, co czuję?* (Pewien znany polski poeta, który jakiś czas później zadawał sobie pytanie, *czy to jest miłość czy to jest kochanie?*, nie odbiegał więc zbyt daleko od wzorców tokańskiego mistrza). Jeśli to możliwe, język Petrarce jest jeszcze bardziej abstrakcyjny niż styl szkoły sycylijskiej czy słodkiego nowego stylu. Nawet natura nie jest w nim rzeczywista, istnieje wyłącznie w wymiarze symbolicznym: „zielona” trawa oznacza młodość albo nadzieję, wody są „przejrzyste” lub „mętne” zależnie od nastroju kochanka, słowik śpiewa tylko po to, by można było porównać jego głos z głosem poety. Laura nie ma żadnych cech indywidualnych: można powiedzieć, że jest nie tyle rzeczywistą kobietą, ile ideą kobiety (warto przypomnieć, że w całym *Canzoniere* ani razu jej imię nie zostaje użyte wprost i że niejednokrotnie poddawano w wątpliwość, czy osoba taka w ogóle chodziła po świecie). Również sam Petrarca-podmiot liryczny egzystuje poza wszelkim kontekstem społecznym, istnieje tylko jako poeta i kochanek. Ale właśnie dlatego Laurę tak łatwo utożsamiać można z każdą umiłowaną kobietą, a każdy kochanek bez trudności odnajdzie swe własne odczucia w przeżyciach opisanych przez włoskiego poetę. Tylko uczucia są bowiem w *Canzoniere* prawdziwe i rzeczywiste. Dzięki nim chłodna doskonałość formalna języka poetyckiego zyskała intensywność i siłę ekspresji, które uczyniły lirykę Petrarce nieprześcignionym i uniwersalnym wzorcem poetyckiego dyskursu miłosnego.

Autor *Canzoniere* to jeden z niewielu pisarzy w dziejach literatury, którzy zaznali przyjemności hołdów i uwielbienia

już za życia, i których sława nie zbladła także po śmierci. Co prawda, wieńcem laurowym ukoronowano poetę na Kapitolu w hołdzie za dzieła łacińskie i jeszcze w XV wieku jego traktaty i utwory pisane po łacinie ceniono często wyżej niż lirykę w *volgare*, ale wpływ *Rerum vulgarium fragmenta* na włoską lirykę miłosną był niewątpliwy, a z czasem przemożny. Już w XV wieku wielu pomniejszych twórców wiernie kopiowało rozwiązania poetyckie Petrarcki, a choć najwybitniejsi literaci tego stulecia, tacy jak Poliziano, Sannazaro czy Boiardo, szukali nowych dróg w liryce miłosnej, poezja toskańskiego mistrza dla wszystkich stanowiła naturalny i niezbędny punkt odniesienia.

Prawdziwy tryumf modelu dyskursu miłosnego stworzonego w *Canzoniere* przypadł jednak na początek XVI wieku. Niewątpliwie przyczynił się do niego zarówno wynalazek druku, który umożliwił łatwiejszy dostęp do wierszy Petrarcki, już wcześniej krążących w licznych odpisach, jak i wejście włoskiego humanizmu w fazę twórczości w języku narodowym. Wyniesienie *Canzoniere* do rangi modelu absolutnego, tak pod względem stylistycznym, jak i etycznym, dokonało się przede wszystkim za sprawą jednego z najbardziej wpływowych i opiniotwórczych humanistów swojej epoki, Pietra Bemba, który w swych pismach teoretycznych, przede wszystkim w sławnym dziele *Prose della volgar lingua* (*Pisma o języku pospolitym*, 1525) rozważał kwestię doskonałości języka literatury, proponując ostatecznie Petrarękę jako uniwersalny model mowy poetyckiej, a Boccaccia jako wzór dla prozy. Opublikowane kilka lat później *Rime* Bemba,

naśladujące rygorystycznie wzorce petrarkowskie, stanowiły emblematyczny przykład wcielenia w życie tych postulatów. Za przykładem Bemba poszli niemal wszyscy włoscy poeci XVI wieku i to przede wszystkim za ich pośrednictwem wzorce poezji miłosnej stworzone przez autora *Canzoniere* rozpowszechniły się w całej Europie. (Taka sytuacja zaistniała na przykład w literaturze polskiej, w której petrarkizm objawił się właśnie w postaci naśladowania motywów i rozwiązań formalnych przejętych od szesnastowiecznych petrarkistów, a nie od samego mistrza). Choć niektórym poetom tej epoki, takim jak Michał Anioł Buonarroti, Giovanni della Casa czy Torquato Tasso udało się odnaleźć w ramach petrarkowskiego wzorca własną poetycką indywidualność, w większości przypadków petrarkizm sprowadzał się do imitacji najbardziej zewnętrznych, formalnych aspektów poezji autora *Canzoniere*, co pociągało za sobą coraz większą konwencjonalność i schematyczność dyskursu lirycznego. Pod koniec XVI wieku petrarkizm był już właściwie tylko „manierą” poetycką, która wyczerpała swe twórcze możliwości.

W XVII wieku wzorce poezji petrarkowskiej nie uległy całkowitemu zapomnieniu, ale był to okres tryumfu nowego, konkurencyjnego modelu liryki miłosnej – marinizmu. Jego twórcą był Giambattista Marino (1569-1625), który swą poetyką idealnie wpisywał się w mentalność i kulturę czasów baroku. Ideał harmonijnego i jednorodnego języka poetyckiego ustąpił gustowi do wyrażeń zawiłych i zaskakujących czytelnika swą oryginalnością, do niespotykanych metafor i konceptów będących

dowodem wirtuozerii warsztatu literackiego twórcy. Sensualistyczna i hedonistyczna wizja miłości ukazana w wierszach Marina była niemal całkowitą antytezą filozofii miłości stworzonej przez Petrarke. Obaj poeci z równym mistrzostwem władali słowem, a Marino niezwykle odwoływał się do toposów z tradycji literackiej. On również, jak autor *Canzoniere*, opiewał złote włosy swojej ukochanej, lecz gdy mówił, że w złotym morzu / które przede mną otwiera / promienny skarb swój, niczym sztorm burzliwy, / serce me tonie, ranne śmiertelnie umiera, ton i sens wypowiedzi nie mógłby być dalszy od słów Petrarki o „włosach złotych, na wietrze rozwianych / w tysiąc słodkich więzów” jego ukochanej Laury.

Liryka Marina spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem nie tylko we Włoszech, ale i w Europie – polskiej literaturze jego poetykę przyswoił, przypomnijmy, Jan Andrzej Morsztyn – i stała się dominującym modelem poezji miłosnej w epoce baroku. Jednak popularność marinizmu okazała się zjawiskiem przemijającym, bo był on zbyt mocno związanym z kontekstem kulturalnym swej epoki, by mógł przeistoczyć się we wzorzec uniwersalny. W istocie Marina (a jeśli już o to chodzi, także i Morsztyna) czytają dzisiaj w zasadzie tylko historycy literatury... no i oczywiście uczniowie w szkołach, którzy „przerabiają” barok.

Ekstrawaganckie koncepty liryki marinistycznej przejadły się dość szybko także w samych Włoszech, i pod koniec XVII wieku zaczęto „reformę” języka poetyckiego, dążąc do odrodzenia jego klasycznego umiaru i jednorodności. Najbardziej systematyczną próbę

stworzenia nowego wzorca liryki prowadzono w środowisku założonej w 1690 roku Akademii Arkadyjskiej, do której w krótkim czasie wstąpili prawie wszyscy wybitniejsi włoscy pisarze. Arkadyjczycy postulowali powrót do prostoty i naturalności w języku: dyskurs poetycki miała charakteryzować elegancja, lekkość, harmonia, miał on być racjonalny i precyzyjny. W naturalny sposób wiązało się to z przywróceniem Petrarce statusu niedoścignionego wzorca doskonałości liryki miłosnej i uczynieniem go patronem nowej liryki. Oczywiście, był to Petrarca przefiltrowany przez gust nowej epoki, wprowadzony w kontekst rokoka i literatury pasterskiej, a potem sentymentalizmu, podziwiany przede wszystkim za jednorodność i doskonałość formalną swego języka poetyckiego. Poeci arkadyjscy naśladowali elegancję i symetrię jego wersów, podobnie jak on dążyli do stworzenia spójnego systemu stylistycznego poezji poprzez „oczyszczenie” istniejącej tradycji i „redukcję” elementów uznanych za nieadekwatne, ale unikali wszystkiego, co w twórczości autora *Canzoniere* uznali za „trudne”, a ich wiersze wyrażały ideologię i mentalność typową dla XVIII stulecia. Ulubionym gatunkiem lirycznym stała się rytmiczna kanzonetta o krótkich wersach, odwołująca się do wzorca gatunkowego ustalonego w XVI wieku: melodyjna i łatwo wpadająca w ucho często stawała się poezją śpiewaną przy akompaniamencie muzyki.

Najwyższą doskonałość język liryki arkadyjskiej osiągnął w twórczości Pietra Metastasia (1698-1782). Jego libretta operowe, które cieszyły się w XVIII wieku ogromną popularnością w całej

Europie, upowszechniły tradycję włoskiej mowy lirycznej na niespotykaną wcześniej skalę, przedostając się także do tradycji ludowej. Poszczególne arie i recytatywy z oper często funkcjonowały jako samodzielne wiersze czy pieśni i stały się przedmiotem niezliczonych naśladownictw. Metastasio stworzył język liryczny jasny i prosty, o przejrzystej, symetrycznej składni i wielkiej śpiewności, korzystający z ograniczonych i powtarzalnych zasobów leksykalnych oraz znanego i tradycyjnego repertorium stylistycznego poezji miłosnej. Udało mu się jednak uniknąć schematyczności, która stała się udziałem przeważającej części twórczości arkadyjskiej, zmieniającej się często w mechaniczne i pozbawione istotnych treści ćwiczenie literackie.

Arkadia była ostatnim włoskim ruchem literackim, który zyskał szeroki rezonans międzynarodowy. Przez jakiś czas Europa roila się od wykwintnych „pastery” i „pasterek” rozprawiających o poezji na tle sielankowego wiejskiego pejzażu starannie oczyszczonego z wszelkich nazbyt realistycznych składników, a uzyskanie członkostwa w Akademii było upragnionym zaszczytem dla zagranicznych literatów. Jednak i ta literacka moda, podobnie jak wcześniej marinizm, okazała się zjawiskiem ograniczonym w czasie i wpisującym się niemal bez reszty w atmosferę czasów, które ją wydały. Nieprzebrane zasoby arkadyjskich wierszy (pod względem obfitości produkcji poetyckiej Arkadyjczycy nie mieli sobie równych) dostarczają dziś materiału do studiów znawcom literatury, ale nie należy się raczej spodziewać, by zwykły czytelnik miał ochotę usiąść pod jaworem i rozkoszować się lirykami Zappiego czy Crudelego.

W XVII wieku Włochy traciły już swój uprzywilejowany i centralny status w literaturze europejskiej, z czasem zeszyły do rangi literackiej prowincji, której siła oddziaływania i wpływ na literatury innych krajów bardzo zmalała. Choć i w późniejszych czasach pojawiali się na Półwyspie Apenińskim pisarze zdolni zyskać międzynarodową sławę i stworzyć wzorce naśladowane przez współczesnych – jak choćby Gabriele D’Annunzio. Zmienił się także sposób obecności petrarkowskiego modelu liryki we włoskiej literaturze: przestała ona być zjawiskiem niejako „systemowym”, „programowym” włoskiej literatury, stając się częścią indywidualnego dialogu z tradycją literacką poszczególnych autorów. Twórca, który zamyka niejako epokę, w której lekcja Petrarcki była nieodzownym i fundamentalnym punktem odniesienia (czy to przez imitację, czy też przez negację) w procesie kształtowania się artystycznej indywidualności każdego włoskiego rymotwórcy, to Giacomo Leopardi (1798-1837). Ten najwybitniejszy włoski poeta pierwszej połowy XIX wieku nie szukał jednak właściwie nowych dróg w liryce miłosnej. W jego wierszach dominują rozważania filozoficzne, a nad Petrarckę-kochanką Laury przedkładał Petrarckę-autora zaangażowanych utworów o treści politycznej.

Wiek XIX przyniósł w literaturze włoskiej swoistą rewolucję językową, którą było uwolnienie się od dyktatu języka literackiego uwięzionego w archaicznym formie dialektu toskańskiego sięgającej czasów Petrarcki i Boccaccia, i zasypanie przepaści, powstałej w przeciągu stuleci, między pisaną i mówioną formą włoszczyzny. W takiej sytuacji autor *Canzoniere*,

który wszak walenie przyczynił się do tego wielusetletniego lingwistycznego zamrożenia literatury, postrzegany być musiał raczej jako model, który należało przezwyciężyć, a nie jako wzorzec do naśladowania. Mimo to włoski język poetycki z trudem uwalniał się od bagażu wielkich klasycznych wzorców. Romantyzm, postrzegany często jako prąd obcy, „importowany”, nie zapuścił nigdy głębiej korzeni we Włoszech i nie dziwi, że w drugiej połowie XIX wieku bożyszczem włoskich czytelników stał się poeta otwarcie powracający w swej twórczości do spuścizny klasycyzmu (bardziej, co prawda, do tradycji osiemnastowiecznej i szesnastowiecznej niż do samego Petrarci) – Giosue Carducci (1835-1907). Na przełomie wieków literatura włoska doczekała się kolejnego idola i ostatniego chyba – jak dotąd – w dziejach literatury włoskiej pisarza, który odniósł prawdziwy (choć efemeryczny) sukces na arenie międzynarodowej, zyskując sobie popularność równą uwielbieniu, jakim cieszą się dzisiaj gwiazdy kultury masowej. Gabriele D’Annunzio (1863-1938) był jednak nie tylko poetą, ale także – może przede wszystkim – powieściopisarzem i dramaturgiem, a mit, który wytworzył wokół własnej osoby, przyczynił się do jego wielkiej popularności w równym stopniu, co twórczość literacka. Skandalizujący, dekadentcki i zmysłowy klimat wierszy D’Annunzia wychodził naprzeciw nastrojom i oczekiwaniom ówczesnych czytelników, ale, jak zauważają krytycy, proponowana przez niego odnowa języka poetyckiego nie sięgała zbyt głęboko. D’Annunzio wykorzystywał (złośliwi historycy literatury mówią, że „podkradał”) rozwiązania i odkrycia ruchów poetyckich

innych krajów, naśladowując zwłaszcza francuskich parnasistów, lecz – poza nowościami w zakresie metryki – inspiracje te miały charakter dość powierzchowny, nie zdołały przezwyciężyć leksykalnego i stylistycznego dziedzictwa włoskiej tradycji lirycznej ciążyącej nad jego twórczością. Zestarzała się ona zresztą wyjątkowo szybko i dzisiaj więcej mówi się o jej znaczeniu historycznym i kulturowym niż o jej wartościach literackich.

Skoro model języka poetyckiego stworzony przez Petrarę okazał się tak doskonały, że nie dało się go prześcignąć ani odrzucić, może należało go po prostu zaakceptować i polubić? U progu czasów współczesnych poeta Guido Gozzano (1883-1916) po raz kolejny w dziejach literatury włoskiej uznał *Rerum vulgarium fragmenta* za uniwersalny i absolutny wzorzec liryki, podstawowy i niezbędny podręcznik warsztatu poetyckiego dla każdego szanującego się rymotwórcy. Istotnie, w epoce, w której dialog i porozumienie poety ze społeczeństwem zaczęły stawać coraz bardziej problematyczne, przykład *Canzoniere* znów wydawał się atrakcyjny i bez dużej przesady można stwierdzić, że wszystkie podejmowane w XX wieku we Włoszech próby przywrócenia językowi poetyckiemu jego uprzywilejowanego statusu jako narzędzia introspekcji i komunikacji z czytelnikiem przebiegały pod znakiem swoistego petrarkizmu. Echa Petrarci pojawiają się, naturalnie w różnym wymiarze i na rozmaitej skalę, u niemal każdego współczesnego włoskiego poety, od Umberta Saby, Giuseppe Ungarettiego i Salvatora Quasimoda, do Vittoria Sereniego, Andrei Zanzotta czy nawet twórców współczesnych,

takich jak Edoardo Sanguineti i nestor włoskiej poezji, Mario Luzi. W jednym ze swoich esejów Luzi, mówiąc o fundamentalnej roli, jaką odegrał Petrarca w dziejach literatury, nazwał go „łagodnym i despotycznym” ojcem włoskiej poezji. Rzeczywiście, można się zastanawiać, czy geniusz autora *Canzoniere* nie okazał się zbyt przytłaczający dla potomnych, czy w pewien sposób nie podciął skrzydeł późniejszym włoskim poetom, którzy nie potrafili wyjść z długiego cienia rzucanego przez *Rerum vulgarium fragmenta*. Z drugiej strony, czy gra nie była warta świeczki? Trudno nawet uświadomić sobie, jak rozwinęłyby się włoska i europejska liryka miłosna, w jaki sposób

rozmawialibyśmy dzisiaj o miłości i jak wyglądałyby stereotypowe wyobrażenia o wielkim romantycznym uczuciu powielane przez filmowe *love stories* i literaturę kobiecą, gdyby na początku epoki nowożytnej w kulturze Europy nie pojawił się autor *Canzoniere*. Jedno jest pewne: czar marinizmu dawno przeminął, Arkadia zdaje się zamierzchną przeszłością, zwiędł blask Carducciego i D’Annunzia, dzisiejsi włoscy poeci daremnie walczą o przyciągnięcie uwagi szerszego grona czytelników, ale w siedemsetną rocznicę narodzin Petrarce jego mit jest wciąż żywy, a jego poezja wciąż potrafi poruszać uczucia czytelników.

Monika Woźniak

Fotografia Grażyna Borowik

MONIKA WOŹNIAK polonistka i italianistka, adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej UJ, obecnie przebywa na kontrakcie na Uniwersytecie „La Sapienza” w Rzymie.

MOTYW WŁOSKI

Francesco **Petrarca**

Francesco Petrarca, miniatura

Reprodukcja Dizionario Enciclopedico della Letteratura Italiana © Gius. Laterza & Figli S.P.A., Roma, 1967

CXXXIV

Pokoju mieć nie chcę, wojska nie szykuję,
Bojaźń, otuchę, ogień, lód widzę u siebie,
I czołgam się po ziemi i tułam po niebie:
Cały świat zagarnąwszy, nic nie obejmuję.

Temu, co mnie ni trzyma, ni puszcza, hołduję.
Anim związany od niego, ani rozwiązany;
Nibym wolny, a jednak ciężą mi kajdany –
Anim żyw, ani troski próżen się nie czuję.

Bez oczu widzę, wołam języka nie mając,
Chcę sam zginąć, a przedsię o ratunek proszę.
Sam siebie nienawidzę, a innych miłuję.

Boleścią się posilam, płacz z śmiechem mieszając,
Jednak smak jak w życiu, tak w śmierci odnoszę,
A w tej doli, o pani! przez cię się znajduję.

Tłumaczył DANIEL NABOROWSKI

LXI

Błogosławiony rok ów, miesiąc i niedziela,
I dzień ów, i dnia częśćka, i owa godzina,
I chwila, i to miejsce, gdzie moja dziewczyna
Uczucia mi natchnęła, choć ich nie podziela.

Błogosławione oczki blasku i wesela,
Skąd Amorek wygląda i łuczek napina,
Błogosławiony łuczek, strzałki i chłopczyna,
Co do mnie wówczas strzelił, ach! i dotąd strzela.

Błogosławię ci, pierwsza piosnko nieuczona,
Którą odbiły lasy domowe i rzeki,
Którą potem ojczysta powtarzała strona.

Błogosławię ci, pióro, którym w czas daleki
Wstawiłem Ją, i moja pierś błogosławiona,
W której Laura mieszkała i mieszka na wieki.

Tłumaczył ADAM MICKIEWIECZ

CLXXXII

Miłość, co żądzą serce moje pali,
Ziębiącym wstrętem wskroś przejmuje twoje –
A ja, sam nie wiem, czy się więcej boję
Ciebie, czy siebie – bośmy równo stali.

To chcę być blisko, to znów jak najdalej.
Z bliska – ból cierpię, z dala – niepokoje.
A te ukrywam, jak gdy, niby w zbroję,
Dziewczę swe wdzięki tuli, w rąbka fali.

Zazdrość mię dręczy – głośno to wyznaję.
Lecz pieśń się nawet wypowiedzieć lęka
Ile w swym bólu słodką jest ta męka!

Wielce bo dziwne twoje są zwyczaje!
Kto bądź w twych oczu słońce wzbic się stara,
Śmiałka takiego spotka los Ikara.

Tłumaczył FELICJAN FALEŃSKI

CXXXII

Jeśli nie miłość, cóż jest to, co czuję?
A jeśli miłość, jaka i dlaczego,
jeżeli dobra, tak gorzko smakuje?
Jeśli występna, cóż w bólu słodkiego?

Jeśli z mej woli płonę, na cóż płacze?
Jeśli wbrew sobie, cóż skargi poradzą?
O śmierci żywa, rozkoszna rozpaczy,
skąd bez mej zgody swoją bierzesz władzę?

Jeśli się zgadzam, czemu zrozpaczony?
Wśród wrogich wichrów na bezbronnej łodzi
po pełnym morzu bez steru żegluję.

Tak lekki w mądrość, błędem obciążony,
że sam już nie wiem, jaki cel mnie zwodzi;
drzę w środku lata, zimą płomień czuję.

Tłumaczyła JADWIGA MISZALSKA

XXX

Młodą dziewczynę pod zielonym laurem
ujrzałem bielszą, chłodniejszą od śniegu,
którego słońce nie dotknie przez lata;
dźwięki jej głosu, jej twarz i jej włosy
były tak piękne, że wciąż mam ją w oczach
czy morzem płynę czy podążam brzegiem.

Me myśli o niej dobiegną do brzegu,
gdy zieleń straci drzewo laurowe,
me serce spocznie i wyschną me oczy,
gdy płomień skrzepnie, ogniem buchną śniegi;
nie jest tak wielka liczba moich włosów,
jak liczne na to chciałbym czekać lata.
Lecz czas ucieka i mijają lata,
do śmierci wiodąc, jak łódka do brzegu;
i mając ciemne czy też białe włosy
uciekać będę w cień miłego lauru,
w słońcu palącym i na chłodnym śniegu
po dzień ostatni, co zamknie mi oczy.

Nikt nigdy takich nie oglądał oczu
ni w naszych czasach ani w dawnych latach,
które mnie niszczą, jak słońce płat śniegu;
płynie łez rzeka występując z brzegu,
wiedzie ją Miłość do twardego lauru
z pnem diamentowym i złotem miast włosów

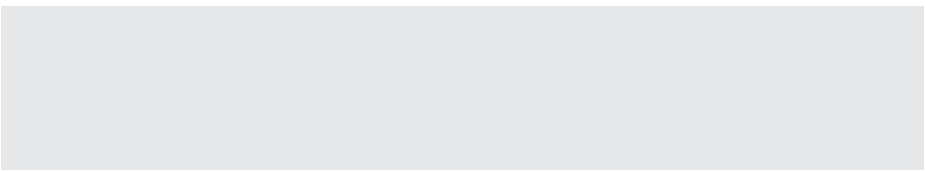
Prędzej się zmieni twarz moja i włosy
niżli współczucia cień zobaczę w oczach
mojego bóstwa, co ma kształty lauru;
jeśli pamiętam, przed siedmioma laty
wzdychać począłem błędzący u brzegu
w nocy i za dnia, w słońcu i wśród śniegów.
Z ogniem w mym wnętrzu innym zdam się śniegiem,
sam z mą rozterką, co odmienia włosy,
wciąż płacząc będę podążał tym brzegiem,
by kiedyś wzbudzić zlitowanie w oczach
tych, co nadejdą w przyszłym tysiącleciu,
jeśli tak długo przetrwa wieniec z lauru,

Laur i topazy w słońcu i na śniegu
wnet włosy złote zwyciężą i oczy
co już me lata prowadzą do brzegu.

Tłumaczyła JADWIGA MISZALSKA

Cimabue 1240-1302, *Madonna z aniołami (Maestà)*, ok. 1285, tempera na desce, 218 x 118 cm, Kościół Santa Maria dei Servi, Bolonia

Francesco Petrarca, podobizna z *Recueil d'Arras*



Reprodukcja Dizionario Enciclopedico della Letteratura Italiana © Gius. Laterza & Figli S.P.A., Roma, 1967

Jadwiga Miszalska

PETRARCA W POLSCE

Choć Francesco Petrarca jest niewątpliwie najbardziej znanym w Polsce poetą włoskim, to szczęścia do tłumaczy nie miał. Jego obecność w naszej świadomości czytelniczej datuje się od wieku XV. Krążyły wtedy odpisy jego łacińskich traktatów, na przykład *De remediis utriusque fortunae*, *De vita solitaria*, czy listów z *Rerum familiarum*. Znany był w wieku XVI również jego łaciński przekład noweli Boccaccia o Gryzeldzie. Zainteresowanie Petrarką, poetą piszącym w *volgare*, czyli języku starowłoskim, zaznacza się z końcem wieku XVI i nie jest początkowo związane z mitem kochanka Laury. Pierwszy bowiem przekład na język polski to IV strofa pieśni do Matki Bożej *Virgine bella* przełożona przez Sebastiana Grabowieckiego i umieszczona w zbiorze *Rymy duchowne* (1590). Poezja polska przełomu wieku XVI i XVII nie była jeszcze gotowa na przyjęcie tradycji włoskiej poezji miłosnej, mającej swe korzenie w bogatej twórczości romańskiej okresu średniowiecza. Dlatego polscy poeci zainteresowali się jedynie tą odmianą włoskiej poezji tego okresu, którą określamy mianem „petrarkizmu duchownego”.

Długa obecność Petrarki w naszej literaturze znaczonej przekładami i licząca, jak widać, ponad czterysta lat nie pozbawiona jest pewnych zawirowań, sprzeczności czy paradoksów. Gdybyśmy chcieli dokonać pewnej syntezy tej obecności, musielibyśmy chyba stwierdzić, że jego

wiersze w polskiej szacie nie zawsze zachwycają urodą i rzadko prowokują do głębszego namysłu nad ludzkim losem. W popularnym odbiorze Petrarca jawi się jako płaczący wielbiciel Laury, a jego *Canzoniere* jako zbiór sonetów – najlepiej stu – bo tyle przełożył Jalu Kurek. Należałoby zatem zacząć od sprostowania: *Rerum vulgarium fragmenta* – bo taki tytuł dał sam autor swemu zbiorowi – to 366 utworów, z których nie wszystkie poświęcone są Laurze i nie wszystkie są sonetami. Petrarca bowiem porusza również tematy moralne, filozoficzne a nawet polityczne i stosuje wiele form metrycznych: oprócz sonetu, kanconę, sekstynę, balladę i madrygał, którego to gatunku jest twórcą.¹ W odbiorze polskim bogactwo formalne i konceptualne tego poety zostało niestety zatarte. A początki zapowiadały się niezwykle ciekawie. Po świetnej próbie Grabowieckiego, któremu udało się oddać misterną budowę strofy petrarkowskiej kancony, w latach 30. XVII wieku powstały przekłady trzech sonetów (82, 83 i 84) oraz *Triumfu miłości* (*Triumphus cupidinis*) przypisywane Danielowi Naborowskiemu². Tłumacz ten wprawdzie zastępuje włoski *endecasillabo* polskim trzynastozgłoskowcem, ale zachowuje wiernie strukturę sonetu, który od niedawna gościł w polskiej poezji i to dzięki wspomnianemu już Grabowieckiemu. Szkoda, że pozostawił tylko tych kilka okruchów petrarkowskiej poezji, bo

jest jednym z pierwszych i nielicznych poetów tego okresu, któremu udało się przenieść na grunt polski subtelny język miłości wysokiej. W wieku XVII bowiem dużo silniej zabrzmiał w naszej poezji rubaszno-zmysłowy ton morsztynowskiego marinizmu. Warto wspomnieć o jednym jeszcze epizodzie, który przybliżył polskiemu odbiorcy mistrza z Awinionu. W roku 1610 i 1611 dwóch pisarzy teologicznych, przedstawiciel prawosławia Melecjusz Smotrycki i kalwinista Krzysztof Kraiński, w swych polemikach antykatolickich przywołują autorytet włoskiego poety, przytaczając fragmenty tzw. „sonetów babilońskich”, piętnujących upadek Kościoła w okresie „niewoli awiniońskiej”. Przygotowane przez nich przekłady dokonane zostały za pośrednictwem krążących w owych czasach wersji łacińskich i miały funkcję czysto propagandową.

Długo przyszło polskim czytelnikom czekać na następny ślad *Canzoniere*. Z końcem wieku XVIII pozostawili go: Ignacy Krasicki w *O rymotwórstwie i rymotwórcach* i Wojciech Albert Mier w jednym ze swych rękopisów. Trudno rozpoznać włoskiego poetę w lekkich sentymentalno-klasycyzujących wierszykach oświeceniowych twórców. Sonet zmienia się w klasycyzującą odę czy metazjańską kanconettę. Dopiero wiek XIX przynosi kochankowi Laury zawrotne powodzenie, odkrywając w jego koncepcji miłości tony bliskie romantyzmowi. Ale trudno byłoby stwierdzić, że ilość przekładów odpowiadała wysokiej ich jakości.

Pierwszym śladem, który przyniósł wiek XIX, jest przekład I strofy pieśni 126 (*Chiare, fresche, dolci acque*), opublikowany w „Nowym Pamiętniku Warszaw-

skim” w 1804 roku, a dokonany przez Ignacego Wężyka, oficera kampanii napoleońskiej, brata Franciszka (dramatopisarza) i ojca Władysława (pisarza i dziennikarza). Związki tłumacza z literatami nie były dostatecznym gwarantem jakości przekładu, mimo iż Wężyk, mocno sielankowy, starał się jednak oddać, choć częściowo, misterną budowę strofy. Prawdziwy zalew przekładów zaczął się z końcem lat 20. i spora w tym zasługa Mickiewicza. Autor *Pana Tadeusza* był bodaj pierwszym tłumaczem po Naborowskim, który wiernie przełożył strukturę sonetu, ale z kanconą petrarkowską wyczyniał, co chciał. Czy zresztą jego wersje można nazwać przekładami? Są to raczej inspiracje, wariacje na temat, w których po dość wiernej pierwszej strofie poeta daje upust własnej fantazji poetyckiej. Bo takie były romantyczne przekłady: wybór obcego autora był rodzajem hołdu oddanego jego geniuszowi, który jednak nie krępował geniuszu tłumacza. W wieku XIX tłumaczy było ponad dwudziestu. Dla większości z nich spotkanie z Petrarcką miało charakter epizodyczny. Nieliczni, jak Nabelak, Hołowiński czy Mieleszko-Maliszkievicz pozostawili więcej tekstów. Utwory zamieszczano w czasopiśmie, czasem we własnych zbiorach. Obok wersji zasługujących na uwagę, na przykład Adama Asnyka, sporo było cklivej grafomanii. Odmieniano Laurę przez wszystkie przypadki i tłumaczono przede wszystkim sonety. Inne tematy i formy poetyckie nie znalazły zainteresowania, aż po lata 70. XIX wieku, kiedy Felicjan Faleński podjął ambitny trud przekładu całości zbioru. *Pieśni Petrarcki* opublikowane w 1881 roku nie objęły jednak wszystkich utworów. Faleński zrezygnował

z wielu wierszy o tematyce innej niż miłosna, m.in. – nie wiadomo czemu – z „sonetów babilońskich” (136, 137, 138). Czyżby korzystał z jakiegoś wydania „wyczyszczonego”, jakie publikowane były pod naciskiem cenzury kościelnej między końcem XVI a początkiem XVIII wieku? Nie można mu jednak odmówić zasługi, jaką jest przybliżenie polskiemu odbiorcy form innych niż sonet czy z rzadka wcześniej dotykana kancona. Niestety wierność formie nie niesie z sobą udanych rezultatów translatorskich. Abstrahując od faktu, że styl tych przekładów bardzo się zestarzał, zauważa się w nich sztuczność i wymuszonosc. Traktować je zatem należy bardziej jako fakt historyczny niż literacki. Po Faleńskim próbował swych sił Teofil Ziemia, publikując na łamach czasopism kilkanaście utworów, z których część przynajmniej należy ocenić przychylnie.

W wieku XX nie pojawił się niestety tłumacz na miarę włoskiego artysty. Wielu było autorów, którzy dotknęli jego poezji. Najliczniejsze i dość przyzwoite przekłady pozostawił Janusz Kawecki, ale publikował je tylko w czasopismach. Jedynie Jalu Kurek wydał zbiór stu sonetów do Laury, które, nie negując poetyckiego talentu tłumacza, zbyt często odchodzą daleko od oryginału. Arbitralny wybór korpusu tekstów zaważył też nad obrazem Petrarcki, kojarzonego, jak wcześniej wspomniano, jedynie z Laurą i tylko z sonetem, co stanowi ogromne zubożenie obrazu jego twórczości. Z pokolenia młodszych tłumaczy, którzy zaproponowali własny wizerunek poety, też chyba nie wyłania się ten, na którego czekamy od kilku stuleci. Wydaje się, że sonet bezrymowy zaproponowany przez Grze-

gorza Franczaka, który dał nam wcześniej doskonałą wersję Leopardiego, nie jest jednak adekwatny do przekładu tego mistrza formy, kontynuującego długą i bogatą tradycję poezji romańskiej, od prowansalczyków, przez sycylijszczyków, toskańczyków po Dantego. Z kolei tomik przekładów wydany niedawno przez Agnieszkę Kuciak, tłumaczącą też Dantego, budzi głębokie wątpliwości ze względu na wybory leksykalne, zbyt nowoczesne i pomijające wspomnianą tradycję.

A zatem wciąż brak nam tłumacza tokańskiego mistrza, który oprócz talentu poetyckiego, pióra lekkiego jak falujące na wietrze złote włosy Laury, powinien posiadać niezbędny bagaż wiedzy filologicznej i historycznoliterackiej, by wyłowić i oddać sieć aluzji i odniesień oraz przedstawić poezję Petrarcki w jej wielorakim wymiarze. Jako marzenie o nieosiągalnej kobiecie, ale i o sławie poetyckiej, którą symbolizuje jej imię – Laura; jako głęboki namysł nad życiem ziemskim, nęcącym i ulotnym, któremu miłość nadaje sens, ale i dodaje goryczy, nad wartością życia wiecznego, co tak wydaje się odległe i niepewne, nad Bogiem, co raz jawi się ojcem, a raz sędzią, a wszystko to w formie dialogu, z ukochaną, Miłością, Stwórcą, nieżyjącymi już poetami: Owidiuszem, Arnaut Danielem, Dantem, a przede wszystkim samym sobą.

Jadwiga Miszańska

¹ Jest też pierwszym poetą, który ustala kanoniczną formę sekstyny i wprowadza ją do obiegu europejskiego. Wystarczy wspomnieć, że szesnastowieczni twórcy francuscy wywodzili ją od niego, a nie od Arnaut Daniela.

² *Triumf miłości* to fragment drugiego utworu pisanego w *volgare* i zatytułowanego *Trionfi*, pisanego tercyną i nawiązującego do *Boskiej Komedii*.

Piotr Śliwiński
POWRÓT SMOKA
(W POEZJI MIŁOSNEJ)

Zbigniew Żupnik 1951-2000, *Bez tytułu*, rysunek tuszem

Reprodukcja Dzięki uprzejmości Pani Janiny Żupnik

*Całuję się z mikrofonem.
Cmok. Cmok. Całuję
Się z mikrofonem.
Ponieważ miłość jest.*

MARCIN ŚWIETLIICKI

W wierszu poniekąd założycielskim dla literatury po roku 1989, znany aż nadto, czytaliśmy: „(nawet wiersze miłosne pisane by były / smoczymi literami...)”. Panowanie smoka (historii, polityki, nastrojów kolektywnych) obejmowało również to, co intymne i prywatne, sugeruje Świetlicki. Pokonanie smoka oznaczać by mogło między innymi pozbycie się z liryki miłosnej pierwiastka hysterii, egzageracji; mówienie od siebie, przyzwolenie dla humoru, igraszki, lekkości; otwartość. Warto byłoby przeanalizować wszystkie te zjawiska, które świadczą o wymazywaniu „smoczycy liter”: twórczość Zbigniewa Macheja, który bodaj najśmielej wprowadza do swoich wierszy ton ludyczny, starając się w sposób interesujący „zbohemizować” nasze podejście do tematu, świetne użytkowanie konwencji w *Zabiegach miłosnych* Marcina Barana, brawurową dezynwolturę niektórych przedstawicieli z pokolenia – jakby je prowizorycznie nazwać? – nowych mediów, czy wreszcie erotyki gejojskiej, jednak w krótkim szkicu nie da się tego zrobić¹. Może zresztą pilniejsza wydaje się potrzeba zauważenia czegoś innego, i to właśnie jest najważniejszym domysłem tego tekstu, mianowicie, że smoczyko wcale nie umarło, lecz żyje dalej, przeistoczone, pod postacią języka. Co więcej, walka ze smokiem, taka, która by go ostatecznie nie uśmierciła, a mimo to była prowadzona całkiem serio, z udziałem prawdziwego ryzyka, znowu stała się kwestią wewnętrznej uczciwości poety (miłosnego).

W jednej z ostatnio wydanych książek z dziedziny antropologii miłości znajdują zdanie tyleż efektowne, co zagadkowe. [...] *wszystko jest dziś w kulturze dyskursem miłosnym lub – w wersji łagodniejszej – dyskursem dotyczącym erotycznej namiętności*.² Dlaczego miałyby być tak właśnie, że relacje miłosne służą za metaforę wszelkich społecznych stosunków – nie od razu wiadomo. Ta opinia nie może uzasadnić samej siebie na poziomie spekulacji, potwierdzenie jej to sprawa analizy współczesnych praktyk komunikacyjnych. Okazuje się, po rozglądnięciu się wokół, iż rzeczywistość dostarcza ogromnej liczby przykładów zastosowania języka miłosnego. Kopalnią erotycznych odniesień jest reklama, tytuły i stylistyka artykułów gazetowych często oscylują na (coraz bardziej się upłynniającej) granicy normy, niedawne granice dyskrecji przekracza z rosnącym impetem kultura typu *reality shows*. Doświadczenie mediów ulega wyraźnej i wręcz już prawie nieodczuwanej uniwersalizacji.

Co decyduje o tak szerokiej używalności języka miłosnego? Mówiąc najkrócej – jego nieskuteczność z punktu widzenia istoty tego, czego dotyczy. Jego samotność, w znaczeniu, jakie nadał jej Roland Barthes, jego bezradność w oddawaniu przeżyć transgresywnych, których uderzającą cechą jest unieważnianie pojęć, służących uprzednio do (auto)rozpoznania podmiotu. W miłosnym akcie lub zapamiętaniu człowiek staje się bowiem kim innym wobec kogo innego, kimś niedostępnym i nieobecnym dla języka, skazanego w tym wypadku na wieczną niepunktualność.

Jednak właśnie istotowa bezużyteczność języka miłosnego czyni go po-

Zbigniew Żupnik, *Bez tytułu*, rysunek tuszem

Reprodukcja Dzięki uprzejmości Pani Janiny Żupnik

ręcznym narzędziem w wielu dziedzinach życia społecznego, ona też uzasadnia setki jego konwencjonalnych zastosowań w liryce. Choć zatem pragnienie miłosne jest niewyraźne, to przecież absolutnie niewyobrażalne jest, aby można było o nim milczeć. W rezultacie mówi się nie rzadziej niż kiedyś, w czasach większej prostolinijności i większego optymizmu co do możliwości przedstawiania świata i ludzkich przeżyć.

Najczęściej mamy do czynienia z pustą grandilokwencją – chodzi o utwory, będące (świadomie lub nie) odzwierciedleniem kultury masowej, w której głośłowna afirmacja miłości splata się z jej bezwzględny wysiłek; te więc utwory, które, kojarząc afekt z repertuarem najbardziej strywializowanych symboli, czy ściślej: liczmanów, uznają

miłość za przedmiot łatwy do wypowiedzenia. Tworzą one, jak przypuszczam, obieg na poły amatorski, bez oporów przejmujący schematy melodramatu. Inną wersję tej samej motywacji tworzy spora część produkcji rozpowszechnianej przez Internet, a nawet jakby przezeń tworzonej – wyróżnia się ona z jednej strony doraźnością, ulotnym i prowizorycznym charakterem, będąc czymś podobnym do napisu na ścianie (nie-rzadko ścianie publicznej toalety), lecz z drugiej – świadczy o niezwykłej trwałości pewnych obrazów i stylistycznych figur. Z tego punktu widzenia literatura w Internecie zadziwiająco często bywa wyrazem skrajnego, poniekąd endemicznego konserwatyizmu, podejmowanie zaś przez nią tematu miłosnego dodatkowo tę cechę podkreśla.

Obszar główny zajmuje poezja stawiąca przed sobą nietuzinkowe cele artystyczne, duchowo dojrzała i ze wszystkich sił stroniąca od wszelkich filiacji z, jak się ją niekiedy nazywa, podkulturą. Sama jest zanurzona – bywa, że bardzo głęboko – w historii erotyki jako jednego z ważnych gatunków literatury europejskiej, sprawnie operuje obrazami i elementami współtworzącymi kanon wyobraźni wyrobionego czytelnika. Jej znaki firmowe: erudycja literacka, pewien swych wyborów gust, a do tego zazwyczaj nieomylny takt, dojrzały styl, dyskrecja i szlachetny umiar. Twórczość tego typu bez wahania, ale i bez ostentacji manifestuje swe literackie pochodzenie, zakładając jedność i ciągłość natury ludzkiej, a tym samym – swą własną, nadal niewyczerpaną ekspresywną wydolność. W związku z tym otwarcie mówi, że mówi, a mówiąc, wierzy w to, że mówi o miłości.

Weźmy uroczy wiersz Agnieszki Ku-
ciak:

*Moja daremna miłość ceni moją
i lubi mnie gdzieś na stronie strojną sztukę
w magiczne sznureczki
i w puentach, dzwoniących puentach.
Muska miękkimi wargami wszystkie
krągłości mych słów.*

*To dla niego cały mój kunszt
porzuciłabym, bez wahania.
(z tomu Retardacja, 2001)*

Utwór zasługuje na dużo uznania: inteligentny koncept, nawiązanie do portretu kobiety oddanej myśli o swoim ukochanym, chcącej zażegnać jego nie-

obecność, a do tego niezmiernie subtelny, delikatnie wycieniowany, domyślny erotyzm. I jeszcze szczypta autoironii. Kłopot, dla niektórych, polega jednak na tym, że to jego kulturalne uformowanie sprawia, iż pragnienie nie tylko nie zostaje w gruncie rzeczy wyrażone, lecz nawet nie próbuje się wyrazić. Wiersz jest jak czarna dziura, pochłaniająca uczucie i czującego, a także wszystko, co nie istnieje li tylko w słowach. Mimo pozorów przekazywania czegoś jest czystą literaturą, niczego nie referuje prócz samego siebie. Jest autystyczny, miłość zaś – jako otwarcie na nieznanego siebie i upragnionego innego – wydaje się pewnego rodzaju sztafagem, naturalnie fikcją.

Zanim paradoks, do którego zmierzam, wyłoni się z tego szkicu na dobre, spytajmy, czy ten horyzont obcości miłowanego przedmiotu można przekroczyć – i ewentualnie, jak? Poeci pragnący tego dokonać sięgają zazwyczaj po szyderstwo, skatologię, persyflaż, odgrywają role niegrzecznych chłopców i dziewcząt. Za ciekawsze uznać trzeba dwa inne sposoby. Pierwszy z nich nazwałbym, tymczasowo, odmową uwznioślającej mistyfikacji, a drugi – odmową uczestnictwa w grze (pozorów).

Weźmy dwa wiersze, autorem pierwszego z nich jest Jacek Podsiadło:

*USZCZĘŚLIWIENI
Dotychczas często sama, uszczęśliwiona
teraz,
przygotowująca pościel, gdy ja odpycham
oddechem
rzęsę niedoparzonej herbaty na drugą
stronę szklanki,
przeczuwająca coś, dziewczyna-Izaak
przyprawiona na górę*

Zbigniew Żupnik, *Bez tytułu*, rysunek tuszem, *Reprodukcja* Dziękuję uprzejmości Pani Jani ry Żupnik

*i zrzucająca z grzbietu wiązkę światła;
i potem,
gdy szklanka jest już pusta, pieszcząca
stopą
przez czarne płótno spodni sprężynę
mojego penisa;
i potem, gdy leży naga, przekreślona na
środku
krótką kreską płci.*

*I kiedy kwiat zwisający
wzdłuż ściany
porusza się nad nami jak śpiący na
wietrze wąż a pół kilometra niżej
dojrzewa w podziemnym domu węgiel,
opiekun ognia; i kiedy mój samotny
centurion
staje dumnie pod Wzgórzem Wenery, gdy
grają mu fanfary a wiatr
prasuje proporce*

*i potem, kiedy wstydliwie
odnoszę go, zwieńczonego biało,
do łazienki, by zaraz wrócić do niej,
póki nie odczyniony
czar, póki można wspólnie pachnieć
krwią i śluzem, i potem.
91.01.31
(z tomu *Arytmia*, 1993)*

Drugi napisał Edward Pasewicz:

*MATKA MARIANNA
OD PEDAŁÓW
Facetów i fajki rzucać najlepiej
w niedzielny poranek, kiedy drętwieją
łydki i z katedry slychać
upierdliwe dzwony. Anioł Pański?
Pożegnanie Niedzieli? Rześkość
jest tylko wspomnieniem i można
powiedzieć:
nasze języki są sobie obce i brzmi to*

*doprawdy uroczco, kiedy się leży,
nie mając nic do powiedzenia poza
„odchodzę”.*

*Oddech jest odejściem, z ości słów nie
zrobisz żadnego rusztowania. Naprawiać
jest słowem nie z tego świata Muzyka
głosu
jest jak punktualizm, tak, nie, nie
przepraszę.*

*Najpierw jest dźwięk, później oblepia
się sensem. W końcu jakieś stretto,
przetworzenie, mały kanon alla terza,
sprawia, że nawet początkowa pewność
staje się wątpliwa. Ja tak lubię podkręcić
rozmowę, żebyś powiedział: chcesz
mnie znowu zacząć? Skoro jest grzybnia
jest pewnie i „pewnia” i coś wyrasta
jak łąkowy kwiat z łajna, łasi się i ładuje
do twojego łóżka.*

*Leżymy ogromni w powszedniej pościeli.
(z tomu *Wiersze dla Róży Filipowicz*,
2004)*

Oba utwory są dość bogate, z braku miejsca zauważmy więc tylko ich dwie właściwości, nie jestem zresztą przekonany, że najważniejsze. Podsiadło dąży do zniesienia granicy między *sacrum* i *profanum* aktu miłosnego: świętość lub jedynie niezwykłość jest w nim normalna, fizjologiczna, a nawet śmieszna; wychwycenie i pokazanie tego nie niszczy jednak przejęcia, jakie towarzyszy kochającej się parze. Wysławia się ono ostentacją retorycznych nawiązań, a to do Starego Testamentu, a to znów do symbolicznej potęgi rzymskich legionów. Manifestacyjny patos przenika się z rozczuleniem, uniesienie zdobywcy z chło-

pięć delikatnością, powaga z humorem, no i wreszcie – literackość („potem”, które konstruuje opowiedzianą tu historię miłosnego zbliżenia) z rzeczywistością („pot”, jedna z erotycznych wydzielin).

U Pasewicza największym wynalazkiem jest pospolitość sytuacji: kłótnia, erotyczny szantaż, łóżko („powszednia pościel”) wypełnione okazałymi ciałami mężczyzn („pedałów”), pobłogosławionych (i rozdrażnionych) bliskością katedry, odgłosem dzwonów. Nie jest inaczej, żadnej hysterii z powodu płci, żadnego wcielania wiersza do armii walczącej o równość, różność, pobożność czy poprawność. Wiersz zalicza się tylko do armii wierszy. Podsiadło odmawia ulegania podsuwanej przez kulturę dychotomii duszy i ciała, opierając się zarazem wpływowi mód naturalistycznych, brutalizujących czy pornograficznych. Pasewicz biernie zwalcza, lepiej powiedzieć – ignoruje, pewien dyskurs konfrontacji, żądny uwyrażniania dramatu, tudzież zaangażowania i poświęcenia. Obaj mówią: normalność, dodając – normalność miłości i normalność poezji leżą gdzieś poza sakralizującym i wykluczającym językiem.

I wreszcie wersja najbardziej radykalna, reprezentowana, powiedzmy, przez Krzysztofa Siwczyka jako autora tomiku *Zdania z treścią* (2003): mówienie o miłości spełnić się może tylko dzięki nieprzerwanemu mówieniu, takiemu, które objawi ociężałość i zaśmieszenie mowy przez gotowce, stereotypy, automatyzmy etc., a przy tym – dzięki uporowi poszarpanego wprawdzie, ale długiego poematu – szczególnego rodzaju czyhaniem na to c o ś, chwilę pewności, objawienie, czy jakby jeszcze inaczej

nazwać moment, w którym wypełniła się nadzieja, że da się mówić o miłości, że słowo spotkało się z czymś rzeczywistym, z ciałem:

*Mrowie pomysłów. Na przemian bawię
się w płaczkę i klakiera.
Tak jak lubisz? Ruchome granice,
w których się poruszaliśmy
z mojej obecnej perspektywy są jeszcze
bardziej ruchome,
to znaczy, nie wiem, jak do ciebie wrócić,
gdzie zamieszkujesz w sobie,
gdzie jest ta osoba, z którą potrafiłem
funkcjonować
poza gramatykę. [...]
Tak i nie szeptane sobie w nadziei,
że może da się zbudować ze słówek coś
więcej niż tylko odpustowy totemik
gwarantowanej wieczności, pchnęło nas
w rejony bliżej nieokreślonych radości.
Jeśli chodzi o mnie,
to zdarzyło mi się plątać po piasku, biec
w twoją stronę,
a spust migawki miał za zadanie
uchwycić moment,
kiedy padamy sobie w ramiona na
modłę gwiazd niemego kina.*

Ostatecznie pisanie to zwraca się przeciwko własnej deklaracji, że językiem nie dotyka się niczego poza nim samym, pozostając przy tym odległe od jakiegokolwiek pewności skutku. Zakładam więc, że skoro wiersz pozwala wyodrębnić jakiś swój zewnętrzny przedmiot, to posiada też jakąś pozytywną motywację. Byłoby nią przypuszczenie, iż język, będący całym światem, rzeczywistością równoległą do tej, w której bytujemy fizycznie, ulegać może pewnego rodzaju rozszczelnieniu – i wtedy do-

chodzi do krótkiego spełnienia. By choćby przez moment być punktualnym, trzeba bez przerwy się zgłaszać, powiedziałby Siwczyk. Ciągnąć swoje soliloquium (zastanawiająca kariera tej formy monologu we współczesnej poezji...), rozgarniać błony umysłu, lustrować komunały.

Co najmniej tak samo wyostrzoną świadomość kłopotów z przedstawieniem, dla których takie sprawy, jak miłość czy śmierć, stanowią najwyrazistszą ilustrację, ma także Jerzy Jarniewicz³. Jego *Niepoznaki* (2000) to spis dowodów na nieadekwatność literatury i erosa:

*tysiąc wierszy
miłosnych
na nowe tysiąclecie*

*tysiąc wierszy
a miłość jedna*

*głupia miłość
co zliczyć nie umie
do dziesięciu*

(Stachanow)

*

Paradoks polega na tym, że miłość wydaje się najbardziej niedosiężna dla tej poezji, która najbardziej sobie i swoim związkom ze światem ufa; najbliżej zaś do niej twórczości, która usilnie problematyzuje swą zdolność do referowania czegokolwiek poza swą własną bezsilnością. Mamy w niej do czynienia z dziwnym mimetyzmem – mimetyzmem wymykania się, czy nawet znikania. Jaki wniosek z tego? Po pierwsze, zdaniem części poetów, żeby kochać, trzeba zdziczyć, a niepochwytność mi-

łosnego sedna wymaga prowadzenia totalnej wojny z formą. Po drugie, wojna totalna wyniszcza totalnie – podejmująca ją wiersz musi zatem zdawać sobie sprawę z komunikacyjnego ryzyka. Polega ono na tym, że mogąc pokazać znikanie *volens volens* sobą tylko, wiersz śmiertelnie naraża własną przyszłość jako czegoś, w czym czytelnik chce uczestniczyć. Po trzecie, dwudziestowieczny dylemat „poezji niemożliwej” (Różewicz, Celan) zachowuje żywotność, rozszerzając nawet swój zakres, słabnie natomiast nadzieja, że niemożliwe da się przekroczyć, a tym samym wynikające z tego poczucie tragizmu. Znormalniały dramaty języka. Po czwarte, na szczęście uwodzić i kokietować nadal udaje się środkami konwencjonalnymi.

Piotr Śliwiński

¹ Częściowo zostało to zresztą zrobione. Patrz: P. Łuszczkiewicz, *Szkic do erotyki z końca XX wieku*. [W zbiorze:] *Literatura polska 1990 – 2000*. T. I, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2002.

² W. Kuligowski, *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Poznań 2004, s. 207-208.

³ Świetną analizę tego problemu w poezji Jarniewicza przeprowadził Leszek Engelking w referacie wygłoszonym na sesji poświęconej polskiej i czeskiej poezji współczesnej (Opawa, 10 – 11 XI 2004).

Zbigniew Żupnik, *Bez tytułu*, rysunek tuszem.
Reprodukcja Dzięki uprzejmości Pani Janiny Żupnik

PIOTR ŚLIWIŃSKI
ur. 1962 r., krytyk i historyk literatury, ostatnio wydał książkę *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej* (2002).

Dariusz
Nowacki

GDZIE JESTEŚ,
BRYGIDZIE DŻONSIE?

Ilustracja Aleksander Pieniek

Jak to gdzie? W którejś z knajp w okolicach krakowskiego Rynku Głównego siedzi nasz bohater wraz z koleżkami i pije kolejne piwo, względnie właśnie się przemieszcza z pubu do pubu lub w domowym zaciszu ogląda komedię romantyczną (a może, po raz nie wiadomo której, *Titanica?*) i rozmyśla o wielkiej, prawdziwej miłości aż po grób. Ma niespełna trzydzieści lat, dokucza mu paląca niczym piołun samotność, której nie osłodzą „przypadkowe blondynki”, czyli partnerki na jedną noc, z którymi nie ma o czym gadać przy śniadaniu. Cierpi zatem, sporo pije i chętnie oddaje się marzeniom. Powiada na przykład tak: *Wciąż gonię za czymś, czego nie ma, za czymś, co nie istnieje; są chwile, gdy wydaje mi się, że jestem blisko i nagle wszystko szlag trafia – budzę się z tego snu całkiem pijany i pozbawiony złudzeń, marząc jednak, że sen przyśni się ponownie, a budząc się nie będę pijany, lecz totalnie zakochany.* O kim mowa? O bohaterze powieści Sławomira Łuczaka zatytułowanej *Archipelag Rynek, czyli Dziennik Brygida Dżonsa.*

Od razu mówię, że nie tego bohatera szukam; tego, którego szukam – obawiam się, przeczuwam, wiem – niepodobna znaleźć. I właśnie o tym rażącym deficycie traktuje niniejszy tekst. Pytam tedy rozpaczliwie, gdzie jest ten, o którym mógłbym powiedzieć, że jego historia miłosna z happy endem, choć niekoniecznie z happy endem, jest moją historią, jego niespełnienia są moimi kłeskami? Gdzie jesteś, Brygidzie Dżonsie? Pytam: dlaczego odmówiono mi frajdy, jaką mają moje koleżanki, kiedy przyglądają się portretom i przygodom własnych Brygid? Jakby tej niesprawiedliwości było mało, dysponują całą galerią

tychże, szerokim, pojemnym pasmem – od bohaterek prozy Katarzyny Grocholi po wyrafinowane i piękne (proza Joanny Bator) lub tylko wyrafinowane (proza Ewy Kuryluk) intelektualistki, które znają na pamięć (i to w oryginale!) *Fragmenty dyskursu miłosnego* Rolanda Barthesa, które powiadają, że „szczytem poniżenia byłoby przespać się z kimś, kto uwielbia Warthona” (*Kobieta* Bator).

Słyszę, że doświadczenie każdej kobiety jest doświadczeniem wszystkich kobiet, że kobiety czytają po to, aby zadać książce pytanie: co mi ona (książka) mówi o moim parszywym życiu? A mężczyźni? Gdzie ich lektury? Przecież, u licha, trzeba się skądś dowiedzieć, czym jest i jak jest możliwa miłość w naszych ciężkich czasach lub dlatego tej miłości nie ma, mimo licznych obietnic, że przyjdzie. Na przykład tych zawartych w *Ani z Zielonego Wzgórza*. Skąd ta asymetria? Przecież to o nas, czytelnikach płci obojga, mówi znany aforyzm La Rochefoucaulda, co to w nieco zmodyfikowanej wersji szedłby tak: nie byłibyśmy zakochani, gdybyśmy wcześniej nie czytali o miłości. Dlaczego jest tak, iż tylko kobieta może się dowiedzieć?

Owa skandaliczna asymetria nie jest, oczywiście, zjawiskiem nowym. Mniej więcej dziesięć lat temu, kiedy ujawnił się z całą mocą fenomen popularności Manueli Gretkowskiej, Magdalena Lengren skonstatowała, że jedna pisze tak i o tym, jak i co chciałaby przeczytać ta druga. Jej imienniczka, Magdalena Rabizo-Birek, stwierdziła wręcz, że „Manuela Gretkowska musiała zaistnieć”. Pisała między innymi: *Dziewczyny mojego pokolenia miały dwa, krańcowo odmiennie kobiece idole. Jednym z nich była bo-*

haterka filmu Kabaret Boba Fosse'a, kiczowata gwiazda kabaretowa Sally Bowles, seksowna i naiwnie bezpruderyjna, w fenomenalnej kreacji Lizy Minelli. Podziwialiśmy jej rozwiązłe maniery, bezwstydną sposob mówienia i sceniczny strój – czarne rękawiczki, nagie ramiona, koronkowe majtki, nogi wyzywająco opięte siatkowymi pończochami i podwiązki. I całe lata nuciłyśmy jej finałową gorzką pieśń wolności. (...) Drugim takim wzorem była Krystyna Janda jako Agnieszka z Człowieka z marmuru – pierwsza Polka, która zaczęła się „pchać”. Ubrana zawsze w spodnie, bez makijażu i kokieteryjnego damskiego uśmiechu, pyskata, odważna, uparcie dążąca do prawdy („Nowy Nurt” 1995, nr 16). No i wreszcie pojawiły się, będące tak naprawdę jednością, dzieło i osoba Manueli Gretkowskiej. Przybyły (przybyła) z odsieczą. Dziewczyny należące do nieco młodszego pokolenia dostały swoją idolkę, subtelną blondyneczkę o twarzy aniołka, która nie boi się brzydki słów, głosi pochwałę wszelkich perwersji, bluźni i prowokuje. Szalona jazda bez trzymanki – to musiało podówczas robić wrażenie. Minelli z Jandą powędrowały do lamusa.

Raz jeszcze rozpaczliwie pytam: a gdzie mój idol lub idole? Jeśli nadal miałbym pozostać w kręgu literatury „dawnej” (tej sprzed 10 lat), to musiałbym zauważyć, iż owi idole byli od czasu do czasu wyławiani z powieści i opowiadań oraz wszechstronnie opisywani. Tyle że niezawodnie były to opisy mroczne i nieprzyjemne, kreślone czarną i złośliwą kreską. Żadni więc idole, już raczej anty-idole. Swego czasu pytała i odpowiadała Kinga Dunin: *Jaki jest dzisiaj mężczyzna – bohater literacki? Jest to samiec od dzieciństwa obdarzony silnym popę-*

dem płciowym i poligamista. Niestety, obie te cechy represjonuje społeczeństwo, musi więc często przenosić ich realizację w sferę marzeń lub erotomańskiego rytuału gadulstwa (...) Poza tym, mimo tytułowej deklaracji Vargi, że chłopaki nie płaczą, mężczyzna jest zwykle nieszczęśliwy, przerażony lub przynajmniej zagubiony, niedojrzały i nie potrafiący znaleźć sobie miejsca w świecie. A w konsekwencji narcystyczny i egocentryczny. Przede wszystkim zajmuje się swoim obolałym ego, może jeszcze czasem zaakceptować podobnego do siebie kolegę, nie potrafi natomiast nawiązać kontaktu z kimś odmiennym. Chociażby z tak pożądaną przez siebie kobietą. Kobiet zresztą w gruncie rzeczy nie lubi i ich nie rozumie, często więc ucieka do męskiej grupy („Studium” 1997, nr 7-8).

* * *

Proza Sławomira Łuczaka to zjawisko wyjątkowe. Owa wyjątkowość zasadza się na rozwinięciu prostego, pasyżniczego pomysłu: dać „ripostę na kobiecie pisanie o samotności oraz poszukiwaniu »idealnej połówki«” (z noty na okładce przywołanej na wstępie książki), wpisać się w pewną koniunkturę (opowieści „brygidopodobne”), stworzyć męski wariant tej samej historii. Kobiety mają swoje lekturowe zabawki (zwierciadła?), a gdzie nasze, samcze – zawołał Łuczak. Pomysł został więc wcielony w życie. W efekcie powstała seria osobliwych powieści, których fabuły krążą wokół mąk Erosa i antagonizmu damsko-męskiego (zawiłe perypetie uczuciowe, romanse i zdrady, niebezpieczne, a nawet wyniszczające związki, samotność odmieniana przez wszystkie przypadki itd.). Obok *Archipelagu...* (2001) dostaliśmy tedy *Fetyszystę* (2002),

Czy to miłość? (2002) oraz powieść *Chłopcy* (2003), choć ta ostatnia w dużej mierze ma charakter autotematyczny i w zasadzie powinienem ją tutaj przemilczeć. Najkrócej rzecz ujmując, Łuczak objawił się światu jako złodziejasek, który zapuścił się na obce podwórko i wykradł inspirację. Tyle że akurat ten pomysł na zmaskulinizowany produkt „brygidopodobny” – delikatnie mówiąc – raczej się nie sprawdził. Sprawdził się natomiast zupełnie inny pomysł zupełnie innemu autorowi, rybakowi dalekomorskiemu i docentowi chemii, Januszowi L. Wiśniewskiemu. Jego *S@motność w sieci* (2001) i wydane rok później *Zespoły napieć* mogą uchodzić za wzorcową realizacją formuły quasi-gatunkowej, którą ktoś nazwał (zabijcie, ale nie pamiętam kto) męską prozą kobiecą. Co to za twór? To proza obiegu popularnego adresowana do kobiet, zaspakajająca – jak na literaturę romansową przystało – potrzebę marzenia i fantazjowania, rozwijana niejako z męskiego punktu widzenia, wprowadzająca na scenę męskiego bohatera jako idealnego współczesnego kochanka. W centrum tego słodkiego rozmarzenia znajduje się oczywiście projekt miłości niebanalnej, bez mała kosmicznej, projekt podszyty, rzecz jasna, ideologią pocieszenia; są też inne atrybuty tudzież szczegółowe rozwiązania należące do konwencji popularnego romansu.

Na czym jednak polegał błąd Sławomira Łuczaka? Autor *Fetyszysty* popełnił nie jeden, lecz kilka grubszych błędów. Po pierwsze, wzgardził sztuką ładnego, okrągłego i nastrojowego (cokolwiek to znaczy) opowiadania. Miłosne powieści Łuczaka są po prostu źle napisane; to

utwory niechlujne i chropawe, zmajstrowane bez żadnego wyobrażenia o czytelniku, nie mówiąc o czytelniczce i jej potrzebach. Po drugie, są to kawałki przesadnie wulgarne. „Wibrator galopujący w tyłku” (*Fetyszysta*) jest bodaj nie do przyjęcia, zwłaszcza dla czytelniczki o nastawieniu konserwatywnym, powściągliwej „w tych sprawach”, a takich chyba najwięcej. Wreszcie po trzecie i najważniejsze – w powieściach tych nie występują postaci (obojętnie – protagoniści czy protagonistki), z którymi odbiorca mógłby się jakkolwiek utożsamić, wejść z nimi w jakiś układ empatyczny, rozpoznać siebie i własną uczuciową bądź – szerzej – egzystencjalną sytuację. O „przenoszeniu w krainę marzeń” (slogan reklamowy Harlequina) również należy zapomnieć. Powieści Łuczaka zdecydowanie nie są wehikułem tego rodzaju, powiedziałbym nawet, że wręcz przeciwnie.

Wszystko to, czego zabrakło w utworach Łuczaka, cudownie odnalazło się w prozie Janusza L. Wiśniewskiego, ale w radykalnie zmienionym kształcie. Okazało się bowiem, że męską odpowiedzią na kobiece opowieści o poszukiwaniu miłości wielkiej jak stodoła stała się męska proza kobiega, sformatowana tak jak u Wiśniewskiego. Nie muszę chyba dodawać, iż na kartach prozy tego autora żaden Brygid nie zamieszkał, bo zamieszkać nie mógł. Rozgościł się tam przecież facet wykreowany jako obiekt westchnień Brygid jak najbardziej żeńskich. Jest czymś zupełnie zrozumiałym, iż bohater męskiej prozy kobiecej zupełnie nie nadaje się na poszukiwanego tu osobnika z tej prostej przyczyny, że jest mężczyzną na wysoki połysk, wyciętym

DARIUSZ NOWACKI

z żurnala czy przeflancowanym z opery mydlanej; to kreacja jawnie drwiąca z zasad rzeczywistości. Tu już nie obowiązuje przypomniany wcześniej aforyzm La Rochefoucaulda. Inny aforyzm wchodzi w rachubę. Brzmi on mniej więcej tak (przytaczam z pamięci): życie nie naśladuje sztuki, lecz marną telewizję (Woody Allen). Coś między *M jak miłość* i *Modą na sukces*? Oj, chyba tak...

* * *

Daremny trud, Brygid Dżons się nie odnajdzie. Nie jest jednak tak, iżby nie istniały wzory męskiej – tzn. opowiedzianej przez mężczyznę – miłości zdeponowane w dziełach należących do polskiej prozy współczesnej. Mimo wszystko, ktoś nas, mężczyzn, uczy trudnej sztuki kochania bliźniego swego płci przeciwnej (wiem, że konsekwentna perspektywa hetero jest dziś niemodna i niepoprawna politycznie; wybaczcie,

Dick Pieters, *Na rzece*, 1995, olej na płycie, 89,5 x 119,5 cm, Kolekcja Grupy ING. *Reprodukcja* Katalog © Drents Museum, Assen and ING Art Management, Amsterdam

tęczowe chłopaki, ostatni raz piszę w ten sposób). Ponieważ w tym krótkim tekście nie zmieści się żaden przegląd, o którym można by powiedzieć, że jest w miarę pełny czy kompletny, z konieczności wybieram tylko to, co jawi mi się jako najciekawsze, najmniej oczywiste i niestereotypowe. Nie będę zatem mówił o miłości ocalającej, co to facetów z dna podniosła, jak bohatera *Złotego pelikana* (2003) Stefana Chwina czy Jurczka z powieści *Pod mocnym aniołem* (2000) Jerzego Pilcha. Na bok odsuwam trywialne i pospolite historie – na przykład perypetie facetów z tomu opowiadań Mariusza Cieślaka *Śmieszni kochankowie* (2004). Ani słowa o tych pokracznych facecikach, co to bardzo by chcieli złamać szóste przykazanie, lecz brak im odwagi. Cudzołożnicy z kart *Umoczonych* (2004) Andrzeja Horubały również nie wydają mi się interesujący, nie mówiąc o bohaterze wcześniejszego *Farciarza* (2003), czyli mężczyźnie, który z całego serca pragnie odbyć stosunek analny i to obsesyjne pragnienie zatruwa jego zdrową, katolicką duszę. Wszelkie staroświeckie – rzekłbym: takie bardziej przedwojenne – praktyki miłosne także odsuwam na bok. Mam na myśli przeróżne opowieści w stylu retro, dajmy na to opowiadania zebrane w tomie *Lśnienie nad głębiną* (2003) Arkadiusza Pacholskiego lub kawalki w guście „*I utonął księżyc w stawie...*” Włodzimierza Kowalewskiego (ze zbioru *Światło i lęk*, 2003). Długo jeszcze mógłbym eliminować, czas zatem najwyższy przejść do wyborów pozytywnych.

Nie kryję, że mam swego faworyta, pisarza, który – jak nikt inny – kwestię damsko-męską ma przemyślaną w naj-

mniejszym calu. Idzie o Artura Baniewiczza, autora m.in. dwu rozrywkowych powieści, *Góra Trzech Szkieletów* (2003) i *Drzymalski przeciw Rzeczypospolitej* (2004). Bohaterem tej pierwszej jest niezdarly detektyw Marcin Małkosz. Ów saper w randze kapitana, usunięty z wojska, zakłada agencję detektywistyczną, z której usług nikt nie chce korzystać. Zdesperowany popada oczywiście w alkoholizm, z braku klientów dorabia jako cieć na budowie, aż pewnego dnia... wiadomo: zjawia się piękna, tajemnicza kobieta i powierza groteskowemu detektywowi niezwykle zadanie. Ma się z nią, Bośniaczką Jovanką, udać do jej pierwszej ojczyzny i odszukać pewnego faceta. Idzie o szpik kostny tegoż faceta i zgodność genetyczną, bo poszukiwany to ojciec umierającej na białaczkę córeczki owej bałkańskiej ślicznotki. Dowcip zaś polega na tym, że sześć lat wcześniej w głowie Jovanki utkwiał odłamek miny, co to wywołał absolutną amnezję. Pakują się więc do 12-letniego malucha, biorą śpiwór i namiot, i wyruszają w bośniackie góry, gdzie doświadczą licznych przygód o charakterze partyzanckim.

On zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia, to jej zjawiskowa uroda oraz nieprzeciętna inteligencja, nie zaś honorarium za usługę detektywistyczną, skłaniają go do podjęcia karkołomnej misji. Rzecz musi się skończyć happy endem (w finałowej scenie tych dwoje pada sobie w ramiona; mowa także o ślubie), a to, co wypełnia obszar między ekspozycją i szczęśliwym zakończeniem, można by uznać za serię prób, jakim zostanie poddana kandydatka na żonę dla wojskowego. Próby te widzieć by należało w polu męskiego fantazma-

tu. Dlaczego tedy Jovanka jest łakomym kąskiem? Ano dlatego, że jest kobietą po przejściach i zarazem ofiarą amnezji, czyli pożądanym przez mężczyznę (acz paradoksalnym przecie) połączeniem ładacznicy z dziewicą. Jovanka jest przede wszystkim łupem wojennym. Mężczyzna musi więc zrekonstruować jej losy, przekonać się, na ile owa cyrkulacja kobiety-towaru jest okolicznością obciążającą. Temu w gruncie rzeczy służy gigantyczne śledztwo ciągnące się przez dwie trzecie tej powieści. Rozwiązanie dochodzenia wcale nie jest zaskakujące: mężczyzna nie tylko dowiaduje się, że aż do chwili gwałtu w jednej z jaskiń tytułowej Góry Trzech Szkieletów Jovanka była dziewicą, ale nade wszystko była dzielnym partyzantem, Joanną d'Arc perfekcyjnie posługująca się kałaszem i granatnikiem. Wszystkie niepokoje Marcina, przywróconego na koniec do czynnej służby wojskowej, zostały uchylone. Kobieta ma za sobą piękną wojenną kartę (i to nie w roli partyzanckiego materaca). W stu procentach wypełniła męski czy raczej oficerski ideał: „zna trzy obce języki, jest inteligentna, cholernie atrakcyjna”, do tego ongiś wystrzelała pół kompanii Serbów, nadto w trakcie długiej eskapady nie dała się skusić ani razu (wspólny śpiwór i te sprawy), no i rozliczne tajemnice ich wiążą. Zapewne aż po grób.

W centrum fabularnym drugiej z wymienionych tu powieści Baniewiczza również znalazła się para mieszana, co to ma się ku sobie. On znów jest kapitanem, który odszedł z wojska i któremu los ni stąd ni zowąd zsyła uroczą i biegłą w sztuce wojennej oraz dużo od niego młodszą kobietę. Tym razem nasz rezer-

wista wylądował na posadzie skromnego wuefisty w liceum, no i oczywiście nie nazywa się Małkosz, lecz Kiernacki. Ona zaś – jak na kolejną idealną żonę dla wojskowego przystało – sama jest oficerem w randze porucznika (wiadomo kto pod kim... służy – że tak nieprzyzwoicie wtrąć) i choć to wojskowa psycholożka, dać z glana czy wygarnąć z kałasza potrafi, oj, potrafi! Schemat toczka w toczkę ten sam: porucznik Iza zjawia się u wuefisty, by skłonić go do udziału w niebezpiecznej i szalonej misji. Chodzi o to, by dopaść terrorystę Drzymalskiego, dawnego podwładnego kapitana Waldemara. Podobnie – tych dwoje zrazu nie szczędzi sobie jadowitej złośliwości, a ich miłość wykuwa się w ogniu walki. To rozciągnięty w czasie proces. Dość powiedzieć, że wskoczą do jednego łóżka dopiero w okolicach strony 350, wcześniej zaś kobieta musi udowodnić mężczyźnie, że zna ciosy karate i wie, do czego służy moździerz kalibru 60 mm.

Tak więc Baniewicz uruchamia ten sam co poprzednio męski fantazmat, operuje tym samym konceptem (idealna żona dla wojskowego). Różnica może taka, że w *Drzymalskim*... poszedł pisarz o krok dalej. Dzieje mocno zmilitaryzowanej miłości spuentował iście ułańską, nad wyraz odważną, acz ryzykowną chyba, szarżą. W finale powieści okazuje się bowiem, że porucznik Iza jest sierotą po górniku z kopalni „Wujek”, pacyfikowanej w noc grudniową przez pododdział kapitana Waldemara. W finale dochodzi więc do politycznego i historycznego pojednania oraz rozerwania psychoanalitycznego węzła. Oto bowiem wystrzałowia pani porucznik, jeszcze jako dziecię, poprzysięgła nienawidzić komu-

chów w mundurach, a jako że wzrastała bez ojca, z mężczyznami w dorosłym życiu sobie nie radziła. Kapitan Waldemar – jak się łatwo domyślić – stał się lekiem na całe zło.

Powie ktoś, że nie każda para mieszana ma okazję i warunki ku temu, aby skąpać się w ogniu, wspólnie odkryć barwy walki tudzież przełamać jakiś wał (niekoniecznie Pomorski). Zgoda, wiemy już, jak kochają militaryści, zapytajmy tedy, jak kochają intelektualści? Wydaje się, że w tym zakresie dawno temu – dawno, bo przecież odwołuję się tutaj głównie do książek z lat pierwszych XXI wieku – paradygmat wyznaczył Marek Bieńczyk. Jego wyśmienita, debiutancka powieść (*Terminal*, 1994) do dziś pozostaje i pewnie długo jeszcze pozostanie niedoścignionym wzorem zagadywania miłości na śmierć oraz wzdychania do tego, co było, a nie jest, lecz – wyjątkowo – pisze się w rejestr.

Nie będę tu streszczał fabuły, przypomnę tylko, iż powieść Bieńczyka nawiązuje do kłopotów z mówieniem „kocham cię” w epoce utraconej niewinności (chodzi oczywiście o sytuację naszkicowaną przez Umberta Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*). Tak więc *Terminal* jest przede wszystkim o tym, że nie można ominąć pułapki „już powiedzianego i napisanego”, gdyż każde słowo odsyła do wcześniejszych użyć, nigdy zaś do tego, co ma być powiedziane. Dlatego też wyznanie miłosne jest zarazem ostatnim zdaniem powieści; to jedyne miejsce, w którym mogło się znaleźć, bo sąsiadować może tylko z milczeniem. Świat *Terminalu* milczący jednak nie jest. To rzeczywistość, w której rozplenila się cudza mowa i wyobraźnia,

gdzie opis spaceru kochanków wzruszać już nie może: *Szła po nieznanym bajkowym lesie, ona Alicja w Krainie Czarów, a ja Tomek na Czarnym Łądzie, a może nawet na tropach Yeti, omijając psie gówienka*. A w ogóle co to za romans, jaka to odmiana historii miłosnej? Uczeni w pismach rozmaitych, pochyleni nad *Terminalem*, sporo mówili o tekście terminalnym objawiającym się w brakach (twarzy, imion, głosu kobiety), o pracy żałoby i melancholii, o przymusie głoszenia pochwały tego, co nieobecne, gdyż utracone itd., itp. Znam nawet obszerną analizę fenomenu jogurtu, ulubionego pożywienia bohaterki *Terminalu*, a także sposobu jedzenia tegoż jogurtu. Bo też cechą wyróżniającą opowieść o miłości intelektualisty jest to, iż romans tego rodzaju zaprasza do gadulstwa; logorea staje się odpowiedzią na logoreę. Czy to w obrębie powieści, czy to w obszarze komentarza, obowiązuje pewna nadrzędna reguła: mówienie o miłości wypiera praktykowanie miłości. I tak właśnie kochają intelektualści.

Artyści także znaleźli upodobanie w braku i nieobecności. Uwielbiają oni zwłaszcza sytuacje wieloznaczne, na ogół adorują aporię, zupełnie tak, jakby wzięli sobie do serca frazę Lechonia: „Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”. Pardon, jest tylko Karolina i właśnie jej nie ma, wszak idzie o powieść Krzysztofa Vargi, która traktuje o poszukiwaniu tajemniczej dziewczyny z przeszłości; o pogoni za zjawą podlegającą ciągłym metamorfozom ta książka opowiada. W istocie jednak bohater *Karoliny* (2002) tylko udaje, że chce wytropić i przydybać króliczka... wiadomo: najważniejsze, by gonić, a nie złapać go. Ów

zmęczony i śmiertelnie znudzony jałowym życiem mężczyzna powiada o sobie, iż jest „dotknięty nieuleczalnym pigmalionizmem”, tyle że dziwny z niego Pigmalion – Galatea do niczego nie jest mu potrzebna, może z wyjątkiem podtrzymania opowieści. Paradne to i dość skomplikowane, ale zakochani artyści już tak mają.

Na przykład bohaterowie niektórych powieści Stefana Chwina, konkretnie *Hanemanna* (1995) i *Esther* (1999), kochają wyłącznie martwe lub półżywe kobiety, uwielbiają je podglądać (kiedy jeszcze żyją, albo i nie), grzebać w ich osobistych rzeczach, co wyraźnie zahacza o jakąś formę fetyszyzmu i – aż strach powiedzieć – nekrofilii. O tak, piękna-nieobecna naprawdę kręci Chwinowych mężczyzn, przy czym bardziej nieobecna (Luiza Berger) kręci mocniej niż częściowo nieobecna (Esther Simmel). Artystów w ogóle kręcą kobiety niebanalne, na przykład kobiety-cyborgi (zob. Jerzego Sosnowskiego *Apokryf Aglai*, 2001). Szerzej i dobitniej – męskich bohaterów nowej polskiej prozy kręcą wyłącznie kobiety niebanalne. Na przykład Aleksandra Rańskiego, bohatera mrocznej i wysmakowanej powieści Eustachego Rylskiego *Człowiek w cieniu* (2004). Otóż gustuje on wyłącznie w luksusowych rosyjskich prostytutkach, a to dlatego, że od czasów studenckich mężczyzna ten, powodowany obawą przed emocjonalnym zaangażowaniem, zadaje się wyłącznie z prostytutkami, po wtóre zaś owe panienki pochodzą z rodzinnych stron jego mamusi, wyglądają i mówią tak jak ona (rosyjski w szczególnej odmianie – północna, ja-rosławsko-nowogrodzka fraza). Z taki-

Rikus van der Meer, *Kotka*, 1985, akryl na płycie, 170 x 80 cm, Drents Museum w Assen. Reprodukcja Katalog © Drents Museum, Assen and ING Art Management, Amsterdam

MALARZE RZECZYWISTOŚCI. WSPÓŁCZESNA FIGURACJA HOLENDERSKA. Malstwo ze zbiorów Drents Museum w Assen oraz Kolekcja Grupy ING. Muzeum Narodowe w Krakowie 19 XI – 30 XII 2004

GDZIE JESTEŚ, BRYGIDZIE DŻONSIĘ?

mi na przykład Ukrainkami to nie to samo.

* * *

Każdy, kto zacznie się przyglądać męskim opowieściom miłosnym ostatnich kilku czy nawet kilkunastu lat, szybko odkryje, że – niemal bez wyjątku – robią one za preteksty, protezy, podpórki czy – szerzej – instrumenty należące do inżynierii epickiej. Kiedy mamy do czynienia z opowieścią miłosną włączoną w szerszą i zdecydowanie niemiłosną opowieść, sprawa wydaje się prosta. Co jednak zrobić z takimi utworami, jak – dajmy na to – *Oksana* (1999) Włodzimierza Odojewskiego, *Ballada o prawdziwej miłości* (2002) Aleksandra Jurewicza czy *Sila odpychania* (2002) Cezarego Michalskiego? Można oczywiście oddalić problem jednym gestem, mówiąc o pretekstowości fabuły miłosnej, o schemacie romansu bądź melodramatu, gdzie – jak u Michalskiego – jest ona, on i ten trzeci, a tak naprawdę o co innego chodzi. W *Sile odpychania* o ideowo-polityczne rozrachunki, o przeanalizowanie losu pewnego pokolenia, w *Oksanie* o antagonizm polsko-ukraiński, a w *Balladzie...* Jurewicza o pochwałę dawności i cudowności kresowej. Jasne – najbardziej funkcjonalną i niezawodną ramą opowieści jest historia miłosna, taki fundament, taki układ... Czy w ogóle pojawiają się jakieś niepretekstowe, „nieinżynierskie” rozwiązania? Owszem, pojawiają się, aczkolwiek od wielkiego dzwonu.

Tym bardziej godzi się wskazać na trzy męskie książki wydane w ostatnim sezonie (rok 2004). Jak łatwo zgadnąć, mam na myśli tom opowiadań Wojciecha Kuczoka *Widmokrąg* oraz – jak trud-

niej zgadnąć – dwie powieści Jakuba Winiarskiego, który notabene wyrasta na monografistę tematu miłosnego, *Loquela* i *Kronika widzeń złudnych*. To bardzo ładne, pociągające i dające do myślenia kawałki, kłopot wszelako polega na tym, iż zarówno w Kuczoku, jak i w Winiarskim trudno byłoby rozpoznać – jeśli wolno tak powiedzieć – nauczycieli (instruktorów) miłości. Niech nas Bóg uchroni przed tymi akurat lusterkami, a przypominam w tym miejscu, że o poszukiwanie Brygida Dżonsa, o którym mógłbym powiedzieć: „Brygid to ja”, mi idzie, a przynajmniej szło na samym początku niniejszej przechadzki.

I tak to, co proponuje Kuczok – umówmy się – brzmi pięknie i zachęcająco, ale tylko w literaturze. Albo w kinie: monolog Michała Żebrowskiego (obraz *Pregi*), w którym wykorzystano fragmenty tytułowego opowiadania, przewierca i rozsadza najtwardsze nawet skały; po tamtych słowach, wypowiedzianych ze stosownych przydechem i pod dobrą muzyczkę (czy była muzyczka?), żaden chłopiec nie będzie już czekał na miłość z założonymi rękami, a dziewczyna z założonymi nogami. Podobnie u Winiarskiego – niby wszystko takie fajne i sympatyczne, no ale kto z nas chciałby być Tomaszem (*Loquela*) lub Norbertem (*Kronika...*)? Nie widzę, nie słyszę... A skoro tak, to mogę ten wątek i jednocześnie całość tego tekstu spuentować zdaniem, jakim Dołęga-Mostowicz zamknął rozdział ósmy powieści o Dyzmie: „Ee... do cholery z taką miłością” – powiedział Nikodem po wieczornej schadzce z Niną, która jęła snuć tzw. plany na wspólną przyszłość.

Dariusz Nowacki

DARIUSZ NOWACKI
ur. 1965 r., krytyk literacki, ostatnio wydał książkę *Wielkie wczoraj* (2004).

Agnieszka Nęcka

ROZPACZLIWIE SZUKAJĄC KSIĘCIA

„Ja wam pokażę!” To wojownicze zawołanie kierowane jest do świata (mężczyzn) przez bohaterki opowieści romansowych spod znaku tekstów „brygidopodobnych”. Historie te wcale, mimo negatywnych ocen krytyków, nie tracą na popularności. Dzieje się tak zapewne ze względu na pojemność miłosego paradygmatu, jak i na niesłabnącą od wieków atrakcyjność samej konwencji. Wszak niemal od kołyski raczy się dzieci opowieściami o Kopciuszku, Pięknej i Bestii czy Królownie Śnieżce. Małe dziewczynki, zanim dorosną, marzą o wielkiej, romantycznej, silniejszej niż cokolwiek innego miłości. Gdy zaś osiągną już „odpowiedni” wiek a z nim świadomość, że życie nie jest bajką, owe „straty” rekompensuje im literatura (zwłaszcza ta popularna). Czy jednak do końca wyrastają z marzeń o przeżyciu cudownej namiętności? Nie, skoro tak

chętnie sięgają po „czytadła” oparte właśnie na romansowej konwencji.

Romanse pojawiające się w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych podzieliłabym generalnie na dwie grupy: na te, które – wykorzystując konwencje gatunku – chcą „dyskutować” o sprawach zgoła innych niż miłose zauroczenie (jak *Oksana* Włodzimierza Odojewskiego, *Sila odpychania* Cezarego Michalskiego czy *Madame* Antoniego Libery) oraz na takie, których głównym tematem jest uczucie dwojga ludzi (dziś niekoniecznie odmiennych płci) opowiedane bez „nadwyżek” (na przykład *Sceny z życia pozamałżeńskiego* Manueli Gretkowskiej i Piotra Pietuchy, *Życie podziemne mężczyzny* Michała W. Pistoleta czy prozy takich autorek jak Katarzyna Grochola, Izabela Sowa, Ewa Manasterska, Grażyna Plebanek lub Barbara Kosmowska. Warto by też wspomnieć – należący do litera-

tury wysokoartystycznej – *Terminal* Marka Bieńczyka, który, umieszczony wśród wyżej wymienionych tytułów, likwiduje podejrzenie, iż rozprawianie o miłości bez „kostiumów” historycznych czy politycznych jest domeną literatury obiegu popularnego).

To, czego prekursorką stała się Maria Nurowska, współcześnie przybrać może różne oblicza. Bazując na tym, co „dobrze sprawdzone”, czyli – w tym wypadku – małżeńskich trójkątach, tworzy się powieści daleko wykraczające poza ramy gatunkowe romansu. To już nie tylko sentymentalne „wyciskacze łez”, ale prozy o zacięciu dydaktycznym, moralizatorskim, ideologicznym. Tak, jakby łatwiej było przekazać ważne treści za pomocą w gruncie rzeczy prostych schematów. Tyczy się to nawet (choć, oczywiście, w o wiele mniejszym stopniu) wspomnianych wcześniej produkcji, będących polskimi odpowiednikami *Dziennika Bridget Jones* Helen Fielding, których nadrzędnym przesłaniem – jak się zdaje – miało być propagowanie wzorca kobiety samodzielnej.

Wiele ubito piany w związku z koniunkturą na „Brygidy Janowskie”. Grymaszono – nie bez racji zresztą – na żenujące słabostki, jawną imitacyjność, powielanie stereotypów, schematyczność i fabularną nudę. Nazbyt łatwo byłoby udowodnić, że książki, o których chcę mówić, są słabiuteńkie, napisane bez polotu i pomysłu. Zresztą nie o wyrafinowanie chodzi w popelinowym biznesie. Chodzi wszakże o to (o czym pisał już na marginesie *Serca na temblaku* Grocholi Dariusz Nowacki), by zagrać starą, acz wciąż mocną kartą empatii! Możliwość identyfikowania się z boha-

terkami powieści Sowy, Alicji Kraus czy Katarzyny Pisarzewskiej przysparza autorkom czytelniczek i lokuje ich prozy na szczycie list bestsellerów. Na nic utyskiwania krytyków, pozycje te zajmują coraz więcej miejsca na wydawniczym rynku (rozpisuje się nowe konkursy czy wydaje serie, jak Prószyński i S-ka). Za tem nie o ośmieszenie czy zdeprecjonowanie tych próz mi idzie (wszak to już dawno zostało zrobione), ale o to, by pokazać, jak w tekstach Grocholi, Sowy czy Kosmowskiej „realizowane” są motywy romansowe.

Moda na tego typu teksty nadeszła najprawdopodobniej wraz z nastaniem koniunktury na, świętujące po dziś dzień tryumfy popularności, komedie romantyczne zapoczątkowane produkcją Garrego Marshalla z Julią Roberts i Richardem Gerem w rolach głównych. Mowa rzecz jasna o *Pretty Woman*. Filmy tego gatunku niejako przygotowały podatny grunt czytelniczy dla *Dziennika Bridget Jones* i jego kopii. Zobaczmy przeto, co serwuje się współczesnym kobietom pod szyldem „literatury”...

Smak świeżych malin Izabeli Sowy, *Teren prywatny* Barbary Kosmowskiej czy też cykl powieściowy *Żaby i anioły* Katarzyny Grocholi opowiadają w gruncie rzeczy o tym samym. Prezentują perypetie „typowej” kobiety w wieku średnim (Wandy, Judyty i szeregu im podobnych), porzuconej przez faceta, który – jakżeby inaczej! – odszedł do innej (młodszej, ładniejszej, bogatszej), otoczonej potrafiącymi „dobrze” doradzić w każdej sytuacji koleżankami i zaczynającej niezliczoną ilość razy „nowe życie”, polegające ni mniej, ni więcej na zmianie diety, zrzuceniu zbędnych kilo-

gramów, zadbania o *new image* i znalezieniu prawdziwej miłości (czytaj: pocieszenia, docenienia, seksualnego zaspokożenia) w ramionach wiernego, rezolutnego, romantycznego, bezgranicznie zakochanego, przystojnego Księcia na Białym Rumaku. Słowem: od wieków tak postrzeganego ideału mężczyzny! W rezultacie otrzymujemy związek kobiety „po przejściach” z mężczyzną „z przeszłością”.

Nie da się ukryć, że nadrzędnym motywem historii romansowych z kręgu tzw. prozy popularnej jest miłość pokazana dość stereotypowo. Jest Ona i On, którzy – zanim się spotkają i zapalają do siebie prawdziwym uczuciem – powinni pokonać życiowe przeciwności. Ona musi zrozumieć, że mąż (względnie chłopak) odszedł na zawsze (i to bezpowrotnie), zaakceptować siebie oraz podjąć decyzję o rozpoczęciu wszystkiego od początku (tytułowa strategia: „Ja wam pokażę!”). On zaś musi zdobyć jej numer telefonu i zaufanie, o co – tak na marginesie – niespecjalnie trudno.

Jednak postaci współczesnych heroïn nie przypominają, jak w seriach harlequinowych, nowoczesnego wcielenia Kopciuszka. To kobiety w okolicach trzydziestki, nieco zaniedbane, które pracują zawodowo, wychowują dzieci i namiętnie zwierają się przyjaciółkom, a miłość swego życia coraz częściej poznają nie na balu a przez Internet. Natomiast wymarzony Książę okazuje się zwyczajnym facetem. Jakie czasy, takie i Kopciuszki? Być może. Niemniej jednak pewne elementy bajki o Kocmołuchu – jak choćby motyw metamorfozy – do współczesnych romansów przeniknęły. Judyta z powieści Grocholi, Wanda

z *Terenu prywatnego* Kosmowskiej czy Malina ze *Smaku świeżych malin* Sowcy, po pogodzeniu się z brutalną rzeczywistością (porzucenie), postanawiają zadbać o siebie i uświadomić swoim „Eksiom”, co stracili. Przemianie ulega zarówno ich psychika, jak wygląd zewnętrzny.

Fabuły omawianych próz ograniczone zostały do minimum. Mąż Judyty odchodzi do (szcuplejszej) Joli, zostawiając ją z nastoletnią córką Tosią. Olek, nazywany „gnomem”, „karłem”, „wrakiem prawdziwego mężczyzny”, mimo wyprowadzki, stale pozostaje obecny w jej życiu. Wprawdzie Judyta wciąż powtarza: „Ani więcej o tym karle! Przysięgam! Jeszcze będzie po mnie płakał!” Ale to tylko puste obietnice. Choć, z drugiej strony, realizując zasadę: „ja wam pokażę!”, nie pozostaje bierna. Buduje dom na wsi (swoją drogą, skąd wzięła na to pieniądze? Czyżby pomoc Dobrej Wróżki?), pracuje, udzielając porad w piśmie kobiecym, wychowuje dorastającą córkę i stara się odnaleźć miłość. W jej życiu pojawia się dwóch mężczyzn: irytujący Niebieski, z którym koresponduje, oraz poznany na Cyprze Hircio: „kapitalny. Po prostu strasznie miły. Zupełnie jak nie mężczyzna”. Niestety, ten wymarzony Królewicz okazuje się ropuchem. W rzeczywistości Hircio to Hieronim K. Nie dość, że domniemany szef grupy gangsterskiej, to jeszcze mąż i ojciec. „Pies z tym, że gang, ale żona! Kłamał!” Judyta jest zdania, że Bóg przeniósł ją w „wyższe rejony statystyczne”, bo statystyczna szansa, żeby w wieku trzydziestu siedmiu lat zakochać się w mafioso jest minimalna. Wbrew kolejnym zapewnieniom: „żadnych facetów”, pojawia się Adam – socjolog w sta-

rym opłu – który najpierw zdobywa Judytę po to, by później móc wyznać, że jest Niebieskim. I odtąd żyli długo i szczęśliwie – chciałoby się powiedzieć. Tak bowiem kończy się *Nigdy w życiu!* Happy end nie zmienia się też w kontynuujących cykl *Sercu na temblaku* oraz *Ja wam pokażę!* Bo niepewna uczuć i stałości partnera Judyta w końcu przeżywa cięża niepokój.

Nieco inaczej wyglądało życie Wandy. Bohaterka *Terenu prywatnego* zdaje sobie sprawę z licznych romansów męża. Początkowo pogodzona z losem, w końcu decyduje się wyrzucić niewiernego faceta z domu. Nie dość, że wychowuje dwie córki, Alinę i Balladynę, pracuje jako kurator sądowy, studiuje podyplomowo, to jeszcze remontuje domek na wsi – i tam właśnie odnajduje swego Księcia „przebranego” za Macieja Kozaka.

Smak świeżych malin przynosi kilka historii miłosnych. Wszystkie one jednakże oparte zostały na tym samym schemacie. Malina, Anka, Ewa, Jola i gej Leszek – doświadczeni przez życie podobnie jak Judyta czy Wanda – odnaleźli swoje drugie połówki. Jolka wyszła za mąż za Jaspera, Ewka związała się ze swym uczniem z korepetycji – Tomkiem, Leszek znalazł wielką miłość – „mocna opalenizna, kolczyk w uchu, na włosach dwa litry żelu z brokatem” – której na imię Miguel, studiujący AWF Waldek zauroczył Ankę, zaś Malina spotkała Emka – „Tajemniczego Wysokiego Przy stojniaka” poznanego na zabawie juwenaliowej, później w cudowny sposób odnalezionej dzięki Internetowi.

W rzeczywistości tkanka fabularna omawianych próz skoncentrowana jest

na opisach dnia codziennego bohaterek: posiłki, zakupy, krzątanie w domu, kilkugodzinne pogaduchy z przyjaciółkami, permanentna walka z nadwagą. Brak tu analiz psychologicznych czy filozoficznych wtężyć, tak chętnie wykonywanych choćby w „popularnych powieściach elitarnych”. Powieściowy świat jest wyraźnie dychotomiczny: męski i żeński (choć to ten drugi dominuje). Niemniej jednak bohaterki dążą przede wszystkim do spotkania Tego Jednego Jedyne go i zatracenia się w wirze namiętności. Postacie również zostały ukształtowane według wzorca dychotomicznego: „właściwi” (pozytywni) i „niewłaściwi” (negatywni). I tak jak w baśniach: dobro zawsze zwycięża. Tu – pokrzywdzone przez los i niewiernych kochanków kobiety otrzymują drugą szansę na szczęście, czyli poznają (nieomal) idealnych facetów...

Teksty „brygidopodobne” łączy głównie motyw mówienia o potrzebie miłości, która uskrzydla, zmienia życie na lepsze. Wiek i płeć nie mają znaczenia. Wanda, odnajdując Maćka, może wreszcie być sobą, jej matka staje się dzięki nowemu mężowi Todziowi mniej zgryźliwa, zaś jej córki „dorastają” (Balladyna z miernej uczennicy pod wpływem Bartka staje się wzorową, Alina natomiast dla Roberta zamienia jeansy na mini).

Ponadto tym, co uderza w tej prozie, są stereotypy, na których zasadza się budowa owych narracji. Wymieńmy kilka dla przykładu: gej, jako najlepszy przyjaciel kobiety, bo on jedynie (poza inną zdradzoną) zrozumie porzuconą, miłość jako potęgą zmieniająca świat i ludzi na lepsze, kobieca ignorancja w sprawach techniki, naiwność początkujących busi-

AGNIESZKA NĘCKA

AGNIESZKA
NĘCKA
ur. 1980 r.,
publikowała m.in.
w „FA-arcie”,
„Opcjach”,
„Śląsku”, mieszka
w Sosnowcu.

nesswoman, zazdrość o tyłeczek przypominający „orzeszek” lub gładką szyję czy potrzeba uchronienia przed własnymi błędami swego potomstwa.

Książki o „Brygidach Janowskich” udowadniają, że istnieje kompromis między sferą zawodową a osobistą. Nie trzeba poświęcać życia prywatnego, by odnieść sukces na gruncie zawodowym. Judyta czy Wanda potrafią świetnie poradzić sobie, zachowując równowagę. Nie muszą rezygnować ani z pracy, ani z prowadzenia domu. Mało tego, jak można wnioskować, kobieta jest atrakcyjna dopóki funkcjonuje w szerszym (zawodowym) „obiegu”. Traci natomiast swój *sex appeal* w sytuacji, kiedy oddaje się całkowicie ognisku domowemu. Konsekwencją takiego (prorodzinnego) wyboru jest, jak wynika z kart omawianych powieści, właśnie odejście męża. Tym samym prozy te „ocierają się” niejako o problematykę związaną z systemem kapitalistycznym, pokazując kobietę jako towar. Choć, z drugiej strony, zdają się „unieważniać” feministyczne teorie *gender*, powiadając że niewiasty – mimo iż nie potrafią żyć bez mężczyzn – radzą sobie w życiu bez ich (finansowej) pomocy.

Jednakże, mając dobre chęci, pomimo owej schematyczności i powielania wzorców, można zauważyć gry (z) mitami romantycznymi czy baśniowymi kliszami. U Kosmowskiej nazbyt czytelnne są odwołania do bajki o Kopciuszku, by nie móc potraktować tego, jako próbę zdeprecjonowania schematu, za czym przemawia choćby zaopatrzenie bohaterki *Terenu prywatnego* w imiona zaczerpnięte z tekstów Juliusza Słowackiego lub, jak w przypadku Sowcy, od nazw miłosnych owoców.

Bohaterki wydają się zdawać sobie sprawę ze swej naiwności i z nieprzekładalności baśni na rzeczywistość. Oto jak podsumowuje iluzje Judyta: *Bajka o całowaniu tak nam weszła w krew, że całujemy, a żaba chwilowo zajęta jest nową zabawką – telefonem komórkowym, samochodem, motorem – więc jeszcze nie ma czasu się zamienić. Ale my przecież pod tą zielonkawą skórką widzimy barczyste ramiona, które uchronią nas przed złym światem. Wylupiaśte oczy zmieniają się w oczy zamglone od pożądania i obietnicy wielkiej miłości. A łapki, te wdzięczne, zdolne do skoków łapki, jeszcze się nam nie kojarzą z odskokiem ku innej pani, tylko ze sportami wodnymi. O seksie nie wspomnę [...] Tak długo wpatrujemy się w jej żabie oczka, aż biedna żaba nie ma wyjścia. Co stanie przed lustrem, to widzi w łapie berło królewskie, a korona się na oczy zsuwa. I żaba innym okiem na nas spoziera. A może jej się więcej od życia należy? Może królowna jakaś czeka? Jednym słowem, biednej żabie się przewraca w głowie i... marząc o czerwonym kabriolecie, czmycha do blondkrólowny. Tu zabawa zaczyna się od nowa, bowiem i ona wychowana została na tej samej bajce o żabce i królewiczu...*

Może właśnie tym naśladowniczki Fielding uwodzą rzesze czytelniczek swych powieści... Wiedzą bowiem, że w głębi serca każda z nich (nas) chciałaby wierzyć, że żabka zamieni się w cudnego księcia... Identyfikacja i empatia przychodzą tym łatwiej, że całość opowieści zanurzona jest w realiach zbliżonych do znanych im z autopsji. Fakt, iż mają do czynienia li tylko z literaturą lekkiego kalibru nie stanowi dla nich najmniejszego problemu.

Agnieszka Nęcka

Kik Zeiler, *Who's next*, 2003, olej na płótnie, 150 x 99 cm. Kolekcja Grupy ING. *Reprodukcja* Katalog © Drents Museum, Assen and ING Art Management, Amsterdam

MALARZE RZECZYWISTOŚCI. WSPÓŁCZESNA FIGURACJA HOLENDERSKA. Malstwo ze zbiorów Drents Museum w Assen oraz Kolekcja Grupy ING.

Muzeum Narodowe w Krakowie 19 XI – 30 XII 2004

Marek Pieniążek

SZTUKA TO MIŁOŚĆ
POWTÓRZONA
MIŁOSNE EPIFANIE
TADEUSZA KANTORA

Tadeusz Kantor 1915-1990, *Aniol śmierci*, 1985 projekt do spektaklu *Niech szczerą artyści*
Reprodukcja Archiwum Cricoteki. Dzięki uprzejmości Pani Marii Stangret-Kantor i Pani Doroty Krakowskiej

Twórcy współcześni często ujawniają swą personalną więź z dziełem. Ale czy wychodzą poza modernistyczne postrzeganie sztuki jako „pejzażu duszy” artysty? Czy wykraczają też poza zbanalizowany już dzisiaj gest performerera, czyniącego z siebie miejsce manifestacji dzieła?

Można sądzić, że spektakle i obrazy powstałe w końcowym okresie twórczości Tadeusza Kantora dają świadectwo jednego z najbardziej intymnych pragnień, jakie objawiła sztuka XX wieku: pragnienia stworzenia dzieła, będącego przestrzenią realnych, osobistych relacji z obiektami powtórzonych pragnień. Ostatnie spektakle tego artysty to niezwykły przejaw tęsknoty człowieka za pełnią obecności. Ale nie manifestowanej w przestrzeni autobiograficznego „neoperformancu” czy w chwilowej, emocjonalnej teatralnej wspólnotcie, wyrwanej ze społecznego kontekstu. To wyraz tęsknoty za spełnieniem się egzystencji w absolutnej wspólnotcie z sobą przeszłym, teraźniejszym i przyszłym w teatralnej przestrzeni *powtórzenia*.

Choć może to wydać się zaskakujące, podstawowym budulcem obecności Kantora na scenie było jego pragnienie spotkania się z sobą z przeszłości poprzez... przywołanie szczególnie drogich mu osób. Pragnienie powtórzenia utraconej chwili, spojrzenia, gestu było wyrazem nieustannie i boleśnie drążącej jego ciało i duszę Wiecznej Miłości. Tej, która się kiedyś zdarzyła, która w pełni swej dawnej obecności odsłoniła na chwilę przed artystą twarz i zaczarowała go na zawsze.

Z pragnienia ponownego ujżenia oblicza tej przypadłej w przeszłości chwi-

li Miłości zrodziło się oczekiwanie Kantora na siebie samego na teatralnej scenie. Na scenie przedstawiającej przecież jego cały wewnętrzny świat – w obrazach, wizjach, wspomnieniach, powtórzeniach. Najpełniej spełniona obecność artysty mogła się wydarzyć tylko na scenie jego życia, a nią z całą pewnością była scena Cricot 2. Na niej w każdym Spektaklu Śmierci Kantor udowodniał, że *w sztuce / całkowicie / „prawdziwym” jest jedynie przedstawianie swego / własnego życia, / odkrywanie go, / bez wstydu, odkrywanie swego własnego LOSU*¹. Wszak w kolejnych pokazach na przykład *Wielopola* czy *Niech szczerą artyści* dochodziło do sakralizacji fragmentów pamięci twórcy. W tych spektaklach artysta nie tylko po to ponownie „odtworzał” pokój swego dzieciństwa, aby w nim po dziesiątkach lat zamiast zabawek ustawić krzesło reżysera. W tym pokoju, który był jednocześnie sceną, a w ostatnim spektaklu pracownią malarza i miejscem spotkania z Drogimi Nieobecnymi, przychodzącymi z głębi obrazu, artysta jeszcze raz spoglądał w twarz Miłości.

Dzięki jej momentalnym powrotom realizował pragnienie bycia w pełni, czyli w tym, co dla każdego z nas najdroższe, co buduje naszą tożsamość. Tak spełniał pragnienie zobaczenia siebie w ponownie ustawionym przed sobą lustrze prawdy: w nowej chwili, powtarzającej stare „ja” i jednocześnie dodającej do niej „ja” będące „tu i teraz”. Tak z wielu splecionych w miłosnym uścisku czasów i chwil tworzył swoją pełną obecność.

Zdolność do uprawiania takiej umiejętności, sztuki pełnego bycia, daje miłość, którą każdy z nas ożywia w trosce o zachowanie własnego oblicza i rozpo-

znawalnych rysów tożsamości. Możemy ją zobaczyć w momentach szczęścia albo właśnie w sztuce. W sztuce, która nazywa i streszcza tęsknotę moją, Twoją i artysty za Innym, który jest mną, Tobą, artystą, choć ma imię kobiety, matki, jest gasnącym głosem ojca czy ciepłym dotykiem kilkuletniej siostry, której wspomnienie stało się dla Kantora ścieżką prowadzącą w świat *cricotage'u Cicha noc - Pod tym niebem / staliśmy z moją siostrą, / trzymając się za ręce, / (...) szukając tej jedynej / betlejemskiej gwiazdy*.²

Kantor w swojej sztuce szukał dla siebie i dla nas absolutnie prawdziwego Kogoś, kto mógł być na moment nim, nami; Kogoś Innego, który objawiłby jemu i nam naszą własną, najprawdziwszą twarz. Jak zaglądał w głąb swych uczuć, aby znaleźć tam, na dnie siebie, Kogoś Innego, kto konstruował całe jego jestestwo? Jak doświadczał spojenia siebie z fragmentami swej pamięci w sztuce – która nie unicestwia przeszłości, nie jest jej kopią, ale jest obecnością powtórzoną – w którą artysta wierzył jak w prawdziwość wspomnień?

Otóż Kantor wierzył, że sztuka nie jest negatywem realności, paradoksalnym znakiem udającym nieobecność obecność, konwencją – choćby mistrzowsko dekonstruowaną. Sztuka według Kantora to miejsce, w którym może się ujawnić pragnące siebie „ja” artysty, które staje się artystą i komunikuje: jestem Tobą i tylko z Tobą, a ten czas, to miejsce, to Ty, który we mnie widzisz swoją twarz z przeszłości i budujesz z niej swoje teraz.

Kantor wywoływał obecność przeszłą i tworzył z niej realność, która dawała się powtórnie przeżywać, dotykać

i która raniła, gdyż była zdolna do logicznego otwarcia na artystę – swe własne źródło. Pragnienie powtórzenia siebie, pragnienie pragnienia z przeszłości i jego powtórne przeżycie – to sedno zabiegów, które dominowały na scenie *Teatru Miłości i Śmierci*. Przeżywane przez artystę jego osobiste *epifanie* i ich zewnętrznie niereprezentowalny a odczuwalny i przeżyty wymiar powtórzonego wspomnienia (o którego przeżyciu zaświadczały zapiski artysty do *Dziś są moje urodziny*: „nie „działałam”, nie wchodzę w akcję, (...) która mnie wciąga, kaleczy”) – były kresem i spełnieniem tego dzieła.

Były sukcesem, ale i zarazem tragedią artysty, który stając wraz z widzami wobec uobecniającego się dzieła, po raz kolejny tracił to, co odzyskał na epifaniczny moment „cudu poezji”, w którym, jak zapisał podczas pracy nad *Urodzinami*, „można marzenie / spełnić, gdy się je / sprowadzi do / „realnego”.

Taki urealnijający marzenie „cud” był możliwy na scenie zbudowanej z olśniewającego do bólu powtórzenia. Ale trzeba pamiętać, że taką scenę buduje się jedynie z „Miłości i Śmierci”, czyli z najbardziej autentycznego materiału, który tylko na krótko jest w stanie przetrwać śmierć artysty.

Błądzenie jest warunkiem życia – pisał Nietzsche. „Musimy kochać i pielęgnować błądzenie”, gdyż w nim tylko może się rodzić nasze rozpoznawanie siebie, poczucie chwilowych pełni, momentów niezróżnicowania, jedności w wielości. Czyż powstające dzieło, które, szukając kształtu, powtarza nasze

Tadeusz Kantor w swojej Pracowni przy ul. Siennej 7 w Krakowie

Fotografia Archiwum Cricoteki

zbłądzenia i namiętności, które uruchamia nasze przeszłe emocje i umożliwia ich ponowne przeżycia, nie jest spełniającą się miłością naszego losu, *amor fati*, redukcją różnicy do przeżywanej miłości spójnej jedności ze sobą, losem, przywołaną pamięcią?

Taka miłość to choroba na ulotną wieczność. Kto tak kocha i jest w takiej miłości, umiera dla świata. Jest gdzieś indziej, jest kimś Innym, poza językiem i obrazem. Taki ktoś poprzez pragnienie pełni – jak przez jedyne okno swej egzystencji – wygląda na kogoś Innego. A gdy ma przysłowiowe szczęście i jest kochany (albo gdy jest spełnionym artystą) zbawia go owa upragniona obecność, czyli może także i dzieło, które zasłania pustkę horyzontu roztaczającego się przed człowiekiem niekochanym. Dzie-

ło lub Inny jest lustrem ukazującym naszą obecność, miejsce i nasze prawdziwe oblicze.

Gdy na przeniesionej do spektaklu *Dziś są moje urodziny* scenie swego życia Kantor budował intymny „pokoik wyobraźni”, w którym – jak każdy z nas – ustawiał łóżko, stolik, filiżankę z kawą – czyż nie liczył na przeżycie spełnienia chwili, pełni, ujawnienia się w tym pokoju sensu swej egzystencji? A w nim jedynie prawdziwej, własnej, powtórzonej miłości, która okazywała się uczuciem tyleż poszukującym siebie, co akceptującym powtórzenia doświadczeń z pamięci?

Ów sceniczny „pokoik wyobraźni” miał być twierdzą broniącą przed władzą, polityką, tłumem. W nim mogły ujawnić swą siłę – czytamy w zapiskach

MAREK PIENIAŻEK

artysty – „wyobraźnia, bieda, pamięć dzieciństwa, samotność”, ale także „Śmierć czekająca, / wielka aktorka / i jej rywalka Miłość”. Miłość, która, zjawiając się w *Teatrze Śmierci* pod koniec lat 80., pozwoliła artyście na dramatyczne wyznanie: *Jestem w tym szczęśliwym stanie, że miłość i śmierć są sobie bardzo bliskie: wszystko jest miłością, a bardzo blisko jest śmierć.*³

Jaką twarz miała zatem miłość Kantora, która nasyciała całe jego życie przez ostatnich kilka lat („wszystko jest miłością”)? Ta, która – jak pisał w eseju *Moje spotkania ze Śmiercią* – stała się rywalką dotychczasowej bohaterki jego teatru: „Widziałem OBYDWIE / w pojednaniu wiecznym / i w burzy oklasków...”? Kim była ta, z którą pod rękę, w niewidzialnej parze podchodził pod granicę, za którą znika wszelkie rozumienie, wi-

dzenie, sprawdzalna obecność? Kim była ta osoba, którą ubrał w niewidzialne dla kamer i obiektywów ulotne suknie, którą prowadził przez scenę wśród aktorów ku nam – widzących jego i niewidzących jej – bo tak nieobecnej jak nasza prawdziwa obecność?

Zapewne była kimś, dla kogo warto było ponownie wrócić do kraju swej młodości, dla kogo można było końcówkę wieku XX meblować jego początkiem tak, aby w roku 1987 czuła się jak w 1921, w 1990 jak w...

Budując podczas prób sztuki *Dziś są moje urodziny* realnie dotykając go obecność przeszłości, Kantor na scenie swego ostatniego spektaklu udowodnił, że „Odys może wrócić naprawdę”. Z dobiegającej końca wyprawy w życie zdołał zabrać ze sobą swoją pamięć, a z nią

Tadeusz Kantor w spektaklu *Nigdy tu już nie powróce*, 1988

Fotografia M. Buscarino, Archiwum Cricoteki

swoją Penelopę; wyrwał ją z ramion cudzej realności, przeżył z nią chwile miłości jeszcze raz – ale wyłącznie u siebie, w świecie własnej realności – na scenie najbardziej osobistego teatru świata.

Twórca *Nigdy tu już nie powrócę* był Orfeuszem *à rebours*, który próbował przeprowadzić swoją Eurydykę przez granicę, przed którą spodziewał się stanąć lada dzień. Ale zanim swą najcenniejszą i realną miłość mógł unieść ze sobą poza granice widzialności, musiał ją odnaleźć. Temu właśnie szukaniu był dedykowany *Teatr Miłości i Śmierci*. Artysta w grudniu 1988 roku na jednej z krakowskich konferencji wyraźnie powiedział, że jeżeli twórca chce stworzyć istotne dzieło, musi „odbyć tę podróż Orfeusza w poszukiwaniu Eurydyki” w kierunku własnego wnętrza – „bo w naszym wnętrzu znajdziemy wszystko, (...) Łącznie ze śmiercią, z miłością, ze zbrodnią (...)”

Zatem, kim była ta Piękna Pani o wielu imionach, dla której Kantor zbudował scenę powtórzeń? Czy to „Śmierć czekająca, / wielka aktorka”? Nie. Z pewnością nie.

Ta była tylko granicą, czekaniem, grozą i spersonalizowaną niepewnością. Nie ona była tą, dla której powstała scena *Teatru Miłości i Śmierci*.

Była nią Ona...

Tą niewidzialną, a obecną, z którą Kantor przeżywał niemal co wieczór chwile swej spełnionej obecności, te święta bycia w pełni, z pewnością nie była nicość, pustka, beczas. Była nią raczej Czyjaś obecność, zanurzona w Innej realności, ku której można było się

zbliżać, którą można było niemal laboratoryjnie wytwarzać, ku której można było wędrować przez kilkadziesiąt lat – od *Teatru Niezależnego* (1942) po *Teatr Miłości i Śmierci*.

Czy była tą Obecnością napływająca ze wzruszeniem przeszłość wspomnienia, przestrzeń osobistej przeszłości, panorama wzruszenia, nieoczekiwane wyłaniająca się zza granicy pozornie wszechwładnego niebytu? „Bardzo długo zaglądałem w głąb ciemną i zmąconą mojej pamięci” – zapisał artysta na kilka lat przed rozpoczęciem prób *Umarłej klasy* (1975), po odkryciu w sobie regionów pamięci, które wydawały mu się już niedostępne.

Czy można Ją utożsamić z postacią Nieznanej Modelki, która w początkowej wersji *cricotage'u Maszyna Miłości i Śmierci*, wychodząc z widowni, siadała na miejscu artysty na środku obracającej się sceny i beznamytnie obserwowała spektakl z papierosem w dłoni? Czy ową Miłością mogła być ta Kobieta (później sportretowana także w malarskim cyklu *Dalej już nic*) bez emocji przyglądająca się dziełu artysty, odsłaniającemu tragiczne doświadczenie przemijania, które skazuje na rozpad ciało człowieka i jego najsubtelniejsze uczucia? Była to wszakże „tylko” teatralna postać, ale miała szczególne znaczenie, które uzyskiwała dzięki wyjątkowej pozycji – centralnemu miejscu zajmowanemu wcześniej przez artystę. Kantor oddawał jej swoje autorskie, wszechobecne spojrzenie, które w jego dziele przenikało wszystko. Oddawał swemu spojrzeniu miejsce w kimś Innym, poza sobą, jakby pragnął podzielić się z kimś swoim widzeniem. Chciał swemu widzeniu dać życie w niej, w tej

MAREK PIENIAŻEK

postaci, tej osobie noszącej znamiona jego powtórzonej w kimś Innym obecności. Obecność Nieznanej Modelki w teatrze zamienionym w przestrzeń autorskiego bycia mogła stać się obecnością o realności anioła.

Ale nie stała się nim. Nieznana Modelka, siedząc na miejscu artysty, bezceremonialnie demonstrowała brak zainteresowania toczącym się wokół niej spektaklem Miłości i Śmierci. Nawet najbardziej dramatyczny moment rozdzielania młodych narzeczonych, oddalających się w dwóch orszakach: weselnym i żałobnym, nie wpłynął na jej uczucia. Przerazająca *Maszyna Miłości i Śmierci* nie miała wpływu na jej zachowanie. A więc także nie była w stanie zaczarować jej żadną chwilą, która artystcie była bardzo droga, żadnym dramatem. Modelka z pierwszej wersji *cricotage'u* była zatem nieudanym modelem niepełnej Miłości, która z uwagi na swoją niepełność w teatrze mogła się wydarzyć tylko w swym negatywie.

Ale jednak... w ostatecznej wersji *Maszyny Miłości i Śmierci* owa Modelka okazała się być tajemnicą i skarbem artysty. W końcowej scenie *cricotage'u* Kantor przechowywał ją bezpiecznie w cieniu Śmierci, w swoim czarnym ambalażu. Troskliwie okrywał ją ciemnym płótnem jak nadzieję na inną Miłość albo jak jej wspomnienie. Bo ta miłość, którą uosabiała Modelka, przyszła za późno, a w nie swoim czasie znaczyła już coś zupełnie innego.

A może ową Miłością była nieznajoma dziewczyna, którą Kantor spotkał w sierpniu 1989 roku w Cricotece, w swojej galerii przy ul. Kanoniczej? W spektaklu *Dziś są moje urodziny* została ona na-

zwana Biedną Dziewczyną. Przypadkowe spotkanie artysty z ową nieznaną stało się ważną częścią tego ostatniego, niedokończonego spektaklu Cricot 2. Dla Kantora kluczowe w tym spotkaniu okazało się zobaczenie siebie i swego dorobku artystycznego poprzez wrażliwość młodej kobiety. Było ono nagłym i przypadkowym, ale boleśnie szczerym, niemal miłosnym zetknięciem się z kimś Innym w nagle manifestującej się prawdzie. Obecność Dziewczyny w przestrzeni wystawy Kantorowskich dzieł była przecież swoistą miłosną partycypacją, obecnością we wnętrzu świata artysty, w „nim” samym. Słowa Biednej Dziewczyny, które Kantor zapamiętał z tego spotkania – „dlaczego to wszystko takie smutne?” – przeniknęły do spektaklu i nasyciły go swoim głębokim pesymizmem. Gdyż jest w nich też groza wielkiego przerażenia Dziewczyny i artysty dorobkiem twórczym, który w świetle absolutnej szczerości ujawnia tragizm, niepełność, pustkę połowicznej obecności człowieczeństwa nieustannie wyprężonego w kierunku z rzadka osiągalnej pełni.

A może twarz owej Miłości miała Matka, w spektaklu *Dziś są moje urodziny* z troską załamująca dłonie nad swoim synem-artystą, czekającym na nią po drugiej stronie Obrazu Rodziny? Kantor czekał na nią, jak i na Ojca, Księdza oraz Wuję, siedząc przy stolicku ustawionym w „scenicznym pokoju wyobraźni”, w którym głównym meblem był ów obraz, wielki jak cała przeszłość.

A może Tą obecną obok artysty, a teraz dzięki sztuce nieśmiertelną – o której Petrarca pisał: „Chcę, by ją poznał świat i kochał bardziej” – była po prostu

MAREK PIENIAŻEK ur. 1970 r., poeta, teatrolog, od 1999 r. związany zawodowo z Cricoteką; w 2004 r. w Instytucie Polonistyki UJ uzyskał tytuł doktora; w wydawnictwie Universitas na druk czeka jego książka *Akt twórczy jako mimesis*. *Dziś są moje urodziny – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*.

Agnieszka **Wolny-Hamkało**

ŚŚ (by by love)

Znany z kultury motyw:
wyjechać, zginąć *socjologicznie rzecz biorąc*. Żyć
w symbiozie ze wszelkim robactwem,
które się okaże zbyt miłe w dotyku.

Kiedy światło przełamuje front
i drobne lato jak rój
przesypuje się przez pęknięte miasto
na pocztówce z zadupia napiszę ci o kino-kawiarniach
i lesie po Ogrodnicy, playbackach

kombajnów. Kurz, kurz wszędzie,
słoneczniki, czarne tłuste ziarno, kobieta
strzyże chłopca na progu, kościelny smarka w cis.
I wszędzie to pismo: delikatne jak henna.

Nasze nieszczelne ciała nabazgrane
na rewersie czarno-czarnej dziury.
I żywy stąd nie wyjdzie nikt. W marynarkach na wagę,
z nogami opalonymi w skarpetkę, z nieszczelną buzią,
a jednak nocą świecimy jak próchno, odbłask
na granatowym tornistrze.

*W gardle jest ognisko zapalne,
do poniedziałku będzie pan umierał, potem
może pan zakładać firmę.*

Poniedziałek: dym sobie zrobił
z ulic lądowisko, dziecku na drugim piętrze
wyrznęły się kły. Wracam do łóżka,
staram się kaszleć, żeby być bliżej ciebie,

ale tylko się krztuszę i wypuszczam
obłoczek czczy. Śnięte muchy dają się
zabijać. Wyjeżdżam pekaesem znieńacka
bez zupy i snu.

Travel channel

Wracam śladami samochodów
i nocuję w mieście. Psy są tutaj ciche
i bardziej uważne. Żadne z tych miejsc
już mnie nie pamięta, ja pamiętam wszystkie.
Nośne światła, notes sklepikarza,
krechy długie jak kolejka na sybir,
przedszkola muzyczne. Siąść wysoko

i splunąć w dół, aż warkoczyk śliny
zatoczy się, zalśni jak sprzączka
pomiędzy okiem latarni a ceratą cienia.
Dobrze nam się rozmawia, śpij dobrze.
Nocą wypchany autobus, zbłąkany sterowiec
i zaułek, w którym taksówkarz
szuka czegoś w kieszeniach płaszczka.

Nie znajduje.

Joanna **Mueller**

Czekaniki. Grosenka

niech

będą wysłuchane milczki wasze
ciała które obosiecznie rozdziewacie z głodów

*daj ja pościelę a ty odpoczywaj w polu planszy się słania
posłaniec na jawie w jednej armii sen to samotierra
on gra nami zwiastunny piastunny w piekło niebo
czyli cielskie anielskie nas i siebie położył pokotem*

*autentyki dojrzewają w prognostyku dotyków takie zajścia
w zejściach księżycy w księdze astygmacji ślepnie oko proroko
liber copulatorum liber mortuorum gdy zjawiają się znaki nie umiemy
ich czytać wokabólarz tom drugi rozdział klechdy pomoczne*

*w tobie potyczki we mnie spotkania wypity w czas kruszon wrzuszon
w tobie cele ja tobie całą demograficzne wyże sierotek ty w boje
ja się boję nie bój się tego tego wszystkiego ty jegomościu
we mnie się mości w dziecięcych piąstkach wschodzi melancholia*

*gdy struchlanki się staną obłędem konieczności o śmierci ani słowa
to niedobry temat gdy w ciągłej rachubie ciała zaczną nagle
szlachetnieć oniemiejesz wtedy zdradzisz mnie wydasz pościelę
i poślę na pewną miłość i niepewną śmierć*

a kiedy zaczną unikać was
słowa co bezcielesne ranliwe

się stanie

Dyptyk. Strona domowa

najpierw wybije sieroty i wdowy potem zobacze
co da sie jeszcze zrobic dla ludnoscii w kwestii
zawieszen przydomkow przybytkow
a swiat niech znika skoro go unikam
izolacjonizm to wlasnie zamieszki
na pokuслиwy bestion zbirowosci

wytlumiam nie bede tlumaczyć *nie umiem pisac wierszy*
od niemczyzny oddzielam *musze to robic inaczej*
ojczyzne w slowianszczyznie *proroctwa zbyt retoryczne*
obcownik wnika w domownika
z tego wyjsc moze wir albo ciemnosc
albo i jeszcze cos gorszego

chowac nas beda sęki drewna te same
domku z ostatnich desek
ratunku które nas teraz pokryja przed wami
przy tori amos tora naszej somy
brzemienne kromki *nieposkromki ciala*

niech zagle nie wgryza sie w dom
tym gestem wyrzadzam sie tobie
i nie wgryza nas z domu
twój ruch niech bedzie uspojnieniem
póki epitalamium póty epitafium
powieko trumny

Wody jurwenilne, pierwiastki śladowe, wielkie wymierania

*odpędź dziewczyno Wronę zanim cię opuszczę
w oczepinowy tan na odejście księżycy*

*ty będziesz jaż ja będę boleń
jaka twoja drogocенność
ty psychuszka ja rozchodnik
takie moje popsowanie
widzę cię stała gwiazdo
bądź ze mną przez sto jesieni*

simum

kto tak zazdrośnie uwodzi

tikkun

kto tropi synantropy

timszel

to podstęp na jaki nabrały was słowa

acedia

akces

*nie łaś się Trzeci Języku ostatnio zamieszkałaś
szczęśliwa czy szczęśliwsza ugryzie zanim
oswoisz zbyt długo się udało dom z naszych
głódów zlepiony że się nie miało ciała
ty się nim nie najesz*

*Tadeusz Kantor, Biedna
Dziewczyna wprowadza Ojca –
potem Matkę, rysunek*

wyniki gry w uniki *traceni bez wyroku*
bezdumni na ławki pijący na skwery
chorzy na raka muszą ustąpić miejsca zieleni
nie zatańczą tango rutingo
ścigaloso postrzałki popłochy
lecz wy rygle cugle
tak

a ta co kiedyś śpiewała
po dożynki pierwocin
co wielkie pióro miała
wzmoże się mój ostatniec
choć była taka mała
w ostatnim snopie siedzi Baba
umorzy

czarnym słońcem w skórę morzem
w płuca piaskiem w oczy
wcierani w umieranie

nasze zaciemnienia nie wyjdą ze zdjęcia
smagle stygmaty tanatomorfozy

JOANNA MUELLER poetka, zajmuje się także krytyką literacką, wydała tom *Somnambóle fantomowe*.

Tadeusz Kantor, *Artysta w swojej pracowni*, rysunek (depozyt w zbiorach Cricoteki). *Reprodukcje* Archiwum Cricoteki. Dzięki uprzejmości Pani Marii Stangret-Kantor i Pani Doroty Krakowskiej.

Cezary K. **Kęder**

*

droga pani spotkanie
czegokolwiek z panią to jak
zdjęcie z samowyzwalaczem
wcale nie jest pani obiektywnie
i w dodatku tyle subiekcji

jednak ofiarowałbym coś pani
na znak że jesteśmy w stanie dokonać
wymiany dowolnych substancji
(niechże pani pomyśli o myślach)
choć z innych zdjęć już wiem
jak wygląda pani nago i w bieliźnie
a nawet jestem w stanie bez trudu
przywołać ów wieloznacznie słodki zapach

tymczasem mnie to podnieca

panią podnieca zupełnie co innego
wysilam swoją uwagę

*

uwięziony w kadrze sześć na dziewięć
w którym również mój worek
przypomina serce zastanawiam się
czy życie dorosłej kobiety jest
inne niż życie dorosłej dziewczynki

ponoć jedno nad drugie jest piękniejsze
lecz nie znajduję specjalnej różnicy
są uderzająco podobne, dawałająco podobne,
zadowolająco wręcz podobne chociaż

z pewnej perspektywy (lubię tę perspektywę)
życie dorosłej kobiety przypomina serce
z wysuniętym języczkiem uwagi

CEZARY K. KĘDER, ur. 1965 r., poeta, prozaik, krytyk, redaktor „FA-artu” i Witryny.Czasopism.pl, ostatnio wydał tom wierszy *Najnowszy model*, 2004.

✱

ludzie Owsiaaka sprzymierzeni z kobuchami
zaczęli w tym sezonie strzelać do każdego
i cudem uszliśmy z życiem
choć właściwie nie ma o czym pisać
w sumie walnęli nas na trzy dychy

tylko ta dziewczyna
przecież przyuważyła nas na dworcu
a rzuciła grzechoczącym puszką kumplom
zmywamy się tu nic nam nie wpadnie

w ogóle jej nie obciąłem zajęty badaniem
także szorstkości twojego szalika
co prawda miałem już wtedy bilet
ale jak na złość zupełnie zastoniłaś
Wielką Orkiestrę swojego serduszka

straszny melodramat
no i to serduszko, boże, najcieńszy palant
nie używa dzisiaj tego słowa
serduszko dostało zawału zakryte
moją kurtką i mną w tej kurtce

✱

spróbujmy się wynaleźć pomiędzy
przedmiotami przy pełnym pędzie zawsze
jesteśmy przedmiotami w niejasnej relacji
do nas znajdują się obserwatorzy
no tak, są zapewne częścią układu
składającego się również z grafitu damskiego
tyłka wpasowanego w siodełko jeźdźca
ram i czterech zakręconych pedałów
więc względem siebie zbliżamy się mijamy
zderzamy pozostając w stałej odległości
zmniejszanej do spoconego zera które z pewną
ostrożnością opada na mnie i obejmuje

ale my – no tak, osobno mamy tylko pęd
choć istniejemy w ścisłym związku
nawet poróżnieni o niewyobrażalne kilometry
ustawimy się zgodnie względem siebie
ja zawsze za tobą ty zawsze przede mną
zwalniam żebyś zdążyła mnie wyprzedzić

Tomasz **Różycki**

7.

Jest nas tu pięciu, ona tylko jedna. Kiedy przyjechalśmy wczoraj kąpać się nad morze pierwszy raz zobaczyłem jakie ciało może mieć anioł. Jest nas pięciu i wszystkie zabiegi

są zabiegami o nią, tylko o jej względy toczy się gra co wieczór. Nie umiem tak dobrze pływać, jak A. i inni, i na pewno gorzej tańczę niż S. albo M. – ona to uwielbia.

Nie mam takiego auta, jak P. – ona lubi sportowe samochody. Nie mogę jej kupić perfum w takiej galerii, nie mogę zaprosić do klubu, tak jak oni. Jestem z najdzikszego,

najbiedniejszego kraju, ale mimo tego to do mojego łóżka przyjdzie dzisiaj w nocy.

marzec 2004

Jim Dine, *Ręcznie kolorowane serca wiedeńskie V*, 1987-90, sitodruk, akryl, druk wkłęsły 119,5 x 92 cm

TOMASZ RÓŻYCKI ur. 1970 r., poeta, tłumacz, wydał m.in. tom wierszy *Świat i Antyświat* (2003), laureat Nagrody im. Kościelskich (2004).

18.

**Powiedz mi, jak byś chciała? Mamy tu owoce,
ser, wino, nasiona, mamy trochę przypraw
i kobiecą ulicę oraz męski lipiec,
i Kraków, trochę światła, za sobą epokę**

**genialną i straszliwą, przed sobą widoki
na jeszcze genialniejszą i jeszcze straszliwszą.
I mamy do wyboru trzy rodzaje życia:
możemy być bogaci i szczęśliwi, potem**

**szczęśliwi ale biedni, lub tylko szczęśliwi
i pal diabli finanse. Pytam o to w chwili,
kiedy się rozpadają korporacje, walą
wystawy i imperia, legendy futbolu**

**zaczynają faulować. nadeszła już pora,
żeby to wszystko rzucić i trochę oszaleć.**

lipiec 2004

Jim Dine, *Serce z konfetti*, z cyklu
Zestaw Astra, 1985, litografia,
wypukłodruk, 89 x 63,5 cm
*Reprodukcje Katalog Współczesna
grafika amerykańska z kolekcji
Torstena Lilji* © Galeria Sztuki
Współczesnej Zachęta,
Warszawa 1999

ŚWIĘTNY I MĄDRY CZYTELNIK

Przemysław Czapliński jest postacią niezwykłą na terenie polskiej krytyki i historii literatury. Jego pracowitość i wszechstronność jest w polonistycznym środowisku legendarna, a produktywność wpędza w kompleksy większość koleżanek i kolegów. Gdyby jeszcze pisał wiersze (któż wie zresztą, co trzyma w zanadru?) można by go porównać do wielkiego poprzednika na poznańskim gruncie – Stanisława Barańczaka, równie jak on utalentowanego i w dziedzinie literaturoznawczego pisarstwa „umiejącego wszystko”, tzn. potrafiącego w obrębie każdego z istniejących gatunków owego pisarstwa tworzyć dzieła znaczące i zarazem doskonałe w formie.

O ile jednak w centrum zainteresowania Barańczaka tkwiła zawsze poezja, o tyle Czapliński wierny jest przede wszystkim prozie, o czym świadczą zresztą pierwsze jego naukowe prace, poświęcone powieściom Witkacego. Dobra to szkoła, gdyż Witkacy na prozę patrzył z wyraźnego, parodystycznego dystansu, obnażał chwytły, stylizował wielorako i demonstracyjnie, dając badaczowi pretekst do rozwinięcia analitycznych umiejętności. Pisanie książek zaczynał Czapliński od publikacji pracy doktorskiej na temat poetyki manifestów literackich w dwudziestolecie – solidnej i opartej o doskonałą znajomość materiału; z pozoru typowo historyczno-

literackiej, choć prezentującej już autora jako utalentowanego analityka form artystycznych i retoryki. Potem poświęcił tomik pisarstwu Konwickiego, ale autorem znanym uczyniła go dopiero następną książką. *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996* wprowadzająca czytelnika w zagadnienia, które zdają się Czaplińskiego interesować najsilniej, a mianowicie w problematykę ewolucji prozy polskiej ostatnich dwu dekad. Co w tym krytycznoliterackim debiucie książkowym było najbardziej znaczące? Chyba to, że autor nie rozpoczął – jak większość jego kolegów – od zbioru recenzji z literackich nowości (choć te recenzje równolegle pisał i publikował w prasie); rozpoczął od razu syntezą, książką mającą ambicje scalenia nowych doświadczeń prozy. To bodaj najbardziej charakterystyczna cecha krytycznego pisarstwa Czaplińskiego: zdolność widzenia poszczególnych tekstów pojawiających się na literackim rynku od razu w perspektywie jakiejś historycznej Całości, w kontekście zjawisk z dziedziny filozofii, polityki, socjologii czy ekonomii, a także estetyki czy poetyki. Wszystkie te dziedziny jakoś się w esejach Czaplińskiego łączą, co sprawia, że literaturę widzi on jako jeden z wielu typów społecznej autoekspresji, jako materiał służący ogólniejszym diagnozom i postulatam. W tym poznański uczoney przypomina najwybitniejszych krytyków poprzednich pokoleń: Wykę, Kwiatkowskiego czy Błońskiego, a zatem tych, dla których literatura była czymś więcej niż rozrywką lub spełnieniem estetycznych ideałów epoki.

Książek o prozie najnowszej napisał Czapliński kilka – i każda prezentuje nie-

co inny porządek narracji i odmienny – by tak rzec – sposób cięcia branego pod mikroskop preparatu. W *Śladach przelomu* autora – w zgodzie z tytułem książki – interesowała najbardziej przemiana zachodząca w prozie wskutek czy w związku z politycznym przesileniem, jakie nastąpiło w Polsce w końcu lat 80. Badał, co za tym idzie, najpierw „ślady końca”, a potem „ślady początku” – nowej literackiej epoki, lokując literackie utwory w obydwu przypadkach wobec tych samych kontekstów: literackości, powinności, biografii oraz tożsamości. Potem były *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, poszukujące wspólnej, łączącej wiele różnych dzieł formuły w tytułowych tematach nostalgii i wzniosłości. Następnie *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat dziewięćdziesiątych* – projekt syntezy, opartej tym razem o koncepcję kultury tytułowych „ruchomych marginesów”, tzn. kultury, w której dzieła dosyć swobodnie przemieszczają się z centrum na obrzeża lub na odwrót, przełamując sztywność tradycyjnego modelu hierarchicznego, ustanawiającego „na wieczność” systemy wartości i warunki uczestnictwa w życiu kulturalnym, na koniec ostatni, jeszcze ciepły tom: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, gdzie autor próbuje rozpoznać sytuację literatury, która funkcjonuje w obliczu „zwykłości świata”, w społeczeństwie pozbawionym politycznych Wielkich Spraw do załatwienia. Czaplińskiemu udało się w tych książkach nie lada sztuka: dowiódł jedności swego krytycznego pisarstwa, podporządkowania go pewnym konsekwentnie stosowanym ujęciom i perspektywom. Te tomy są z jednej strony zbiorami recenzji omawiają-

cych kolejne nowości, a z drugiej – fragmentami syntezy uchwytyjącej to, co najbardziej znamienne w tonie najnowszej prozy. Ta synteza wchłania oglądy cząstkowe, a zatem autor, pisząc recenzje, pozostaje wciąż wierny jakiejś ogólnej perspektywie widzenia, dzięki czemu portrety poszczególnych książek wpisują się łatwo w portret zbiorowy literatury czy pokolenia. Model ten stanowi strukturę, którą można wielorako uzupełniać, nie niszcząc założeń ogólnych.

Jak blisko Czaplińskiemu od poszczególnych recenzji do syntezy widać najlepiej w napisanej przezeń wspólnie z Piotrem Śliwińskim *Literaturze polskiej 1976-1998. Przewodniku po prozie i poezji*. Autorzy – niczym „dwugłowy Kazimierz Czachowski” – ośmielili się w niej podsumować najnowsze dwie dekady powikłanego i pełnego dramatycznych zwrotów rozwoju literatury polskiej naracją typowo historycznoliteracką, przedstawiając tło polityczne i społeczne literackich wydarzeń, procesy wynikania zjawisk, dyskusje i konflikty z dystansu, z perspektywy zaangażowanego wprawdzie, ale możliwie bezstronnego badacza. Dzieło to niezwykle atrakcyjne w lekturze, przejrzyste w układzie, a zarazem tłumaczące interesująco i kompetentnie kulturowe i polityczne tło literackich zjawisk.

Cóż można powiedzieć o tomach szkiców tworzących Czaplińskiego panoramę współczesnej prozy? Przede wszystkim – że są owocem niezwyklej kompetencji: autor, jak się wydaje, przeczytał wszystkie liczące się utwory z tego zakresu i większość literatury krytycznej im poświęconej, dysponuje też znakomi-

tą erudycją w dziedzinie prądów i kierunków myśli współczesnej. Nie mniej istotna jest wspomniana już dążność Czaplińskiego do porządkowania terenu czytelniczej eksploracji; swoje lektury układa on natychmiast w pewne porządki. Poszczególne teksty szukają sobie miejsca w tabelach i klasyfikacjach, a nad procesem swobodnego, spontanicznego czytania góruje namiętność do wprowadzania ładu, a tym samym – do rozumienia zjawisk w szerszej skali. Czapliński jest zatem krytykiem niezwykle błyskotliwym i inteligentnym w swoich analizach, ale przy tym jego lekturami rządzi raczej zmysł historycznoliteracki. Klasyfikacje, które wprowadza, można kontestować, czasem wydają się *ad hoc* zrobione, jak to bywa często z narzędziami porządkującymi żywą materię aktualnie toczącego się życia literackiego, daleki jestem jednak od lekceważenia samego trudu porządkowania, nawet bowiem prowizorycznie wprowadzane łądy mówią nam coś o prawidłowościach zachodzących w obrębie literatury i cenne są jako pierwszy szkic do później powstających, bardziej wyważonych i obszerniejszych panoram. Jestem więc głęboko przekonany, że Czapliński jako krytyk prozy najnowszej dokonał już dziś (a przecie pisze nadal!) dzieła, które dla przyszłych historyków epoki przełomu wieków będzie nieocenione, nie tylko jako opis poszczególnych ukazujących się w tym czasie książek, ale też jako świadectwo rozumiejącej lektury.

Byłżeby jednak Czapliński tylko krytykiem literackim, rozumnym i wnikliwym czytelnikiem prozatorskich nowości? Takie przyporządkowanie byłoby niesłusznym zawężeniem jego dokonań

i możliwości. O tym, jakie potencje kryje analityczna dociekliwość poznańskiego uczonego, dowodzą *Mikrologi ze śmiercią*, książka o „motywach tanatycznych we współczesnej literaturze polskiej”. Odmierna od pozostałych już przez to, że nie ogranicza się do analiz prozy, a trzy zamieszczone w niej na wstępie szkice o poezji – Czechowicza, Grochowiaka i Herberta – zaskakują interpretacyjną maestrią, wrażliwością na poetycki język i obrazowanie. Czaplński pokazał, jak motyw śmierci przechodzi z jednego literackiego dzieła do drugiego, z jednej epoki do drugiej, a także – jak on gra w odniesieniu do zmiennego tła ideologicznego, wobec którego się sytuuje. I tak samo, jak zmienia się literatura i stojący za nią światopogląd, tak samo zmienia się obraz i idea śmierci.

Należy Czaplński bezsprzecznie do autorów, którym każda podjęta sprawa przemienia się pod piórem w zaczyn elektryzującego dyskursu i wymiany idei. Nie wspominam tutaj jego licznych rozmów z pisarzami i krytykami, prowadzonych wspólnie z Piotrem Śliwińskim, których zapis wypełnił osobny tom. Jako jeden z rozmówców wymienionych autorów mogę jednak zaświadczyć o tym, jak wiele wart był ich osobisty wkład w owe rozmowy. Poznański krytyk jest fascynującym dla jego partnerów „człowiekiem dialogu”, przyjaznym rozmówcom, ale też nieustępliwym w polemikach, w lot rozumiejącym cudzą myśl, reagującym na nią błyskotliwie i twórczo.

Czaplński odgrywa także rolę wybitną w takiej działalności na polu literatury, która nie pozostawia widocznych na pierwszy rzut oka śladów: jako juror konkursów literackich lub uczestnik zespołu

przygotowującego promocję literatury polskiej za granicą. W obydwu tych rolach miałem szczęście mu sekundować. Do tego typu działalności starannie się przygotowuje, tworząc na tę okoliczność świetne często a ulotne miniatury krytyczne. To piękne: każdą rzecz, którą się na gruncie zawodowym robi, robić tak dobrze, jak tylko można. Warto tu wspomnieć tekst tak zwyczajowo konwencjonalny i – co tu kryć – zwykle okropnie nudny, jak wymagany w staraniach o naukowy tytuł „autoreferat”. W przypadku Czaplńskiego starań o profesurę autoreferat (czytałem go jako recenzent) stał się nagle pretekstem do niejako osobistego manifestu badacza, do niezwykle interesującej autorefleksji i refleksji nad uprawianą dyscypliną.

Jest zatem Czaplński w swej profesji badaczem wyjątkowym: obdarzonym nie tylko błyskotliwym talentem, inteligencją i mrówczą pracowitością, ale też darem słowa i oddaniem swej dyscyplinie, takim rodzajem twórczej pasji, która z każdej podjętej sprawy czyni kwestię ważną w kontekście generalistów: sensu świata, historii, ludzkiej egzystencji czy też wartości sztuki i literatury jako środków ekspresji dramatu człowieka. Wypada więc dziękować losowi, że takiego mamy świetnego i mądrego Czytelnika i Gospodarza literatury najnowszej. Nic też miłszego jak go wieńczyć nagrodą imienia innego Wielkiego Gospodarza polskiej literatury, z poczuciem, że ciągłość krytycznego dzieła i tradycji będzie zachowana.

Jerzy Jarzębski

Laudacja na cześć profesora Przemysława Czaplńskiego, laureata Nagrody im. Kazimierza Wyki w r. 2004.

JERZY
JARZĘBSKI
krytyk literacki
i historyk
literatury, ostatnio
wydał monografię
Gombrowicz
w serii: *A to*
Polska właśnie.

Jeszcze więcej przyjemności

Wojciech Kuczok, *Widmokrąg*
Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004
(seria „...archipelagi...”).

Zdawać by się mogło, że najnowszy tom opowiadań Wojciecha Kuczoka niczym nie odbiega od wcześniejszych zbiorów – *Opowieści samowitych* oraz *Szkieleciarek*. Prawda, tym razem książka posiada coś na kształt tematycznej dominanty. Wszystkie bowiem utwory traktują o miłości, sondując jej nieprzeliczone odmiany. Czy to będzie niespodziewany – dla bohatera – dreszczyk homoerotycznego podniecenia, czy to pierwsza ekskursja do Krainy Erosa, czy to miłość rodzicielska, czy to rozpacz z powodu uczucia bezpowrotnie zaprzepaszczonego... Wiadomo, miłość niejedno ma imię. Wiadomo również, iż chodzi o temat nieźle rokujący pod względem komercyjnym, co ma przecież znaczenie w trudnych dla literatury pięknej czasach. Koneserzy odnotują natomiast, że za sprawą problemowego spoiwa tom zyskał cnotę szczególnej składności. Funkcję uspójniającą pełnią nadto miniatury, wstawione między opowiadania i zwiastujące zmianę emocjonalnej tonacji. Wolno tedy nazwać *Widmokrąg* narracyjnym cyklem, co nie jest bez znaczenia w sytuacji, gdy „zwykłe” zbiory opowiadań są – na rynku i w genologicznej hierarchii – gorzej notowane.

Trzeba również zauważyć, że styl Kuczoka zyskał na gładkości i klarow-

ności. W tym sensie *Widmokrąg* stanowi dopełnienie formuły artystycznej, jaką autor wcześniej wypracował. Charakterystyczne cechy tej prozy – wygrywanie dwuznaczności, deleksykalizacja utartych frazeologizmów, wyliczenia synonimów w prostej (*congregationes*) i bardziej złożonej (amplifikacje i gradacje) postaci, nagromadzenia homonimów (paronomazje), referencjne powtórzenia wyrazów i fraz (poliptoty) – wszystko to pozostało, ale odsączone z elementów innorodnych, przypadkowych oraz użyć niezręcznych. Słowem, jeszcze więcej przyjemności! Kuczok nie pisze inaczej niż wcześniej, ale pisze w sposób bardziej świadomy, dojrzały. Nie tylko kompozycja tomu, bo również styl jawi się jako jednolity czy wręcz monolityczny. Sytuacji nie zmieniają odwołania do gwary, bowiem są one, po pierwsze, mocno obciążone tradycją literacką (góralszczyna w *Cielęcych tańcach*), a po drugie – odgrywają skromną rolę. Gwara pojawia się w ustach postaci drugoplanowych, nie przenika do jednorodnej mowy bohatera prowadzącego, który ją przytacza jako język upodrzedniony i właściwie dla celów wyłącznie ornamentacyjnych. Tym bardziej, że gwara u Kuczoka nie okazuje się zindywidualizowaną, „żywą” mową, ale stereotypem i ikoną gwary, „czystym” *langue*, „gwarowatością”.

Wszelako stylistyczna jednorodność okazuje się właściwością dość kłopotliwą. Kłopoty zaś wynikają nie tyle z wrażenia monotonii (na to Kuczok jest stylistą zbyt błyskotliwym), ile z poczucia nadmiaru. Jak wiadomo, najpoważniejsze zastrzeżenia pod adresem tej prozy związane są z wrażeniem niewiarygodności i sztuczności, za które odpowiada

z kolei pretensjonalny styl. Komu piarstwo Kuczoka wydało się zmanierowane, przeciążone retorycznie, zalecające się do czytelnika własną literackością, ten po lekturze *Widmokręgu* zdania na pewno nie zmieni. Wręcz przeciwnie, bo większa jednorodność stylu uwyrażnia cechy budzące wątpliwość.

Cykl cyklem, niemniej *Widmokrąg* rozłamuje się na dwie nierówne części – „jasną” i „ciemną”. Za sprawą dwóch pierwszych opowiadań plasujemy się po stronie erotycznych figli i stylistycznych brewerii. W trzech następnych stylistyczne harce zostają wyhamowane, my zaś przechodzimy na stronę osamotnienia, smutku i mroku. Punktem zwrotnym okazuje się drugie „interludium” (nomenklatura autora), miniaturka narracyjna o niedoszłym powrocie marnotrawnego syna, zatrzymanego przez policję w drzwiach rodzinnego domu. Zdarzenie trwa tak krótko, że wydaje się niezręczyste, że plasuje się gdzieś między jawą a snem, realnym i niesamowitym, bytem i niebytem. W tym bowiem momencie wkraczamy w sferę pograniczną i pośrednią, w domenę zjaw oraz widm, w której pozostaniemy już do końca książki. Kto chce, ten z drugiej miniaturki może wziąć pewną naukę, która w ujęciu egzystencjalno-tragicznym będzie traktowała o niezwywalności i da-remności uczuć, w wersji bardziej krzepiącej – że kochamy i czekamy na przekór wszystkiemu. Nie lekceważmy również przestrogi, iż kto zaczął od okradzenia własnych rodziców, ten musi skończyć jako zbrodniarz. A jeśli wszystko za-brzmiało niemal tak poważnie, jakbyśmy czytali romantyczne ballady (to zresztą dość istotny punkt odniesienia

dla całego zbioru), to zwróćmy uwagę, że Kuczok raczył skreślić scenkę rodzajową we stylu *pizza e spaghetti*, na co zwracają uwagę dyskretne odniesienia do stereotypu włoskiej obyczajowości oraz mentalności tudzież imiona bohaterów (Antoni, Zofia i Wiktor wykładają się jako mniej swojscy, lecz o ileż bardziej rozpoznawalni Antonio, Sophia i Vittorio). Skoro zaś akcja drugiego „interludium” rozgrywa się w konwencjonalnej, stereotypowej Italii, to gdzie w takim razie dzieją się fabuły pozostałych utworów? W krainie jakiej konwencji, w królestwie jakiego stereotypu?

Dwa pierwsze opowiadania dzieją się na zielonych pastwiskach *Ferdydurki*. Wiadomo, w każdej książce Kuczoka znajdziemy ukłon pod adresem Gombrowicza, więc nie mogło go zabraknąć w *Widmokregu*. Dotyczy to zwłaszcza pierwszego utworu, gdzie pokretna logika fabularna natychmiast przywodzi na myśl Gombrowiczowskie wzory. Styl również. O ile jednak u mistrza styl był narzędziem poznawczej eksploracji, o tyle uczeń przyszedł na gotowe i ani myśli wykraczać poza znane ścieżki. W *Żebrach Adama* Kuczok odrobił Gombrowiczowską lekcję lepiej niż kiedykolwiek wcześniej, ale – tak czy owak – na wyrecytowaniu lekcji poprzestał. Poza tym, obyczajem naśladowców, uwybraził, uschematyzował, uczynił jednoznacznym i oczywistym (kawa na ławę) to, co pozostaje jednym z wymiarów antropologii oraz socjolingwistyki autora *Dziwictwa*, mianowicie – seksualne nacechowanie działań wybiegających poza akceptowaną społecznie regułę. Prawda, u Kuczoka wydarzenia zostały opisane nie z perspektywy reżysera, ale osoby pochwycionej

w sieć interakcyjnych zależności. Trochę tak, jakbyśmy otrzymali wersję zdarzeń według mecenasa Kraykowskiego, zamiast wersji „tancerza”. Wyobrażam sobie, że łowcy gombrowiczianów *Żebry Adama* mogą uznać za całkiem sympatyczną ciekawostkę. Czy pozostali czytelnicy będą równie łaskawi – rzecz dyskusyjna.

W *Cielęcych tańcach* zależności są mniej wyraźne (acz myśl „nie ma bowiem szczeniaka spokojniejszego niż szczeniak zakochany” przedstawia się jako sentencja godna Pimki), a jednak Kuczokowa dziewczka bosa dość natrętnie kojarzy się z Gombrowiczowskimi parobczakami. Góralszczyzna naszego autora zda się miejscem wtajemniczenia w materialność świata i własną pleć, aczkolwiek oaza to mocno podejrzana, bo skażona nieautentycznością kultury. Chodzi w gruncie rzeczy o skansen, którego podstawową funkcją będzie potwierdzanie tych wyobrażeń o naturze, jakie przywożą ze sobą turyści. Ponieważ zakładają oni autentyczność sprawowanych rytuałów (takie założenie jest elementem konwencji), wyzwolone emocje mogą być i są prawdziwe – bohatera naprawdę zachwyca jego Marylka (imię na pewno nieprzypadkowe), razem z krowami, bosymi stopami (pastereczka z sielanki), a nawet wszami, zamieszkującymi w jej długich, grubych, czarnych warkoczach (zgodnie z tradycją liczoną od pozytywistów, bohater wie, że musi „biedę pokochać”). Jako ciąg kulturowych tropów natura będzie już tylko agendą kultury, młoda góralka – karykaturą stereotypowych przedstawień kochanki. Wszelako inicjacja nadal będzie możliwa, o ile tylko uznamy, że po-

twierdząc stereotypy swojej kultury, utwierdzamy się w tej kulturze.

Jako się rzekło, dobijając do finału *Cielęcych tańców*, przekraczamy Rubikon i wchodzimy w sferę nieoczywistości. Opowiadanie tytułowe okazuje się ładnie skontrapunktowaną i zbilansowaną kompozycyjnie historią kochanków, między którymi stanął ontyczny mur. Oboje wiedzą coś, co nie jest dane drugiemu, i oboje swojej wiedzy nie mogą sobie przekazać. On występuje jako strażnik, opiekun, pielęgniarz, dyskretnie troszczący się o kobietę pogrążoną w paranoi. Ona natomiast jest na tropie spisku. Odkrywa, że *wszystko, co nie jest Nim, Moim Ukochanym Mężczyzną, po prostu nie istnieje. (...) to jest tylko niedbale zaprojektowane tło*. Wniosek stąd taki, że oboje muszą być martwi, oboje są jedynie cieniami albo „dwojgiem widm na służbie wiecznie żywego uczucia”.

Cóż, niesamowite u naszego autora okaże się sferą nadspodziewanie przyjazną. Prześwit między tym a tamtym światem będzie w gruncie rzeczy ciepłą norką, bezpiecznym gniazdkiem, schronieniem dla dwojga. W taki właśnie, niestety – mało wyrafinowany, sposób Kuczok wygrywa slogan o miłości silniejszej od śmierci.

Wraz z tytułowym opowiadaniem komizm i satyra ustępują miejsca kliwemu sentymentalizmowi. W *Królowej żalu* Kuczok wyjątkowo (nie licząc miniaturowy) posłużył się narracją trzecioosobową. Dystans ułatwił emocjonalny szantaż wobec czytelnika, bo pozwolił uczynić bohaterkę zarazem staruszką i dzieckiem. Widziane i komentowane z oddalenia zachowania postaci zdają się infantylne, a jej mowa przyswaja sobie cechy

charakterystyczne dla języka dziecięcego (np. powtórzenie wyrazu jako substytut gradacji). Figura staruszki-dziecka pojawia się nadto w kluczowej scenie opowiadania. Zagubiona na cmentarzu Regina, *kiedy wreszcie dotarło do niej, że nie trafi na miejsce pochówku swojego męża i matki, poczuła za nimi potworną tęsknotę, jakby dopiero co umarli, jakby zostawili ją samą, bezsilną dziewczynkę zagubioną w tłumie, bojącą się zapytać, którędy do domu*. Wraz z tą sceną ostatecznie stabilizują się sensory organizujące utwór: grób okaże się domem rodzinnym, mieszkanie bohaterki – grobem, jej śmierć – powrotną podróżą do domu.

Podobnie rzeczy się mają w *Doktorze Hauście* oraz „interludiach” poprzedzających ostatnie opowiadania. Jeśli miłość (na przykład niespełnionej matki, wdowy, porzuconego męża) jest powiązana z nieistnieniem i nieobecnością obiektu uczuć, a więc – z cierpieniem, to śmierć jawić się będzie jako zniesienie tej nieobecności, obietnica spotkania z utraconym, miłosnego spełnienia. I gdybyż tylko obietnica! Rzecz w tym, iż Kuczok – na zasadzie wiary, co góry przenosi – obietnicę zamienia w spełnienie. Zbyt łatwe i zbyt wygodne. A wiara bardziej wyrecytowana niż przeżyta. Śmierć staje się tutaj własnym eufemizmem: uspokojeniem i ukojeniem, przystanią i brzegiem, przytulnym snem. Jej utemperowanie, udomowienie prowadzi zaś prostą ścieżką do kliwego, sentymentalnego kiczu.

Można by przyjąć, że także w drugiej części zbioru mamy do czynienia z żonglerką stereotypami i kliszami. Nie tyle nawet literackimi, co kulturowymi. Ścisłej, chodziłoby o inwentaryzację oraz

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI

KRZYSZTOF
UNIŁOWSKI
ur. 1967 r., krytyk
literacki związany
z „FA-artem”,
pracownik UŚ,
ostatnio wydał
książkę krytyczną
*Koloniści
i koczownicy*
(2002).

wyostrzone, karykaturalne przedstawienie aprobowanych społecznie wyobrażeń miłości (miłość do grobowej deski, miłość silniejsza od śmierci, miłość małżeńska, macierzyńska, miłość cierpliwa jest *etc.*). Byłaby to zabawa dość okrutna, a nawet bluźniercza, wszelako myśl taka wydaje się całkiem pociągająca. Nie znajduję jednak dla niej uzasadnienia, nie widzę w tekstach Kuczoka żadnych wyraźnych oznak dystansu. Owszem, tłoczno tu od stereotypów, ale najwięcej przemawia za tym, że ich rolą jest rzecz fundamentalna dla literatury... ułatwienie. Chodzi o porozumienie z najszerszym gronem czytelników. W drugiej części *Widmokregu* dzieje się to, co prze-powiadałem przy okazji *Szkieleciarek*: formuła literatury magazynowej spotyka się z tradycjonalistycznym przesłaniem, na chwałę powszechnie jakoby hołubionych wartości. Tak, to jest pomysł na sukces medialny i komercyjny, ale niekoniecznie – artystyczny.

Można jeszcze inaczej. Przy użyciu prostego klucza freudowskiego stwierdzimy, iż „miłość silniejsza od śmierci” kryptonimuje pragnienie związku z matką. Zwróćmy uwagę, bohater-narrator *Żebrów Adama* został wychowany (i zdominowany) przez apodyktycznego ojca, pod nieobecność matki (stąd homoseksualizm). Rodzice bohatera *Cielęcych tańców* akurat przeprowadzają rozwód. W *Królowej żalu* matka, pojawiająca się w snach bohaterki, będzie zwiastunką nieszczęść i śmierci. Wreszcie w *Doktorze Hauscie* porzucenie przez żonę okaże się równoważne porzuceniu przez matkę. Poczucie odrzucenia, skryte pragnienie powrotu do łona nie ma w tym wypadku podtekstu seksualnego, wynika

natomiast z obawy przed wrogim, niepojętym światem, z poczucia własnej słabości. Bohaterom Kuczoka życie przedstawia się jako źródło lęków, a kult miłości i „udomowienie” śmierci będzie tych lęków sublimacją.

Trudno w tym wszystkim dopatrzeć się jakichś rewelacji. Walory jednak prozy Kuczoka nie polegają wcale na jej wyjątkowości czy nieoczywistości. Choćby Dariusz Nowacki na łamach „Gazety Wyborczej” nie wiem jak zapewniał o arcydzielności książki, z *Widmokregu* marny kandydat na „wybitną prozę współczesną”. I nie ma potrzeby wynosić tego pisarstwa aż tak wysoko, na to bowiem zwyczajnie nie zasługuje. Jeśli natomiast przyjmiemy, że Kuczok mierzy skromniej, wówczas dużo łatwiej będzie się zgodzić, iż trafia do celu. Jak często bywa w wypadku literatury ułatwionej, również tym razem atrakcyjność zasadza się na zbieżności książki ze społecznym samopoczuciem. Wiadomo zaś, że obawa przed odmienioną i niepojętą rzeczywistością pozostaje wśród Polaków tak silna, że graniczy ze zbiorową psychozą. I co z tego, że zbiorowe lęki utopiono w cikliwym sentymentalizmie, zaś z wierzchu polano stylistycznym lukrem? Stąd jeszcze więcej przyjemności!

Krzysztof Uniłowski

ERNA ROSENSTEIN

1913 – 2004

**malarka i poetka
współzałożycielka
Grupy Krakowskiej**

„Mistrz rykowiska” albo zbłądź ze mną!

Tadeusz Pióro, *Pieśni miłosne*
Biuro Literackie, Wrocław 2004.

Pieśni miłosne Tadeusza Pióry oczywiście nie są o miłości. Choć temat ten niewątpliwie się w nich pojawia, to jakby jedynie nawiasem, niesłychanie dyskretnie. Tytuł zbioru można by od razu potraktować więc jako prowokację. Z drugiej strony prowokacje mają to do siebie, że prowokują dopiero wtedy, kiedy przynajmniej w pewnej mierze traktuje się je z całą naiwnością. Dlatego właśnie postanawiam uprzeć się i uznać wiersze zawarte w najnowszej książce warszawskiego poety, zgodnie z jego zapowiedzią, właśnie za miłosne. W związku z tym muszę przeprowadzić jednak małe śledztwo, do udziału w którym serdecznie zapraszam, chociaż nie ręczę za efekty.

Autor *Woli i ochoty* pisze przeważnie wiersze obyczajowe i w pewnym sensie zaangażowane, o czym jeszcze za chwilę. To sugeruje, że powinniśmy upierać się przy „miłośności” w typie raczej niezgodnym z oczekiwaniami, jakie zwykle żywią czytelnicy sięgający po tom zatytułowany *Pieśni miłosne*. Piórze nie mogłoby raczej chodzić o „miłośność” sentymentalną, liryczną, czułościową. Idąc tym tropem, odnajduję jeden z bardziej

„miłosnych” wierszy tego tomu, czyli *Obyczajowość*. Tutaj bowiem pojawiają się aż trzy, notabene zdecydowanie męskie, miłosne figury tekstu: „mistrz rykowiska”, „łośoś skaczący na tarle” i „łoś w rannym oparze”. Daje się także wyłonić motyw jakby miłosnego szaleństwa: *Tańczyliśmy lambadę w pożyczonych majtkach / Pod Cisami, bez głębszego pojęcia o konkretach, / wysmarowani zielonym kremem do golenia / od świtu do nocy*. Koniec wieńczy erotyczna metafora mogąca dotyczyć zarówno daremności miłosnej tęsknoty, jak i pewnej formy aktu miłosnego: (...) *Sam na kwaterze / z widokiem na szańce taranuję etykietę / do utraty tchu – w myśli bez ograniczeń – / i ani razu nie stanąłem na swoim, / skacząc jak łośoś na tarle / bez zasług i wyróżnień, / często ku obrazie*. No cóż...

Oczywiście pamiętając, że mamy do czynienia z poezją Pióry, nie powinniśmy, opierając się marnych poszlakach, spodziewać się, że miłosne wątki uspoją się w poincie melodramatycznego *happy endu*. Z drugiej strony, nie należało w ogóle spodziewać się, że wiersz taki jak *Obyczajowość* będzie właśnie o miłości czy tylko o miłości. Taki wiersz może dotyczyć bowiem wielu innych, daremnych życiowych zabiegów, jakim z poświęceniem się oddajemy (bez zasług i wyróżnień), do których należy niewątpliwie także tworzenie poezji i pisanie recenzji. Ostrzega nas przed nimi już sam początek *Obyczajowości* w słowach: „Precedens nie może wejść w cenę / lub nie chce...”. Pióro, prawdopodobnie nie tylko na przykładzie tego wiersza, demaskuje pewną słabość czynności twórczych i interpretacyjnych, w których łątwo ulegamy zespołom konwencji i na-

wyków – wystarczy czytelnikowi (ale także pisarzowi) podrzucić słowo „miłość” (albo „śmierć”) i zaraz wszystko zaczyna mu się kojarzyć. Taka to panuje „obyczajowość”. Już w pierwszym tomie wierszy, *Okęcie*, autor wykorzystywał zresztą ten mechanizm i stanowi on, jak sądzę, jedną z jego strategii twórczych: *Do każdej/ z sentencji / dorzucić / dwa wyrazy: // „w łóżku”. // Spróbuj. / Będziesz lubiał (Algoritm)*. Oczywiście, propozycje tego typu zabaw są zupełnie nie na miejscu; jednak, jeśli raz już je podejmiemy, po pierwsze, trudno przestać, po drugie, wynika z nich nadszpodziewanie wiele sensu. Proszę więc wraz ze mną spróbować... Na przykład: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie... w łóżku”.

Pomimo mylności pierwszego tropu, nadal pragnę bronić mojego interpretacyjnego postępowania i upierać się przy tym, że wiersze Pióry są wierszami miłosnymi. Na razie wiem tyle, że ich „miłość” nigdy nie będzie na tyle intensywna, żeby pojawiać się na zasadzie wiodącego tematu tomu czy nawet wiersza. Jeżeli będziemy w „pieśniach miłosnych” poszukiwać wyznań lirycznych, erotycznych, magnetyzmu serc, idealizowania ukochanej czy w ogóle wyrazistej adresatki, rozbijemy sobie głowy o przezroczytą błonę hermetyzmu i ironii. Jest jednak wiele sposobów na uprawianie miłosnej poezji, które przesłoniła nam tradycja romantyczna. Barokowa poezja dworska na przykład łączy element „miłości” właśnie ze sferą obyczajowości, z zasadą miłosnego rytuału i kunsztownego konceptu – do tego stopnia, że nie można dłużej być pewnym, czy bardziej chodzi o ukochaną, czy o rytuał i koncept. Wiersz *Obyczajowość* niewątpli-

wie zaś dotyczy rytuałów i tego, do czego one prowadzą. Z tego punktu widzenia opisuje zaś przede wszystkim przestrzeń miłosnej nieprawdy. Spróbujmy więc jeszcze raz: *Precedens nie może wejść w cenę / lub nie chce: być w niej to zaszczyt, zasnąć / – horyzont norm współżycia społecznego, / lecz nie chrześcijańskich, bo porównanie / z zejściem Chrystusa do piekiel / i trzęsieniem Ziemi na obraz orgazmu / było mrzonką, jałową jak ofiary corridy / lub duchowi ojcowie kankana*.

Główną trudność w odczytywaniu tekstu powoduje tu pewne jego skomplikowanie syntaktyczne. Wywód budowany jest bowiem zgodnie z zasadą dyskretnych przemilczeń; łączenia pomiędzy poszczególnymi zespołami znaczeń stanowią elipsy. Poza tym zdania budowane są z tendencją sylleptyczną i anakolutyczną, stąd trudno ustalić właściwe przyporządkowanie sensów. Słowa „być w niej to zaszczyt” kojarzą się dość jednoznacznie, jednak gdzieś w sferze aluzji funkcjonuje też pole semantyczne sformułowania „być w cenie”, „cenić się”, co do dwóch wątków obecnych w tym passusie: miłości i obyczajów, dodaje jeszcze jeden niepokojący wątek, mianowicie pieniędzy. Tam, gdzie miłość należy sobie drogo cenić, tam gdzie czyjaś „cenneść” stanowi „horyzont norm społecznych”, miłość odebrana zostaje spontaniczność, miłość zaczyna być pojmowana w kategoriach społecznego wymagania. A takie postawienie sprawy, jak przypuszczam, nie wydaje się dość humanistyczne, nie zgadza się z naszymi romantycznymi nawykami.

Cenną jest miłość, ale w cenę nie może wejść precedens. „Tańczenie lam-bady w pożyczonych majtkach” – poży-

czonych, hm, powiedzmy od Brada Pita i boskiej Jennifer – niczego nie uczy takiego bohatera, który na miłość ma apetyt. Zaś potem... (...) *Za dnia, / pogodzeni, bierzemy pod lupę Wilanów / smutny jak Nagasaki – tamtejszy obyczaj, / nasza interpretacja: najpierw po lebkach, / potem za lby, aż wyłoni się mistrz / rykowiska i posiadzie całą pikanterię / wyjątków i drobnych detali. Po tej wiedzy / okrągła sumka, końcowa wyprzedaż abstrakcji, / początek niczego nowego.* Nic nowego po królewskiej miłości, nic nowego po wybuchu bomby atomowej. Nic nowego nie wynika także ze znajomości obyczaju, z autotematycznej świadomości jego mechanizmów. Wydaje się bowiem, że „wyjątki”, „drobne detale” – to, co potencjalnie odróżnia jedną miłość od drugiej, co powoduje masę czułości, gubi się tu nie tyle nawet za przyczyną homogenizującej aktywności „mistrza rykowiska”, a raczej na skutek „okrągłej sumki wiedzy”, która demaskuje wysmarowanych zielonym kremem do golenia kochanków. Wiersz *Obyczajowość* dotyczyłby więc daremności i marności miłosnego obyczaju. Jego pointę zaś stanowiłby romantyczny smutek: „Za oknem łoś w rannym oparze / szuka kogoś pod ziemią”. Łoś śmieszny, dlatego że tragiczny. Łoś tragiczny, bo śmieszny. Łoś wystawiony.

Ostatecznie udało mi się chyba przedstawić pewne przesłanki, dla których wiersz *Obyczajowość* można uznać za wiersz miłosny. Pewnie, gdybym chciała dowieść miłosności reszty wierszy w tomie, czekałoby mnie sporo pracy; choć już krótki cytat z utworu *Dżentelmeni rozmawiają o pieniądzach* – „Pączek jestem. / Całuję rączki.” – skłania do dalszego tropienia niespodziewanych prze-

strzeni otwieranych przez pewne nadużycie miłosnych tropów. W wypadku tomu *Pieśni miłosne*, jak zapewniam, pozostaje to fascynująca, choć każdorazowo nieco bolesną przygodą. Warto natomiast zwrócić uwagę na to, że poetyka Pióry już w sferze metatekstowej stosuje się w pewnej mierze do zasad, które można by uznać za „miłosne”. Poetyką Pióry rządzi, jak sądzę, właśnie reguła konwencji i daremności znaczeń, przede wszystkim pokrewna zasadom Derridańskiej dyferencjacji i suplementarności. Najczęściej więc Pióro próbuje najpierw rozbijać znaczenia, z którymi zdążyliśmy się otrząsać, a kiedy osiągną swój clinamen, przyłapuje je na zdradzie, na znaczeniu już czegoś innego. Taka prezentacja „metafory w ruchu”, w której walczą ze sobą o lepsze semantyczne pola dwóch znaczeń, więc metafory niegotowej, ale realizowanej performatywnie, zawsze daremnie dążącej do osiągnięcia jednoznaczności, wydaje mi się zaś szczególnie bliska fenomenowi miłości.

Pieśni miłosne Pióry zawieszono są pomiędzy błazeństwem a patosem. Ironiczny, autotematyczny dystans powoduje, że każdorazowo idzie tu raczej o błazeński patos niż o patetyczne błazeństwo, które zazwyczaj łączy się ze stanem zakochania. Słabością liryki pozostaje konieczność obnażenia „ja” – więc podmiot Pióry obnażając się, błaznuje. Liryka może być osobista na wiele sposobów; Pióro zaś tworzy osobistą lirykę, ożywiając modus poezji obyczajowej, po trosze – chciałoby się powiedzieć – błazeńskiej na sposób dydaktyczny, bo performatywny. Składając swoje składniowo rozbite poetyckie zdania, zawsze coś

JOANNA ORSKA
zajmuje się
krytyką literacką,
współpracuje
m.in. z „Odra”.

„pokazuje”; ujawnia sferę nawyków nie tylko językowych, ale i społecznych. Z błazeńskiego patosu, którego głównym mechanizmem pozostaje podważanie własnej lirycznej zasady, odchodzenie od jednoznacznych skojarzeń, może urodzić się jedynie forma otwarta, oparta na sekwencjach czasowych, a nie symbolicznych obrazach – stanowiąca rodzaj poetyckiej narracji. Zgodnie z takimi zasadami wiele wierszy Pióry tylko w niewielkim stopniu odnosi się do tego, co zostało zapowiedziane w tytule, a raczej powiedzieć można, że od tytułu właśnie wychodzi, następnie traktując go dość pretekstowo prowadzi narrację w zupełnie inną stronę, choć często w efekcie jakąś okrężną drogą w końcu do niego wraca. Tak samo ma się sprawa i z problemem *Pieśni miłosnych*. Błądzenie z Piórami powoduje wiele radości i przerażenia. Jego wiersze pozostają zaś hermetyczne zazwyczaj wtedy, kiedy zamykamy się na moralną bajkę.

Joanna Orska

STEFAN MORAWSKI

1921 – 2004

filozof,
teoretyk sztuki

JERZY DUDA-GRACZ

1941 – 2004

malarz, grafik
i pedagog

Komentowanie zza płotu

Maciej Malicki, *Saga ludu*

Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2004.

Maciej Malicki debiutował w „Odmrze” w roku 1975 wierszem *Mojej żonie, Agnieszce*. Sprawdziłam za autora, który, jak twierdzi, zawsze miał „kłopot z datami”. Pamięta jedynie, że od czasu debiutu do momentu, kiedy wróciła mu twórcza wena (jej efektem są już trzy książki prozatorskie), minęło ćwierć wieku.

Nie wydaje mi się, żeby ów brak głowy do dat wynikał z lenistwa autora. Parę istotnych kartek z prywatnego kalendarza ujawnia – to daty urodzin żony, córek oraz jego własnych. Ale w tej autobiograficznej *Sadze...* chronologia nie stanowi narzędzia, przy pomocy którego porządkuje się tok narracji. Opowieść Malickiego jest wyzwaniem rzuconym czasowi: nie ma tu miejsca na poczucie, iż czas został utracony i dzięki książce można go przywrócić. *Saga...* zawieszona została w nienaruszalnym „teraz”, o którego kształcie nie decyduje to, co je poprzedzało, ani to, co po nim nastąpi, lecz coś, co dla autora sytuuje się poza/ponad czasem. Trwale rzeczy, ulubione zajęcia i słowa, które zapisały się w pamięci pisarza-kolekcjonera. A także stała obecność ludzi, których Malicki kocha i chce ocalić od zapomnienia. Pewnie że nie ma na to lepszego sposobu niż sportretowanie ich.

Sagę ludu spisuje dojrzały już człowiek i właśnie tę dojrzałość, swój już „gotowy” światopogląd pragnie on pokazać czyteln-

nikowi. Tym samym zaś przeciwstawić się nie tylko upływowi czasowi, ale i regułom gatunku, które nakazują, by portretowany „dojrzewał” na oczach czytelników. Żeby wzbogacały go kolejne doświadczenia i uszlachetniały wnioski, jakie z tych doświadczeń czerpie. Nic z tego: poznajemy Macieja Malickiego w – że się tak wyrażę – aktualnym kształcie, i albo go polubimy, albo nie. Czy raczej, zaakceptujemy jego koncept na opowiadanie o sobie samym lub go odrzucimy.

Tym, co decyduje o wartości takiego pomysłu na autoportret, jest chyba przede wszystkim fakt, że rezygnując z chronologii, Malicki przeciwstawia się fikcji niwelowania dystansu, który tworzących autobiografię zmusza do karkołomnych wyczynów w celu przywołania „dawnej wrażliwości”. Do udawania, że jest możliwy pełny powrót na przykład do dziecięcego odczuwania, myślenia, postrzegania granic świata. Rzecz nie w tym, że do stanu niewinności powrócić się nie da, lecz w tym, że nawet jeśli rekonstrukcje nie są do siebie ludzko podobne, to do odtwarzania używa się podobnych elementów. Unieważniając tym samym poczucie „osobności”, które wydaje się być przecież głównym bodźcem do pisania autobiografii. Naturalnie nie ma sensu walczyć ani z potrzebą przedstawiania życia po kolei, ani z uniwersalnym modelem, jakim piszący się posługują, warto jedynie przyjrzeć się temu, co zyskuje się dzięki rozpoczęciu opowieści *in medias res*.

Tak, ale opowieść Malickiego rozpoczyna się przecież od krótkiego wspomnienia z podwórka, czyli od tradycyjnego „kiedy byłem mały”. Szybko jednak okazuje się, że autor chce w nim przekazać tylko tyle, iż właśnie wtedy zachwy-

cił się urodą języka i już jako chłopiec zaczął się nim bawić. Zabawa językiem, o czym doskonale wiadomo z poprzednich książek autora *Sagi ludu*, to jedno z jego ulubionych zajęć. Kulturowanych właśnie od zawsze, kontynuowanych w kolejnych rozdziałach i – w efekcie – decydujących o jego pisarskim powołaniu. Właściwie, dlaczego nie? Nie przyznać się, że powodem pisania nie jest chęć przekazania treści, jakie się w sobie nosi, lecz pokazania, iż wszystko, od początku automatycznie przetwarzało się na tekst. Wszystko **było** (jest), bo natychmiast **stało się** (staje) w języku.

Po takiej ekspozycji, przedstawieniu pierwszego z elementów charakteryzujących głównego bohatera *Sagi...*, narrator zarzuca datowanie, ale nie metodę opowiadania. Opierając się na prezentacji kolejnych życiowych słupów „granicznych”, wokół których narracja została zogniskowana. Takich słupów, jak te, na których opiera się ogrodzenie wokół domu. Malicki stawiał płot trzy razy, o czym mówi w rozdziale *Są sprawy, których nie da się wytłumaczyć*. Wbrew temu tytułowi, spróbuję właśnie na podstawie tego rozdziału wyjaśnić, na czym polega metoda ogniskowania. Najprościej rzecz ujmując: na wyborze takich spraw, czynności, uczuć, zjawisk czy nałogów, które się powtarzają i którym wpływ czasu nie odbiera ważności. Jak na przykład budowanie płotu. *Dwa pierwsze* [ogrodzenia] *były inne. Prostsze. Ale za to dłuższe*. To były ogrodzenia, które chroniły cudzy dom. To trzecie, jakby można wnioskować, było trudniejsze, ale powstawało krócej, bo służyło obronie własnego już azylu. Dalej: przy tamtym pierwszym zdarzyła się miłość (pracodawca próbował swatać

MARTA MIZURO
zajmuje się
krytyką literacką,
pracuje w redakcji
„Odry”; laureatka
Nagrody im.
Frydego.

pracownika ze swoją córką), lecz była krótsza, ten trzeci także jest związany z miłością i ta miłość trwa dłużej, a ścisłej – wciąż trwa.

Osobiste punkty graniczne autora nie pokrywają się z punktami granicznymi dla polskiej historii, choć mogłoby tak być, bo przecież pewne sprawy istotne w biografii Malickiego inaczej wyglądały przed, a inaczej po 1989 roku. Ale te właśnie nadzurdne cezury Malicki lekce sobie waży, akcentując w ten sposób fakt, że jego światopogląd w istotny sposób się nie zmienił. Dlatego, że już wcześniej wybrał to, co jest dla niego najważniejsze. A to, co rzeczywiście najistotniejsze pielęgnuje się przecież mimo wszystko. Pogoda ducha, wpływający z niej optymizm albo życzliwe nastawienie do ludzi nijak się mają do wielkiej historii – zdaje się mówić Malicki. Bardzo to nietypowa postawa, bardzo odległa od klasycznego polskiego malkontentstwa, wręcz – jak to podkreślił Dariusz Nowacki – niewiarygodna. Nie o wiarę tu chyba jednak chodzi, w zaufanie dla szczerości autora, lecz udowodnienie, że można „patrzeć się inaczej”. Bez sentymentu – nic istotnego przecież nie minęło. I bez resentymentu – bo to, co wydawało się złe albo niemądre, z miejsca, w jego *statu nascendi* można było przekuć na lepsze, na przykład dzięki „komentowaniu”, którego zasady wyłożone są w *Pracowałem krótko, ale intensywnie*. Całą rzeczywistość można sobie „skomentować” tak, by była „śliczna” i bardziej nam pasowała. Żeby w całym swym kształcie korespondowała z ideą nieustannego patrzenia na jasną stronę życia. To właśnie oznacza: inaczej – inaczej od większości biografii z PRL w tle.

Marta Mizuro

The very very best of Sławomir Shuty

Sławomir Shuty, *Zwał*

Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

Od kilku lat obserwujemy debiuty autorów urodzonych w latach 70. I jakby nie dość było tego, że są młodzi i odważni, to jeszcze na dodatek również zdolni, o czym świadczą przyznawane im nagrody. Wśród pisarzy tego pokolenia można wymienić chociażby Wojciecha Kuczoka, Daniela Odiję, Mariusza Sieniewicza, Michała Olszewskiego. Różni ich warsztat pisarski, język, sposób kreacji świata powieściowego, łączy natomiast zaskakująco podobna refleksja nad teraźniejszą rzeczywistością. Pokolenie lat 70. pamiętające jeszcze czasy PRL-u, jego upadek, doświadczyło również zdobywczy kapitalizmu. Są oni naoczniymi świadkami przemiany, jaka zaszła nie tylko w gospodarce czy polityce, ale przede wszystkim w mentalności ludzi.

Na wyjście z niszy zdecydował się również „prorok antykonsumpcji”, Sławomir Shuty (rocznik 1973), który powieść *Zwał* opublikował w wydawnictwie W.A.B. Pisarz, współpracujący stale z krakowskim czasopiśmie awangardowym „Ha!art”, do tej pory znany był głównie ze spektakularnych happenin-gów (jego poprzednie książki, *Nowy, wspaniały smak*, *Belkot*, *Cukier w normie*, nie zyskały szerszego rozgłosu). Teraz jego powieść oparta na doświadczeniach

autobiograficznych ma szansę trafić „pod strzechy”, na co nadzieję daje zamawiana akcja promocyjna (recenzje książki i rozliczne wywiady z autorem ukazały się już w wielu liczących się czasopismach). Przyłączył się tym samym do głosów swoich rówieśników, dwudziestokilkulatków określanych przez socjologów mianem „pokolenia X”, z definicji obojętnych i pasywnych wobec wszechobecnej ideologii sukcesu, świadomie ustawiających się na marginesie. Shuty mówi: *Nie uważam, że należę do straconego pokolenia. Wydaje mi się, że podział na pokolenia jest sztuczny. Stracony dla mnie jest ktoś, kto robi coś, czego nie chce robić i jeszcze na to narzeka.* I właśnie takiego „kogoś” uczynił bohaterem *Zwału*.

Mirek, dzisiejsze wcielenie Jedermann, wtapia się w otoczenie, jest zwykłym młodym człowiekiem po studiach, któremu marzy się odniesienie wielkiego sukcesu na polu zawodowym (pracuje w Hamburger Banku przy obsłudze klientów indywidualnych), finansowym (nie dopracował się jeszcze własnego M, więc mieszka z rodzicami) i osobistym (kobietą anatomię zna jedynie z wątpliwej jakości filmów). Żyje w ciągłym napięciu i poczuciu zagrożenia, zagubiony uczuciowo, ciągle niedorośli. Krótko mówiąc: frustrat popadający w coraz większą depresję. Osadzenie go w realiach wielkiej firmy, poddającej pracowników „praniu mózgu”, dalekie jest od oryginalności. Wiele już na ten temat napisano przed Shutym i gdyby jego autorska kreacja kończyła się na takiej próbie diagnozy stanu społeczeństwa polskiego początku XXI, to *Zwał* byłby jedynie popłuczynami po wszystkich tekstach, które dotyczyły tego problemu.

Jednak autor *Zwału* nie stawia się w pozycji specjalisty, kogoś z zewnątrz, wręcz przeciwnie: nawiązując do osobistych doświadczeń (pracował w banku i pochodzi z Nowej Huty), uwiarygodnia kreowaną przez siebie rzeczywistość. Shuty podsłuchuje i podgląda. Jego powieść to kolaż kilkunastu stylistyk, kilkunastu języków. Znajdziemy wśród nich między innymi: infantylny zapis z pamiętnika, internetowy czat, litanię do menadżerki Basi (tzw. modlitwa konsumpcyjna), prasowe ogłoszenie o pracy, reklamy, parodię słów spowiedzi powszechnej, „teksty” blockersów, przypowieść o dobrym i złym pracowniku, słodkie słówka do potencjalnych klientów banku. Istna stylistyczna wieża Babel. Sławomir Shuty uważa, że: „każdy widzi świat takim, jakim chce go widzieć”, a akurat on widzi świat w kawałkach. *Zwał* jest odbiciem rzeczywistości kreowanej przez kulturę popularną, fragmentami obrazów przesącanych przez ekran telewizora i komputera.

Niczym refren w monotonnych opisie bankowej codzienności powracają weekendy. Pisarz zbiera je w powtarzające się sekwencje (trzykrotnie układ „niedziela-sobota” i w ten sam sposób „piątek-niedziela”, tak że jeden dzień umyka zazwyczaj pamięci Mirka). Podczas gdy pozostali pracownicy Hamburger Banku poświęcają czas wolny na wizyty w supermarketach i nadrabianie zaległości w oglądaniu telenoweli, Mirek koncentruje się na „zaliczaniu” kolejnych zwałów. Definicja „zwału” według Shuty’ego brzmi następująco: *cierpienie psychofizyczne wywołwane najczęściej nadużywaniem ekstatycznych patentów na przeciążenie, tzw. środków, inaczej: dojmują-*

ANNA SIEMIŃSKA

ce otrzeźwienie. W tej formule kryje się paradoks stanowiący podstawę *Zwału*: dni pracy stanowią przerwę w weekendowych imprezach, narkotykowe odurzenie jest w rzeczywistości otrzeźwieniem, tożsamość po zażyciu narkotyków („farmakologizacja szczęścia”) jest bardziej wiarygodna niż ta kreowana niejako na potrzeby codzienności. Autor *Zwału* rozegrał te opozycje również na poziomie języka, ponieważ o ile we fragmentach poniedziałkowo-piątkowych rozwija cały wachlarz rozmaitych stylizacji, to na sobotnio-niedzielne „odloty” pozostawia bohaterowi tylko pijacki bełkot, transowy słowotok. Konstruuje alternatywną tożsamość Mirka, dekonstruując jednocześnie język. Rzeczywistość „zwału” jest równoznaczna z wylogowaniem się z Systemu, to chwila prawdy w świetle stroboskopu. Podwójne „ja” głównego bohatera *Zwału* byłoby odbiciem w mikroskali schizofreniczności współczesnej kultury, podziału na to, co elitarne i to, co popularne, modne i przestarzałe, oficjalne i prywatne. Ricoeur określił dwie składowe tożsamości jako *l'ipseite* (różnicę względem innych) i *la memete* (tożsamość względem siebie w czasie). Kryzys tej drugiej wprowadza zamęt i destabilizuje jednostkę. Próba autoidentyfikacji Mirka sprowadza się do zakładania kolejnych masek i odgrywania różnych ról. Nie jest „dla siebie”, tylko ciągle „dla innych”. Kolejne „zwały”, pozornie uwalniające go od bezsensu mc'egzystencji, powracając w „powidokach”, sprawiają, że, jak sam mówi, *sny stają się coraz bardziej rzeczywiste. A rzeczywistość coraz bardziej senna*. Mirek balansuje na granicy snu i jawy, między morderstwem a samobójstwem.

Autor pozostawia czytelnikowi dopisanie pointy do otwartego zakończenia powieści.

Zbyszko Melosik, socjolog zajmujący się między innymi kulturą popularną, zwraca uwagę, że przez wieki sądzono, że sensem życia jest poświęcenie się wielkiej idei, jednak obecnie wobec odwrotu od tychże nastąpił zwrot ku życiu codziennemu. Rytm egzystencji większości ludzi wyznaczany jest przez konkretne wydarzenia, powtarzające się czynności. Jednak właśnie owe drobiazgi składają się na obraz współczesnego człowieka. Opowieść Mirka, bohatera *Zwału*, nie jest niczym więcej niż niekontrolowanym zapisem nic nie znaczących zdarzeń, dzień po dniu, godzina po godzinie. Z każdego zdania wyciera przerażająca pustka. Na szczęście Shuty doprawia te „myślotoki” (czyżby było to nawiązanie do tradycji narracji pierwszoosobowej jako strumienia świadomości, pokazanie degrengolady literackich wzorców kultury wysokiej?) dużą dawką ironii, pozwalającej zdystansować się wobec wynurzeń jego bohatera. Shuty okazuje się bystrym obserwatorem rzeczywistości i jego proza doskonale oddaje zróżnicowanie ponowoczesności. Czytając *Zwał* ma się nieodparte wrażenie *déjà vu*, ponieważ konsumpcjonizm, zasady funkcjonowania wielkich korporacji i degradacja tradycyjnych wartości wielokrotnie były i nadal są częstym tematem rozważań dziennikarzy, socjologów i psychologów. I w tym kontekście powieść Shutego nie traktuje o niczym nowym. Natomiast siła tej książki tkwi w doborze materiału i stylizacjach językowych. *Zwał* to więcej niż krzywe zwierciadło w wesołym miasteczku, Sławomir

ANNA SIEMIŃSKA ur.1980 r., ukończyła filologię polską na UW, pracuje w Instytucie Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej, jako krytyk literacki współpracuje m.in. z „Nowymi Książkami”, „Kartkami”, „Studium”, „Pro Arte”.

THE VERY VERY BEST OF SŁAWOMIR SHUTY

Shuty dokładnie zawirusował rzeczywistość – czerpiąc z różnych jej poziomów, wymieszał obrazy, słowa, postacie. Stworzony przez niego obraz świata to autorski wybór Shutego, takie *the very very best of*. Dzięki temu *Zwał* to jedna z najdowcipniej napisanych pesymistycznych powieści. Pozostaje tylko zastanowić się, na ile

prawdziwa jest kontestująca poza Shutego, a na ile jest to sprzeciw *à rebours*, stymulujący zainteresowanie książką i jej autorem. Jak wiadomo po doświadczeniu z kampanią *no logo* zapoczątkowaną przez Naomi Klein, brak logo to też logo i, co najważniejsze, też da się sprzedać.

Anna Siemińska

Wilhelm Sasnal, *Życie codzienne w Polsce w latach 1991-2001*, komiks + kaseca, wydawca: RASTER platforma sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej BUNKIER SZTUKI, Kraków, MACHINA najlepszy magazyn popkultury
Reprodukcja © Wydawcy i Wilhelm Sasnal, Warszawa-Kraków 2001
TARGITANIEJ SZTUKI 4-23 grudnia 2004, Warszawa/Kraków, Galeria Raster/Korporacja Ha!art, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków (zakupów można także dokonać na stronie <http://www.ha.art.pl>)



Gry szklanych paciorków

Po 29. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych

Festiwal w Gdyni rozpoczął się dla mnie długim spacerem na molo. O tej porze roku (połowa września) jest już pustawo. Mieszkańcy Gdyni wygrzewają stopy na słońcu, przy brzegu łabędzie, dalej, za horyzontem, rysujący się owal okrętu. W takich okolicznościach przyrody – polskich filmów zwyczajnie nie chce się już oglądać.

W tegorocznym konkursie znalazło się dwadzieścia nowych polskich filmów. Wynik niby zupełnie przyzwoity, ale jednak dający zafalszowany obraz. W konkursie znalazły się bowiem liczne polonika (*Ogród rozkoszy ziemskich* Lecha Majewskiego, nominalnie film angielsko-włoski, *Cud w Krakowie* w reżyserii Węgierki, Diany Groo), filmy telewizyjne (*Cudownie ocalony* Janusza Zaorskiego, *Długi weekend* Roberta Glińskiego), wreszcie inne osobliwości, choćby „inscenizowany dokument” Antoniego Krauze – *Do potomnego*, którego miejsce widziałbym na Krakowskim Festiwalu Filmowym i to – ze względu na niski poziom – raczej w jednej z sekcji uzupełniających. Po odjęciu atrakcji dodatkowych zostaje nam zaledwie siedem, osiem pełnowymiarowych filmów, które mogły powalczyć o nagrody. Bywało lepiej.

Kraków jest trendy

Na otwarcie festiwalu pokazano znany już z ekranów *Ogród rozkoszy ziem-*

skich w reżyserii Lecha Majewskiego – rozgrywającą się w Wenecji nieco pretensjonalną historię chorobliwej namiętności. Chorobliwej dosłownie – bo z rakiem w tle. Ciekawiej było w trakcie inauguracji imprezy, na której – poza trzema częściami interesującego cyklu *Europejskie wizje* (na festiwalu pokazano wizję Petera Greenawaya, Belli Tarra i Małgorzaty Szumowskiej), swój premierowy film, *Sztuka spadania*, zaprezentował nominowany do Oscara za *Katedrę* Tomek Bagiński. Bagiński znowu zachwyca precyzją łączenia nowoczesnego języka animacji komputerowej z technikami klasycznymi, dzięki którym film ma także wielkie walory malarskie.

Film, który otworzył regulaminowe zmagania konkursowe – *Atrakcyjny pozna panią* w reżyserii Marka Rębacza ma natomiast duże szanse znalezienia się w annałach polskiego kina jako jedno z najgorszych dzieł w długiej i burzliwej historii rodzimej kinematografii. Wieś z zenującej komedii Rębacza liczy pięć osób, „atrakcyjnym” jest Roman Kłossowski, panie występują dwie (z litości przemilczę nazwiska aktorek), a księdza zagrał Krzysztof Cugowski z Budki Suflera, który, jak się okazuje, jest równie kiepskim aktorem, co wokalistą. Dzieło Rębacza jest tak niedorzeczne, że w pewnym momencie zaczyna w końcu bawić. Ale to śmiech szyderyczy. Dalej mogło być już tylko lepiej, i było – nieco lepiej.

Węgierska reżyserka Diana Groo nakręciła film o Krakowie i, jak mówi, z miłości do Krakowa. Niestety, miłość nie została odwzajemniona. *Cud w Krakowie* ma skomplikowaną strukturę i jest zwyczajnie niezrozumiały. Historia mitycznej Żydowskiej Księgi odtwarzającej

przeszłość i budującej przyszłość nakłada się na romansową opowieść o uczuciu młodej węgierki (Esther Bivo) i wychowywanego na Węgrzech Polaka (Maciej Adamczyk), ale nijak nie układa się w całość. Groo mnoży sceny, zbliżenia, fotografuje Kraków (głównie Kazimierz) z czułością, niektóre postaci pojawiają się, inne znikają na dobre. Nie pomogli markowi aktorzy (Jerzy Nowak, Jerzy Trela, Stanisława Celińska), nie pomógł Kraków. Cud się nie wydarzył.

Jacek Borcuch, znany dotychczas raczej ze swoich dokonań aktorskich (*Dług Krzysztofa Krauze*), pokazał w Gdyni swój drugi, po niskobudżetowym *Kalafiorze*, obraz – *Tulipany*. *Tulipany* są melancholijnym powrotem reżysera do lat 70. Chociaż akcja filmu rozgrywa się współcześnie, z ekranu rozbrzmiewają hity z tamtych lat (niezapomniana Anna Jantar), albo nowoczesna muzyka Daniela Blooma stylizowana na *sweet 70's*, aktorzy pojawiają się w kostiumach z epoki, a na szafkach mieszkań stoją tradycyjne płyty gramofonowe. Borcuch z wdziękiem przypomina aktorów-ikony polskiego kina: Zbigniewa Malanowicza, Małgorzatę Braunek, Jana Nowickiego, Tadeusza Plucińskiego, którym towarzyszą Ilona Ostrowska i Andrzej Chyra. Patrzymy na gwiazdy sprzed lat z pewnym wzruszeniem, oglądamy ich elegancko pokazywane romanse, ale pod tą pierwszą, gładziutką powierzchnią nie kryje się już nic ponad. Borcuch nie potrafi wyposażyć swoich bohaterów w jakąkolwiek przeszłość, brnie w stereotypy (kobiety w filmie służą do seksu, szerokiego uśmiechania się i mycia naczyń), nie przekonuje.

Rozczarował także *Trzeci* Jana Hry-

niaka. Produkcję tego obrazu poprzedzały prasowe doniesienia, że mamy do czynienia z kontynuacją *Noża w wodzie* Romana Polańskiego. Rzeczywiście punkt wyjścia jest podobny: statek na Mazurach, a na statku atrakcyjni nuworysze – świetnie zresztą zagrani przez Magdalenę Cielecką i Jacka Poniedziałka, pojawia się także, jak u Polańskiego, ten „trzeci” (Marek Kondrat). Pierwszy kwadrans filmu jest znakomity. Ma świetne tempo, inteligentne dialogi, odpowiedni suspens. Im dalej, tym jednak gorzej. Hryniak, za scenarzystą Wojciechem Zimińskim, mnoży kolejne atrakcje i, niestety, logiczne nieprawdopodobieństwa. Największym problemem tego filmu jest jednak nieprzystawalność formy do treści. Forma – gładka i standardowa – kryje w sobie metafizyczne odmęty. Nie chcę państwu psuć zabawy (w styczniu film trafi do kin), nadmienię tylko, że w *Trzecim* obok spotkania z Cielecką, Poniedziałkiem i Konradem, na widzów czekają także Anioł, Szatan, a może nawet sam Pan Bóg.

Sądząc po najnowszych polskich filmach, *trendy* są nie tylko lata 70. (w *Trzecim* bohaterowie słuchają Trubadurów i zespół Dwa plus Jeden), *trendy* jest także Kraków, który pojawia się niemal w co trzecim prezentowanym na festiwalu obrazie. Sukiennice rzeczywiście wypadają bardzo malowniczo. Poza tym chociaż powszechnie niby wiadomo, że „aktorzy krakowscy są najwspanialsii na świecie”, takiej ofensywy artystów z Krakowa w Gdyni nie było już od dawna. W każdym niemal filmie grają aktorzy z Krakowa i najczęściej rzeczywiście są to role najciekawsze – warto wymienić choćby wybrane role Jana Frycza (*Pręgi*,

Nigdy w życiu), Krzysztofa Globisza (*Długi weekend*), Mariana Dziędziela i Iwony Bielskiej (*Wesele*), Barbary Kurzaj (*Ono*), Romana Gancarczyka (*Mój Nikifor*) czy Mieczysława Grąbki (*Vinci*).

Podróż z Wojcieszkiem

Prolog filmu Przemysława Wojcieszka *W dół kolorowym wzgórzem* zapowiada kino drogi. Rysiek (Dariusz Majchrzak) po kilkuletniej odsiadce w więzieniu wraca do Wolimierza, miejscowości, w której spędził dzieciństwo i młodość, opowiada kierowcy ciężarówki sielankowe wizje przyszłości. Początek jest jednak zwodniczy, kamufluje ponurą prawdę. Rysiek stracił gospodarstwo, rodzinny dom został sprzedany, narzeczona Agata (Aleksandra Popławska) wyszła za mąż za Jarka (światny Rafał Maćkowiak), brata Ryśka. W Wolimierzu nikt na niego specjalnie nie wyczekuje, przyjaciele zajęli się handlem narkotykami, reszta też wypada stereotypowo – brak pracy, brak perspektyw. A jednak Rysiek podejmuje walkę, chce odzyskać kobietę i dom, i, podobnie jak Marcin, bohater poprzedniego filmu Wojcieszka, *Głośniej od bomb*, wierzy, że mu się to uda.

Wojcieszek (zaledwie trzy filmy na koncie) konsekwentnie pracuje nad własnym stylem. Tym razem mądrzej niż w poprzednich filmach dzieli racje, wie już, że aby widza zaciekawić, trzeba go najpierw zmylić i zdeorientować. Filmmowy Szatan ujawni swoje dramatyczne, głęboko ludzkie oblicze, a mimowolnym sprawcą tragedii stanie się prostolinijny pocziwina. Najbardziej dramatyczną postacią filmu jest właśnie ów Szatan, prowincjonalny gangster – Ta-

dek (najlepsza w całym filmie rola Przemysław Bluszcza). To, oczywiście, cham i prymityw, ale także człowiek ukrywający gorzką tajemnicę, niezasługujący na potępienie, fascynujący. Z drugiej strony główny bohater filmu, Rysiek, jest typem zwyczajnie nijakim, w czym zresztą spora zasługa Dariusza Majchrzaka prowadzącego rolę na jednej nucie aktorskiej bezradności.

Taki też jest film *Wojciezka* – jednocześnie ciekawy i drażniący. Bracia niby się nienawidzą, ale raz po raz wpadają sobie w ramiona, problem usuniętej ciąży urasta do znamion tragedii antycznej (czyżby?), a refrenowo powtarzane zakłęcie „kocham cię” brzmi pensjonarsko i razi moje malkontenckie gustu w materii „kochania”.

Nikt nie woła

Obok filmów konkursowych i odbywających się równolegle pokazów w konkursie kina niezależnego na festiwalu w Gdyni prezentowane były także filmy koprodukowane przez naszą kinematografię oraz retrospektywy przewodniczącego jury – Jerzego Stuhra i Kazimierza Kutza. Trzeciego dnia festiwalu, w niemal pustej sali multipleksu, obejrzałem obraz Kutza sprzed lat – *Nikt nie woła* z 1960 roku. Wybitny film o niespełnieniu w miłości, które staje się niespełnieniem życiowym. Zapomniane arcydzieło Kutza było zapowiedzią nareszcie dobrego i artystycznie udanego dnia na gdyńskim festiwalu.

Wesele Wojciecha Smarzowskiego jest filmem gorzkim jak stanowiąca główny element filmowej scenografii gorzka żółądkowa. „A to Polska wła-

śnie”, obwieścił przed ponad stu laty Wyspiański, dając w *Weselu* ponurą diagnozę społeczeństwa, ale „społeczeństwo” do dzisiaj nie potrafiło wyciągnąć z tej lekcji otrzeźwiających wniosków. Akcja filmu Smarzowskiego, podobnie jak akcja dramatu Wyspiańskiego, rozgrywa się w ciągu jednego dnia w ponurej, chociaż pstrokato przystrojonej reżimie.

Wesele to obraz, który boli. Od pierwszych scen wchodzimy w posępny, a przecież doskonale nam znany, odpychający świat, gdzie konkordatowe małżeństwa szczerze się nienawidzą, ojciec kocha przede wszystkim pieniądze, a matka wspomnienie o sobie – młodszej o kilkadziesiąt kilogramów, wszyscy pozostali marzą, żeby wreszcie się napić, żeby zapomnieć. Za chwilę są pijani, wrzeszczą jedni przez drugich i wszyscy są równie niewiarygodni w tym, co mówią, czynią, czują. Portret Polski, jaki wyłania się z filmu Smarzowskiego, pełen jest pychy osobistej, narodowej i chorobliwego zakłamania.

Figurki w polskiej szopce wciąż miarowo podskakują, rozmowy przypominają chaotyczne dialogi z *Wesela*, wszyscy mówią, nikt nie słucha, bo naprawdę każdy mówi o sobie do siebie. Oglądając *Wesele*, miałem poczucie, że nareszcie udało się w polskim kinie zarejestrować jakąś przejmującą prawdę o nas, o społeczeństwie.

Smarzowski jest bezlitosny. Pokazuje społeczeństwo z pogardą, bezkompromisowo, ale szczerze. Nikt nie mówi o wzruszeniach, o miłości, każdy liczy pieniądze, bo przecież w życiu najważniejsza jest „fura i komóra”. I chociaż wódka jest tania (sprowadzona ze Sło-

wacji), kielbasa w bigosie ma, jakby napisał Słonimski, kolor „marengo w zielony rzucik”, to przecież trzeba się postawić: przed księdzem, sąsiadami, przed sobą samym. Niemal wszyscy w tym koncertowo zagranym filmie przegrywają. A kiedy po weselnej przyśpiewce o *Białym Misiu* nieoczekiwanie kapela uderza w tonację patriotyczną, inicjując wspólne odśpiewanie *Roty*, to nikt chyba nie ma już złudzeń, że to wesele nigdy się nie skończy.

Pokaz *Ono* Małgorzaty Szumowskiej poprzedziła seria bardzo nieprzychylnych recenzji w „Gazecie Wyborczej”, z których wynikało, że film ten jest tylko napuszonym balonem, z którego uszło powietrze. Mam odmienne zdanie. Młoda, piękna dziewczyna (Małgorzata Bela) oczekuje na przyjście na świat dziecka. Uczy go słuchać, żeby sama mogła usłyszeć swój świat od nowa. Dramat macierzyński, który zaproponowała Szumowska, zawsze stoi na krawędzi wzruszeń zbyt łatwych, prawd oczywistych. Kilkakrotnie w *Ono* reżyserka przekracza granicę kiczu, film staje się manieryczny i pretensjonalny. Zbyt wiele w filmie nadęcia, przesadzonych ambicji, ale przecież widać, że za projektem stoi myślący reżyser, że mamy do czynienia z filmem mistrzowsko sfotografowanym i świetnie zainscenizowanym. A kiedy na ekranie pojawia się schorowany Marek Walczewski, *Ono* staje się także poruszającym moralitetem, filmem już nie o cudzie życia, ale o tajemnicy śmierci. W kreacji Walczewskiego kryje się niezgoda na odejście, ale jest też towarzyszące nam zawsze poczucie utraty, znikomości losu, życia kruchego jak gra szklanych paciorków.

Małgorzata Szumowska zadedykowała swój film rodzicom...

Receptory bólu

Może ty nie istniejesz naprawdę, może tylko mi się śniysz? – mówi Marian Włosiński (Roman Gancarczyk), patrząc na pochylonego nad kawałkiem papieru karzelka, a raczej na ludzki strzęp starości, oddalenia i bólu. To Nikifor, zwany krynickim (Krystyna Feldman). *Mój Nikifor* – film w reżyserii Krzysztofa Krauze to, moim zdaniem, najważniejszy polski film sezonu.

Bałem się tego *Nikifora* – gdyński pokaz dzieła Krauzego poprzedziła seria nieprzychylnych anonsów prasowych. Bałem się, że zobaczę oleodruk, cepelię, banalnie wzruszającą opowieść o ułomnym twórcy, którego los obdarzył wielkim talentem. Pomyśl na film o Nikiforze wydawał się karkołomny, zresztą biografie tzw. ludzi sztuki z reguły się w kinie nie udają, przykładów aż nadto (*Lautrec* Planchona, *Bacon. Szkic do portretu* Maybury’ego). Szczęśliwie Krauze nie nakręcił biografii malarza, *Mój Nikifor* jest opowieścią o tajemnicy talentu, magii przyjaźni i o spotkaniu, które zmienia życie.

W 1960 roku do drzwi malarskiej pracowni Mariana Włosińskiego, malarza pełniącego funkcję głównego dekoratora w Dyrekcji Domów Zdrojowych w Krynicy, zapukał chory na gruźlicę Nikifor i powiedział: *tutaj będę malowała* (często mówił o sobie w rodzaju żeńskim, zawsze niewyraźnie, bo miał język przyrośnięty do gardła). Zapukał i został przez długich siedem lat. Aż do końca. Włosiński – opiekując się Nikifo-

rem – zapłacił za to wysoką cenę, cenę prywatnego szczęścia.

Krzysztof Krauze, autor pamiętnego *Długu*, nakręcił film diametralnie różny, wysoce artystyczny, wiele wymagający od widza. Oglądanie *Mojego Nikifora* przypomina lekturę buddyjskich ksiąg. Chociaż słowo „poświęcenie” pada z ekranu tylko raz, to właśnie „poświęcenie” jest filmową mantrą odmieńnianą po wielokroć. Siła filmu kryje się poza dialogiem – w emocjach, w milczeniu, w gestach. W drzeniu starych dłoni Nikifora, w drzeniu jego serca.

Natchnione zdjęcia Krzysztofa Ptaka pokazują Krynicy z sennych, onirycznych wizji nikiforowych obrazeczków, wszyscy aktorzy, co bardzo rzadkie, zagrali dobrze, albo bardzo dobrze. Krystyna Feldman nie gra Nikifora, jest nim naprawdę. To rola, która przejdzie do historii polskiego kina. Uderza spokój i cisza w wystudiowanej kreacji Romana Gancarczyka, odkryciem filmu jest znakomita Lucyna Malec w roli żony Włosińskiego.

Wielominutową owacją na stojąco zostały przyjęte *Pręgi*, niezwykle dojrzały debiut Magdaleny Piekorz. *Mam 30 lat i dostałem list od Boga* – mówi Wojciech (wspaniały Michał Żebrowski). List od Boga nie przypomina jednak miłosiernego Caritas, jest raczej katalogiem traum i toksyn dzieciństwa, które wracają nieoczekiwanie. Zawsze będą wracały.

Byłem, już mnie nie ma – tymi słowami kończy się *Gnój* Wojciecha Kuczoka. Najpierw była bowiem powieść. Znako-mita powieść. Opowiadana przez dziecko historia toksycznej rodziny ze Śląskiem w tle. Film Piekorz, wyraźnie nawiązujący do tamtej książki, a także do

opowiadania Kuczoka *Dioból*, nie jest jednak adaptacją, lecz autonomiczną historią o dramacie dzieciństwa, które zamienia się w dramat wieku dojrzałego.

Piekorz nie przywołuje Freuda, nie chodzi jej o wyświetlenie ukrytych pragnień, które odrzuciła psychika. *Pręgi* to raczej podświadomość jungowska, echa wspomnień, mitów i traum, które ozywają nieoczekiwanie. Ślady pejcza na ciele, rany w duszy, pręgi. Systematycznie bite przez rodzica dziecko jest może najbardziej dojmującą alegorią krzywdy.

Debiut Piekorz dzieli się na dwie części. W pierwszej obserwujemy młodego Wojtka (imponujący debiut Wacka Adamczyka) i jego ojca (Jan Frycz). Ojciec i syn, dwa wyczuwające się receptory bólu i miłości, która stoi na granicy rozpacz, bezsilności i sadyzmu. To miłość, która boli tak, jak ból zadawany dziecku przez ojca. Pejcz ma czterdzieści centymetrów, miękki środek i ostre zakończenie. Zadawane nim pręgi bolą zawsze.

Głównie dzięki niezwyklej kreacji Jana Frycza próbujemy jednak usprawiedliwiać zachowania ojca. Pragnąc dobra dla syna, nie potrafił zrozumieć, na czym to dobro polega. Chcąc obudzić w dziecku odwagę, otworzył w nim przestrzeń strachu, wyposażając go w nią na całe życie. Od lat nie mieliśmy w polskim kinie tak dojrzałego debiutu.

Kiedy los wysłał Wojtkowi koło opatrnościowe, dając mu bezinteresowne uczucie młodej dziewczyny (Agnieszka Grochowska), mężczyzna będzie musiał najpierw pokonać siebie, żeby przyjąć taki dar.

Film Piekorz przy wszystkich zaletach ma też wady. Jest, zwłaszcza w części pierwszej, stylistycznie niejednorod-

ŁUKASZ
MACIEJEWSKI
ur. 1976 r.,
doktorant
w Katedrze
Amerykanistyki
UJ, dziennikarz
współpracujący
m.in. z „Filmem”
i „Tygodnikiem
Powszechnym”.

ny, obok ról znakomitych (wybitny epizod Doroty Kamińskiej) są też role kompletnie nietrafione (zastanawiam się, kim jest i kogo gra Mikołaj Grabowski), wreszcie *Pręgi* wypadają niewiarygodnie w tych partiach, kiedy zamiast o przemocy trzeba opowiedzieć o uczuciach. To jednak jeden z naprawdę niewielu polskich filmów, w których nie ma nawet cienia wyrachowania, wyznanie Piekorz jest bezwzględnie szczere. I przejmujące. Tym bardziej, że przecież prawie każdy ma w sobie coś z Wojtka. Pamięta swoje pręgi.

Werdykt

To był bardzo przeciętny festiwal z zaledwie kilkoma interesującymi tytułami i właśnie te filmy zostały docenione w werdykcie jury. Ubiegłoroczna wpadka (nagrodzenie filmów najsłabszych, nie najlepszych) szczęśliwie się nie powtórzyła. Jury pod przewodnictwem Jerzego Stuhra podpisało, moim zdaniem, jeden z najbardziej uczciwych werdyktów w ostatnich latach.

Największym zwycięzcą festiwalu są, oczywiście, *Pręgi* Magdaleny Piekorz. Lista nagród dla debiutu Piekorz jest imponująca: nie tylko „Złote Lwy”, ale także nagrody za zdjęcia dla Marcina Koszałki, za dźwięk, kostiumy, nagroda publiczności oraz szereg nagród pozaregulaminowych.

Nagrodę za „wybitną kreację aktorską” w filmie *Mój Nikifor* w reżyserii Krzysztofa Krauze otrzymała Krystyna Feldman. Film ten otrzymał także nagrodę za kostiumy dla Doroty Roqueplo. *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego otrzymało prestiżową Nagrodę Specjalną

Jury, wyróżniono życiową rolę Mariana Dziędziela – Wojnara, ojca panny młodej; *Wesele* jest także laureatem nagrody dziennikarzy i kilku nagród pozaregulaminowych. Z satysfakcją przyjąłem zauważenie w werdykcie interesującego filmu Przemysława Wojcieszka *W dół kolorowym wzgórzem* (nagroda za reżyserię i za aktorski debiut dla Przemysława Bluszcza), oraz *Ono* Małgorzaty Szumowskiej (nagroda aktorska dla poruszającej kreacji Marka Walczewskiego i za muzykę dla Pawła Mykietyna). Owszem, zabrakło większej ilości nagród dla mojego głównego faworyta *Mojego Nikifora* Krauzego, aktorskich wyróżnień dla Jana Frycza (*Pręgi*), Romana Gancarczyka (*Mój Nikifor*) czy Iwony Bielskiej (*Wesele*), wpadkami były nagrody za scenografię i za drugoplanową rolę kobiecą dla Małgorzaty Braunek, której powrót do kina bardzo cieszy, ale akurat w *Tulipinach* Borcucha raczej była niż grała, także zestaw nagród dla telewizyjnego *Długiego weekendu* Roberta Glińskiego wydał mi się nieco koniunkturalnym ukłonem w stronę Telewizji Polskiej, głównego mecenasa rodzimego kina, niemniej dawno już nie miałem wrażenia, że głos gremium jurorskiego do tego stopnia zgodny jest nie tylko z moimi, ale także wspólnymi odczuciami obserwujących festiwal widzów i dziennikarzy.

To prawie niemożliwe, ale przez cały festiwalowy tydzień pogoda w Gdyni dopisywała. A przecież, odkąd pamiętam, zawsze było pochmurno, brzydko i deszczowo. Może to dobry prognostyk wreszcie dobrej pogody dla polskiego kina? Pierwsze jaskółki już są. Za rok festiwal po raz trzydziesty.

Łukasz Maciejewski

**NAGRODY 29. FESTIWALU POLSKICH
FILMÓW FABULARNYCH W GDYNI**

Jury 29. Festiwalu Polskich Filmów
Fabularnych w Gdyni w składzie: Jerzy
Stuhr (przewodniczący), Sławomira
Łozińska, Agnieszka Różycka, Dariusz
Gajewski, Sławomir Idziak, Andrzej
Korzyński, Andrzej Płocki przyznało
następujące nagrody:

Grand Prix Złote Lwy: *Pręgi*, *Vinci*
reż. Magdalena Piekorz

Nagroda Specjalna: *Wesele*,
reż. Wojciech Smarzowski

Reżyseria: Przemysław Wojcieszek
(*W dół kolorowym wzgórzem*)

Scenariusz: Juliusz Machulski (*Vinci*),
Jarosław Sokół (*Długi weekend*)

Najlepsza aktorka: Krystyna Feldman
(*Mój Nikifor*)

Najlepszy aktor: Marian Dziędziel
(*Wesele*), Krzysztof Globisz (*Długi
weekend*)

Mój Nikifor

Zdjęcia: Marcin Koszałka (*Pręgi*)

Muzyka: Paweł Mykietyń (*Ono*)

Scenografia: Rafał Waltenberger
(*Cudownie ocalony*)

Aktorka w roli drugoplanowej:
Małgorzata Braunek (*Tulipany*)

Aktor w roli drugoplanowej:
Marek Walczewski (*Ono*)

Kostiumy: Dorota Roqueplo
(*Mój Nikifor* i *Pręgi*)

Dźwięk: Michał Żarnecki (*Pręgi*)

Montaż: Krzysztof Szpetmański *Ono*
(*Mój Nikifor*)

Nagrody pozaregulaminowe:

Debiut aktorski: Przemysław Bluszcz
(*W dół kolorowym wzgórzem*)

Twórca filmu telewizyjnego: Robert
Gliński (*Długi weekend*)

Nagroda Publiczności: *Pręgi*

Nagroda Stowarzyszenia Filmowców
Polskich: *Wesele*

Nagroda Krajowej Rady Radiofonii
i Telewizji: Robert Gliński

Nagroda Prezesa TVP: *Wesele*

Nagroda Rady Programowej TVP: *Wesele* *Wesele*



PEDRO ALMODOVAR

Con pasión

Złe wychowanie reż. Pedro Almodovar
Hiszpania 2004 r., 110 min
wykonawcy Gael Garcia Bernal,
Fele Martinez, Francisco Boira.

Recenzje najnowszego filmu Pedro Almodovara w których autorzy skupiają się wyłącznie na homoseksualnych wątkach opowieści i modnym obecnie temacie pedofilii wśród kleru, głęboko krzywdzą ten wstrząsający, pod każdym względem perfekcyjnie zrealizowany obraz. *Złe wychowanie* nie jest filmem o homoseksualistach i szczególnej specyfice tej orientacji, nie daje również portretu degenerata – pedofila ani nie wnika w naturę jego działań, nie jest także studium psychiki ofiar/y. Jest na-

tomiast niewątpliwie filmem o krzywdzie – krzywdzie wyrządzonej bezbronnemu człowiekowi, która rujnuje życie nie tylko jemu samemu, ale także jego bliskim, przyjaciółom, a nawet ludziom, którzy nie zetknęli się z nim bezpośrednio.

Tą krzywdą jest molestowanie dziecka, chłopca, ucznia prowadzonej przez zakonników szkoły. Sam fakt napastowania dziecka jest szokujący i naganny, ale świadomość, że dopuszcza się tego osoba obdarzona społecznym zaufaniem i szacunkiem, głosząca na co dzień z ambony poszanowanie praw drugiego człowieka i miłość bliźniego (a zwłaszcza bliźnich najmniejszych i najbardziej bezbronnych) powoduje całkowitą utratę wiary zgwałconego Ignatia i świadków jego tragedii w autorytet dorosłych i stworzone przez nich zasady. Pozornie

sielski, bezpieczny świat dzieciństwa pod czystym błękitem nieba kryje rzeczywistość bardziej niż ponurą. W klasztornej szkole rej wodzi ojciec Manolo – nauczyciel literatury, którego znacznie bardziej niż tajniki sztuki literackiej interesują nieletni uczniowie. Dla zaspokojenia swojej żądzы nie cofa się przed kłamstwem, szantażem i manipulacją, a także kradzieżą – odbiera swojemu małemu kochankowi jego jedyną, prawdziwą miłość, łudząc się, że przez pozabawienie go towarzystwa Enrique zdobędzie uczucie osamotnionego Ignatia. To się oczywiście nie udaje – Ignatio kończy szkołę potwornie rozchwiany emocjonalnie, pełen sprzeczności i strachu. Próbując zapomnieć o upokorzeniu, pławi się w barwnej kontrkulturze lat 70. będącej zaprzeczeniem klasztornego wychowania, szuka ucieczki w narkotykach, co w końcu prowadzi do uzależnienia. Sterując w kierunku transwestytyzmu, daje wyraz pragnieniu porzucenia stłamszonej tożsamości. Ojciec Manolo natomiast rezygnuje ze stanu kapłańskiego, ale nie z zainteresowania dziećmi i bardzo młodymi ludźmi – prowadząc życie szanowanego pracownika wydawnictwa i statecznego żywiciela rodziny, marzy o owocu zakazanym i kiedy takowy w wyjątkowo atrakcyjnej postaci młodszego brata Ignatia pojawia się na horyzoncie, skwapliwie korzysta z okazji, rujnując tym samym życie kolejnego człowieka. Aby oczyścić sobie pole działania, były duchowny nie cofa się przed fizyczną likwidacją dawnego obiektu swojej niezdrowej fascynacji, wciągając w to przedsięwzięcie młodziutkiego Juana... Tenże kilka lat później pojawia się u dziecięcej miłości swojego brata – dziś zna-

nego i uznanego, choć młodego reżysera – podając się za Ignatia. Rzekomy Ignatio ma ze sobą projekt scenariusza, który budzi zainteresowanie Enrique, jest bowiem zapisem przeżyć chłopców w katolickiej szkole i dramatu, jaki stał się udziałem jednego z nich. Enrique zmagający od jakiegoś czasu z niemocą twórczą, widzi w opowiadaniu kolegi coś więcej niż tylko nośną historię. Decyzja o nakręceniu filmu według *Wizyty* Ignatia jest w zamierzeniu reżysera swoistą psychodramą, w trakcie której powoli wyjaśniają się skomplikowane relacje – zarówno pomiędzy realizatorami *Wizyty*, jak i jej protagonistami. Odpowiedź na pytania, które widz razem z bohaterami *Złego wychowania* zadawał sobie niemal od czołówki filmu, nie przynosi jednak uspokojenia. Prawda jest niemożliwa do zaakceptowania i zrozumienia, powoduje bunt, gorycz i bezsilną złość. Zakończenie filmu, które w charakterystyczny dla Almodovara sposób zamyka poszczególne wątki, również nie przynosi katharsis. Losy żadnego z bohaterów nie potoczyły się gładko, a jedyne zadanie, które mogłoby dawać nadzieję na to, że odcięcie się od zła jest możliwe, można czytać dwuznacznie. Widz jest informowany o tym, że Enrique nadal robi filmy *con pasion*. Problem w tym, że hiszpańskie słowo *pasion* oznacza nie tylko namiętność, pasję, fascynację, ale także cierpienie, niezagojone rany i niewygasłe, negatywne emocje... To jeszcze jeden trop, który wskazuje na autobiografizm filmu. Reżyser przyznaje się do niego tylko po części, mówiąc: *Ten film jest autobiograficzny, ale w głębszym znaczeniu tego słowa. Ja jestem w każdej z tych postaci, lecz nie opowiadam przy ich pomocy historii swojego życia.*

Zwraca uwagę, że żadna z przedstawionych w *Złym wychowaniu* postaci nie jest „normalnym” człowiekiem w potocznym tego słowa znaczeniu. Każdy posiada jakiś defekt lub cechę odróżniającą go od przeciętnych członków społeczeństwa. Tego zwyczajnego społeczeństwa zresztą w ogóle w filmie nie ma, jakby reżyser chciał zasugerować widzowi, że coś takiego jak zdrowi, pozbawieni traumatycznych doświadczeń, przeciętni ludzie nie istnieją lub są po prostu zbyt nudni, żeby się nimi zajmować. W *Złym wychowaniu* wszyscy są „źle wychowani” – nawet jeśli dramatyczne doświadczenie molestowania zostało im oszczędzone. Bohaterowie filmu Almodovara nie są ani dobrzy, ani źli – są za to przeraźliwie samotni. Boją się okazywania emocji, ciągle coś udają – przed sobą, przed innymi. Ubrania, gesty, mimika, wyzywające, przerysowane zachowania – są elementami gry obliczonej na pewien efekt, na osiągnięcie mniej lub bardziej jawnego celu. Prawdziwe emocje są tutaj pokazane tylko raz – i ta scena wywołuje kolosalne wrażenie, większe chyba nawet niż koszarne, trudne do zniesienia sceny napastowania małego Ignatia. To moment ostatniego klapsu *Wizyty*. Ekipa powoli rozchodzi się do domów, a Juan grający główną rolę, zaczyna rozpaczliwie, bezradnie szlochać. Przed chwilą zagrał śmierć swojego brata – a także, poniekąd, swoją własną... Chyba dopiero teraz uświadamia sobie wagę wydarzeń, w których uczestniczył przez kilka ostatnich lat, i fakt nieodwracalności zła. Nikt nie zdaje sobie sprawy z powodu płaczu tego urodziwego, zdolnego, silnego chłopaka, mało – nikogo on nie obchodzi. Jediną

osobą, która zwraca uwagę na rozpacz chłopca, jest pracownica ekipy filmowej, która z ogromną delikatnością, jak w zwolnionym tempie ściera mu z twarzy makijaż w taki sposób, że staje się to pieszczotą – pozbawioną jednak erotyzmu. Juan wtula głowę w jej brzuch, jego kołysanie przywodzi na myśl ruchy dziecka układanego do snu. Dobroczynny sen jednak nie przyjdzie, nie zastąpi rzeczywistej mary. Juan już to wie. Nie tylko on zresztą.

Gael Garcia Bernal, odtwarzający rolę Juana, jest bardzo mocną stroną filmu. Jest autentyczny w każdym z zagranych przez siebie wcieleń – cynicznego, zepsutego chłopaka manipulującego ludźmi, transwestyty czy delikatnego, nieśmiałego chłopca z katolickiego internatu. Pokazanie całkowicie różnych twarzy ludzkiej natury tworzy kolejny niezmiernie istotny dla *Złego wychowania* punkt odniesienia. Film jest swojego rodzaju mozaiką złożoną niejako na dwóch poziomach – konstrukcji bohaterów i gatunku. Bohaterowie – rozchwiani, niejednorodni, często niezrozumiali i trudni do „utożsamienia się z” powodują chaos, z którego wyłania się jednak znaczenie. Gatunek, a raczej gatunki – elementy filmu noir i komedii, melodramatu i filmu obyczajowego plus lekko pornograficzne wstawki gejowskie – wpisują się w tradycję kina postmodernistycznego, tak charakterystycznego dla stylu hiszpańskiego twórcy. Układanka złożona z wielu bardzo różnych i pozornie niepasujących do siebie kamyczków nie powoduje jednak uczucia nadmiaru, przesytu, nie może być także podstawą oskarżeń o nieproduktywny kicz. Ten „kicz” – jeśli w ogóle użycie tego pojęcia

ma w tym wypadku sens – zdecydowanie jest produktywny.

Wbrew agresywnym atakom członków Ligi Polskich Rodzin obraz Almodovara nie jest wymierzony w Kościół katolicki czy religię. Zapewne duże znaczenie miał fakt, że sam reżyser pobierał edukację w takiej szkole, jaka pokazana została w filmie. Szkoła ojca Manolo jest jednak bardziej symbolem instytucji i ludzi wykorzystujących swoją władzę do czynienia zła niż wiernym portretem konkretnego miejsca. Almodovar nie uderza w Kościół – uderza natomiast w hipokryzję tego typ organizmów, które chronią swoich zdeprawowanych członków, niszcząc jednocześnie ich ofiary. Przypadek spowodował, że *Złe*

wychowanie weszło na ekrany w bardzo gorącym dla Kościoła katolickiego momencie, kiedy w wielu krajach wychożą na jaw coraz to bardziej skandaliczne poczynania księży, z którymi Kościół nie bardzo potrafi sobie poradzić. Reżyser pracował nad scenariuszem od kilku lat i choć punktem wyjścia rzeczywiście stają się naganne praktyki seksualne księży, nie jest to najważniejsza kwestia filmu. *Dla mnie ojciec Manolo jest zaledwie postacią – mówi Almodovar. – Nie jest to atak na Kościół katolicki. Nie stworzyłem ojca Manolo i jego wcielenia w świeckich szatach, pana Berenguera, by oskarżać Kościół. To elementy historii, które pozwalają mi opowiedzieć o różnych obliczach pożądania.*

Joanna Preizner

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

Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*,
Kraków 2004, tom 2 serii „Liberatura”, ISBN 83-
89911-02-7, wydana w nakładzie 200 egz. przez
Korporację Ha!art
Fotografia Jerzy Szot

TARGI TANIEJ SZTUKI 4-23 grudnia 2004,
Warszawa/Kraków, Galeria Raster/Korporacja
Ha!art, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki,
Kraków (zakupów można także dokonać na stronie
<http://www.ha.art.pl>)

Smutni komedianci

Pomiędzy ironią i współczuciem

Na wiosnę pojawiły się w centrum Krakowa billboardy z reklamą nowej stacji telewizyjnej 4FunTV. Aby się odróżnić od innych reklam „pieszczących” zmysł wzroku i smaku, ta posłużyła się kontrastem. W kadrze billboardu pokazano realistyczny obraz kościotrupa usadowionego – *tout court* – na sedesie, w pozie przywołującej rozliczne skojarzenia: od Dürerowskiej *Melanchoлии* po Rodinowskiego *Mysliciela*. Wszystko to, by zwrócić uwagę na hasło reklamowe: „Nie bawisz się, nie żyjesz”. Telewizyjna rozrywka jako środek ratujący przed nudą życia? Oto przykład daleko idącej przewrotności! Telewizja – jaka by nie była – ma działanie odwrotne. Im bardziej epatuje zmysły, tym bardziej otepia. Stanisław Lem, futurolog i intelektualista tropiący dziwactwa współczesnego świata, opublikował ostatnio komentarz dotyczący raportu Amerykańskiej Fundacji Narodowej Sztuk Pięknych (*National Endowment for the Arts*) na temat stanu kultury¹. Z raportu tego wynika, że wzrost popularności telewizji i innych mediów elektronicznych, i co za tym idzie, spadek czytelnictwa, prowadzą do rozszerzającej się

gwałtownie społecznej bierności. Jak pisał Lem: *aktywiści czytelnictwa są skłonni do rozmaitych rodzajów działalności, w przeciwieństwie do przeszło połowy populacji, która zdaje się zapadać w apatyczny letarg.*

Mnie, która z rzadka tylko oglądam telewizję, ta mało wyrafinowana reklama zainteresowała jako kolejny przejaw wulgaryzowania tradycji ikonicznej na użytek kultury masowej. Jest to również jeden z symptomów wymuszania rozrywki jako konieczności życia. Wiadomo od dawna, że przymus zabawy jest jej zaprzeczeniem. Klasyk tematu, Johan Huizinga w swojej znanej książce *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* pisał wyraźnie: *Wszelka zabawa jest najpierw i przede wszystkim swobodnym działaniem. Nakazana zabawa nie jest już zabawą. Co najwyżej może być poleconym odtworzeniem zabawy.* Zabawa zorganizowana, czyli rozrywka, to obszar, na którym można obserwować w stopniu skondensowanym zagrożenia społeczeństwa konsumpcji – z wszystkimi jego mitami i mechanizmami. Jego znakomitą diagnozę dał Jean Baudrillard zanim jeszcze zaczęła się era ponowoczesna². W Polsce chorobę konsumeryzmu przechodzimy późno i dotkliwie. Chroniła nas przed nią przymusowa terapia komunizmem, który odgrodził na pół wieku szarych mieszkańców smutnego kraju od barwnego świata wolnego rynku towarów i idei. Przez ostatnie piętnaście lat transformacji ustrojowej nadrabiamy zaległości we wszystkich dziedzinach. Z różnym skutkiem, często karykaturalnie, ale przymysł rozrywkowy ma się naprawdę dobrze. Sprzyja temu model życia, który Władysław Stróżewski nazwał „ideałem życia ułatwionego”. W niedawnym wy-

wiadzie na temat tego, jak się bawi Polak, podzielił ludzi na hiperaktywnych organizatorów rozrywki i coraz bardziej pasywnych jej odbiorców. Powstaje nowy typ niewolnika i pana. Jak mówi Stróżewski: *Elity aktywnych tak będą unowocześniać życie pasywnym, że bierny już nie będzie umiał żyć samodzielnie.*

Uczni spierają się, kiedy nastąpił kryzys kultury jako zabawy. Jacek Woźniakowski w erudycyjnym studium *Kryzys powagi i kryzys zabawy* wykazuje, iż kryzysy te są ze sobą sprzężone i nieustannie od wieków wracają: *każda epoka musi wynajdować własne sposoby uświadamiania sobie i przezwyciężania owych kryzysów, zwłaszcza jeśli występują one w postaci tak zapalnej jak dzisiaj.* Tekst ten został wygłoszony podczas sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Kryzysy w sztuce* w roku 1985 – w samym środku ponurej epoki po stłumieniu ruchu Solidarności. Daleko za nami była euforia pierwszej w bloku komunistycznym pokojowej rewolucji. Mało kto wtedy przeczuwał, że zepsuty system tak szybko się zawali. Ale i światowe prądy kulturowe nie nastrajały do radości. Było wiadomo, że postmodernizm to epoka wyczerpania. Jednakże paradoksalnie, mimo iż nie było widoków na zmianę, epoka ta sprzyjała specyficznemu rodzajowi śmiechu, który ratował przed pesymizmem i zgnęśnieniem. O taki odnowicielski śmiech upominał się już kilka lat wcześniej Andrzej Kijowski, pisząc o potrzebie nowej literatury, która rozbawiłaby czytelnika ukiszzonego w nudzie niemożności i snobizmach intelektualnych komunistycznej Polski: *W literaturze musi gruchnąć wielki śmiech Cervantesa, Moliera, Diderota, Baumarchais'go, śmiech z Miesz-*

czanina szlachcicem, z Uczonych białogłów, z Pocieszných wykwintniś, *śmiech z mrocznego artysty i ezoterycznego literata, śmiech z bełkotu filozofów i z psychologicznych głębin, i ze wszystkiego, co nam, którzy w tym robimy, wydaje się już dziś napuszone i pretensjonalne, ale co nas trzyma twardo w rygorach mody i snobizmu – śmiech Gombrowicza, Güntnera Grassa, Ionesco, śmiech parodii, persyflażu, mistyfikacji – śmiech Witkacego, choć już nie tak samobójczy. (...) Nowy czytelnik musi zrozumieć, że ten śmiech do niego jest skierowany, aby śmiać się i bawił razem z literaturą, razem z nami, boć jest przeciw jednym z nas – urodzonych już w epoce wyprzedzaży, wygasania wielkich ruchów literackich, nas, którzyśmy jak i on skazani byli na wylizywanie resztek z talerzy³.*

Śmiech we współczesnej literaturze polskiej – to temat osobny. Nas interesuje śmiech artystów – ironiczny i witalny, bluźnierczy i odnawiający. Cofnijmy się do lat 80. XX wieku, bo tam sytuuje się rodowód naszej współczesności, tam bezpośrednio sięgają korzenie naszych dzisiejszych wygranych i naszych patologii. W latach 80. weszło na scenę artystyczną nowe pokolenie, które śmiech uznało za najskuteczniejszą broń przeciwko absurdowi świata, w tym – przede wszystkim – świata komunizmu w rozkładzie. Wcześniej było oczywiście kilku samotnych „obśmiewaczy” (na przykład Edward Dwurnik), ale czas „Solidarności” i stanu wojennego przyniósł prawdziwy wysyp grup młodych artystów, dla których forma przewrotnej zabawy stała się sposobem określenia własnego miejsca. Poprzez śmiech odmawiali udziału zarówno w bojkotowanym obiegu oficjalnym, jak i w ruchu Kultury Niezależnej, ogniskującym się przy polskim Kościele. Ry-

szard Grzyb, jeden z członków słynnej w latach 80. warszawskiej Grupy, nazywanej *tout court* „grupą zabawową”, pisał w manifestie z roku 1983, że *nie trzeba koło malarstwa chodzić w sutannie, że obraz nie musi być umieszczony na ambonie sztuki*. Głównym powodem malowania był dla niego śmiech – śmiech w sensie Bergsonowskim – przenikający całą rzeczywistość. Ten śmiech, dziecięcy i metafizyczny zarazem, ustanawiający nowy czas karnawału, oznaczał możliwość przekraczania granic. Ale Grzyb przestrzegał, że śmiech jako „żywiol uwalniający” nie jest czymś danym raz na zawsze: *Jego natura akceptuje ruch, dochodzenie do momentów karnawału i utratę tej możliwości. Ciągła śmierć i ciągle zmartwychwstawanie karnawału to także śmierć i zmartwychwstawanie człowieka w sobie samym⁴.*

Z pośród licznych grup tamtej epoki do dziś działa jedynie Łódź Kaliska, świętująca w tym roku – bardzo przewrotnie – swoje ćwierćwiecze. Łódź Kaliska w latach 80. celowała w obrazoburczych działaniach w duchu postmodernizmu. Warto przypomnieć choćby jedną z takich prześmiewczych akcji, opartą o inscenizację obrazu Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady* i zrealizowaną na rok przed uroczystymi obchodami dwusetlecia Wielkiej Rewolucji Francuskiej, które objęły całą Europę. Łódź Kaliska uczciła tę okazję nieoficjalnie i po swojemu: wychodząc od tradycji „żywego obrazu”, artyści doprowadzili do całkowitej dekonstrukcji słynnej ikony romantycznego malarstwa – jej formy i jej znaczenia. Swoją akcję nazwali ironicznie: *Freiheit, nein danke* (1988). Łódź Kaliska w swoim czasie była z różnych powodów krytykowana i niedoceniana w obrębie tegoż sa-

mego obozu kontestacji. Ale dziś, gdy „chłopcy z tamtych lat” wydorosli i rozproszyli się, obrastając w godności, Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Wielogórski, Andrzej Świetlik i Adam Rzepecki z Łodzi Kaliskiej nadal nie tracą ochoty do profanacji i błazeńskiego śmiechu. Zmienił się kontekst socio-polityczny, ale nie zmieniła się strategia. Aby uczcić dwudziestopięcioletnie swojego istnienia, grupa Łódź Kaliska postanowiła zmienić godło Polski i zastąpić patriarchalnego orła w koronie – seksowną orlicą. W sukurs przyszedł im miesięcznik „Playboy” w polskiej edycji, obejmując patronat nad akcją *Próba personifikacji orła*. Dokumentację z castingu z udziałem 28 młodych dziewcząt „Playboy” zamieścił w numerze z marca bieżącego roku, a Łódź Kaliska dzięki propozycji nowego godła weszła na okładkę poczytnego miesięcznika⁵. Podjęta próba działania w stylu New Pop, czyli wkraczania ze sztuką wysoką do kultury masowej i do reklamy, okazała się bardzo skuteczna. Ale goła orlica jako godło nie przyjęła się. Nawet nie chciano jej pokazać w prywatnej galerii w Warszawie, cenzurując w końcu wystawę. *Ten projekt klóci się z naszą moralnością – poinformowała kuratorka galerii Karowa podczas niedoszłego wernisazu. – Żyjemy teraz w totalnym chaosie. Jeżeli zaczniemy szargać takie symbole, jak godło, to dokąd zajdziemy? Nie można utaplać wszystkiego w błocie*⁶. Tak więc „piękna, goła i chuda” orlica nie stanie się nowym symbolem Polski w nowej Europie. Tylko Francuzom udaje się regularnie modernizować ich narodową Mariannę, przydając jej rysy różnych aktorek i modelek, na przykład ostatnio top-modelki Letitii Casta.

A przecież narodowe symbole w Polsce wcale nie mają się dobrze. Najgorzej przysłużyli im się niedawni bohaterowie, którzy pod sztandarami „Solidarności” i z gestem „V” („Victoria”), weszli na przełomie lat 80. i 90. na polityczną scenę. Ten sam gest „Victorii” utrwała naga modelka Aneta Byczyk jako polska Orlica z okładki „Playboya”. Czy tyle zostało z naszego zwycięstwa? Prawie dziesięć lat temu Tomasz Jastrun opisał wrażenia z wielkiego balu na cześć Jacka Kuronia wydanego w Pałacu Staszica w Warszawie. Kuroń, jeden z ostatnich nienaruszalnych symboli walki o prawa człowieka i obywatela, nie miał podczas swojego jubileuszu wesołej miny. Smecz z właściwą sobie dozą ironii i melancholii pisze: *patrzę solenizantowi w oczy, widzę w nich bezgraniczny smutek. A pamiętam radość balów, gdy nas gnębiła policja. (...) Setki ludzi. Wielu z dawnych heroicznych czasów nie ma, bo krążą po innych, czasami wrogich orbitach... Wielu osób nie widziałem od lat, mam więc wrażenie, że jestem na balu maskowym, gdzie autorem przebrań jest czas. Jednych wzduło, innych wysuszyło, wszystkich gdzieś przesunęło i pomarszczyło. (...) Nasza martyrologia przypomina dzisiaj stracha na wróble, w polu niezupełnie szczerym*⁷.

To pole przeorywane na wszystkie strony, jakim jest współczesna Polska, stanowi wymarzony teren dla błaznów. Deregulacja życia na wszystkich poziomach, wywołana tyleż skutkami transformacji ustrojowej, co przemianami kultury w skali globalnej, stwarza żyzny grunt dla tych, którzy nieufność wobec świata uporządkowanego mają we krwi. Publiczność paryska miała niedawno okazję oglądać w Grand Palais wystawę Jean Claire’a *Wielka Parada. Portret artysty*

ANNA BARANOWA

jako klowna⁸, która mimo swojej gigantycznej skali tylko pozornie wyczerpuje temat. Widz polski ze wszelkich tego typu wystaw wychodzi z poczuciem niedosytu, albowiem ma w oczach wiele wybitnych przykładów dzieł artystów polskich, które na wielkich światowych przeglądach zwykle nie istnieją. Tak też jest z trwale obecnym w sztuce polskiej XIX i XX wieku tematem artysty-błazna. „Wielką paradę” *à la polonaise* otwiera oczywiście Jan Matejko z postacią słynnego błazna Stańczyka, któremu artysta nadaje własne rysy. Świadomość błazeńskiej roli ma również Wojciech Weiss, który w roku 1900 maluje swój – bliski w duchu Ensorowi – *Autoportret z maskami*. W samotnego klowna wcielają się kolejno Witold Wojtkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Zygmunt Waliszewski aż po Tadeusza Kantora, który w swo-

im Teatrze Śmierci, pojętym jako „cyrk apokaliptyczny”, scalił główne wątki polskiej tradycji ikonicznej w amalgamatach własnego języka. Ale te przykłady są już klasyką. Tymczasem figura artysty-błazna jest niezniszczalna, od czasu gdy pojawiła się w romantyzmie jako uniwersalna metafora statusu artysty. Wystarczy przypatrzeć się aktualnej polskiej scenie artystycznej, aby dostrzec ponowną atrakcyjność tej figury.

Artyści jako komedianci wchodzą zawsze na scenę w czasach przełomu. Popularność tej roli odsłania złożoną, poddaną próbom, zagrożoną od zewnątrz i od wewnątrz tożsamość współczesnego człowieka i artysty. Klowneria staje się ewidentnym znakiem czasu, skoro Zbigniew Libera, jedna z najbarwniejszych postaci polskiej sceny artystycznej lat 90., sportretował się ostat-

Ewa Kuryluk, *Bez tytułu*, Paryż 1999

nio w błazeńsko-hedonistycznych pozach i przebraniach w stylu *cross-dressing*⁹. To Libera, zaproszony w roku 1993 na Biennale w Wenecji, podkreślał, że artystą jest nie ten, kto umie malować, czy rzeźbić, lecz ten, kto jest profesjonalistą w rozpoznawaniu nowych idei i ich przetwarzaniu. Dziś ten prowokator, uważający, że „sztuka musi być podejmowana, zbawia bowiem piekło”, kokietuje widza ironiczno-demonicznym spojrzeniem. Gdy oglądam te zdjęcia, przychodzi mi na myśl *Modlitwa błazna* japońskiego pisarza Akutagawa Ryunosuke, który zwraca się do Boga następującymi słowami: *Pozwól, bym nie musiał zostać bohaterem. Pozbaw mnie dążeń bohaterskich i weź mnie bezbronnego pod swoją obronę. Kiedy piję młode wino i śpiewam złote pieśni o młodości, i dniem się dobrym syć – niczego mi nie brak*. Błazen z japońskiej przypowieści nosił szatę z barwnego jedwabiu, wywijał koziołki i cieszył się spokojem. Polscy artyści-komedianci są najczęściej smutni, albowiem namiot swojego cyrku wzniesli na dawnym cmentarzu – by sparafrazować wiersz Adama Zagajewskiego *Cyrk* z tomu *Pragnienie*.

„Wielką paradę” smutnych komediantów na aktualnej polskiej scenie artystycznej można uporządkować w trzy grupy:

1. Artyści sięgają wprost do tradycyjnych motywów i rekwizytów, a sposoby ich przekształcania są indywidualną odpowiedzią na wyzwania i ograniczenia nowych czasów (Ewa Kuryluk, Stasys Eidrigėvičius).

2. Analogie są w dużym stopniu zamaskowane, a ich odsłonięcie wnosi nowe wątki interpretacyjne (Marek Chlanda).

3. Szczególnie ciekawa jest obecność „smutnego komedianta” w nurcie tzw. „sztuki krytycznej” (Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski) z powodu wielokrotnego przekształcenia tej figury, co unaczynia złożoność kontekstu kulturowego, do którego odnoszą się i w którym tworzą artyści debiutujący w latach 90.

Ewa Kuryluk urodziła się w Krakowie w roku 1946, mieszka w Paryżu i w Nowym Jorku. Maluje, fotografuje, pisze poezje, powieści i naukowe eseje. Jej twórczość jest wybitnie autotematyczna, rozrasta się z roku na rok w gęstniejącą, obsesyjną sieć reminiscencji, wyobrażeń, postaci i toposów. Artystka próbuje wyrazić w tej różnorodnej materii swoje własne doświadczenie życiowe, potraktowane jako fragment ogólniejszej kondycji człowieka współczesnego, który urodził się z genetyczną pamięcią Auschwitz, Kołomy i Hiroszimy. Już dawno wskazywano, że tego typu autotematyzm jest obarczony wielorakim ryzykiem: „i wobec odbiorcy, i wobec samego siebie jako twórcy”¹⁰. Ewa Kuryluk, szukając prawdy o sobie samej, stała się mistrzynią masek. Ukrywa się za wieloma postaciami, które stworzyła lub z którymi się utożsamiała. Jej powieść *Wiek XXI (Century XXI)* – napisana i wydana po angielsku w roku 1992 – to postmodernistyczny labirynt, z którego wyłaniają się najwyraźniej dwie postaci, Ann i Carol, przyrodnie siostry, *porte-parole* autorki. Ann pisze, przywłaszczając sobie cudze teksty wywleczone z lamusa literatury, jej umysł przypomina istne wykopalisko. „Nie zapominaj, że urodziłam się tuż po potopie. W epicentrum trzęsienia ziemi” – mówi do Italo Svevo, jeszcze jednego z głównych bohaterów

Stasys Eidrigėvičius, *Tęcza*, 2001, 175 x 120 cm

Wieku XXI. Tenże Italo Svevo w liście do Ewy Kuryluk z okazji jej wystawy w krakowskiej Galerii Artemis *Trio dla ukrytych* w roku 2000, pisze o Carol i o sposobie, poprzez który istnieje ona w powieści: *Podoba mi się, że Carol wciąży się w niej przepoczwacza: z ćmy w rybę, z ptaka w roślinę, z łodzi w wodę, z pasjonatki w abnegatkę, z mitomanki w lunatyczkę, z Kareniny w Benenikę. Z Żydówki, która pragnie się ukryć, w Żydówkę, która chce siebie wydać, bo ocalenie uważa za winę. Ach ta Carol! (...) Była artystką, a powinna była zostać krawcową: sztukę chciała skroić z własnej skóry*¹¹. Carol, podobnie, jak Ann, wchłania w siebie całe dziedzictwo kultury – od *Osteuropy* po Azję i Zachodnią Półkulę. Jako artystka jest gatunkiem zagrożonym, „człowiekiem z powietrza”, *Luftmensch*’em. Żle się czuje ze swoimi maskami, bez których nie może już istnieć. Zanim dopełni samobójstwo, napisze: „Jestem ko-

Stasys Eidrigėvičius, *Burza*, 2001, 175 x 120 cm

mediantką, bezcielesną duszą – i uprzykrzoną muchą”.

Stasys Eidrigėvičius urodził się w roku 1949 we wsi Mediniszki w północnej Litwie. W roku 1980 – po długich staraniach – uzyskał zgodę władz na stałe zamieszkanie w Polsce i tym samym połączenie się z żoną, córkami i środowiskiem artystycznym, z którym był związany od czasu pierwszych kontaktów w latach 70. Obecnie mieszka w Warszawie i w Paryżu. Maski są od początku znakiem wywoławczym Stasysa. I wydawało się, że już nic tutaj nie ma on nowego do powiedzenia. Gdy tymczasem w roku 2001 nastąpiła w jego twórczości ożywcza przemiana. W ciągu trzech ostatnich lat powstały nowe cykle w nowym medium: *Przy oknie*, *Lekkie twarze*, *Ściana ciszy*, *Biały pokój*.

Maski zawsze są formą zapośredniczoną, ukrywającą to, co pod nimi. Sta-

sys w nowych cyklach ten efekt zapośredniczenia potęguje. Nowe cykle składają się z fotografii postaci zamaskowanych, przebranych, upozowanych na bardzo smutnych komediantów rodem z włoskiej *commedia dell'arte*. Twarze-maski z dziobatymi nosami wprowadzają nas w przestrzeń surreálną. Jak napisał Tadeusz Nyczek, fotografie Stasysa „stwarzają wrażenie uczestniczenia w jakimś niesamowitym seansie, którego sceneria przypomina coś pośredniego pomiędzy domem wariatów a teatralnym Grand Guignolem”¹². Te postaci w białych maskach rzeczywiście są upiorne, ale jednocześnie fascynują poprzez emanujące z nich wewnętrzne skupienie. Zastygły w swoich teatralnych ruchach, z dziwnymi rekwizytami – na pograniczu dwóch światów.

Równie ekspresyjne są twarze-odlewki składające się na instalację *Ściana ciszy*. Stasys napisał do nich komentarz pt. *Czym są te muropodobne twarze?*

To nie są moje autoportrety, choć są zrodzone z proporcji mej twarzy.

Może to twarz – fragment pękającej ściany z wileńskiej starówki.

Może to ruina muru berlińskiego.

Może to twarz znaleziona niedawno we wspólnym grobowcu po wojnie w Jugosławii.

Może to zniszczona przez wiatr i deszcz i lata twarz z Rzymu czy Grecji.

Czym jest ten kawał betonu?

(...)

To na pewno spotkanie ze śmiercią, z faktem minionym.

*Jesteśmy świadkami i uczestnikami przy ścianie ciszy*¹³.

Wanitatywny ton osiąga kulminację w kolorowych odbitkach z cyklu *Białe pokój*, wykonanych w technice zwanej

procédé Fresson. Nagi lub półnagi mężczyzna w potwornej masce-helmie, zakończonyj nosem ściętym tępo jak lufa, jest skrajnie samotny, poddawany fizycznym i psychicznym torturom. Można by tu znów przywołać wiersz Adama Zagajewskiego z tomu *Pragnienie* zatytułowany *Jak kończą kłowni?*

(...)

*Tak kończą kłowni – gdy wielka
obojętność świata
wdziera się w nas, wchodzi w nas
gorzko, jak ołów w usta.*

Gdy przed kilku laty oglądałam w Gemäldegalerie w Berlinie wspaniały obraz Vittore Carpaccio *Martwy Chrystus* z początku XVI wieku, uderzyło mnie, że u stóp postumentu podtrzymującego katafalk leży dziobata ptasia czaszka. Współczesna wersja takiej czaszki pojawia się w różnych reprzykach w pracach **Marka Chlandy**. Artysta urodził się w roku 1954 w Krakowie i należy do najwybitniejszych przedstawicieli polskiej neoawangardy. Dziobata czaszka – przetworzona w maskę – jest ewidentnym symbolem wanitatywnym. Po raz pierwszy artysta użył jej w roku 1989 w pracy dedykowanej Samuelowi Beckettowi, gdy na wieść o jego śmierci, zapragnął wejść w posiadanie określonej organicznej formy. Później rysowane głowy-maski pojawiły się w *Kodeksie Jerozolimskim* z roku 1993, by następnie rozwinąć się w rozpoznawalny znak Chlandy w szeregu rzeźb i instalacji. Te dziobate, złowrogie masko-czaszki umieszczone były bezpośrednio na podłodze, na drążkach i na postumentach. W akcji *Dzień dobry / Buenos dias* artysta nałożył ten organiczny czerep tancerce Elizabeth Borodin,

ANNA BARANOWA

Marek Chlanda, *Dzień dobry / Buenos Dias*, 1995, spektakl przygotowany wspólnie z hiszpańską choreografką i tancerką Elizabeth Brodin. Premiera odbyła się 20 kwietnia 1995 r. w rezydencji Księży Młyn – oddziale Muzeum Sztuki w Łodzi. *Reprodukcje* © Katalog Starmach Gallery, Kraków 1998. Dzięki uprzejmości Starmach Gallery.

Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II*, 1999, charakteryzacja. Reprodukcyjne Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* © by Izabela Kowalczyk & Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002

która z niezwykłą zręcznością wykonywała błazeński taniec życia i śmierci. Słusznie napisała Dorota Monkiewicz, że ów dziwny pałubiczny kształt *jest tym, co odsłania i zasłania, co można napęłnić i opróżnić, co patrzy, chociaż odmóżdżone. Ten kształt nie pozwala oswoić tajemnicy, której dotyczy sztuka Chlandy, nie pozwala się oswoić ze sztuką Chlandy, zmusza na nowo do patrzenia i pytania*¹⁴.

Ostatnim nieodzownym, choć wybranym spośród wielu innych, przykładem artystowskiej kłownerii jest twórczość **Katarzyny Kozyry**, urodzonej w roku 1963 w Warszawie. Kozyra poprzez świetnie zamierzoną strategię prowokacji i skandalu szybko zdobyła nazwisko nie tylko w *milieu* artystycznym polskim i zagranicznym, ale i wśród szer-

szej publiczności, nieskorej do zauważania debiutantów. Od dyplomowej *Piramidy zwierząt* z roku 1993 po ostatnie prace podtrzymuje reputację *bad girl*, co zapewnia jej natychmiastową obecność w mediach. Ale jak trafnie pisze krytyczka ze Słowacji, Katarina Rusnáková, samo skandalizowanie i odwaga *nie wystarczyłyby, gdyby jej multimedialne dzieła nie posiadały precyzyjnej koncepcji, inteligencji wykonania i prowokacyjnej ironii*¹⁵. Katarzyna Kozyra stale porusza się na granicy życia i śmierci. Pokazuje zabite i wypchane zwierzęta (*Piramida zwierząt*); własne ciało powoli odcieleśniane przez chorobę (*Olimpia*, 1996); ciała kobiet w budapesztańskiej *Łaźni* (1997) – młode, starzejące się i już zupełnie zdeformowane; ekstatyczny *Totentanz* staruszków w *Świąt-*

ANNA BARANOWA

cie wiosny i bezsilność pajacyka w *Pietruszce* według Strawiańskiego (2002). Interesuje ją rytuał przejścia – osobiście doświadczony i zaobserwowany w otaczającym świecie. Interesują ją sposoby,

poprzez które tajemnica życia i śmierci uobecnia się w sztuce i szerzej w kulturze. Stąd twórcza gra, jaką podejmuje z gotowymi konwencjami, z obrazami (Maneta, Ingres, Klimt) i symbolami.

Reprodukcja © Katalog wystawy. Dzięki uprzejmości Galerii Artemis

Katarzyna Kozyra w tym, co robi jest komediantką *par excellence* – tak, jak to rozumiał Jean Starobinski w swoim klasycznym studium *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Prawdziwy artysta bowiem to ten, który – jak cyrkowy linoskoczek – *balansuje na granicy życia i śmierci, bliżej śmierci niż życia, w obszarze, gdzie wszystko*

podporządkowane jest tajemnicy przejścia. Jej sytuację równie dobrze ilustruje wcielenie się w nową Olimpię na szpitalnym stole, jak i próba androgynicznej transformacji, jakiej się poddała, wkraczając z doklejonymi atrybutami męskości do męskiej łaźni (*Łaźnia II*, 1999). Najnowszy projekt Katarzyny Kozyry nazywa się

Stasys Eidrigevičius, *Jasność*, 1998, 27 x 22 cm

ANNA
BARANOWA
(ur. 1959),
historyk sztuki
i krytyk. Pracuje
w Instytucie
Historii Sztuki
Uniwersytetu
Jagiellońskiego.
W drugim
półroczu 2004
stypendystka
Ministerstwa
Kultury.

W sztuce marzenia stają się rzeczywistością. Realizuje go między Warszawą a Berlinem – między operą, gdzie uczy się śpiewu, a nocnym klubem gejowskim, gdzie uczy się jak się malować i ubierać na scenę. Jak zapowiedziała w tygodniku „Polityka”, jesienią wystąpi na specjalnej gali na statku w Berlinie, gdzie pokaże czego się nauczyła: „Statek na wodzie to symbol mojego stanu zawieszenia i przemiany”.

We wszystkich wspomnianych przykładach postawa artystowska i skupienie się na sobie łączy się ze swoistym altruizmem, dostrzeżeniem bliźniego w jego jednostkowej kruchości, a nawet ułomności. Silna w każdym przypadku tonacja wanitatywna podszyta jest tyleż ironią, co współczuciem. Smutni komedianci na polskiej scenie artystycznej strzegą tych wartości, które stara się wyprzeć z pola tradycji i użycia kultura masowa. Wnoszą melancholię, która „jest dzisiaj zakazana”, a tylko ona – co potwierdza świetny znawca tego zagadnienia Marek Bieńczyk – *trochę upuszcza powietrza powszechnemu terrorowi uśmiechu i chichotu, kpi z oficjalnego człowieka śmiechu, którym musimy być na zewnątrz*”. Odwracając reklamowe hasło z billboardu, można – na przekór przymusowi zabawy – powiedzieć: „nie smuczysz się, nie żyjesz”.

Anna Baranowa

Polska wersja tekstu wygłoszonego podczas konferencji „Scènes polonaises. L' Art contemporain entre utopie sociale et mélancolie post-moderne”, która została zorganizowana w Centre Pompidou w Paryżu w dniu 6 listopada 2004 przez AICA (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki) w ramach Sezonu Polskiego we Francji „Nova Polska”.

¹ Stanisław Lem, *Rozważania sylwiczne: CXXXVI*, „Odra” nr 9, 2004, s. 98.

² Jean Baudrillard, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris 1970.

³ Andrzej Kijowski, *Kroniki Dedala. Szkice i kroniki*, Warszawa 1986, s. 49.

⁴ Ryszard Grzyb, *Jak ja sobie czasem myślę o malarstwie*, w: tegoż, *Pojedynek na huśtawce. Pokaz prac*, Galeria Zderzak, Kraków 9-11 XI 1985 [katalog w formie maszynopisu powielonego, archiwum autorki]

⁵ *Nowe godło Polski? goło, ale w koronie*, „Playboy” nr 3, 2004, s. 106-113. Patrz także: Wioletta Gnacikowska, *25 lat nie porozumień na linii Łódź Kaliska – Społeczeństwo*, s. 100-105.

⁶ Cyt. za: Izabela Marczak, *Nie chcą Orlicy w Warszawie*, „Metro” nr 289, 27 lutego 2004, s. 5.

⁷ Smecz [Tomasz Jastrun], *Z ukosa*, „Kultura” nr 4, Paryż 1995, s. 78.

⁸ *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 11 III – 31 V 2004.

⁹ Fotografie te publikuje w ostatnim numerze kwartalnik „Exit. Nowa sztuka w Polsce”.

¹⁰ Patrz: Elżbieta Grabska-Wallis, «Woale» Ewy Kuryluk. *Niepokoje gatunkowe wobec tematu medytacji. Szkic problematyki*, w: *Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóżno 18-20 października 1984 roku*, opracowanie Nawojka Cieślińska, Kraków 1989, s. 138.

¹¹ Ewa Kuryluk, *Trio dla ukrytych. Instalacja*, [kat. wystawy], Galeria Artemis, Kraków 11 V-1 VI 2000, s. 8-9.

¹² Tadeusz Nyczek, *Demoniczny Pinokio*, w: *Theatrum corporis. Stasys Eidrigevičius*, katalog pod redakcją Józefa Grabskiego, Kraków-Warszawa 2003, s. 29.

¹³ *Theatrum corporis...*, s. 46.

¹⁴ Cyt. za: Marek Chlanda. *Rysunki*, [katalog wystawy] Starmach Gallery, Kraków III-IV 1998, s. 46.

¹⁵ Katarina Rusnakova, *Čaro podvratnosti*, w: *Reznanca 2001*, autorka projektu Zuzana Bartošová, Bratislava 2003, s. 77.

¹⁶ Marek Bieńczyk, *O winie i melancholii*, w: *Rozmowy na nowy wiek 2*, prowadzą Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Kraków 2003, s. 66.

Reprodukcja © Ewa Kuryluk, *Ludzie z powietrza*, retrospektywa 1959-2002. Dzięki uprzejomości Galerii Artemis

Ewa Kuryluk, *Ewa*, fragment przesłania z *Teatru Miłości*, 1986

Patrząc na tę niezwykle żywotną, bystrą i stale młodą tak duchem, jak i ciałem aktorkę, aż trudno uwierzyć, że pojawia się ona na scenie już od 45. lat. Od prawie pół wieku zadziwia, bawi i porusza widzów krakowskich teatrów. Właściwie krakowskiego Starego Teatru. Cztery lata w Teatrze Słowackiego to było jedynie preludium, zapowiedź tego, że stanie się heroiną i Pierwszą Damą sceny. Ale i tak prawdziwie pierwszy krok postawiła na scenie Starego – jeszcze jako studentka III roku PWST – stąd te aż 45 lat na scenie. Czyli w Starym Teatrze oglądamy ją 41 lat. Dość tego wyliczania lat, zwłaszcza, że mówimy o kobiecie. Kobiecie niezwyklej. Aktorce genialnej, Pierwszej Damie Starego Teatru.

Jerzy Trela mówi o niej: „*Zegnaj Judaszu i Wszystko dobre, co się dobrze kończy* –

to były pierwsze spektakle, w których dane mi było partnerować mojej wspaniałej i cudownej koleżance, choć kiedy przyszedłem do teatru, to wydawała mi się groźna. Ale ona tylko tak lubi straszyc. Jest naprawdę bardzo subtelną, dobrą, cierpliwą i życzliwą kobietą. Bardzo lubię grać z Anią. Ona, co nie jest częste w tym zawodzie, daje partnerowi tak wiele kontaktu. Nie kreuje tylko siebie, ale i partnera. Takie odczucia miałem we wszystkich naszych wspólnych przedstawieniach, po ostatnie *Damy i huzary*. Jest tak wspaniała, że musi się ją lubić za wszystko. Od zawsze byłem nią zafascynowany”.

Nie zamierzam porównywać się z Jurkiem Trelą, ale moje odczucia były i są podobne, choć poznałam ją znacznie później. Też się jej bałam, ale tylko

w pierwszych kontaktach. Zresztą, sama przyznaje się do tego, że ma charakterek. Anegdota istniejąca na ten temat mówi, że kiedy lekarz po jej narodzinach, obejrzał stópki niemowlaczka, powiedział: ależ to będzie złoźnica. Było to w styczniu, pierwszego dnia Wodnika. Gwałtowność, wybuchowość są jej przypisane przez te stópki.

Pierwszy raz widziałam ją jako Ofeilię. Kiedy jednak mówię do niej, że umieszczam ją w takiej klamrze: od Ofealii do absolutnie rewelacyjnej Sary Bernhard (granej na scenie PWST), prycha na mnie, że po co ja tak wyskakuję z tą Ofeilią, która nie miała większego znaczenia w jej karierze artystycznej. Ona sama najbardziej ceni role zagrane w spektaklach Konrada Swinarskiego i jeszcze kilka innych, ale nie chce wymieniać.

Natomiast wspominając swoje młodościencze oczarowania teatrem, które przeżywała jako widz, przywołuje obraz *Wesela* Wyspiańskiego. Przedstawienie tego dramatu oglądała po raz pierwszy jako kilkunastoletnie dziewczyna w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Ogromne wrażenie zrobiła na niej Halina Mikołajska w roli Racheli. Nie przypuszczała wówczas, że zagra tę rolę wiele lat później w innym *Weselu* (w reż. Grzegorzewskiego), w innym teatrze (Starym). Ale już wtedy marzyła o scenie. Dzisiaj wspomina:

– Bardzo chciałam zostać aktorką, acz moje warunki fizyczne mnie nie predestynowały do „zawodu” gwiazdy. Byłam mała, drobna, niezbyt ładna, piegowata. Tyle że miałam trochę wdzięku – to na pewno, no i talentu, który zapewne pomógł mi w zdaniu egzaminu do szkoły teatralnej. Ale dopiero dzięki

Konradowi Swinarskiemu nauczyłam się siebie aranżować, tzn. tak tuszować swoje wady a podkreślać zalety, żeby stać się osobą niebrzydka, taką, no dość, dość.

Oczywiście w Teatrze Słowackiego rozwijała się aktorsko, ale prawdziwym objawieniem stała się dzięki Swinarskiemu. To było jak olśnienie. Najpierw zagrała w Starym Teatrze u Jerzego Jarockiego w sztuce Domańskiego. Zarówno reżyser, jak i scenograf stworzyli jej sceniczny wizerunek zupełnie odmienny od tego, który ukształtowano w poprzednim teatrze. Polony zaistniała jako dziewczyna atrakcyjna i interesująca. Sama, oglądając zdjęcia reklamujące spektakl, czuła się osobą pociągającą i dowartościowaną jako kobieta. Pozbyła się wtedy wielu kompleksów, z którymi bezskutecznie walczyła od dzieciństwa. Potem Swinarski pokazywał ją w sposób niebywale różnorodny. Wykorzystując jej wielobarwną i pełną osobowość, obsadzał ją w rolach niewinnych dzieci i dojrzałych, mądrych kobiet, naiwnych dziewcząt, czy pewnych siebie dam. Zmieniał przy tym diametralnie jej powierzchowność, w zależności od swojej wizji reżyserskiej.

Aktorka umie chyba wszystko. I tak jest do dzisiaj. Jakimiż brawami, przy otwartej kurtynie, oklaskiwana jest jako narwana ciotka bohatera w *Wielebnych* Mrożka (2001). Daje wręcz kaskaderski popis, z szeregiem bon motów i efektywnych ekscentrycznych działań, łącznie z desantem spod teatralnego sufitu po drabinie w skórzanym uniformie przedwojennej pilotki. Szarża była brawurowa, a salwy śmiechu widowni słychać pewnie było w promieniu kilometra.

MARIA DE HERNANDEZ-PALUCH

Anna Polony w roli Muzy i Jerzy Trelaj jako Konrad, *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria Konrad Swinarski, scenografia Kazimierz Wiśniak, premiera 30 maja 1974 r.

Uważa się na ogół, że inklinacje komediowe odkrył w niej Andrzej Wajda. Swinarski bowiem obsadzał ją w rolach dramatycznych. Ale przecież i on dostrzegał te jej umiejętności. Zarówno Muza w *Wyzwoleniu*, jak i role Szekspirowskie, choćby Helena w *Śnie nocy letniej*, były grane na pograniczu żartu i kpiny.

Swinarski pozostał jej mistrzem. Jest przekonana, że warto wciąż o nim mówić i nie wolno zapomnieć o jego wyjątkowej pozycji w polskim teatrze.

– Moim zdaniem – mówi Polony – profesjonalny teatr zawdzięcza mu równie wiele jak awangardowy Grotowskiemu i Kantorowi. Swinarski ustawił sztu-

Fotografia Wojciech Plewiński

PIERWSZA DAMA STAREGO TEATRU

kę reżyserską na niezwykle wysokim poziomie. A ja miałam szczęście spotkać go na początku swojej drogi w teatrze. Te dziesięć lat wspólnej pracy to moje najwspanialsze lata. Potrafił wydobyć to, co było we mnie najlepsze: w artystce i w człowieku. W jego rękach stawałam się instrumentem, z którego tylko on potrafił wydobyć najszlachetniejsze dźwięki. Kiedyś powiedział mi, że jestem jak stradivarius. I mimo, że minęło 30 lat od tego momentu, wciąż pamiętam dumę i niezwykle wzruszenie jakie mnie ogarnęły, gdy usłyszałam te słowa. Takie chwile pozostają w nas na zawsze.

Ze Swinarskim spotkała się po raz pierwszy w 1964 roku. Obsadził ją w niewielkiej roli, powiększonej o piękną balladę w *Tragicznej historii Pana Ardena*. Premiera odbyła się w 1965 roku. Te dzie-

sięć lat, to był okres wspaniałego rozwoju, nie tylko dla Polony, ale i dla całego Starego Teatru. Okres tworzenia czegoś ponad rzeczywistość. Spełniania wielkiej misji wobec społeczeństwa, wobec narodu – takie artyści mieli poczucie. Anna wie, jest przekonana, że spotkanie i praca ze Swinarskim wzbogaciły nieprawdopodobnie ją i wszystkich, którym udało się z nim zetknąć i każdy teatr, w którym tworzył. I tego dobra nikt nie jest w stanie odebrać.

Po tragicznej śmierci Swinarskiego zespół Starego Teatru załamał się. Jednakże spuścizna, którą pozostawił ten wielki artysta, pamięć o nim, ambicja i miłość do sceny kazały aktorom dawać z siebie wszystko i starać się utrzymać jak najwyższy poziom. Jednakże brak duchowego przywódcy (jakim niewąt-

Anna Polony jako Selma Lagerlöf i Sonia Bohosiewicz jako Tora Teje, *Twórcy obrazów* P.O. Enquistista, reżyseria Kazimierz Kutz, scenografia Ryszard Mellina, premiera 2 października 1999 r.

pliwie był dla tego zespołu Swinarski), lidera – jak się dzisiaj określa człowieka, który umie skupić wokół siebie innych i porwać ich do lotu – spowodował rozluźnienie więzów, niedosyt, poczucie niespełnienia i ciągłe oczekiwanie na cud. Wybitne przedstawienia zdarzały się coraz rzadziej, a przeciętne coraz częściej. Dyrektorzy nie umieli się porozumieć z zespołem i na odwrót. Taka sytuacja trwała całe lata. Zmęczona nieustannym napięciem, konfliktami, wyczerpującą się nadzieją na odrodzenie Starego Teatru – Polony zrezygnowała z etatu w Teatrze. Ale pozostała w obsadzie dwóch zrealizowanych już wcześniej przedstawień i w serdecznej przyjaźni z kolegami.

Nie ma żalu ani pretensji do obecnego dyrektora, że nie widzi jej w nowych realizacjach, że nie stara się dla niej znaleźć roli. Twierdzi, że cieszy ją to, co ma. Ostatnio Kazimierz Kutz przeniósł na deski Teatru Śląskiego w Katowicach *Twórców obrazów* Enquista, granych wcześniej w Starym Teatrze, ale zdjętych z repertuaru. Polony może więc

kontynuować granie roli, którą uważa za jedną z najlepszych w swoim dorobku. Od czasu do czasu pojawia się też jako Sara Bernhardt w *Kreaturze* na scenie Teatru PWST.

I wprawdzie nie oczekuje już na żadne rewelacyjne propozycje, ale ma jedno wielkie, aczkolwiek niemożliwe do spełnienia marzenie: stworzyć tradycyjny teatr klasyczny, w którym sztuki dawne byłyby realizowane w oprawie zgodnej z obyczajami i stylem epoki, w jakiej powstały, teatr, który pozwoliłby widzowi poznać świat miniony, jego uroki i wady, brzydotę i piękno, który prowokowałby widza do szukania odniesień, czy podobieństw do dzisiejszej rzeczywistości i cech łączących dawnego bohatera z człowiekiem współczesnym. Który nie narzucałby interpretacji utworu dramatycznego w sposób jednoznaczny, a raczej starałby się być wiernym jego autorowi.

Polony jest przekonana, że takie tęsknoty i marzenia towarzyszą wielu ludziom teatru i wielu kochającym go widzom.

Maria de Hernandez-Paluch

MARIA de
HERNANDEZ-
PALUCH
jest dziennikarką,
była korespondentem z Paryża w Radiu RMF, pisuje w prasie kulturalnej i codziennej.

CAMERA OBSCURA

■ Nieobyty Polaku, nie wierz bezkrytycznie *Podręcznikowi Obytego Polaka* (Wydawnictwo SENS)! Teksty dwojga jego współautorów roją się od gaf. Andrzej Samson przekręca znany cytat z III części *Dziadów*, na „który to już rok mija, jak nam tu z Moskwy samych lajdaków przysyłają” i wkłada go w usta Konrada (zamiast Oficera rosyjskiego, s. 99). *Kordian* to historia fikcyjnego spisku na cara Aleksandra III (s. 100). *Trylogia* całkowicie pomija rzeczywiste historyczne tło (s.118). *Meir Ezofowicz* i *Eli Makower* to powieść o grodzieńskich Żydach (s. 150), tymczasem ani Szybów w *Meirze* ani Orchów w *Elim* nie są kryptonimami Grodna. Miłosz wydał tom poetycki pt. *Który skrzywdziłeś prostego człowieka* (s. 100). Brzozowski krytykował romantyzm jako „niezrozumiały dla ludzi poetycki bełkot” (s. 275). Twórcą dodekafonii był Arnold Szonberg (s. 261). Autor żali się, że nigdzie nie udało mu się znaleźć w biografii Gombrowicza eseju o Sienkiewiczu (s. 274), a przecież wystarczyło w tym celu zajrzeć do t. I *Dziennika*.

Nie lepiej poczyna sobie Agata Passent w „Teatrze”: „wielki aktor pojawia się tu jako Kazimierz Junosza Stempowski” (s. 271, zamiast Stępowski), Zelwerowicz jest założycielem Akademii Teatralnej (s. 273, zamiast Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej). O tym, że przy nazwisku Aleksandra Dumas należy dodawać „syn”, gdy mowa o *Damie kameliowej* i że napisał on nie tylko „romansido”, ale i sztukę pod tym tytułem, i że w niej to grał Bolesław Leszczyński – autorka nie wie (s. 271). Rekordem ignorancji czy roztargnienia jest obdarzenie Solskiego imieniem Jan (s. 273). W zakończeniu autorka „składa specjalne, wyjątkowo zamaszyste, podziękowania dla Mistrza Andrzeja Łapickiego za pomoc w opracowaniu tematu” (s. 274). Można wyobrazić sobie minę Mistrza przy czytaniu tego elaboratu. (hm)

Bogusław Deptuła („Tygodnik Powszechny” nr 31) wymienia wśród „ważnych berlińskich Żydów” Heinricha von Kleista i Paula Celana. Tymczasem Kleist pochodził z pruskiej rodziny oficerskiej i nie miał z Żydami nic wspólnego, a Celan nigdy nie mieszkał w Berlinie. (hm)

Jacek Cieślak („Plus-Minus” nr 178) zachwyca się „wspaniałym efektem”, jakim w *Makbecie*

Krzysztofa Warlikowskiego są „czarownice – dziewczynki z sierocińca, które przeżyły piekło gwałtów i przemocy”. Być może efekt był wspaniały. Ciekawe tylko, jak reżyser z tymże pomysłem pogodził słowa Hekaty, która nazywa czarownice *saucy beldams* („zuchwałymi staruchami”), *Makbet* – *secret hags* („tajemniczymi wiedźmami”) oraz to wszystko, co o swoich wyczynach same czarownice opowiadają. W tymże artykule autor nazywa Wyspiańskiego „gorącym zwolnikiem idei Craiga” – zupełnie bezpodstawnie. Pierwsza książka Craiga – jego *Sztuka teatru* ukazała się w niemieckim przekładzie w r. 1905, nie ma żadnych dowodów na to, że Wyspiański ją znał – nigdy zresztą na temat Craiga się nie wypowiadał. (hm)

Rozpowszechniło się w Polsce tłumaczenie dekonstrukcjonistycznego terminu *misreading* przez „niedoczytanie”. Nieusłusznie. „Niedoczytać” bowiem to znaczy „nie przeczytać do końca”, zaś „niedoczytać się” – nie doszukać się w czytany tekście oczekiwanego sensu lub sensu znalezionego przez innego czytelnika. Tymczasem przedrostek *miss* – jak wyjaśnia *Oxford Dictionary* – znaczy zawsze i tylko *amiss*, *wrongly* – a więc „złe”, „niefortunnie”. Jakby więc powiedzieli dekonstrukcjonści, mamy do czynienia z *misreading* of *misreading*. *Misreading* znaczy po prostu „mylne odczytanie” – tak jak *miscount* – mylne obliczenie, *missquidance* – zła informacja, czy *misprint* – błąd drukarski. (hm)

Ze zdziwieniem czytamy w książce krakowianina Witolda Ślusarskiego *Babo, cicho!* (s. 192), że „prawie natychmiast po zakończeniu wojny wznowił w Krakowie działalność teatryk *Siedem Kotów*”, w którym „grano sztuki i montaże patriotyczne, aczkolwiek teatryk ten zaczynał już żyć życiem z domieszką satyry”. Powszechnie wiadomo, że teatryk ten powstał dopiero we wrześniu 1946 i od samego początku miał charakter kabaretowy; sztuki i montaży patriotycznych oczywiście w nim nie grano. (hm)

Prof. Adam Chmielowski oczywiście wie dobrze, że Tomasz z Akwinu żył tysiąc kilkaset lat później niż Arystoteles. Trudno więc zrozumieć, dlaczego mąci w głowie czytelnikom „Przeglądu”

(nr 32), nazywając Arystotelesa „znanym tomi-
stą”. (hm)

Lektor w „Tygodniku Powszechnym” (nr 32) przypomina za Kazimierzem Wyką refleksję Stanisława Pigionia: „należymy do narodu, którego losem jest strzelać do wroga z brylantów”. Pigoń, oficer artylerii z czasów pierwszej wojny światowej, był tą wersją swej wypowiedzi zirytowany. W rzeczywistości powiedział on: „strzelać do wroga brylantami”. (hm)

Prof. Teresa Smółkowa z Obserwatorium Językowego PAN twierdzi („Gazeta Wyborcza” – „Duży Format” nr 20), że wyraz „spoko” wymyśliła młodzież na początku lat 90. Tymczasem – używany był już w r. 1916 w Komendzie I Brygady Legionów; zanotował go Felicjan Sławoj-Skłodowski w *Mojej służbie w brygadzie*. (hm)

Ludwik Stomma („Polityka” nr 33) pisze, że „po 1989 można było wreszcie głośno powiedzieć tę oczywistość, że Powstanie Warszawskie wymierzone było militarnie przeciw Niemcom, politycznie przeciw Moskwie”. A przecież Paweł Jasienica już w r. 1949 pisał („Tygodnik Powszechny” nr 19): „Powstanie było wymierzone militarnie przeciwko Niemcom, politycznie przeciw Sowiecom, demonstracyjnie przeciw Anglosasom, a faktycznie przeciw Polsce”. (hm)

Magdalena Dziadek („Śląsk” nr 8, s. 71) nazywa „Kurier Literacko-Naukowy” „poczytnym pi-semkiem krakowskim”, wychodzącym jako dodatek do „Czasu”. Jest tu i błąd merytoryczny, i niesłusznie lekceważenie. „Kurier Literacko-Naukowy” ukazywał się jako obszerny (kilkanaście kolumn druku) niedzielny dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” i współpracowali z nim m.in. wybitni autorzy jak Tadeusz Sinko, Stanisław Łempicki, Jan Dürr Durski, Tadeusz Szydłowski, Kazimierz Czachowski. (hm)

Jerzy Krasuski („Przegląd” nr 35) pisze, że wyrażenie „Drang nach Osten” wprowadził w r. 1849 Julian Klaczko w broszurze *Die deutschen Hegemonie*, natomiast Niemcy się nim nie posługiwali. Nie jest to ścisłe. U Klaczki pojawia się tylko „der Zug nach Osten”. Forma zdaniowa

„drang die deutsche Civilization nach Osten” (niemiecka cywilizacja parła na Wschód) występuje dopiero w książce Gustava Höfkena *Deutsche Auswanderung und Kolonisation mit Hinblick auf Ungarn* z r. 1850. Wyrażenie „Drang nach Osten” rozpowszechniło się w publicystyce rosyjskiej lat 60. XIX w. Pisze o tym Wolfgang Wipperman w książce *Der deutsche Drang nach Osten* (Darmstadt 1981).

Błędna jest też informacja Krasuskiego, że Klaczko ustalił „kult trzech wieszczów”, dowartościowując przy tym Słowackiego, dotychczas mało cenionego. Klaczko na ten temat nigdy się nie wypowiadał. Krasuski pomylił tu – jak się zdaje – Klaczkę z Edmundem Chojeckim, o którym mi-mochodem wspomina w sąsiednim zdaniu. (hm)

Piotr Kuncewicz („Trybuna” nr 322), broniąc decyzji o wybuchu Powstania Warszawskiego, przypomina, że „zachęty do powstania płynęły także ze strony Armii Czerwonej” i znalazły się m.in. w wierszu Lucjana Szenwalda. W rzeczywistości – do powstania wezwała tylko audycja rosyjskiej radiostacji polskojęzycznej z 29 lipca. Wiersza Szenwalda, zawierającego także wezwanie – nie udało się podpisanemu znaleźć. Gdyby zresztą wiersz ten był wówczas opublikowany – najprawdopodobniej nie dotarłby do warszawskiego dowództwa. A gdyby nawet dotarł – nie byłby oczywiście brany pod uwagę jako motywacja podejmowanej decyzji. (hm)

Piotr Gillert („Plus-Minus” nr 208) pisze, że tytuł biografii George W. Busha *A Charge to Keep* można by przetłumaczyć jako *Wytrwać w szarży*. A przecież Gillert pisze, że jest to cytat z hymnu metodystów mówiącego o powołaniu do wiernej służby Bogu i zarazem tytuł obrazu przedstawiającego samotnego kowboja wytrwale jadącego na koniu pod stromą górę. Skąd więc szarża? „A charge to Keep” znaczy tu: „obowiązek, który należy spełnić”. (hm)

KSIAŻKI NADEŚLANE

■ **Sándor Márai: *Dziennik*, przeł. Teresa Wowska, Czytelnik, Warszawa 2004.**

Fragmenty z ogromnego dziennika wybitnego węgierskiego prozaika (1900-1989), autora m.in. trzech przełożonych na język polski książek: *Żaru* (2000), *Wyznań patrycjusza* (2002) i *Księgi ziół* (2003) – to lektura dla czytelników wymagających i wyrafinowanych. Nie jest to bowiem spontaniczny i barwny zapis codzienności ani rejestr zwierzeń i osobistych intymnych wyznań pisarza. To dziennik intelektualisty, który w swych notatkach zawarł własną refleksję nad światem, przemyślenia z lektur, ocenę socjologiczną i moralną współczesnych społeczeństw, namysł nad kondycją ludzką, zadumę nad losem emigranta.

Głębia myśli, bezwarunkowa uczciwość w ocenie otoczenia, ale także siebie samego, błyskotliwość sformułowań, ironiczny dystans do rzeczywistości, finezyjny dowcip – oto co nie pozwala oderwać się od lektury tego niezwykłego dzieła.

Kurt Vonnegut: *Hokus-pokus*, przeł. Lech Czyżewski, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004.

Nowość w wartościowej „czarnej” serii: Mistrzowie Literatury.

Eugene Debs Hartke marzył o tym, by zostać dziennikarzem lub muzykiem jazzowym. Życie jednak splatało mu figla...

W tej świetnie napisanej książce pod ostrze krytyki trafiają i amerykański rząd, i wielkie korporacje, i media, ale przede wszystkim ludzka głupota. Jak mówi bohater: „To, że niektórzy z nas potrafią czytać i pisać i liźnąć trochę matematyki, nie oznacza jeszcze, że zasługujemy na to, by podbić Wszechświat”.

Kurt Vonnegut (ur. W 1922 r.) – niezwykle ceniony pisarz amerykański, autor m.in. *Śniadania mistrzów*.

Vendela Vida: *A teraz możesz już iść*, przeł. Katarzyna Karłowska, REBIS, Poznań 2004.

Nowa pozycja z serii „kobiecej”: Jej portret.

Wyrazista, emocjonalnie poruszająca i szlachetnie zwięzła opowieść o następstwach – jednych przewidywalnych, innych całkiem nieoczekiwanych – spotkania dotychczas asertywnej młodej kobiety z lufą broni.

21-letnia Ellis idzie przez nowojorski park i nagle ktoś mierzy do niej z pistoletu: grozi śmiercią. Wychodzi ze zdarzenia bez szwanku, a mimo to psychologicznie jej świat chwieje się w posadach.

Anna Piwkowska: *Niebieski sweter*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.

Tomik noszący podtytuł „wiersze dawne i nowe” stanowi swoiste podsumowanie dotychczasowych najlepszych dokonań wierszopisarskich cenionej poetki z Warszawy, autorki debiutującej w 1989 tomem *Szkicownik*. Jej następne książki – m.in. *Wiersze i sonety*, *Skaza*, *Tylko trzy drogi*, *Po* – zyskały uznanie czytelników i krytyki. Piwkowska napisała również książkę eseistyczną *Achmatowa, czyli kobieta*, za którą otrzymała w listopadzie 2003 Nagrodę Warszawskiej Premiery Literackiej.

Mieczysław Machnicki: *Magiczny łańcuch*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004.

Najnowszy tom wierszy poety, kojarzonego od lat z nurtem nadrealizmu. Od debiutu w 1969 roku poeta, będący na co dzień sekretarzem redakcji „Twojego Stylu”, opublikował osiem zbiorów poezji i tom opowiadań *Czysta moralność* (1982).

Jerzy Topolski: *Historia Polski*, REBIS i Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.

Podręcznik do historii – próba zwięzłego przedstawienia dziejów Polski od czasów najdawniejszych do współczesności. Zalecana do użytku szkolnego najpoczytniejsza synteza dziejów naszego państwa.

Antoni Czubiński: *Historia drugiej wojny światowej 1939-1945*, REBIS i Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.

Niniejsza książka jest zwięzłą syntezą historii drugiej wojny światowej. Autor (1928-2003), korzystając ze swego bogatego doświadczenia badacza dziejów i wykładowcy uniwersyteckiego, opisał motywy i plany walczących w latach 1939-1945 mocarstw. Przedstawił realizację i skutki przeprowadzonych operacji i kampanii militarnych, przebieg działań dyplomatycznych oraz wysiłki propagandowe i organizacyjne. Ukazał przekształcanie się wojny frontowej w wojnę

o charakterze totalnym. Druga wojna światowa przedstawiona została jako wielowątkowy proces, na który złożyło się mnóstwo wydarzeń i zjawisk.

Conn Iggulden: *Imperator. Śmierć królów*, przeł. Bogumiła Malarecka, REBIS, Poznań 2004.

Drugi tom najnowszej powieści o Juliuszu Cezarze wypełniają barwne, pełne niebezpiecznych wydarzeń dzieje młodego Juliusza Cezara: porwanie przez piratów i spektakularne wyswobodzenie się z niewoli, udział w pokonaniu króla Pontu Mitydatesa i później – gdy Rzym staje w obliczu bezprecedensowego niebezpieczeństwa, powstania niewolników pod wodzą Sparta-kusa – udział w krwawym stłumieniu tego buntu.

Leszek Kołakowski: *O co nas pytają wielcy filozofowie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

Pierwsza seria książkowej wersji wykładów powstała na podstawie programu emitowanego przez TVP 2 i była drukowana w „Tygodniku Powszechnym”. Kolejna seria – wkrótce. Dziesięć sylwetek filozofów i przybliżeń ich poglądów: od Sokratesa do Mistrza Eckharta.

Jerzy Gizella: *Tu ciało tam dusza, inter esse*, Kraków 2004.

Jerzy Gizella (ur. w 1949 w Krakowie) po wielu latach emigracji i życia w USA pozostaje obecnie w rozroku między kontynentami. Z tego czerpie inspiracje i obserwacje dla swojej wyrazistej, ironicznej i metafizycznej, liryki. Wydane już w ostatnich latach zbiorki, a także zbiorczy tom *Weterani wojny trojańskiej* (Kraków 2002), dają w swej warstwie „fabularnej” poetycki obraz życia tam i tu obserwatora, który komentuje, wyśmiewa, a może i tęskni. Najnowszy tomik wpisuje się w tę linię.

Pisarz wydał ponadto niedawno zbiór esejów literackich pt. *Pisarze i kopiści* (Kraków 2003).

Susanna Clarke: *Jonathan Strange i pan Norrell*, tom I, przeł. Małgorzata Hesko-Kołodzińska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Anglia, początek XIX wieku. Tajemniczy pan Norrell jest jednym z nielicznych, którzy zajmują się jeszcze czarami. Ale to właśnie dzięki niemu

i jego młodemu przyjacielowi – Jonathanowi Strange'owi, Anglia stanie się na powrót krainą tajemnej sztuki.

Dwaj bohaterowie posiadają niezwykłą władzę, a sam rząd poprosi ich o pomoc w walce z Napoleonem. Lecz magia ma swoją cenę...

Premiera w 21 krajach – nominacja do Nagrody Bookera.

„To bez wątpienia najlepsza angielska powieść fantasy, jaka ukazała się w ciągu ostatnich 70 lat. Od pierwszych słów aż do ostatniej strony jej lektura jest czystą przyjemnością” (Neil Gaiman).

Jerzy Ficowski: *Zawczas z poniewczasem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

W najnowszym zbiorze wierszy Jerzy Ficowski (ur. 1924) dyskretnie odnawia fundamentalne pytania o ludzkie i nie tylko ludzkie istnienie. Mistrzowska ironia i bogactwo języka powodują, że podróż w czasie, którą odbywa, jest dla czytelnika zaproszeniem do własnej poetyckiej archeologii.

Mira Kuś: *O, niebotyczna góro garów*, Wydawnictwo PLUS, Kraków 2004.

Najnowszy, piąty, zbiór wierszy krakowskiej poetki, uprawiającej także twórczość krytyczno-literacką. Te wiersze to przykład lekkości, finezji, dobrego konceptualizmu, czułej obserwacji Natury, przyjaźni dla świata, twórczego wykorzystywania możliwości poetyckiej dykcji.

Na okładce Bronisław Maj tak rekomenduje ten tomik:

„Natura daje mi tajemne znaki” – mówi poetka... Natura, świat, rzeczywistość – dają znaki każdemu; tajemnica – dotyka i otacza wszystkich. Ale tylko bardzo, bardzo nieliczni potrafią te znaki zobaczyć i usłyszeć w zgiełku codzienności; i potrafią spojrzeć tajemnicy w oczy. A tylko niektórzy z tych bardzo, bardzo nielicznych umieją owe spojrzenia i znaki zapisać. Piękne wiersze Miry Kuś to takie właśnie zapisy”.

Krzysztof Lisowski, *Poszukiwacze światła. Seekers of Light*, przeł. Ewa Hryniewicz-Yarbrough, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2004.

Niewielki dwujęzyczny, polsko-angielski, wybór wierszy krakowskiego poety, gromadzący utwo-

KSIAŻKI NADESŁANE

ry z ostatnich tomów oraz kilka tekstów dotąd w książkach nie drukowanych. W nocy o autorze czytamy m.in.: „Ceni niekonieczność”.

Wojciech Kuczok: *Widmokrąg*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

Zbiór opowiadań niedawnego zdobywcy Nagrody NIKE (za powieść *Gnój*, również opublikowaną przez W.A.B.). Jak pisze sam autor:

„*Widmokrąg* to zmagania miłosne opowiadane i przeżywane na tak różne sposoby, jak różnią się ich bohaterowie: samotna staruszka nad grobem męża, młody biznesmen odkrywający swój homoerotyzm czy demoniczny psychoanalityk prowadzący terapię dla opuszczonych mężczyzn. Realistyczne historie niepostrzeżenie przeobrażają się w opowieści niesamowite; zaświaty biorą pod rękę świat rzeczywisty. Duchy i widma są tutaj bytami uprawnionymi na równi ze zwykłymi ludźmi. Powiada się, że człowiek pochłonięty kochaniem traci kontakt z rzeczywistością. *Widmokrąg* pokazuje, co się dzieje, kiedy to rzeczywistość traci kontakt z człowiekiem”.

Janusz Drzewucki: *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie, Tikkun*, Warszawa 2004.

Jedna z ważniejszych książek o Herbercie (gdymy piszemy te słowa, poeta obchodziłby 80. rocznicę swych urodzin), ozdoba 8. Targów Książki w Krakowie – napisana także przez poetę, krytyka i dziennikarza „Rzeczypospolitej” z czułą, przyjazną uwagą.

Zbiór 12 esejów, w których Drzewucki ze znanym analizuje poszczególne tomy wierszy, korespondencji Poety, ale i książki monograficzne o Nim (Andrzeja Franaszka i Jacka Łukasiewicza), pytając w teście wieńczącym książkę: „Kim był ten, który zmarł o godzinie 4 rano we wtorek 28 lipca 1998 roku, gdy nad Warszawą przewalała się burza z grzmotami, błyskawicami i piorunami?”

Olga Tokarczuk: *Ostatnie historie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Nowa powieść popularnej pisarki średniego pokolenia.

Trzy kobiety, babka, córka i wnuczka, spotykają na swojej drodze śmierć. Stają przed koniecznością spojrzenia na własne życie od nowa. Każ-

da z nich szuka dla siebie właściwego miejsca. Choć są przedstawicielkami różnych pokoleń tej samej rodziny, ich światy nie przystają do siebie.

Współczesna saga, w której na oczach bohaterów przemija ich świat.

Paul Auster: *Noc wyroczni*, przeł. Wojśław Brydak, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004.

Najnowsza powieść autora *Trylogii nowojorskiej*.

Książkę Paula Austera czyta się jak hipnotyzującą historię o duchach. W tej książce jednak duchów nie ma, są tylko ludzie z krwi i kości, zabłąkani wśród niesamowitości życia codziennego. *Noc wyroczni* – zarazem wglębianie się w istotę czasu i przemierzanie labiryntu wyobraźni – to narratorski popis, który umacnia przekonanie, że Auster jest jednym z najbardziej śmiałych i oryginalnych współczesnych pisarzy amerykańskich.

Elżbieta Wojnarowska: *Anemony*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004.

Interesująca powieść psychologiczna krakowskiej poetki, prozaiczki, autorki sztuk teatralnych i scenariuszy filmowych. Bohaterka *Anemonów*, Natasza, jest czterdziestoletnią kobietą, której życie to oślepiający kolaż miłości, nienawiści, smutku, wybaczenia i wreszcie ukojenia.

Patricia Highsmith: *Utalentowany pan Ripley*, przeł. Robert Sudół, Noir sur Blanc, Warszawa 2004.

Bohaterem powieści – należącej do pięcioletniego cyklu – amerykańskiej pisarki. Patricii Highsmith (1921-1995), jest Tom Ripley, dwudziestoparoletni nowojorczyk, sprytny oszust podatkowy, człowiek o niepohamowanej ambicji, pragnący wybić się ponad przeciętność. Powieść została zekranizowana w 1999 roku, a w tytułowej roli Toma Ripleya wystąpił Matt Damon.

Hella S. Haasse: *Drogi wyobraźni*, przeł. Zofia Klimaszewska przy współpracy Sylwii Waleckiej, Noir sur Blanc, Warszawa 2004.

Powieść ukazuje w niezwykle sposób zależność między sztuką a życiem, a zarazem jest hymnem pochwalnym na cześć twórczej wyobraźni.

KSIĄŻKI NADESLANE

Haasse, wybitna powieściopisarka holenderska, urodziła się w roku 1918 w Batawii (obecnie Dżakarta) w Indiach Holenderskich. Jej nazwisko pojawia się często wśród kandydatów do literackiej Nagrody Nobla.

David Lodge: *Autor, autor*, przeł. Jerzy Koźłowski, REBIS, Poznań 2004.

David Lodge (ur. 1935) jest jednym z najciekawszych współczesnych pisarzy brytyjskich. Wykładał literaturę angielską na uniwersytetach w Anglii i USA. W serii z Salamandrą ukazały się m.in.: *Zamiana*, *Mały świątek*, *Terapia i Myślarz*...

Jest przełom lat 1915-1916, w swoim londyńskim mieszkaniu umiera Henry James, wielki amerykański pisarz. Brytyjczyk z wyboru, wciąż otoczony gronem przyjaciół, choć tak naprawdę samotny, sens swego istnienia w całości podporządkował sztuce.

Autor, autor nie jest jednak biografią twórcy *Portretu damy*, lecz powieścią zainspirowaną wydarzeniami z jego życia. W tle przewijają się wiele znanych postaci, których losy splótł się z losami Jamesa, m.in. George du Maurier, Guy de Maupassant, Thomas Hardy, Oscar Wilde, a nawet kilkuletnia Agatha Christie.

Wout Muller, *Ukraina-Moskwa*, 1989, olej, płyta, 44 x 44 cm, Kolekcja Grupy ING. Reprodukacja Katalog © Drents Museum, Assen and ING Art Management, Amsterdam

MALARZE RZECZYWISTOŚCI WSPÓŁCZESNA FIGURACJA HOLENDERSKA. Malastwo ze zbiorów Drents Museum w Assen oraz Kolekcja Grupy ING. Muzeum Narodowe w Krakowie 19 XI – 30 XII 2004

PRZEGLĄD PRASY

■ „Konserwatyzm wprowadza ten rodzaj przeżywania czasu, w którym terażniejszość nie jest punktem ostatecznym, nie jest tym momentem, z perspektywy którego możemy się oglądać. Musimy wybrać trwalszy punkt odniesienia i dopiero wówczas zrozumieć, kim jesteśmy” – mówi Paweł Śpiewak w rozmowie z Mirosławem Tyłem we wrześniowych „Opcjach” (2004 nr 3). Wywiad zatytułowany jest *Obecność konserwatyzmu* i cały ten numer kwartalnika poświęcony jest konserwatyzmowi. Konserwatyzm dla Śpiewaka jest postawą, która wszelką (nieuchronną i stanowiącą wszak immanentną cechę świata) zmianę odnosi do wartości, do trwalszej perspektywy. To dopiero pozwala naprawdę odkryć swoją tożsamość. Jest to filozofia, która odmawia bycia modną i opiera się ciśnieniu mód i chwilowych –izmów. W takim sensie konserwatyzmu nie trzeba kojarzyć z prawicą; podział polityczny prawica – lewica nie sprawdza się w tym przypadku. Konserwatyzm nie jest jednak stałym, danym raz na zawsze (i skostniałym) paradygmatem. Zdaniem Tyła konserwatyzm musi się zmieniać, nawet jeśli jest odpowiedzią na nieustanne i (przynajmniej częściowo) nieakceptowane zmiany. Konserwatyzm wprawdzie zmienia się, żeby nie stać się archaicznym banałem, ale pozostają jego trwałe rudymenty.

„Opcje” publikują też świetny felieton Krzysztofa Łęckiego: *Konserwatyzm w (jak zwykle) trudnych czasach*. Łęcki zwraca uwagę, że awangardyści, i nie tylko oni, traktowali określenie „konserwatysta” jako łatkę, której przyklepienie mogło ułatwić skompromitowanie przeciwnika. Ale bardziej interesuje go mechanizm stawiania się konserwatystą. Przywołuje Rogera Scrutona, który konserwatystę odkrył w sobie pod presją rzeczywistości. Przede wszystkim jako obserwator wydarzeń paryskiego maja 1968 roku. Widział w nich przede wszystkim „inwazję wandalizmu, głupoty, farsy i kiczu. Nie wmawiał sobie, że widzi Młodość i Wolność walczące na Barykadach z Systemem (...)”. Łęcki nieco dalej pisze jeszcze: „Scruton dostrzegł w wyżywającym się na wiecu studencie barbarzyństwo podlane sosem tandetnej ideologii wyzwolenia i emancypacji. Ideologii tandetnej już chociażby z tego powodu, że usprawiedliwiającej wszystko i zapewniającej swym głosicielom pozycję uprzywilejowaną mo-

ralnie.” Sam Łęcki takich póż i metod nie akceptuje, nie podobają mu się ataki na kościół i mówienie, że kto nie lubi parad „równości”, chce wprowadzenia w Polsce obozów koncentracyjnych. Konserwatyzm jest dla felietonisty obroną rzeczywistości przed barbarzyństwem i przed wulgaryzmem. „Konserwatyzm jest więc (...) po prostu kwestią smaku. Dobrego smaku, rzecz jasna.”

Lubię wracać do *Rozważań o rewolucji we Francji* Edmunda Burke’a. Dlatego też chętnie przeczytałem zamieszczony w „Opcjach” tekst, który przywołał tę książkę: *Latarnie wystarczą za poparcie* Pawła Źwikły. „A.D. 1865. Oto poddany królowej Wiktorii z nieklamną pogardą zwraca się do swoich amerykańskich gospodarzy. Wyrzuca jankesom ich gotowość do usuwania własnych przywódców.” Tak Źwikła zaczyna krytykę demokracji z pozycji apologety monarchii. Społeczeństwo wyborców absolutyzuje samo siebie, uważając, że przez wybór stwarza swoich przywódców, nakładając im określone zadania (zgodne z wolą wyborców). Wybrani „z chwilą wybrania tracą możliwość wyboru. Stają się poddanymi swojego zbiorowego stwórcy. Takimi, w każdym razie, ów stwórca chce ich widzieć. Zawarte zostaje zatem przymierze. A jeśli przymierze, to musi być i Dekalog. W nim najważniejsze wydaje się pierwsze przykazanie.” Sic! Anglik krytykujący w tekście Źwikły rządy wybranych przez większość przywołuje w myślach rozważania Burke’a. Choćby myśl taką: „Powiada się, że dwadzieścia cztery miliony powinny panować nad dwustu tysiącami. To prawda – jeśli konstytucję monarchii uznać za sprawę arytmetyki. Dla tego rodzaju argumentacji latarnie wystarczą za poparcie”. Brytyjski system polityczny jest o tyle lepszy od demokracji zależnej od kaprysów rządzących, o ile funkcjonowanie jego opiera się na prawdziwych wartościach i świętościach. Krytyk systemu jankeskiego, który (system, oczywiście) doprowadził do zamachu na prezydenta (do królów się nie strzela, bo oni są ponad wszystkimi) wiedział wszak, że monarchia nie opiera się już (nigdy się nie opierała?) na świętych wartościach, tak ważnych dla konserwatystów. I znowu sięgamy (monarchista zapewne z pewną niechęcią) do rozważań Burke’a: „Czasy rycerstwa przeminięły. Nastąpiły czasy sofistów, ekonomistów i kal-

kulatorów, a chwała Europy zgasła na zawsze. Nigdy, nigdy już nie ujrzemy tej wspaniałomyślnej lojalności wobec urodzenia i płci, tego dumnego poddania, pełnego godności posłuszeństwa, serdecznego oddania, które nawet w niewoli ożywiały ducha podniosłej wolności. (...) Zanikło przywiązanie do zasad, nieskazitelną honoru, dla której plama na honorze była raną, pobudzająca odwagę, lecz zarazem powściągniętą okrucieństwo, uszlachetniająca wszystko, czego dotknęła, sprawiająca, że nawet występki tracił połowę zła, wyzbywając się wulgarności."

„Po zmniejszonych podłogach nie chodzi żaden turban” – genialna metafora degradacji pałacu z wielkimi kamiennymi, mozaikowymi podłogami, z hurysami, ze służbą, z eunuchami w turbanach, do zwykłego domostwa z podłogami z krzywych desek, niezaczarowanego i bez przepychu. I nie chodzi tu o dekoracje z tysiąca i jednej nocy, chodzi o „zwyczajną postać rzeczy”. Taki właśnie tytuł – *Zwyczajna postać rzeczy* – nosi wiersz Wallace’a Stevensa publikowany przez najnowszy numer kwartalnika „Kresy” (2004 nr 3). Zwyczajna, i pierwotnie właściwa im, postać rzeczy objawia się, gdy opadną wszystkie liście – emocje, ułudny, nadzieje, marzenia, dekoracje z filmu ze szczęśliwym zakończeniem (któż w duchu nie przyzna, że właśnie takie filmy woli, choć ogląda się je ze świadomością deficytu dobrych zakończeń poza salą kinową). Dokładniej rzecz ujmując, zwyczajna postać rzeczy nie objawia się, ona istnieje bez przerwy, przysłonięta tylko nie trwałąmi, opadającymi szybko przesłonami: „Gdy opadły wszystkie liście, powracamy / Do zwyczajnej postaci rzeczy” – tak właśnie zaczyna się ten wiersz. Ten powrót wiąże się z wyczerpaniem zasobów wyobraźni, jej maszynka przestaje działać, wypalają się fajerwerki i kadzidelka. Dymy i światła kolorowe nie przesłaniają już martwoty, nie ubarwiają mechanicznej wiedzy. „Trudno nawet znaleźć przmiotnik / Dla tego chłodnego nic, dla tego smutku bez przyczyny.” Wszystko to jakieś takie zbutwiałe i błotniste. „Szklarnia nigdy tak bardzo nie wymagała malowania.” Jednak to podstarzałe i niekolorowe to nie jest „nic” – właśnie to przede wszystkim jest „coś”. „A przecież nieobecność wyobraźni musiała zostać / Wyobrażona. (...) wszystko / Musiało zostać wyobrażo-

ne jako wiedza nieuchronna / I konieczna, wynikająca z konieczności.” Powtórzmy więc: pierwotną postacią rzeczy jest zwyczajność i to ona została wyobrażona (stworzona?) jako taka.

11 września br. zmarł w Warszawie Jerzy Lisowski, redaktor naczelny „Twórczości”. Październikową „**Twórczość**” (2004 nr 10) otwiera wiersz *Ostatnia rozmowa* Tadeusza Różewicza, którym poeta żegna Lisowskiego. Ta rozmowa jest o rzeczy ostatniej i ostatecznej. Wątpliwość Jerzego (tak, jeden z uczestników rozmowy wymieniony jest z imienia) nie jest oryginalna, ale chyba zasadnicza dla wszystkich myślących ludzi: jaki sens ma życie, skoro się umiera? Każda wypowiedziana na głos odpowiedź na to pytanie może być kłopotliwa (?), niewystarczająca (?), banalna (?). To wcale nie znaczy, że jej nie ma. „Ja” odpowiada na nie z mocą i przekonaniem, ale z palcem na ustach, w myślach: „życie wieczne / życie bez końca / jest byciem bez sensu / światłem bez cienia / echem bez głosu”. Milcząca odpowiedź wynika prawdopodobnie z przekonania, że udzielenie jej komuś głośno nie ma sensu, każdy musi jej udzielić sam sobie. Chęć usłyszenia recepty od kogoś innego jest półśrodkiem. Z uzasadnieniem swojego życia trzeba poradzić sobie samemu. Dialog ze śmiercią to niesłyszalna dla innych, najbardziej prywatna rozmowa, rozmowa ze swoim cieniem.

Warto wrócić do wrześniowego „**Dialogu**” (2004 nr 9) choćby po to, żeby przeczytać fragment niedrukowanej jeszcze bajki dla dorosłych Wacława Holewińskiego. „Nie był to przyjemny pocałunek, bo twarz miała upapraną tłuszczem, a *Ludwika* na wyspę nie sprowadzano. Wytań swą fizjonomię rękawem koszuli. Feministki mruzczały zadowolone. Szwargotały w swym obcym, niezrozumiałym języku. Jedyną osobą na wyspie, z którą można było pogadać, była papuga poliglotka.” I jeszcze jeden fragment: „– Ona pytać, czy ty być Shogun? I lepiej, żeby ty być Shogun, bo inaczej... – przejechała papuga palcem po szyi. Zbladł Faria jak biała kreda. Nie miał nic na swoje usprawiedliwienie. Zaczął wiązać włosy z tyłu głowy w kok, oczy zwięzły mu się w drobne paseczki, zżółkł nawet trochę.” Najbardziej podobna mi się to „zbladł jak biała kreda”. Nie jest to

PRZEGLĄD PRASY

błędne, a twórcze przerobienie frazeologizmu, wynikające z groteskowej logiki. Chodziło o bła-
dość właśnie białej kredy, nie czerwonej czy zie-
lonej. No nie? Czytelnik bajki powinien wszak
wiedzieć, ile kolorów kredy jest w pudełku leżą-
cym przy tablicy. (Chorobliwe niedoinwestowa-
nie oświaty wciąż pozwala internetowym dziecia-
kom na obcowanie z tablicą i kredą. Zresztą, to
bajka dla dorosłych, oni wyrosli w świecie kredy,
gąbki, tablicy.) O tym, skąd się wzięła ta bajka
dla dorosłych mówi sam HOLEWIŃSKI w rozmowie
z Dorotą Jovanką Ćirić, drukowaną obok (*Przy-
jemność czytania*). Miała to być opowieść dla
ośmioletniego syna pisarza, ale rozrosła się
w bajkę (baśń) dla dorosłych z licznymi odnie-

sieniami literackimi. „Wciąż nie mogę jej skoń-
czyć – mimo że ukazują się inne moje rzeczy” –
przyznaje HOLEWIŃSKI.

„Dialog” drukuje też mocny, brutalny dramat
Holewińskiego o zbrodni, cynizmie, samotności:
Znieczuleni. Warto przeczytać. Nie będę go tu
omawiał. Przytoczę tylko zdania z tekstu krytycz-
nego zamieszczonego w tym samym numerze
miesięcznika. „Sztuka Holewińskiego to dla mnie
współczesna forma ukazania rzeczywistości pie-
kła. Piekło to wzajemne oskarżenie i nienawiść
do świata zastanego, a przede wszystkim do dru-
giego człowieka; i pogarda dla samego siebie” –
pisze ks. Andrzej Luter w artykule *Dotknięci złem*.

Robert Kozela

■ Usłyszeliśmy, że teraz bardziej podoba się podawanie przykładów pozytywnych, a może mniej pryncypialne krytykowanie literackich pierwocin. Jesteśmy podobnego zdania, bo takie *exempla* skłaniają młodych adeptów pióra także do uważnego czytania utworów innych niż własne. A w takiej twórczej dyskusji nie chodzi przecież o przyjęcie do wierzenia czyichś artystycznych racji i sposobów działania, zmuszeni jesteśmy przecież konfrontować swoje z cudzym, porównywać doświadczenia, koncepty, rytmy, wyobrażenia.

Poniżej trzy zaledwie przykłady nowych, udanych tekstów autorstwa poetów z dużym stażem, ale postępujących się całkiem odmiennymi poetykami.

Najpierw **Mira Kuś** z najnowszym tomikiem zatytułowanym jakże „kobieco”: *O, niebotyczna góro garów*, ale od razu trzeba zaznaczyć, że to jedynie liryczna prowokacja, zwrócenie uwagi, puszczenie oka do czytelnika, bo w tej poezji chodzi przede wszystkim o odnajdywanie w codzienności, w Naturze, „tajemnych znaków”, ich piękne „rozpoznanie” i – kontemplację. Czysty liryzm, mówiący tak wiele w tak niewiele słowach:

*Jest tak cicho, że słyszę płacz roślin
i zapomniane wspomnienia,
błąkające się
pośród zapachu jaśminów i piwonii.
(Samotność)*

Jerzy Gizella, były Alabamczyk, powróciwszy po prawie dwudziestu latach do Krakowa, przywitał nas nowym tomem *tu ciało tam dusza*, znamionującym rozdarcie, uporczywe poszukiwanie własnego miejsca (motywy domu, „umocowania” w miejscu, obcości, wygnania etc. to ważne tematy dzisiejszej liryki). Niewątpliwie dominuje tu poetycki autobiografizm, ale zwróćmy uwagę na ironię (a jest jej odcieni, tonów w tym zbiorze całe mnóstwo) i aluzyjność (prawdopodobnie to dyskusja z koncepcją „stylu wysokiego” Adama Zagajewskiego, a może z postawą twórców, stawiających wyżej piękno niż prawdę?!):

/.../

*Opisów bólu i rozpaczy
Mają już wszyscy
Po dziurki w nosie
Koniec ze wspomnieniami*

*Będę szczebiotał
Jak kos o poranku
Na szczycie topoli
Jak u klasyka znad Wisły*

*To będzie nowe życie
Piękne jasne pogodnie
I łatwe jak pieniądze
Na kartę z bankomatu
(Ślubowanie)*

I jeszcze krótki tekst wyjęty z wyboru wierszy **Wiesława Kulikowskiego**. Tom nosi tytuł *Z muzyki zza rzeki list* a wiersz jest przykładem utworu „okolicznościowego” (wiele takich pisze się obecnie z powodu różnych traumatycznych przeżyć, doniesień, zamachów terrorystycznych, kateklizmów). Poeta z Mielca pokazuje, że można głęboko i mądrze podjąć taki temat bez konieczności stosowania patosu, jakichś szczególnie „uroczystych słów”, wzniosłego banału:

*Z muzyki
coraz cichszej
list,
z Dubrowki,
z ludzkich ciał
i skrzypiec.
Ktoś tutaj stał
i szlochał
całym życiem,
po deszczu.
Ktoś zapada się jeszcze
w głęboki wieczór.
Siostrzo, bracie,
tyle trzeba,
by ocaleć w jednym krótkim wierszu.
(Krótki wiersz)*

Trzy wiersze, trzy opisy życiowych sytuacji, do których mamy osobisty, wyraźny stosunek, czyli – jak powiada prof. Marian Stala – światoodczucie.

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

Przygotowanie do druku:
Jan Szczurek

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

Nakład: 1000 egzemplarzy

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna krajowa
wynosi 52,00 PLN
półroczna – 26,00 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 30 USD
półroczna – 15 USD
cena egzemplarza
Dekady Literackiej
w prenumeracie krajowej wraz
z kosztami wysyłki
wynosi: 8,60 PLN
Cena egzemplarza
„Dekady Literackiej”
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 3,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
wraz z wysyłką wynosi:
7 PLN z roku 2001,
5 PLN z lat poprzednich
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
– wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto Krakowskiej
Fundacji Kultury
BPH IV O/Kraków
46 1060 0076 0000 3200 0047 3722