

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 3 (7) ROK II 2013 KRAKÓW

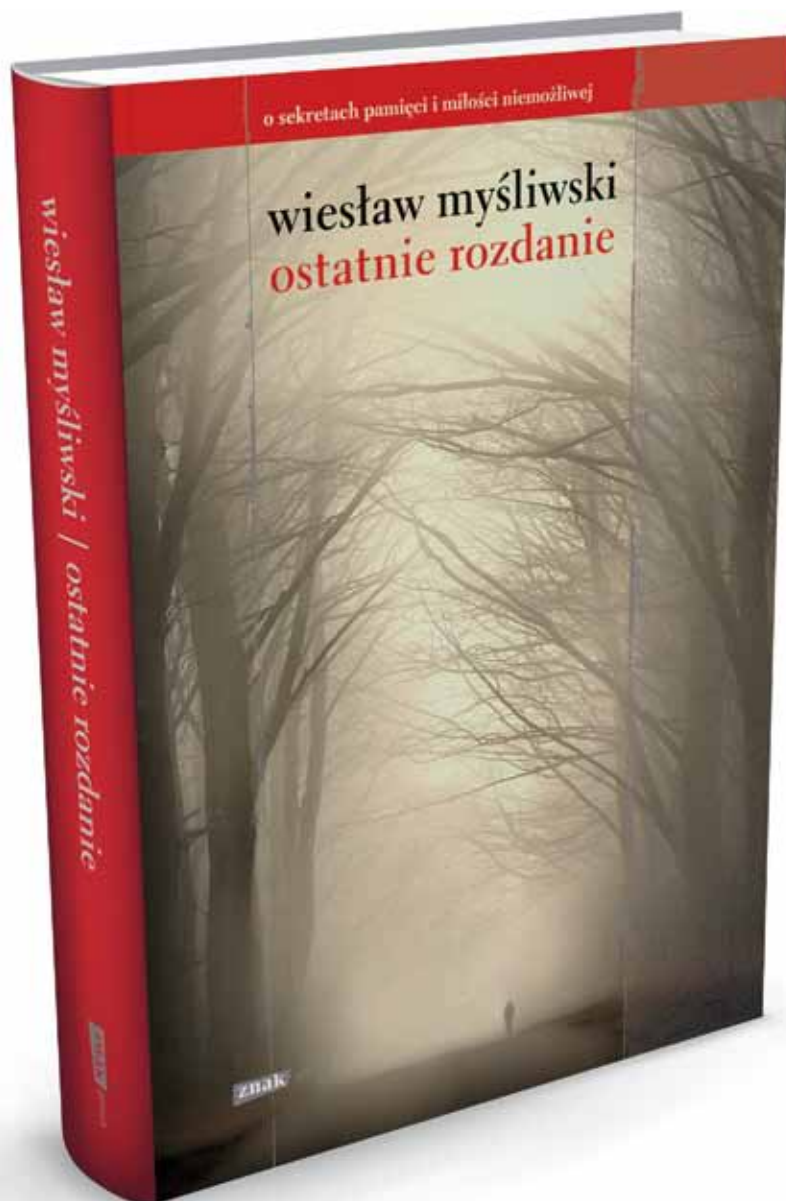
Cena **12 zł** (w tym 5% VAT)
ISSN 2299-4742



**Mieczysław
PORĘBSKI
i jego
krakowskie
środowisko**

DŁUGO OCZEKIWANY POWRÓT

MISTRZA POLSKIEJ PROZY



PATRONI
MEDIALNI:



lubimyczytać.pl
Twoja internetowa biblioteczka

E-BOOK
DOSTĘPNY
NA:

woblink



Fotografia Adam Rzepecki



MIECZYŚLAW PORĘBSKI 1921–2012

NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299-4742

NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA jest programową kontynuacją **DEKADY LITERACKIEJ**, której pierwszy numer ukazał się w grudniu 1990 roku, a w latach 1992–2004 wydawcą była Krakowska Fundacja Kultury.

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelna*

Teresa Walas *zastępcza redaktor naczelnej*

Tomasz Cieślak-Sokołowski *sekretarz redakcji*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Bogdan Rogatko

Paulina Małochleb

Robert Ostaszewski

Anna Pekaniec

Anna Pochłódka

Współpracują:

Anna Baranowa, Jacek Błach,

Tomasz Gryglewicz, Anna Łabędzka,

Łukasz Maciejewski, Henryk Markiewicz,

Małgorzata Ruda, Małgorzata Szumna

Redaktorzy prowadzący:

Aleksander Pieniek, Bogdan Rogatko

Okładka: Aleksander Pieniek

Fotografia: Dariusz Tokarczyk

Fragment fasady kamienicy, al. Słowackiego 15,

krakowski adres Mieczysława Porębskiego

Adres redakcji i wydawcy:

Krakowska Fundacja Literatury, ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków,

tel. / fax (012) 638 62 16, www.nowadekadakrakowska.blogspot.com,

e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com



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

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 lipca 2013 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Miejskiej Kraków.

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y

NR 3 (7) ROK II 2013 KRAKÓW

MIECZYŚLAW PORĘBSKI I JEGO KRAKOWSKIE ŚRODOWISKO

ROZMOWA REDAKCYJNA z udziałem ANNY BARANOWEJ, TOMASZA GRYGLEWICZA, MARII HUSSAKOWSKIEJ i MARTY WYKI	Z człowieka robi się klasyk	6
ANNA BARANOWA	Dziki oczy erudyty. Porębski jako krytyk	27
DOBROMIŁA BŁASZCZYK	Porębski i Nowosielski – zawodowe dopełnienie	36
MAGDALENA MAZIK	Zaproszenie skierowane do wszystkich. Biblioteka Mieczysława Porębskiego w MOCAK-u	43

WSPOMNIENIA

ROZMOWA z udziałem NAWOJKI CIEŚLIŃSKIEJ-LOBKOWICZ, NORMANA DAVISA, TOMASZA FIAŁKOWSKIEGO, JACKA PURCHLI, TERESY WALAS, ADAMA ZAGAJEWSKIEGO; prowadził JERZY ILLG	Kim był dla nas Jacek Woźniakowski?	48
MARTA WYKA	Mrozek – ostatnia odsłona	62

POEZJA

EUGENIUSZ TKACZYSZYN-DYCKI	WIERSZY	64
MAREK CZUKU	WIERSZY	73

OKNO NA ŚWIAT

ANNA ŁABĘDZKA	Maison de l'Écriture w Montricher pod Lozanną	78
KATARZYNA TURAJ-KALIŃSKA	<i>A ty, widzu, morda w kubel</i>	88

ESEJ

BEATA KALEBA	<i>Mes gyvenome – Żyliśmy.</i> Wspomnienie o trzech litewskich poetach	98
--------------	--	----

ROZMOWA

Ze SZCZEPANEM TWARDOCHEM rozmawia ROBERT OSTASZEWSKI	Człowiek pomiędzy w czasach pomiędzy	110
--	---	-----

KSIAŻKI

BOGDAN ROGATKO	Z Konwickim o zmierzchu	114
PAULINA MAŁOCHLEB	Bój przeciwko obcości	118
ANNA PEKANIEC	Władcy zbiorowej wyobraźni	122
MAREK OLSZEWSKI	Koguto-człowiek pieje w noc	127
KARINA JARZYŃSKA	Pochwała ograniczeń, czyli Miłosza próba antyutopii	130
MAŁGORZATA SZUMNA	Przygody umysłu	142

SZTUKA

PAWEŁ TARANCZEWSKI	Kandinsky i atonalność w malarstwie	148
DOBROMIŁA BŁASZCZYK	Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji	153

VARIA

ANNA ŁABĘDZKA	Pożar w Hôtel Lambert	158
hm	Camera obscura	162
	Autorzy	173



A black and white photograph of a classical architectural interior. In the foreground, a balustrade with a repeating pattern of balusters runs diagonally across the frame. Behind it, several large, fluted columns are visible, receding into the background. The lighting creates strong shadows, emphasizing the textures and forms of the stone.

Z człowieka robi się klasyk

O Profesorze Mieczysławie Porębskim

rozmawiają:
Anna
Baranowa (AB),
Tomasz
Gryglewicz (TG),
Maria
Hussakowska (MH)
i Marta Wyka (MW).

Prof. M. Porębski
podczas jubileuszu
80-lecia w IHS UJ,
krużganek Colle-
gium Iuridicum,
Kraków, ul. Grodz-
ka 53, wiosna 2001

Fotografia Adam Rzepecki

MARTA WYKA: Nie jestem historykiem sztuki, pozwolę sobie więc tylko wygłosić coś w rodzaju wstępu, który będzie propozycją tematyczną do rozważenia.

Siła całego dzieła Porębskiego, zatem również jego osoby, polegała według mnie na tym, że w jego twórczości mamy do czynienia z inauguracją wątków, które potem stały się wiodącymi wątkami nowoczesności. Najważniejszy wydaje się wątek antropologiczny. Kiedy Porębski pisał swoje książki, nie używało się tak często tego terminu. Rozpoczął temat znaczenia antropologii, czyli różnego oglądu człowieka i jego tworów – *Granica współczesności*. To było bardzo wcześnie jak na polską krytykę sztuki, krytykę literacką i literaturę, ponieważ *Granica współczesności* ukazuje się w roku 1965, więc jeszcze o antropologii nie było słyhać w polskim myśleniu o kulturze, sztuce i literaturze. Jako czytelniczka bardzo fascynowałam się tą książką – tym, co jest jej głównym wątkiem, w jaki sposób Porębski pokazuje przełom w kulturze, przypadający mniej więcej na lata 20.: poprzez strój, czyli kostium, poprzez gesty, zachowania, poprzez fryzurę – i pokazuje owo przejście od człowieka dziewiętnastowiecznego do człowieka dwudziestowiecznego. Analogiczne chwytły zastosował Witold Gombrowicz we *Wspomnieniach polskich*, w których pokazał, jak jego pokolenie, czyli rocznik 1904, wkraczało z dziewiętnastowiecznością w dwudziestowieczność, i czym się to objawiało, jak to w zachowaniach ludzkich wyglądało. To jest pierwszy punkt, wątek – antropologiczny.

Drugi wątek, na swój sposób też przełomowy, to wątek, który nazwałabym

wątkiem symbolicznym. Mam na myśli przede wszystkim książkę, która może być tytułem wywoławczym tego wątku, czyli *Polskość jako sytuacja*, ów bardzo znany szkic Porębskiego, który pokazuje, jakie są możliwe, według niego, oglądy polskości w sztuce, literaturze, w myśleniu o kulturze i tak dalej. To też jest wczesny tekst, bo z lat 80., zresztą ukazał się w niezbyt fortunnym momencie, ponieważ w późnych latach 80. i we wczesnych latach 90. zmieniły się zainteresowania, myślało się już o czymś innym.

Trzeci wątek to oczywiście wątek strukturalistyczny, którego znakiem jest *Ikonosfera* i to wszystko, co gromadzi się wokół tej książki jako pewnego typu krytyki sztuki.

Mamy też prozę – bardzo dziwną i bardzo interesującą, czyli *Z. po-wieść*, która ukazuje się w roku 1989. Znowu nie jest to najlepszy czas na taką książkę, bo pisze się i oczekuje wtedy innych książek. *Z.* ukazuje się trochę za wcześnie z punktu widzenia rozwoju polskiej literatury – takie powieści zaczęto pisać w młodszym pokoleniu dwadzieścia lat później (np. Ignacego Karpowicza *Baladyny i romanse* w bardzo podobny sposób sięgają do odległych kultur, do judaizmu, do chrześcijaństwa, do figur mitologicznych). Kiedy Porębski zbudował tę ogromną sylwę – było to, w pozytywnym sensie, nie na czasie.

I jest jeszcze jeden temat: jaką rolę w dziele Porębskiego pełnią archiwa osobiste, przez co niekoniecznie rozumieć dokumenty, ale archiwa osobiste w szerokim znaczeniu, które teraz są jednym z głównych tematów badań literaturoznawczych i badań teoretycznych.

Badamy chętniej archiwa niż teksty fikcjonalne. My, literaturoznawcy, chętniej sięgamy do listów, fragmentów, zapisków, rzeczy nieskończonych, rzeczy nieukończonych, rzeczy zapowiedzianych i zasugerowanych – niż do dzieł skończonych. Rola archiwów osobistych i kontaktów osobistych, ludzkich, przełożonych na teksty, wydaje się bardzo ważna u Porębskiego.

I kolejny temat – biblioteka Porębskiego. Dlaczego, z jakich powodów, na jakich prawach ona funkcjonuje w Muzeum Sztuki Współczesnej, jaką pełni funkcję, bo przecież nie pełni tej samej funkcji, którą pełniła w mieszkaniu Mieczysława Porębskiego, z innego powodu się tam znalazła, czytają ją z oglądu inni ludzie. To jest zresztą uniwersalne pytanie: o biblioteki zaginione i biblioteki, które się próbuje ratować, chyba bez specjalnie dobrych rezultatów, bo wiadomo, że biblioteki sprzed 30 lat, na przykład krakowskie i warszawskie, uległy rozproszению, ponieważ ich nikt nie chciał, nie chciała Biblioteka Jagiellońska, ani inne instytucje powołane do przechowywania zbiorów. W Krakowie nikt nie chciał kupić biblioteki Henryka Markiewicza, wobec tego znajdzie się ona w Szczecinie. W Krakowie nikt nie chciał kupić biblioteki Stanisława Pigonia, w całości więc jako zbiór nierozproszony znalazła się w Rzeszowie. W Krakowie nikt nie chciał kupić biblioteki Kazimierza Wyki, uległa rozproszению, nie zachowała się w całości. Pewne ślady zostały zatarte i czy dadzą się odtworzyć, i czy jest sens odtwarzać twórców w związku z ich bibliotekami – to jest fascynujące pytanie.

I ostatni temat, Państwo jesteście jego jądrem, jako jego uczniowie: czy i s t n i e j e

szkoła Mieczysława Porębskiego. Jakie trzeba spełniać warunki, żeby posiadać swoją szkołę? Nie każdy przecież może mieć swoją szkołę krytyki, stylu, bycia, swoją szkołę mody itd. Czy istnieje taki zespół ludzi, który się identyfikuje w sposób ciągły z tym, co Porębski po sobie zostawił?

TOMASZ GRYGLEWICZ: W rozmowie o Profesorze Porębskim nie sposób uniknąć wspomnień. Przecież Mieczysław Porębski był naszym pedagogiem, i to wybitnym pedagogiem. Był też wybitnym uczonym, trzeba więc zwrócić uwagę na kwestie metodologiczne, na obszar badawczy. Profesor Marta Wyka dała nam wskazówkę, że Porębski wprowadził do swoich badań spojrzenie antropologiczne. Trudno byłoby pominąć też kwestię polskości – ta dwutorowość jest wyraźnie zaznaczona w jego badaniach od początku: z jednej strony ikonografia romantyczna XIX wieku, z drugiej badanie sztuki nowoczesnej z punktu widzenia antropologicznego. I strukturalizm, który mnie zawsze bardzo fascynował.

Kolejna sprawa to jego działalność jako animatora sztuki, jako krytyka, jako kuratora wielu wystaw bardzo znaczących. Następny punkt to jest jego bardzo interesująca i bardzo ważna, jedna z najważniejszych aktywności – jako muzeologa, jako kogoś, kto przepracował w muzeum wiele lat, nadał kształt muzeum. Ten kształt nie istnieje albo przestaje istnieć, niestety.

Wreszcie, czy profesor Porębski posiadał swój styl? Otóż był niezwykle wyrazisty w tym, co mówił, w sposobie przekazywania swoich myśli, a także w pisaniu, był świetnym literatem, mówię to jako czytelnik, a nie znawca.

Jako historyk sztuki zastanawiam się, jakie będzie jego znaczenie dla dalszych pokoleń badaczy, czy będzie jakaś kontynuacja, inspiracja; chciałbym, żeby tak było.

To są moje propozycje tematów naszej rozmowy, chociaż można jeszcze byłoby dopisać parę punktów.

Szkoła Porębskiego

MARIA HUSSAKOWSKA: Już bym niczego nie dopisywała, pole jest tak szerokie, że powinniśmy spróbować skupić się już na określonych obszarach. Może najłatwiej będzie nam wyjść od dydaktyki, odwołując się do swoich doświadczeń. Ja i moi koledzy odbieraliśmy przyjęcie Profesora w 1970 roku właśnie tak: przyjechał ktoś,

Prof. Marta Wyka



kto był bardzo znaczącą figurą w warszawskim życiu artystycznym – przyjaciel artystów w najlepszym tego słowa znaczeniu, niezwykle opiniotwórczy krytyk i... historyk sztuki, który nie idzie utartymi ścieżkami, proponując w zamian ekscytujące działania na styku różnych dyscyplin (o czym pewnie mieliśmy dość mgliste pojęcie). Ale uwodziła i fascynowała nas wizja nowej metody badań sztuki nowoczesnej – z którą tradycyjna historia sztuki miała permanentne kłopoty. A nie trzeba dodawać, że obszar sztuki nowoczesnej był dla nas najbardziej intrygujący. Porębski frapował jako badacz współczesności, a więc nie było dla nas tak istotne, że studiował w Krakowie, że był uczniem charyzmatycznego historyka sztuki Vojislava i tak dalej, nie chodziło o negację tradycji, ale przede wszystkim liczyło się to, co proponował, operując na styku historii sztuki i krytyki, udowadniając, jak współczesność pisze historię. Jeśli chodzi o książki – to wówczas przede wszystkim *Kubizm* był dla nas mocnym punktem odniesienia.

Jego pozycja na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie niewątpliwie była szczególna, są dowody na to na przykład w pismach i wspomnieniach Ewy Kuryluk. Od razu po przeprowadzce Porębskich zaczęły się wycieczki z Warszawy „do trumny” [środowiskowa nazwa kamienicy uniwersyteckiej na rogu al. Słowackiego i ul. Łobzowskiej – przyp. red.], przyjeżdżali do Profesora: studenci, którzy czegoś nie skończyli i wpadali po jakieś zaległe zaliczenia, albo z czystej przyjaźni, albo te dwie rzeczy się łączyły ze sobą. I ten krąg pomiędzy Warszawą a Krakowem się zacieśnił. Zresztą o takie kontakty oboje

Państwo Porębscy bardzo dbali, urządzając wielkie przyjęcia, na które zapraszano również młodych.

Co oferował poza tą aurą, która niewątpliwie towarzyszyła jego przyjazdowi do Krakowa? Nowy typ niezwykle erudycyjnego wykładu, z licznymi odniesieniami do dziedzin bardzo z pozoru dalekich od sztuki, do czego nie byliśmy przyzwyczajeni. Wtedy nie chodziło się po całym uniwersytecie na wykłady, jak to się robi dziś, więc nasz ogląd wykładu uniwersyteckiego był ograniczony do naszego instytutu i paru sąsiednich. Pierwszym, co uderzało w wykładach Porębskiego, była szerokość spojrzenia – wyjście poza utarte myślenie o historii sztuki poprzez style, kierunki, tendencje, mimo że jego *Kubizm* w jakimś sensie do tej bardzo tradycyjnej metody się odnosił. Gdy porównuje się tę książkę z innym opracowaniami kubizmu powstającymi mniej więcej równolegle to widać, że nie jest książką rewolucyjną, wytyczającą jakieś nowe spojrzenie na kubizm. Ale faktem jest, że to nadal lektura ekscytująca i konsekwentnie zalecana nie tylko krakowskim studentom – mimo że namnożyło się tłumaczeń i młodzież swobodnie czyta w językach obcych (ta młodzież, co to w ogóle chce czytać).

ANNA BARANOWA: Należę do rocznika, z którym Profesor kończył swoją pracę dydaktyczną. Jestem ostatnią magistrantką Profesora, przede wszystkim dlatego, że tak długo pisałam pracę i Profesor na to pozwalał – oddałam ją w 1987, a obroniłam w 1988 roku. To był element mojej strategii, żeby za wcześniej studiów nie skończyć, bo co w latach 80. można było zrobić po studiach? Na prowincję wracać

nie chciałam, a szukanie miejsca dla siebie w Krakowie trochę trwało. Profesor na to przyzwalał, być może w tle myślał o swoim długim kończeniu studiów, bo jemu też się przeciągnęło, choć oczywiście w innej epoce, z innych powodów.

Bardzo dobrze pamiętam pierwszy wykład Profesora, wszyscy chyba mają wspomnienie pierwszego wykładu, jakiego wysłuchali. Byłam dobrze przygotowana do studiów, przychodziłam z prowincjonalnego miasta na Dolnym Śląsku z bardzo dobrym liceum, oczekiwałam, że jak znajdę się na uniwersytecie, to poprzeczka pójdzie wysoko, ale początkowe zajęcia na pierwszym roku były dla mnie rozzarowujące. Moje wyobrażenie o studiach uratowały wtedy dwa wykłady monograficzne: pierwszy to wykład Profesora Stróżewskiego o początkach filozofii greckiej, znakomity, a drugi to właśnie wykład Profesora Porębskiego na temat urbanistyki w wieku XIX, na szerokim tle porównawczym. Zahaczyłam dzięki temu o ten jego słynny rok, gdzie byli Wawrzyniec Brzozowski, Andrzej Starmach, Goschka Gawlik, Dorota Morawetz i inni. Oni zaczynali w 1973, ja w 1977. Mogłam zatem zauważyć tę niezwykłą atmosferę relacji profesora-mistrza i jego uczniów.

Dotknijmy więc tematu szkoły Profesora. Długo myślałam ze sceptycyzmem, czy rzeczywiście zasługą Profesora jest to, że jako uczony stworzył szkołę? Nas jest przecież bardzo mało. Profesor pisał do mnie z pewnym rozgoryczeniem, że jako historycy sztuki jesteśmy pobocznym nurtem humanistyki, że jest nas naprawdę garstka, że coś my znaczymy wobec filologów, wobec IBL-u – więc czy można mówić

o szkole? Potrzebowałam czasu, żeby zobaczyć tę szkołę, która się układa inaczej niż szkoła w akademickim znaczeniu. Ma ona bowiem charakter rozproszony, jest rodzajem konstelacji. Uczniowie Profesora tworzą konstelację osób czynnych w bardzo różnych miejscach, co też odpowiada wielości działań Profesora, wielości jego inspiracji. Osoby, które się identyfikują ze szkołą Profesora, z jego stylem, znajdujemy w różnych miejscach: na Uniwersytecie Jagiellońskim, na ASP w Warszawie, w muzeach, w galeriach prywatnych, w redakcjach pism i wydawnictwach. Profesor należał do tych, którzy bardzo sprzyjali tworzeniu się galerii prywatnych. Jego „pieczęć” posiada czołówka galerii wpływających na kształt sztuki, kultury w Polsce od bardzo wielu lat. Są to galerie założone przez jego uczniów: Martę Tarabulę z Galerią Zderzak, Andrzeja Starmacha ze Starmach Gallery, Jana Fejkla z jego galerią grafiki. Można wymienić jeszcze wiele innych galerii, które Profesor wspierał, udzielał konsultacji, brał udział w różnych spotkaniach, pisał teksty do katalogów. Jeden ze swoich ostatnich tekstów napisał do katalogu wystawy *Klasyści i dziewice*, którą Starmach Gallery pokazała w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Profesor uważał – to było świetne – że jego uczniowie mają bardzo dobre pomysły. Na wstępie dostawało się więc bonus. Gdy przychodziło się do niego z pomysłem, to był nim zainteresowany, i nawet jeśli to było nieopierzone, niecałkiem jeszcze przemyślane, to umiał zobaczyć to po swojemu, w kontekście szerszym: do czego może to prowadzić. I dawał poparcie, wspierał. Nie prowadził uczniów

za rączkę, można było być przy nim samodzielnym, dopuszczał nas w pewien sposób do partnerstwa intelektualnego, stwarzał atmosferę, w której odczuwaliliśmy to jako naturalne, traktował nas jak młodszych kolegów, koleżanki, to się przeradzało w więzy przyjaźni. Tutaj niezwykle ważną rolę pełniła Pani Anna Porębska, która dbała o to, żeby uczniowie pozostawali z nimi w bliskich relacjach.

To jest tylko jedna z perspektyw, bo Profesor jednocześnie stwarzał dystans. Mam doświadczenie przyjaźni, ale mam też doświadczenie dużego dystansu. Zanim doszło to tego, że stałam się częstym gościem na alei Słowackiego i w Ustroniu, to upłynęło sporo czasu, musiałam się bardzo mocno nagimnastykować, namęczyć, napocić, żeby być zauważoną przez Profesora i żeby ten dystans się przełamał. Gdy już się przełamał, to otwierały się ogromne możliwości kontaktów i korzystania z tego całego dobra, jakie dawał Profesor i jego żona. Gdy odszedł, zobaczyłam, że najważniejsza była jego obecność, to, że pozwalał się podpatrywać, dzielił się swoim warsztatem poprzez wykłady, poprzez seminarium, poprzez dopuszczanie do swojego procesu twórczego. Dla mnie, początkującej historyczki sztuki, krytyczki, która się męczyła ze swoimi tekstami, było na przykład odkryciem, że Profesor też się męczył pisać. To było bardzo ważne wsparcie. Pamiętam, przyjechałam kiedyś do Ustronia, by odebrać tekst do katalogu o Tadeuszu Brzozowskim, a że nie było wtedy e-maili – potrzebny był kurier. Pani Porębska mnie podjęła, był spacer itd., czekałam, aż Profesor skończy tekst. Gdy skończył, był pyszny obiad, a na deser krem pistacjowy.

Gdy myślę o Profesorze dzisiaj, to widzę kogoś bardzo złożonego, nie tylko przez rozległość jego zainteresowań, pól badawczych. Profesor był właściwie nieuchwytny, często kapryśny. Stosunki wzajemne bardzo często stabilizowała jego żona. Gdy jej zabrakło, moje bezpośrednie kontakty z Profesorem osłabły, co nie oznacza, że nie był dostępny, gdy tego potrzebowałam. Było w nim ogromne bogactwo wątków, zachowań, potrafił być bardzo przychylny, ale potrafił się również tak skrzywić, że człowiek się wycofywał rakiem. Z jednej strony zachęcał uczniów, z drugiej jednak bardzo skutecznie stosował dekurażowanie, między innymi poprzez to krzywienie się tak znaczące. Patrząc z perspektywy, wiem, że te profesorskie *découragements* były bardzo ważne, bo trzeba było samemu zdać sobie sprawę z tego, czego właściwie się chce. To było „odcinanie od pępownicy”, szkoła dojrzwania.

MW: Próbowaliście go naśladować, jego styl? To jest bardzo częste w szkołach.

AB: Tym się nasiąka. Ale dzięki temu, że Profesor miał taką wielość zainteresowań i o tylu rzeczach pisał, i miał tyle swoich etapów metodologicznych, to mieliśmy większy wybór. Czasem się na tym łąpię: hola, hola, to mi Porębskim trąci.

MW: Mogę wam coś przeczytać. To jest bardzo łatwe do naśladowania, to z *Polskości jako sytuacji*, chodzi o listę dwudziestowiecznych malarzy: „A ile jeszcze do tej listy trzeba by było dopisać na bieżąco? Nacht-Samborski i Czapski, Maria Jarema i Jonasz Stern, zapustno-zaduszny Kantor, sarmacki Brzozowski, prawosławny Nowosielski, melancholiczny Mikulski, ezoteryczna Kraupe-Świdorska, ukrzesłowniony Wróblewski, spalający się w swym infra-

cerebralnym ogniu Tchórzewski, a przecież ta lista na nim się nie kończy ani się i tym razem w takiej czy podobnej wyliczance nie wyczerpie”. To jest bardzo charakterystyczny, stylistyczny przykład. Próbowaliście naśladować?

AB: Oczywiście!

TG: Stanowiło to nawet dla mnie pewien problem – po studiach zostałem zatrudniony na uczelni, z inicjatywy Profesora Porębskiego zresztą. W tamtych czasach trzeba było asystować profesorowi, co robiłem z przyjemnością, razem z Mają [Marią Hussakowską] wyświetlaliśmy przezierniki na jego wykładach. Mnie ogromnie fascynowały te wykłady, już na początku, jeszcze jako studenta. Wówczas

Prof. Maria Hussakowska



sztuką współczesną w zasadzie nie zajmowali się historycy sztuki, tylko co najwyżej krytycy artystyczni. Profesor na seminarium, na które się zgłosiłem, rok czy dwa po Mai, podał listę nazwisk na tematy prac, większość to byli jego koledzy z Grupy Krakowskiej, ale nie wyłącznie. Zająłem się wtedy Nowosielskim. Jednym z pierwszych wykładów Profesora była metodologia badań nad historią sztuki, która wtedy bardzo mnie interesowała. Szkołę strukturalistyczną, te wszystkie nazwiska, które on wprowadzał, Jakobson, Lévi-Strauss, Bataille, Caillois, Barthes, McLuhan, cały ten ówczesny kanon – właśnie dzięki Porębskiemu poznałem. Asystowałem więc przy jego wykładach, a gdy wycofywał się powoli z wykładów kursowych, pisząc równocześnie podręcznik historii sztuki wieku XIX i XX, po prostu przyniósł mi go w maszynopisie i powiedział: teraz będzie pan prowadzić te zajęcia. Kolejne zajęcia, z doktryn artystycznych – także mi polecił robić notatki na jego wykładach, tłumacząc „będziesz je prowadził”. Jest to bardzo niebezpieczne dla młodego człowieka, bo zaczyna po prostu bezwiednie przejmować wiele rzeczy od swojego nauczyciela, sposób myślenia, rozumowania, wykładania, gestykulowania. Pewnie tak jest, że mnie Porębski ukształtował jako pedagoga. A jeśli chodzi o szkołę – wspomnę moich kolegów, moich rówieśników, do których należy Maja Hussakowska, wcześniej Małgosia Sobieraj, później Wojciech Sztaba, który był bardzo dobrze zapowiadającym się historykiem sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Profesor Maria Rzepińska chciała, żeby kontynuował po niej kierowanie Międzywydzia-

łową Katedrą Teorii i Historii Sztuki, ale Wojtek wyemigrował.

MH: I ma dobrą pozycję witkacologa.

TG: Jerzy Malinowski napisał habilitację o grupie Jung Idysz i zajmuje się problematyką sztuki żydowskiej, zrobił bardzo dużą karierę.

MH: Malinowski ma najmniej Porębskiego w sobie.

AB: Czy na pewno? Jak to zmierzyć?

TG: Chciałem wymienić tych, którzy kończyli studia w tym samym czasie mniej więcej, co ja, a którzy byli bezpośrednimi uczniami Porębskiego. Wcześniej Ewa Kuryluk może być zaliczana do takich uczniów. Ania [Anna Baranowa] ma dużo racji, mówiąc, że bycie w szkole Porębskiego oznacza coś więcej niż tylko to, że zrobiło się u niego magisterium czy doktorat, który napisały pod jego kierunkiem różne znane osoby (np. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska jako jedna z pierwszych).

MH: Trochę ze zdziwieniem słucham tego, co mówisz, ja też dość pilnie, a potem już z obowiązku chodziłam na wykłady, i nie pamiętam wykładu o strukturalizmie, który byłby wykładem poświęconym strukturalizmowi czy metodologii – to raczej były takie intuicje wokół, rzucanie wędki, inspiracje, pokazywanie pola inspiracji, a nie przerobienie tego na gotową metodę.

TG: No tak, to był jego styl. Jednak prowadził wykład o metodologii badań nad sztuką nowoczesną, mam go zaliczonego w indeksie.

Metodologie i metody

MH: Mam zabawne – z perspektywy czasu – wspomnienie z cyklu inspiracji strukturalizmem. Przyjechałam w 1976 roku,

po stypendium w Nowym Jorku, które służyło przygotowaniu doktoratu, i wydawało mi się, że mam wreszcie twarde narzędzia, analizy prac i Marcela Duchampa, i jego spadkobierców. Wszystko porządnie rozrysowane w kratki, na lewo, na prawo, na dole, na górze, że teraz już cała interpretacja stanie się dużo prostsza, bo możemy ją zmieścić w rubrykach, i już – niemal na pierwszy rzut oka – wiemy, co wspólne dla ich prac, a co je wyróżnia. Nawiązałam do modeli Jacka Burnhama, które zaistniały bardzo mocno w anglosaskiej historii sztuki, w dekadzie lat 70., a co potem robiła udoskonalając Rosalind Krauss. A Profesor, mimo że różne rzeczy z tych moich intuicji amerykańskich zaaprobował, to ogromnie się zżymał, jego mina była okropna, wyraźnie zauważyłam, że nie tędy droga – wprowadzenie do uproszczonego modelu jest ryzykownym chwytem, który mu zdecydowanie nie odpowiadał.

TG: Porębski zaczął wtedy wyraźnie odchodzić od strukturalizmu, w kierunku badań motywów w sztuce, tzw. Motivkunde na przykład; później były inne nazwiska: Jung, Bachelard, Durand i inni. Gdy pojechałem w 1975 roku do Francji, to tam już w ogóle nie było strukturalizmu, przynajmniej w Nancy, tam wszyscy się pasjonowali śmiercią Boga u Nietzschego, Marksa i Freuda, a także Lacanem, Deleuzem, Guattarim i innymi. Postmodernizm się wtedy już zaczął, tyle że ja nie wiedziałem, że to był postmodernizm, dowiedziałem się o tym po 20 latach, kiedy go w Polsce zaczęto odkrywać w latach 90. Tam ze strukturalizmem już się nie spotkałem, natomiast w Polsce bardzo mnie fascynował, i Mieczysław Porębski, jako dobry profesor i pedagog, zabierał mnie do IBL-u czasami na sesje naukowe, których słuchałem z otwartymi ustami. Ale on rzeczywiście nie był nigdy ortodoksyjnym strukturalistą.

Prof. Tomasz Gryglewicz, prof. Maria Hussakowska, Bogdan Rogatko



Rok 1975 był przełomowy, to był rok prapremiery *Umarłej klasy* Kantora i wystawy *Widzieć i rozumieć* w Sukiennicach, której kuratorem był Porębski. Wtedy się przełom w kierunku diachronicznym u Profesora dokonał, pojawiło się zainteresowanie biografistyką, indywidualną wypowiedzią artystyczną, kontekstem historycznym. Powiedział w pewnym momencie, że strukturalizm jest za bardzo wyabstrahowany z historii, że bardziej go człowiek interesuje, powrócił do tematów XIX wieku, wydał *Interregnum* w 1975 roku.

MH: Zmieniał te metody, koledzy o bardzo krytycznych umysłach, szczególnie ze szkoły poznańskiej, sceptycznie na to spoglądali – co sesja historyków sztuki, to Porębski z nową metodą się nam objawia. Dyskutowali z tym, a równocześnie konkurowali.

Anna Baranowa



TG: Była taka sesja *Pojęcie stylu w badaniach nad sztuką XIX i XX w.* i tam wszyscy, z Białostockim na czele, mówili, że to już jest przebrzmiałe pojęcie, że należy zniszczyć pojęcie stylu. To było w Nieborowie, gdzie Porębski wygłosił referat o stylu XIX wieku (opublikowany w *Biuletynie Historii Sztuki*, a później w jego tomie *Sztuka a informacja*), i mówił, że styl XIX wieku zaczął się w połowie XIX wieku, a skończył w połowie wieku XX, i jeszcze wyrysował taki bardzo skomplikowany model, który przypominał jego rysunki konferencyjne. Działal bardzo często wbrew trendom. Inni historycy się zżymali.

MW: W myśleniu o literaturze ten podział funkcjonuje, wiek XIX skończył się w latach 30. XX wieku.

MH: To jest w niemieckiej historii sztuki. Na wykładach Porębski szeroko się tym zajmował.

MW: A czy nie sądzicie, że mistrz zawsze musi być ograniczony swoją datą urodzenia? Porębski to jest rocznik 1921, nie mógł być omnibusem, nie mógł siebie wessać i wydalić. Data jego urodzenia ogranicza go w sposób naturalny.

AB: Albo otwiera. Bo urodził się w wolnej Polsce, to było ważne dla jego pokolenia – mieli możliwość naturalnego rozwoju przez pierwszych kilkanaście lat życia.

MW: Pani mówi o światopoglądzie, a ja mówię o stylu krytyki na przykład. O tym, że w jakimś momencie Porębski musiał się zatrzymać, tak jak jego jacyś hipotetyczni rówieśnicy z roku 1921.

TG: Ale on świetnie pisał do końca. Tomy, które wydawało Wydawnictwo Literackie, zawierają wiele jego rozproszonych krytyk w znacznej mierze z „Tygodnika Powszechnego”, które są znakomite. Na wy-

stawie w stulecie Zachęty, zrobionej przez Haralda Szeemanna pt. *Uważaj, wychodząc z własnych snów, możesz znaleźć się w cudzych*, była owa słynna zadyma związana ze zniszczeniem instalacji Cattelana. Wszyscy mówili tylko o tym, a reszta umknęła. Natomiast Mieczysław Porębski napisał recenzję, w której dostrzegł pozytywy tej wystawy.

Polskość jako sytuacja

MH: Dwa słowa o tej wystawie jeszcze. To naprawdę było bardzo ważne wydarzenie – bardzo zlekceważone przez środowisko. Nim się zdarzył słynny epizod, który już na zawsze przylgnie do tej wystawy, czyli nim poseł Ligi Polskich Rodzin poczuł się – oczywiście w imieniu Wszystkich Polaków – obrażony i zniszczył rzeźbę, co przyćmiło całą wystawę, to już wcześniej środowisko było zniechęcone, że Anda Rottenberg w stulecie Zachęty oddała wystawę w ręce obcego kuratora. Tymczasem to był właśnie rewelacyjny zabieg – żeby ktoś z zewnątrz spojrział na polskość jako pewnego rodzaju sytuację. A to nie tylko „ktoś” z zewnątrz, ale bezdyskusyjnie najznakomitszy kurator od sztuki nowoczesnej. I Porębski to wszystko w recenzji w „Tygodniku Powszechnym” opisał, i pewnie co poniektórym otworzył oczy. Ta wystawa ma już gombrowiczowską gębę, warto jednak pamiętać o tej innej jej stronie. Profesor był już wówczas w Warszawie. Przyszedł do Zachęty, i ze mną oraz studentami oglądał tę wystawę, opowiadał o różnych wątkach, wprowadzał w narracje zaproponowane przez Haralda Szeemanna. Na przykład dlaczego Witkacy – dla nas katastrofista i demaskator polskich mitów – został

zupełnie inaczej zobaczony i ustawiony przez Szeemanna. Mimo przywiązania do *Présences Polonaises*, paryskiej wystawy, którą współtworzył w 1983 roku, z Ryszardem Stanisławskim, i prezentowanej tam antropologicznej perspektywy pracowni Witkacego, dostrzegł w koncepcie kuratorskim Szwajcara znacznie więcej niż tylko burzycielski aspekt wizji sztuki polskiej widzianej z zachodniej perspektywy. Generalnie ta wystawa podważała przecież i jego własną wizję dziejów polskiej nowoczesności, ale Profesor wchodził w dyskusję, mówił, z czym się zgadza, a z czym nie. Z młodych twórców wyróżnił, wręcz zachwycił się Katarzyną Kozyrą i jej *Świętem wiosny* – bezdyskusyjnie we współczesnym dyskursie postrzeganym jako najwybitniejsze dzieło polskiej sztuki XX wieku.

AB: Czy na pewno bezdyskusyjnie? Zauważam, że to dzieło jest dla mnie bardzo ważne...

TG: Znacząca wystawa, żal, że nie wyszedł katalog.

MH: Anda [Rottenberg] została szybko wyrzucona, katalogu faktycznie nie ma, poza tekstem Porębskiego i poza ulotną pamięcią niewiele zostanie. Ale w Zachęcie jest porządne archiwum, mają dokumentację fotograficzną pewnie.

MW: Dlaczego „polskością jako sytuacją” jest ta historia z rzeźbą papieża, a mniej funkcjonalne jest, gdy Daniel Olbrychski niszczy szablą swoją fotografię w mundurze hitlerowskim. Sytuacyjnie dosyć podobne, a jednak mniej popularne.

MH: Jedna i druga sytuacja jest totalnym nieporozumieniem wokół sztuki współczesnej, zdarzyły się w czasie atmosfery nagonki, popularnych i bardziej wysubli-

mowanych mediów, że sztuka współczesna to strasznie śmieszna sprawa, bo oto jedna pani chce obierać kartofle w Zachęcie. Wszystko zostało sprowadzone do trójkąta: tu kartofle, tu papież, a tu Olbrychski. Wszystko świadczy o tym samym nieporozumieniu. Trochę się zmieniło od tamtego czasu – pisze się w prasie o sztuce poważniej, i już nie wszyscy żartownisie są szalenie zachwyceni swoim żartami. Można to nazwać swoistą *katharsis*, bo ta nagonka była już takim absurdem, że wywołała reakcję pożądaną w środowisku. Czy artykuł Porębskiego w „Tygodniku Powszechnym” się do tego przyczynił – nie wiem, ale zaczęto trochę poważniej się przyglądać sztuce, nie sprowadzając jej do kawału.

Nożyk Profesora

TG: A czy Pani Profesor [Marta Wyka] zetknęła się z Profesorem osobiście? Jak funkcjonował w środowisku badaczy literatury?

MW: Nie miałam bliskich kontaktów z Profesorem Porębskim. Co prawda mieszkaliśmy w tym samym domu, ja na parterze, on na piątym piętrze, ale to nie przyczyniło się specjalnie do zacieśnienia kontaktów. Odwiedziłam go, przeprowadziłam z nim rozmowę do mojej książki *Przypisy do życia*, w której opisywałam historię czarnej kamienicy, czyli tak zwanej „trumny”. Prosiłam, żeby mi coś o tej „trumnie” opowiedział ze swojego punktu widzenia, ale to jedyny mój bliższy z nim kontakt. Znałam go bardziej za pośrednictwem moich rozmów z Tadeuszem Różewiczem, który zawsze, gdy zdarzało się mi z nim spotkać, czy jakoś skontaktować, to zadawał mi sakramentalne pytanie: „Pani gdzie mieszka?”, ja mó-

wiłam: „W trumnie”, „Aha, to tam gdzie Miecio”, po czym przechodziliśmy do innych spraw, niemniej bez wątpienia nie wynikało z tego nic twórczego. Spotykałam na klatce uczniów Profesora – Tomasza Fiałkowskiego, Marię Hussakowską, Annę Baranową...

MH: Ja tam kiedyś spędziłam trzy godziny w windzie.

MW: Dalej się psuje. Rozmawialiśmy o słynnym nożyku profesora i o sposobach gotowania jajek, i o tym wszystkim, co wokół tego się gromadzi, ale z punktu widzenia tekstów literackich, bo mnie interesowało to, co z jego relacji mogę przerobić na swój tekst, bo nie pisałam żadnego dokumentu o Mieczysławie Porębskim i Tadeuszu Różewiczu, ale tekst literacki. Było to po tej słynnej kradzieży, kiedy ukradziono obrazy z jego mieszkania, założył sobie wtedy alarm elektroniczny, zaprowadził mnie do drzwi: „Widzi pani”, „No widzę”, „Alarm elektroniczny. Ale ja nie wiem, jak to działa”. Być może w ogóle go nie włączył.

AB: Bardzo wzruszający jest poemat *Nożyk profesora*, w którym Różewicz zastanawia się nad proveniencją tego dziwnego nożyka, który cały czas leżał na biurku Profesora.

MW: Ciekawe, gdzie jest ten nożyk?

AB: U dzieci chyba jest... Parafrazując Różewicza: zmieniały się tematy na biurku Profesora, a nożyk leżał pomiędzy Matejką a Rodakowskim, między Kantorem, Jaremianką i Sternem, między kartkami papieru, między *Kubizmem* a *Pożegnaniem krytyki*... Jest to przedmiot, który mówi o traumatycznym doświadczeniu życiowym, historycznym, egzystencjalnym, który pozwolił przeżyć. I dzisiaj, kie-

dy bardzo odważni i syci myśliciele mojego pokolenia próbują na przykład mówić o Profesorze jako PRL-owskim polityku kulturalnym – to inny nóż otwiera mi się w kieszeni. Brak słów.

MW: Wy tłumaczyć będzie to coraz trudniej.

Granice współczesności

MW: W moim środowisku, historyczno-literackim, literaturoznawczym, Porębski funkcjonuje znakomicie jako lektor malarstwa dziewiętnastowiecznego, nawet nie tyle sztuki awangardowej, tylko właśnie malarstwa drugiej połowy XIX wieku, bo to z tradycją literacką dobrze się łączy. Porębski przesunął granice, wyznaczał granice współczesności – to jest teraz modne we współczesnym literaturoznawstwie, takie rozważania: jakie są korzenie dwudziestowieczności, jakie dziewiętnastowieczności, kiedy i gdzie się kończy stulecie, co z tego wynika, które tematy giną, a które się odradzają i reaktywują. Porębski był tu mistrzem szerokiej perspektywy.

Był bardzo wyrazisty, bardzo obrazowy, naśladowanie go prowadzi w stronę poetyki pastiszu, czyli można pisać Porębskim, tylko to już nie będzie zbyt oryginalne. Tak kiedyś mówiono o stylu mojego ojca, zwracano uwagę jego młodym naśladowcom, „kolego, coś za bardzo wyczycie”. Styl Porębskiego, tak wysoce oryginalny, jest wzorcowy, ale jest już nie do kontynuacji.

MH: Porębski ma silną sygnaturę, nie do wymazania, może wynika to z jego zainteresowań aktorskich, był aktorem teatrzyku amatorskiego, miał skłonność aktorską.

TG: Jego wykłady były czymś w rodzaju także świetnie przygotowanego spektaklu, to było fascynujące.

AB: Inaczej to zapamiętałam – siedział za katedrą, na podwyższeniu, mówił dość cicho. Porywał, ale w sposób nieoczywisty. Jeden z moich kolegów z roku był znudzony i czytał „Echo Krakowa”, było różnie.

MH: Studenci się dzielili na tych, którzy coś chcieli usłyszeć, i na tych, którzy przychodzili po zaliczenie. Część z nich była zachwycona jego błyskotliwym stylem, pełnym anegdot, ale także meandrów i zawieszanych, rwących się wątków; byli i tacy, którym to nie odpowiadało.

AB: Szeroko zakreślał pole refleksji. Ci, którzy traktowali historię sztuki jako „perłę nauk humanistycznych”, która pozwalała na wychodzenie w różne dziedziny, u Porębskiego znajdowali pole do popisu i bardzo żyzne pole inspiracji. Dzielił się swoim stylem myślenia, dzielił się swo-

Prof. Tomasz Gryglewicz



im warsztatem, otwierał na nowe pomysły. Ciekawe jest to ciągle jego poszukiwanie. Niechętnie czytał to, co piszą koledzy historycy sztuki, czytał, bo musiał, kiedy recenzował, ale uwielbiał to szerokie poszukiwanie. Miałam tę przyjemność, że będąc w Wiedniu jako stypendystka Profesora – wysłał mnie w roku 1988 na stypendium Herdera – mogłam realizować różne jego zamówienia książkowe. Mam tu taką notatkę, którą dołączył do listu Pani Porębskiej, bo przede wszystkim Pani Anna odpowiadała na listy, choć pisałam do nich obojga. Profesor przysłał mi dwa wspaniałe listy, głównie jednak dołączał zamówienia książkowe. W marcu 1989 roku tak mi pisał: „1. W Paryżu wyszły ostatnio w przekładzie francuskim inedita Husserla na temat ciała, ziemi, przestrzeni. Najprawdopodobniej w Presse Universitaire albo Edition du Seuil. Bardzo mi na tym zależy. 2. *Między naturą a wiarą*. Z Józefem Marią Bocheńskim rozmawia Jan Parys, Edition Noir Sur Blanc, Montricher (Suisse) 1988. 3. W. Giełżyński, *Edward Abramowski*, Ed. Polonia, Londyn. To wszystko odpłatnie. *Dzieje sztuki* dla pani Zofii z ukłoniem i najlepszymi życzeniami od autora”. Jego zamówienia realizowałam głównie w księgarni polskiej w Wiedniu przy Burgstrasse, ale żeby kupić Husserla wybrałam się do księgarni francuskiej, i to było bardzo przyjemne, bo po tylu miesiącach w Wiedniu tęskniłam już za innymi klimatami. Ciągle miałam te zamówienia. Choćby poprzez nie widać wyraźnie, jak bliskie jest Porębskiemu antropologiczne podejście do kultury i sztuki, co na początku naszej rozmowy podkreśliła prof. Marta Wyka. Jednak to się nie

zaczyna z *Granicą współczesności*, choć to jest tam wyraźnie zarysowane. To się zaczyna w jego tekstach o XIX wieku, kiedy człowieka, artystę postrzega w całości kontekstu kulturowego, geograficznego, egzystencjalnego. Bardzo ważny jest u Profesora element biografistyki. W jego wykładach monograficznych na przełomie lat 70. i 80., kiedy studiowałam u Profesora, bios artysty stałe wychodził na plan pierwszy. Ucząc o tym, wskazywał na bardzo ważne powiązania między twórczością a egzystencją i społeczeństwem, wszystkim tym, co artystę otacza, czym chce żyć, czym musi żyć, bo to nie zawsze jest z wyboru, czy z wolnej woli, gdzie i jak artysta żyje. Porębski sam również swoją biografię przepracowywał, to była dla niego wówczas podstawowa sprawa. Wtedy powstaje rozmowa-rzeka z Krystyną Czerni *Nie tylko o sztuce*. Profesor inspirował do prowadzenia wywiadów z artystami, jego kolegami, koleżankami, z grupą generacyjną, z którą był związany. Krystyna Czerni robiła to z zamiłowaniem. Porębscy również mnie zachęcali, żeby robić te rozmowy, ale ja się do tego wówczas kompletnie nie nadawałam.

Pisarz

MW: I wtedy Profesor zaczyna pracę nad powieścią, nad *Z*.?

AB: Tak, tam te wątki są bardzo wyraźne, dochodzą do głosu, trochę zakamuflowane, ale wydaje mi się, że cała struktura tej książki, bardzo skomplikowana, matematyczna, jest po to, żeby opowiedzieć o sobie, o swoich inicjacjach, przeżyciach, często bardzo trudnych. Niechętnie mówił o swoich doświadczeniach wojennych, o traumie obozu koncentracyj-

nego, która w zasadzie go w jakiś sposób zdeterminowała, bo wspomniał kiedyś, że po obozie każdy rok życia liczy mu się podwójnie. Być może pewne wybory życiowe, które mu mieli za złe jego rówieśnicy, tłumaczy także ta trauma... Bo jak się przejdzie takie doświadczenia, doświadczenie głodu na granicy śmierci, to do pewnych rzeczy się inaczej podchodzi. Przecież wrócił z obozu z opuchlizną głodową.

Rozmowy z Krystyną Czerni były bardzo trudne, efekt książkowy jest pewnym kompromisem, bo nie wszystko dało się tam umieścić. O tych bardzo trudnych rzeczach, jak zatrzymanie, jak bicie – nie chciał mówić, nie odcinał kuponów od tamtego doświadczenia. Ale napisał o tym w powieści, w sposób bardziej zapośredniczony.

MW: Porębski jest jednym z pierwszych pisarzy polskich, który w swojej książce w całości umieścił przepowiednie Wermyhory. Wojtyła już był papieżem, ale ten tekst nie był jeszcze wtedy tak popularny, jak jest popularny teraz, z tą ostatnią strofką, o pomazańcu z Krakowa. Maamy tu całą, *in extenso*, zacytowaną przepowiednię.

AB: Pamiętamy Profesora jako kogoś zdystansowanego, ale jego przyjaciele z Warszawy wspominają o różnych burzliwych wydarzeniach życiowych, że lubił spotkania towarzyskie, lubił trunkować, i różne takie rzeczy, i również w swej książce o tym pisze, przynajmniej w tej wersji, którą pamiętam z maszynopisu, do którego lektury byłam dopuszczona w połowie lat 80. Byłam poruszona bardzo osobistymi, intymnymi, także erotycznymi wątkami.

MW: Wtedy się tak jeszcze nie pisało.

AB: Przy czym w książce jest tego mniej. Podobno pod wpływem Jana Józefa Szczepańskiego Profesor okroił bardziej rozbudowane wątki erotyczne. Bardzo się liczył z jego zdaniem.

MW: Szczepański, moralistyczno-etyczny pisarz, miał określoną wizję pisarstwa.

AB: Czytam Z. z coraz większym zamiłowaniem. Na początku ta lektura była dla mnie bardzo trudna, a im jestem starsza, im bardziej się zbliżam do wieku autora, coraz więcej odkrywam tam porywających wątków. Ona się jakoś ucukrowała.

MW: Miała opinię powieści bardzo hermetycznej, nie bardzo wiadomo było jak się do niej dostać. Nawet pojęcie sylwy literackiej nie funkcjonowało tak dobrze w czytaniu literatury. Mało kto o Z. pisał jako o powieści sylwicznej.

MH: Porębski ma kiepską recepcję.

AB: Bardzo chętnie nawiązywał do Potockiego, spotykał się wtedy z François Rossetem, który pisał książkę o Potockim, i Potocki był tutaj ważnym punktem odniesienia. Ważny był też Umberto Eco, bo to „profesorskie” pisanie. Ta rama profesorska, uczona, z wymądrzaniem się wręcz, bo jest tu dużo wymądrzania, „o wszystkim wiem bardzo dużo i potrafię to napisać” – wypełnia się jednak bardzo autentyczną, intymną treścią, przeżyciem i przez to ta książka mnie fascynuje.

MW: Myślę, że będzie się ją czytać na nowo, zobaczymy.

Antropologiczny namysł

TG: Włączę element wspomnieniowy *à propos* popularności książki *Kubizm*. Chodziłem do liceum plastycznego i książkę tę jako lekturę zadał nam, całej gru-



Anna Baranowa, prof. Marta Wyka

Fotografie Dariusz Tokarczyk (s. 10, 13, 15, 16, 19, 22)

pie, Adam Hoffmann, który także opowiadał różne rzeczy o tych czasach, o Kunstgewerbeschule, o tym, jak stano- wili komórkę ZWZ-AK itd. To są ciekawe rzeczy, te zainteresowania antropologiczne Porębskiego, o których Pani Profesor [Marta Wyka] mówiła, one się już pojawiły w latach 40., gdy jechał do Paryża na stypendium. Później oczywiście Lévi-Strauss stał się obowiązkową lekturą w latach 70. Pierwszy raz zetknąłem się w tych dwóch książkach, w *Kubizmie* i zwłaszcza w *Granicy współczesności*, którą później przeczytałem, z tą wizją połączenia sztuki i różnych bieżących wydarzeń, o których on czytał w czasopi- smach w Paryżu w bibliotece, mówił za- wsze, że dla niego dużą satysfakcją było to, że przecinał gazety, to znaczy że pierw- szy docierał do roczników gazet z epoki, którą badał.

MH: Wszyscy się zachwycamy szeroko- ścią spojrzenia, a n t r o p o l o g i c z n y m n a m y ś l e m, który dla nas był rzeczywi- ście czymś bardzo ważnym. Ale teraz an-

tropologie się rozmnożyły, biją się między sobą o przeróżne rzeczy, przede wszystkim o logo antropologii, czego doświadczamy na radach wydziału. Nie uzbroiło mnie to, nie zniechęciło i biorę do ręki różne tomy antropologiczne, poświęcone sztuce naj- nowszej. Porębski jest totalnie nieobec- ny, jakby w ogóle nieczytany. Nie istnieje? Wyparował? Może dlatego, że jego teksty nie dają się formatować, do czego mło- dzi są przygotowani, co sobie cenią.

TG: Powołują się na innych autorów.

MW: Co innego czytają, świat lektur zmie- nił się totalnie.

MH: Może warto byłoby powiedzieć parę słów o projekcie książki, który stworzyłam w ramach Zakładu Sztuki Nowoczesnej UJ, zapraszając kolegów z różnych dzie- dzin i dyscyplin do zmierzenia się z sze- roko rozumianym dorobkiem Profesora. Rekonstruowane pola to mniej więcej te, o których tu mówimy, i zobaczymy, co z te- go podsumowania wyjdzie, czy stanie się ono punktem wyjścia do dalszych lektur i rewizji. Część tekstów już spłynęła i bio-

rać pod uwagę ich polemiczny charakter, a także – zwłaszcza w wypadku najmłodszej generacji – formalną odrębność, można mieć taką nadzieję. Może warto projekt rozszerzyć i wraz z kluczowymi tekstami Porębskiego przetłumaczyć i wydać w angielskiej wersji, bo w innym wypadku trudno marzyć o zagwarantowaniu mu właściwej (jakiegokolwiek) pozycji we współczesnej humanistyce. Na pewno są mocniejsze i słabsze punkty u Porębskiego, jak w działaniach każdego, ale hierarchie stworzyć będzie można dopiero w oparciu o badania.

Był bardzo uczulony na to, co się w historii literatury dzieje, podglądał, czytał, był bardzo na bieżąco.

AB: W którymś momencie powiedział jednak, że ucho musi już odpocząć. Od zgiełku metodologicznego w końcu chciał odpocząć, i w ostatnich tekstach sięgał do tego, co jest najbliższe, osobiste.

MH: Mówię o latach 70. i 80., gdy poszukując granic, wyznaczając różne chronologie, przypatrywał się – i to bardzo dokładnie – chronologiom w historii literatury polskiej, rozumieniom symbolizmu, Młodej Polski, itd. To się przekładało na siebie i działało.

À propos biblioteki – ona żyje.

Biblioteka

AB: To jest miejsce bardzo potrzebne. Bibliotekę Porębskiego w MOCAK-u nie tylko się zwiedza. Ludzie tam siedzą i czytają. Odbывают się tam zajęcia, wykłady, warsztaty. Jest to miejsce założycielskie tego muzeum, rodzaj kamienia węgielnego tej instytucji. Jeśli mówisz Maju, że nie znajduje się nazwiska Porębskiego w różnych przypisach nowopowstających książek – to ta

biblioteka może w jakiś sposób pobudzać jego recepcję oraz inspirować jako miejsce pracy uczonego, otoczonego dziełami sztuki. Prywatna ikonosfera, złożona z książek, obrazów i muzeum, to jest coś nie do przecenienia.

Powstaje „Rocznik Historii Sztuki” w całości poświęcony Porębskiemu, w którym młoda badaczka pisze tekst o jego recepcji, więc się dowiemy, jak on funkcjonuje wśród młodszych. Bardzo ciekawe nawiązania są w różnych miejscach, różnych środowiskach. W Stowarzyszeniu Historyków Sztuki wysłałam z nową inicjatywą – są to Seminarium Krakowskie im. prof. Porębskiego; startujemy w naszym oddziale w październiku i pierwsze seminarium w cyklu dwuletnim będzie poświęcone Matejce. Profesor był wybitnym matejkologiem, a także kalendarz podpowiada ten temat. Tytuł tegorocznego seminarium nawiązuje do artykułu Profesora z roku 1988 *Nasz dług wobec Matejki*. My natomiast pytamy, czy w ogóle mamy dług wobec Matejki. Wątków u Porębskiego jest bardzo wiele, będziemy do nich sięgać, czytać, odnosić się. Nie boję się o recepcję.

MW: Z człowieka robi się klasyk i ten jego portret wielokrotny bardzo dobrze pokazuje, jak się dochodzi do klasycyzmu. Człowiek, żywy człowiek, będzie znikał, bo taka natura rzeczy. Porębski będzie w zasobie klasyków polskich, polskiej myśli krytycznej, historii sztuki i wszelkiej myśli polskiej, humanistyki.

Spisał rozmowę Jacek Błach

Opracował redakcyjnie
Bogdan Rogatko



Fotografie Adam Rzepecki
Archiwum Instytutu
Historii Sztuki UJ



Anna Baranowa

Dzikie oczy erudyty. Porębski jako krytyk

Nie ulega wątpliwości, że Mieczysław Porębski był krytykiem-artystą. Skąd ta pewność, skoro oba te pojęcia „krytyk” i „artysta” budzą same wątpliwości? Niejednoznaczne, niedefiniowalne, kwestionowane, pomijane, wyśmiewane. Kwestionowanie odbywa się z kilku stron – od wewnątrz i z zewnątrz. Artysty, którzy nie lubią i nie uznają krytyków. Takimi opiniami można by wypełnić sporą antologię – i nie będą to tylko wypowiedzi artystycznych miernot. Inną grupę stanowią krytycy, którzy nie lubią artystów... Tego zrozumieć nie mogę. To przecież nie tylko objaw pychy, ale oczywisty błąd w sztuce. Jeszcze inną grupę stanowią wykształceni odbiorcy, którzy kwestionują krytykę, niewiele rozumiejąc ze sztuki im współczesnej. Ileż to razy słyszałam protekcyjne zdania: „nie ma krytyki, nie ma krytyki...”. Od tego tylko o krok do zdania: „nie ma sztuki, nie ma sztuki...”. Nie jest tak źle. Sztuki nie brakuje, a tam gdzie jest sztuka, tam jest i krytyka. Gdyby jednak ktoś bardzo wątpił, przykład autora *Pożegnania z krytyką* może być budujący. I niech nikogo nie zmyli ten tytuł...

Twórczość w twórczości

W rok od śmierci Porębskiego niełatwo jest opisać i ocenić znaczenie jego działalności krytycznej, tak samo jak tej na polu historii sztuki. Zarówno opis, jak ocena wymagają dystansu i zaangażowania. Jako krytyk debiutował w czasie okupacji. Ostatnią nagrodę za swoje pisarstwo o sztuce otrzymał w wieku 91 lat, parę miesięcy przed odejściem. Była to Nagroda Osobna za tom *Spotkanie z Ablem* (2012) przyznana przez kapitułę Nagrody

Mieczysław Porębski, lata okupacji hitlerowskiej
Fotografia Archiwum

Literackiej Gdynia. Agata Bielik-Robson w laudacji podkreślała, że Porębski jest „krytykiem sztuki, który podniósł swoje rzemiosło na osobne wyżyny artystyczne”¹. Podczas gali tej nagrody, która odbywała się w scenerii zaaranżowanej jak kawiarnia literacka, aktor przebrany za kelnera odczytał fragment eseju *Z obrazem trzeba zamieszkać*. Nie lubię tej konsumerystycznej oprawy, której ludzie kultury używają, by przypodobać się przeciwnym gustom. Głos aktora brzmiał jednak dobitnie: „Warunek podstawowy: żeby znaleźć się twarzą w twarz z obrazem, trzeba tę twarz mieć. Twarz, a w niej oczy, parę oczu, które sondują (budują w sobie?) przestrzeń. Akomodują się do niej, aż w końcu natrafiają na coś – powierzchnię, bryłę, konstelację, coś, co w przekonaniu patrzącego jest czegoś obrazem. Czego? Tego, co chcemy zobaczyć?”². W słowach Bielik-Robson o tym, że Porębski pisał o sztuce „z pańską, idiosynkratyczną swobodą” – nie było przesady. Wcześniej autor dwukrotnie uzyskał nominację do Nagrody Literackiej Nike za *Deskę* o Kantorze (1998) i za *Nowosielskiego* (2004). Niezmiennie rzadko się zdarza, aby krytyk sztuki został zauważony przez gremia nagród literackich.

Porębski jako krytyk dowodzi, iż krytyka jest integralną częścią ducha twórczego. Jeden z uczniów Profesora, Tomasz Fiałkowski, napisał na jego pożegnanie artykuł pod znaczącym tytułem *Krytyk jako artysta* („Tygodnik Powszechny” 2012, nr 39, s. 31). Jest dla mnie oczywiste, iż autor, sam będący erudytą, ukrył w tym tytule aluzję do obszernego dialogu *The Critic as Artist* Oskara Wilde’a z 1891 roku, gdzie o sensie sztuki i krytyki rozmawiają

entuzjasta Gilbert i sceptyk Ernest. O ile Ernest odmawia krytykom prawa do dobrego samopoczucia, to Gilbert niezłomie broni tezy, iż „krytyka jest twórczością w twórczości”: „Bo krytyka jest sama w sobie sztuką. I tak jak twórczość oznacza funkcjonowanie zmysłu krytycznego, bez którego nigdy by nie powstała, tak krytyka jest twórcza w najwyższym tego słowa znaczeniu. Krytyka jest w gruncie rzeczy jednocześnie twórcza i niezależna”³. Te szczyty osiągnął Porębski podczas półwiecza z górą swojej działalności.

Martwy sanskryt

Ktoś jednak mógłby się łatwo przyczepić do tezy o niezależności Porębskiego. Autor *Sztuki naszego czasu* nie ukrywał swojej aktywności w okresie socrealizmu. Na szczęście udało mu się zdobyć do niej dystans, bez przeprowadzania publicznej samokrytyki. Późno próbowałam czytać jego teksty socrealistyczne. Dotąd poraża mnie język, który nie jest jego. Był to język nie krytyka, lecz agitatora, który – by użyć słów Tyrmanda – pisze według „rygorów umownego, martwego sanskrytu sformułowań” wprost z „marksistowskiego Talmudu”. Tę „niepocziwość słowa” wytknął Porębskiemu oraz innym krytykom z tej obediencji Józef Czapski w pamiętnym tekście *Aura letsza*, opublikowanym w „Kulturze” (paryskiej) latem 1956. Było to tuż przed „odwilżą”, ale artykuł ten miał długi żywot i przekazywano go sobie z rąk do rąk przez wiele lat. Na szczęście nikt mi nie pokazał – jak to bywało w naszym „ujutnym” instytucie przy św. Anny – nekrologu Stalina, który Porębski napisał w roku 1953 (wraz z innymi luminarzami sztuki i kultury). Jacek Woźnia-

kowski nazwie po latach tę porażkę cenionego kolegi z właściwą sobie anglosaską elegancją: *a galant failure*. Ale Porębski przeżył to jako kolejne zawalenie się jego świata wartości. W rozmowie-rzece z Krystyną Czerni – przypierany do muru – mówi o swojej sytuacji *per analogiam* do Tadeusza Borowskiego, który podobnie jak on przeszedł graniczne doświadczenie obozu koncentracyjnego: „Tutaj trzeba się pytać, jak dochodzi do pewnych spustoszeń psychologicznych i właśnie moralnych, jeżeli już tak to nazwiemy, gdzie... no, można wpaść na pomysł, że w tej sytuacji nawet diabeł jest lepszy od jakiejś innej alternatywy”⁴. Aż dwa rozdziały w tej ważnej książce poświęcone są wnikliwej rozmowie na temat socrealizmu – jego uwarunkowań politycznych, socjologicznych, artystycznych i psychologicznych. I nie było to ze strony Profesora tłumaczenie się, tylko rzeczowe osadzenie tego zjawiska w rzeczywistości życia. Dziwią mnie natomiast zdania wypowiedziane z perspektywy półwiecza, iż socrealizm był rytuałem, który łatwo było ominąć. Jak pisze Zbigniew Jarosiński w książce *Nadwiślański socrealizm*, „odmowa udziału nie narażała na represje, co najwyżej – bo nie każdego – na przymusowe milczenie”⁵. Co najwyżej! Łatwo tak powiedzieć z bezpiecznej perspektywy. Jak destrukcyjne było to przymusowe milczenie świadczy dziennik Jana Józefa Szczepańskiego, który przeprowadza wiwisekcję własnej niemocy. Pisanie i tworzenie „do suflady” jest dla każdego twórcy sytuacją ciężkiej próby. Nie każdy mógł sobie pozwolić na wątpliwy luksus „emigracji wewnętrznej”, zwłaszcza, że nie było widać wyjścia. Wystawianie

ocen moralnych przez „późno urodzonych” jest ryzykowne. Lepiej ograniczyć się do rzetelnego opisu.

Porębski dobrze zapamiętał lekcję Czap-skiego, a jeszcze ważniejsze było dla niego zdanie Nachta-Samborskiego, który zapytał go w owym okresie, dlaczego uznaje za słuszne i pisze o tym, czego nie lubi? Proste zdanie, które otwiera furtkę w sytuacji zniewolenia. Dla Porębskiego, który ukształtował się w atmosferze – nielatywnej – wolności II Rzeczypospolitej, zniewolenie trwało od 1 września 1939 do 17 września 1993 roku, „kiedy ostatni rosyjski eszelon pojechał do Królewca”⁶. Działalność Porębskiego i jego generacji przypadła na marny czas. Pokazali, że twórczy duch obroni się nawet w tak trudnych okolicznościach.

Kompleksowość

Porębski jako ceniony krytyk ukształtował się poprzez dialog z postawami modernistycznymi i awangardowymi, które najbardziej go interesowały. Miał jednak świadomość, że awangardy się skończyły jeszcze przed jego urodzeniem i to, czym żyją bliscy mu artyści jest ponawianiem pytań o sztukę, które sformułowano na początku wieku XX i dostosowywaniem ich do wymogów zmieniającego się czasu. Najważniejszym było pytanie o wolność artysty i stąd brała się też gorąca kwestia wolności krytyka. Nie było tu mowy o dowolności. Porębski miał świetne zaplecze historyczne i teoretyczne, ale jednocześnie był blisko artystów, o których pisał. Mówi się o nim w naturalnym kontekście krytyków-poetów, takich jak Apollinaire i André Salmon, ja chciała-bym jednak sięgnąć do punktu wyjścia

nowoczesnej krytyki i przywołać jej ojca założyciela – Denisa Diderota, autora słynnych *Salonów* (1759–1781)⁷. Pokazał on, że zajęcie krytyka sztuki ma charakter kompleksowy i nie polega na wygłaszaniu sądów wyjętych z rękawa. Był zaprzeczeniem „dziennikarzy pozbawionych gustu i władzy sądzenia”. Tę metodyczność Diderota podkreśla Andrzej Pieńkos, wskazując, iż studiował on dzieła pisane, rozmawiał z artystami, odwiedzał ich pracownie, interesował się też innymi dziedzinami sztuk, chętnie czyniąc pomiędzy nimi paralele. Bywał też ekspertem, gdy konsultował pasje mecenasowskie carycy Katarzyny i kupował do jej kolekcji dzieła sztuki na rynku paryskim. Ten krytyk, literat, „pantofil” dążący do zdobycia sumy wiedzy o świecie, znajduje w Porębskim późnego następcę. Warto tu przywołać opinię artysty i krytyka Jacka Sempolińskiego, który w laudacji na Uniwersytecie Warszawskim (2002) chwalił Porębskiego jako krytyka ciekawego „wszystkich przejawów życia artystycznego i intelektualnego”, angażującego „wszystkie swe przymioty: wrażliwość, wyobraźnię i sceptyczną refleksję”. „A ponieważ obraz stale się zmieniał – pisał kolega po piórze – ciekawość Porębskiego gromadziła wszystkie narzędzia dostępne, by nimi ująć heterogeniczność świata sztuki czy, ogólniej, kultury. Zawsze dążył do jak największego przybliżania się do rzeczywistości; chciał coś zobaczyć. Namalowanie »obrazu« wymagało narzędzi różnych. Były nimi i marksizm, i antropologia, i teoria gier, i strukturalizm; czasem wydawało się dziwne, czemu Porębski zapuszcza się w tereny ze sztuką niemające nic wspólnego, czemu uruchamia warsztaty

zawarowane dla innych specjalności niż historia sztuki”. Ta wszechstronność fascynowała, prowokowała, drażniła. „Jak nie mógł zobaczyć czegoś oknem, wciśkał się szparą i, podobnie jak malarz robiący często ruchy nie od razu jasne, by całość miała swoją wymowę, tak on materię myśli traktował nie statycznie, ale dynamicznie” – puentował z maestrią Sempoliński⁸.

Oko w stanie dzikim

Ale najważniejsze jest oko. Krytyka sztuki jest władzą widzenia. Porębski wielokrotnie mówił o potrójnej funkcji krytyka: *voir, faire voir, faire faire voir*. Tę słynną triadę można przetłumaczyć na polski w brzmieniu mniej szczęśliwym jako: *widzieć, sprawiać, by widziano; sprawiać, by sprawiano, że się widzi*. Oko wspomagane jest też przez inne zmysły i umiejętności. Krytyk powinien słyszeć i czytać. Sądzę, że zmysł dotyku, smaku i węchu też się przydają. Te połączone doznania dają krytykowi takiemu, jak Porębski, spore korzyści poznawcze. Podczas kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA w Kolonii w 1977 powiedział: „Krytyk powinien widzieć wszystko: już widziane i nigdy jeszcze nie widziane. Ma widzieć nigdy jeszcze nie widziane w tym, co już widziane, i na odwrót – już widziane w tym, co jeszcze nie widziane”⁹. Uwielbiam tę wypowiedź, która komprymuje jak w pigułce program Porębskiego jako krytyka. Oko, uzbrojone w inne narzędzia, pozwala na orientację w świecie, który zmienia się jak w kalejdoskopie i wciąż przyprawia o zawrót głowy, tyleż niebezpieczny, co cudowny. Otoczenie przekształca się, ale

funkcja i władza oka pozostaje ta sama. Porębski szuka swoich racji w fizjologii wzroku, ale też u samych źródeł sztuki i widzenia. W roku 2002 pisze: „Wyzwanie światła. Odpowiedź na nie przynoszą oczy, które sondują otwierające się przed nimi pole widzenia, lokalizują pojawiające się przedmioty, biegną za nimi wzrokiem, gdy się przemieszczają. Co nakazuje skupić dwuoczne spojrzenie na celu, który się ściga, by go jeśli nie inaczej to wzrokowo właśnie sobie przyporządkować, uchwycić. / Ale jest jeszcze i inne widzenie, rzecz by się chciało – wcześniejsze, bez zbieżnej konwergencji oczu, bez zmieniającej ogniskową akomodacji. Tak patrzą otwierające się szeroko oczy dziecka. A także sondujące nieskończoność oczy wizjonerów. Oczy spoglądające nie na nas, lecz gdzieś dalej. Z fajumskich wizerunków zmarłych, z bizantyńskiej ikony. Zdziwione tym, co widzą. Oczy / oko w stanie dzikim. Określenie jest André Bretona”¹⁰.

Konieczność trzeba sięgnąć do manifestu z roku 1928 *Surrealism a malarstwo*, gdzie Breton pisze, jakie możliwości artystyczne daje takie spojrzenie: „Oko istnieje w stanie dzikim. Cuda ziemi na wysokości trzydziestu metrów, cuda morskie na głębokości trzydziestu metrów mają za świadka surowe oko, które wszystkie barwy sprowadza do tęczy. Oko kieruje konwencjonalną wymianą sygnałów, której wymaga nawigacja umysłu, tak się przynajmniej wydaje. Ale kto ustali skalę widzenia?”. I tu następuje genialne wyznanie – bardzo realne, a zarazem wizjonerskie – czym może być władza oka: „Są rzeczy, które widziałem już niejedną raz, i rzeczy, o których mi wiadomo, że inni

je tyleż razy widzieli, są rzeczy, które chyba łatwo poznam, czy mi na tym zależy, czy nie zależy, na przykład fasada paryskiej Opery, albo koń, albo horyzont; jest to, co widuję bardzo rzadko i co nie zawsze wolę zapomnieć albo też zapamiętać, zależnie od wypadku; to, co daremnie oglądam, a czego nie śmiem zobaczyć, to jedyne, co kocham (i w obecności czego przestaję również widzieć wszystko inne), to, co inni widzieli, o czym mówią, że widzieli, i co im się udaje przez sugestię albo się nie udaje i mnie ukazać; jest również to, co widzę inaczej, niż widzą to wszyscy inni, i nawet to, co zaczynam widzieć, a co nie jest widzialne. To nie wszystko”¹¹.

Odnajdziemy tu bez trudu tropy językowe bliskie Porębskiemu, który sam dopowiada Bretonowską definicję w sposób następujący: „Oko w stanie dzikim rejestruje wszystko, co warto, ale i co niewarto jest zapamiętania, bez wyboru. Bez wyboru, ale wiernie”. Do tego dochodzi Bretonowska koncepcja dzieła sztuki pojęta – wedle słów Porębskiego jako „okno otwarte na cudowną niezwykłość, czymkolwiek by ona była: Naturą, Formą, Abstrakcją, Podświadomością”. Pomiędzy dzikim spojrzeniem a próbą zrozumienia, przetworzenia i przekazania tego doświadczenia rodzi się sztuka, czyli odrębna mowa służąca utrwaleniu obrazów wzrokowych, bez względu na ich pochodzenie. Z tego samego źródła rodzi się krytyka, która jest próbą komentarza i oceny powyższego procesu.

Powołanie krytyka

Porębski, stanowiąc wciąż kuszący przykład krytyka-artysty, uczestniczył swo-

ją refleksją i praktyką we wzlotach i kryzysach tej dyscypliny. Ta amplituda hossa i bessy jest w zasadzie wpisana w kondycję i krytyki, i sztuki, życia *tout court*. To, że fortuna kołem się toczy, widać jakże wyraźnie w owym przełomowym roku 1956, w którym odwilżowa „aura letsza”, czyli miażdżąca ocena Czapskiego, spotkała się z międzynarodową nagrodą krytyki za cykl szkiców o XXVIII Biennale sztuki w Wenecji, które Porębski wydrukował zrazu w „Nowej Kulturze”, a w wersji francuskiej w „Przeglądzie Artystycznym”, gdzie był redaktorem. To ta wersja stała się podstawą nagrody, a wedle legendy, którą trzeba dopiero sprawdzić, tekst na konkurs wysłała jego żona, nieoceniona Anna Porębska, historyczka sztuki i tłumaczka, zawsze gotowa do pomocy. Dzięki tej nagrodzie mogli razem zwiedzić Włochy, a Porębski przez wiele lat otrzymywał zaproszenia na międzynarodowe wystawy w Wenecji, Paryżu, São Paulo i Lublanie jako kurator, juror czy obserwator. Trzeba tu wyraźnie podkreślić, że Porębski nie podróżował jako działacz kulturalny PRL-u, co mu niektórzy imputują, lecz jako ekspert – krytyk obdarzony wielkim talentem, na który składało się uważne i czujne oko, wsparte wiedzą o sztuce i świecie, tak w teraźniejszości, jak przeszłości. Owszem, miał prominentną pozycję w życiu artystycznym, bez tego by nie wyjeżdżał tak często. Przy czym i jemu zdarzało się nie dostać paszportu. „Żebyś sobie nie myślał” – to jego słowa.

Warto się przyjrzeć, czym jest ten nagrodzony tekst, który trzydziestopięcioletniemu krytykowi z za żelaznej kurytyny otworzył okno na świat. Porębski napisał

go w trzech częściach, datowanych dzień po dniu od 25 do 27 września 1956 roku. Jest to rodzaj dziennika z wystawy. Zaczyna tak: „XXVIII Biennale sztuki w Wenecji. Przechodząc z pawilonu do pawilonu, stawiam sobie pytanie, czego właściwie jestem świadkiem, co dzieje się w tych 34 krajach, których sztandary spotkały się na nadbrzeżu weneckiej laguny. Nie mam żadnego z góry ułożonego planu, nie wyznaczyłem sobie żadnego kierunku poszukiwań. Spotykam zjawiska znajome i takie, z jakimi mam do czynienia po raz pierwszy. Artystów, których droga twórcza jest mi znana, i takich, którzy prezentują mi się tylko wystawionym dziełem i datą urodzenia odnotowaną w katalogu”¹². Uderza pokora krytyka, który nieuprzedzonym – dzikim! – okiem próbuje zorientować się w „ilości i jakości stosunkowo obszernej masy ekspozycyjnej”. Nie poucza, jak artyści powinni tworzyć. Wie dobrze, że taka postawa jest pułapką, którą przyszło mu odchorować i długo jeszcze będzie z tego powodu cierpieć. Stara się być sprawiedliwy. Opisuje i wyciąga wnioski.

Wypełnia w zasadzie zupełnie podstawową funkcję komentatora, która była mu bliska od początku do końca. Jako komentator zaczynał przecież, wchodząc na scenę w okupacyjnym teatrze Tadeusza Kantora. W kluczowym tekście z późnego okresu zachęcał do podtrzymania tej funkcji „k o m e n t o w a n i a (upamiętniania – *commentarius* to pamiętnik) tego, co widzimy, lub wydaje nam się, że widzimy”. I znów z pokorą – godną wizjonera – dawał i rozwijał: „Nic nam innego nie pozostaje. W tej sytuacji nie wolno wszakże jednego: przerwać komentarza, zakończyć.

Uznać, że sprawa jest zamknięta, że dokonaliśmy pełnej i jedynie słusznej interpretacji tego, co z istoty swojej zinterpretować, przełożyć na słowa się nie da, bo moc pola obrazu, na którym liczą się różnice dowolnie małe, tym samym zaś nieopisywalne, jest inna aniżeli moc szfrowego, linearnego, skończonej czy nawet nieskończonej długości słownego zapisu”¹³. Kto potrafi tak widzieć i tak pisać o sztuce? Tylko krytyk, który jest artystą, czyli podejmujący „równoprawny dialog z twórczością artystyczną”.

*

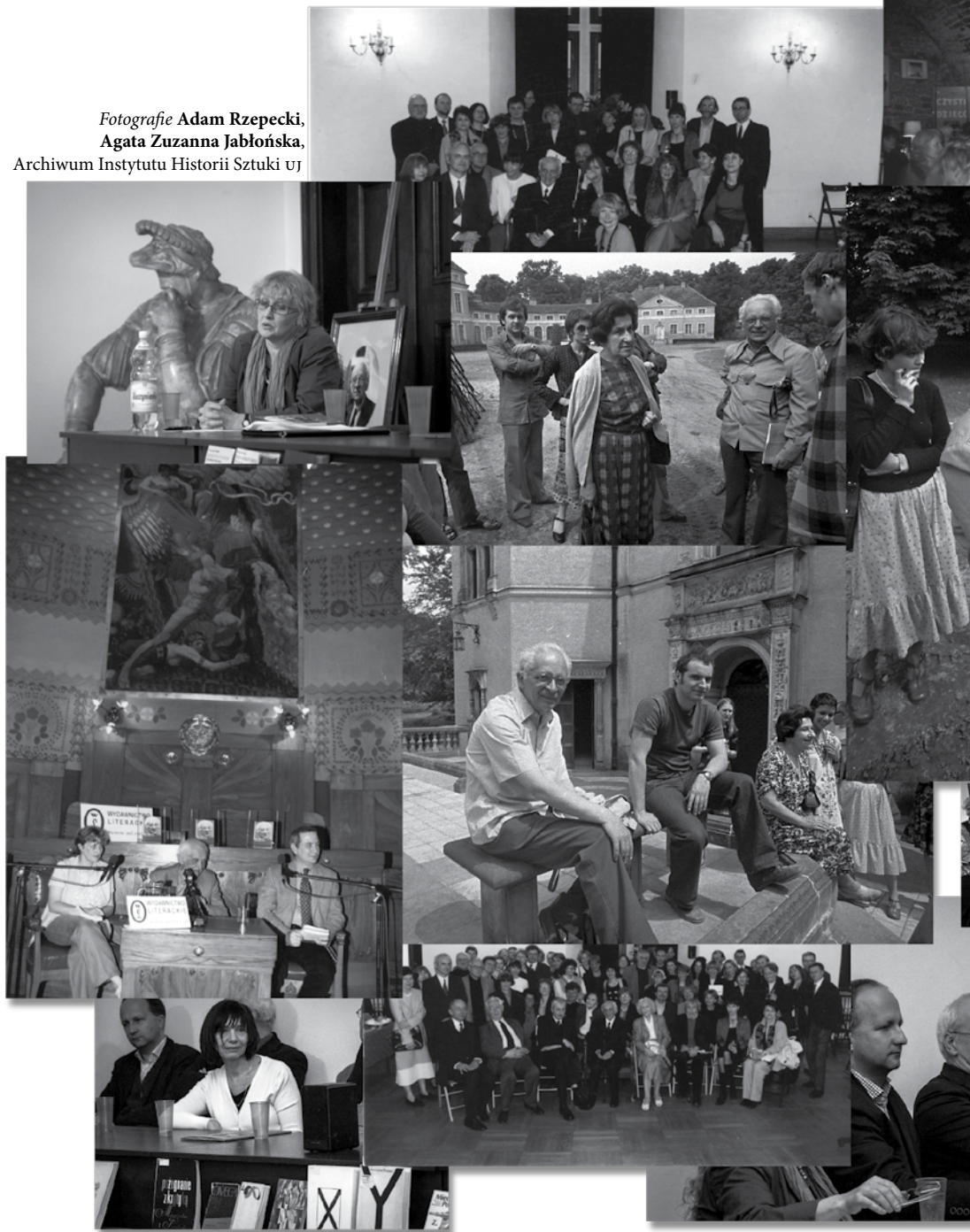
Gdy czytam późnego Porębskiego, jestem zadowolona, że jego „pożegnanie z krytyką” pozostało tylko deklaracją i tytułem znakomitego zbioru tekstów. Obserwując od lat 60. XX wieku coraz większe znaczenie dla kształtu sceny artystycznej działań instytucjonalnych i ekspertów-praktyków, typu menadżer, kurator, marszand, uznał – nie całkiem słusznie, bo bywał też kuratorem – iż nie jest to przestrzeń dla niego. Uformowany na przykładzie krytyków-poetów zachowywał duży dystans wobec swojego powołania. Uważał, że krytyk jest gatunkiem endemicznym. „Trzeba by więc było chronić krytyka, jak chroni się gatunki rzadkie i skazane na wymarcie. Lecz kto mógłby się tego podjąć, nie umiałbym powiedzieć” – zastanawiał się w Kolonii w roku 1977 nad skutecznością tej dyscypliny w szybko zmieniającym się świecie, w którym sztuka przestaje być do zbawienia konieczna. Na szczęście wciąż pojawiają się nowi artyści. Nowych krytyków dzięki temu też nie brakuje.

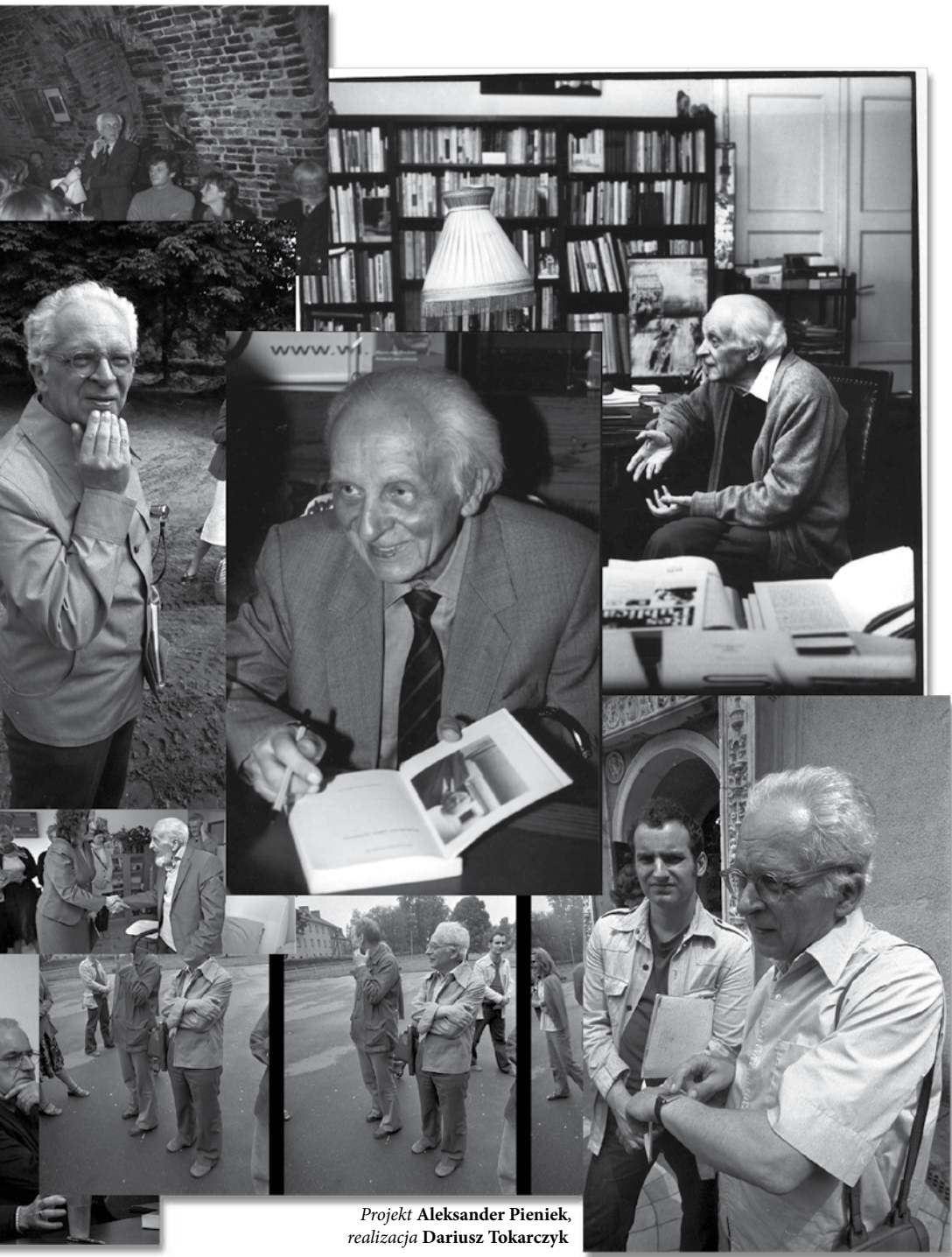
Anna Baranowa

PRZYPISY

- 1 Pełna wypowiedź, nieznacznie zmieniona, została zamieszczona w: *Lekcja Porębskiego*, „Znak” 2012, nr 690, s. 89.
- 2 Cyt. za: Mieczysław Porębski, *Z obrazem trzeba zamieszkać*, w: tegoż, *Spotkanie z Ablem*, Kraków 2011, s. 363.
- 3 Oskar Wilde, *Krytyk jako artysta*, przeł. Cecylia Wojewoda, w: tegoż, *Twarz, co widziała wszystkie końce świata. Opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje*, Warszawa 2011, s. 291.
- 4 Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 90.
- 5 Zbigniew Jaroński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 5.
- 6 Mieczysław Porębski, *Podsumowanie*, w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. Tomasz Gryglewicz, Andrzej Szczerski, Kraków 1999, s. 178.
- 7 Na ten trop naprowadziła mnie publikacja: Denis Diderot, *Salon 1765 roku*, przekład Jerzy Stadnicki, wybór, wstęp, opracowanie Andrzej Pieńkos, redakcja naukowa Piotr Juskiewicz, Warszawa 2009 (seria: *Dzieje myśli o sztuce*. Biblioteka klasyków).
- 8 Cyt. za: *Uroczystość wręczenia dyplomu doktora honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego Profesorowi Mieczysławowi Porębskiemu*, Warszawa 2002.
- 9 Mieczysław Porębski, *Kolonia 1977. Krytycy i metoda*, w: tegoż, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 18.
- 10 Tenże, *Zgiełk świata i cisza fotografii*, w: tegoż, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 330.
- 11 André Breton, *Surrealizm i malarstwo*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 110.
- 12 Mieczysław Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966, s. 99.
- 13 Tenże, *Z obrazem trzeba zamieszkać...*, s. 367.

Fotografie Adam Rzepecki,
Agata Zuzanna Jabłońska,
Archiwum Instytutu Historii Sztuki uJ





Dobromiła
Błaszczyk
Porębski
i Nowosielski –
zawodowe
dopełnienie

Mieczysław Porębski
na tle obrazów Jerzego Nowosielskiego
Musée Galliera w Paryżu,
wystawa *Sources et Recherches*, 1969



Z Nowosielskim, jego sztuką, przeżyłem lata, całe nieomal nasze dojrzewające i dojrzałe życie.

MIECZYŚLAW PORĘBSKI

Ktoś kiedyś powiedział, że gdyby Jerzy Nowosielski się nie narodził – Mieczysław Porębski by go wymyślił.

Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem. Więż i niestrudzony zapal Porębskiego do coraz nowszego i głębszego odczytywania malarstwa Nowosielskiego nie ma sobie równych. Byli oni bowiem przyjaciółmi od młodości, nierozłącznymi

również w życiu zawodowym. Malarz, który był teologiem, i teoretyk, profesor, który malował. Stanowili swoje zawodowe dopełnienie. Bez jednego drugi nie osiągnąłby tego, do czego doszli wspólnie. „Z Nowosielskim, jego sztuką, przeżyłem lata, całe nieomal nasze dojrzewające i dojrzałe życie” – pisał Mieczysław Porębski w tekście *Znak w górach* z 1995 roku¹. Wspólnota doświadczeń, godziny, tygodnie, miesiące rozmów i debat zrodziły nic porozumienia, współswiadomości i współprzeżywania wydarzeń zarówno z życia prywatnego, jak i sztuki, muzyki, religii – zagadnień intymnych i wymagających bezpośredniego przeżycia i przetrawienia.

A wszystko zaczęło się Kunstgewerbeschule, Państwowej Szkole Rzemiosła Artystycznego, która założona przez okupanta, była jedynym oficjalnym miejscem, w którym możliwy był rozwój młodych artystów i wymiana myśli. Tam też zasadniczo poznali się członkowie przyszłej Grupy Krakowskiej, tam zawiązywały się przyjaźnie na całe życie – w tym ta pomiędzy Porębskim i Nowosielskim. Malarz tworzył swoje pierwsze obrazy ukazujące pejzaże, akty, portrety, abstrakcje, a badacz pisał pierwsze wprawki krytyczne, próbując opisać owo „nowe”, które powstaje na jego oczach. Szkicował przy tym i malował gwasze (w przyszłości, pewnego rodzaju pozostałością z dawnych lat, były także tak zwane „rysunki konferencyjne”, które powstawały przez kolejne lata). Po latach Nowosielski wspominał: „Co sprawiło, jaki Geniusz, jakie przeznaczenie, że Porębski stał się pisarzem, choć mógł być świetnym malarzem, a ja, który nie rokowałem takich



nadziei, bo nie miałem takich rysunków ani takiej wrażliwości, wybrałem drogę malarza? Nie wiem, i teraz, kiedy nasze losy się jakby spełniły, późno o to pytać”². Były zatem pierwsze wystawy i prezentacje Grupy Młodych Plastyków, wprawki krytyczne, kuratorskie i artystyczne.

Pierwszym poważnym sprawdzianem był dla artystów młodego pokolenia koniec roku 1948. I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki – manifestacja niezależnej sztuki oraz jej związków z rzeczywistością nie ograniczającą się jedynie do tego, co widoczne, ale także do widzenia i wrażliwości artysty. Wraz z „liderem” środowiska krakowskiego, Tadeuszem Kantorem, Mieczysław Porębski był pomysłodawcą tego projektu. A Jerzy Nowosielski był jednym z najbardziej aktywnych i dostrzegalnych artystów wystawy. Obok ikonicznych już abstrakcyjnych w formie obrazów takich jak: *Bitwa o Addis Abebę*, *Zima w Rosji*, *Stocznia*, *Posadzka w łazience* czy *Dom gołębi* pokazał wtedy również model przestrzenny; brał aktywny udział w debatach, wykładach i edukacyjnych oprowadzeniach widzów po wystawie.

I tak przez kolejne lata następowało zarówno kształtowanie się i dojrzewanie języka malarskiego Nowosielskiego, jak i metody badawczej Porębskiego. Równolegle prowadzili poszukiwania w powojennej rzeczywistości, interesował ich przede wszystkim przedmiot w obrazie. Badali świat form, który atmosferą będzie tworzył drogę łączącą świat fizyczny i metafizyczny; rzeczywistość, perspektywę historyczną i metahistorię zwróconą ku rzeczom ostatecznym. Według Porębskiego, „młodzi” odcinali się od wcześniejszych dążeń sztuki powiązanej i wynikającej

z potrzeb społecznych. Dla nich obraz stał się kluczowym zagadnieniem, do którego trzeba powrócić i ponownie z nim się zmierzyć. „Ich aspiracje były całkiem odmienne, prowadziły w kierunku indywidualnego, swobodnego faktu artystycznego” – pisał o młodej generacji Porębski z perspektywy lat³. Owe odmienne pola działalności artystycznej wymagały również odmiennego podejścia i języka ich opisu. Trzeba było sięgnąć po nowe pojęcia obrazujące zdarzenia w rzeźbie czy obrazie. Porębski przez lata systematycznie wypracowywał język, pojęcia-klucze, dzięki którym mierzył się z obrazem. Połemu ćwiczeń była twórczość najbliższych mu artystów, w tym prace przyjaciela – Jerzego Nowosielskiego. To w przestrzeni jego obrazów między innymi Porębski wypracowywał metodę badawczą historyka sztuki, która uwzględnia zarówno formę, kompozycję, materię, powierzchnię i przestrzeń wewnętrzną obrazu, jak i wektor metafizyczny, „duchowej” wartość obrazu.

Swoista wiara w Nowosielskiego przekraczała jednak intymne artystyczno-teoretyczne relacje. Była ona tak silna, że przez wiele lat Porębski starał się wprowadzić artystę w zachodni obieg sztuki. Pierwszym krokiem było Biennale w Wenecji, następnym Biennale w São Paulo. Po nich nastąpiła seria wystaw poświęconych polskiej sztuce współczesnej, w ramach których Profesor – jako komisarz lub współkurator – starał się wpisać sztukę Nowosielskiego w kontekst światowej historii sztuki⁴. Towarzyszyły temu publikacje, teksty, wykłady, odczyty, a twórczość przyjaciela była zawsze jednym z podstawowych punktów odniesienia.

Jedną z najgłośniejszych i zarazem ostatnich prób była prelekcja na konferencji towarzyszącej wystawie *Présences polonaises* w 1983 roku w Centre Pompidou. Jej jakże znaczący tytuł *Polskie nieobecności* miał odbicie w dramatycznym zestawieniu i próbie rozliczenia polskiej sztuki – jej „obecności przez nieobecność i nieobecności nawet mimo obecności”⁵. Także tutaj szukał jeszcze kontekstu dla sztuki Nowosielskiego (czego niebawem zaprzestał, negując możliwość i sens odgórnego nadawania kontekstu malarstwu): „Tradycja nie tylko i nie tyle malarzka, lecz również duchowa, najpierw tajemna tradycja dionizyjska, następnie chrześcijańska – całego rodzinnego Meditteraneum; ikoniczna i anikoniczna – razem, hieratyczna i zmysłowa. Łacińska ze swojej formacji, mistyczna przez skłonności intelektualne, ortodoksyjna z wyboru. Nowosielski – on również i on przede wszystkim – podejmuje się tych upartych poszukiwań zbiorowej i osobistej tożsamości, które u nas, na świętych i przeklętych rozstajnych drogach Europy, sięgają czasem obsesji”⁶. Próby oddania należnego, według krytyka, miejsca dla owej twórczości podejmowane przez wiele lat niestety nie udały się. To rozczarowanie odbiorcą zagranicznym pomieszane ze zryzygowaniem można było wyczuć w treści paryskiego odczytu. A sztuka Nowosielskiego zbyt zawiła i „wschodnia” dla Zachodu była i niestety nadal jest – mimo wielu prób kolejnych pełnych nadziei historyków sztuki i galerzystów – niezrozumiała i obca.

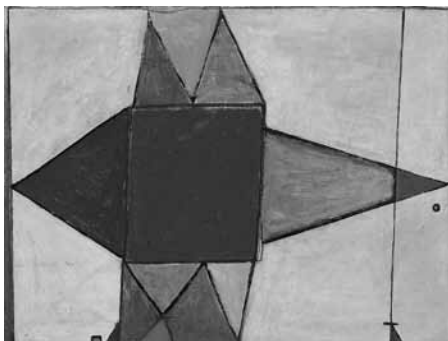
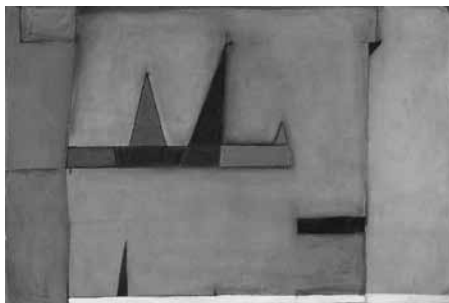
„Krytyk jest bardziej odpowiedzialny niż artysta – mówi Porębski – artysta wygrywa albo przegrywa swoim obrazem,

którym się jakoś określa, a krytyk jest również odpowiedzialny za drogę, jaką proponuje, jaką wytycza i do jakiej artystów nakłania”⁷. Niestrudzone wysiłki Porębskiego, aby precyzyjnie określić miejsce sztuki Nowosielskiego, a także żmudne badania, interpretacja i objaśnianie praw oraz treści, które kryją w sobie obrazy malarza, oparte były na pełnym zaufaniu i wierze w duchową wielkość przyjaciela. Bez wzajemnego zaufania i zrozumienia ich drogi nie połączyłyby się. Porębski często podkreślał bowiem, że o obrazach najlepiej opowiadać obrazami. Obraz ze swoją złożonością – tym, co fizyczne, i tym, co metafizyczne – wymyka się słowom i na zawsze pozostaje niedopowiedziany. „Obraz zostawmy obrazowi” – mawiał Profesor⁸.

Dobromiła Błaszczyk

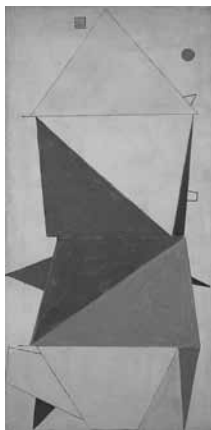
PRZYPISY

- 1 Mieczysław Porębski, *Znak w górach*, w: Mieczysław Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 189.
- 2 Krystyna Czerni, *Historia jednej przyjaźni*, w: Mieczysław Porębski, *Nowosielski...*, s. 255.
- 3 Mieczysław Porębski, *Polskie nieobecności*, w: Mieczysław Porębski, *Nowosielski...*, s. 206.
- 4 Por. m.in. *Sources et recherches* – Musée Galliera (Paryż 1969), *Voir et concevoir* – Sukienice (Kraków 1975, w ramach kongresu AICA), *Présences polonaises* – Centre Pompidou (Paryż 1983).
- 5 Mieczysław Porębski, *Polskie nieobecności...*, s. 218.
- 6 Tamże, s. 217.
- 7 Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 133.
- 8 Mieczysław Porębski, *Znak w górach...*, s. 193.



Mieczysław Porębski (1921–2012) w towarzystwie
Tadeusza Brzozowskiego (1918–1987)
i Jerzego Nowosielskiego (1923–2011)
Fotografia z lat 70.





Jerzy NOWOSIELSKI
Skrzydło archanioła, 1947, olej/plótno, 67 × 100 cm,
kolekcja Galerii Starmach, fot. dzięki uprzejmości
Fundacji Nowosielskich

Zima w Rosji, 1947, olej/plótno, 60 × 80 cm,
kolekcja Galerii Starmach, fot. dzięki
uprzejmości Fundacji Nowosielskich

Dom Gołębi, 1948, olej/plótno,
135,5 × 66 cm, Muzeum
Narodowe w Warszawie,
fot. dzięki uprzejmości
Fundacji Nowosielskich

Bitwa o Addis Abebę, 1947, olej/plótno,
140 × 80 cm, kolekcja Galerii Starmach,
fot. dzięki uprzejmości
Fundacji Nowosielskich

Autoportret, 1976, olej/plótno,
50 × 70 cm, fot. dzięki
uprzejmości Fundacji
Nowosielskich

Mieczysław
Porębski
w Wenecji
Lata 60.



Fotografia Archiwum



Biblioteka
profesora Mieczyława Porębskiego

Magdalena Mazik
**Zaproszenie
skierowane
do wszystkich**
**Biblioteka
Mieczysława
Porębskiego
w MOCAK-u**

**Biblioteka Mieczysława Porębskiego
jest otwarta od wtorku do niedzieli
od 11.00 do 19.00. Więcej informacji
można znaleźć na stronie:
www.mocak.pl/biblioteka**

*Muzeum jest po to, żeby do niego przy-
chodzić wielokrotnie, żeby się z nim za-
znajomić, mieć swoje wnętrza, do któ-
rych się wraca.*

MIECZYŚLAW PORĘBSKI,
Krytycy i sztuka

Choć we współczesnych debatach mu-
zeologicznych wiele mówi się o idei
muzeum otwartego, dyskusja rzadko do-
tyczy otwartości rozumianej jako gościn-
ność umożliwiająca zadowolenie się
w przestrzeni muzealnej. Muzeum Sztu-
ki Współczesnej, udostępniając (wraz
z własną inauguracją) Bibliotekę Mie-
czysława Porębskiego, podkreśliło, jak
ważne dla tworzenia narracji (o) pol-
skiej historii sztuki są właśnie miejsca
nieoficjalne i nieoczywiste. Co wyróżnia
Bibliotekę w MOCAK-u spośród innych
prywatnych przestrzeni funkcjonujących
w obrębie instytucji, tak różnych, jak: In-
stytut Awangardy, katowicka pracownia
Andrzeja Urbanowicza czy „pokoik wy-
obraźni” Tadeusza Kantora i jego insty-
tucjonalne odpowiedniki?

Biblioteka Mieczysława Porębskiego to
z jednej strony część Biblioteki MOCAK-u
(fachowy bibliotekoznawca określiłby ją
jako czytelnię z wolnym dostępem do pó-
łek), z drugiej natomiast stała ekspozy-
cja Muzeum, ponieważ księgozbiór jest
prezentowany we wnętrzu nawiązują-
cym do pełnego prac zaprzyjaźnionych
artystów, krakowskiego gabinetu Profe-
sora. Autorem aranżacji wnętrza jest jego
syn – prof. Jerzy Porębski. Mamy więc do
czynienia z rekonstrukcją, którą ze wzglę-
du na możliwość konsultacji z Profesorem,
można potraktować jako interpretację
ikonosfery jego pracowni, a sięgając

dalej także i dorobku. W Bibliotece Mieczysława Porębskiego porządek biblioteki współlistnieje bowiem z porządkiem muzealnej wystawy.

Książki, które Profesor zbierał całe życie (na dziś skatalogowane jest prawie 4,5 tysiąca woluminów), tworzą bibliotekę wszechstronnego humanisty o niezwykle szerokich horyzontach lekturowych, interesującego się niemal każdą dziedziną wiedzy. Książki, a także katalogi wystaw czy przewodniki pełnią też rolę świadectw podróży, a częste notatki i zapiski na marginesach świadczą o żywym i częstym z nich korzystaniu przez autora. Prywatność miejsca oddaje brak rygoru alfabetycznego, który ustąpił miejsca poetyce kolekcji – składające się na nią książki, często białe kruki, były świadomie gromadzone przez lata niczym muzealny zbiór.

Obecność dzieł sztuki jest w tym kontekście rzeczą naturalną; są to przede wszystkim prezenty od artystów, którym Mieczysław Porębski towarzyszył jako krytyk i przyjaciel. Konstrukcja wystaw muzealnych wykorzystuje napięcie pomiędzy częścią a całością, w Bibliotece opowieści kryjące się za obrazami i książkami portretują nie tylko Profesora, ale są gestem w stronę całego pokolenia awangardy. By zelektryzować czytelników, zdradzę, że na przykład równoległe do ciągu dzieł Jerzego Nowosielskiego można zobaczyć twórczość Tadeusza Kantora, reprezentowaną trzema pracami: od szkicu scenografii do *Powrotu Odysa* (na wprost niego rząd rysunków odtwórcy głównej roli w tym okupacyjnym spektaklu Tadeusza Brzozowskiego), przez pierwszy *Ambalaż* (!), po projekt do spektaklu *Niech szczeną artyści* (1985). Niewielkie

pomieszczenie Biblioteki gości również dzieła takich twórców, jak Maria Jarema, Kazimierz Mikulski, Jerzy Kujawski, Jonasz Stern, Ryszard Winiarski, Jan Tarasin, Andrzej Wróblewski, Walerian Borowczyk czy Jan Lebenstein. Jest też znany z artykułu *Zamieszkać z obrazem*¹ *Autoportret* Witkacego, którego przenikliwość wzrok utwierdza w przekonaniu, że całość wnętrza to gra z konwencją portretu.

Ten (auto)portret Profesora jest pisany wieloma językami. Można wczytać się w jego horoskop autorstwa Jadwigi Kraupe-Świdorskiej, można zapoznać się z zestawem wszystkich publikacji. Sam Mieczysław Porębski spogląda na zwiedzających z licznych podobizn, jednak jego obecność nie jest nachalna, raczej dyskretna i zakamuflowana. Na fotografii Adama Rzepeckiego ze słynnego wyjazdu do Nidzicy² pojawia się przebrany za Paula, syna Picassa, w stroju pierrota; na jubileuszowym portrecie wykonanym przez Ryszarda Winiarskiego widnieje w skali szarości. Nawet wierne uchwylenie w czasach młodości na grafice Jerzego Panka, przez lustrzane odbicie litery „s” przypomina o złudności reprezentacji.

Wielowymiarowość odczytań Biblioteki odzwierciedla aktywności, które Profesorowi udawało się łączyć – bycie historykiem, teoretykiem i krytykiem sztuki, pisarzem, ale też kuratorem i artystą (w Kolekcji MOCAK-u znajdują się wykonywane przez niego rysunki). Biblioteka jest próbą odpowiedzi na pytanie o kształt przestrzeni muzealnych pozostających w zgodzie z duchem swojego czasu, odpowiadających na zacieranie się granic pomiędzy sztuką a towarzyszącą jej refleksją, współlistnienie obrazów i opowieści,

a w szerszej perspektywie nad możliwościami prze-pisywania historii.

Ważną rolę w gabinecie Mieczysława Porębskiego odgrywał jego stół, uginający się pod stosem notatek, pokryty książkami i materiałami do pracy bieżącej. W Bibliotece MOCAK-u czeka, aż zapełnią go czytelnicy. Na stole znajduje się też jedyny eksponat wyróżniony muzealną gablotką – książka artystyczna Zbigniewa Makowskiego (*Las husula extranas*, 1965). W swojej skomplikowanej architekturze łączy ona tekst z obrazem do tego stopnia, że pierwotna treść stała się nieczytelna pod nową warstwą znaczeń – obrazów, cytatów, cięć i innych interwencji artysty. Księga nie tylko wprowadza inne niż bibliotekarskie myślenie o książce, ale przypomina również, że kultura jest palimpsestem otwartym na dopisywanie kolejnych znaczeń.

Umieszczenie Biblioteki Mieczysława Porębskiego w strukturze Muzeum Sztuki Współczesnej sprawia, że jako całość nabrała ona cech eksponatu. Wrażenie to równoważy utrzymana w estetyce *white cube* Biblioteka MOCAK-u, dla której działań gabinet Profesora jest wyzwaniem i punktem odniesienia. Na co dzień możemy obserwować, jak w tych dwóch sąsiadujących przestrzeniach zanika różnica pomiędzy zwiedzającymi a czytelnikami, rytmem studiowania i odpoczynku. Uczniowie Profesora Porębskiego wspominają, że możliwość wizyty w mieszkaniu przy al. Słowackiego stanowiła formę nobilitacji i wyróżnienia. Teraz zaproszenie jest skierowane do wszystkich.

Magdalena Mazik

Mieczysław Porębski w Wenecji, 1964
(podczas 31. Biennale Sztuki w Wenecji)

PRZYPISY

- 1 Mieczysław Porębski, *Zamieszkać z obrazem*, w: *Spotkanie z Ablem*, red. Krystyna Czerni, Kraków 2012.
- 2 Podczas często przywoływanego wyjazdu naukowego do Nidzicy Profesor ze studentami odgrywał żywe obrazy. Więcej o tym wydarzeniu można przeczytać w tekście: *Byłem Gertrudą Stein. Żywe obrazy* (wysłuchał Adam Rzepecki), „Przekrój” 2001, nr 4, s. 52–53; przedruk w tomie: *Mistrzowi – uczniowie*, IHS UJ, Kraków 2001, s. 337–343.

Fotografie Rafał Sosin (s. 42, 46, 47)



Fotografia Archiwum

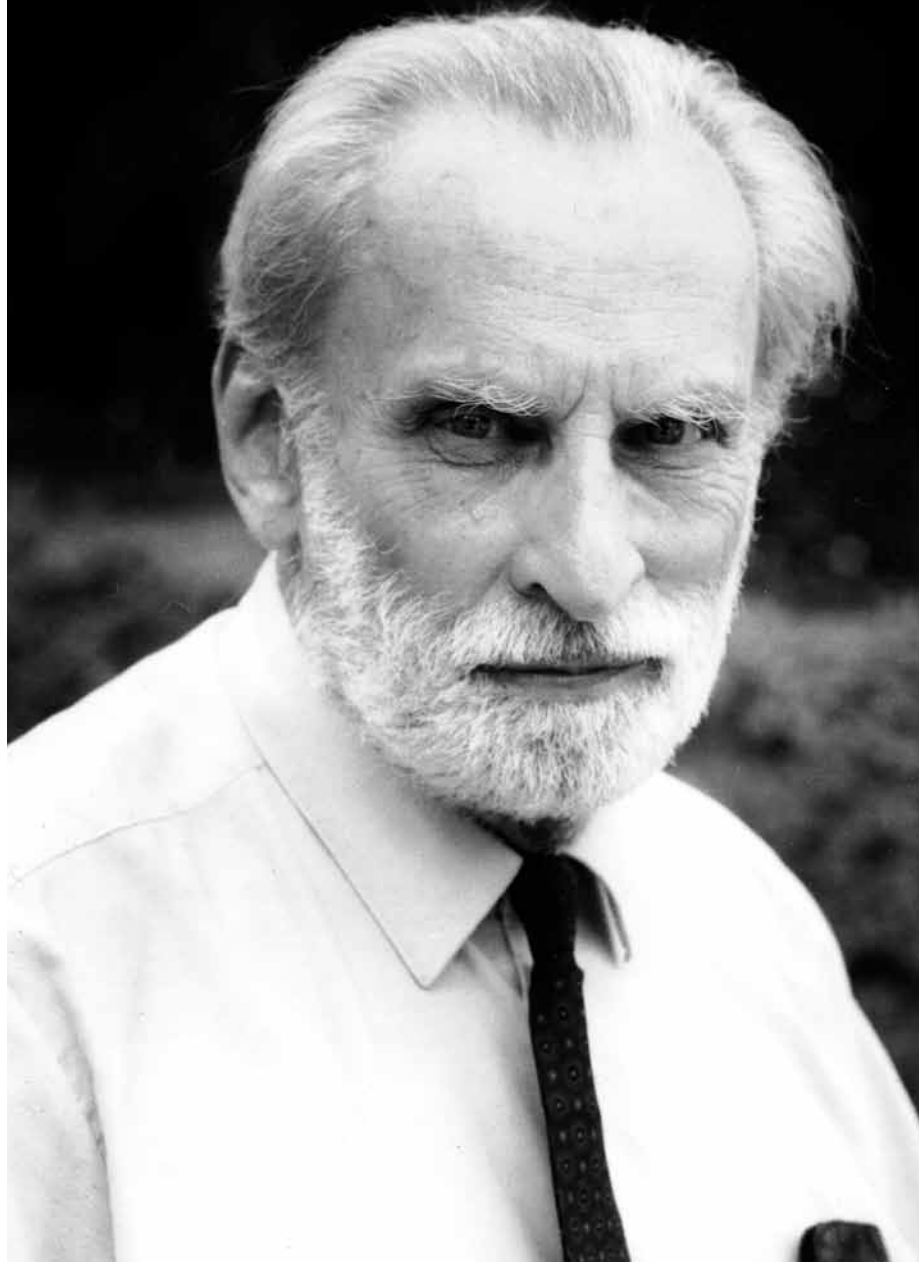




Biblioteka / Library

Biblioteka
prof. Mieczysława Porzyskiego

Kim był dla nas Jacek Woźniakowski?



Fotografie Elżbieta Lempp

**Fragmety wieczoru poświęcone-
mu Jackowi Woźniakowskiemu
pt. *Europejczyk z prowincji*.
23 stycznia 2013 r., Kraków –
Muzeum Sztuki i Techniki
Japońskiej Manggha**

Dyskutowali: **Jerzy Illg** – redaktor
naczelny wydawnictwa Znak,
autor scenariusza, prowadzący dyskusję,
Tomasz Fiałkowski – redaktor „Tygodnika
Powszechnego” [wypowiedź nieautoryzowana],
Norman Davies – historyk, autor wielu książek,
m.in. o II wojnie światowej [wypowiedź
nieautoryzowana], **Nawojka Cieślińska-
Lobkowicz** – historyk i krytyk sztuki,
autorka wyboru, wstępu i opracowania *Pism
wybranych* Jacka Woźniakowskiego, prof. dr hab.
Jack Purchla – historyk sztuki, dyrektor MCK,
Adam Zagajewski – poeta, eseista, prozaik, prof.
dr hab. **Teresa Walas** – historyk literatury, krytyk
literacki, profesor na Wydziale Polonistyki UJ.

W dyskusji o profesorze Jacku Woźniakowskim
(1920–2012) udział też wzięli:
prof. dr hab. **Krzysztof Görlisch** – były
wiceprezydent Krakowa, współpracujący
z prezydentem Woźniakowskim, prof. dr hab.
Lechosław Lameński – profesor KUL-u,
były asystent profesora Woźniakowskiego,
Paweł Skawiński – dyrektor Tatrzańskiego
Parku Narodowego.

JERZY ILLG: [...] Zanim oddam głos
obecnym, scharakteryzuję Jacka słowa-
mi jego przyjaciela, który znał go przeszło
50 lat, mianowicie Stefana Kisielewskie-
go. Pisał on tak: „Wobec sylwetki ducho-
wej i twórczości Jacka Woźniakowskiego
czuję się dosyć bezradny. Istotnego zna-
czenia tej bogatej, choć często utajonej
postaci nigdy w całości nie rozszyfrowa-
łem. Może winien temu nadmiar bogac-
twa i różnaitości. Jacek Woźniakowski to
między innymi: a) szlachcic, ułan, fasono-
wiec; b) demokrat, przyjaciel wszelkich
pogardzanych czy ośmieszanych; c) człek
chorowity, a wysportowany i wytrzyma-
ły; d) nonszalancki i uparty, a ustępliwy
i serdeczny; e) czasem kostyczny i wy-
niosły, kiedy go przycisnąć humorysta,
zdolny kpić także z siebie (aby nie z ro-
dziny); f) znawca języków; g) podróżnik,
bywalec świata, a zarazem z zamiłowania
polski prowincjusz, krakauer i zakopiań-
czyk, mało znający Warszawę; h) pracuś,
ale utajony, nadmiar zajęć wpędza go cza-
sem w kłopoty, których istnienie ignoru-
je; i) zamiłowany domator, choć nigdy go
nie ma w domu; j) arcyprzywiązany do
czworga dzieci, które chętnie umieszcza
po różnych kątach świata; k) stylista, ma-
ło piszący, nieco rozproszony (...) może
sienkiewiczowski geniusz bez teki; l) po-
bożniś, działacz katolicki, lubiący jednak
rozważać nie bez upodobania różne he-
rezje i podgryzania; m) autorytet, erudy-
ta, człowiek niezwykle czynny, a w istocie
niezbyt znany, unikający nadmiernego
rozgłosu, unikanie takie to może rów-
nież element fasonu, postawy, którą ce-
ni sobie ponad wszystko; n) apolitycz-
ny w zainteresowaniach, zarazem w po-
lityce bardzo nieustępliwy; o) autor dla

mnie przede wszystkim myśli i aforyzmów rozproszonych wśród mnogości cytatów wielce uczonych; moje hobby: prześliczna książka o Kanadzie oraz wnikliwy opis womitowania w Indiach. I wreszcie p) patriota bez złudzeń na temat niektórych wstydliwych kulisów polskości, ale nader wrażliwy, gdy mu nadepnąć na jakiś polsko-tradycyjny odcisk”.

Samo to wyliczenie uświadamia nam, że przedstawić tak niezwykłą i bogatą postać, to jak próbować wyczerpać ocean łyżeczką. Prosiłbym Państwa o podzielenie się z nami anegdotami, filmowymi stop-klatkami, które zaprezentują nam jakiś szczególny moment, w którym zapamiętaliście Jacka.

Ostatni ułan

TOMASZ FIAŁKOWSKI: Zacznę od krótkiego cytatu, pochodzącego z książki-rozmowy, którą przeprowadził z Krzysztofem Kozłowskim Michał Komar. Scena, o której tu będzie mowa, toczy się późną jesienią 1956 roku. Mówi Krzysztof Kozłowski: „Zaczęło się od tego, że w stołówce KUL-u jadłem obiad z Jackiem Woźniakowskim, który między zupą a drugim danem zapytał, czy przyszedłbym do »Tygodnika«. Zastanowiłem się i przed zjedzeniem drugiego dania podjąłem decyzję”. Ten krótki cytat dość dobrze charakteryzuje obu panów, to znaczy ich rzeczowość i decyzyjność w trudnych momentach. Jacek Woźniakowski w »Tygodniku» debiutował w 1945 roku, a zaczął tam pracować dwa lata później, ja poznałem Jacka Woźniakowskiego dopiero w 1979 roku, gdy studiowałem historię sztuki na UJ. Powstało Towarzystwo Kursów Naukowych, Jacek Woźniakowski był jednym

z sygnatariuszy deklaracji TKN-u. Wymyśliliśmy w Kole Naukowym Historyków Sztuki, że zaprosimy z odczytami krakowskich przedstawicieli TKN, był u nas Stanisław Rodziński, poszliśmy zaprosić Jacka Woźniakowskiego, wtedy po raz pierwszy chyba przekroczyłem próg »Tygodnika Powszechnego» i po raz pierwszy wspinałem się po tych słynnych żelaznych okrągłych schodkach, które były jedyną drogą do pokoju na piętrze, gdzie znajdowała się redakcja wydawnictwa Znak, którą wtedy kierował Jacek. Cała redakcja tam się mieściła, to był nieduży pokój podzielony szafami na dwa pseudo-pomieszczenia tak, żeby chociaż trochę było swobody dla kogoś, kto na przykład przyjmuje gości, podczas kiedy w drugiej części tego pokoju toczy się zwykła redakcyjna praca. Jacek przyjął zaproszenie, odczyt się odbył w Collegium Maius, gdzie wtedy był Instytut Historii Sztuki, nosił tytuł *O dezinkarnacji w sztuce współczesnej*, ale bardziej nawet zapamiętałem to spotkanie, ten rodzaj uwagi, którą Jacek Woźniakowski nam poświęcił w ciągu tych 15, 20 minut. Byliśmy dosyć onieśmieni, a on rzeczywiście miał niezwykłą zdolność zwracania całej uwagi na rozmówcę i dawania mu do zrozumienia, że jest on w danym momencie najważniejszy. Potem się z tym nastawieniem wielokrotnie spotykałem, chociaż czasami na takie spotkanie umówione się troszkę spóźniał.

Jeden jeszcze moment utkwił mi w pamięci. W latach 80. i 90. spotykałem regularnie Jacka na Wiślniej w siedzibie Znak, potem na Kościuszki, ale zapamiętałem ten moment, tę chwilę – była to druga połowa 1982 roku – gdy w »Tygodniku Powszechnym» ukazał się esej Tomasza

Łubieńskiego o Mierosławskim, Polsce i Europie, i jak to u Łubieńskiego pisany krwią i żółcią, bardzo prowokacyjny. Esej ten potwornie zirytował Tadeusza Żychiewicza, który wprawdzie nie do końca chyba dobrze zinterpretował myśl autora, ale napisał we właściwy sobie sposób dość gwałtowną polemikę. I tu wkroczył Jacek Woźniakowski, który dyskutantem i polemistą bywał niezwykle ostrym, i rzeczywiście opublikował tekst, który był morderczy, poczynając od tytułu – *Góronos* (chodziło o postać z *Sarmatyizmu* Franciszka Zabłockiego, niezbyt inteligentnego szlachciurę, który trzyma się swojego zdania i bardzo trudno mu cokolwiek wytłumaczyć). Przyszedłem do „Tygodnika” akurat w dniu, w którym się pismo ukazało, i zastałem w pierwszym pokoju bardzo markotnego Tadeusza Żychiewicza, trzymającego w ręku ten numer, przywitałem się. „No i co, czytał Pan już ten numer?”, „Nie, jeszcze nie widziałem”, „No to niech Pan przeczyta, to się Pan dowie, kto ja jestem, Góronos, Góronos”. Opowiadałem to, by pamiętać, jaki Jacek bywał też ostry.

Ale gdy czytałem *Pisma wybrane*, przygotowane przez Nawojkę Cieślińską-Lobkowicz, to szczególnie uderzył mnie krótki tekst, który rozpoczyna trzeci tom, ten sam, w którym się znajduje *Góronos*, to jest taki króciutki obrazek z rubryki *Ucho igielne*, podpisywanej Kornik, z 1945 roku, opowiadający o snujących się po ulicach Krakowa żołnierzach niemieckich wracających z niewoli sowieckiej, których zwolniono, bo już było wiadomo, że niedługo umrą. Jacek Woźniakowski opowiadał o reakcjach ludzi na nich; i jest też tam piękna scena, gdzie jakiś młody człowiek robi straszną

awanturę przekupce, która dała jednemu z tych żołnierzy bułkę. Piękna, niezwykła przypowieść o miłosierdziu, przebaczeniu, aż trudno uwierzyć, gdy się pomyśli, kiedy ona została napisana, bo łatwo o miłosierdzie dzisiaj, ale parę miesięcy po zakończeniu wojny to było niezwykle.

Kilka dni temu rozmawialiśmy z Krzysztofem Kozłowskim i wspominaliśmy Jacka Woźniakowskiego, Krzysztof się zamyslił, i mówi: „No tak, popatrz, to może ostatni ułan umarł”. Najpierw myślałem, że to metafora, a Krzysztof z właściwą sobie rzeczowością mówi: „Przecież to był ostatni rocznik podchorążówki w Grudziądzu i pewnie z tego rocznika nikt już nie żyje”. Więc rzeczywiście ostatni ułan umarł.

Private gentleman

JERZY ILLG: Nawojka Lobkowicz w swoim wstępie do *Pism wybranych* przytacza cytat, który mnie także wpadł w oko, mianowicie Jacek Woźniakowski pisze o wspaniałym znawcy włoskiego renesansu Bernardzie Berensonie: „Napisał kiedyś Wells, że nieodzowny dla życia kultury jest *private gentleman*: to znaczy taki typ człowieka, który ani się nie poświęca bez reszty organizowaniu wymian i kontaktów naukowych lub artystycznych, ani z wartości kultury nie robi biznesu, ani nie zamyka się w zawodowym humanizmie, produkując rok w rok tyle a tyle tomów lub wygłaszając tyle a tyle wykładów. *Private gentleman* jest człowiekiem kulturalnym, bo tak mu się podoba”. Myślę, że to wspaniała definicja samego Jacka Woźniakowskiego.

NAWOJKA CIEŚLIŃSKA-LOBKOWICZ: Jurek prosił o stop-klatki. Opowiem naj-

pierw o spotkaniu z wówczas jeszcze docentem Jackiem Woźniakowskim. To była pierwsza połowa lat 70., byłam studentką prof. Jana Białostockiego, zostałam zaproszona na ekskluzywne seminarium, odbywające się w Nieborowie, poświęcone słowu i obrazowi. Tuż po przyjeździe całe grono wytrawnych historyków sztuki rzuciło się do jedyne go telewizora znajdującego się w oficynie pałacu, aby obejrzeć mecz Polska-Anglia albo Polska-Niemcy. Tylko mój pryncypał, Jacek Woźniakowski, i ja zostaliśmy na placu boju, a dokładniej w bibliotece Radziwiłłowskiej. Kiedy docent Woźniakowski zorientował się, że poza profesorem Białostockim, Jankiem, z którym był wyraźnie zaprzyjaźniony, i jego studentką nikogo więcej nie ma, rzucił konspiracyjnie: „To ja coś zaraz przyniosę, bo właśnie przyjechałem z Kanady”, i przyszedł za chwilę z bourbon whisky. Głęboki komunizm, ja wcześniej w życiu chyba w ogóle nie piłam whisky, a co dopiero bourbona. Pałacowa biblioteka, piękne nieborowskie wnętrza, więc pić z plastikowych kubków do mycia zębów nie uchodzi, toteż obydwa panowie postanowili, że powinienam się postarać o jakieś stosowniejsze przybory. Poszłam na dół do kredensu: wszystko wypolerowane czyściutko i pozamykane, ale jedną szafkę dało się otworzyć. Znalazłam w niej kompotierki szklane i powędrowałam z nimi tryumfalnie do biblioteki, co wywołało stosowne pochwały obu panów. Ale tak bez jedzenia? Więc ponownie zostałam wysłana na dół, zaczęłam tym razem myszkować po kuchni, też lśniącej czystością, ale bez najmniejszych śladów jedzenia. Nagle widzę, że na kaloryferach wisi w gazie obciekający

twaróg domowej roboty. Wracam na górę i mówię: „Jest twaróg, ale sama kraść nie będę”. Na co docent Woźniakowski stanowczo: „Idziemy”. Zeszliśmy na dół, obcieliśmy twaróg szczyrykiem szwajcarskim, który jak się okazało Jacek Woźniakowski miał zawsze przy sobie. I tak wypiliśmy bourbona, zagryzając twarogiem. Opowiadania obydwu panów były nadzwyczajne. Gdy skończyliśmy, przyszedł nasi subtelni historycznosztuczni koledzy; okazało się, że mecz został przegrany, a im przyszło pić wyłącznie wino patykiem pisane. Następnego dnia na sesji docent Woźniakowski miał referat poświęcony arabesce i temu, co go zawsze interesowało, to znaczy korespondencji sztuk, pokrewieństwom literatury, malarstwa, szkicu, rysunku. Świetny i metodologicznie swobodny, alternatywny wobec badań ikonograficznych Białostockiego. Ale ten wieczór, może ze względu na whisky, sprawił, że obydwa te sposoby myślenia o sztuce do dnia dzisiejszego wydają mi się bliskie.

Druga scena to faktycznie stop-klatka, w bardzo szczególnym momencie historii naszego kraju, mianowicie 13 grudnia 1981 roku. Kongres Kultury Polskiej w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Wśród wielu jego wybitnych uczestników i Jacek Woźniakowski. Ale nie był w najlepszej formie, wrócił z Leuven, miał jakieś poważne kłopoty zdrowotne, był rzeczywście nieswoj. Pierwszy dzień Kongresu, 12 grudnia, skończył się późno wieczorem, następnego dnia rano Kongres został zawieszony, ponieważ wprowadzono stan wojenny. Sporo uczestników Kongresu spotkało się rano przed drzwiami Teatru Dramatycznego. Natychmiast

zapanował duch konspiracji, rozpełzliśmy się szybko w cztery miejsca na linii Krakowskiego Przedmieścia, czyli Stowarzyszenie Historii Sztuki na Rynku Starego Miasta, kościół św. Anny, siedziba Związku Literatów Polskich naprzeciwko i Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich na Foksal. Wyłączone telefony, więc młodsze osoby, w tym także ja, były używane jako biegający tu i tam gońcy. I teraz ta stop-klatka, którą sobie przypominałam kilka dni temu, idąc Krakowskim Przedmieściem, które wyglądało tak, jak tamtego 13 grudnia – mróz, słoneczny dzień, biało, srebrzysta poświata na świeżym śniegu. Szłam ze Związku Literatów do SDP na Foksal. Mniej więcej na wysokości pomnika Mickiewicza zobaczyłam patrol w rogatywkach, oficerkach, z bagnetami postawionymi na sztorc. Szli kilkadziesiąt metrów przede mną. I nagle w słońcu zobaczyłam, że na przeciwko tej dwójki żołnierzy idzie Jacek Woźniakowski. Szedł wyprężony jak struna, zmęczenie z poprzedniego dnia minęło bez śladu. Pruł naprzeciw tego patrolu bez cienia wahania i ci żołnierze musieli się przed nim rozstąpić. To jest moja stop-klatka z Jackiem. [...]

JERZY ILLG: Jego poczucie wolności było w tamtych latach czymś szokującym, zwłaszcza dla przedstawicieli władz, którzy mieli z nim czasem do czynienia. Wielkie wrażenie zrobiła na mnie lektura w *Pismach wybranych* przemówień Jacka Woźniakowskiego na osławionym zjeździe Związku Literatów Polskich w Katowicach 1978 roku, gdzie doszło do konfrontacji środowiska pisarzy z władzą. Myślę, że partyjni oficjele z trudem wysłuchiwali stanowiska wolnego człowieka, któ-



Jerzy Illg

ry im wypominał ingerencje cenzury, obcinanie papieru, szykany wobec „Tygodnika Powszechnego”. Uderzyło mnie takie cudowne zdanie, w którym mówi, że szykany polegają na tym, żeby uniemożliwić szykanowanemu człowiekowi wkład w kulturę. Mówił, że w jubileuszowym numerze „Znaku” na czterdziestolecie wybuchu wojny z niemal 200 stron skonfiskowano 104. I rąbał to wszystko, i jeszcze dziś jak się to czyta, ma się wrażenie haustu świeżego powietrza, a można sobie wyobrazić, czym była wtedy taka postawa, wyprostowana wśród tych, co na kolanach. Upominał się o aresztowanych wtedy Václava Havla, Pavla Kohouta, to było w tamtym czasie czymś niesłychanym. To był klimat czasów, w których powstał Uniwersytet Łatający i Towarzystwo

Kursów Naukowych, Jacek Woźniakowski był jednym z jego współzałożycieli, i w tych czasach współpracował z Adamem Zagajewskim.

ADAM ZAGAJEWSKI: Młodszy ludzie nie znają tamtego świata, a w nim było niewiele ludzi, którzy szli przez życie wyprostowani. W tych latach poznałem kilka osób, które mi niesłuchanie zaimponowały, jedną z nich był Adam Michnik, którego spotkałem w 1973 roku, który po prostu śmiał się ze wszystkiego i mówił bardzo głośno w kawiarni – mówił głośno o rzeczach, o których inni tylko szeptaali. A potem Jacek Woźniakowski, którego też poznałem w pierwszej połowie lat 70. Oni byli zupełnie inni, z innych pokoleń, innych formacji, ale łączyła ich właśnie ta niesłuchana wolność wewnętrzna i wielka inteligencja. (Oczywiście, byli i inni odważni, nie tylko ci dwaj...). Jacek Woźniakowski nie należał do antykomunistów, którzy po prostu potępiali, próbowali zrozumieć – jak oni myślą, o co im chodzi? Był taki okres, kiedy mówił, że wszystko, co robią komuniści, jest arbitralne, nie ma żadnego uzasadnienia, nie bierze się z analizy rzeczywistości. Na ogół wszyscy narzekali i potępiali, sztydził. On także potępiał i sztydził, ale jednocześnie próbował zrozumieć.

Jeśli chodzi o Towarzystwo Kursów Naukowych, mieliśmy zabawną przygodę. Kiedyś zimą jechaliśmy razem do Warszawy, garbusem, który musiał być dumą rodziny, o którym pamiętam, że Woźniakowski opowiadał, że kupił go za nagrodę Jurzykowskiego. Mieliśmy sporo czasu i gdzieś w połowie drogi Jacek mówi, że zjedziemy w polną drózkę i zjemy drugie śniadanie. Miał prowiant, zapewne

przygotowany przez panią Maję, i termos z herbatą. Zjedliśmy drugie śniadanie i Jacek chciał zawrócić – ale samochód utonął w śniegu. Groza, bo byliśmy delegatami Krakowa, los kraju zależał od naszego punktualnego przybycia, wspinali warszawscy intelektualiści czekali na nas, a samochód ugrzązł w zaspie. Ani inteligencja, ani wolność wewnętrzna nic nie pomogły. Ale na szczęście po chwili na drodze pojawił się barczysty chłop, który przeniósł czy przesunął garbusa o parę metrów, i potem bez trudu dojechaliśmy do Warszawy i zdążyliśmy. Wtedy zrozumiałem, że sojusz inteligencji z ludem jest niezbędny, zwłaszcza w zimie.

Wiele tak zwanych stop-klatek pojawia mi się, gdy myślę o Jacku Woźniakowskim. Na przykład jego pobytu w Paryżu w latach 80. Widzieliśmy się parokrotnie, olśniewał wszystkich znajomością francuskiego. Z Jurkiem [Illgiem] spieramy się, czyje to jest wspomnienie – na otwarciu imprezy *Les Belles Étrangères*, to już w latach 90., przemawiał ówczesny minister kultury Jack Lang i Jacek Woźniakowski, i Francuzi potem komentowali: „Ach, gdyby nasz minister tak potrafił mówić po francusku jak Jacek Woźniakowski”.

Chodziłem często do Józefa Czapskiego, to była rodzina, przyjaźnili się, bardzo dobrze się znali, ale Czapski mówił nieraz: „Czemu ten Jacek tak podróżuje, czemu on się nie skupi”. Ktoś ośmiela się skrytykować Jacka Woźniakowskiego! Tylko Józef Czapski: „Po co on jeździ na te konferencje, ja wiem, że on tam olśniewa wszystkich, ale niech on naprzód książkę skończy”.

A zakończę obrazkiem całkiem już anegdotycznym. Jacek Woźniakowski w audytorium Luwru miał odczyt o sztuce

polskiej, oczywiście po francusku. Była duża publiczność, mówił znakomicie, ale w pewnym momencie wypadło mu z pamięci jedno słowo po francusku, mianowicie „tarcza”. Zwrócił się do publiczności po polsku: „Przypomnijcie mi proszę, jak jest tarcza”, i sala chóralnym głosem powiedziała „bouclier”.

To było zakończenie mówione – ale naprawdę chciałem zakończyć inaczej, wrócić do tonacji serio: Jacek Woźniakowski był kimś niezwykłym. Był człowiekiem poważnym, lecz mającym też świetne poczucie humoru, człowiekiem uczciwym, przyjaznym wobec innych. Był dżentelmenem. Więcej: był rycerzem. Nie dążył do zniszczenia przeciwnika; pamiętam, jak podkreślał, w czasach ostrej walki politycznej, gdy rodził się potężny od początku swego istnienia ruch opozycyjny, że po drugiej stronie mamy do czynienia z przeciwnikiem właśnie, a nie z wrogiem. Był bowiem chrześcijaninem, prawdziwym, a nie tylko nominalnym.

Boże igrzysko

NORMAN DAVIES: Poznałem Jacka Woźniakowskiego w 1983 roku, zaprosił mnie listownie do spotkania na Wiślną. Byłem zupełnie nieznanym w Polsce autorem, wszystkie moje książki były zakazane w Polsce, nie było żadnych recenzji czy komentarzy, ale byłem dosyć znany już na świecie. W 1983 roku przyjechałem do Krakowa z Chin, gdzie *Boże igrzysko* było znane, a w tym samym roku ambasador brytyjski zorganizował spotkanie autorskie w ambasadzie w Warszawie, czyli na terytorium brytyjskim. Spotkanie było prześmieszne, ponieważ zaprosił sześćdziesięciu historyków na rozmowę

na temat *Bożego igrzyska*, ale ani jeden z nich tej książki nie czytał. Na stole czekało 60 egzemplarzy i pamiętam, że wszyscy patrzyli na ten stos książek, czekając na moment, kiedy każdy dostanie egzemplarz. Nie pamiętam, czy Jacek Woźniakowski tam był, myślę, że nie, ale na pewno po tym spotkaniu w ambasadzie parę egzemplarzy przyszło do Krakowa i wtedy pewnie zapoznał się z tą książką. Młodym ludziom powinienem powiedzieć, jaka to była groźna sytuacja: nie tylko nie wolno było przywieźć mojej książki do Polski, ale były dosyć poważne kary za same próby przywiezienia. Wiem, że paru ludzi nawet siedziało w więzieniu za różne przestępstwa związane ze mną, na przykład pierwsze próby przetłumaczenia. Jeden odważny człowiek, parę lat później, w 1986 czy 1987 roku, poszedł do sądu po wyjaśnienie, dlaczego odebrano mu *Boże igrzysko* na granicy. Polski sąd dosyć uczciwie wyjaśnił tę sprawę: „Ta książka jest nieprzychylna interesom ZSRR”. W takiej atmosferze Jacek Woźniakowski zaprosił autora takiej książki do małego pokoju na Wiślniej na rozmowę o przetłumaczeniu jej na język polski.

Moje wydawnictwo ówczesne, Oxford University Press, było przeogromne, ich pałac niewiele mniejszy niż zamek wawelski, setki pracowników, setki lat istnienia, wielkie pieniądze, bo wydawali przez 400 lat angielski tekst Biblii. Oczywiście autorzy nie korzystali z tych bogactw, ale dla mnie pójść do wydawców to było, jak wejść do pałacu. Tymczasem w Krakowie idę na ulicę Wiślną, pokazują mi jakieś schody, które idą do góry i na samej górze pod dachem jeden pokój, jedna paśn siedziała i pisała na maszynie, a Jacek

Woźniakowski złożył mi szokującą propozycję, by tę książkę przetłumaczyć „do szuflady”. Wtedy też poznałem ten termin, pierwszy raz usłyszałem: „do szuflady”. Jeśli pamiętacie rok 1983, 1984 – to nie był czas nadziei i wiary, że ten system odejdzie – przeciwnie, po okresie Solidarności, gdy były wielkie nadzieje, nastąpiła katastrofa, złamane nadzieje, i wyglądało na to, że ta książka będzie leżała w szufladzie do końca wieku, jeśli nie dłużej. I mimo tego szalona decyzja Jacka Woźniakowskiego, żeby ją tłumaczyć. To był akt wielkiej odwagi. Ta odwaga pochodzi z tego, o czym powiedział Adam [Zagajewski] – z wolności wewnętrznej. Woźniakowski zorganizował wtedy konkurs na młodych kandydatów do przetłumaczenia. Same młode kobiety – chyba że zauważyłem tylko młode kobiety – każda przygotowała kawałek tłumaczenia; przeczytałem i wybraliśmy panią doktor, a teraz profesor, Elżbietę Tabakowską, która nadal jest moim głównym tłumaczem.

Redaktor Woźniakowski musiał co roku wysyłać do ministerstwa tak zwany plan wydawniczy do aprobaty i rokrocznie wkładał do tego planu *Boże igrzysko* i rokrocznie ministerstwo ten tytuł wykreślało. I nagle w 1989 roku telefon z Warszawy do Jacka Woźniakowskiego z prośbą, żeby jednak przetłumaczyć i wydać tę książkę. Z wielką radością powiedział wtedy, że książka jest już przetłumaczona i czeka. Zanim książka wyszła, na początku tylko jeden tom, Jacek mi opowiadał, że cenzura zgodziła się na tekst, ale musiała też zaakceptować książkę ambasada sowiecka. Czekaaliśmy na werdykt ambasady sowieckiej,

który był następujący: wszystko można wydać z pierwszego tomu, wstęp, gdzie są ostre słowa o marksizmie i o Związku Radzieckim też, ale koniecznie trzeba wyjąć dwie strony o Iwanie Groźnym. I to bardzo dużo mówi o nowej Rosji. Można źle mówić nawet o Leninie, ale proszę nie dotykać Iwana Groźnego.

Jacka Woźniakowskiego cechowała wysoka kultura osobista i naukowa – dobrze pamiętam jego wykład w Londynie o górach i literaturze. Świetnie mówił po angielsku. Powoli, z wahaniem, ale potrafił jak żaden Polak wymawiać te wszystkie głoski angielskie, miał dobry słuch do języka i do ludzi. Miał przeziły sposób bycia, trochę w stylu dżentelmena angielskiego, a jednak był trochę zagadką – miał tak łagodny sposób bycia, że nie zawsze było widać, jak stalowy, mocny charakter miał w środku.

Jacek Woźniakowski był odważnym człowiekiem i za to ja, i pewnie wielu ludzi, jesteśmy mu wdzięczni.

JERZY ILLG: Dodam parę słów do historii *Bożego igrzyska*, bo miałem kiedyś wątpliwą przyjemność zastąpienia Jacka Woźniakowskiego na spotkaniu w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, gdzie mowa była o *Bożym igrzysku*, i cenzor mówił: „Ale wie Pan, ten Davies jest strasznym rusofobem, on żadnej okazji nie przepuści, nawet gdy pisze o Iwanie Groźnym, to musi pisać o okrucieństwie, despotyzmie i tak dalej, nie możemy tego puścić”. Na co mówię: „W pluralistycznym modelu kultury, na którym nam wszak obu zależy, właściwą metodą jest polemika, a nie nożyczki, i niech nasi historycy polemizują z Daviesem, jeżeli się nie zgadzają

z taką wizją”. W efekcie stanęło na kuriozalnym rozwiązaniu, mianowicie dostaliśmy zgodę na wydanie pierwszego tomu *Bożego igrzyska* pod warunkiem podpisania oświadczenia, że nie będziemy próbować wydawać tomu II. Jakoś to zredagowaliśmy odpowiednio i oczywiście natychmiast jak tylko się mógł ukazać, tom II wydaliśmy.

W jednym z wywiadów Jacek Woźniakowski zapytany o to, którą ze swoich ról rozlicznych ceni najbardziej, którą uważa za najważniejszą, kim jest we własnych oczach, powiedział: „jestem wydawcą”. Jego dzieckiem ukochanym było wydawnictwo Znak, którego był twórcą i którym przez ponad 30 lat kierował. Przypadło mi w udziale zastąpienie Jacka Woźniakowskiego na fotelu naczelnego redaktora, powiem więc, kim był dla mnie. Był moim ukochanym szefem, człowiekiem, który podał mi rękę w okresie dla mnie życiowo bardzo trudnym. Takie gesty są nie do przecenienia. Ale najważniejsze było dla mnie to, że z tak wspaniałym człowiekiem mogłem obcować na co dzień, mogłem z nim współpracować, mogłem się od niego uczyć. Miałem oczywiście świadomość, że nie jest dostępny nam, jego następcom, jego format intelektualny, jego ogromna erudycja, przynależność do elity wielkich Europejczyków, którzy swobodnie czują się nie tylko w angielszczyźnie, ale właściwie w każdym z języków europejskich. Tę swoją klasę, arystokratyczną elegancję, Jacek łączył z ogromną bezpośredniością, serdecznością, otwartością na ludzi, niezłomnością zasad łączył z poczuciem humoru, świadomością własnej wartości ze skromnością i dystansem do siebie – które pozwoliło mu w wieku 80

lat wystąpić w kabarecie Znak w stroju żebraczym i brawurowo wykonać pieśń dziada proszalnego.

Tej wspaniałości naturalnie nie sposób się było nauczyć, można ją było jedynie podziwiać i starać się nieudolnie naśladować. To, że miałem zaszczyt go znać i cieszyć się jego zaufaniem, to jedna z najcenniejszych rzeczy, jaka spotkała mnie w życiu. Ogromnym zobowiązaniem jest dla mnie to, że mogę przyczynić się do kontynuowania jego dzieła. W trudnych chwilach, przed którymi staję wydawca, kiedy trzeba podjąć odważne decyzje czy przeciwstawić się opiniom, z którymi wierność własnym przekonaniom nie pozwala się zgodzić (jak choćby rozstrzygane we własnym sumieniu decyzje dotyczące publikacji książek Grossa, Domosławskiego i wiele innych), pytam siebie zawsze: co powiedziałby, jak postąpiłby Jacek? On jest dla mnie wtedy busolą, drogowskazem. To wielkie szczęście mieć takiego Mistrza. Takim Mistrzem i drogowskazem pozostanie dla mnie i teraz, kiedy nie będzie Go wśród nas. [...]

Otwieranie Krakowa na świat

JACEK PURCHLA: Jerzy Illg zadał nam w scenariuszu tego dzisiejszego wieczoru kilka pytań, a tym pierwszym, fundamentalnym jest, na ile Jacek Woźniakowski zmienił nasze życie. Moja pierwsza stop-klatka jest dowodem na to, że wyrzucił moje życie do góry nogami, co moja żona, obecna na sali, mogłaby łatwo potwierdzić. Dworek Łowczego (ulica Kościuszki), dokładnie 11 czerwca 1990, poniedziałek. Poszedłem na kolejne spotkanie z Jackiem Woźniakowskim jako

autor, który wydawał w Znaku kolejną książkę na temat rozwoju Krakowa w XIX i XX wieku, ale Jacek Woźniakowski niekoniecznie o książce chciał rozmawiać, popatrzył charakterystycznym wzrokiem na żyrandol, skomentował to teatralnym gestem i powiedział: „Lepiej wyjdźmy na taras”. Dworek Łowczego wówczas się remontował, co dobrze zapamiętałem, bo dzień był gorący i śmierdziało smołą, ponieważ taras był właśnie smołowany. I tam zwierzył mi się, że namawiają go, żeby został prezydentem Krakowa, i spytał: „Czy Pan nie zechciałby być wiceprezydentem?”. Akurat dzień wcześniej wróciłem z Niemiec, miałem wyjechać na stypendium Humboldta, więc z ostrożności procesowej powiedziałem: „Proszę o dwa tygodnie namysłu”. Jackowi Woźniakowskiemu trudno było przecież odmówić. Dwa dni później przeczytałem w gazecie, że jestem kandydatem prezydenta Woźniakowskiego na wiceprezydenta. W ten sposób Jacek Woźniakowski zaskoczył mnie po raz pierwszy, ale nie ostatni. Już niedługo później w Urzędzie Miasta razem zajmowaliśmy się otwieraniem Krakowa na świat. To otwieranie odbywało się – zwłaszcza w roku 1990 – pod hasłem KBWE, tego pierwszego wielkiego spotkania Wschodu i Zachodu po upadku żelaznej kurtyny w paragrafie kultura, którego gospodarzem miał być Kraków na przełomie maja i czerwca 1991 roku.

Kadr drugi to 25 października 1990 roku, piątek, godzina 11.00, wchodzimy z Jackiem Woźniakowskim do budynku, który się wówczas nazywał Urząd Rady Ministrów, do gabinetu Tadeusza Mazowieckiego. To szczyt wojny na górze, ale premier ma dla nas dużo czasu na długą

rozmowę na temat KBWE i MCK, bo tego dnia ustaliliśmy, że na szczycie paryskim, na którym się miały ważyć losy Europy i Polski, gdyż Niemcy miały się zgodzić ostatecznie na granicę na Odrze i Nysie, Tadeusz Mazowiecki w swoim przemówieniu między innymi skomentuje polskie przygotowania do szczytu krakowskiego, i po raz pierwszy oficjalnie nazwę MCK – zresztą zmienioną na prośbę dyplomatów amerykańskich z Centrum Kultury Europejskiej na Międzynarodowe Centrum Kultury – użyje. W ciągu ponad 20 lat naszej demokracji to była niezwykła sytuacja tego miasta, w której prezydent Krakowa wchodził bez pukania do premiera państwa! *Notabene* chwilę wcześniej, bo 14 października w niedzielę Tadeusz Mazowiecki jako prywatny człowiek przyjechał do Krakowa, żeby rozpocząć tu swoją kampanię prezydencką, i zaczął ją od herbatki w salonie państwa Woźniakowskich, co dobrze pamiętam, bo potem szliśmy oglądać Teatr Słowackiego. Takie były czasy – instytucja kultury, która miała być narzędziem polskiej obecności w świecie, w nowej Europie, była w sposób oczywisty przez premiera rządu łączona z Krakowem, a sam proces inkubacji był wspólnym dziełem rządu i samorządu. To było wspaniałe!

Trzeci kadr – 9 stycznia 1991, środa, na dwa dni przed odwołaniem Jacka Woźniakowskiego. Jest rzeczywiście w piekielnej tłoczni, ale wcale się nie spodziewa, że 11 stycznia przestaniemy współpracować. Idziemy wieczorem z ulicy Pijarskiej do pana wojewody. Pan wojewoda Piekarczyk zaprosił nas na ulicę Basztową na trudne rozmowy o sprawach tworzenia majątku komunalnego, przekazywania



Prof. Teresa Walas

miastu przez Skarb Państwa różnych nieruchomości, w tym jednego, czyli budynku przy Rynku Głównym 25, ponieważ Tadeusz Mazowiecki postawił Krakowowi warunek, że władze miasta, wojewódzkie i miejskie mają dla МСК jako nowej instytucji rządowej stosowny adres przygotować. Nie jest żadną tajemnicą, że pan wojewoda nie był rychliwy w przekazywaniu samorządowi majątku. Przyjął nas w swoim gabinecie. Myśmy byli we dwójkę, jako delegacja stołecznego królewskiego miasta. Tymczasem pan wojewoda przyjął nas w całym swoim majestacie, ze wszystkimi dyrektorami, było ich ze dwudziestu, i bardzo pryncypialnie do nas przemówił. I to jest pointa, bo Jacek Woźniakowski absolutnie mi wtedy zaimponował. Na wątpliwości wojewody, mimo że dokumenty były wcześniej uzgodnione, powiedział z grubsza tak: „Panie

wojewodo, jeśli pan chce się targować, to tutaj obok jest Plac Kleparski, ale ja przychodzę jako prezydent Krakowa w imieniu obywateli tego miasta, podpisujemy albo wychodzę”. I na takie *dictum* – podpisaliśmy, a potem bardzo chętnie wojewodę Tadeusza Piekarsza przy Rynku 25 gościliśmy.

Prawość pełna uroku

TERESA WALAS: Zgodnie z sugestią Jerzego Illga zacznę od anegdoty. Rzecz ma miejsce podczas jednej z kolacji wydawanych przez Wisławę Szymborską; jest sporo gości, wśród nich Jacek Woźniakowski. Jak zwykle toczy się niezobowiązująca konwersacja, która, również – jak zwykle – przechodzi niepostrzeżenie w poważną rozmowę. Dotyczy ona roli kłamstwa w życiu człowieka. Rzecz jasna wszyscy generalnie kłamstwo potępiają, ale poja-

wiają się rozmaitego rodzaju wyjątki. Na przykład kłamstwo dyplomatyczne, które – jak *maladie diplomatique* – nikogo nie krzywdzi, a ułatwia życie. W pewnym momencie odzywa się Jacek Woźniakowski i przecina dość bezwzględnie nasze dywagacje: „U nas w domu mówiło się, że kłamać nie wolno nawet w najdrobniejszych sprawach, i tegośmy się trzymali”. Gospodyni jest mocno speszona, ponieważ jedną z jej słabości było doprowadzanie do wirtuozerii kłamstwo-wykręt, za którego pomocą broniła się przed ludzkim natręctwem i starała się utrzymywać swoją czasową niezawisłość, mówiąc na przykład, że wyjeżdża w piątek, kiedy wyjeżdżała w przyszły wtorek, lub wymyślając najście fińskiego dziennikarza, by uniknąć nudnej wizyty itd. Toteż lekko się kokosząc, co było znakiem wytręcenia z równowagi, próbowała negocjować sprawę kłamstwa: „Ale drogi Jacku, przecież zdarzają się czasami sytuacje, w której człowiek musi się bronić przed bliźniemi, żeby go nie zjedli”. Jacek jednak surowo odpowiada: „Nie, nie ma takich sytuacji, w każdych okolicznościach należy mówić prawdę”. Zapanowała konsternacja. Wisława bierze głęboki oddech i widać, że gorączkowo szuka argumentu, wreszcie mówi: „No, ale wyobraź sobie, że Twoją mamę na przykład boli głowa, a tu przychodzi jakiś potwornie nudny sąsiad i koniecznie chce jej złożyć wizytę. Czy nie mówiło się, że mamy nie ma w domu?”. Na co Jacek spokojnie odpowiada: „Nie. Wychodził służący i mówił »Pani nie przyjmuje«”. Zaśmialiśmy i pochopnie wyciągnęliśmy z tej historii morał, że posiadanie służby ułatwia prawdomówność.

Niemniej, gdy głębiej się w tę historię wmyślałam, uznałam, że dobrze ukazuje ona cechę Jacka, którą można by określać jako emblematyczną. Zapewne dzielił ją z wieloma osobami z własnego kręgu, ale w jego postaci znalazła ona niesłychanie czystą, krystaliczną formę. To coś, co bym określiła jako naturalność i nienegocjowalność cnót moralnych. Zdumiewające było dla mnie nawet nie samo cnót tych posiadanie, ale przede wszystkim fakt, że potrafił on je praktykować, i to praktykować w świecie głęboko cnotom tym niesprzyjającym. Wśród moich znajomych, także wśród moich bliskich, wielu było ludzi prawych, ale w większości udawało im się tę prawość zachować za cenę rezygnacji, za cenę wycofania się z życia. W przypadku Jacka Woźniakowskiego było przeciwnie: był człowiekiem czynu, podejmował i wykonywał liczne role społeczne, cały czas zderzał się z rzeczywistością, która mu generalnie nie sprzyjała i powinna była właściwie go zniszczyć. A tymczasem działał się zgoła inaczej.

I gdy przypominam sobie tę historyjkę, myślę o człowieku, który tak został wychowany, że w najdrobniejszych sprawach nie mógł kłamać; i nie kłamał, a przyszło mu żyć i działać w rzeczywistości, w dużej mierze opartej na kłamstwie i posługującej się nim jako orężem. O człowieku, który w tej rzeczywistości nie tylko zachował siebie, ale także zwycięsko wychodził z licznych potyczek i wygrywał z nią. I widzę fenomenem zdumiewający, którego istnienie wydawało nam się czymś naturalnym, bo przyzwyczailiśmy się, że Jacek Woźniakowski po prostu taki był. A tymczasem jego widok powinien był



Henryk Woźniakowski

Fotografie Kamila Lipowskiego (s. 53, 59, 61)

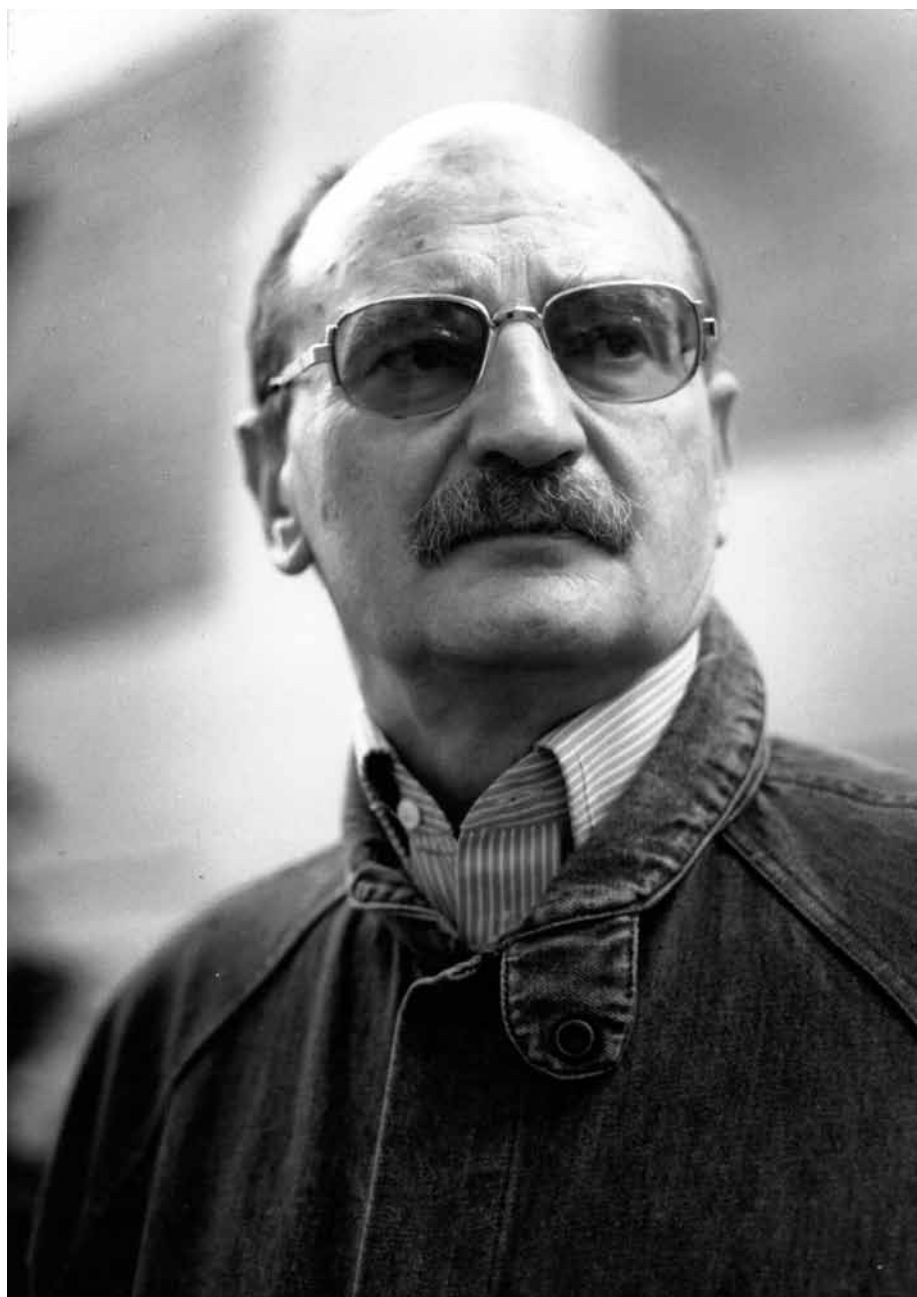
nam zapierać dech w piersiach. Bo ten rodzaj jakości moralnej był czymś niezwykłym. Więc może powinniśmy się od niego oddalić, wytworzyć dystans w stosunku do jego postaci, żeby ją zobaczyć w lepszym świetle, w pełniejszym horyzoncie. Ten zapierający dech w piersiach widok powinien zostać uwieczniony poematem heroicznym, bo takie *Iliady* były naszymi iliadami. Użyłam słowa „poemat” nieprzypadkowo, ponieważ w osobie Jacka Woźniakowskiego nie tylko walor moralny był istotny; istotny był także walor estetyczny. Cnoty moralne przywykliśmy zazwyczaj wiązać ze skautingiem, przypisywać je starszym paniom w grubych, lekko zrolowanych pończochach;

tymczasem Jacek Woźniakowski przywrócił cnotom moralnym męski seksapil, połączył je z urokiem osobistym, wspinałą inteligencją, niezwykłym humorem, autoironią.

Na pytanie więc postawione przez Jurka Illgę: kim był dla nas Jacek Woźniakowski, odpowiedziałabym tak: był dla mnie wieloma postaciami, ale wśród tych postaci wybrałabym przede wszystkim dwie. Był wcieleniem mądrości niezwykle otwartej na dialog i był wcieleniem pełnej uroku prawości.

Wybór Teresa Walas i Jerzy Illg
Dyskusję spisał Jacek Błach
Redakcja Bogdan Rogatko

Mrożek – ostatnia odsłona



Fotografia Elżbieta Lempp

Przyznał kiedyś, iż nigdy nie musiał zabiegać o sukces, że powodzenie u redaktorów, wydawców i reżyserów miał zawsze, że nie wie, co to znaczy Gombrowiczowska z ducha „walka o sławę”. Ta pozabawiona wybojów droga, którą przeszedł Sławomir Mrożek, obfituje tym niemniej w niebezpieczne zakręty, odnogi, nieprzetarte boczne ścieżki. Gdy odchodzi pisarz chwali się jego dzieło i osobę w jedno-brzmiającym tonie, i tak jest również teraz.

A jednak własna esencja Mrożka dostarczała mu cierpienia, ale również pobudzała do nieustannego pisania. Czy był mizantropem i samotnikiem? Setki stron jego korespondencji temu przeczą. Trwał w nieustającej dyskusji ze swoimi rówieśnikami – Błońskim, Lemem, Skalmowskim, Flaszenem. Miał swoje święte góry, które tyleż podziwiał, co omijał – Miłosza, Gombrowicza.

Jego blizny pozostawały dokuczliwe, choć zaleczone: zaliczyć do nich wolno pamięć po PRL-u i uczucie do tamtych lat; kompleks niższości dziecka z prowincji i kompleks młodzieńca, który późno przeczytał europejskie, ważne książki. Kompleks wydziedziczonego z tradycji polskiej, tak naturalnej i domowej w przypadku Miłosza (pisze o tym w 3 tomie *Dzienników*).

Można mnie zrozumieć przede wszystkim, znając historię moich czasów – mówił. – Bez niej istnieję tylko połowicznie.

Powinno rozpocząć się więc wielkie czytanie spuścizny Mrożka jako świadectwa mentalności polskich inteligentów urodzonych w tym samym co on czasie. Otwiera się kolejny rozdział dziejów zbiorowego umysłu, zaś w nim ten przenikliwy,

sardoniczny i buntowniczy głos Mrożka brzmi szczególnie wyraziście.

„Samotny, bez bagażu” – pisał o sobie. Ale to miał być stan idealny ducha i umysłu, którego jednak nie osiągnął. Setki zapisanym stronom przeczą tej deklaracji.

„Nie dajmy się zwariować” – to zdanie z *Monizy Clavier* powtarza się w dziele Sławomira Mrożka na różne sposoby i z różnych sytuacji.

W *Baltazarze*, autobiografii z pamięci, pisarz odnosi zwycięstwo nad samym sobą. I okazuje się, iż jego szkielet pozostał nienaruszony, zaś język, który go opuścił, ma fenomenalne zdolności samoodradzania się. Choć po premierze swojej ostatniej sztuki miał powiedzieć: „To już wszystko”.

W młodości człowiek biegnie razem ze światem, w starości świat go wyprzedza i podąża swoim torem, nie oglądając się na niego. Tak to Mrożek opisywał.

Ten nierówny bieg to linia przebiegająca przez całe dzieło Mrożka. I wydaje się, iż według jej falowania trzeba czytać to, co napisał. Pisanie było nałogiem i powołaniem, sukces to ich następstwo – ale życie, biologia, cielesność, przygoda, otwierają drzwi gabinetu na świat, i trwa pomiędzy tymi dwoma stanami ciągły spór i współzawodnictwo.

Można dziś przeczytać, iż wszyscy „mówiliśmy Mrożkiem”. Ale nikt nie przytacza stosownego przykładu.

Moje pokolenie miało takie zdanie: „A może byśmy tak coś zasiali?” – gawędzą chłopcy z *Indyka*.

Wybuchaliśmy śmiechem – czy ten śmiech dalej istnieje?

Marta Wyka

Eugeniusz **Tkaczyszyn-Dycki**

I. Kochanka Norwida

moja matka (zamknięta
w Żurawicy, Węgorzewie,
Jarosławiu) zawsze
musiała do kogoś należeć

kogo sobie upatrzyła wyobraziła
lub kto został jej przedstawiony
we śnie (na podobieństwo
Norwida) ale z kim wadziła się

moja matka i w jakim
języku przywitał ją ojciec
niegodziwiec który nigdy
wcześniej nie słyszał o Norwidzie

(27 V 2007)

II.

z jaką polszczyzną na ustach
(z polszczyzną Norwida i z samym
Norwidem) wstępowała w mury
szpitala by do kogoś raz jeden należeć

choć nikt jej nie chciał otóż nikt
nie chciał jej wykraść kupić nowej
sukienki mimo że o zmierzchu
była ku temu szczególna okazja

najlepiej zaś pamiętam nieprzebyte
mury węgorzewskiego szpitala
staraliśmy się stamtąd wydostać
lecz nawet Norwid nie kiwnął

palcem w sprawie w której powinien
zabrać głos urodziła mu bowiem dziecko

III.

na ulicach wielkich i małych
miast byliśmy wyłapywani
nie zatrzymywani lecz wyłapywani
przechwytywani przez przeszłość

w którą nikt już nie wierzy
nikt nie wierzy w moją przeszłość
choć stała i stoi w opłotkach
Wólki Krowickiej lub Krowicy Hołodowskiej

to tutaj cerkiew unicką zamieniono
w skład nawozów sztucznych
obok zaś znajdował się ośrodek zdrowia
i przyjmował doktor Tymcio

IV.

do młyna w Budomierzu jechaliśmy
przez ciemny las pod hranyciu
ale tego młyna ale tego młynarczyka
nie ma już Dyciu i nie bude

choć do Budomierza za Słotwińskiego
poszła Marysieńka Ilnicka
piękna młodystka ale tego młynarczyka
który na mnie nawet nie spojrział

pamiętam jeszcze dziś bo poezję
robi się z małych rzeczy
z rzeczy najmniejszych i tylko kiedy
niekiedy jest to Polska

V.

jeżeli ktoś chciał mógł pojechać
dalej np. do Wielkich Oczu
to tutaj synagogę zamieniono w skup
jaj i nikt się temu nie dziwił

na ulicach wielkich i małych miast
uciekaliśmy przed sobą (ty i ja
i Bybek) lecz przeszłość zawsze ta sama
o twarzy stareńkiej Papiernickiej

stała w opłotkach Wólki Krowickiej
lub Lisich Jam to tutaj ciotka Marinka
siostra Bukity (co się ogłosił
Wernyhorą) żyła w skrajnej nędzy

VI. Piosenka o robocie poetyckiej

jeżeli ktoś chciał mógł pojechać
jeszcze dalej (np. do Żmijowisk
lub Wólki Żmijowskiej) to tutaj
nikt nie płakał po nieobecnych

nikt ich nie widział (oprócz
mojej matki) choć wychylali się z mgły
z przeszłości która wciąż stała
i stoi w opłotkach Wólki Krowickiej

dlaczego nikt mi nie wierzy że poeta
po dziś dzień robi w tej mgle

VII. Złudzenie

to ciało mogło być moje
ale trzydzieści lat temu
choć nie przyznawałem się
do siebie wyjechawszy ze wsi

nie przyznawałem się do siebie
na lubelskiej polonistyce
i na krakowskich placach to ciało
mogło być moje naprawdę moje

lecz wyjechawszy ze wsi
nie umiałem się sprzedać (nawet
w poezji) i dziś po raz kolejny
czytam „Mniszki” siostry Borkowskiej

(12 XI 2012)

VIII.

to ciało mogło być moje
i tylko moje ale trzydzieści
lat temu kiedy starałem się
jak najlepiej je upchnąć

w niejednym wierszu i na niejednej
ulicy w poezji bowiem nie wystarczy
ciepnąć od niechcenia kilka
imion (z Leszkiem Argasińskim

włącznie) trzeba je jeszcze
zrobić i podrzucić innym

IX.

w tym domu nigdy nie było
światła (nawet w pokoju
górnym i dolnym) matka bowiem
poruszała się w zupełnych

ciemnościach do piwnicy również
schodziła bez kopciłki
bo nie od razu mieliśmy elektryczność
w piwnicy i na strychu

a kiedy już zapanowała jasność
matka i tak (niczym w dobrej
poezji) poruszała się w zupełnych
ciemnościach chciałbym podobnie

Marek **Czuku** *Zmysły*

Wzrok

ona najpierw maluje rzęsy i paznokcie
potem wychodzi do pracy gdzie
kontaktuje się ze światem i z innymi
ludźmi bo czasem coś jej się trafi
na piękne oczy jak ślepej kurze ziarno

on codziennie wygląda przez okno
łapczywie chłonąc kształty i odległości
tę obłąkańczą grę pozorów i kolorów
gdy jesień zaczyna sypać piasek w oczy
a nad wszystkim czuwa łagodne oko błękitu

ona nie chce dostrzec tych barw ochronnych
za którymi się ukrył by nie rzucać się
zanadto w oczy nie odróżnia ziarna
od plewy światła od ciemności
i jest wciąż ślepa na jego ślepą miłość

on stara się dojrzeć przyszłość oczyma
wyobraźni bo te oczy nie mogą kłamać
i tam sięga gdzie wzrok nie sięga
ona nie chce go oczerniać przed światem
więc od jakiegoś czasu schodzi mu z oczu

Słuch

ma oczy i uszy otwarte gdy
słyszy wokół różne głosy
zwłaszcza ten wewnętrzny który
mówi mu że musi się podnieść

poderwać i stanąć do walki
w klatce bije dzwon serca
świergocze woda w czajniku
szczeka kot i miauczy pies

nagle uruchamia silnik
swojej żarliwej woli
i rusza przed siebie byle
gdzie byle do wiosny

zabierze głos w dawnej
sprawie o której nie ma
zielonego pojęcia a jest to
rzecz z góry przegrana

małgorzata go wcale nie słucha
mimo że stara się zrozumieć
wie tylko że bez niej byłby nikim
ten werter józef k pan cogito

Smak

jak ci smakuje świat gdy każe
płacić słońcą cenę za ten jeden
jedyne słodki sen o burzy jej
płomiennych włosów a potem

mówi gorzkie słowa o jakichś
kwaśnych jabłkach które
zrywaliście ukradkiem
w rozświetlonym słońcem

ogrodzie twojego surowego
ojca w cieniu zwariowanych
truskawkowo-malinowych
myśli o tym co być powinno

a nie jest zapamiętaj więc
łzy są zawsze słone a uśmiech
kwaśny jak majowy deszczyk
język zaś czasem może nas

zawieść i zdradzić bo wielka
jest jego moc ta jego
bezwzględna i bezowocna
potęga smaku

Węch

od kiedy ją opuścił nikt nie przynosi
jej kwiatów ani nie kupuje perfum
znikł też z jej domu charakterystyczny
zapach fajki i smażonych kotletów

pamięta jeszcze z dzieciństwa
pachnące i miododajne kwiaty lipy
powracające do ula pszczoły
i ten wszechobecny aromat wosku

ma jeszcze wybór gdy piecze ciasto
raz weźmie migdały raz wanilię
boi się zostawać sama w domu
by nie zamienić się w padlinę

czuje pismo nosem i wie że
z przeznaczeniem nie wygra
a w szafach rozpanoszy się naftalina
i nie pomogą ni zioła ni kadzidła

nauczyła się oddzielać
przyjemne od przykrego
czeka na zwyczajny
zapach potu

Dotyk

nie przesadzaj nie jesteś
gruboskórna od dawna
czujesz ten ból istnienia
od ciepłych warg po zimne

stopy poprzez powycierane
opuszki palców i skołatane
nerwy aż po centrum
dowodzenia ten przeciążony

kolejnymi majami i listopadami
mózg coś cię stale uwiera
piecze i swędzi intuicyjnie
wyczuwasz kształt

tego świata jego ciężar
i doskonałą twardość
a czasem nawet i elastyczność
reagujesz na każdy nacisk

boisz się uszkodzeń
nie mów proszę już nic więcej
tylko podejdź bliżej
i przytul się do mnie

Anna Łabędzka

Katarzyna
Turaj-Kalińska

Maison de l'Écriture w Montricher pod Lozanną

W ostatnich dniach czerwca otwarto w Montricher pod Lozanną Maison de l'Écriture – dom pracy twórczej poświęcony pamięci Jana Michalskiego (1953–2002). Działająca od roku 2004 literacka fundacja imienia tego wydawcy, promotora twórczości pisarzy skazanych na milczenie w krajach komunistycznych, filozofa, socjologa i politologa pracującego na rzecz Wspólnoty Europejskiej, znajduje tym samym własną siedzibę.

To szczególne miejsce jest świadectwem wspólnej pasji literackiej, wydawniczej i artystycznej Very i Jana Michalskich. Wpisuje się w burzliwą historię najnowszej oraz w dzieje rodzin tworzących kulturalną mapę Europy ponad politycznymi podziałami.

Znad Lemanu w kierunku Jury

Z Lozanny do Montricher jedzie się w kierunku Morges, miejscowości znanej ze stałego pobytu Jana Paderewskiego. Odległość niewielka – 28 km – ale podróż trwa prawie trzy kwadranse ze względu na serpentynowaty charakter wznoszącego się ku Jurze traktu. Po przejechaniu obok zabudowań typowych dla wybrzeży Lemanu, mijamy Montricher – miniaturę typowego alpejskiego miasteczka, z sygnaturką kościoła górującą nad zespolem

starych domów. Osada znana jest już od wieku XI i zmieniała często właścicieli ze względu na swe strategiczne położenie pozwalające na kontrolowanie szlaków alpejskich. Montricher liczy obecnie ponad 700 mieszkańców i ma nie tylko rezydencjalny, ale i rolniczy charakter – z typowymi chłopskimi gospodarstwami, obok których widać maszyny rolnicze, stada górskich krów i owiec.

Dość szybko można dostrzec z drogi spektakularne założenie architektoniczne Fundacji Jana Michalskiego – organicznie wpisane w jurajski pejzaż. Uderzają – odcinając się na tle ciemnej zieleni pobocza – biel i rozmach konstrukcji: las kolumn z ażurowym zadaszeniem oraz usytuowane głębiej dwa budynki zlewające się z odległości w jedną, dużą bryłę o zarysach prostokąta. Kolumny z ich zwieńczeniem przypominają sylwetki śródziemnomorskich sosen parasolowych (*pins parasols*), tyle że ich architektoniczne repliki mają tu rozmiary monumentalne.

Budowla

Po podjechaniu do rezydencji odczuwa się jakby nadmiar wolnej przestrzeni między wspornikami ażurowego baldachimu. Odczucie to okazuje się uzasadnione. Projekt przewiduje bowiem podwieszenie pod betonowym zwieńczeniem siedmiu kameralnych rezydencji w formie szałasów (*cabanes*).

Ich rysunki i makiety można obejrzeć na wystawie znajdującej się w bibliotece Fundacji. Projekty, wyselekcjonowane na drodze międzynarodowego konkursu, czekają na ostateczną decyzję jury. Jest ona niełatwa, bo każda z przedstawionych



kilku propozycji wydaje się – na swój sposób – ciekawa. Łączy je wszystkie zasada zawieszenia w przestrzeni – między gruntem a baldachimem będącym znakiem rozpoznawczym tej budowli. Wśród wyeksponowanych projektów zapadła mi w pamięć forma podobna do ciężarówki, z wejściem poprzez jej tylną część. Taki symbolicznie mobilny szałas daje, poza inspirującym do tworzenia „bujaniem w obłokach”, także iluzję nomadyzmu.

Na tarasie, w silnym słońcu i w porывach górskiego wiatru, wita nas twórczyni Maison de l'écriture, Pani Vera Michalska-Hoffmann i jego dyrektorka, Pani Anne Bandle, wraz z dwoma architektami-projektantami ośrodka. Z tarasu łączącego obydwie skrzydła fundacji roztacza się widok na Jezioro Lemańskie z profilem zamykających je Alp. Wokół trwają ostatnie prace przygotowujące

oficjalne otwarcie siedziby. Montuje się namioty, oświetlenie, uładza teren budowy, sadi rośl原因. Dzień 28 czerwca poświęcony jest na spotkanie 400 osobistości, niedziela 30 czerwca – na całoniedzielną program pozwalający publiczności na zwiedzenie budynków i obejrzenie spektakli w nie za licznych grupach.

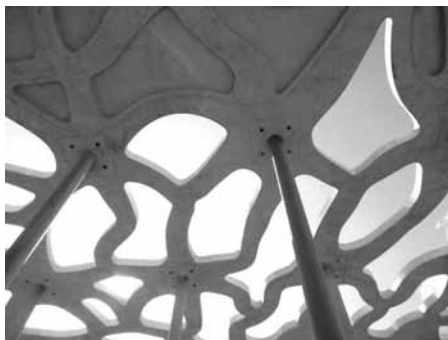
We środę 26 czerwca jest nas około 30 osób, głównie ze środowiska prasowego. Pani Vera Michalska krąży między licznymi kamerami i nadjeżdżającymi gośćmi, obecni zaś osławają się z aurą miejsca.

Rozmach konstrukcji, niezwykle pejzaż, ostre światło słoneczne przesiane przez owalne otwory baldachimu, przypominające swym kształtem płynące po niebie obłoki, wiatr, blask szklanego wykończenia budynków, świeże powietrze – nieco oszałamiają. Wrażenie jest tym mocniejsze, że po przejechaniu krótkiej trasy z Łozanny czuje się, nawet w uszach, wyższe o paręset metrów górskie położenie Montrieux.

Po nadejściu ostatnich gości zaproszeni jesteście do budynku na prawo. Jego wejście wydaje się osadzone w ramie luster współgrających z plamami *chiaro oscuro* przesianymi przez ażur zwieńczenia. W istocie jest to przeszkłona część budynku, malowniczo łamiąca jego bryłę i pokazująca – ale dopiero z bliska – jego hall wejściowy.

Wystawa

Z hallu wchodzimy do sali powyżej, gdzie odkrywamy dużą ekspozycję poświęconą Sławomirowi Mroźkowi. Wybór pisarza jest w tym kontekście bardzo wymowny. Postać Mroźka łączy złożoną historię Europy Środka ze współczesnymi wyda-



rzeniami na jej Zachodzie i sięga Ameryki Południowej. Biografię pisarza można traktować jako szczególną lekcję najnowszej historii, tym samym dobrze służy ona sprawie, której poświęcił swe działania Jan Michalski.

Ukazują to starannie dobrane czarno-białe zdjęcia z młodości twórcy przedstawiające jego rodzinę, bliskich, elitę artystyczną powojennego Krakowa z postaciami, które staną się – parę lat później – znane w całym świecie. Widać między innymi Ludwika Flaszena, działającego do chwili obecnej we Francji współtwórcy Teatru Laboratorium.

Rysunki Mroźka, powiększone do rozmiarów pozwalających na wygodne odczytywanie plansz, przemawiają do miejscowego widza bezpośrednio, nie tylko ze względu na uniwersalny charakter języka wizualnego. Jest wśród nich obecna duża ilość scenek z zabawnego kajetu do nauki języka francuskiego, opatrzonego stosownymi francuskimi komentarzami.

W licznych gablotach pokazane są rękopisy ze zbiorów Fundacji i duża ilość wydań autora, polskich i obcojęzycznych.

W górnych częściach ekspozycyjnej przestrzeni dominują duże powiększenia

fotograficznych portretów Mrożka współgrające z barwną mozaiką afiszy teatralnych. Tym sposobem – prezentacja Mrożka, człowieka teatru i rysownika – przypomina zwiedzającym o supremacji polskich grafików w tej jedynej w swoim rodzaju dziedzinie, jaką był afisz, poczynając od lat 50. Sztuka ta – łącząca dowcipny skrót myślowy oraz subtelny aluzję polityczną z wysmakowaną formą – jest nadal postrzegana jako znak rozpoznawczy polskiej kultury i jest przedmiotem zainteresowania kolekcjonerów. Afisze z najlepszego okresu twórczości polskich grafików, wyróżniane w kraju i za granicą, przypominają i znakomity ówczesny teatr, i ówczesną naszą szkołę filmową. Te trzy formy wypowiedzi artystycznej: teatr, film, grafikę nie sposób oddzielić od najnowszej historii polskiej literatury: Witkacego, Schulza, Gombrowicza, Herberta, Mrożka, Różewicza.

Wystawa jest dziełem pani Ewy Zając, plastyczki, która jest stałym członkiem ekipy Domu Literatury. Jej prezentacja pozwala na szybkie uchwycenie istotnych aspektów biografii Mrożka i pomaga prześledzić drogę wiodącą od młodych lat twórcy przypadających na okres stalinowski, poprzez odchodzenie od wartości socrealizmu po poststalinowskiej odwilży, aż do kulminacyjnego punktu tego procesu: przyjęcia przez pisarza statusu politycznego dysydenta – uchodźcy.

Wystawa pokazuje również pisarza – wędrowca. Po latach emigracji na Zachodzie (Włochy, Francja, krótkie pobyty w Niemczech) i osiedleniu się w Meksyku, przychodzi w roku 1996 czas na jego powrót do Krakowa. Tam zastaje, już

zadomowionego w nowych warunkach, Czesława Miłosza. Cztery lata po śmierci Noblisty Mroźek ponownie opuszcza kraj, by osiedlić się we francuskiej Nicei.

Spektakl

Wśród ożywionych dyskusji na temat oglądanej wystawy słyszymy tajemnicze tony wiolonczelowe dobywające się z boku, a zarazem jakby spod podłogi. Okazują się one dźwiękami dochodzącymi z wielofunkcyjnego audytorium. Wystarczy zejść dwie kondygnacje niżej, by znaleźć się w przestrzeni pachnącej jeszcze świeżym drewnem wszechobecnej boazerii dębowej. Dominują, uderzające swą zmysłowością, okrągłe kształty bogato zróżnicowanej formy eliptycznego, dość głębokiego reliefu. To jakby schronisko, kwintesencja bezpiecznego wnętrza Domu.

Przestrzeń składa się z hallu z dużym kominkiem, z ukrytej za nim małej ascetycznej kaplicy i z sali teatralno-muzycznej. Ciepła tonacja drewnianych form rzeźbiarskiego układu ścian, harmonijnie współgrająca z czerwonymi obiciami foteli, odpowiada z widoczną dekoracją teatralną w kształcie dna położonej na boku gigantycznej beczki. Jest to – jak się okazuje niebawem – dom 4 protagonistów alegorycznej makabreski Mrożka zatytułowanej *Serenada*. Trzy „kurze” postaci kobiece i dominujący Kogut objawiają się na różnych poziomach „fasady” po otwarciu okiennic, które są wcześniej niewidoczne. Groteskowej akcji tej jednoaktówki z lat 70. towarzyszy recital wiolonczelowy w wykonaniu młodego wykonawcy roli Lisa, ładnie brzmiący w znakomitej akustyce tej sali. Twarz aktora-muzyka, odznaczająca się inteligentnie zaczepnym

spojrzeniem, zapada trwale w pamięć. Jego smukła sylwetka, cały czas obecna z przodu sceny, dobrze komponuje się z instrumentem. Wykonawcy tego spektaklu są w jednym wieku. To studenci lozańskiej szkoły teatralnej o nazwie „Manufaktura”, z którą współpracuje okresowo jako pedagog Krystian Lupa.

Biblioteka jako przestrzeń rozpisana na lektury

Czas na opuszczenie prawego budynku Fundacji, aby udać się na konferencję prasową do jego lewej części. Do jednej z sal ukrytych w meandrach wielokondygnacyjnej przestrzeni bibliotecznej.

Znowu odczuwa się przyjemny zapach świeżo położonego w tym wnętrzu drewnianego „futurału” wyścielającego szklano-betonową konstrukcję. Centralna „studnia” świetlna i otaczające ją, usytuowane na 5 poziomach galerie są zdominowane przez formy graficzne. Tworzą je tysiące drobnych, ułożonych pod kątem prostym szczebelków. Jest w tej lekkiej ażurowej strukturze jakby postrzegalny ruch naturalnie wznoszący się do góry. Na parterze znajduje się wspomniana już ekspozycja projektów rezydencji dla twórców, na wyższych piętrach – regały z książkami, a pomiędzy nimi kąciki do pracy oraz biura. Przestrzeń punktuja ciągi drewnianych schodów łączących się z galeriami poszczególnych poziomów biblioteki.

Czas na konferencję prasową, skupiającą cały zespół Domu Literatury. Vera Michalska oraz architekci, Vincent Mangat i Pierre Wahlen, przedstawiają historię architektonicznego założenia i przebieg jego budowy. Następnie poznajemy

funkcjonowanie Fundacji powołanej przez Verę Michalską-Hoffmann 9 lat temu.

Nagroda imienia Jana Michalskiego przyznawana jest co roku w listopadzie w wyniku obrad międzynarodowego jury. Do konkursu mogą przystąpić pisarze uprawiający wszystkie gatunki literackie, piszący we wszystkich językach. Nagroda wynosi 50 000 franków szwajcarskich.

Pobyty twórcze mogą trwać od tygodnia do roku, zawsze z pełnym utrzymaniem i hotelową opieką nad wszystkimi aspektami życia codziennego. Zamiarem Fundacji jest też promowanie sztuki, z wszelkiego rodzaju manifestacjami plastycznymi i muzycznymi łącznie.

Padają liczne pytania dotyczą szczegółów architektonicznych. Dowiadujemy się w ten sposób, że „kanopej”, czyli baldachim – podtrzymuje setka kolumn. Biblioteka ma być otwarta przez parę dni w tygodniu dla mieszkańców Lozanny, kultywując tym samym tradycyjny kontakt czytelnika z książką jako przedmiotem. Co nie przeszkadza nowoczesnemu wyposażeniu ośrodka. Obecny na konferencji kierownik biblioteki ocenia ilość zgromadzonych dzieł na 85 000 woluminów; podkreśla wielojęzyczny i wielodyscyplinarny charakter zbioru.

Jedno tylko pytanie skierowane do Verę Michalskiej pozostanie bez odpowiedzi: koszt realizacji.

Pod koniec rozmowy, odbywającej się w atmosferze dalekiej od oficjalności konferencji prasowych, dochodzą do nas dźwięki wokalnego kanonu. Przejście do biblioteki pozwala dostrzec grupkę młodych wykonawców w czarnych strojach z beżowym makijażem zacierającym nieco

ryszy twarzy. To nadal adepci „Manufaktury”, wykonujący w różnych punktach biblioteki, niejako w celu uświadczenia nam jej wieloplanowości, kompozycję wokalną *a capella*. Krążymy więc po galeriach, oglądamy książki, zatrzymujemy się w małych przeszklonych wykuszach przeznaczonych do pracy i pozwalających na kontemplowanie Jeziora Lemańskiego wraz z Alpami; cały czas spowici w metafizycznie nastrajające dźwięki późnośredniowiecznej skargi.

Ale na tym nie koniec. Po skończeniu wielokrotnie powracającej polifonii, rozlegającej się z różnych poziomów, młodzi wykonawcy znikają, żeby po chwili rozpocząć w części parterowej budynku, przy wielkim stole bibliotecznym, inscenizację krótkiego tekstu Grahama Greena zatytułowanego *Dr Fischer z Genewy*. To relacja o absurdalnym festynie, w nieco gombrowiczowskim stylu, wyreżyserowana niczym bankietowa choreografia z ciekawym rytmicznym ruchem. Widzowie oglądają sceniczną akcję z górnych galerii.

Po oklaskach nagradzających aktorów – kolejna niespodzianka. Polifoniczny, energicznie skontrapunktowany koncert lektur w wykonaniu tych samych artystów, rozmieszczonych w różnych zakamarkach budynku: na jego półkach, w niszach do pracy, na schodach, w pozycjach graniczących z akrobatycznym wyzwaniem. Jest coś magicznego w tym stopniowym odkrywaniu przestrzeni bibliotecznej w kontekście muzyczno-teatralnym, uświadcamiącym nam wszystkie jej aspekty.

Jakość tych artystycznych działań, łączących teatr, literaturę, muzykę i grę z przestrzenią pozwala wróżyć wykonawcom ciekawą karierę. Cały układ o przemiennych



rytmach i zróżnicowanych formach – dawna muzyka wokalna, pomysłowa adaptacja współczesnego tekstu, polifonia wielożecznych lektur – świadczy o dużym talencie reżysera. Jest nim magistrantka „Manufaktury” – Isis Fahmy, która prze-myślnie wykorzystała przygotowane już wcześniej na zajęciach elementy teatralnej akcji, łącząc je z tymi, które powstały na otwarcie Fundacji.

Miejsce

Po pobycie w bibliotece czas na ponowne przejście do prawego budynku, gdzie znajduje się ekspozycja, audytorium, kaplica i przestrzeń do wypoczynku z częścią kominkową. Po wyjaśnieniach Very Michalskiej i komentarzach architektów można lepiej zrozumieć logikę architektonicznej konstrukcji. Spektakularność zewnętrznej kanopei znajduje replikę wewnątrz budynku w postaci rzeźbiarskiego ukształtowania drewnianej formy zapraszającej do skupienia. Wspaniały okoliczny pejzaż znalazł w tych organicznych realizacjach harmonijne dopełnienie.

Teren Fundacji zajmował przed laty zespół kolonii wakacyjnych dla młodzieży składający się również z dwóch części.

Z dużego budynku mieszkalnego w stylu górskim i ze stojącej obok kaplicy. Prawa część obecnej konstrukcji Maison de l'Écriture wchłonęła dawną kaplicę, obudowując ją wielofunkcyjną przestrzenią. Lewy, biblioteczny budynek Domu stoi w miejscu dawnej siedziby kolonii.

Montricher, jako miejsce bliskie Verze i Janowi Michalskim, jako adres ich edytorskich działań związanych z założeniem tam w roku 1986 wydawnictwa Noir sur Blanc, było właściwym terenem do zbudowania ich domu pracy twórczej. Możliwość zakupu nieużywanej już siedziby kolonii miała też znaczenie symboliczne, związane z różnymi rodzinnymi wspomnieniami. To w kapliczce przy kolonii ochrzczono w pewien zimowy dzień, przed dwudziestu paru laty, jedną z córek państwa Michalskich.

Pełna prostoty kaplica stała się w obecnym „obudowanym” układzie szczególną kryptą, zapraszając do kontemplacji i przypominając Nieobecnych.

Refleksje

Bufetowy lunch przygotowany przez miejscowego restauratora jest dobrą okazją do wymiany wrażeń i do gruntowniejszego poznania tej części Fundacji. Pani Vera Michalska na nowo udziela wywiadów przed zainstalowanymi na tarasie kamerami, a goście mogą podyskutować z „ekipą” Domu – z jej dyrektorką Anną Bandle i młodą specjalistką od informatyki Mirabellą Balaciu. Można porozmawiać też z młodymi artystami, już rozcharakteryzowanymi, i pobyć trochę w tej przestrzeni, wyobrażając sobie końcową postać całego założenia wraz z jego przyszłymi rezydentami.

Wszystko zostało tutaj dokładnie prze-myślane, do najdrobniejszych szczegółów praktycznych. Z iście szwajcarską precyzją i szwajcarskim zamiłowaniem do komfortu. Realizacja takiego przedsięwzięcia o charakterze filantropijnym wymaga wielkich środków materialnych. Co kryje się za tak kosztownym gestem promującym ambitną twórczość literacką w epoce, w której jest ona zepchnięta na margines życia społecznego?

Niewątpliwie spotkanie dwóch ciekawych indywidualności – w czasach, kiedy zjednoczona Europa wydawała się równie utopijnym marzeniem jak wolna wymiana idei oraz przemieszczanie się między dwoma jej „obozami” przedzielonymi żelazną kurtyną. Nie była owa kurtyna już tak trudną przeszkodą, jak przed polskim Sierpniem, ale wydawała się nadal nie do przekroczenia.

Było to spotkanie Jana Michalskiego, inspirującego pasjonata zbliżania kultur poprzez promowanie twórczości bez granic i jego przyszłej żony Very Hoffmann należącej do farmaceutycznej dynastii chemików rodem z Bazylei. Intelktualistki, kobiety czynu, podejmującej ambitne wyzwania i realizującej je z dużym rozmachem.

Spotkanie przyszłych twórców wydawnictwa Noir sur Blanc, w kontekście ich wspólnych studiów politologicznych odbywanych w Genewie, następuje w czasie szczególnym dla Polski – dwa lata po wprowadzeniu stanu wojennego. Dla Jana Michalskiego, zaangażowanego w walkę o demokrację, był to okres intensywnego działania na rzecz ojczyzny z perspektywy wolnego świata, z nadzieją na przyszłe radykalne zmiany polityczne, nadziei,

która powracała w każdym nowym pokoleniu polskiej emigracji. Tym razem Historia okazała się dla nas szczodra.

Można by przypuszczać, że dla Very Michalskiej, wrośniętej w wielopokoleniową stabilność kraju niedającego powodów do dramatycznych wyborów historycznych, droga do autorów dotkniętych totalitarną anatemią i do oporu politycznego poprzez stwarzanie warunków do pracy twórczej dla dysydentów, jest o wiele dalsza. Ale uważniejsze spojrzenie na jej rodzinne dzieje pozwala zrozumieć wspólne – dla obydwójga założycieli *Noir sur Blanc* – doświadczenia i uwarunkowania historyczne.

Dawne tropy

Wiele jest barwnych wątków i zaskakujących tropów z przeszłości spotykających się na terenie Fundacji. Aby je prześledzić, należy odbyć kilka podróży w czasie. Zasygnalizujemy pobieżnie najważniejsze z nich.

Rodzina Very Michalskiej-Hoffmann od strony matki jest pochodzenia rosyjsko-austriackiego. Jej babka, księżna Katarzyna Sayn-Wittgenstein, uciekła jako młoda dziewczyna wraz z rodziną w roku 1918 z Podola do Rumunii. W dramatycznej ucieczce zdołała uratować swój dziennik z okresu wojny. Zapomniany w czasie jej dorosłego życia spędzonego w Wiedniu i na czeskim Śląsku, zostanie wydany wskutek zachęty Solżenitsyna wzywającego w latach 70. pierwsze pokolenie porewolucyjne do ujawniania świadectw z tej epoki przemian. Pierwsze wydanie niemieckie publikacji zatytułowanej *Pożegnanie z moją Rosją. Dziennik z lat 1914–1918* zostało przygotowane



jeszcze za życia autorki; jego tłumaczenie francuskie, wydane w roku 1990, jest dziełem Very Michalskiej.

Daria Razumowska, matka Very Michalskiej-Hoffmann, wraz z dwoma siostrami, zostawiła inny cenny dokument historyczny, o dużych walorach literackich, w postaci dzienników z lat 1938–1945. Odnajdujemy w tym zbiorze notatek rozpisany niczym muzyczna partytura na trzy dziewczęce głosy – Marii-Maszy (rocznik 1923), Darii-Dolly (rocznik 1925) i Olgi (rocznik 1927) – świadectwo dramatycznych lat Anschlusu i okupacji sowieckiej przeżywanych w czeskich Sudetach koło obecnej Opawy. Razumowscy, dawni obywatele austriaccy, mieli tam swoje posiadłości. *Ukryte pamiętniki* trzech siostr zostały również wydane staraniem *Noir sur Blanc*. Ich francuska wersja pochodzi z roku 2004.

Już tylko te dwa pokolenia, odczuwające potrzebę utrwalania przeżywanych wydarzeń historycznych i pieczołowicie swoje zapiski chroniące, są ciekawą bazą dla programu *Maison de l'Ecriture*.

Rodzina Razumowskich ma pochodzenie zgoła powieściowe, wywodząc się od kozackiego klanu o nazwisku Rozum,

którego zdolny i przystojny przedstawiciel stał się faworytem carycy Elżbiety, córki Piotra Wielkiego. Tym sposobem wszedł on wraz z krewnymi do ówczesnej rosyjskiej elity arystokratycznej, odznaczającej się też w dziedzinie mecenatu artystycznego. Trzy kwartety opus 59 z ostatniego okresu Beethovena znane są jako kwartety Andrieja Razumowskiego, carskiego dyplomaty przy wiedeńskim dworze i zdolnego muzyka amatora.

Szwajcarska rodzina Hoffmannów ma również długą tradycję wspierania sztuki. To ich kolekcje są podstawą znanego muzeum sztuki współczesnej w Bazylei. Począwszy od Luca (rocznik 1923), Hoffmannowie mają też wielkie zasługi w dziedzinie ekologii. Dzieciństwo Verry i jej rodzeństwa, przypominające zasady wychowawcze Jean-Jacques Rousseau, związane jest z trzystuhektarowym rezerwatem terenów błotnistych założonym w Camargue na południu Francji przez ich ojca, biologa i ornitologa, znanego od lat 60. pioniera ekologii.

Dom, a raczej – wedle definicji architektów – osada pracy twórczej w Montricher, jest dowodem rzetelnego zaangażowania na rzecz wolnej twórczości oraz odbiciem doświadczeń i wyborów rodzinnych. Jest świadectwem ugruntowanego od wieków konkretnego zamiłowania do sztuki, do chronienia dokumentów historycznych, świadectwem zainteresowania i szacunku dla przyrody,

prowadzących do ekologicznej koncepcji życia i architektury.

Obserwując Panią Verę Michalską-Hoffmann jako gospodynię Maison de l'Ecriture nie mogłam się uwolnić od wspomnienia młodzięńczych zapisków jej matki i ciotek, które trwale zapadają we wrażliwość czytelnika, na wzór lektur literackich. Jej wesołe spojrzenie i powściągliwe gesty, ścisłość jej wypowiedzi, przy naturalnym, pełnym prostoty sposobie bycia, przywołują rodzinne postaci z mniej lub bardziej odległych czasów. Inspirujących wizjonerów, dociekliwych badaczy, amatorów sztuki, niezmordowanych w swych wysiłkach indywidualności konsekwentnie realizujących swe zamierzenia.

W broszurze wydanej z okazji otwarcia Maison de l'Ecriture również Jan Michalski pojawia się w pełnym prostoty wcieleniu, korespondującym z taką właśnie wizją świata. Jego roześmiana, brodata twarz, sfotografowana na tle pejzażu, znajduje się pod zdjęciem lasu wraz z leżącymi na ziemi ściętymi drzewami i gałęziami. Znamienne zestawienie.

Teren, na którym zbudowano Maison de l'Ecriture, nazywał się *Bois désert*. To leśne pustkowie zostało wykorzystane do stworzenia otulonej drewnem przyjaznej przestrzeni, która zaludni się wytworami wyobraźni swych rezydentów, gości i czytelników.

Anna Łabędzka

Komunikat prasowy Domu Literatury w Montricher koło Lozanny

z dnia 22 sierpnia 2013

Dyrekcja Domu Literatury zawiadamia o śmierci Sławomira Mrożka 15 sierpnia, przypominając przyjaźń, która łączyła Autora z Janem Michalskim.

Pierwsza inauguracyjna wystawa Maison de l'Écriture poświęcona Mrożkowi została przedłużona do 30 października ze względu na dużą frekwencję. Pisarz miał uczestniczyć w jej zamknięciu.

Zainteresowani mogą studiować w Domu Literatury liczne rękopisy, rysunki i dokumenty Sławomira Mrożka, jak również wszystkie jego dzieła.

Wzlot symbolicznego balonu 30 czerwca br. był kulminacyjnym punktem uroczystości inauguracyjnych w Montricher oddających hołd Autorowi.

NAGRODA IM. JANA MICHALSKIEGO

Jury zbierze się w dniu 10 września 2013 r., aby wybrać trzech finalistów z następującej listy:

- Mahmoud Dowlatbadi, *Le colonel*
- Serge Gruzinski, *L'Aigle et le Dragon*
- Robert Macfarlane, *The Old Ways: A Journey on Foot*
- Uday Prakash, *The Walls of Delhi*
- Steve Sem-Sandberg, *Les dépossédés*

55. Biennale Sztuki w Wenecji, konferencja prasowa, 1 czerwca 2013



A ty, widzu, morda w kubel

Współcześni inscenizatorzy biorący na warsztat klasykę operową nie mają łatwego zadania. Podobnie jak reżyserzy teatralni, zmuszeni są zająć stanowisko wobec obyczajowej i estetycznej eskalacji środków wyrazu. Nieliczni próbują rozpaczliwie zignorować skandalotwórcze trendy ostatnich dziesięcioleci i decydują się na wystawianie oper „po bożemu” – choć Bóg raczy wiedzieć, co by to dzisiaj miało znaczyć. To jednak nie jest cecha, która toruje drogę do historii. Toteż wielu twórców staje w szranki w owej dziwnej dyscyplinie, jaką jest wprowadzanie widzowi w jeszcze większy szok. Zupełnie ich nie zraża, że jest to równie beznadziejne jak wyścig antybiotyków z bakteriami.

Publiczność operowa nie jest jeszcze tak potulna jak publiczność teatralna czy literacka (przyzwyczajana do szoku już od ponad stu lat). Na jej tymczasowym niewyrobieniu korzystają tacy reżyserzy jak Krzysztof Warlikowski, któremu przed paroma laty udało się w Paryżu wywołać skandal czymś tak banalnym – ale za to niepoprawnym politycznie – jak zestawienie nazizmu z Wagnerem. Nigdy nie wiadomo, co wypali, bo kryteria przyzwoitości są zmienne i ulegają wpływom mód. A sądny dzień nastąpi dopiero wtedy, gdy po zimnej kalkulacji jakiś artysta uzna, że może zaszokować publiczność już tylko, dajmy na to, beczeszcząc pamięć ofiar holokaustu.

(Poprzednie zdanie pisałam jeszcze jako abstrakcyjną prowokację, ale dosłownie pięć minut później natrafiłam na wiadomość: „Amerykańska Liga Przeciw Znieśławianiu (ADL) potępiła Carla Michaela von Hauswolffa, który namalował obraz prochami ofiar obozu koncentracyjnego w Majdanku”. Wszystko o czym pomyślisz, że mogłoby się zdarzyć, z pewnością już się zdarzyło).

W operze o skandal zarazem i trudniej, i łatwiej niż w teatrze. Łatwiej, ponieważ dostatecznie długo trzymała się inscenizacyjnej tradycji, aż została pokryta patyną, którą dość łatwo zdrapać. Trudniej, ponieważ przeszkadza muzyka! Głośna, nachalna, hitowa i bez reszty zawłaszczająca uczucia. Wstyd powiedzieć, ale muzyka, bez żadnego nawet towarzyszącego jej obrazu, potrafi nadal wzruszać (choć z tym obrzydliwym odczuciem awangardowa sztuka walczy nie od dziś).

Na szczęście są libretta. Naiwne, błahe, czasem wręcz kiczowate. Fabułki zgrane i trzeszczące jak stare płyty. Bohaterowie patetyczni, pompatyczni, albo po prostu rozdzierający szaty w sprawach od dawna już nieaktualnych, wynikających z historycznych, niesprawiedliwych stosunków społecznych czy też wielkich namietności, które dzisiaj wydają się śmieszne. W to wszystko można – albo nawet trzeba? – walić jak w stary bęben, który nie tyle ma grać, ile rozlecieć się pod paroma mocnymi uderzeniami.

Traviata rozleciała się w strzępy

Pod koniec ubiegłego roku, na moich oczach, na brukselskiej scenie La Monnaie (De Munt) po raz kolejny rozleciała się w strzępy *Traviata* – ta najwdzięczniejsza

dziewczynka do bicia spośród wszystkich popularnych oper. I nie byłoby w tym nic godnego uwagi, gdyby nie fakt, że najprawdopodobniej padł kolejny światowy rekord w wyścigu o najbardziej obśceniczne z dotychczasowych spaskudzenie tego arcydzieła muzycznego. Dlatego warto opisać spektakl w szczegółach.

Metalowa, miejscami pordzewiała ściana, ni to więzienie bez okien, ni to dwa gigantyczne kontenery przedzielone wąskim przesmykiem. Pod ścianą przechadzają się lub stoją w rozkroku faceci o wyglądzie zbirów, jeden z rottweilerem. Ponury nastrój pogłębia się jeszcze, gdy w niewielkich drzwiach w ścianie zaczynają się ukazywać kobiety – niektóre na czworakach, na podobieństwo szczurów, czy wręcz pełzające jak robaki. Tym samym mająca formę pogodnego tanga uwertura, która co najwyżej może rozmarzać lub porywać do tańca, zostaje zderzona z rzeczywistością leżącą na biegunie przeciwnym, mroczną i ohydą.

Jeżeli widz wyobraża sobie nie to, co potrzeba – jeśli przychodzi do teatru z jakimkolwiek oczekiwaniem – to naturalnie sam jest sobie winien. Powinien przecież poddać się bez walki wizji reżysera. Tyle tylko, że walka wyraźnie nie rozgrywa się tu między widzem a twórcą inscenizacji, lecz między tym ostatnim a kompozytorem!

Koniec uwertury, ale nie pomysłów reżyserskich. Po zmianie dekoracji znaleźliśmy się, rzecz prosta, bynajmniej nie w zgodnym z librettem salonie Violetty, lecz w burdelu – z widokiem na inny burdel, typowo brukselski, z panienkami demonstrującymi swoje wdzięki w wielkich witrynach. Pomieszczenie jest nowoczesne, czarno-biało-metaliczne,

sterylno-kliniczne i bardzo odpychające. Rozumiem intencję, chciano zapewne uniknąć banału pluszowych, czerwonych obić, lecz czy podobne intencje nie są już od dawna równie zbanalizowane?

Dynamiczny rytm galopki, w jakim rozpoczyna się pierwszy akt, ponownie pasuje do tego jak pięść do nosa. To się jednak nie zdarza, to się po prostu głupawo rozmija, powodując, że siada zarówno nastrój muzyki, jak i obrazu scenicznego. Zamiast balowego tłumy, który zwykle zjawiał się wraz z pierwszymi, skocznymi taktami, na scenę wchodzi zaledwie garstka osób i z objawami znudzenia oddaje się obmacywankom, w parach nie tylko mieszanych. Widzowie zaś, jeśli dotąd nie zauważyli, mają okazję przekonać się, że chór, grający zwykle podochoconych biesiadników na scenie, stłoczony został w kanale orkiestry. To stamtąd docierają grzmiące tony kultowej *Brindisi*, na które wszyscy czekają niecierpliwie jako na rotę *Traviaty*.

Kompozytor musiał więc w sensie jak najbardziej dosłownym zejść do podziemia, by ustąpić miejsca wizjom reżyserskim. My zaś od tego właśnie mamy rozum, usadowiony w korze mózgowej, a nie pod nią, gdzie oddziałuje muzyka, żeby zgrabnie sobie wytłumaczyć te wizje. A jeżeli przypadkiem nie umiemy sobie z tym poradzić, zawsze możemy pójść do domu i poszukać czegoś w płytotece, następnie zasiąść w wygodnym fotelu, zamknąć oczy i słuchać, dając upust własnej, jakże ubogiej wyobraźni.

Zostałam, żeby popatrzeć jak Giuseppe Verdi, wraz ze sprzyjającymi mu bez wątpienia chórem i orkiestrą, prowadzi swoją zacieklą, nierówną walkę.

Solistów nie dało się wepchnąć do kanału, gdyż chór okropnie się tam rozpychał, ale poradzono sobie z ich niepożądaną obecnością na scenie za pomocą, nazwijmy to: „przeszkadzaczy” czy też „odwracaczy uwagi”. W pierwszym akcie główną z atrakcji była jedna z biesiadniczek – rozchełstana grubaska odgrywająca swoje pijackie etiudy na pierwszym planie, podczas gdy kluczowe arie oraz duety Violetty i Alfreda wykonywane były w głębi sceny. Skądinąd zdolna aktorsko śpiewaczka kradła im scenę za sceną, arię za arią i duet za duetem, przemieszczając się od kulisy do kulisy razem z barkiem na kółkach, chwiejnym krokiem, w jednej pończosze. Walczyła na proscenium ze szklanką i butelką – trafi czy obleje suknię? W końcu spadła z fotela, wywołując na widowni niespotykany i w jakimś sensie zasłużony aplauz.

No, boki zrywać, podczas gdy biednej Violetcie wolno było tylko na fotelu wyginać kręgosłup w łuk historyczny i międlić w garści chusteczkę, wysilając gruźlicze gardło nieomal do pęknięcia, jak to się przydarzyło słowikowi Andersena. Nawet słynna i znów niepotrzebnie z biciem serca oczekiwana aria *Sempre libera...* rozbrzmiewać musiała jako zaledwie tło do kolejnego numeru klaunicy, która zmagająca się z woreczkiem kokainy, zwijając banknot w rurkę, wciągając i smarując dziąsła.

Nie przeszkadzać muzyce!

No dobrze, ale jak właściwie należało by dzisiaj wystawiać *Traviatę*, żeby wyeksponować przede wszystkim muzykę, a jednocześnie nie odstręczyć widza bałanem inscenizacyjnym? A czemu by nie

pokazać w wysmakowany sposób po prostu piękna epoki? Nie pozostawić problemów obyczajowych w ich własnym, historycznym kontekście? I porównanie tego, co drzewiej, z tym, co dziś, zostawić widzowi, który z pewnością ma świadomość, na jakim świecie żyje.

No tak, ale na oddanie w pełni uroków i koszmarów epoki potrzeba szczegółów, które trudno przybliżyć ze sceny. Lepiej się to udaje w ekranizacjach i z pewnością jednym z najbardziej udanych wystawień *Traviaty* był film Franco Zeffirellego z 1982 roku z Teresą Stratas i Plácido Domingo w głównych partiach. Całą historię opowiedziano jako retrospekcję chorej Violetty, której życie przesunęło się przed oczami na łożu śmierci, a kamera w nieskończoność pokazywała stylowe detale bogatych wnętrz – przybory toaletowe, haftowane poduszki i pantofle, wszystko, co już za chwilę okaże się zbędne dla udręczonej duszy...

Można też uciec od czasu i jakichkolwiek realiów w abstrakcję i metafory. Uczynić przestrzeń możliwie ascetyczną, aby muzyka mogła w niej hulać bez przeszkód. Na takie rozwiązanie zdecydował się reżyser Willy Decker, wystawiając *Traviatę* dwukrotnie – na festiwalu w Salzburgu w 2005 i w nowojorskiej Metropolitan Opera w 2012 roku. Niemal pusta, biała-szara scena i wielki okrągły zegar w rogu. Alegoryczna postać starca – ni to judeo-chrześcijańskiego Boga, ni to Chronosa. Czerwona sukienka Violetty na czarnej kanapie unoszonej w górę przez panów w garniturach. Design trochę jak z billboardu – ale elegancko. To wszystko miało jedną zaletę – nie przeszkadzało muzyce! A przy tym było

dostatecznie nowoczesne nawet dla najbardziej wymagających przeciwników operowego tradycjonalizmu.

Jednym z lepszych pomysłów na unowocześnienie inscenizacji było też wystawienie opery na dworcu w Zurychu w 2008 roku. Gotowa scenografia w postaci okazałego budynku z właściwej epoki – światową prapremierę *Traviaty* i oddanie do eksploatacji zuryskiego dworca dzieli zaledwie pięć lat, obydwa wydarzenia miały miejsce około połowy XIX wieku. Potężna maszyneria teatralna – dworzec zajmuje trzy poziomy obsługiwane ruchomymi schodami. Pociągi przyjeżdżające i odjeżdżające z poziomu ulicy i podziemnego, bo naturalnie nie zatrzymano pracy dworca. Jeden z nich udało się nawet wykorzystać do widowiskowego pokazania rozstania kochanków. Ponadto tłumy naturalnych statystów i zarazem przygodnych, darmowych widzów (codziennie na tej stacji zatrzymują się prawie trzy tysiące pociągów, a wsiada lub wysiada – jak z grubsza oszacowano – 350 tysięcy ludzi, czyli więcej niż Zurych liczy sobie mieszkańców). Do tego centrum handlowe – niezliczona liczba sklepików, straganów, kiosków i kawiarenek żyjących swoim życiem. Kompaktowy świat, w którym toczy się odwiecznym torem wymiana towarów i usług, mielący jak młyn pojedyncze istnienia i sprawy ludzkie. Idealne tło dla tragicznej miłości Alfreda i Violetty, która rozbiła się o twardą rzeczywistość jak mała łódeczka o wielką rafę.

Był to jeden z przykładów szczęśliwego trendu do lokowania oper w gotowych scenografiach architektonicznych czy przyrodniczych – wkrótce po *Traviacie* zuryska opera wystawiła *Łucję z Lamermooru* na

Renie z użyciem mostów i statków. Czekał niecierpliwie, aż uzbierają dość kasy, aby wystawić na Renie cały *Pierścień Nibelungów*, o co aż się prosi. Wszystko to zresztą nie jest niczym nowym. Czy Ludwik II Bawarski nie budował swojego Neuschwanstein z myślą o stworzeniu tła dla oper Wagnera?

Wyłączyć fonię i wizję

Marzenia marzeniami, ale wciąż jesteśmy w brukselskim teatrze La Monnaie na ostatniej próbie generalnej przed premierą *Traviaty*. Pierwszy dzwonek, drugi dzwonek, trzeci dzwonek. Czas wspiąć się z powrotem po stromych schodach wyłożonych czerwonym aksamitem. Wnętrze opery De Munt jest jedną z tych dziewiętnastowiecznych wiedeńskich bombonierek, jaką mamy też w Krakowie pod postacią Teatru Słowackiego i to w wariantcie gustowniejszym. Unowocześnienia oper wyglądają w takiej oprawie niemal zawsze jak ziemniak wbity w tort szwarcwaldzki, ale o to już mniejsza.

Pierwsza odsłona drugiego aktu, mimo rewelacyjnych arii i duetów, zawsze była mielizną inscenizacyjną. Jedyne chyba jak dotąd rozwiązanie znalazł Zeffirelli, dzięki temu, że mógł sobie pozwolić w filmie na wyprowadzenie bohaterów w romantyczne plenery. Bo ostatecznie, co za potencjał dramaturgiczny tkwi w sielankowym, wiejskim życiu z dnia na dzień? Podkładający bombę psychologiczną pod raj kochanków teść *in spe* też musi się zaprezentować na tle tej banalnej scenerii i nic na to nie można poradzić, chyba że... Chyba że jest się twórcą awangardowym i robi się remont, żeby jakoś zdemolować ten oczekiwany kicz.

Tak się właśnie dosłownie tutaj zdarzyło i mogliśmy oglądać Alfreda podskakującego z baletową lekkością w zaplamionych farbą dzinsach, rysującego „A” i „V” w serduszkach na brudnych szymbach przedzielających scenę wzdłuż na pół. Za szkłem majaczyła ta, która – jak to się mówi w Anglii – „ukradła” pierwszy akt. Komiczna pijaczka okazywała się teraz macierzyńską służącą Anniną, jedną z nielicznych postaci, które oprócz głównych bohaterów dochodzą w operze do głosu. Ukryta w głębi, miała za zadanie komentować za pomocą gniewnych spojrzeń zmagania Violetty z ojcem Alfreda – jego skuteczny szantaż emocjonalny wyśpiewany barytonem, a na koniec jeszcze reżyserską sugestią, że tatuś ma ochotę przelecieć kochankę syna. Chwytające za gardło operowe duety to przecież stanowczo za mało dla publiczności.

Druga odsłona drugiego aktu to na odmianę samograj – orgietka. Co prawda w pierwotnym zamyśle librecisty z połowy XIX wieku bardzo delikatnie pokazano to zagłębienie rozpusty. Ot, na tyle, żeby kompozytor mógł błysnąć stylizacjami. *Noi siamo zingarele... Di Madride noi siamo mattadori...* Zazwyczaj przy tych skocznych tonach popisywał się balet – lekkie jak puch Cyganczki, dumnie kroczący torreadorzy, tancerze w maskach potężnych byków – tak było właśnie u Zeffirellego.

Taka nieznośna lekkość baletu naturalnie nie miałyby prawa zaistnieć przy wcześniej wytoczonych na scenę armatach. W przeniesionej w XXI wiek *Traviacie* orgia musi mieć swój kaliber. Zamiast Zingarele oglądamy więc nagie prostytutki, których twarze zasłaniają białe maski.

Byłoby to niezwykle nowatorskie, gdyby łądząco podobne sceny nie znajdowały się już w powszechnie znanym filmie Stanleya Kubricka *Oczy szeroko zamknięte* sprzed lat prawie piętnastu.

Tym razem liczba sytuacji odwracających uwagę od muzyki jest zawrotna. Mamy pary sadosochistyczne prowadzące się nawzajem na czworakach na smyczy, szklany stolik karciany na grzbietach kobiet, cóż jeszcze... mamy parę homoseksualną – dwaj panowie muszą polewać się czerwonym winem i zlizywać je ze swych ciał, co z kolei w tym kontekście mamy na wiarę przyjmować jako szczególnie wyszukaną perwersję, chociaż znów dzwoni nam niebezpiecznie w ucho film *Dziewięć i pół tygodnia* sprzed – Boże Złoty! – ponad ćwierć wieku... Przynajmniej, że wciąż zatem poruszamy się w kręgu *soft* i niejedyn wyrobiony widz może tylko wzruszyć ramionami na to wszystko. Co zrobić... Wiele par wykonuje ruchy kopulacyjne, ale to jest ostatecznie tylko udawanie, a przecież aktorzy od dawna już używają ciał w stanie naturalnym, twierdząc, że właśnie tak trzeba. Dlaczego nie chcą powiedzieć w tej sprawie ostatniego słowa? Jeszcze to kiedyś zrobią, nie martwmy się na zapas.

Choć jeszcze nie tym razem. Tym razem wymyślono dla nas kilka innych atrakcji. Oto więc jeden z gości balowych ściąga spodnie i rżnie kupę do wielkiej srebrnej wazy na środku sceny. Niestety wciąż na niby, właściwie dlaczego? Malarze czy raczej instalatorzy są pod tym względem bardziej postępowi, od dawna wykorzystują mocz i kał w nierozłącznym pakiecie z atrybutami religijnymi. Choć żeby było jednak trochę bardziej dosadnie, w chwili potem ktoś podnosi naczynie i miesza

zawartość tortowym nożem, oblizując się ze smakiem i pokazując publiczności coś, co zapewne jest szpinakiem w czekoladzie, ale też tylko do czasu, o to również możemy być spokojni.

Nie muszę dodawać, że nie sposób słuchać w tych warunkach muzyki. Po prostu fonia wyłącza się sama. Verdi ostatecznie poległ na deskach.

Ale na tym nie koniec. Jest jeszcze deser. Nie mogę uwierzyć własnym oczom, więc pytam siedzącego obok męża: „To jest dziewczynka?”. Mąż kiwa głową, ale mnie się nie chce wierzyć. Nie, to jakaś aktorka o posturze wczesnej lolitki podskakuje facetowi na kolanach.

Po pewnym czasie, żeby znowu nikt nie miał wątpliwości, drobna osóbką w spódniczce na szelkach krótszej niż figi pod spodem wstaje i ledwo idzie – w rozkroku... I wtedy widać już dokładnie, że to naprawdę jest dziecko. Najwyżej jedenastoletnie. Z buzią umazaną czymś, co ewidentnie przypomina kolorem zawartość wyżej wspomnianej srebrnej wazy.

Jeżeli reżyserka postawiła sobie za cel po wyłączeniu fonii wyłączyć także wizję, to niewątpliwie go osiągnęła. Nic się już dalej nie da oglądać z takim gwoździem w mózgu. Fakt faktem, że męczeńska śmierć muzyki Verdiego jest niczym w porównaniu z użyciem dziecka do podobnego przedsięwzięcia artystycznego. Teraz w ostatniej odsłonie III aktu Annina może spokojnie przez całą uwerturę robić na klęczkach łaskę doktorowi, który przyszedł do umierającej Violetty – i faktycznie śpiewaczka odgrywa tę scenę z zapamiętaniem godnym lepszej sprawy. Po między dwoma kontenerami, gdyż akcja wróciła do punktu wyjścia.

Wzruszamy się wreszcie, gdy służąca Annina tak się poświęca dla swojej pani, że jest w stanie zdolna zrobić doktorowi *blow job* zamiast zapłaty, a potem poi z plastikowej butelki Violetę leżącą pod czarną plastikową plandeką, żeby ta mogła wreszcie coś spokojnie zaśpiewać. *Addio del passato*... Można by się nawet skupić na olśniewających końcowych duetach, gdyby nie ta dziewczynka z poprzedniego aktu, którą jacyś psychopatyczni rodzice czy opiekunowie postanowili złożyć w ofierze na wątpliwym ołtarzu nowoczesnej sztuki...

Do końcowych ukłonów mała wybiega w podskokach trzymana z obu stron za ręce przez panie z *corps de ballet* ubrane już w kuse szlafroczy. To przecież wszystko było na niby, tak przecież często bawią się dzieci! Nawet w Belgii, przysłowiowym raju pedofilów.

Na odsiecz artystce

Z niecierpliwością czekałam na recenzje. Jako pierwsze na produkcję zareagowały gazety niemieckie i austriackie – reżyserka *Traviaty* Andrea Breth jest Niemką, ale pracuje na stałe w wiedeńskim Burgtheater. Niemal wszystkie były entuzjastyczne – jak tu nie poprzeć rodaczki, to tylko w Polsce umięją. Potem Brukselska Opera zamieściła wybór dobrych recenzji z gazet flamandzkich, walońskich i brukselskich – była tego oszałamiająca liczba, nie do przeczytania przez normalnego człowieka. Wszystkie znów pełne zachwytów nad odwagą twórców. Jednocześnie co drugi z tych tekstów atakował jakichś wyimaginowanych przeciwników, którzy jakoby to przedstawienie oprotestowali. Na portalu internetowym Teatru De Munt znalazły się

też teksty obrońców spektaklu przed nie-
wiadomo kim i niewiadomo czym – jaki-
miś cieniami chińskimi. Przed – zapew-
ne – ogólnie pojętym filisterstwem, za-
kłamaniem, pruderią i wszystkimi tymi
okropnymi zjawiskami, których – co nie
daj Boże – zniknięcie mogłoby podważyć
sens istnienia skandali.

Owi tajemniczy przeciwnicy bezcere-
monialnego potraktowania dzieła Verdie-
go, mimo swej niewidzialności, okazali się
jednak aż tak niebezpieczni, że dano im
oficjalny odpór w postaci wypowiedzi re-
żyserów – twórczyni przedstawienia i jej
solidarnych kolegów. Każdy atakowany
ma prawo do obrony, ale przynajmniej – jest
coś żenującego w sytuacji, gdy skrytyko-
wany artysta publicznie dowodzi, że jego
dzieło jest znakomite, a ci, którym się ono
nie podoba, na niczym się nie znają. Zna-
czy to mniej więcej tyle: „jestem cudowny,
a wy jesteście bandą kretynów”. Rozżalo-
na reżyserka nazwała swoich antagonistów
„prasą brukową”. Dyrekcja teatru zajęła ofi-
cjalne stanowisko między innymi w belgij-
skim wydaniu „Paris Matcha”: „Nie było
naszym celem urażenie kogokolwiek, ale
pokazanie, co się naprawdę dzieje w na-
szym świecie w zamkniętych pokojach”.

Chyba każdy się zgodzi, że należy ujaw-
niać zło, które się dzieje w zamkniętych po-
kojach i że w dzisiejszych czasach znako-
micie tę rolę spełniają reportaże i wszelki
dokumentalizm literacki i filmowy, a na-
wet po prostu codzienne newsy. Tylko zno-
wu, co tu ma do rzeczy *Traviata* z muzy-
ką Verdiego jako główną bohaterką? Po
prostu kolejne podwieszanie się pod wiel-
kie dzieło i wielkie nazwisko, gdy samo-
dzielnie opisać rzeczywistość byłoby mo-
że i trudno, i nudno.

Na odsiecz artystce przybyli także
inni reżyserzy – między innymi współ-
pracujący regularnie z brukselską operą
Krzysztof Warlikowski. Jego wypowiedź
opatrzona została znacząco impertynenc-
kim tytułem *Ślepotą i ignorancją*, bynaj-
mniej nieodnoszącym się do barbarzyń-
skich artystów rozwalających bezpardo-
nowo arcydzieła muzyczne, lecz do od-
biorców, którzy nie umieją docenić dzieła
zniszczenia. Warlikowski chwalił się tym,
że używał w swoich spektaklach dzie-
ci w sposób wywołujący oburzenie wi-
dzów i zapewniał, że artyści mają pra-
wo do wszystkiego, bo inaczej mijaliby
się z prawdą.

Jeżeli chodzi o mnie, jest mi zupełnie
obojętne, czy artyści mijają się niekiedy
z prawdą, czy nie – byle nie minęli się
z policją i prokuraturą, jeśli popełnią prze-
stępstwo. Rzecz jest jednak niełatwa do
udowodnienia, bo stanowią oni w dzi-
siejszych czasach grupę chronioną. Dys-
ponują nieograniczonym immunitetem,
a polem ich działania nie jest wyłącz-
nie sztuka, ale tak pospolite i dostępne
dla wszystkich media jak facebook albo
twitter. Wolno im tam powiedzieć i po-
kazać wszystko, i niech tak będzie, pó-
ki nie zaczną dla większego efektu na-
ruszać godności bezbronných istot (jak
dzieci albo zwierzęta), albo też – dajmy
na to – bezczęścić szczątki ludzkie (np.
prochy ofiar holokaustu, jak wyżej wspo-
mniany von Hauswölff). Gdzieś bowiem
granica przebiegać musi – choćby po to,
by, do diabła, umożliwić skandal!

Nad spektaklem i wypowiedziami je-
go obrońców unosił się duch kompletnie-
go nieporozumienia zarówno roli artysty,
jak i wymowy *Traviaty*. To nie jest historia

o zepsuciu świata, którą trzeba podkreślać z roku na rok w rytmie liberalizacji obyczajów. Wręcz przeciwnie, opowiada ona o spełnieniu konwenansami, z którymi nawet wielka miłość wygrać nie zawsze potrafi. Uczucie jako ofiara konwensu i hipokryzji. Gdyby Violetta była częścią współczesnej nam kultury libertyńskiej, jakież mogłaby mieć problem z zawarciem małżeństwa nawet bez zmiany trybu życia? Żadnego.

To już nie tylko duch nieporozumienia, to opary absurdu. Zupełny zanik sensu, logiki, a przede wszystkim istoty dzieła muzycznego.

*

Niedługo potem – w brukselskiej operze gra się najwyżej 8–10 przedstawień, po których wchodzi kolejna premiera – obejrzałam w tym samym miejscu operetkę *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa. To był z kolei świetny spektakl i w jakimś sensie lekcja dla inscenizatorki nieszczernej *Traviaty*, jak poprzez odpowiedni dystans podnieść walory przykurzonego nieco dzieła. Dlatego też zupełnie nie rozumiem, z jakiego powodu nazwisko reżysera Guy Joostena znalazło się wśród autorów deklaracji wspierających reżyserkę *Traviaty*. Jego notatka zaczynała się od tego, że „wprawdzie jeszcze nie widział spektaklu...”, no ale za to z góry wie, co myśleć, ponieważ „wolność to jest to, co artyści mają najdroższego”. Czy tylko artyści? Nie, ale nikt jej aż tak nie kocha jak oni. A co z wolnością widzów, umożliwiającą zaprotestowanie przeciw zniszczeniu dzieła muzycznego za pomocą nachalnej, kretyńskiej i ohydnej inscenizacji? „Możecie sobie pobuczyć i wyjść, ale

tutaj wasza wolność się kończy” – stwierdza reżyser *Zemsty nietoperza*. Nieograniczona wolność zatem tylko dla twórców, a ty, widzu – morda w kubeł.

Wszystkie te akty poparcia ze strony kolegów-reżyserów przypominają mi betonową solidarność lekarzy, którzy nie dadzą skrzywdzić żadnego konowała psującego opinię ich środowisku. Jak w niedawno zanotowanym przypadku, kiedy spora grupa psychiatrów demonstrowała poparcie dla wsadzonej do więzienia koleżanki, która wypuściła z murów szpitalnych psychotycznego mordercę, doprowadzając do rychłej masakry.

Ale straussowska *Zemsta nietoperza* w reżyserii najgorliwszego z adwokatów reżyserki *Traviaty* była znakomitą przedstawieniem. Tu na odmianę orkiestra siedziała na scenie, a uproszczona akcja miała miejsce na wąskim pasku proscenium. Wszystko podporządkowano muzyce, choć poszczególne postacie dały popisy komediowego kunsztu w takim stopniu, że publiczność tarzała się między krzesłami od spazmatycznego śmiechu. Jak powszechnie wiadomo, libretto tej operetki jest rozbrajająco idiotyczne, toteż inteligentny reżyser zdystansował się od niego, wprowadzając postać komentatora – teatralnego sprzątacza i rekwizytora, który od czasu do czasu wkraczał do akcji, by wyrazić swoją dezaprobatę dla trendów współczesnej sztuki, a operowej w szczególności. Jego teksty były zabawne, interpretacja znakomita. Jeżeli widać w czymś wyraźny postęp w dziedzinie inscenizacji operowych, to z pewnością wśród śpiewaków. Są oni nie tylko szczupli, zgrabni i niewyobrażalnie młodzi – są także coraz częściej doskonali w zadaniach aktorskich,

które były długo najsłabszą stroną opery i operetki.

I oto, gdy zabawny „pracownik techniczny” snuł swoje monologi, na scenę wkroczył nie kto inny jak tylko dziewczynka użyta w scenach orgii! „– To nie *Traviata*, idź stąd dziecko!” – zareagował „sprzątacze”, otrzymując burzę oklasków, bo była to mniej więcej ta sama, swojska publiczność, która oglądała przedpremierowy pokaz Verdiego. Dziewczynka pojawiła się jeszcze potem w przerwie. Siedziała na proscenium, pozwalając wszystkim oglądać swoje majtki i wyjadała Nutellę z olbrzymiego słoika. Być może była to reklama jednego ze sponsorów przedstawienia, ale kontynuowanie

tej odrażająco-przerażającej historii po prostu nie mieści się w głowie.

Mnie zaś na zawsze utkwiała w głowie jeszcze inna sekwencja, która miała miejsce tuż po pokazówce *Traviaty*. Zanim do końca wybrzmiały brawa, w naszej łóż rozległ się okropny hałas, jakby ktoś śpiesząc się, by przed innymi dotrzeć do szatni, potknął się o perfidny, niewidoczny w ciemnościach próg i runął prosto na drzwi. Kiedy wyszliśmy z łóż, na korytarzu zobaczyliśmy leciwego pana, któremu krew spływała po czole rozwidlającą się strużką, podczas gdy dwie panie w równie zaawansowanym wieku ocierały mu twarz chusteczkami higienicznymi, niczym jakaś rozdwojona Weronika ze stacji Drogi Krzyżowej.

Katarzyna Turaj-Kalińska

Rosemarie TROCKEL, *Fly Me to the Moon*, 2011, fragment instalacji. 55. Biennale Sztuki w Wenecji



Maurizio AURITTI (1891–1980), *Il Palazzo Enciclopedico*, model architektoniczny, Arsenale, 30 maja 2013



Konrad SMOLEŃSKI, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, instalacja dźwiękowa. 55. Biennale Sztuki w Wenecji, Pawilon Polonia, w dniu wernisażu, 1 czerwca 2013



Beata **Kalęba**
Mes gyvenome - Žylišmy
Wspomnienie o trzech litewskich poetach

Synaczku mój, jedynaczku,
 A czy ci tu dobrze leżeć?
 Z jednego boku leżą królowie,
 Zaś u drugiego – książęta.
 Ale czy umiesz ich zadowolić,
 Bujną głowę nisko pochylić?
 Czy ty tym królom i tym książętom
 Wiernie, syneczku, będziesz im służyć?
 Synaczku mój, jedynaczku,
 Czy ci tam kamień piersi nie gniece,
 Czy ci tam żwir oczu nie wyje,
 Czy ci tam z włosów twych jasnych
 Nie plotą pętli na szyję?

JUSTINAS MARCINKEVIČIUS, *Katedra* [1970]

Zacytowany powyżej poetycki fragment jest literacką wariacją na temat raudy – jednego z najważniejszych gatunków litewskiej ludowej twórczości oralnej. Gdyby szukać polskiego odpowiednika, najbliższy znaczeniowo byłby lament, lamentacja. Nieprzypadkowo jednak unika się tłumaczenia litewskiego słowa „rauda” na języki obce. I nie chodzi tu bynajmniej o „nieprzekładalność” wynikającą z wyznaczników gatunkowych czy etymologicznych. Decyduje o tym – jak się zdaje – przede wszystkim długotrwały i niezwykle silny potencjał raudy do formowania litewskiej tożsamości kulturowej. Rauda kształtuje między innymi litewską tradycję literacką, od jej źródeł w folklorze po literaturę piękną dwóch ostatnich dekad.

Raudę nazywać zatem można lamentem, opłakiwaniem. Człowiek „rauduje” – lamentuje w obliczu utraty: nad zmarłym bliskim, nad panną młodą, nad chłopcem zabieranym w rekruty, nad skazańcem. Rauda kojarzy się jednak przede wszystkim z obrzędkiem pogrzebowym, gdzie najczęściej jest dialogiem osieroconego ze zmarłym. Jak w cytowanym wyimku z dwudziestowiecznego poematu dramatycznego, gdzie matka opłakuje syna, który znalazł śmierć pod gruzami wileńskiego kościoła katedralnego.

Tak się stało, że oto w ciągu ostatnich kilkunastu lat literatura litewska (po części także świadomość literacka czytelników) zarzuciła służbę sprawie – przede wszystkim, jak chcieli niezależni inteligenści ostatnich lat Litwy radzieckiej, wartościom narodowym, wolności i prawdzie – na rzecz swobodnej eksploracji samoświadomości literatury oraz deklarowanej niezależności od wartości oraz idei zewnętrznych wobec samego aktu tworzenia, co krytycy opisują zwykle jako jedno ze świadectw procesów globalizacyjnych i powitania w Litwie literackiej formacji postmodernistycznej. W tym samym czasie Litwinom przyszło pożegnać artystów słowa, którzy – jak mi się wydaje – odchodząc, zamknęli drzwi do poprzedniej epoki,

do czasów, gdy nad pisarzem, tekstem i czytelnikiem chciało sprawować władzę polityczne „tu i teraz”, a także gdy pisarz był kreowany na przewodnika wspólnoty, w tym wypadku narodowej; i na koniec stawał się nade wszystko tym, kim ona chciała go widzieć; zwierciadłem, w którym można było się przejrzeć między innymi po to, by siebie samego lepiej zrozumieć. Może dlatego bohaterów tego szkicu: pieśniarza Vytautasa Kernagisa (1951–2008), poetów Justinasa Marcinkevičiausa (1930–2011) i Marcelijusa Martinaitisa (1936–2013) żegnały podczas pogrzebowego obrzędu wystawienia zwłok i pochówku tysiące ludzi, nie tylko wilnian, ale i przyjezdnych z Litwy.

2

Podróżny jednej drogi.
Człowiek jednego słowa.

Zatrzymujemy go i pytamy:
gdzie twoje usta?
gdzie twoje oczy?
gdzie serce twoje?

Dziwak:
pokazuje na nas.

JUSTINAS MARCINKEVIČIUS, *Wieszcz* [1979]

Tomas Venclova pisał kiedyś o wybitnym litewskim poecie późnoromantycznym, Maironisie, że za Litwy sowieckiej został on przez reżimową krytykę literacką umieszczony na pierwszym miejscu kanonu literatury litewskiej, a to po to, by Litwini mieli z nadania „swojego Puszkina”. Można powiedzieć, że oznaczało to podwójne życie pośmiertne owego poety i jego utworów: oficjalne, wyznaczone puszczone przez cenzurę edycjami i interpretacjami w podręcznikach, oraz utajone, niepodające się rygorowi polityki i ahistoryczności sowieckiej ideologii. Podobnie stało się w przypadku biografii i twórczości Justinasa Marcinkevičiausa, poety i dramaturga, który debiutował krótko po śmierci Stalina, miał za Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej wiele wydań, aż na przełomie lat 80. i 90. stał się największym piewą wolności, najdosłowniej wieszczem pokojowego ruchu niepodległościowego Sąjūdis, zaś u schyłku życia był uznawany (zwłaszcza przez krytyków literackich i historyków literatury) za najwybitniejszego litewskiego pisarza XX wieku. Marcinkevičius był poetą, który z powodzeniem zerwał z tendencyjnością literackiego socrealizmu i odnowił litewską poezję, pielęgnując wiersz wolny (w ZSRR długo na cenzurowanym!) oraz taką kreację „ja” lirycznego, która czyni poetycki utwór przede wszystkim sposobem na wyrażenie emocji. Z czasem, jak w cytowanym wcześniej utworze *Wieszcz*, „ja” liryczne utożsamiono z poetą, w akcie lektu-

ry stało się ono „my” lirycznym, aż wreszcie Marcinkevičius został uznany za głos wspólnoty dążącej do wyzwolenia.

Oznaki sprzeciwu, głównie wobec zniewolenia myśli i słowa, a także wobec politycznemu reżimowi w tej części Europy, pojawiały się na Litwie już wcześniej: w 1956 roku, gdy wileńscy inteligenści w noc Dziadów spotkali się u grobu patriarchy niepodległej Litwy okresu międzywojnia Jonasa Basanavičiusa, czy w powieści o powstaniu styczniowym *Powstańcy Vincasa Mykolaitisa-Putinas*, którą pisał w latach 1957–67, i w której mówił ezopowym językiem sztuki o współczesności. W latach 80. XX wieku, gdy w ZSRR zaczynał się proces pieriestrojki, na Litwie coraz aktywniejszy stawał się ruch wolnościowy. W 1989 roku, w 50. rocznicę paktu Ribbentrop-Mołotow, mieszkańcy republik nadbałtyckich utworzyli łańcuch łączący Wilno, Rygę i Tallin, nazywany potem *Baltijos Kelias* – Bałtycka Droga (Bałtycki Łańcuch). Zgodnie z wielowiekową kulturą bycia tamtejszych ludzi jednym ze sposobów wyrażania poczucia jedności był śpiew. A śpiewano głównie pieśni ludowe – dajny, zaś wśród nich raudy, lamenty nad ofiarami kilkudziesięciu lat sowieckiej władzy. Litwini, Łotysze i Estończycy mawiają, że wyśpiewali sobie niepodległość; nieprzypadkowo za Estończykiem Heinzem Valkiem proces wyzwalania się krajów nadbałtyckich spod supremacji ZSRR nazywa się „śpiewającą rewolucją”. Na Litwie jednym z tragicznych wydarzeń „śpiewającej rewolucji” była śmierć w Wilnie kilkunastu cywilów w czasie interwencji wojsk radzieckich w styczniu 1991 roku, w niepełna rok po ogłoszeniu przez Litwę niepodległości. Podobno właśnie wtedy – na fali silnych emocji – niezwykłą popularność zdobył śpiewany na barykadach stolicy wiersz Marcinkevičiusa *Wolność*:

Nie mogę już unieść mych myśli o tobie
 Niczym jabłoń obciążona owocami
 Zalamuję tragicznie omdlałe ręce,
 A ty mi mówisz: *Trwaj tak jak trwa wolność.*
 A ty mi mówisz: *Trwaj tak jak trwa wolność.*

Zawrzyj mnie więc, Ojczyzno, w sobie,
 Jak śmierć zawiera pieśń w gardle,
 Jak noc zawiera wieczór,
 A ty mi odpowiadasz: *To ja – twoja wolność.*

O, niekończąca się podróż ku tobie –
 Niczym kamień, co upadł na pobocze,
 Ukryję się w szarości wieczoru jak pod mchem,
 A ty mi mówisz: *Idź tak jak idzie wolność.*
 A ty mi mówisz: *Idź tak jak idzie wolność.*

Zawrzyj mnie więc, Ojczyzno, w sobie,
Jak śmierć zawiera pieśń w gardle,
Jak noc zawiera wieczór,
A ty mi mówisz: *To ja – twoja wolność.*
(1974)

Był więc Marcinkevičius głosem pokolenia, który łączył, budował w ludziach poczucie wspólnoty z innymi za pomocą słowa niosącego emocje i towarzyszącego doświadczeniu. Jak się wydaje, akceptował taką rolę społeczną, być może traktował ją jako realizację własnego losu. Myśl i pisarstwo Marcinkevičiusa nie wyczerpywało się w „tu i teraz”, w doraźnym społecznym użyciu. Ten litewski poeta był bowiem także historiozofem, czemu wyraz dał przed wszystkim w dramatach pisanych w latach 1968–1974, które ułożyły się w trylogię *Mendog – Mażwid – Katedra*. Jak tłumaczył sam autor, pierwszy utwór to dramat władzy, poświęcony nierozwiązywalnej sprzeczności między dobrem jednostki a dobrem wspólnoty narodu i państwa, drugi mówi o roli pisma i książki dla powstania kultury narodowej, trzeci – o społecznej roli sztuki, ucieleśniającej ideę kalokagatii. Polski czytelnik trylogię Marcinkevičiusa może czytać „przez” polskich romantyków; podobnie jednak jak główny bohater *Katedry* Laurynas Stuoka-Gucevičius dla Litwinów nie jest tym samym, kim dla Polaków jest Wawrzyniec Gucewicz, tak też „romantyczną” dramaturgię Marcinkevičiusa trzeba czytać w rodzimym kontekście. Dramaty powstały w czasie krótkotrwałej odwilży w ZSRR i w państwach satelickich. Wszystkie trzy miały przypominać Litwinom, że nie są wcale ludźmi sowieckimi, że mają inną tożsamość, wspartą na skomplikowanym splocie pogaństwa i chrześcijaństwa, języka litewskiego i niełatwej relacji przyciągania i odpychania między Litwą a światem cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Tożsamościowa anamneza za pośrednictwem sztuki słowa i obrazu miała – zdaniem Marcinkevičiusa – prowadzić do wolności, do wyzwolenia duchowego Litwinów. Przypomnę, że wileński kościół katedralny, świątynia katolicka, widmowe mauzoleum władców Wielkiego Księstwa Litewskiego i zarazem najświetniejsze ucieleśnienie idei klasycyzmu (w interpretacji dramaturga – idei piękna i dobra) w architekturze wileńskiej, a więc oznaka przynależności Litwy do zachodniego kręgu kulturowego, w czasie gdy powstawały utwory Marcinkevičiusa był bryłą zdesakralizowaną i okaleczoną – galerią malarstwa współczesnego.

Marcinkevičius uważał, że sztuka, w tym literatura piękna, winny mieć charakter narodowy, to znaczy pielęgnować wartości istotne (i istotowe) dla ludzi, których tożsamość kształtuje wspólnota języka, historii i ziemi. To dlatego bohaterowie jego dramatów i – często – podmiot jego wierszy są „nośnikami” narodowej idei. Dobrym tego przykładem jest Marcin Mażwid, pochodzący z Litwy pastor w Prusach Książęcych, protegowany wielkiego humanisty księcia Albrechta Hohenzollerna, autor pierwszej książki wydrukowanej po litewsku i pierwszego litewskiego abecadła. W ujęciu Marcinkevičiusa ten szesnastowieczny człowiek reformacji, oddany

krzewieniu wiary w jednym z „wulgarnych” języków Europy, jest popychany do działania przez ideę Ojczyzny:

Mażwid (*wzniosłe*):

Teraz spróbujemy składać pierwsze słowo.

Słuchajcie dobrze... Sercem słuchajcie!

Kiedy wypowiecie to słowo, to na ustach

Poczujecie smak miodu i krwi,

Usłyszycie śpiew wilgi przed deszczem,

Poczujecie zapach siana i lip,

Zobaczycie cień czarnej chmury

Nad polami... Spróbujmy więc.

(*sylibizuje sam*)

„L-i” to będzie „Li”, „t-w-a” to będzie „twa”.

Powtórzcie. Powtórzcie i słuchajcie.

(*w mroku słuchać niewyraźne mamrotanie*)

Czy słyszycie?

[...]

Chór (*z trudem, nieporadnie sylibizuje*):

Liiiiii-twwaaaaa...

Mażwid:

Wszyscy razem! Jeszcze raz!

Chór (*wyraźniej*):

Li-twa!

Mażwid, 1977

Przez jakiś czas wszyscy przysłuchują się, jakby naprawdę poczuli na ustach smak miodu i krwi, jakby czekali na echo dopiero co wypowiedzianego słowa. W ciszy opada kurtyna.

Widocznie takiego anachronicznego spojrzenia na własną kulturę potrzebowali Litwini u schyłku sowieckiej supremacji. Zdaniem krytyków literackich, taki właśnie Marcinkevičius, twórca „narodowej” aktualizacji przeszłości, był opłakiwany przez tysiące mieszkańców Litwy, nie tylko przez inteligentów, także przez ludzi prostych, wędrujących do jego trumny z litewskich wsi i miasteczek.

3

Jak wspomniałam, mieszkańcy państw bałtyckich lubią mówić, że wyśpiewali sobie niepodległość. Mieli oczywiście swoich bardów; na Litwie najważniejszym z nich był Vytautas Kernagis, którego zupełnie nieoczekiwanie, w wieku 57 lat pokonała choroba nowotworowa. Można powiedzieć, że jego śmierć i pogrzeb na Cmentarzu

Antokolskim 17 marca 2008 roku, który zgromadził tłumy, oraz bardzo emocjonalna reakcja Litwinów w mediach publicznych i społecznościowych, były pierwszym wydarzeniem uświadamiającym, że na Litwie zamyka się pewien rozdział – rozdział, w którym kultura była, i z przymusu, i z własnej woli, spleciona z polityką, gdzie stopniowo rosło znaczenie drugiego obiegu, stawiającego sobie za cel przede wszystkim duchową i polityczną niepodległość.

Kernagis zapoczątkował (pierwszą płytę wydał w 1978 roku) i spopularyzował na Litwie poezję śpiewaną, układał muzykę do wierszy popularnych wówczas poetów, między innymi do utworów Marcinkevičiusa. Największą chyba jednak popularność zdobyły jego aranżacje poezji Marcelijusa Martinaitisa. To właśnie dajny i raudy do tekstów Martinaitisa śpiewano chętnie podczas spotkań twórców i inteligencji antyreżimowej. Można by rzec, że niejaki Kukutis, bohater cyklu ballad do tekstów Martinaitisa i z muzyką Kernagisa, stał się figurą oporu wobec siemieżnej i zakłameanej rzeczywistości sowieckiej Litwy. Nie był to jednak opór patetyczny, jak u Marcinkevičiusa. Tym razem gestowi sprzeciwu towarzyszył śmiech, ironia i autoironia.

4

Nie można pozwolić,
by Kukutis wozem pełnym słomy
wjechał
przez otwarte drzwi prosto do delikatesów,
by na Placu Katedralnym,
zwoływał
swoje głodne świni!

Marcelijus Martinaitis, *Nie można pozwolić!* z *Ballad Kukutisa* [1977]

Przytoczony powyżej cytat pochodzi z najpopularniejszego cyklu poetyckiego autorstwa Marcelijusa Martinaitisa, *Ballady Kukutisa*. Twórcę cyklu krytycy literaccy sytuują zazwyczaj w kręgu poezji „wiejskiej” – pamiętać trzeba, że sowiecka cenzura nie tylko zezwoliła na kreację „litewskiego Puszkina” – Maironisa, pozwoliła także na kontrolowane zróżnicowanie literatur wielkiego bratniego kręgu narodów radzieckich: odrębności objawiać się miały w ramach tak zwanej ludowości. Widocznie zdawało się to władzom bezpieczne. Martinaitis był niejednokrotnie opatrywany etykietką „poeta wsi”, jest w tym pewnie sporo słuszności. Żaden chyba jednak z „inżynierów” litewskiej kultury radzieckiej nie przewidział, że główny bohater wydanych w 1977 roku *Ballad Kukutisa* stanie się dekonstruktorem systemu. Bo czy systemowi mógł zagrozić prostaczek utkany z mitu i folkloru, który na rzeczywistość spogląda ze spokojną naiwnością i pogodą ducha, dla którego nie ma miejsca w stołecznym mieście, potencjalnym ośrodku „wywrotowym”?

Kukutis z wierszy Martinaitisa jest chłopem żmudzkim, a to oznacza, że niejako w dwójnasób – dzięki pochodzeniu społecznemu i pochodzeniu etnograficznemu – jest

strażnikiem litewskiej tożsamości. Bo chłop żmudzki w stereotypowym ujęciu to taki „prawdziwy Litwin”. Uparty, nieufny, przywiązany do języka i tradycji. Można dodać: żyjący z dala od zesławizowanej Auksztoty i od inteligenckiego Wilna – czy raczej Vilniusa, wówczas stolicy jednej z nadbałtyckich republik ZSRR. Słowo „Kukutis” znaczy po litewsku „dudek”; ptak ten w folklorze litewskim pełni funkcję posłańca, przywołuje się go wraz z kukułką, łączniczką ze światem zmarłych. Jest także ptakiem poświęconym Perkunasowi, najwyższemu z bogów. Czytelnicy i interpretatorzy ballad Kukutisa szukali różnych kluczy do zrozumienia tej kreacji. Niewątpliwie Kukutis wyrasta ze świata ludowej wyobraźni zbiorowej, a także etnicznego stereotypu. Z pewnością jednak odwołania do folkloru nie wyczerpują interpretacyjnych ścieżek prowadzących do zrozumienia tej poezji. Kukutis jest przede wszystkim współczesnym Litwinem, w którego biografii przegląda się historia narodowej wspólnoty w XX stuleciu – w wieku zsyłek i emigracji:

Obudził się rano Kukutis
i widzi – oto on sam
leży obok, martwy.
W chacie chłód,
a przez drzwi widać –
na zaśnieżonym pagórku
zarzynają świnię na stypę.
Przy stole kobiety
nożem do chleba
szukają czegoś
w wyróconych płucach.
Przez jedno okno
widzi Kukutis:
zniża się samolot,
podrywają się przerażone wrony.
Przez drugie okno –
z nosami przyklejonymi do szyby
zaglądają
dzieci Buriatów.
A przez okno kuchenne –
tam pod wodospadem Niagara
krewni
płaczą
nad Kukutisem,
oparci o samochody
najwyraźniej
robią sobie zdjęcia.

Pomyślał sobie Kukutis:
ależ pięknie wszystko idzie,
jakże oni mnie żałują,
jak dobrze o mnie mówią –
najpewniej
dadzą mi jakąś premię,
uściskną dłoń
albo pochwałą
na powszechnym zjeździe członków.

Kukutis na swoim pogrzebie

Martinaitis, tworząc postać Żmudzina Kukutisa, posługiwał się chwytem funkcjonalnie podobnym do tego, po jaki sięgają prozaicy kreując postać narratora-dziecka. Bohater ballad obserwuje rzeczywistość, opisuje ją taką, jaka ona jest, bo nie zna zasad wymuszonej sowieckiej politycznej poprawności ani nie lęka się konsekwencji swej niewiedzy. Wprawdzie czasem dziwi się biegowi rzeczy, ale jest to zdziwienie pełne łagodności i spokoju. Nie walczy z rzeczywistością i tym samym odnosi nad nią zwycięstwo: Jest zawsze sobą. Nawet w obliczu śmierci. Młyny historii nie są w stanie go zmielić, zmienić. To pewnie dlatego Kukutis stał się ulubionym bohaterem antyreżimowej inteligencji, symbolem – dosłownie pojmowanego – oporu i wolności rozumianej jako wierność samemu sobie.

Opór ma ze swej istoty sens przede wszystkim etyczny, bywa widziany jako istota człowieczeństwa: wiersze o Kukutisie także niejednokrotnie interpretowano jako utwory nade wszystko egzystencjalne, mimo folklorystycznego sztafażu. Spotkać można polskie głosy sugerujące pokrewieństwo *à rebours* Kukutisa i jego nieomal rówieśnika – Herbertowego Pana Cogito. Są to intuicje, skojarzenia, które narzucają się polskojęzycznemu czytelnikowi, świadomemu społecznej „wolnościowej” roli obu tych literackich kreacji. Faktycznie, i „chłopiek roztropek” Martinaitisa, i Herbertowy intelektualista mówią wprawdzie różnymi językami, mają różny status społeczny i dziedziczą różny kulturowy spadek, ale wiersze o nich wyrastają z podobnych doświadczeń, a źródłem zdziwienia otaczającym światem, czyli filozofowania, jest codzienność i ludzkie *modus vivendi* „tu i teraz”. Zacytuję ułomek wiersza, który polskiego czytelnika szczególnie skłania ku porównaniom: „Kiedy zasypia Kukutis – / przez oczy z jego ciała / wychodzi dusza. / Niewidzialna dla nikogo / ciągnie przez Żuwieliszki / i wszyscy zaczynają nie rozumieć / kto robi to, / czego bronią prawa, / kodeksy, / dziesięcioro boskich przykazań” (*Grzeszna dusza Kukutisa*, tłum. Alicja Rybalko). Zagadnienie ewentualnych inspiracji kreacją podmiotu u Zbigniewa Herberta w wierszach Martinaitisa czeka zresztą na opracowanie.

Twórczość Martinaitisa nie wyczerpuje się w cyklu *Ballady o Kukutisie*, choć niewątpliwie dwa poświęcone Kukutisowi tomy zaważyły na społecznym odbiorze tego poety. Martinaitis nie zyskał – jak Marcinkevičius – miana „wieszczą”, był za

to, po prostu, bardzo ceniony i lubiany przez litewskich czytelników. Był także autorytetem i mentorem dla młodych poetów. Szczególną popularnością cieszyły się oczywiście te wiersze, które trafiły do repertuaru poezji śpiewanej, zwłaszcza w aranżacjach Kernagisa. Wśród nich znajdują się raudy, które świetnie pokazują, jak subtelnie Martinaitis łączył tradycję gatunku – ludowej oralnej twórczości funeralnej z ogólnoludzką problematyką i dykcją poezji współczesnej. W tych utworach często lamentuje, rauduje człowiek upośledzony: fizycznie, umysłowo bądź społecznie – i to on właśnie okazuje się na tyle wrażliwy, by jego doświadczenie można było uogólnić i poddać się empatii:

Znalazła Anulka przy drodze
czerwoną nitkę
z dziecięcej skarpetki
– a może z samej tęczy?
Przysiadła Anulka na kępie
i pożałowała niteczki,
a z tej żalości –
rozpłakała się.

I pożałowała Anulka
gniazda skowronka na polu,
pszczóły, co rano wpadła do stawu
i śladów stóp dziecka na piasku.

I żal było Anulce
że pługiem zaorzą
gniazdo skowronka na polu,
że pszczoła nie wróci do domu
a królowa pszczół będzie głodna,
że dzieci – dorosną i zestarzeją się,
a czerwone dziecięce skarpetki
będą na nie za małe.

Siedziała przy drodze Anulka
i szlochała,
trzymając w dłoni niteczkę,
szlochała tak
jakby to spłonął jej dom.
(*Rauda głupiej Anulki*)

Bohaterowie tego szkicu zmarli niedawno, w latach 2008–2013. Marcinkevičius odszedł 16 lutego 2011, w rocznicę podpisania deklaracji niepodległości Litwy (z 16 lutego 1918 roku). Oczywiście natychmiast skojarzono te dwa fakty, pojawiły się głosy, że śmierć poety jest kresem niepodległościowej formacji, albo – otwarciem nowej wolności, wolności do życia współczesnych apatrydów, obywateli świata. Można powiedzieć, że w kwietniu 2013 roku zmarł, wraz z Martinaitisem, jego własny, prywatny Kukutis, o którym poeta powiedział: „Kukutis był całkowicie wolnym Żmudzinem w zniewolonym świecie”. Litwini, przede wszystkim młodzi – podobnie jak Polacy – mają kłopot z dziedzictwem kultury swoich rodziców i dziadków, ze spadkiem, który pozostawiła im formacja działaczy niepodległościowych. Mają też problemy z odnalezieniem własnego miejsca w ojczyźnie, jest ona bowiem już nie tylko ziemią kukutisów, których życie wyczerpywało się w czterech ścianach wiejskiej chaty, na progu której stawiano miseczki z mlekiem dla świętych węży, i których bliscy żegnali raudami, ale i członkiem Unii Europejskiej, i częścią przestrzeni zglobalizowanej. O ambiwalencji wobec własnej kultury, przeżywanej i przez emigrujących z Litwy za chlebem, i przez tych, którzy decydują się w Litwie żyć, mówi na przykład szkic, którym po śmierci Marcinkevičiusa przypomniła jego wiersz – manifest pokolenia *Wolność* młoda filozofka Nida Vasiliauskaitė. Opatrzyła go tytułem *Nie zawieraj mnie w sobie, Ojczyzno*, i stwierdziła kategorycznie, że jej pojmowanie ojczyzny jest inne, że nie godzi się na zamknięcie, pochłonięcie swego „ja” przez (żadną ofiar) ojczyznę.

Popularna do dziś piosenka Kernagisa z 1978 roku *Nie zabijaj węża* jest pełnym gorczy świadectwem zaniku tożsamości:

Nie zabijaj węża, bo słońce zapłacze
Na ziemię spłynie łzami
Nikt nie chce słonecznych łez
Ale – wąż już nie porusza się

Ludzie, ludzie, coście zrobili,
Oto wąż już nie poruszy się

Zaszło już słoneczko
Już za ciemny las
Ludzie, ludzie, coście zrobili,
Węża już nie widać nie

Nie zobaczycie już więcej słońca
Nie zobaczycie nieba

Ludzie, co wyście zrobili,
Ludzie, co wyście zrobili.

VYTAUTAS KERNAGIS, *Nie zabijaj węża*

Można powiedzieć, że trzech najpopularniejsi dwudziestowieczni litewscy artyści słowa karmili swoją twórczością litewskie święte węży i że odpowiadało to potrzebom ich czytelników i słuchaczy. Autorzy młodszy, zaliczani do nurtu postmodernistycznego, mówią o tożsamości zupełnie inaczej. Zdaje się, że ostatnie kilka lat w kulturze litewskiej to kres całej formacji kulturowej, czas ostatecznego pożegnania minionego stulecia. I otwarcia na Nowe.

Komentarz

Tytuł szkicu zaczerpnęłam ze wspomnień Marcelijusa Martinaitisa, wydanych pod tym samym tytułem. Przekłady z litewskiego, o ile nie podałam autora tłumaczenia, są mojego autorstwa.

Beata Kałęba

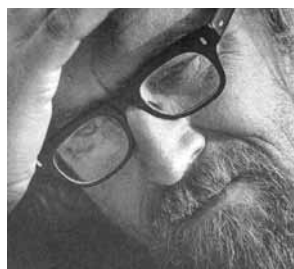


Justinas Marcinkevičius (1930–2011) – poeta, dramaturg, tłumacz i działacz społeczny. W latach 50. studiował lituanistykę w Uniwersytecie Wileńskim. Redaktor kilku czasopism literackich, członek zarządu Związku Literatów Litewskich, jeden z założycieli Sąjūdisu, członek rzeczywisty Litewskiej Akademii Nauk. Wielokrotny laureat festiwalu literackich. Uhonorowany kilkoma nagrodami państwowymi za twórczość literacką i działalność na rzecz rozwoju Litwy, odznaczony m.in. Orderem Wielkiego Księcia Giedymina I stopnia, od 2002 roku honorowy obywatel Wilna. Jest autorem kilkudziesięciu tomików wierszy i poematów oraz kilku utworów dramatycznych.



Vytautas Kernagis (1951–2008) – z wykształcenia aktor dramatyczny i reżyser. Pierwszy na Litwie wykonawca poezji śpiewanej, odnowił litewski kabaret, reżyserował i prowadził w TV programy kulturalne, m.in. Teatr piosenki, komponował muzykę do filmów i spektakli teatralnych.

Justinas Marcinkevičius *Fotografia* Archiwum; Vytautas Kernagis *Fotografia* Archiwum; Marcelijus Marcinkevičius *Fotografia* Redas Vilimas



Marcelijus Martinaitis (1936–2013) – poeta, eseista, tłumacz, działacz społeczny. W latach 60. studiował w Uniwersytecie Wileńskim historię i filologię litewską. Członek redakcji kilku czasopism literackich, wykładowca literatury litewskiej w Uniwersytecie Wileńskim; był we władzach Sąjūdisu, zasiadał w zarządzie Litewskiego Radia i Telewizji. Wydał 10 tomików wierszy, kilka tomów esejów, pisał scenariusze dla teatru lalek. Zwycięzca festiwalu literackich, odznaczony Orderem Wielkiego Księcia Giedymina IV stopnia, uhonorowany kilkoma nagrodami państwowymi.

Człowiek pomiędzy w czasach pomiędzy

Ze **Szczepanem
Twardochem**
rozmawia
Robert
Ostaszewski

Fotografia Magda & Michał Kryjakowie



Przez poprzednią dekadę nasza proza młodsze i średniego pokolenia zajmowała się głównie teraźniejszością, to z nią się zmagala, to ona pisarzy bolała, pobudzała do osławiania jej poprzez opowieści. Pan w *Morfinie* zajął się przede wszystkim kwestią tożsamości. Dlaczego?

Wydaje mi się, że odpowiedź, czy raczej poszukiwanie odpowiedzi na pytanie „kim jestem”, a więc właśnie pytanie o tożsamość człowieczą, na wszelkich jej poziomach – chociażby etnicznym, płciowym czy w ogóle egzystencjalnym – jest jakimś zasadniczym, granicznym momentem czy może składnikiem Życia. Patrząc w siebie, próbując siebie zrozumieć, próbujemy zrozumieć wszystko.

Nie był Pan jednak pierwszym, jeśli idzie o pisarzy podejmujących ostatnio problem tożsamości... Czytał Pan choćby *Węza w kaplicy* Tomasza Piątka?

Nie. Mało czytam polskich pisarzy, a już na pewno nie Piątka.

Nie ceni Pan rodzimych pisarzy, czy może zwyczajnie nie ma Pan czasu na lekturę ich książek?

To nie tak, że nie cenię. W ogóle nie mam zdania, bo prawie w ogóle nie czytam, poza książkami kumpli – Szostaka, Orbitowskiego czy Dukaja. I jeszcze Rybskiego i Wilka, bo to wielcy styliści. Kiedyś nie czytałem, bo tak wyszło, bo akurat czytałem co innego, a potem, w sumie nie tak dawno, uznałem, że to jest dobry w ogóle pomysł, to nieczytanie – żeby nie nasiąkać, nie brać udziału, pisać z osobna.

Pewnie odpowiadał Pan na to pytanie już nie raz, ale czy tak mocne problematyzowanie tożsamości ma związek z tym, że jest Pan Ślązakiem?

Wszystko ma związek ze wszystkim, oczywiście, zwłaszcza we mnie, ale nie sądzę, aby namysł nad samym sobą, zadawanie sobie pytania „kim jestem?” było jakoś zarezerwowane dla Ślązaków. Acz zapewne takie etniczne tożsamości niejasne, rozmyte, pośrednie, graniczne wzmagają w człowieku pewien egzystencjalny niepokój, który w stronę tych pytań jakoś popycha.

Pomysł z umieszczeniem akcji *Morfiny* w Warszawie początków wojny jest zacy, ale czy nie byłoby lepiej, gdyby akcja powieści rozgrywała się – na przykład – w Katowicach? Czy nie uczyniłoby to kreacji głównego bohatera jeszcze bardziej skomplikowaną?

Trudno mi powiedzieć. *Morfina* pojawiła mi się ściśle w takiej formie, jako powieść między innymi o Warszawie właśnie, nie umiem w ogóle myśleć o niej w kontekście innych wariantów scenografii świata przedstawionego.

Co właściwie najbardziej zainteresowało Pana w Warszawie schyłku roku 1939?

Czas pomiędzy, czas o nieustalonej jeszcze, płynnej formie życia, z której dopiero coś się klaruje. W takich płynnych „międzyczasach” widocznymi stają się sprawy w innych sytuacjach przykryte ustaloną formą stosunków międzyludzkich. To, co schowane, wewnętrzności, nagle znajdują się na zewnątrz i to jest literacko bardzo interesujące.

Jak Pan przygotowywał się do pracy nad tą książką? Lektury, kwerenda biblioteczna? Włożył Pan chyba sporo trudu w przygotowanie obrazu Warszawy, który jest pełen szczegółów, a do tego niezwykle plastyczny – niemal namacalny – i przekonujący. Paweł Dunin-Wąsowicz, lubujący się w wyszukiwaniu potknięć historycznych i faktograficznych w książkach autorów piszących o stolicy, chyba nie znalazł w *Morfinie* błędów?

Książki – varsavianistyczne, również wspomnienia, pamiętniki i tak dalej, dużo korzystałem ze strony warszawa1939.pl, z Bartoszewskiego *1859 dni okupowanej Warszawy* i wielu innych książek. Ponad metr bieżący półki zajmują.

Wracając do głównego bohatera *Morfiny*, Konstantego Willemanna... Postaci o rozchwianej, niejasnej tożsamości interesują Pana chyba od dłuższego czasu, bo przecież z do pewnego stopnia podobną kreacją mamy do czynienia choćby w *Zimnych wybrzeżach*?

Tak, to jest jakoś bliska mi i literacko atrakcyjna figura. Człowiek pomiędzy w czasach pomiędzy.

Willemann wydaje mi się kolejną mutacją „człowieka bez właściwości”, ale też kimś w rodzaju człowieka-kameleona, który dość łatwo – by tak rzec – zmienia skórę. Co ciekawe, jego najistotniejsze przemiany życiowe dokonują się za sprawą kobiet. Dlaczego tak się dzieje?

Ponieważ niezwykle interesuje mnie zetknięcie relacji o charakterze erotycznym

z relacjami władzy i uległości, szczególnie kiedy płynnie się przenikają, kiedy obie zaangażowane strony jednocześnie władają i ulegają. Jak w powiedzeniu Wilde'a: *Everything in the world is about sex except sex. Sex is about power.*

Zresztą w *Morfinie* to właśnie postaci kobiece są – według mnie – psychologicznie mocniejsze, tożsamościowo bardziej zwarte, w odróżnieniu od w większości rozchwianych mężczyzn. Tak właśnie postrzega Pan kobiety, jako mocniejsze od mężczyzn?

Nie. Nie posiadam jakiegoś ogólnego poglądu na temat „natury kobiecej” czy „natury męskiej”, interesują mnie tylko pojedyncze przypadki.

Pana powieść dotyka także problemów z rodzącą się po wrześniu działalnością konspiracyjną i – co tu kryć – nie ukazuje Pan „podziemia” w jasnych barwach. Nie było obaw, że ktoś, patriotycznie przewrażliwiony, będzie zarzucał Panu szarganie pamięci bohaterów?

Gdybym miał kierować się takimi obawami, to nie zostałbym pisarzem, tylko zajął się jakąś uczciwą pracą.

W *Morfinie* do końca nie wiadomo, kim właściwie jest narrator. Czy chodziło Panu o zachowanie swoistej symetrii historii tak, aby o nieoczywistym bohaterze opowiadał niejasny narrator?

Narratorka *Morfiny* pojawiła mi się wraz z bohaterem, jego sytuacją egzystencjalną, Warszawą w październiku 1939 roku – czyli po prostu razem z całą książką. Jej rolę, jak mi się wydaje, jest pewne-

go rodzaju oddalenie czytelnika od bohatera – dopowiadając historie bohaterów trzeciego planu, znając przeszłość i przyszłość, a jednocześnie posiadając osobowość i miłosny stosunek do bohatera narratorka niejako przypomina, że Willemann jest tylko jednym z wielu, tworzy iluzję, czy może miała tworzyć iluzję, że nie jest on nikim specjalnym.

Przyznam szczerze, że wydało mi się, że trochę nazbyt szybko, gwałtownie zamknął Pan historię Willemanna. Choć może zwyczajnie przemawia przeze mnie nie tyle krytyk literacki, co zwykły czytelnik, który chciałby z tym bohaterem pobyt dłużej. Nie kusiło Pana, żeby pociągnąć historię głównego bohatera *Morfiny* nieco dalej?

Kusiło, ale się powstrzymałem. To i tak jest zbyt gruba książka.

Z innej beczki – spodziewał się Pan, że *Morfina* odniesie taki duży sukces, zostanie doceniona zarówno przez czytelników, jak i krytyków literackich?

Nie.

Przez długie lata kojarzony był Pan przede wszystkim z prozą gatunkową, od której teraz zdaje się Pan odchodzić. Czy to już definitywny rozbrat z tą odmianą prozy? A może będzie Pan jeszcze do niej wracał?

Nigdy nie wiadomo. W tej chwili w ogóle nie mam takich pokus, ale nie przywiązuję się już do moich aktualnych stanów emocjonalno-artystycznych.

Dziękuję za rozmowę.



Vadim ZAKHAROV, *Danaë*,
55. Biennale Sztuki w Wenecji,
Pawilon Rosyjski

Bogdan Rogatko

Paulina
Małochleb

Anna Pekaniec

Marek Olszewski

Z Konwickim o zmierzchu

**Nasze historie, nasze nadzieje.
Spotkania z Tadeuszem
Konwickim**

red. Przemysław Kaniecki
Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2013

Przed laty w rozmowie ze Stanisławem Beresiem Tadeusz Konwicki ułożył swoją twórczość w czterech, tematyczno-gatunkowych, cyklach, pomijając wcześniejsze utwory, napisane i wydane przed 1956 rokiem: 1) *Dziura w niebie, Zwierzoczek-koupiór, Kronika wypadków miłosnych*. 2) *Sennik współczesny, Wniebowstąpienie, Nic albo nic*. 3) *Kompleks polski, Mała apokalipsa, Rzeka podziemna*. 4) *Kalendarz i klepsydra, Wschody i zachody księżyca, Nowy świat i okolice*.

Z dzisiejszej perspektywy czasu można by oczywiście te cykle uzupełnić, na przykład o dwie powieści: *Bohiń* i *Czytadło*, oraz o dwie sylwy: *Zorze wieczorne* i *Pamflet na siebie*, ale można by też, co wydaje się istotniejsze, dopisać jeszcze jeden cykl, obejmujący rozmowy z pisarzem. Przypomnijmy: w latach 80. w wydawnictwie emigracyjnym ukazał się wywiad-rzeka *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, przeprowadzony przez Stanisława Beresia, występującego wtedy pod pseudonimem Stanisława Nowickiego, w roku 2001 w Znaku wydano rozmowy Katarzyny Bielas i Jacka Szczerby z Konwickim pt. *Pamiętam, że było gorąco*, w 10 lat później w wydawnictwie Czarne

ukazały się rozmowy Przemysław Kanieckiego z pisarzem *W pośpiechu*, wreszcie ostatnio Kaniecki zebrał rozmowy z autorem *Małej apokalipsy*, których w ciągu 30 lat (od lat 80. do najnowszych) zebrało się kilkadziesiąt, uzupełnionych jeszcze na zasadzie retrospekcji o garść rozmów wcześniejszych.

Czy miałyby to swoje uzasadnienie? Owszem, bowiem zebrane w tych kilku tomach rozmowy są rozwinięciem, czasem pogłębieniem, tematów i poglądów występujących w utworach z czwartego cyklu, czyli dalszym poszerzeniem wątków autobiograficznych, tak charakterystycznych dla całej zresztą, prawie, twórczości Konwickiego, i przede wszystkim autotematycznych. I z tego punktu widzenia inicjatywę Przemysław Kanieckiego, podjętą przez wydawcę, należy uznać za trafną, bo umożliwia czytelnikowi jeszcze jedno spotkanie z pisarzem, który przed kilkunastu laty złamał pióro, i konsekwentnie przestrzega tej zasady, ale – co należy podkreślić – inicjatywę tę zaakceptował, a nawet zebrane tu rozmowy nazwał albumem biograficznym. A sam redaktor tomu tak go objaśnia: „To zbiór kilkudziesięciu migawek z konkretnych momentów jego biografii artystycznej, zresztą nie tylko artystycznej, układających się w pewną – jakkolwiek fragmentaryczną – panoramę. Jest w niej nie tylko zwielokrotniony portret samego Konwickiego, ale i obraz sytuacji, pośród których się znajduje i którym niby z dystansem, a jednak z niesłabnącą uwagą się przygląda”.

1 Konwicki z literaturą żegnał się od dawna, na wiele sposobów, w wielu

utworach i rozmowach. Twórczość jego była nakierowana na „tu i teraz”, tymczasem coraz bardziej mierzyła go rzeczywistość, dystansował się od współczesności i odwracał się od niej, właściwie od połowy lat osiemdziesiątych, a nasiliło się to po roku 1990, bo, jak się zwierzał, interwencja jego nie była już potrzebna, nie potrafił się odnaleźć w nowym świecie, który różnił się zasadniczo od tego, który otwierał się przed nim po przyjeździe z Wileńszczyzny, pozostawała mu już tylko rola obserwatora, do której zresztą przygotowywał się już wcześniej. W rozmowie z Adamem Michnikiem, na samym początku lat 90., podkreśla, że „po tych wszystkich doświadczeniach zacząłem cenić słówko naszego kochanego wspólnego idola, Antoniego Słonimskiego – przyzwoitość”. Do tej dewizy życiowej powraca w rozmowach wielokrotnie. Dla Konwickiego oznaczało to solidarność ze społeczeństwem, ale i niewyklanie się w polityczne zależności, nieferowanie jednoznacznych osądów rzeczywistości, trzymanie się „swego wyobcowania”, bowiem pochodził z pokolenia, które widziało upadki wszystkiego, co było. Wyobcowanie zresztą z upływem lat przeradzało się w coraz ostrzejsze poczucie osamotnienia, z powodu odchodzących przyjaciół i śmierci najbliższych. W roku 1999 umiera żona, w roku 2008 młodsza córka. Komentuje to krótko, dobitnie, ale dyskretnie: „wyczuliłem się w samotności”.

2 No właśnie, jak można dalej pisać z takim poczuciem osamotnienia, jeśli uważało się zawsze, że literatura ma uzmysłowić czytelnikowi, że nie jest sam. To – zdaniem pisarza – zasadnicza, naj-

bardziej istotna powinność literatury, która w istocie jest zapisem całej naszej egzystencji. Uważał bowiem za Gombrowiczem, że w literaturze należy zapisywać siebie, swoje doświadczenia. „Konstruuje tego samego bohatera – mówił – który w jakiejś mierze jest mną”, bo jak dodawał w innym miejscu: „myśmy życiem realizowali literaturę i z życia ją tworzyliśmy”.

Dlatego już w latach 80. obawiał się, że on jako pisarz i jego literatura będą obumierać wraz z jego światem. W nowym świecie – jak już później konstatawał – sztuka, literatura stają się „jednym z działów handlu światowego”. W roku 1994 nie miał już żadnych złudzeń, że następuje jego zmierzch, zmierzch jego generacji, jego, jak dodawał, „mikrokosmosu”.

3 Może więc jedynym ratunkiem przed tą rzeczywistością, w której liczy się przede wszystkim krzykliwa reklama, w której zdobywa się sukces hałasem, rykiem, w czasach „zwycięskiego homoseksualizmu, burzliwej sodomii, podniosłego masochosadu, erotyki splecionej ze zbrodnią” jest ucieczka w świat Kresów, w czas miniony, w śniącą się po nocach arkadię?

„My tam wracamy jak do arkadii (mimo że wiele okropności się tam działo) – mówił w kilka lat po opublikowaniu jednej z ostatnich powieści *Bohiń*, będącej wariacją na temat rodzinnej historii, zanurzonej w dziewiętnastowiecznych Kresach – i może dobrze, że jest taki czynnik spajający ten rozwichrzony, skłócony świat, że jest miejsce, gdzie można uciec. Ja uciekałem. Przecież wiele moich książek to jest ucieczka z tego świata okropnego do lepszego świata naszych intencji.

Nieraz, jak nie mogłem zasnąć, szedłem w myślach z Wilna do Kolonii Wileńskiej. Mijałem uliczki, szedłem nad Wilenką, wspinałem się na zbocza. To mi przynosiło ulgę”.

Pisarz przyznawał nieraz, że właściwie nigdy mentalnie nie opuścił XIX wieku, bo to był świat jego dzieciństwa i młodości, granica między XIX a XX stuleciem na Kresach zacierała się, uważał się więc – nie bez pewnej dumy – za „ostatniego szlacheckiego gawędziarza”. Świadomie wraz z innymi pisarzami polskimi i europejskimi, których zresztą wymienia, wskazując na przykład na Strykowskiego, Kuśniewicza, Stojowskiego, Grassa, Bieńka, Christę Wolf, podtrzymywał legendę Kresów, co wyraz najdobitniejszy znalazło w nakręconej na motywach *Dziadów* Mickiewicza *Lawie*, która miała być zamknięciem pewnego etapu twórczego, cezura, a okazała się ostatnią realizacją filmową Konwickiego i jednym z ostatnich jego utworów. Już po dokonaniu ekranizacji dzieła Mickiewicza i po pierwszych jej seansach zaznaczał, że chciał oddać cześć pamięci po wspólnej spuściźnie po Wielkim Księstwie Litewskim.

A rok wcześniej, w rozmowie z Ewą Berberysz, tak tłumaczył zainteresowanie się *Dziadami*: „Nigdy przedtem nie patrzyłem na *Dziady* osobiście, tak jak teraz, kiedy jestem związany z nimi najczulszymi więzami. Parę lat temu sięgnąłem za siebie na półkę z książkami i zacząłem czytać. To był wstrząs. Czytałem *Dziady* ze zjeżonym włosiem, jako arcydzieło współczesne; nie współczesne w naiwny sposób, przez jakieś najprostsze analogie, tylko jako dzieło inteligencji, rozumu i wrażliwości najbardziej dzisiejszych.

To sięgnięcie za siebie do półki z książkami nie było chyba przypadkiem. Sprawa *Dziadów*, arcydzieła naszej literatury, ale zarazem arcydzieła i biblii Kresów: pewnej strefy geograficznej polskiej, niezwykle ważnej, która to strefa wydała z siebie cywilizację, obyczajowość, filozofię, i jakąś niesamowitą, niezwykłą sztukę”. Trudno o większy hołd oddany Mickiewiczowskiemu dziełu, ale trudno też o większy hołd oddany Kresom i ich kulturze.

4 Jeszcze raz powrócę do najobszerniejszej w tym tomie, ale też bodaj najważniejszej, powiedziałbym nawet – fundamentalnej dla zrozumienia Konwickiego rozmowy z Adamem Michnikiem, opublikowanej w „Gazecie Wyborczej” w roku 1991. Poruszają w niej wiele wątków, ważnych dla autobiografii pisarza, ważnych też dla stosunku autora *Kompleksu polskiego* do polityki, ukazującej jego obywatelską, powiedziałoby się dzisiaj, postawę. Najciekawsza jednak robi się ta rozmowa, gdy Michnik sprowadza ją na tory literackie, pytając Konwickiego o ulubionych pisarzy. Z dawnych najbliższy był mu Prus, choć i na prozie Sienkiewicza „płynął”, Dąbrowska „rzuciła go na kolana” *Dziennikami* i *Nocami i dniami*, a współcześni? Unika odpowiedzi o Herberta, Miłosza ceni głównie za eseje, mniej za poezję, przez wiele lat był „w drużynie Iwaszkiewicza”, ale potem dokonał „transferu i przeszedł” do Antoniego Słonimskiego. Za największego poetę uważa Różewicza, a za największą poetkę – Symborską, i dodaje (trudno odmówić sobie tego cytatu!): „To jest moja miłość nieodwzajemniona. Ona w poezji uosabia to, co kocham. Zaczynam czytać jej wier-

sze i nagle padam – luz, dystans, poczucie humoru, przenikliwość, inteligencja. Propaguję ją wszędzie, gdzie jestem na świecie, o czym ona nie wie. To jest moja tajemnica, która jest moją przyjemnością. Dodam Ewę Lipską, jej koleżankę, świetną poetkę i głębokiego bardzo człowieka. Stawiam je obok Różewicza w poezji polskiej. Wszystkich szanuję, czczę, a te trzy osoby uwielbiam”.

Pytany zaś przez Tadeusza Sobolewskiego o reżyserów filmowych jeszcze wyraźniej, niż czynił to w rozmowie o pisarzach, nie idzie utartym przez krytykę szlakiem, przypominając i ceniąc reżyserów mniej popularnych i hołubionych – jak na przykład Janusza Nasfetera czy Janusza Morgensterna; żałuje też, że świetny jego zdaniem dokumentalista Andrzej Brzozowski nie zapisał się w fabule, natomiast dystansuje się zdecydowanie od „picerów filmowych”, od przelotnych mód i rzekomych oryginalności.

O sobie natomiast mawiał, że wywodzi się z tego nurtu artystycznego, który reprezentował Chaplin. „Jestem zwykłym, małym człowiekiem, który występuje przeciwko rządowi i historii”.

5 Zastanawiający jest jednak – i wiele mówiący – fakt, że ten „mały człowiek”, który kilkanaście lat temu, po napisaniu *Pamfletu na siebie*, wybrał jako pisarz milczenie, nadal tak silnie jest obecny w kulturze i literaturze. Pomijam już liczne nagrody literackie i filmowe czy też odznaczenia, które nadal w latach pierwszych XXI wieku przyznawane są Konwickiemu; ważniejsze, że na rynku czytelnictw ukazują się wznowienia jego utworów, w roku 2010 na przykład rozpoczęła

się 12-tomowa edycja jego dzieł wybranych, z audiobookami, pojawiają się cyfrowe wersje niektórych filmów, *Ostatniego dnia lata*, *Salta*, *Zaduszek*. Ale to też czas odchodzenia jego najbliższych i jego przyjaciół, pisarzy, aktorów, artystów, którym nieraz, w *Kalendarzu i klepsydrze*, we *Wschodach i zachodach księżycy*, w *Zorzech wieczornych* i rozmowach poświęcał czułą uwagę: Dygat (odszedł wcześniej, w roku 1978), Holoubek (2008), Łapicki (2012), by wskazać tylko najbliższych jego sercu, ale i inni pisarze i artyści, którzy odeszli „i dziś już nie istnieją” – jak konstatawał Konwicki z goryczą. Czy więc nie warto przynajmniej raz jeszcze przerwać milczenie i utrwalić ich w czytelniczej pamięci, jak to kiedyś, przed laty uczynili Kazimierz Wyka i Jarosław Iwaszkiewicz. Myślę tu o bardzo osobistych, utrzymanych w elegijnym tonie książkach *Odeszli Wyki i Aleja Przyjaciół* Iwaszkiewicza. Bo któż to zrobi lepiej od Ciebie, Mistrzu Konwicki? „Moje sumienie – pisałeś w *Pamflecie na siebie* – błąka się po komentarzach”. Może dać mu szansę i zamknąć w książce?

Bogdan Rogatko

Jakub Julian Ziółkowski, (...) olej na płótnie, 55. Biennale Sztuki w Wenecji, Pawilon Centralny



Bój przeciwko obcości

Torgny Lindgren
Miód trzmieli

przeł. Dawid Jabłoński
Wydawnictwo Oficyna Literacka,
Kraków 2012

Świat bez szans na odrodzenie i zmartwychwstanie – taką właśnie wizję odmalowuje przed czytelnikiem Torgny Lindgren w powieści. *Miód trzmieli* wpisuje się mocno w tradycję prozy Północy – jest to powieść surowa i przejrzysta, mocna i mroczna, odwołująca się do protestanckiej tradycji studiowania Biblii, odzierająca świat z pozorów.

Miód trzmieli to książka, która w Szwecji ukazała się już kilkanaście lat temu, stanowiąc pierwszą część trylogii. Autor otrzymał za nią jedną z najważniejszych nagród, sam jest zaś szeroko znany na świecie, od 1991 roku należy do Akademii Szwedzkiej. Powieść tę należy czytać – jak przekonuje pisarz w jednym z wywiadów – jako rodzaj paraboli, ponieważ to, co najbardziej go interesuje i co uważa za główne zadanie literatury, to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, co oznacza bycie człowiekiem na ziemi.

Główna bohaterka – bezimienna i nieatrakcyjna kobieta w średnim wieku – zajmuje się pisanem powieści na tematy religijne i wygłaszaniem odczytów w małych osadach szwedzkich. Po jednym z wykładów na nocleg zaprasza ją ciężko chory staruszek – Hadar. Zabiera pisarkę do

swojego domu; następnego dnia nie może ona jechać dalej, ponieważ śnieg zasypał drogi. W oczekiwaniu na przybycie pługu kobieta wsłuchuje się w historię życia Hadara, snutą powoli i niechętnie. Nie jest to jednak powieść o nostalgicznym wspomnieniu młodości, bo każda opowieść Hadara znajduje swoje przeciwieństwo w historii życia jego młodszego brata Olofa. Osią dla pisarstwa Lindgrena staje się opozycja między duchem i ciałem, zderzenie i zmaganie się (czasem wyolbrzymione) tych dwóch pierwiastków. Tak też dzieje się i w *Miodzie trzmielim*, w którym obaj bracia kochają się i szczerze nienawidzą, walczą z sobą i konkurują przez całe życie. Obaj też są przekonani, że konflikt ten determinuje ich los, nie pozwala na znalezienie szczęścia. Obaj są ciężko chorzy i stoją właściwie nad grobem – tutaj podkreślić należy istotny wkład Lindgrena do kultury współczesnej: jego powieść jest bowiem studium starości, choroby i rozkładu. Sposób przygotowania na śmierć, jaki wprowadza, nie ma nic wspólnego z sentymentalnymi obrazami żegnania się z życiem, którymi operuje współczesna kultura masowa. Lindgren – jak przystało na pisarza surowej, zimnej Północy – opisuje umieranie jako rodzaj ascetycznej operacji dokonywanej na własnym ciele, stopniowej amputacji, wymazywania się z życia. Jego bohater usuwa z domu telewizor, żegna się z krewnymi, zawiadamia szpital, że nie chce żadnej pomocy społecznej, w końcu rezygnuje też z gazet. Przy czym umieranie to w *Miodzie trzmielim* walka, zmaganie się z bratem-sobowtorem. „przeżycie to nie jest najwłaściwsze słowo: chodzi przecież o czasowo ograniczoną,

prowizoryczną egzystencję, o przygodę tymczasowego przedłużania życia. Była to bowiem ryzykowna przygoda, mordercze ćwiczenie, które nabiera wyjątkowej intensywności, ostrości oraz świeżości, gdy jest się w nim współzawodnikiem, czy ściślej mówiąc przeciwnikiem własnego brata Olofa, który swoimi znakami dywnymi ustawicznie oznajmia, że jego serce wciąż bije”. Obaj czekają cierpliwie na śmierć tego drugiego, obiecując sobie, że po upragnionym zgonie znienawidzonego brata zacznie się prawdziwe życie: „Gdy będę dziedziczył po Olofie, zburzę jego dom, a z drewna postawię sobie saunę, fińską saunę z kamiennym piecem” – mówi Hadar, choć jego ciało przechodzi ostatnie stadium raka.

Układ między nimi nie jest jednak jednoznaczny – ani Hadar, ani Olof nie są pozytywnymi bohaterami, każdy z nich określa samego siebie poprzez negację drugiego. Hadar reprezentuje to, co twarde, słone, pozbawione uczuć. Hadar umiera na raka, który wysusza jego ciało i utwardza je, preparuje. Tymczasem Olof żywi się wyłącznie słodocznymi, jego ciało wprost rozpływa się na łóżku, w miejsce oziębłości uczuciowej brata wprowadza emocje, opowiada szeroko o swoich doznaniach. Każdy z nich w pewien sposób fascynuje pisarkę, która przemieszcza się między dwoma gospodarstwami. Cała trójka żyje w całkowitej samotności i odosobnieniu. Na daleką Północ nikt się nie zapuszcza, co sprawia, że dramat oczekiwania na śmierć rozgrywa się w minimalistycznych dekoracjach. Bracia, choć nie są bliźniakami, wydają się związani jakąś tajemniczą, niezwykle silną więzią. Choć skrajnie różni, dzielili między siebie to, co

najważniejsze – żona Olofa, Minna, była też kochanką Hadara, obaj rościli sobie prawo do syna, którego urodziła. Po latach dzielą też kota i opiekunkę towarzyszącą im w ostatniej drodze. Ich nienawiść do siebie okazuje się też główną siłą napędową, z zawiści też obaj ciągle dopuszczają się zbrodni. Pod koniec życia Olof, choć słaby i ledwo zdolny do postawienia kroku, morduje kota i każe pisarce zanieść jego rozczłonkowane zwłoki Hadarowi. Jednocześnie łączy ich świadomość głębokiej, braterskiej więzi. Zanim Hadar otworzy paczkę zawierającą kocie truchło, wygłasza pochwałę braterstwa: „Związek dwóch braci, jest w tym coś niezwykłego i cudownego, mówi zachwycony. Braterstwo jest zjawiskiem naturalnym, podobnym do ciężenia ziemskiego, zaćmienia słońca czy zmarzliny, która wiąże glebę, więź między braćmi bywa silniejsza niż nienawiść czy miłość. Bracia, jak on i Olof, na zawsze zostaną zrośnięci pewnego rodzaju pepowiną”.

Powieść Lindgrena stanowi swego rodzaju wariację na tematy biblijne. Pojawiają się tu kwestie winy i kary, rywalizacji braci, przebaczenia i pożądania. Lindgren rozpisuje na nowo konflikt między Kainem i Ablem, kształtuje ich jako rodzaj odbicia, bracia są bowiem swoimi doskonalymi sobowtórami, z odwróconym jednak znakiem. Marta Wyka w rozmowie z Barbarą Gawryluk opisała ich relację jako przenikanie osobowości; dodać tu też trzeba, że owo przenikanie jest ciągłe, niepowstrzymane mimo gigantycznej wprost nienawiści. Pragnienie śmierci tego drugiego staje się przecież parabolą oczekiwania na samodzielność, niezależność, indywidualność. Ona jednak nigdy nie

nadchodzi, bo los odmawia obu mężczyznom satysfakcji przeżycia drugiego. Pisarka zaś – niczym św. Krzysztof, bohater jej najnowszej powieści – przenosi martwego Hadara do domu osuwającego się w śmierć Olofa. Pojednanie dokonuje się więc tutaj w fazie komy, powolnego zanikania funkcji życiowych, gdy o jakimkolwiek świadomym odruchu nie może już być mowy.

Nie ma też tutaj niewinnego Abła – obu bowiem połączył grzech – najpierw dzielą tę samą kobietę, popełniają zatem grzech kazirodztwa w starotestamentowym znaczeniu tego słowa, potem zaś ponoszą odpowiedzialność za śmierć syna. To zdarzenie właśnie wyznacza punkt kulminacyjny, pełną grozy tajemnicę, istnienia której domyślamy się od pierwszych stron powieści. Chłopak i Minna padają ofiarą nienawiści braci, pragnących się od siebie całkowicie odgradzić. Hadar chce kopać rów, Olof opowiada o budowaniu muru – obaj robią to jednak przy pomocy chłopca, który marzy o tym, by mieć tylko jednego ojca, by nie zatruwano jego życia koniecznością wiecznego opowiadania się po jednej ze stron konfliktu.

Prawdziwymi bohaterami tej historii są bracia, pojawienie się kobiety-pisarki sprawia, że napięcie trwające od lat między nimi ujawnia się na nowo, znów podejmują oni grę. Właściwie każdy próbuje tu manipulować innymi – bracia tworzą na nowo swój obraz w opowieściach konstruowanych dla słuchaczki, obaj zazdrośni są o jej uwagę. Jednocześnie kobieta nie poddaje się biernie ich opowieściom, bo ciągle podejmuje na nowo próby przywrócenia ładu. W różnych interpretacjach tej powieści przedstawiana jest jako Charon, święty Krzysztof, anioł śmierci – za

każdym razem jednak podkreśla się to, że dąży ona do wprowadzenia zmiany w tym silnie zantagonizowanym, zagospodarowanym już świecie. Początkowo ogranicza się do prac porządkowych: myje Hadara, sprząta jego obejście, robi pranie, gotuje, podkłada do pieca, grzebie ciało kotki. Szybko jednak jej rola się zmienia, kobieta wchodzi głębiej w związek braci, rozmawia z nimi i wydobywa z nich historie o przeszłości, sama staje się sobowtórem Minny. W końcu zaś to ona fizycznie, za pomocą siły, przeprowadza ich pojednanie: zanosí ciało Hadara do domu Olofa; to ona wymusza zbliżenie, którego obaj pragnęli, ale nad które zawsze przedkładali rywalizację.

Lindgren pokazuje antynomiczność świata – obcość i nienawiść czają się w pogotowiu, stanowią zawsze rewers miłości i oddania. Braterska miłość przeradza się w śmiertelną zazdrość i rywalizację, pragnienie wzorowania się na starszym bracie w pragnienie zniszczenia lub przejścia wszystkiego, co do niego należy, wielkoduszność starszego brata ustępuje miejsca chęci wykradzenia tego, co ma młodszy. Tytuł powieści właśnie na ten trop przeciwnostw naprowadza: miodu trzmielego poszukiwał przez lata dziadek Hadara i Olofa wraz ze swoim psem. Gdy jednak wpadli do rozpadliny, z której nie mogli się wydostać, człowiek i zwierzę rzucili się na siebie, by walczyć o życie i ratować się za wszelką cenę. Miłość do miodu jest największą słabością Olofa, w jego smaku jako chłopiec jeszcze rozpoznaje sens życia, utożsamia go ze szczęściem. Tymczasem Hadar wybiera tylko to, co słone, przesyt słodczy sprowadza też do Hadara Minnę.

Bracia reprezentują skrajności, ale ich związek i ewolucja uczuć oraz postaw uświadamiać ma czytelnikowi nieustanną gotowość świata do transformacji, do przemiany w przeciwieństwo. Nikt nie jest tym, kim się wydaje, nic nie ma swojego jednego, gotowego i skończonego kształtu. Mówi o tym sam Hadar: „Zasadniczym sensem bytu nie jest nic innego, jak nieprzerwany bój przeciwko obcości, człowiek po prostu broni się przed obcymi wpływami i siłami, a w tej obronie wychodzi na jaw jego rzeczywista wartość, jego pełnowartościowość”. W tej perspektywie jednak nikomu nie udaje się zwyciężyć, wszyscy padają ofiarą obcości, „a kiedy wreszcie dopada go [obcość] na dobre, staje się synem śmierci” – dopowiada Hadar.

Paulina Małochleb

Vadim ZAKHAROV, *Danaż*, 55. Biennale Sztuki w Wenecji, Pawilon Rosyjski



Władcy (zbiorowej) wyobraźni

Bernadetta Darska
To nas pociąga!
O serialowych
antybohaterach

Wydawnictwo Naukowe Katedra,
Gdańsk 2012

Po *Śledztwie i płci. O bohaterkach powieści kryminalnych* (Olsztyn 2011), dwutomowym przewodniku po świecie zbrodni, zagadek detektywistycznych widzianych przez krytyczny genderowy, feministyczny pryzmat, Bernadetta Darska przygotowała kolejne pożyteczne kompendium. Tym razem uwaga autorki koncentruje się wokół bohaterów i bohaterek wybranych ośmiu seriali, od pewnego czasu cieszących się niesłabnącym powodzeniem¹. Mało tego, nic nie wskazuje na to, aby owa tendencja miała zacząć się zmieniać, wręcz przeciwnie. Dzisiejsi bohaterowie serialowi, wzorowani na archetypicznych postaciach dominatorów i zwyczajnie niezwykłych², stają się czułymi sejsmografami coraz intensywniejszych zmian kulturowych. Niezależnie od poszczególnych charakterystyk są władcami (zbiorowej) wyobraźni, organizującymi odbiór rzeczywistości, wymykającymi się czarnobiałym przyporządkowaniom, wcielającymi rozmaite odcienie szarości.

Dobra passa licznych serialowych produkcji jest odzwierciedleniem społecznego

zapotrzebowania na opowieść³. Niezależnie od swego medium, jednoczącą, budującą momentalną wspólnotę, pozwalającą na wypracowanie zróżnicowanych odmian języka, zapewniającego porozumienie. Przede wszystkim nowa opowieść wyjaśnia reguły rządzące coraz bardziej płynną rzeczywistością. Sięgając do ustaleń socjologów, kulturoznawców, antropologów, Darska delikatną, acz pewnie prowadzoną linią obwiodła wewnętrznie zróżnicowaną przestrzeń, wyłaniającą się z zestawienia na pierwszy rzut oka tak odmiennych, a jednocześnie mających wiele punktów wspólnych, odcinkowych narracji, których pomysłodawcy kładą nacisk nie tylko na rozrywkę, ale również roszczą sobie pretensje do bycia komentatorami współczesności. Pod płaszczykiem oryginalnych, błyskotliwych, kontrowersyjnych, skomplikowanych i niejednoznacznych historii zostają skrzętnie ukryte gorzkie diagnozy kondycji ponowoczesnych jednostek, przewrotnych bohaterów i bohaterek swoich czasów, nieustająco próbujących uzyskać/odzyskać wcześniej (nigdy?) nieposiadaną władzę nad rzeczywistością, co przejawia się głównie przejmowaniem kontroli nad kształtem własnego życia. Choćby miało to oznaczać postępującą moralną degradację, albo, co częstsze, nieustającą oscylację pomiędzy wiernością etyce, a zuchwałym sprzeniewierzeniem się jej. Ambiwalencje, wahania, tricksterskie sztuczki, wyrzuty sumienia zmieszane z satysfakcją, przesuwanie granic pomiędzy dobrem i złem, pytanie o istotę człowieczeństwa. Tak, to pociąga. Nie tylko miłośników seriali.

Po ważnym wstępie (do którego jeszcze wróćę) Darska omawia następujące

seriale: *Breaking Bad* (będący opowieścią o przemianie spokojnego nauczyciela chemii, Waltera White'a, w bezwzględnego, przebiegłego i wyjątkowo konsekwentnego producenta metaamfetaminy), *Wszystkie wcielenia Tary* (ang. *United States of Tara*; tytułowa bohaterka zmagająca się z poważną chorobą psychiczną, objawiającą się nagłymi zmianami osobowości, owocującymi kolejnymi, męskimi i żeńskimi wersjami tożsamości, pojawiającymi się w najmniej odpowiednich momentach), *Wyposażony* (ang. *Hung*; od Raya Dreckera, nauczyciela historii i trenera, odchodzi żona, dodatkowo, po pożarze domu zmuszony zostaje do rozstania się z dziećmi. Niełatwą sytuację komplikują kłopoty finansowe, które bohater rozwiązuje, zostając męską prostytutką), *Układy* (ang. *Damages*; akcja serialu toczy się w środowisku prawników, zogniskowana jest wokół Patty Heves, bezkompromisowej właścicielki świetnie prosperującej kancelarii oraz Ellen Parsons, nowej pracownicy, wkraczającej w brutalny świat paragrafów oraz interesów mających niewiele wspólnego ze sprawiedliwością), *Być człowiekiem* (ang. *Being Human*; to oryginalna opowieść o tym, jak „wilkołak, wampir i duch – dokładniej: duszyca – w jednym stali domu”), *Dexter* (czyli wielowątkowa, pasjonująca historia Dextera Morgana, zdolnego pracownika policyjnego laboratorium, „po godzinach” będącego seryjnym mordercą, eliminującym... seryjnych morderców), *Californication* (serial od początku owiany aurą skandalu, opowiadający o perypetiach amerykańskiego pisarza Hanka Moody'ego. Jego życie składa się głównie z rozlicznych, mniej lub bardziej

krótkoterminowych romansów, nieustająco przeszkadzających Hankowi w uprawianiu relacji z byłą żoną Karen, jedyną kobietą, którą kocha) oraz *Trawka* (ang. *Weeds*; Nancy Botwin miała wszystko – męża, dzieci, pieniądze, ugruntowaną pozycję. Nagłe wdowieństwo burzy sielankę. Nancy nie chce rezygnować z dawnego poziomu życia, ale też nie ma zamiaru pracować. Zostaje dilerką marihuany). Każdy z bohaterów oraz każda z bohaterki podejmuje decyzje (z wyjątkiem chorej Tary, która ma dość ograniczoną kontrolę nad swoim życiem, może jedynie reagować na konsekwencje czynów jej poszczególnych osobowości; jest decyzyjna o tyle, o ile godzi się, lub nie, na ich dość kolizyjną współegzystencję) kontrowersyjne, trudne, często oznaczające zakwestionowanie społecznie akceptowanych norm, ról, konwenansów czy wprost łamanie tabu. Ostatni gest ma nie tylko wydźwięk transgresyjny, obrazoburczy, wywrotowy, to również swego rodzaju czyn graniczny, po nim świat bohaterów nigdy nie wróci na utarte, aprobowane przez otoczenie tory. Każda z postaci nosi przy najmniej jedną maskę, zdejmowaną niezwykle rzadko lub wcale, gdyż szybko zespoliła się ona z twarzą, zastępując ją, zacierając dawne rysy. Niektórzy z bohaterów dysponują co najmniej kilkoma wymiennymi tożsamościami, żonglują nimi w zależności od potrzeb i możliwości. Autentyczność gubi się w niekończącej się grze prawdy i pozorów.

Obiecany powrót do wprowadzenia – w *Zamiast wstępu* krytyczka analizuje funkcjonowanie seriali w teraźniejszej (pop)kulturze, zastanawia się nad powodami ich stale wysokiego poziomu

oglądalności, traktuje je jako znaczące elementy współczesnej sztuki telewizyjnej, mającej realny wpływ na kształt mariażu pomiędzy mediami a oczekiwaniami publiczności. Liczna widownia dzięki obcowaniu z serialami (pytanie, na ile świadomie?) otrzymuje nie tylko sporą porcję rozrywki na dobrym poziomie, ale przede wszystkim tworzy wyjątkowe wspólnoty, zapewniające nie tylko wewnętrzne porozumienie, lecz także będące gwarantem przetrwania kultury masowej⁴, generującej określone fabuły, jak również tworzącej konkretne, wyraziste typy bohaterów. Autorka *To nas pociąga!* wybrała postać antybohatera, którego opisała jako dwuznacznego, niebezpiecznego, budzącego sympatię, ale też dezaprobatę. Fascynacja i odraza, przyciąganie i odpychanie – to rytmy jego działań. Antybohater to ucieleśniony paradoks, wyjątkowo skomplikowany; bez większych oporów przekracza granice pomiędzy dobrem a złem, etyczne implikacje jego czynów nierzadko są zagmatwane. Zdaniem Darskiej to właśnie ciągła gotowość do kontestowania powoduje, iż antybohaterowie są tak atrakcyjni dla widzów, którzy odnajdują w fikcyjnych postaciach własne lęki, pragnienia, dążenia, nierzadko negatywne, ale dobrze znane, by nie rzec, swojskie⁵. Osobną kwestią pozostaje charakterystyka widzów, miłośników postaci podejrzanej konduity, których łączy jedno, chęć obcowania z niejednoznacznością. Rozmywając kształty i reguły, ale przez to oferującą szereg potencjalnych odczytań.

Czy do antybohaterów przyciąga tylko ich, co najmniej, ambiwalentne zapamiętywanie na normy etyczne? Czy widza-
mi kieruje tylko (podkreślam jeszcze raz,

niekoniecznie uświadamiana) chęć identyfikacji, możliwość chwilowego zrzuć-
nia gorsetów norm? Pewnie tak, ale nie
jest to odpowiedź pełna. Sądzę, że trafną
diagnozę postawił Łukasz Łoziński, je-
go głos uzupełnia propozycje Darskiej:
„W nowych serialach możesz zobaczyć sie-
bie w sytuacji trudnych wyborów, skom-
plikowanych moralnie decyzji, których nie
da się jednoznacznie ocenić. Społeczeń-
stwo jest coraz bardziej refleksyjne, więc
zaczyna lubić serie, które tę refleksyj-
ność pokazują i umożliwiają”⁶.

Zróżnicowane wybory bohaterów/wi-
dzów i możliwość wieloaspektowych, nie
zawsze oczywistych, trybów patrzenia/in-
terpretowania/czytania (w końcu, serie
są tekstami kultury) prezentowanych na
ekranie historii, decydują o atrakcyjno-
ści rozpatrywanych przez Darską seriali.

Co czyni (nie)przeciętnego obywatela/obywatelkę antybohaterem/antyboha-
terką? Bunt – spontaniczny lub wymu-
szony, transgresyjne wyprawy poza gra-
nice ról społecznych czy rozmaitych ta-
bu, na ogół związanych z seksualnością,
ale i chorobami, naginanie oraz łamanie
prawa, podejmowanie aktywności moral-
nie podejrzanej – oto potencjalne czyn-
niki „patogenne”⁷. Według Darskiej in-
nym wyróżnikiem umożliwiającym kla-
syfikację antybohaterów⁸ są doznawane
przez nich rozczarowania np. systemem
prawnym czy ustrojem państwa przekła-
dającym się na niezadowolenie z życia.
Najbardziej bolesne jest jednak rozcza-
rowanie samym sobą⁹. I tu po raz kolej-
ny autorka celnie wskazuje powód swo-
istej „serialomanii”.

Warto zaznaczyć, że badaczka trafnie
zdiagnozowała wydarzeniowy aspekt

seriali – kampanie reklamowe, chwyt marketingowe napędzają machinę oczekiwań połączoną z instytucjonalizacją produkcji serialowej, czego dobitnym przykładem jest stacja HBO, wyznaczająca trendy, kreująca serialowe gwiazdy oraz nie obawiająca się głośnego mówienia o tematach drażliwych.

Książka Darskiej to zapis namysłu nad serialami oglądanymi przez literaturoznawczynię, kulturoznawczynię, rejestratorkę zmian społeczno-obyczajowych. Jest specyficznym pamiętnikiem osoby namiętnie oglądającej seriale i z pasją je komentującej. Dzięki znajomości (pop) kulturowych kodów autorka sprawnie porusza się w gąszczu zagadnień, dbając o klarowność, siłą rzeczy meandrycznego, ale przez to atrakcyjnego, krytycznego wywodu, wpisując się w nakreśloną przez Wojciecha Bursztę figurę kompetentnego widza, oczekującego od wielościnkowych produkcji nie tylko zabawy, szybkiego katharsis, chwilowego uwolnienia od uważności na codzienność, lecz także silnego zaangażowania, wyraźnego i znaczącego zaplecza intelektualnego¹⁰, podanego w atrakcyjnej formie, w sekwencjach przykuwających uwagę obrazów. Prezentowany zestaw seriali jest wysoce reprezentatywny oraz wyraźnie otwarty na możliwość dołączenia kolejnych elementów (kilka z nich zostało przez autorkę zasygnalizowanych w części wstępnej). Sądzę, że świetnym dopowiedzeniem byłyby analiza niezwykle barwnej, kipiącej emocjami *Dynastii Tudorów* (*The Tudors*), ze wspaniałym Jonathanem Rhysiem Meyersem jako królem Henrykiem VIII. Intrygującą antybohaterką jest Emily Thorne z *Zemsty*

(ang. *Revenge*), próbująca wyrównać rachunki z rodziną Greysonów, przez intrygi której ojciec Emily został niesłusznie osadzony w więzieniu. Na uwagę zasługuje też serial *Białe kołnierzyki* (*White Collar*) o trudnej współpracy i niełatwej przyjaźni uroczego fałszerza dzieł sztuki z agentem FBI czy też *Seks, kasa i kłopoty* (*Dirty. Sexy. Money*), mini-saga nowojorskiej rodziny Darlingów (cała plejada antybohaterów), opowiadana z perspektyw prawnika, Nicka George’a. Przewodniki po serialach historycznych (nowe formuły narracji historycznych oferują ogromne możliwości), po niezliczonych historiach o wampirach, po serialach, których fabuła umieszczana jest w konkretnym środowisku zawodowym – prawników, lekarzy, strażaków, policjantów – czekają na napisanie. Interesującym przedsięwzięciem byłoby również zmierzenie się z polską produkcją serialową (a tym samym z polskimi widzami, inaczej wartościującymi rodzimą produkcję, dzielącymi się na liczne podgrupy, wrażliwe na zróżnicowane subkody serialowe), być może nie tak spektakularną, jak amerykańska czy brytyjska, jednak także stanowiącą istotny komentarz do przemian społecznych, obyczajowych, politycznych. Podobnie jak w przypadku zagranicznych produkcji, słusznym posunięciem byłaby koncentracja na poszczególnych krajowych bohaterach telewizyjnych, mniej lub bardziej rozbudowanych sag rodzinnych czy opowieści o losach przedstawicieli różnych środowisk zawodowych. W końcu to oni są, a przynajmniej często bywają, władcami (masowej) wyobraźni.

Anna Pekaniec



Domenico GNOLI, *What is a Monster? Snail on a Chair*, 1967, rysunek na kartonie
55. Biennale Sztuki w Wenecji, Pawilon Centralny

PRZYPISY

- 1 Odsyłam na przykład do jednego z przewodników „Krytyki Politycznej” pt. *Seriale* (2011).
- 2 Sięgam do typologii zaproponowanej przez Grażynę Stachównę. Dominatorów wyróżnia wyraźna orientacja etyczna, choć niekiedy bywa bardzo skomplikowana. Dobry czy zły, dominator działa energicznie, nieraz korzystając z metod swoich przeciwników. Niezwyčajnie zwyczajni na pierwszy rzut oka niczym się nie wyróżniają, potykają się, popełniają błędy, ale i odnoszą sukcesy. Najważniejszym ich zadaniem jest udowadnianie widzom, iż wady bywają zaletami, a słabości są rewersem siły. Zob. Grażyna Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 9–12. Książka Stachówny była ważnym kontekstem niniejszej recenzji, o czym świadczy jej tytuł, będący konsekwentnym nawiązaniem i parafrazą.
- 3 Ten aspekt funkcjonowania seriali w kulturze został omówiony m.in. przez Łukasza Sokołowskiego. Zob. tegoż, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 2/3, s. 193–194.
- 4 Bernadetta Darska sięga do tez o integracyjnym wymiarze sztuki i seriali wysuwanych przez Noëla Carrolla w *Filozofii sztuki masowej* oraz Marylę Hopfinger w szkicu *Seriale telewizyjne*. Zob. Bernadetta Darska, *Zamiast wstępu*, w: tejsze, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 5–6.
- 5 Por. tamże, s. 15–19.
- 6 Rozmowa pt. *Seriale. Dekonstrukcja* (brali w niej udział Katarzyna Kaźmierowska, Agnieszka Mrozik, Łukasz Sokołowski, Anna Włodarczyk, Anna Zawadzka; pierwodruk na łamach „Bez Dogmatu”), link do artykułu: <http://lewica.pl/index.php?id=26915&tytul=Machalica,-Martys:-Czerwona-awangarda> [dostęp z dn. 19 czerwca 2013 r.].
- 7 Por. tamże, s. 20–25.
- 8 Ciekawym zadaniem byłoby stworzenie listy polskich serialowych antybohaterów i antybohatek.
- 9 Tamże, s. 26–27.
- 10 „Jest to, najkrócej mówiąc, cały zestaw propozycji kierowanych do bardzo konkretnych widzów. To nie są przecież seriale wyświetlane w Stanach Zjednoczonych, w publicznej i łatwo dostępnej telewizji, ale właśnie barierą jest to, że są to płatne kanały, są to filmy, których nie da się pokazać w prime time ze względu na treści i zabawę konwencjami. Różnie wskazuje się na początek telewizji jakościowej. Niektórzy wskazują na »Twin Peaks«, niektórzy »Z Archiwum X«. W każdym razie od końca lat 80. istnieje świadomość, że widz będzie właśnie gustował w takich serialach”. O *nowej jakości w amerykańskim serialu*. Z profesorem Wojciechem J. Bursztą rozmawiają Ewelina Kasperek i Sandra Wojciechowska, <http://www.eczaskultury.pl/czytanka/rozmowy/990-o-nowej-jakosci> [dostęp z dn. 1 maja 2013 r.].

Koguto- -człowiek pieje w noc

Filip Zawada
Świetne sowy

Biuro Literackie,
Wrocław 2013

Najnowszy tomik poetycki Filipa Zawady zaskakuje z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, wydarzeniem jest już samo jego ukazanie się. Jeszcze niedawno, przy okazji wydania swojej pierwszej książki prozatorskiej (*Psy pociągowe*, 2011), autor niemal w każdym wywiadzie podkreślał, że do poezji nie zamierza wracać. Łatwo zresztą było jego zapewnieniom dać wiarę – nie dość, że świetnie sprawdził się w roli prozaika (choć oczywiście była to „prozaiczność” zaprawiona najczystsza poezją), to jako muzyk i fotograf miał wiele możliwości realizowania swojego talentu na innych polach aktywności artystycznych. Wszystko wskazywało więc na to, że po okresie intensywnej obecności poetyckiej Zawada (wzorem choćby Tomasza Majerana) na dobre pożegnał się z liryką. Po drugie, zaskakująca jest także sama lektura *Świetnych sów*. Jak bowiem, gdy ma się w pamięci „podróźniczy” charakter poprzedniej książki autora, zareagować na pochwałę bezruchu jako sytuacji idealnej dla poety-filozofa, najsilniej wybrzmiewającą w słowach: „Stanie powoduje, że wiadomo czego nie wiadomo./ Nigdzie nie zmierzam”?

To w tym wyznaniu kryje się sedno niezwykle ambitnej i maksymalistycznej w zamiarach próby sił, która na kartach tomiku rozgrywa się między stróżem porządku – intelektem a niepowstrzymanym chaosem życia. Towarzyszy jej coraz rzadziej stawiane, bo i coraz bardziej wstydlive pytanie o sedno, prawdę, znaczenie. Poezja *Świetnych sów* wyrasta z wielkiego skupienia, intensywności myśli, filozoficznego zaabsorbowania, które w najlepszych momentach tomu przybierają niemal transowy charakter. To książka, która dokumentuje proces myślenia – nie sposób wydzielić w niej mniejsze całości, które dałoby się opatrzyć osobnymi tytułami i uznać za wiersze.

Wiele można by odnaleźć w przeszłości symptomów, które zapowiadały obranie takiego właśnie kierunku przez literacką twórczość Zawady. Już w 2009 roku w wywiadzie udzielonym Bartoszowi Sądulskiemu poeta stwierdzał wprost: „Dużo bardziej interesuje mnie sytuacja ciągnięcia długich całości, czyli jak piszę książkę, to chcę, żeby to było przeżyte, napisane i zamknięte w całość, nie chcę, żeby to był moment – jak wiersz”. *Świetne sowy* są zaskakująco precyzyjną realizacją tego założenia wypowiedzianego przed latami. Zamiast zbioru mniej lub bardziej z sobą związanych utworów otrzymujemy jednolity, choć wielowątkowy traktat egzystencjalno-filozoficzny. Na pierwszy rzut oka nic zatem niezwykłego – spektrum problemowe, do którego nawiązuje Zawada, przywodzi na myśl setki utworów, starających się tropić odwieczną zasadę rzeczywistości.

Na czym więc polega jego niezwykłość? Przede wszystkim na przewietrzeniu

pokoju, zasiedzanego głównie przez „mistrzów”, dla których zbyt często słowa takie jak Bóg, Sens, Obecność nie tylko inicjują wszelką twórczość, ale i okazują się hamulcem bezpieczeństwa, powstrzymującym to, co widzialne, przed wywędrowaniem w strefę chaosu. Zawada nie lekceważy tych wątków. Zamiast jednak cumować myśl po stronie niezmiennego absolutu, zasady rzeczywistości, zwraca raczej uwagę na całkowicie przyziemny i cechujący się niestałością kontekst, w którym to, co odwieczne, miałoby się objawiać: „Czy Bóg, który słyszy dzwony HI-FI, wie, o co chodzi?/ Czy Bóg wierzy w postępy, czy nie ma wyjścia?”. Poeta bez kompleksów wraca do wielkich tematów o religijnym zabarwieniu, ale czyni z godną uwagi swobodą. Odświeża język metafizycznej zadumy zastrzykiem znakomitego poczucia humoru, czerpiąc inspiracje z pola refleksji posthumanistycznej (trochę żartem, trochę serio). Zanim ponowi uświęcone tradycją kwestie, trzeźwo zauważa: „W przeciwieństwie do kur, / ludzkie nie potrafią nie mówić o tym, / o czym się nie da”. Z tą świadomością rozpoczyna swoją litanię pytań do świata, nie bardzo wierząc w to, że usłyszy odpowiedzi. Można więc zapytać: po co pyta? Jak to po co? Nie jest przecież kurą...

Choć... jeśli wziąć sobie do serca jedną z naczelných zasad rzeczywistości, kilkakrotnie przywołaną w tomiku – w takich frazach jak: „Każdy ma w sobie coś z każdego”, „Każdy jest w każdym” albo „Życia nie można podzielić” – może należałoby zapytać poważnie, co właściwie odróżnia człowieka od kury. Czy życie w jego najczystszej formie da się poszatковать na mniejsze całości? Może arbitralność

podziału na „ludzkie” – „nieludzkie” wynika z niedoskonałości mechanizmów percepcyjnych, które łudzą nas, jak wtedy, gdy w stojącym nieruchomo słońcu widzimy wschody i zachody? Życie jest synekdochą ruchu, granice między bytami oraz materią ożywioną i nieożywioną są płynne, dlatego tak trudno powiedzieć o rzeczywistości coś pewnego. Zawada przekazuje tę myśl bez szczególnego patosu, z właściwym sobie humorem: „Dzieci koguta nie są podobne ani do ojca, ani do matki./ Dzieci upodabniają się do tego, co mają najbliżej siebie./ Wszystkie kurczaki upodabniają się do żarówki”.

Z natury płyną dźwięki (pohukiwania sowy, pianie koguta) skierowane w noc nierozumu i niemocy poznawczej. Sowa Minerwy wylatuje jednak dopiero po zapadnięciu ciemności. Podmiot utworu („Kto to jest?/ Koguto-człowiek?”) włącza się w ten chór i wspólnym pieniom nadaje intonację pytającą. Wiele razy powraca figura koguta i kur, co na pierwszy rzut oka mogłoby uchodzić za dowód ekscentryzmu autora oraz jego szczególnego upodobania do nastroju absurdu (nieprzypadkowo przecież kogut pisze list do „szanownego fakira” z Czeskiej Republiki, nieprzypadkowo również odpisuje mu „czeski Bond?” – Egon Bondy). Trudno jednak nie odwołać się do symboliki, którą poeta zaprasza wraz z ptactwem do swego utworu. Z jednej strony piejący kogut jest zapowiedzią końca świata, przywołuje więc jedną z bohaterek tomu – śmierć („Bez śmierci życie nie zasługiwałoby na to, by je przeżywać” – zauważał wybitny tanatolog, Władimir Jan-
kélévitch, i słowa te świetnie współgrają

z lirycznym przesłaniem Zawady). Z drugiej zaś trzykrotnie piejący kur, przypomina biblijną historię Piotra i jego zdradę, czy też zwątpienie, do czego autor bezpośrednio nawiązuje.

Tymczasem wróćmy jeszcze do centralnej problematyki i zapytajmy retorycznie za poetą: czy rzeczywistość, w której bezpośrednio nam dane istnienie wierzymy, nie jest wyłącznie efektem strukturyzującej i porządkującej pracy naszego umysłu? Z tego przeświadczenia wynika niezgoda na trwanie w fikcji nałożonych na świat schematów, objaśniających jego istnienie. Poeta przekreśla je wszystkie zdecydowanym gestem, chcąc przedrzeć się do samego jądra rzeczywistości, niefałszowanego przez sieć zapośredniczeń. W tym niemożliwym dążeniu do odkrycia „nagiej zasady”, kompromituje asekuracyjność języków roszcujących sobie pretensje do prawdy. Chce wyłamać się z bezrefleksyjnego trwania w rzeczywistości istniejącej na prawach echa.

Bierze na ten swoiście dekonstrukcyjny warsztat przede wszystkim religię, która chcąc być narracją o świecie, nie jest niczym innym niż narracją o wyobrażeniu tego świata. Z jej instytucjonalnym wymiarem wiążą się krępujące człowieka zasady, które chcąc zakorzenić go w wartościach uniwersalnych (przeszłości, pamięci, czasie), odwracają się jednocześnie od wszystkiego, co wyrasta z czystej ciekawości i nakierowane jest na przyszłość. Tego typu aktywna poznawczo postawa w światopoglądzie religijnym znajduje się na cenzurowanym. Ową redukcję poeta obnaża przy pomocy tyleż prostego, co wymownego gestu – oto jak prezentuje się dekalog w jego oczach:

Dziesięć przykazań.

Nie będziesz miał.

Nie będziesz.

Pamiętaj.

Czcij.

Nie.

Nie.

Nie.

Nie mów.

Nie pożądaj.

Ani żadnej.

Mimo tego krytycyzmu, autor nie odrzuca perspektywy wiary, nie lekceważy tajemnicy. Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że odróżnia ją od wymiaru organizacyjnego, który znajduje swój wyraz w licznych i natrętnych religiach, zatracających gdzieś poczucie *sacrum* („Luteranie, Kalwiniści, Anglikanie, Anabaptyści, Menonici, Baptyści, Pracownicy korporacji, Ewangelicy, Jednościowcy, Chrystadelfianie, Badacze Pisma Świętego” – to obraz współczesnej wieży Babel).

Zawada powtarza za Feuerbachem, że religia zaspokaja poznawczy głód człowieka, ponieważ daje mu *ersatz* wiedzy o istocie człowieczeństwa. O ile jednak uczeń Hegla negował istnienie Boga, uznając go wyłącznie za ludzki wymysł czy też fakt społeczny, o tyle Zawada nie zatrzaśkuje drzwi do sfery, gdzie możliwa jest obecność niedająca się wyjaśnić słowami, wykraczająca poza to, co ludzkie. Wobec niewiadomego pozostaje właściwie tylko jeden dylemat: „Lepiej być kogutem, który pieje w nocy,/ czy człowiekiem, który nie wie, o co mu chodzi w dzień?”. Poeta znalazł już swoją odpowiedź.

Marek Olszewski

Pochwała ograniczeń, czyli Miłosza próba antyutopii

Czesław Miłosz

Góry Parnasu

Wydawnictwo Krytyki Politycznej,
Warszawa 2013

Karina Jarzyńska

Góry Parnasu to książka, której Czesław Miłosz zdecydował się nie publikować. Ale brał to pod uwagę, o czym świadczy fakt, że przepisał część rękopisu, a maszynopis wysłał do redaktora „Kultury”, czyli potencjalnego wydawcy. Powieść jednak „zupełnie się nie podobala” Jerzemu Giedroycowi (jak stwierdza w liście wysłanym w odpowiedzi na przesyłkę z 1972 roku) – tymczasem po 40 latach zaintrygowała Sławomira Sierakowskiego: po uzyskaniu zgody spadkobiercy, kierowane przez niego Wydawnictwo Krytyki Politycznej wydało w lutym bieżącego roku niedużą książkę (tylko 55 ze 140 stron zajmuje anonsovana tytułem powieść; resztę wypełniają wstępy, dodatki, posłowania, faksymile i aneksy).

Sierakowski nie tylko zainicjował wydanie tej „powieści science fiction” i zrealizował plan we własnym wydawnictwie; otoczył także tekst Miłosza silnie zaznaczoną interpretacyjną ramą, umieszczając swoje eseje na początku i na końcu książki. W pierwszym z nich nakreśla jej

kontekst kulturowy, odnosząc się zwłaszcza do europejskiej tradycji powieściowej i stosunku Miłosza do tej tradycji. Na koniec zapowiada, że „ciąg dalszy nastąpi”. W drugim eseju odpowie na pytanie o rezultat Miłoszowych poszukiwań fundamentów człowieczeństwa i społeczeństwa w odczarowanym świecie, tym bowiem są według Sierakowskiego *Góry Parnasu*. Odpowiedź z drugiego eseju jest jednak enigmatyczna. Lider Krytyki Politycznej stwierdza, że powieść Miłosza zawiera projekt ratowania człowieka przez skonfrontowanie go z własną śmiertelnością oraz propagowanie wiary w możliwość tworzenia „czegoś, czego nie ma, ale stać się może”. Największy nacisk kładzie jednak na przesłanie aforystycznie ujęte w ostatnim zdaniu książki: „[...] jeżeli cały nasz ludzki rodzaj miał do wyboru albo przegrać, albo wygrać, jak wygrał, wygrać nie było warto” (s. 82). Sierakowski parafrazuje to zdanie następująco: należy trzymać z przegranymi; zwycięzcy bowiem są sługami „reprodukcji władzy i porządku”, a wspólne przegrywanie jest twórcze, ludzkie, napędzane heroiczną wiarą i dokonywane z wnętrza kondycji śmiertelnych (s. 141). Miłoszowa wizja przyszłości okazuje się więc podstawą do wysunięcia postulatów politycznych.

To ciekawy i bynajmniej niesprzeczny z zainteresowaniami Miłosza tryb interpretacji. Warto go jednak zestawić z innymi możliwościami, by wydobyć z *Gór Parnasu* nieco więcej niż chce pokazać Sierakowski. Wygrana i przegrana, o których mowa w przywołanym cytacie, to nie tylko wynik walki o władzę. To także pytanie o konsekwencje nowoczesnej ambicji całkowitego zrozumienia determinujących

praw, a następnie wytworzenia technik ich przewycięzania. Miłosz przeciwstawia się tej ambicji, wskazując na szereg ograniczeń, którym z różnych względów warto jednak podlegać.

„Powieść” „science-fiction”

Etykieta „science fiction”, którą Miłosz umieścił pod tytułem swojej książki (czy raczej: swego maszynopisu), sygnalizuje wkroczenie na terytorium kultury popularnej. Nietrudno dostrzec w tym znaczny potencjał marketingowy („Miłosz romansuje z popkulturą!”); jednak wydawca nie zdecydował się na tak proste i bardzo upraszczające rozwiązanie, na czwartej stronie okładki umieszczając ostrożny nagłówek: „Miłosz i powieść science fiction?”. Znak zapytania jest tu zdecydowanie na miejscu.

Wątpliwości budzi już uznanie tego tekstu za powieść, przede wszystkim dlatego, że brakuje w nim fabuły. Z pięciu opublikowanych rozdziałów/fragmentów/opowiadań pierwszy jest „pocztówkowym opisem” tytułowych gór, pośród których ktoś kiedyś miał powiedzieć „hm”; trzy są opowieściami o losach trzech różnych bohaterów: urzędnika (?) Karela, kardynała Petro Vallerę i astronautę Lino Martinezę; do tego jest jeszcze eseistyczny fragment *O sposobach rządzenia* wspominający o czwartym z bohaterów, Efraimie, łączącym cechy dysydenta politycznego i proroka. I tyle. Jedyne wspólne między wymienionymi postaciami to zdanie: „Karel słyszał, że Efraim wrócił z siedmioletniego zesłania”, otwierające ostatni ze wspomnianych fragmentów – przypadek dobrze ilustrujący skalę porażki tego tekstu jako prozy narracyjnej,

skoro już dwa zdania dalej możemy zapomnieć o bohaterach, bo zamiast ich historii otrzymujemy opis stosunków społecznych i politycznych świata przyszłości.

W *Uwagach wstępnych*, którymi opatrzył maszynopis, Miłosz proponuje interpretację swojej porażki jako osiągniętego z premedytacją sukcesu. Stwierdza, że zrezygnował ze spójnej fabuły, ponieważ – po pierwsze – nie jesteśmy już w XIX wieku i nie można pisać jak Jules Verne; po drugie zaś – całość musiałby bardzo rozbudować, chcąc zasadzić w wizji przyszłości choć ziarno nadziei – a publikowanie tekstów nie zawierających takiego ziarna jest w jego opinii niemoralne. Miłosz argumentuje także, że nie lubi „formy rozlazłej” i uważa, że na półkach księgarń leży już i tak za dużo makulatury. W bardziej subtelny sposób pojawia się sugestia, że fragmentaryczność tekstu to nie tylko wynik rezygnacji, ale także, jeśli nie przede wszystkim, wybór pozytywny. Dzięki takiej formie książki „wyobraźnia czytelnika dostaje sporo drobnych podniet, a także duży obszar, w którym wolno jej swobodnie szybować” (s. 24). Być może mamy zatem do czynienia raczej z dziełem w ruchu (jeśli posłużyć się terminologią Umberto Eco) niż dziełem niedokończonym.

Sam autor jednak torpeduje w znacznej mierze zasugerowaną przez siebie możliwość współtworzenia powieści przez czytelnika, umieszczając we wstępie jej streszczenie: „Grupka ludzi zakłada w Górach Parnasu coś w rodzaju gminy, jednoty czy klasztoru, i wkrótce ze zdumieniem dowiaduje się, że podobne gminy powstały równocześnie w wielu miejscach. Ale rządzący Związek rozporządza władzą

absolutną” (s. 23). Nie znajdziemy tej historii w opublikowanej wersji książki. Sprowokowani przez Miłosza możemy jednak szukać jej śladów w niepublikowanych partiach rękopisu, czy też w szkicu *Liturgia Efraima*, ogłoszonym przez Miłosza w „Kulturze” w 1968 roku i dołączonym do niniejszego wydania powieści. Mowa w nich istotnie o niewielkiej wspólnocie – ośmiu mężczyzn i trzech kobiet, która własnymi siłami wybudowała dom w miejscowości Onwego, by tam oddawać się doświadczeniu górskiej przestrzeni, uprawie ziemi i obrzędowi. Scenariusz jednego z takich obrzędów, autorstwa lidera grupy – Efraima – możemy przeczytać we wspomnianym dodatku. Z kolei z rękopisu możemy się dowiedzieć więcej o bodźcach, które doprowadziły Efraima do podjęcia próby przeciwstawienia się porządkowi panującemu u końca „cyklu, w którym ludzkość straciła i nadzieję, i poczucie ciągłości historycznej” (s. 23). Tak bowiem Miłosz opisuje moment w przyszłości, którego dotyczy jego „fikcja naukowa”.

I to określenie zasługuje zresztą na potężny znak zapytania. Ze wstępu dowiadujemy się, że *science fiction* pozwala zbliżyć się do naiwnego, staroświeckiego stylu przedstawiania najbardziej ze wszystkich rodzajów powieści, „ponieważ w niej ogromny wysiłek musi być włożony w zbudowanie takiej czy innej przyszłej cywilizacji od fundamentów, zakłada wiarę w jakąś rzeczywistość obiektywną” (s. 22). Konwencja ta służy Miłoszowi właśnie jako nawias, dzięki któremu może sobie pozwolić na efekt realistyczny, podczas gdy jego opowieść dotyczy w znacznej mierze czasów współczesnych, nie zaś

przyszłości. Ta nawiasowość ma dwojaki charakter – jest przebraniem pozwalającym wyostrzyć procesy dostrzegane we współczesności (zabieg w istocie konstytutywny dla całego gatunku), ale także narracyjną ramą fragmentów o kompozycji szkatułkowej, takich jak te, w których Efraim znajduje dokumenty z przeszłości (o czym piszę szerzej poniżej).

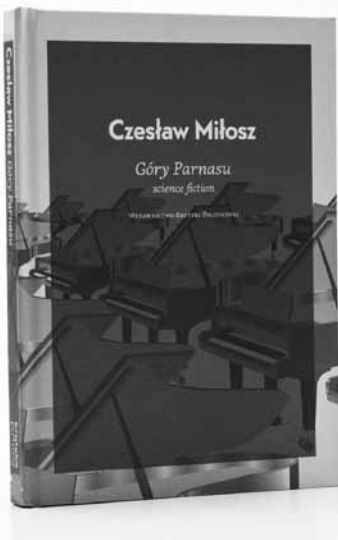
Projekt Miłosza jest zatem raczej zestawem wglądów w kulturę zachodnią drugiej połowy XX wieku włożonych w usta, bądź wsuniętych do rąk, wykreowanych przez autora *porte-paroles* usytuowanych pod koniec wieku następnego. Jest zapisem prób „przemyslenia do końca” szeregu tendencji kulturowych, politycznych i społecznych, które Miłosz miał okazję obserwować, przebywając w Kalifornii pod koniec lat 60. Pisane równolegle z *Górami Parnasu Widzenia nad Zatoką San Francisco* dowodzą, że postrzegał ten obszar jako miejsce radykalizacji procesów zachodzących w Europie, skoro oświeceniowy projekt miał okazję się tam rozwinąć nieograniczany kontekstem historycznym, z którego się wyłonił.

O prawo do wczoraj, dziś i jutra

Miłoszowe „myślenie do końca” obejmuje zwłaszcza nowoczesną ambicję całkowitego poznania mechanizmów rządzących człowiekiem. A co, gdyby się udało? Gdyby pojawił się ktoś taki jak profesor Motohiro Nakao, stworzony przez poetę autor teorii rozbijającej indywidualność na „składniki pierwsze, poddające się matematycznym działaniom”, dzięki której można przewidzieć zachowania każdego człowieka na podstawie danych genetycznych i środowiskowych? Miłosz

nie jedyny wpadł na ten pomysł, za to wnioski, jakie z niego wyprowadza, wiodą szczególnie daleko. Taka teoria to, po pierwsze, doskonałe narzędzie kontroli, pozwalające zidentyfikować jednostki niebezpieczne i zapobiec rozprzestrzenianiu się idei „przynoszących szkodę planetarnemu gospodarstwu”. Wystarczy pomajstrować przy mechanizmach percepcji rozumiejących je obywateli, by nie mogli przekazywać ich pozostałym. Władza dysponująca taką wiedzą stałaby się globalna i niezastępowalna. Po drugie, ludzie dysponujący pełnym samozrozumieniem straciliby potrzebę komunikacji – zarówno ze swoimi współczesnymi, jak i z mieszkańcami przeszłości. Skoro każdy jest określany przez inne determinanty, nie mamy z sobą niczego wspólnego, nie możemy się także niczego nauczyć od naszych przodków, funkcjonujących w całkiem innej kulturowej konfiguracji. Po trzecie, tak pożądana przez ludzi wiedza prowadziłaby do zwątpienia w możliwość zmiany (zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym), do przekreślenia nadziei na zbawienie czy rewolucję. Czas stanąłby w miejscu, a historia dobiegłaby końca.

Dwaj bohaterowie *Gór Parnasu* mają dojmującą świadomość tej sytuacji: Karel, porażony brakiem wpływu na bieg własnego życia, próbuje „zabić czas, zabijając siebie” (bez powodzenia); oraz Efraim, prześladowany z kolei przez brak poczucia wspólnoty z innymi ludźmi, co prowadzi go na karne zesłanie na Wyspę Foczą, a tam do biblioteki i studiów nad przeszłością¹. W rękopisie Miłosz zanotował rozmowę między mężczyznami, w której Efraim przekonuje Karela, że



historia powinna go obchodzić, podczas gdy standardową praktyką ich czasów jest ignorowanie jej, po uprzednim sprowadzeniu każdego dawnego życia czy epoki do matematycznej formuły i zapomnieniu o pojedynczości, która się za nią kryła. Co ciekawe, obrona historii przeprowadzona przez Efraima opiera się na dowodzeniu istnienia podobieństw pomiędzy ludźmi różnych epok: „[...] to nieprawda, że ja jestem cały zależny od języka, że siebie całego obcując z innymi dostałem. Krew, bicie serca, te żyły na rękach – jak dotąd ludzkie plemię nie przeszło żadnej mutacji. Cofając się dwa, trzy tysiące lat, to samo. Chcesz wiedzieć, co nas powinno obchodzić. Ziarno z którego bierze się język. Gdyby ono nie było w nas czymś stałym, nie moglibyśmy nic z dawnych ludzi zrozumieć” (BL, Box 96, Folder 1441, s. 28).

Skoro istnieje płaszczyzna porównania, przeszłość może nas czegoś nauczyć o sobie samych i otworzyć perspektywy na przyszłość. Dialektyczna relacja między podobieństwem a różnicą warunkuje

możliwość zmiany – gdyby nie różnicujące ludzi determinanty genetyczno-kulturowe, rozmowa o zbawieniu i rewolucji również nie byłaby możliwa. Świadomość historyczna okazuje się w tej perspektywie punktem oparcia dla buntu politycznego. Czas znów rusza z miejsca, komunikacja między obywatelami wymyka się kontroli władzy a totalność tej ostatniej ustępuje miejsca lokalności dobrowolnych, negocjujących między sobą uznawane idee wspólnot.

O granice wspólnoty

Konfrontacja modelu społeczeństwa globalnego i lokalnych komun jest jednym z tematów zaledwie zaznaczonych w maszynopisie *Gór Parnasu*, szerzej natomiast rozwiniętych w rękopisie, gdzie Miłosz m.in. zredagował tekst ulotki zawierającej argumentację na rzecz (post)totalitarnej władzy². Czytamy tam: „[...] nie powrót do pierwotnych wspólnot stoi przed ludzkością jako zadanie, ale pełna kontrola zbiorowości nad jednostką, z gruntu odmienna od poprzedniej” (BL, dz. cyt., s. 54), przy czym jest to eksperyment myślowy, na który pozwala sobie Miłosz, każąc swojemu bohaterowi odnieść się do niego z nieco pobłażliwym uśmiechem. Od pomysłów Efraima dystansuje się z kolei najsilniejsza postać kobieca zarysowana w rękopisie, Tesa, odpowiadająca portretowi Janiny Cękańskiej, której w wypowiedziach autobiograficznych naszkicował Miłosz.

Ciekawym tropem pozwalającym identyfikować Tesę z pierwszą żoną Miłosza jest wzmianka o protestanckiej sekcje założonej w XVI wieku w Tyrolu przez Jakoba Huttera. Opowiada o niej Efraim,

próbując wyartykułować własną wizję wspólnotowego życia; Miłosz z kolei rozważał przyłączenie się do należącej do tego odłamu komuny Primavera w Paragwaju pod koniec lat 40. i – jak później wspominał – powstrzymała go od tego głównie Janka³. U szczytu zimnej wojny hutteryci mieli dla poety głównie tę zaletę, że funkcjonowali poza kapitalizmem i socjalizmem. Efraim podkreśla, że grupa wyłoniła się z chłopskiego buntu przeciw feudalnym i kościelnym rozgrywkom, znosiła własność prywatną i postulowała powrót do wzorca pierwotnych gmin chrześcijańskich. Cechowała ich, i cechuje do dziś, endogamia, nacisk na samowystarczalność poprzez uprawę roli i hodowlę zwierząt, silny podział ról płciowych i wysoka dietetność oraz pacyfizm. Ciekawy jest sposób, w jaki Efraim uzasadnia wartość tej specyficznej polityki „izolacjonizmu”, zakreslania sobie przez wspólnotę sztywnych granic – przy jednoczesnym staraniu, by unikać konfliktów ze światem zewnętrznym. Cytuję dłuższy fragment z rękopisu: „Efraim: [...] czuli niejasno, że człowiek jest stworzeniem obrzędowym, i że obrzęd wymaga zamknięcia, opasania przestrzeni. [...]

Tesa: Zakładasz klasztor.

Efraim: Niech będzie klasztor. [...] Bez przywileju, jaki mieli mnisi, co dzień celując w zaświaty i umartwiając postami ciało. Tylko pod przymusem tej wiedzy, że poza obrzędem człowiek niczego nie utrzyma. Kiedy raz stwierdzono, że ludzie rozsnuwają między sobą gęstą sieć i że przez nią są stwarzani, nie ma od tego odwrotu.

Tesa: Tamci zaczęli od góry, nie od dołu, od człowieka.

Efraim: Nie byłoby można tak zacząć, gdyby sieć rozsnuwana przez ludzi nie była też boska. Nie potrafimy inaczej zaczynać, ale kto wie, czy to nie lepiej. Bo człowiek jest stworzeniem obrzędowym, ale i anty-obrzędowym. Jeżeli zanadto śrubuje się w górę, w duchowość, przez posty, noszenie włosiennicy, modlitewne składanie rąk, coś go korci, żeby siebie wyśmiewać, pokazywać sobie język. Mnisi sądzili, że to diabeł, więc wysilali się jeszcze bardziej, ale im bardziej wysilali się, tym bardziej im diabeł ogromniał. Więc potrzebna jest jakaś dobrowolność czy prostota. Zresztą nie o plany chodzi, bo zmusiła mnie wdzięczność.

Tesa: Wdzięczność?

Efraim: Albo, czy ja wiem, umowa między tymi, co kiedyś żyli, od których dużo dostałem, i mną” (BL, dz. cyt., s. 83–84).

„Zamknięta, opasana przestrzeń”, odświętny czas i ograniczona liczba uczestników to elementy decydujące dla skuteczności rytuału – antropologzy religii zgodziliby się w tej kwestii z Miłoszem. Stwierdzenie, że „poza obrzędem człowiek niczego nie utrzyma”, zaskakuje radykalizmem; interpretowałabym je jako wyraz „ekstatycznego pesymizmu”, opartego na silnych emocjach przeświadczenia kogoś, kto doświadczył rozpadu świata, wspólnoty i własnej podmiotowości na poziomie w znacznej mierze fizycznym, a w bardziej dojmujący sposób conceptualnym. Budując na nowo obszar do zamieszkania, zaczyna „od dołu”, od „gęstej sieci, poprzez którą ludzie są stwarzani”, nie ma jednak ambicji ogarnięcia nią całej ludzkości ani sięgnięcia nieba. Motywacją odprawiania takiego budującego, choć słabego – podminowanego

świadomością własnej umowności, niewystarczalności, śmieszności – rytuału jest natomiast wdzięczność wobec przodków, a zarazem potrzeba umocnienia teraźniejszości i samego siebie oraz poczucie zobowiązania wobec potomnych.

Refleksja na temat pożądanej organizacji politycznej świata, który odebrał lekcję totalitaryzmów, w Kalifornii końca lat 60. zyskiwała szczególną pożywkę. Nastąpił tam bowiem wysyp rozmaitych alternatywnych wspólnot oraz tworzonych przez nie *bricolage*’owych, nowych form religijności. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* Miłosz pisze o hippisach jako umasowionej bohemie, „prawowitych dzieciach maszyny”, które pozostają ślepe na własną zależność od tego, z czym walczą. Dostrzega też głębszy charakter tej zależności: to rozwój techniczny doprowadził do tego, że spora liczba ludności nie znajduje już zatrudnienia, choć jest potrzebna gospodarce jako konsumenci jej wytworów. Stąd idea pensji gwarantowanej, którą znajdujemy zarówno w *Widzeniach...* (por. wyd. Kraków 1989, s. 110), jak i w *Górach Paranasu* (s. 86). W rzędzie podobnych zjawisk należałoby postawić wykreowany w drugiej z tych książek Związek Podpalaczy, rzekomo wymierzony przeciw władzy Związku Astronautów, a w istocie przez niego zainicjowany i kontrolowany, by skanalizować (auto)destrukcyjną energię obywateli nudzących się na śmierć w racjonalnym świecie porządku i dobrobytu. Istnienie podobnych organizacji przewidywał Dostojewski, podejrzewa się także, że faktycznie istniały one w USA w latach 60. W tym kontekście dodatkowe znaczenia zyskuje słynny okrzyk

Miłosza z okresu zamieszek na Uniwersytecie Berkeley: „Spoiled children of the bourgouasie”⁴. Innymi słowy, poszukiwanie alternatywnych form organizacji politycznej – tak, ale pod warunkiem głębokiego rozpoznania zależności, w obrębie których się funkcjonuje. W parze z rozwijaniem tej świadomości idzie wyznaczanie sobie i swojej wspólnocie granic.

O pracę rytuału

Nieufność Miłosza wobec pomysłów amerykańskiej kultury alternatywnej obejmowała także sferę religijną. Jego wypowiedzi na temat tzw. New Age, Miłosz konsekwentnie używał tego określenia, są z reguły skonstruowane według schematu: „nie, ale”. Najpierw zastrzega w tonie oczywistości, że jest to zjawisko parodystyczne, „zwyrodniałe” czy „zdegenerowane”, by zaraz zwrócić uwagę na istotny bodziec, który stoi u jego początku. Można je zatem przetłumaczyć na: „tak, ale bez przesady”. Poszukiwania kalifornijskich buntowników interesowały go na tyle, że czytał o ich inspiracjach, nowych interpretacjach chrześcijaństwa i pomysłach na liturgię m.in. w „Berkeley Barb” oraz uczestniczył w pewnych obrzędach. Uznawszy świadomość, z której wyrosły młodzieżowe bunt, za pokrewną świadomości, którą zdobył jako Europejczyk i uczestnik II wojny światowej, uznał także paralelność poszukiwań Ginsberga i spółki do swoich własnych. Poeta również zastanawiał się nad formą obrzędową odpowiadającą współczesnym potrzebom duchowym, częściowo pod wrażeniem ustaleń Soboru Watykańskiego II. Paralelizm nie oznacza jednak tożsamości, a drogi wyjścia z kryzysu cywiliza-

cji zachodniej, którymi podążali młodzi Amerykanie i Miłosz, szybko się rozeszły. W zakończeniu *Widzeń nad Zatoką San Francisco* czytamy: „[...] staram się tylko odpowiedzieć sobie na pytanie, czego w Ameryce się nauczyłem i co w tym jest dla mnie szczególnie cenne. Streszczę to w trzech za i przeciw: za tzw. przeciętnym człowiekiem, przeciw arogancji intelektualistów; za tradycją biblijną, przeciw poszukiwaniom jednostkowej albo kolektywnej Nirwany; za nauką i techniką, przeciw marzeniom o pierwotnej niewinności” (wyd. cyt., s. 200).

Wybór tradycji biblijnej przeciwko „poszukiwaniom nirwany” stanowi o kształcie „Mszy katechumenów”, będącej częścią wspomnianego szkicu. Scenariusz rytualny wzorowany jest na nabożeństwie katolickim, przede wszystkim na liturgii słowa⁵. Liturgii eucharystycznej brak, a obrzęd celebryduje diakon, nie zaś kapłan. Oprócz lekcji (czytanie ze Starego Testamentu), ewangelii i kazania w scenariuszu można znaleźć odpowiedniki obrzędów wstępnych i końcowych, w tym pozdrowienia ołtarza i aktu pokuty. Miłosz wielokrotnie w swojej twórczości, w prowadzonych rozmowach i korespondencji zastanawia się nad performatywną mocą rytuału. Świadomość mechanizmów, które z jednostek nie(do)wierzących czynią wspólnotę wiernych, może prowadzić do odczarowania całej praktyki i odmowy uczestnictwa w imię rozumu i wolności. Zamiast tego autor *Pieska przydrożnego* decyduje się na „wtórną naiwność”, czy raczej przeniesienie całej sytuacji na inny poziom, zmianę kontekstu. W jego liturgii wierni nie tylko modlą się o wiarę, ale też wysłuchują kazania, w którym

cały rytuał zostaje spopularyzowany: diakon określa spotkanie jako „przedziwne” i wyraża podzielaną – jak przypuszcza – przez zgromadzonych wątpliwość, czy możliwe jest jakiegokolwiek „my”. Tytułowi „katechumeni” to ludzie przebywający na progu wiary – już deklarujący chęć jej przyjęcia, ale jeszcze nie utwierdzeni przez wcielający w grono potencjalnych zbawionych chrzest.

Ostatecznym argumentem jest Ewangelia i opisana w niej osoba Jezusa, którego zemsta na drzewie figowym za to, że nie nasyciło jego głodu, zostaje zinterpretowana jako symboliczne zwycięstwo nad naturą. Jest to jedna z bardziej kontrowersyjnych scen ewangelicznych: Jezus przypomina tu rozkapryszone dziecko, karząc śmiercią roślinę za to, że nie zaspokoiła jego pragnienia. Miłosz zdaje się mówić: tak, tacy właśnie jesteśmy, wymagamy, żeby świat działał zgodnie z porządkiem, który chcemy w nim widzieć, żeby wszystkie jego elementy znały, układały się w konfiguracje, których bylibyśmy kluczowym, a przynajmniej liczącym się elementem. Chcemy sensu. Jest to dziecięcy kaprys, niemożliwa do spełnienia fantazja, logika cudu. Naiwność. Albo raczej: „naiwna potęga” – jak czytamy w kazaniu – skoro to właśnie ona pozwala przenosić góry i mieć nadzieję na „potwierdzenie każdego bytu poszczególnego” – bo takimi słowami końcówka kazania określa ostateczny horyzont ludzkich dążeń.

O wiarę w Antychrysta

Reforma liturgiczna zaprowadzona przez Sobór Watykański II odbija się echem w jeszcze jednym fragmencie *Gór Par-*

nasu, najciekawszym literacko i zasługującym na osobne omówienie *Testamencie kardynała*. Tekst ten wypada postawić obok *Krótkiej opowieści o Antychryście* Władimira Sołowjowa – oba stanowią odpowiedzi na *Legendę o Wielkim Inkwizytorze* Fiodora Dostojewskiego; są także wyrazem fascynacji freskiem Luci Signorelliego *Kłamstwa Antychrysta* (ok. 1499). Ten trop lektury podpowiada esej Miłosza *Science fiction i przyjście Antychrysta* („Kultura” 1970, nr 12). Warto mieć także w pamięci fascynację Miłosza sporem Naphty i Settembriniego z *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna; jego bohater wyraźnie reprezentuje postawę pierwszego z dwójki dyskutantów, łączą go z nim także niektóre okoliczności biograficzne.

Kardynał Petro Vallerga w testamencie podsumowuje swoje życie funkcjonariusza Kościoła i odnosi je do historii tej instytucji. Poddaje krytyce zapoczątkowany przez Jana XXIII ruch *aggiornamento*, częściowo relacjonując, a częściowo przewidując jego skutki. Zwraca uwagę, że ten model modernizacji Kościoła pociągnął za sobą sojusz z nowoczesną władzą świecką, ufną w swoją moc zaprowadzenia społecznej sprawiedliwości i powszechnego szczęścia. Taka ambicja czyni z niej swobodną „religię człowieka”, źle znoszącą konkurencję innych systemów soteriologicznych, a zwłaszcza chrześcijański dogmat o grzechu pierworodnym, stanowiącym przecież „reakcyjną” poprawkę wobec marzeń o raju na ziemi. Vallerga z politowaniem opowiada o teologach, którzy w tej sytuacji zaczęli przedstawiać Jezusa jako „pacyfistę, społecznika i przywódcę uciśnionych” (s. 59), ignorując wymiar jego funkcji zbawczej odnoszący się do zła

pojmowanego metafizycznie i ucieleśnionego w postaci Diabła⁶. Rozumowanie Vallergi sugeruje, że głównym zadaniem religii jest w istocie odpowiedź na doświadczenie zła i rezygnacja z uznania jego realności czyni Kościół bezużytecznym, a ludzi bezbronnymi. Stąd mnogość *daimonizomenoi*, ludzi opętanych winą, z której nie można się oczyścić, bo nie istnieje nawet słownik pozwalający na jej nazwanie, odkąd usunięto z niego pojęcie grzechu.

Kościół uznający moc Diabła i odpowiadający na nią propozycją zbawienia przez Boga nie stoi jednak w sprzeczności z sojuszem z władzą, o ile jest to władza przednowoczesna, opierająca swą suwerenność na prerogatywach boskich. Vallerga przypomina o narzędziach, którymi posługiwało się chrześcijaństwo, by pełnić swoją funkcję: przemoc fizyczna („stosy i miecz posłusznych monarchów”), dyskursywna (obietnica nagrody w zaświatach dla cierpiących ucisk w życiu doczesnym) i estetyczna (np. salwy armat wzmacniające dźwięk dzwonek mszalnych podczas podniesienia). Przyznaje, że była to „gra z Księciem Tego Świata”. I w tym miejscu spotyka się z rozumowaniem Iwana Karamazowa. Jego Kościół jest tą samą instytucją, którą reprezentuje Inkwizytor – proponującą ludziom autorytet władzy i cuda zamiast niepewności i konieczności wyboru. Instytucją wadliwą, postępującą wbrew przykazaniom tego, kogo ma reprezentować, lecz nie posiadającą silnej konkurencji. Jak to ujmuje Vallerga: „[...] gdyby nie Kościół, dokąd pełzaliby na swoich kikutach, dokąd by kuśtykali o laskach i kulach, gdzie zaznawaliby łez wyzwalających z niemej udręki” (s. 55). Pada jeszcze jeden argument

na jego obronę: „żadna instytucja czysto ludzka równie znieprawiona nie zdołała-by się ostać” (tamże). Pytanie tylko, czy to, co w Kościele „nadludzkie”, płynie z inspiracji Chrystusa czy Antychrysta.

W *Testamencie kardynała* chrześcijaństwo zostaje zakwestionowane we wszystkich trzech sferach składających się na klasyczną definicję religii: instytucjonalnej, dogmatycznej i kultowej. Krytyka tej ostatniej powołuje się na soborową reformę liturgiczną, kiedy to „ogłoszono, że niezmiennie i święte było właściwie umowne i historyczne i że z siebie samych [wierni] muszą wywieść nową, umowną sakralność” (s. 56). Ale i wcześniejsza forma kultu pozostawiała wiele do życzenia: „Słusznie parodiowane papie modły, pieńia, kropidła, procesje tych tłustych kapłanów w powłóczystych babich szatach, bo ksiądz parodiuje siebie jak aktor zbyt długo grający tą samą sztukę” (tamże). Problem tkwi także w samej naturze rytuału, nieuchronnie ludzkiego i podatnego na profanację.

Powraca pytanie, kogo w gruncie rzeczy reprezentuje Kościół, czyich podszep-tów słuchają wykonawcy rzekomo boskiej woli? Kto odbiera cześć od niechłujnie wykonujących przepisane gesty i połykających końcówki formuł niedowiar-ków? Literatura pozwala skierować to pytanie do samego Chrystusa: Iwan Ka-ramazow skonfrontował z nim funkcyj-nariusza Kościoła z XIII wieku poprzez zainscenizowanie „drugiego przyjścia incognito”; Vallerga wykorzystuje metodę ćwiczeń duchowych Ignacego Loyoli, by przenieść się w wyobraźni na drogi Ga-lilei początku naszej ery. Skutkuje to jed-nak raczej rozpoznaniem granic wiary niż

jej stabilnością. Kardynał nie upewnia się o mocy chrześcijańskiego zbawicie-la jako gwaranta sensu, lecz o słuszności sprzeciwu wobec bezsensownych praw kosmosu. Jego testament jest świadectwem rozpoznania i afirmacji ambiwalentne-go charakteru zarówno zmieniającej się w historii instytucji Kościoła, jak i jego członków. Cechuje ich potencjalność, realizująca się w przemocy bądź miłości, uległości bądź wolnej woli, co znajduje odbicie w relacji Chrystusa z Antychry-stem, nierozłącznych, wzajemnie wyzna-czających sobie granice.

Testament kardynała ma swojego egze-kutora: Efraima, człowieka z przyszłości. Ze zmarłym kapłanem łączy go zamiłowa-nie do studiów historycznych oraz wiara w to, że ich owocem jest wiedza o szan-sach i niebezpieczeństwach płynących z cywilizacyjnych wynalazków. Podobnie jak Vallerga uznaje nieuchronność inkwi-zycji, tak Efraim wyciąga wnioski z losów *aggiornamento*. Jego własna „reforma li-turgiczna” jest zarazem bardziej i mniej radykalna: zakłada dalsze osłabienie po-zycji kapłana, bezpośrednią problematyzację skuteczności obrzędu oraz twór-cze przekształcanie tradycyjnych tekstów. Opracowany przez niego tekst „Mszy ka-techumenów” ma zastosowanie jedynie lokalne, „w obrębie swojej gminy czy zbo-ru” (s. 91). Efraim działa w czasach, gdy Kościół wyrzekł się „administracyjnej kontroli”; przestano dążyć do powszech-ności oraz zrezygnowano z podziału na wierzących i niewierzących. Historie obu tych „pracowników ducha” wzajemnie się oświetlają, sygnalizując główne problemy, które Miłosz dostrzegął w nowoczesnej historii religii.

*

Góry Parnasu bronią się w lekturze polifonicznej, rezygnującej z utożsamiania poglądów autora z postawą którejkolwiek z zarysowanych postaci, uwzględniającej natomiast wielość doświadczeń i kontekstów istotnych dla niego w momencie powstawania książki. Same z kolei stanowią istotny kontekst dla *Widzeń nad Zatoką San Francisco* – pewne intuicje zostają tu wypowiedziane mocniej, w sposób mniej zniuansowany i dopracowany literacko, paradoksalnie dzięki temu rozjaśniając ten wciąż niedoczytany tom esejów. *Liturgia Efraima* każe uznać powagę, z jaką Miłosz podchodził do eksperymentów religijnych obserwowanych w Kalifornii lat 60., natomiast *Testament kardynała* uwydatnia zainteresowanie Miłosza relacją między ruchami kontrkulturowymi a przemianami zachodzącymi w obrębie chrześcijaństwa. Zarówno buntująca się młodzież, jak i ruch *aggiornamento* otrzymują solidną porcję krytyki, jednak praca twórcza Miłosza nie służy wyłączeniu ich dyskredytacji.

Jako „powieść science fiction” *Góry Parnasu* są częściowo wtórne (Huxley! Witkacy!), częściowo kuriozalne (to nie jest powieść sf; trudno tu o jednoznaczną kwalifikację), a częściowo – jednak – niedokończone, niedopracowane jako projekt artystyczny. Znajdziemy w nich wszystko, za co łatwo nie lubić Miłosza – nieustępliwą powagę, do znudzenia zadawane wciąż te same, podstawowe pytania, protekcyjność, reprodukcja stereotypów genderowych, podkreślanie granic między ciałem a resztą człowieka, czy też między tym, co zwierzęce, a tym,

co ludzkie i negatywne waloryzowanie tych pierwszych: Agata Bielik-Robson w swojej recenzji⁷ uzupełnia tę listę o niechęć Miłosza do zmian zachodzących w nowoczesnym społeczeństwie – rzekomo widoczną w książce. To prawda, że obserwowane przez niego tendencje zostały tu karykaturalnie wyjaskrawione, celem ukazania czających się za nimi zagrożeń, co zresztą jest charakterystycznym rysem każdej antyutopii. Zawarta w książce wizja zakłada ich przesilenie i zmianę kierunku cywilizacyjnych przemian, co jednak nie oznacza zmiany wektora na przeciwny, czego pragnąłby zapewne autor reakcyjny. Największa słabość książki leży raczej w tym, że Miłosz wypruwa pojedyncze wątki z nowoczesnego splotu, zapominając o przędzy autokrytyki spajającej cały obraz. W efekcie uzyskuje niepiękny

Wang QINGSONG, (...)



wzór, który nie jest zjawą z przyszłości, lecz zaledwie – a może aż? – jedną z nakładających się na siebie palimpsestowo warstw teraźniejszości. Podjęcie wysiłku jej krytycznej rekonstrukcji czyni Miłosza pisarzem arcynowoczesnym, choć niekoniecznie dobrym prozaikiem.

Karina Jarzyńska

PRZYPISY

- 1 Zob.: „Przeszłość ukazywała się Efraimowi jako olbrzymi słup splecionych ze sobą w miłości i nienawiści (?) mężczyzn, kobiet i dzieci, spadających w przepaść z krzykiem, ale krzyk żadnego z nich nie przemijał a cały słup miał kształt jednego człowieka wielkiego jak wszechświat” (Beinecke Library, GEN MSS 661, Box 96, Folder 1441, s. 41).
- 2 Por. Wyższe argumenty na rzecz dyscypliny zaczerpnięte z przemówienia na radzie powszechnego państwa w roku 2068 (Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 590).
- 3 Zob. np. *Znaki nadchodzących czasów. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Paweł Lisicki*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/milosz_prorok.html. Por. także hasło „Primavera”, w: Czesław Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2010, s. 208.
- 4 Por.: *Wstawać rano, pisać, a potem na jagody...* Z Czesławem Miłoszem rozmawia Adam Michnik, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 132 (z dn. 8–9 czerwca).
- 5 Nie udało mi się ustalić, z którego przekładu Biblii Miłosz korzystał, podając czytania z Księgi Eklezjasty i Ewangelii według św. Mateusza. Najbliżej im do Biblii Gdańskiej, jednak byłaby to wersja uproszczona i uwspółcześniona przez poetę, a może wręcz pierwsze podejście do przekładów biblijnych, nad którymi będzie pracował w latach 1975–1989.
- 6 Można podejrzewać, że inspiracją tych rozważań była dla Miłosza teologia wyzwolenia.
- 7 ABR., *Mała gnostycka pielgrzymka*, „Dziennik Opinii” z d. 19 marca 2013, www.krytyka-polityczna.pl/felietony/20130319/mala-gnostycka-pielgrzymka.

druk cyfrowy, 180 × 300 cm. 55. Biennale Sztuki w Wenecji, Pawilon Chińskiej Republiki Ludowej



Przygody umysłu

Marta Wyka

**Miłosz i rówieśnicy.
Domknięcie formacji**

Wydawnictwo Universitas,
Kraków 2013

1 Paradoksem polskiej recepcji Miłosza wciąż pozostaje jej zasadniczy aintelektualizm. Twórczość tego pisarza służyła testowaniu wszelkich chyba literaturoznawczych języków, była sprawdzianem interpretacyjnych możliwości dla pokoleń badaczy – a mimo to na palcach jednej ręki można by wyliczyć te próby czytania Miłosza, w których punktem wyjścia stało się przyjęcie założenia, że był on przede wszystkim intelektualistą. Wpłynęło to głównie na lekturę eseistyki: na ogół niedocenianej, traktowanej w najlepszym razie jako dodatek do dzieła głównego, rodzaj autokomentarza, z którego można czerpać przykłady, chcąc wyjaśnić zawilości poezji. A przecież Miłosz świadomie grał z formami autobiograficznymi, eksperymentował z nimi po wielokroć, mnóstwo wysiłku i energii włożył w to, by wypracować ostatecznie taki model, w którym kontrapunktem dla powściągliwości w pisaniu o sprawach intymnych była bezkompromisowość w przywoływaniu przygód umysłu. Wierny swoim fascynacjom i zarazem przeświadczony, że istotą sztuki jest hierarchia, stawiał Miłosz samego siebie w roli ucznia, którego powinnością jest przechowanie pamięci o tych, któ-

rzy go ukształtowali. Miłoszolidzy tego tropu do końca nie wyzyskali: zbyt wierzni pisarzowi, rekonstruuja na ogół jego własne opinie, nie potrafiąc pokazać tego, co byłoby w tych spotkaniach najciekawsze: niezgody, napięcia myśli, wykroczenia poza kategorie podsuwane przez mistrzów. Mówiąc inaczej: autobiografii intelektualnej – sugestywnie przez Miłosza nakreślonej – wciąż nie towarzyszy jego biografia intelektualna. Taka praca nadal nie została napisana. Nie jest nią także książka Marty Wyki, choć to meandry myśli Miłosza są na pozór głównym tematem tego studium. Na pozór jednak tylko, gdyż nakładają się w tych szkicach na siebie co najmniej cztery równoważne porządki, co w konsekwencji każe je czytać mimo wszystko nieco inaczej.

2 I tak: *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* to książka o wyborach i światopoglądowych decyzjach Miłosza, które oświetlone tu zostały dzięki skontrastowaniu ich z rozwiązaniami, za którymi opowiedzieli się inni przedstawiciele jego pokolenia; to więc tyle opowieść o samym Miłoszu, co refleksja nad tym, czym była dla polskiej kultury formacja 1910 widziana jako pewna wyrazista całość, i jak dziś można oceniać jej rolę i znaczenie. Równocześnie jest to jednak kolejne – po *Krakowskim dziecku* i *Przypisach do życia* – ogniwo autobiograficznego cyklu tej autorki, wyrażone w innym niż dotąd języku swoiste podsumowanie namysłu nad profesjonalnymi zatrudnieniami, co w oczywisty sposób porządkuje narrację, wyznaczając jej punkty węzłowe. Wreszcie zaś – ze względu na przewrotną kompozycję – jest to także książka-

-zaproszenie, pozycja otwierająca się na bardzo różne sposoby lektury i wymagająca nieustannego dopełnienia ze strony czytającego. Pisanie o niej jest bowiem wyławianiem z siatki refleksji autorki wątków najbardziej dla nas pociągających, przetwarzaniem ich i układaniem w nową całość. W ten sposób każdy komentarz staje się jednocześnie odpowiedzią na bardzo kategorycznie postawione w tych tekstach pytanie o to, jak obecnie możemy myśleć o Miłoszu i w jakie konstelacje bywa on wpisywany.

3 Rekonstruujać w jednym ze szkiców zamieszczonych w tym tomie najważniejsze linie czytania Miłosza, Marta Wyka wyraźnie uprzywilejowała perspektywę Jana Błońskiego, uznając (słusznie zresztą), że to on wyznaczył swoimi odczytaniem drogi chętnie podejmowane także przez jego następców oraz naśladowców.

Miłosz Błońskiego? To Miłosz-poeta, poeta czytany z uwagą, niekiedy z życzliwą podejrzliwością (gdy krytyk czujnie demaskuje literackie gry i autokreacje), przede wszystkim jednak – czytany w zachwycie, komentowany z pasją, bo sama już decyzja o chwyceniu za pióro wynika ze spraw najgłębiej osobistych. Błoński z wyeksponowania intymności czytania uczynił swój atut; w wielu jednak późniejszych głosach do Miłosza metoda ta obraca się w swoją karykaturę: na pierwszy plan wysunięta tu zostaje bezwstydnie osobowość piszącego, interpretowany tekst przestaje się liczyć. W rezultacie jednak Miłosz – nawet tam, gdzie nie ulega radykalnemu zawłaszczeniu – zawsze jest czyjś; najlepsze interpretacje jego twórczości – w o wiele większym stopniu

niż w przypadku innych pisarzy – naznaczone są bardzo wyraźnie sygnaturą komentatora.

4 Jaki jest więc Miłosz Marty Wyki? Inny zupełnie niż Błońskiego, mniej się bowiem w tym portrecie liczy to, co nazwałabym literackością dzieła. Na pewno nie jest ugrzeczniony: jego myśl zostaje pochwycona w ruchu. Nie zostaje ograniczony do jednej tylko roli, w której jest tu opisywany – przyjaciela, poety czy nauczyciela; dzięki ukazaniu jego postaci w interakcjach sam portret staje się migotliwy, zmienny, dynamiczny. Nie jest tak niepokojący i ciemny, jak w bardzo plastycznym odczytaniu Chwina, ale jest równie żywy – uwikłany w sprzeczności, zmieniający się w czasie. Ta jego nieuchwytność najbardziej zresztą interesuje autorkę: w centrum jej rozważań znajduje się przecież problem wyrastania ponad środowisko, z którego się wywodzimy, kwestia intelektualnej przewagi, która prowokuje raz po raz starcia i z czasem coraz wyraźniej prowadzi do konfliktów. Miłosz Marty Wyki to Miłosz stanowczo walczący o własną wybitność, świadom swojej odrębności i ceny, którą przychodzi mu za to płacić. Nieidealizowany, a więc czasem pyszny, niekiedy niesprawiedliwy w ocenach. Wreszcie, czytany całościowo: z taką samą uwagą analizowane są tu eseje, teksty poetyckie i korespondencja, nawzajem się uzupełniające. I choć ta interpretacja także wynika, po części przynajmniej, z doświadczenia osobistego kontaktu (co skądinąd zostało w niej jasno podkreślone), to nie została przez nie przytłoczona – role są tu jasno rozdzielone.

5 Co uderzające – nie jest to przy tym Miłosz triumfujący. Książka została napisana już po śmierci poety, gdy coraz wyraźniej było widać, jak jego obecność jest stopniowo marginalizowana i najważniejsza może z wątpliwości sformułowanych w tej pracy dotyczy aktualności jego rozpoznań, ich trafności, a także tego, na ile są one dziś czytelne dla odbiorców wychowanych w zupełnie innych wspólnotach komunikacyjnych. *Miłosz i rówieśnicy* to opowieść o tym, jak dwudziestowieczni polscy intelektualiści próbowali sobie poradzić z wyzwaniem tego wieku, to historia ich konceptualizacji, esej o tym, jak chcieli oni zrozumieć – przede wszystkim na własny użytek – nowoczesność. To studium przypadków, w którym logiką wyboru rządzą głównie zainteresowania autorki, nieprzypadkowo więc najwięcej uwagi poświęcono tu Kazimierzowi Wyce, Jerzemu Andrzejewskiemu i Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu oraz – na nieco innej płaszczyźnie – serii powrotów Miłosa do Stanisława Brzozowskiego.

Poglądy tych osób odtwarzane są z czułością, ale i troską: pochylenie się nad ich myślą bierze się przecież nie tylko z chęci powrotu do osobowości, które były dla autorki szczególnie ważne, lecz przede wszystkim ze zrozumienia chwiejności pewnego aksjomatu. Kiedyś – pokazuje Marta Wyka, wypowiadając się także z pewnej ściśle określonej perspektywy pokoleniowej – było dla nas oczywiste, że język do opisu najtrudniejszych doświadczeń XX wieku zawdzięczamy tamtej formacji; formacji, która potrafiła przetworzyć jednostkowe przeżycie i je uniwersalizować; obecnie zaś jesteśmy świadkami powolnego procesu zanikania tej

pewności. Nawet Miłosz – najbardziej wychulony na zmiany, wciąż uczący się nowego spojrzenia na tamte problemy i takiego sposobu mówienia o nich, by był on atrakcyjny także dla nowych czytelników – rzadko jest teraz czytany w ten sposób. Studium mu poświęcone nie jest więc biografią intelektualną *sensu stricto*, lecz przymiarką do niej – odtworzenie dynamiki umysłowych inspiracji służy bowiem czemu innemu niż w wypadku działalności historyka; kluczowe jest tu budowanie pomostu między przeszłością a teraźniejszością. Prywatny wymiar tej książki prześwituje niejako przez historycznoliteracką narrację: odtwarzanie faktów z życia, ich drobiazgowa niekiedy rekonstrukcja nakierowana jest na uzyskanie odpowiedzi na jedno nadrzędne pytanie: kiedy te idee – tak istotne dla tamtego pokolenia – straciły swój polor, co sprawiło, że dziś mają częściej wartość raczej antykwaryczną? A także: czy istnieje możliwość takiego ich przepisania, by znowu stały się atrakcyjne? Czy myśli wyciągnięte z lamusa mogą być jeszcze dziś wywrotowe?

6 Dynamika tych zagadnień wpłynęła na konstrukcję tej pracy: więcej w niej pytań niż odpowiedzi, sygnalizowania problemów niż gotowych rozwiązań. To esej, swobodna gawęda, w której rygorystomowi analizy towarzyszy wysiłek polemiki; intelektualnej rozrzućności – precyzja w formułowaniu myśli. Najważniejszym bohaterem tej książki jest późny Miłosz, ten, który ostatecznie już swoją formację przerósł – i nie sposób oprzeć się wrażeniu, że kompozycja tego tomu nawiązuje do jego tekstów z ostat-

nich lat, najwyraźniej może do *Pieska przydrożnego*, dzięki czemu praca ta staje się – po części – jego literaturoznawczym ekwiwalentem.

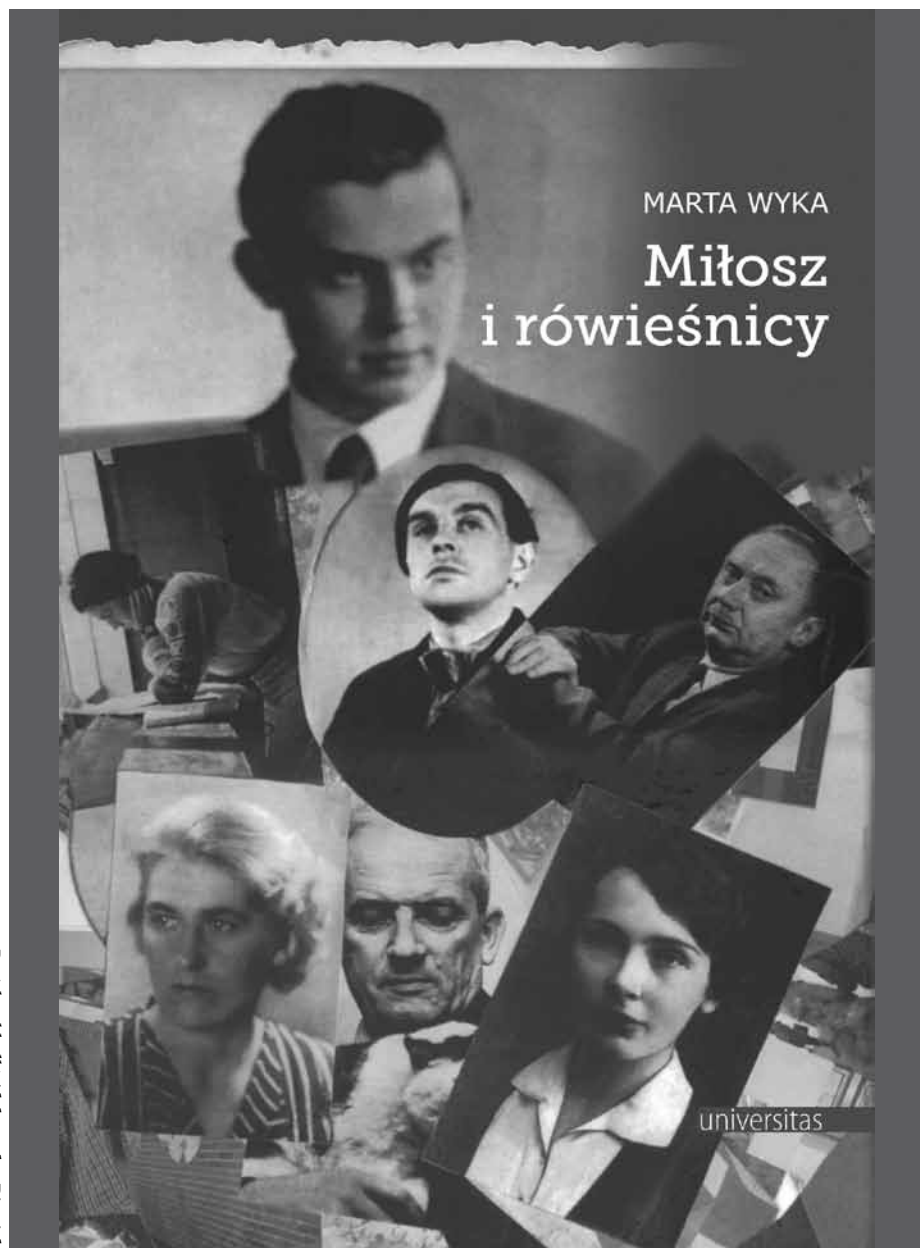
Czy można więc uznać, że jest jej częścią i ten dział, który Miłosz w swoim tomiku nazywał *Tematami do odstąpienia*? Powiedziałabym – nieco ostrożniej – że wolno w tych propozycjach Marty Wyki dostrzec raczej „tematy do podzielenia się”. Niewątpliwie nie było celem tej książki zrewolucjonizowanie obrazu Miłosza, pojawia się w niej jednak wiele ważnych – i wartych podjęcia – dopowiedzeń, niekiedy rozwijanych przez autorkę w innych jej tekstach, kiedy indziej odnotowywanych tylko jako luźny pomysł interpretacyjny. Najciekawsze spośród nich są – jak sądzę – te właśnie, który zrodziły się niejako na przecięciu zainteresowań obu stron, a więc w tym miejscu, w którym tematy ważne dla Miłosza spletały się także z istotnymi faktami z autobiografii samej interpretatorki. To nakładanie się perspektyw wywraca w pewnym sensie na nice założenie, z którym mogliśmy przystępować do czytania: sednem tej książki nie jest pokazanie, jak można przełożyć autobiograficzne pisma Miłosza na ich literaturoznawczą wykładnię, lecz samo uwrażliwienie na bagaż, z którym badacz przystępuje do czytania, uświadczenie, jak można go w konstruktywny sposób wykorzystać.

Najlepszym świadectwem tej metody są rozproszone w różnych częściach tej pracy uwagi dotyczące sposobów myślenia o związkach Miłosza z kulturą francuską – a więc wątek nadal nierozwinięty w takim stopniu, w jakim na to zasługuje. Energia proponowanych tu rozwiązań

bierze się z odsłonięcia przed czytelnikiem podwójnej przygody czytelniczej: wieloletnie równoległe lektury Miłosza i Francuzów pozwalają bowiem na odsłonięcie

zbieżności dotąd niepodkreślanych, by wspomnieć tylko szczególnie tu uwypuklone podobieństwa do twórczości Camusa.

Małgorzata Szumna



Projekt okładki: Aleksander Pieniek



Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdan Zdrojewski, otwiera wystawę w Pawilonie Polonia, zorganizowaną w ramach 55. Biennale Sztuki w Wenecji, w towarzystwie małżonki Prezydenta RP, Pani Anny Komorowskiej i kuratorów wystawy (po jego lewej stronie), Daniela Muzyczuka i Agnieszki Pindery oraz autora prezentacji, Konrada Smoleńskiego. 30 maja 2013 r.

Paweł
Taranczewski
Dobromiła
Błaszczyk

Kandinsky i atonalność w malarstwie

Vassily Kandinsky urodził się w Rosji w roku 1866, kształcił się tam aż do wyjazdu do Monachium w 1896 roku, gdzie przebywał do wybuchu I wojny światowej. Interesuje mnie ten właśnie pierwszy okres pobytu w Niemczech między rokiem 1896 a 1914, czy to w Monachium, czy to w Murnau, ze względu na „atonalność” namalowanych wówczas obrazów. Kluczowy dla sprawy atonalności jest rok 1911, rok spotkania z Arnoldem Schönbergiem, które zainspirowało artystę do namalowania obrazu *Impression III (Koncert)*¹. W muzyce Schönberga dostrzegł Kandinsky problemy, które sam stawiał w malarstwie. Chodzi o malarstwo atonalne – powstające w opozycji do malarstwa tonalnego. Relacja muzyki Schönberga i malarstwa Kandinskiego była rozważana przez różnych autorów. Zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego, wolno mówić tu jedynie o luźnej inspiracji, swoistym duchowym pokrewieństwie – o niczym więcej. Jednak to nie ta relacja tutaj mnie interesuje, zajmuje mnie przejście w malarstwie od porządkowania barw w obrazie, szukania wartościowych zestawień barw, w oparciu o system – czy to Goethego, czy Chevreula, czy jeszcze jakiś inny – do porządkowania barw w oparciu o tak przez Kandinskiego nazwaną „wewnętrzną konieczność”. W roku 1911 konstituuje się w Mo-

nachium ruch artystyczny przyjmujący nazwę „Der Blaue Reiter” („Błękitny jeździec”); od 1912 roku ugrupowanie wydaje almanach pod takim tytułem. W 1911 roku powstaje pierwszy obraz abstrakcyjny *Impresja III*, namalowany po wysłuchaniu koncertu Schönberga. W 1912 roku Kandinsky wydaje wraz z Franz Marc almanach „Der Blaue Reiter” („Błękitny jeździec”) i publikuje książkę *Über das Geistige in der Kunst* (czyli *O duchowości w sztuce*). W książce tej pojawia się termin „wewnętrzna konieczność”.

Tonalność w malarstwie to nazwa, z którą wiążą się dwa pojęcia; podobnie atonalność – z tą nazwą także wiążą się dwa pojęcia. Atonalność jest przeciwieństwem tonalności, zatem pojęcie atonalności zależy od pojęcia tonalności. Pojęcia tonalności i atonalności w malarstwie są związane z barwą. Mielibyśmy zatem dwie nazwy i dwie pary pojęć. Nazwa „atonalność” – w sensie, w którym używa jej Kandinsky – wiąże się z drugą parą pojęć.

Pierwsze pojęcie tonalności tworzy się w oparciu o *continuum* barw; w oparciu nie o skalę (czyli schody), lecz o *continuum* (ciągłość); przeciwstawna atonalność jest wówczas „kwantyfikacją” *continuum*.

Continuum barw i jego zastosowanie w malarstwie tonalnym

Continuum barw powstaje wówczas, gdy jeden ton, jedna jakość barwna zmienia się lub przechodzi w drugą w sposób ciągły. Zbiór jakości barwnych jest nieskończony, a jego nieskończoność ma moc *continuum*, między dwie jakości barwne zawsze można wprowadzić trzecią... Przykładem jest rozjaśnianie lub przyciemnianie danej barwy – na przykład bar-

wa żółta, błękit cyjanowy i róż Magenta, jaśniejąc „zmierzają” ku bieli absolutnej, ciemniejąc „dążą” do absolutnej czerni; przykładem jest też „przechodzenie” jednej barwy w drugą wówczas, gdy odbywa się ono w sposób ciągły. Jakość barwna może „przechodzić” w swoje przeciwieństwo, wówczas *continuum* rozpięte jest między biegunami barw opozycyjnych, na przykład między oranżem a błękitem, może też „przechodzić” w inny kolor, wówczas *continuum* rozpięte jest między tymi dwoma barwami, na przykład między zieloną a błękitną. Barwy zmieniają jasność tylko o tyle, o ile wymusza tę zmianę jasność immanentna barwie biegunowej. Barwy widma „przechodzą” jedna w drugą w sposób ciągły, przejścia tworzą *continuum*.

Znakomitym przykładem zastosowania *continuum* rozpiętego między czernią a ugiem jasnym jest *Jan Chrzciciel* Leonarda da Vinci. Obraz powstał w latach 1513–1516. Kompozycja barw w *Janie Chrzcicielu* jest tonalna w pierwszym znaczeniu nazwy „tonalność”.

Kwantyfikacja *continuum* barw i malarstwo atonalne w sensie pierwszym

Barwy widma tworzą *continuum*. Jeśli jednak z tego *continuum* niejako „pobierzemy próbki” jakości, którymi następnie wypełnimy na przykład kwadraty lub okręgi, tworząc jednolite „porcje”, „porcje” nie zróżnicowane, bez przejść i te „porcje” wpisane w geometryczne kształty ustawimy w sekwencję, zbudujemy sekwencję porcji, to uzyskamy skalę, utworzoną z następujących po sobie porcji. Sekwencja może postępować od jednej jakości do

drugiej, ale może też przebiegać od danej jakości ku biegunom: bieli lub czerni. Mamy wówczas sekwencję porcji krok po kroku rozjaśniającej się lub krok po kroku ciemniejącej barwy.

Elementy sekwencji odsunięte od siebie pokazują, że każda porcja „kwant” barwy jest wizualizacją jakości idealnej. Nie ma wewnątrz porcji żadnego zróżnicowania. Są wewnętrznie jednolite. Używamy w ten sposób paletę tonów, które – rozbijając sekwencje – możemy porządkować w obrazie na zasadzie opozycji ustalanych na konstrukcje zwanym „koło barw”.

Przykładem takiego uporządkowania barw jest obraz Henri Matisse’a *Luxe, calme et volupté*². Barwy nie modelują kształtów, jak to jest u Leonarda. Matisse maluje „porcjami” barw. Kompozycja barw jest w tym obrazie atonalna w pierwszym znaczeniu nazwy „atonalność”. Polega na operowaniu w obrazie „porcjami” barw, nie zaś barwnym *continuum* jak u Leonardo (*sfumato*), jest jednak tonalna w znaczeniu drugim.

Drugie pojęcie tonalności *resp.* atonalności

1. Akordy tonalne według Goethego: Bez względu na to, czy do barw prostych i pierwotnych dochodzimy na drodze takiej, jak Newton, czy takiej, jak Goethe, nie tworzą one od razu struktury związanej z kołem. Koło barw jest konstruktem, wynikiem „zwinienia” danego nam widma i – po zmieszaniu jego krańców – wstawieniu uzyskanej w wyniku mieszania purpury na jednym końcu średnicy, na której końcu drugim znajduje się barwa zielona. Purpura jest tworem sztucz-

nym, wynikiem zmieszania fioletu z czerwienią. Goethe nie zdawał sobie jeszcze sprawy z istnienia purpury. Czerwień jest według niego wynikiem „narastania” (*Steigerung*) barw. Koło barw powstaje przez proste zwinienie widma. Barwy na kole uporządkował Goethe tak: na górze czerwien, na dole przeciwstawna jej zieleń; po lewej od góry oranż – po prawej u dołu przeciwstawny jej niebieski; po prawej od góry fiolet – po lewej u dołu przeciwstawny jej kolor żółty.

2. Harmonie barw według Goethego: Goethe w swej *Farbenlehre* ustala na kole barw funkcyjne odniesienia między barwami. W terminologii Goethego barwy przeciwstawne tworzą połączenie harmonijne (harmoniczne), wiążą się harmonijnie. Zestawienie barw sąsiadujących z sobą (np. żółtej i zielonej lub żółtej i oranżowej) jest pozbawione charakteru, jest bez charakteru, natomiast zestawienia barw znajdujących się na wierzchołkach trójkąta równobocznego wpisanego w koło barw, a więc zestawienie barwy czerwonej z żółtą, czerwonej i niebieskiej, niebieskiej i żółtej – nazywa Goethe zestawieniami z charakterem. Jeśli w obrazie przeważają zestawienia harmonijne: barwy czerwonej, oranżowej i żółtej z barwą zieloną, błękitną, purpurową i fioletową – pierwsze są gorące, a drugie zimne – wówczas w tym obrazie pojawia się tak przez Goethego nazwany *Mächtiges Effekt* (efekt pełen mocy).

3. Koło barw Goethego rozbudował Chevreul, dając impresjonistom (a zwłaszcza postimpresjonistom) narzędzie konstruowania zestawień w obrazie. Koło barw Chevreula wykorzystywał zwłaszcza Georges Seurat. W tym



Wassily KANDINSKY, *Impresja III (Koncert)*, 1911, olej na płótnie, 77,5 × 100 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium. Reprodukacja Taschen, Kolonia, Muza SA, Warszawa 1999

sensie obraz Seurata *La grande jatte* czy obraz Matisse'a *Luxe, calme et volupté* są tonalne, ponieważ chromatyka ich obrazów oparta jest o zestawienia barw inspirowane ich połączeniami wskazywanymi przez dyktowane geometrią zestawienia barw na kole, połączenia, które artyści ci uznali za harmonijne w oparciu o aprioryczny schemat geometryczny.

4. Wassily Kandinsky i malarstwo atonalne w sensie drugim: Kandinsky określa przeciwieństwa i zestawienia barw na innej zasadzie, powodowany jest immanentną barwie energią, a także wewnętrzną, i.e. subiektywną koniecznością. Wedle Kandinskiego, każda

barwa ma własną, immanentną sobie energię i związany z tą energią ruch. Inaczej niż Goethe określa Kandinsky opozycję pierwszą i podstawową, „wewnętrzna konieczność” każe mu barwę żółtą o dynamice odśrodkowej, rozwijającej się, przeciwstawić barwie niebieskiej o dynamice wsobnej, koncentrycznej. Dla Kandinskiego obie barwy wirują – żółcień odśrodkowo, błękit dośrodkowo. Jeżeli żółcień „rozwija się”, wiruje od centrum na zewnątrz, to błękit wirując „wvija” się niejako do centrum. „Rozwijanie” jest radykalnym przeciwieństwem „wvijania”. Pozostałe barwy porządkuje Kandinsky na okręgu. Jeżeli Goethe zbudował trzy

przeciwieństwa sześciu barw, to Kandinsky układa cztery przeciwieństwa ośmiu barw – bowiem biel i czern są dla niego barwami, a nie tylko biegunami jasności i ciemności. Biel i czern umieszcza Kandinsky poza kołem barw. Bieguny przeciwieństw na kole są jednak inne niż u Goethego; oto one: żółcień i błękit, zieleń i czerwień, fiolet i oranż oraz czern i biel. Ułożenie barw na okręgu nie jest konstrukcją, niektóre barwy drugiego rzędu nie są mieszkankami barw sąsiadujących na okręgu: żółcień z fioletem nie daje zieleni. Kandinsky rozbija układ barw na kole zbudowany przez Goethego i skonstruowane przezeń odniesienia, relacje harmoniczne. Malując obraz – na przykład wspomnianą już *Impresję III* – wiąże Kandinsky, powodowany immanentną im energią i „wewnętrzną koniecznością”, barwy w zestawienia. Nie odwołuje się do funkcyjnych odniesień harmonicznych na kole barw. Jest to porzucenie w twórczości reguł zewnętrznych (zasady wiązania barw u Goethego) na rzecz kierowania się w procesie twórczym „wewnętrzną koniecznością”. W obrazie *Impression III (Konzert)* znajdujemy następujące zestawienia barw powiązanych na tej zasadzie: niebieski – biały, jasny niebieski – ciemny niebieski, niebieski – czarny, czerwony – niebieski, żółty – biały, żółty – czerwony – czarny, żółty – czerwony, żółty – zielony, żółty – czarny, czarny – biały. Widzimy więc, że – poza opozycją czerni i bieli – niektóre zestawienia Kandinskiego odpowiadają połączeniom z charakterem i pozbawionym charakteru według Goethego, pozostałe są z jego konstrukcjami niezwiązane. Teoria Kandinskiego obejmuje więc teorię Goethego,

jest od niej szersza, połączenia harmoniczne, z charakterem i charakteru pozbawione mogą się znaleźć obok innych połączeń barw powstających na zasadzie „wewnętrznej konieczności”.

Podsumowanie

Myślę, że atonalność w obrazach Kandinskiego zasadza się nie tyle na odrzuceniu malarstwa mimetycznego i na uznaniu autonomii obrazu malarskiego, ile raczej na rezygnacji z wiązania barw w obrazie pod dyktando harmonii barw, już to tych ustalonych przez Goethego na kole barw, już to opartych o *cercle chromatique* Chevreula i na uznaniu immanentnych barwom energii oraz „wewnętrznej konieczności” za jedyny drogowskaz wiązania barw w zestawienia wartościowe, za jedyne narzędzie budowania kompozycji barwnej obrazu.

Wolno więc i należy mówić – po pierwsze – o tonalności w sensie takim, w jakim pojawia się ona w obrazie Leonarda da Vinci i o przeciwstawnej jej atonalności związanej z malowaniem niewielkimi porcjami barw; po drugie – o tonalności w sensie Goethego budowanej w oparciu o geometryczny schemat narzucony na koło barw, które ze swej strony jest konstruktem i przeciwstawnej atonalności zestawień barw, których tworzenie kierowane jest koniecznością wewnętrzną. Mamy więc jedną nazwę „tonalność” i dwa pojęcia: 1) tonalność w sensie Leonarda i 2) tonalność w sensie Goethego oraz jedną nazwę „atonalność” i dwa pojęcia: 1) malowanie porcjami barw i 2) zestawianie barw kierowane „wewnętrzną koniecznością”.

Paweł Taranczewski

BIBLIOGRAFIA

1. *Kandinsky au Centre Pompidou*, [catalogue d'exposition], BEAUX ARTS éditions, Paris 2009.
2. Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky*, Zeichnungen und Aquarelle, [katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München], Prestel-Verlag München 1981.
3. *Goethes Farbenlehre*, ausgew. u. erl. von Rupprecht Mathaei, Otto Maier verl., Ravensburg 1998.
4. Lothar Gericke, Klaus Schone, *Das Fenomen Farbe*, Berlin 1970.

PRZYPISY

1. Wassily Kandinsky, *Impression III (Konzert)*, 1911; Öl auf Leinwand, 77,5 × 100 cm; Sammlung der Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Obraz został zainspirowany koncertem Schönberga, który miał miejsce 2 stycznia 1911 roku w München. W katalogu wystawy Kandinskiego, którą w 2009 roku pokazano w Centre Pompidou Laure Karoline Semmer napisała te słowa: „Dès 1910, Kandinsky réfléchit avec le compositeur Thomas von Hartmann et le danseur Alexandre Sakharoff à une correspondance entre langage musical, langage corporel et langage plastique dans le but de créer un art total. Pour lui, les couleurs sont l'équivalent plastique de la musique. Utilisant la palette comme les musiciens utilisent les notes, il ouvre la voie à une nouvelle forme artistique, puissamment expressive et libre. Rencontré à Munich à la fin de l'année 1910, Arnold Schoenberg réalise avec la musique atonale ce que Kandinsky est en train de créer en peinture. Le peintre trouve dans cette amitié un dialogue fécond dans un moment de production artistique intense. *Impression III* est réalisée à la suite d'un concert de Schoenberg donné le 2 janvier 1911 à Munich. Kandinsky transpose littéralement son impression et compose des sonorités et un concert de couleurs censés être le parfait écho des notes de musique. Dans un mouvement ascendant créé par la direction des personnages et la masse noire, il montre ici la valeur d'élévation (Erhabenheit) qu'il confère aussi bien à la musique qu'à la peinture”.
2. Tytuł zaczerpnięty z wiersza Baudelaire'a *L'invitation au voyage* ze zbioru *Les Fleurs du Mal*.

Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji

Tym więcej »współczynnika sztuki« jest w dziele, im więcej w nim treści, które umykają przed odbiorcą, zanim on je podchwyci i zda sobie z nich sprawę¹.

WŁODZIMIERZ NOWACZYK

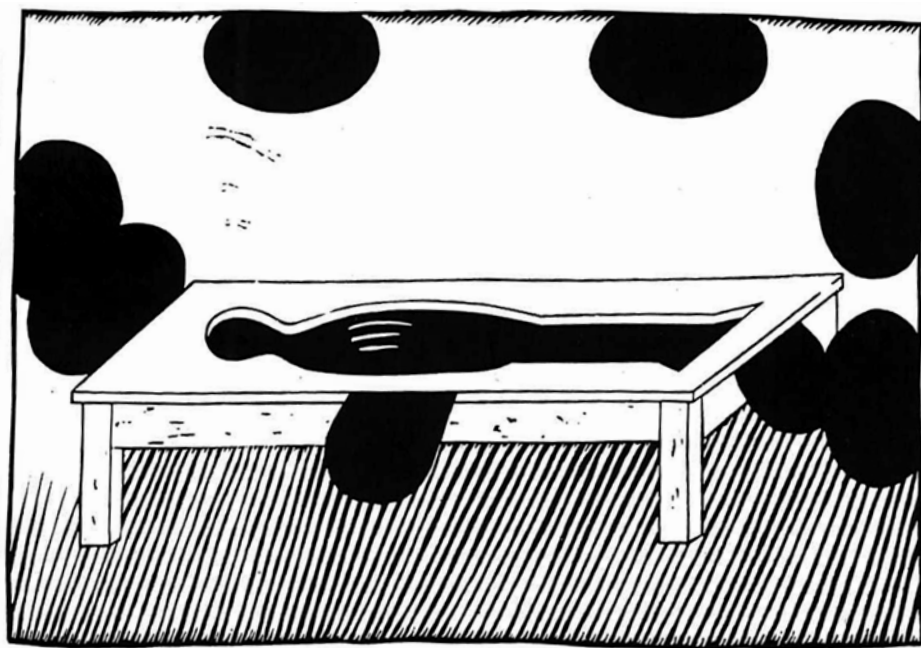
„Nie ma jednej ustalonej definicji sztuki” – słowa Marcela Duchampa mogłby wypowiedzieć sam Stanisław Fijałkowski. W krakowskiej Galerii Pryzmat zakończyła się niedawno wystawa prac tego artysty będąca ukoronowaniem cyklu wydarzeń związanych z obchodami 90. rocznicy urodzin Fijałkowskiego – klasyka polskiej sztuki, który w swojej twórczości konsekwentnie realizuje program oparty na symbiozie intelektu i intuicji, erudycji i duchowości. Jego prace cechuje – z jednej strony – ściśle przestrzeganie zasad budowy i kompozycji, z drugiej natomiast – obecność elementów nieprzewidzianych, zaskakujących nie tylko widza, ale i samego twórcę.

Artystyczne korzenie tego myślenia sięgają jeszcze okresu studiów. Młodzieńcze fascynacje Fijałkowskiego kształtowały się i dojrzewały przez kolejne lata. Szczególnie silny jest wpływ dwójki łódzkich profesorów – Władysława Strzemińskiego i Teresy Tyszkiewicz. Mimo ich skrajnie różnych światopoglądów, wydawałoby

się, że wręcz nie do pogodzenia, zainspirowali oni znacząco ucznia. Punktem wyjścia u Fijałkowskiego jest bowiem ściśle zaplanowana kompozycja, gra barw i napięcie w przestrzeni obrazu. Mocno intelektualne podejście do koncepcji obrazu, jego treści, a także geometrycznej i zhierarchizowanej kompozycji jest tu fundamentem. W pewnym etapie pracy przychodzi jednak nieoczekiwany gest, punkt, linia lub barwa, która ożywia pracę. Traci ona tym samym swoją przewidywalność i stabilność. I tak, na obramowanej ramą płaszczyźnie obrazu (24. VIII.74), sugerującej wewnętrzną przestrzeń, zestawione z sobą zostały geometryczne formy: koło, stożek, trapez. Ta harmonia, określoność i surowość brył przełamana została formami wymykającymi się prostemu określeniu. Ich granice zacierają się lub rozplývają. Kontrastowe, organiczne kształty burzą zastaną sytuację; wprowadzają elementy pochodzące z innego świata – świata symboli. Bardzo duży wpływ na rozumienie malarstwa przez Fijałkowskiego mieli również Kandinsky i Klee. „Doświadczenie malarza mówi nam, że nie tylko obraz jako całość, ale także poszczególne formy tę całość składające, mają również podwójną naturę. Są z jednej strony materialne i dosłownie, ale wewnątrz zawierają niematerialne napięcia, które budują treść transcendentalną w stosunku do tego, co widoczne na zewnątrz” – pisał w 1991 roku Fijałkowski². Zatem przy bezpośrednim, pierwszym oglądzie wszystkie linie, punkty, a także formy są tym, czym są: formami geometrycznymi ułożonymi horyzontalnie, wertykalnie czy po skosie, wyznaczającymi płaszczyzny trójkątne, trapezowe

lub prostokątne; główną rolę pełnią tu relacje i wartości rodzące się jako konsekwencja danego zestawienia. Następnie jednak, odczytywanie pracy to także ujawnienie niematerialnego, „drugiego” życia poszczególnych form, ale i całego obrazu. To metaforyczna droga ku ogólnym prawom rządzącym naszym życiem. Autostrada ku tajemnicom natury naszego bytu, formom duchowości (por. jeden z najbardziej znanych cykli prac Fijałkowskiego *Autostrady*). Jako przykładowy uczeń Kandinskiego, w swojej twórczości abstrakcyjnym formom nadaje symboliczny wymiar. Często pojawiający się w jego pracach motyw drogi jest jednym z najbardziej zakorzenionych w naszej kulturze. Symbolizuje on ruch ku górze i osiągnięcie wyższych stanów świadomości, wzmacnianie w wierze i duchowości. Fijałkowski często podkreśla, że bardzo blisko mu jest do duchowego ujęcia sztuki, które wyznawał Jerzy Nowosielski: „w innej formie wprowadzam to, co robi Nowosielski – jedyny bliski mi artysta – to znaczy świecki odpowiednik teologii”³. Dla Fijałkowskiego właśnie symbol ma najbardziej religijny wymiar. To on łączy to, co materialne, z tym co, duchowe, *sacrum* i *profanum*. To on przy użyciu najprostszych środków opisuje bogactwo tematów i znaczeń wymykających się jednoznacznym określeniom. Bez nadmiaru patosu opowiada o rzeczach ostatecznych – o śmierci i życiu, nieśmiertelności i przemijalności, sensie szczęścia i cierpienia.

Pozwolę sobie stwierdzić, że podobnie jak Mark Rothko Fijałkowski próbuje dotrzeć do sensu ostatecznego poprzez konemplację barw, samoistnych organizmów



Stanisław FIJAŁKOWSKI, *Lekcja anatomii*, 1969, linoryt, 33 × 46 cm

form, które ożywają na obrazie, ich relacji i wzajemnego oddziaływania. Pod koniec lat 50. i w latach 60. Rothko mówił, że bezpośrednie podejście do tematyki śmierci stanowi jeden ze składników jego malarstwa. Malował wtedy ciemne monochromatyczne płótna. Gdy myślę o tych słowach, przychodzi mi na myśl obraz Fijałkowskiego *Wielki Piątek* (z 2002 roku). Głęboki, ciemny kolor jest niesamowicie ponury. Przelamują go jedynie krwawe smugi, ślady cierpienia i poświęcenia. Podobnie jest w przypadku *Żałobnego obrazu dla Teresy Tyszkiewicz*. Jest on jednak przepełniony nadzieją. Droga ku lepszemu zaznaczona jest jako ukośna

linia, która wybiega do góry poza obraz. Monochromatyczną płaszczyznę płótna znaczą zaś dwie plamy: niebieska i czerwona (nadzieja i pasja).

Dobromiła Błaszczuk

PRZYPISY

- ¹ Włodzimierz Nowaczyk, *O Stanisławie Fijałkowskim – zamiast tradycyjnego rysu biograficznego*, w: Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 34.
- ² Stanisław Fijałkowski, *Cztery nieśmiałe uwagi malarza o transcendencji*, w: Stanisław Fijałkowski, *Droga, The Road*, Galeria Kordegarda, Warszawa, grudzień 1995 – styczeń 1996, s. 14.
- ³ Wypowiedź S. Fijałkowskiego w rozmowie z redakcją „Projekt”, 1977, nr 5, s. 32–36.

FOTOREPORTAŻ

55. Biennale Sztuki w Wenecji

IL PALAZZO ENCICLOPEDICO/
PALAC ENCYKLOPEDYCZNY
Massimiliano Gioni – kurator
1 czerwca – 24 listopada 2013
ZŁOTE LWY, nagrody za całokształt
twórczości otrzymały
Maria Lassnig i Marisa Merz.
Najlepszym pawilonem narodowym
uznany został Pawilon Angoli.



Pawilon serbski



Fotografie
Grażyna
Borowik
(s. 87, 96,
97, 113,
118, 140,
141, 147,
156, 157,
161, 171)



Pawilon brytyjski

Gentlemen
Rudeness, L
Fals

Vadim ZAKHAROV, *Danaë*,
55. Biennale Sztuki w Wenecji,
Pawilon Rosyjski

obok: Eva KOTÁTKOVÁ, *Asylum*, 2013, fragment instalacji, Pawilon Centralny

Pożar w Hôtel Lambert

W nocy z 9 na 10 lipca wybuchł pożar w Hôtel Lambert, którego kontrowersyjny remont opisywałam w eseu zamieszczonym w „Dekadzie Literackiej” (2011, nr 5/6 [248/249]). Do chwili obecnej nieznane są przyczyny tego pożaru – w kontekście trwającego od lat remontu, szacowanego na sumę 48 milionów euro. Suma ta bliska jest ceny zakupu zabytkowego obiektu ustalonej ostatecznie na 60 milionów.

Są różne komentarze na temat tej katastrofy. Zwyczajowe, przewidujące możliwość zaproszenia ognia na terenie budowy w porze letniej, zwłaszcza między dachem a stropami, i inne. Te najbardziej sensacyjne wiążą ten wypadek już to z chęcią uzasadnienia daleko idących zmian w strukturze pałacu zniszczeniami pożarowymi, już to z niedawną zmianą władzy w Katarze, której dokonało w końcu czerwca.

Dotychczasowy szejik przekazał władzę swemu synowi z drugiego małżeństwa z Mozah, znaną ze swych medialnych wystąpień. Jest ona oficjalnie wskazywana jako inspiratorka tego dobrowolnego przekazania władzy; zjawiska rzadkiego w tej części świata. Decyzja ta miałaby rozczarować siedmioro dzieci pierwszej małżonki szejka i dziewięcioro dzieci jego trzeciej żony.

Właścicielem Hôtel Lambert jest brat dawnego, a stryj obecnego władcy, Abdullah Bin Khalifa Al-Thani. Był on dotychczas w cieniu, przypuszczano nawet, że posłużył jako czysto symboliczny pośrednik w zakupie kolejnej luksusowej rezydencji dla głównego szejka. Dramatyczny kontekst obecny pozwolił nam poznać go na zdjęciach ilustrujących obszerny artykuł w „Paris Match” (z datą 18–24 lipca). Pojawił się w Paryżu późno, tłumacząc zwłokę Ramadanem, który ma zwyczaj spędzać w swej rodzinnej siedzibie w stolicy Kataru. Na teren Hôtel Lambert nie wpuszczono francuskiej minister kultury Aurélie Filippetti, która przybywszy na miejsce katastrofy wraz z burmistrzem Paryża, złożyła oświadczenie, iż ufa właścicielowi w kwestii skutecznego ratowania unikalnego zabytku architektury.

Nie wiadomo jeszcze, jakie będą skutki ognia, zadymienia oraz wpompowania do siedemnastowiecznego pałacu wielkiej ilości wody ze strażackich hydrantów. Interwencja nie mogła się odbyć

w sposób zachowawczy ze względu na niebezpieczeństwo wybuchu dużej ilości chemikaliów zgromadzonych w remontowanym budynku.

Kiedy mogłam się udać na wyspę świętego Ludwika wieczorem 10 lipca, dwadzieścia godzin po wybuchu pożaru, było tam – widocznych na zewnątrz – nadal 50 strażaków (ze 170, którzy brali udział we wcześniejszej akcji ratowniczej) i stało 15 wozów strażackich. Na wszystkich okolicznych uliczkach zwijano węże hydrantów. Widoczne wielkie fizyczne zmęczenie kolejnej zmiany strażaków dawało pojęcie o rozmiarach klęski.

Ze smutkiem spoglądałam, wraz z grupką przypadkowych paryżan, w otwarte na oścież okna pięknej rotundy Herkulesa, pamiętającej romanse Voltaire’a, dźwięki muzyki Chopina, zebrania Księcia Adama, improwizacje Mickiewicza, bale barona Rothschilda i tyle innych wydarzeń... Wyglądała na mocno osmoloną.

Wiadomo już na pewno, że całkowitemu zniszczeniu uległ mały gabinet kąpielowy z unikalnymi freskami Eustachego Le Sueura, zwanego francuskim Rafaellem. Co będzie z freskami Le Bruna, okaże się z czasem. Paryscy sceptycy nie wahają się żartować, że niezgodne z normami ochrony zabytków efekty remontu, zaprojektowanego od początku jako inwazyjny, będą teraz mogły być uzasadnione zniszczeniem pożarowym.

Bądźmy lepszej myśli, idąc za opinią – cytowanego w moim tekście z roku 2011 – historyka architektury z Sorbony Jean-François Cabestana, który tak skutecznie zawalczył wtedy o zorganizowanie dodatkowej fachowej kontroli nad renowacją Hôtel Lambert. Doniósł mi, że dzień po pożarze mógł z daleka obejrzeć wnętrze pałacu przez otwarte okna i uważa Galerię Herkulesa za możliwą do uratowania.

Właściciel pałacu, udzielający wywiadu w „Paris Match” w dniu 15 lipca, mówi o swojej „magnetycznej” więzi z francuską kulturą, podkreśla żal z powodu ogromu zniszczeń w tym światowej klasy zabytku architektury i przyrzeka wielką ostrożność w wykonywaniu prac osuszających i renowacyjnych rezydencji, która miała być gotowa do zamieszkania w roku 2014. Nie przemilcza poważnego zagrożenia nasączonych wodą stropów, które mogą się zawalić, niszcząc zabytkowe freski.

Obecnie trzeba będzie co najmniej dwóch lat na ratowanie tego, co pozostało.

Po dwóch dniach możliwości zaglądania w otwarte okna Hôtel Lambert pałac powrócił do niedo-

stępnosci ostatnich 6 lat, jakie mijają od zakupienia go przez brata katarskiego władcy. Wszystko jest szczelnie zamknięte, zapewne w celu chroniącego polichromie powolnego osuszania wnętrz.

Stacjonujący obok strażacy pozwalają już przechodzić obok budynku. To ulubiona trasa amatorów joggingu, ocieniona dużą ilością starych drzew nadsekwańskiego nadbrzeża, a także miłe miejsce odpoczynku dla turystów i zakochanych.

Zniknęli też z wyspy tajemniczy panowie w czarnych garniturach, którzy nie pozwalali się nam zbliżyć do pałacu pierwszego i drugiego dnia, wyręczając gorliwie w tych porządkowych funkcjach paryską policję.

W dniu 18 lipca przy oszalowanym deskami terenie prac remontowych jest nadal odczuwalny silny zapach spalenizny.

Anna Łabędzka

Od Redakcji: poniżej publikujemy fragmenty eseju Anny Łabędzkiej, zamieszczonego w „Dekadzie Literackiej” (2011, nr 5/6) z dwóch powodów: 1) zawarte w nim informacje stały się w świetle tragedii, która się wydarzyła, niezwykle aktualne, warto je więc przypomnieć, 2) numer ten, *nota bene* ostatni przez nas zredagowany, był dla czytelników trudno dostępny, jak nas informowano – nie dotarł nawet do niektórych prenumeratorów.

[...]

Ekonomia i kultura, czyli historia zakupu Hôtel Lambert

Obecnie Hôtel Lambert to przedmiot burzliwej polemiki narastającej od lat wokół zabytków kupowanych przez zagranicznych nuworyszy. Na zabytki tej klasy nie stać już obecnie ani instytucji państwowych, ani nabywców, którzy podeszliby do nich z pietyzmem.

Ostatni właściciel Hôtel Lambert, baron de Rothschild, wychowanek elitarnych angielskich uczelni i subtelny kolekcjoner, był wcieleniem ginącej już kasty umiejącej docenić historyczną wartość swych posiadłości. Miał on tak wiele szacunku dla przeszłości nabytego pałacu, że nie usunął z jego frontonu wykutych w połowie XIX wieku herbów Czarotoryskich, choć niewątpliwie był dumny ze swoich, pochodzących z epoki kongresu wiedeńskiego. Co więcej, udostępniał pałac specjalistom, angażując na takie okazje utytułowanych naukowo przewodników



Widać brak dachu, spaloną górną kondygnację i otwarte okno Galerii Herkulesa.

z ministerstwa kultury. W grudniu 2002 roku miałam szczęście zwiedzać Hôtel Lambert wraz z czteroosobową grupą amerykańskich konserwatorów. Była to moja ostatnia w nim bytność. 93-letni Guy de Rothschild – szczupły, wyprostowany jak struna, energiczny – powitał nas na dziedzińcu, ofiarowując każdemu dłuższą chwilę rozmowy. Mnie pokrótce opisał to, co mogłoby mnie zainteresować w związku z Chopinem i Czarotoryskimi. Po tym wstępie oddalił się młodzieńczym krokiem do pracy – życząc nam przy tym miłej wizyty pod opieką synowej oraz specjalisty od XVII-wiecznej architektury. Nasza wizyta trwała kilka godzin.

Obecność Arielle de Rothschild, która uważnie słuchała wyjaśnień przewodnika, była poniekąd zapowiedzią końca pewnej epoki. To właśnie synowie barona szukali od początku nowego tysiąclecia kupców na ten już nie tak bukoliczny jak w wieku XIX oraz niezwykle kosztowny w utrzymaniu pałac, sąsiadujący z dość hałaśliwym traktem prowadzącym do placu Bastylli poprzez most na Sekwanie. Sprzedaży rezydencji dokonano w roku 2007, tuż przed śmiercią Guy de Rothschild.

Kiedy niedługo po opisanej wizycie w Hôtel Lambert, okazało się, że obiekt jest wystawiony na sprzedaż, niezwłocznie przekazałam tę wiadomość ambasadorowi Janowi Tombińskiemu. Niejedne-



Widać wypaloną ostatnią kondygnację, brak zawalonego dachu i otwarte okno Galerii Herkulesa. 10.07. druga godzina od wybuchu pożaru. Nadal trwa akcja ratownicza.
Fotografie Anna Łabędzka

mu z nas marzyłoby się odzyskanie tego pałacu dla Polski. Marzenie nieosiągalne...

Cena posiadłości okazała się zawrotna – około 80 milionów euro; tempo pertraktacji tak szybkie, że nie można było sobie wyobrazić zorganizowania zakupu za środki państwowe uzależnione od powolnej maszyny administracyjnej. Trzeba by dodatkowo iście faraonских sum pieniędzy na kosztowny remont rezydencji i na późniejsze jej utrzymanie.

Pałac został nabyty przez brata władcy Kataru. Tym samym rodzina władająca tym bogatym w paliwa półwyspem, zbliżonym rozmiarami do Korsyki, objęła w posiadanie rzadki okaz miejskiej rezydencji siedemnastowiecznej o klasycznym układzie „między dziedzińcem a ogrodem”, z oryginalnie przesuniętą osią ogrodu respektującą trójkątny kształt wąskiego przyczółka wyspy.

Perfidny zamach na Hôtel Lambert z petrodolarami w tle

Stosunkowo szybko po ogłoszeniu zakupu Hôtel Lambert zaczęły krążyć po Paryżu niepokojące wieści o zamiarze brutalnej modernizacji budynku. Pikanterię tej sytuacji pogłębiał fakt, że władca Kataru, szejek Hamad bin Khalifa Al Thani, wskazywany jako niewątpliwy przyszły dysponent pałacu,

afiszował się znajomością z wybranym w roku 2007 prezydentem Sarkozym, a jego piękna żona, Monique (określana w prasie jako druga – z trzech oficjalnych), towarzyszyła mu w łóżu prezydenckiej w czasie dwóch kolejnych defilad wojskowych święta narodowego 14 lipca (w roku 2007 i 2008). Tak wyeksponowana obecność egzotycznych gości, niemających nic wspólnego z historią Francji, miała wynikać z faktu, że w defiladzie uczestniczył syn tej pary, wychowanek akademii wojskowej Saint-Cyr. Ta sytuacja wydawała się złym znakiem dla losów pałacu. Prezydent Sarkozy nie jest postrzegany jako ktoś wrażliwy na sztukę, a coraz wyraźniej zacieśniające się powiązania francusko-katarskie w dziedzinie ekonomicznej nie wróżyły sukcesu tym, którzy by zechcieli ograniczać swobodę nowych właścicieli pałacu na wyspie.

Obawy te okazały się niebawem w pełni uzasadnione.

Konfrontacja marzeń szejka o komfortowym pensjonacie w Paryżu z dziwnie nieustępliwą postawą obrońców dziedzictwa narodowego

Grupa ideowych historyków architektury ze stowarzyszenia Ochrony i Konserwacji Zabytków Historycznego Paryża pod wodzą Jean-François Cabestana dotarła do zatajonego przez właścicieli projektu przebudowy, która miała przekształcić Hôtel Lambert w luksusowy pensjonat z wielką ilością łazienek, potężną klimatyzacją i garażami z windą na samochody. Wyważone w proporcjach historyczne sale, ozdobione unikatowymi freskami, miały zostać przebudowane na szereg małych pomieszczeń. Czarowny zaś ogród, podwieszony na poziomie pierwszego piętra, miał być podmurowany – podobnie jak dziedzińiec – betonowym bun-krem mieszczącym garaże.

Pałac – zapewniający latem w naturalny sposób komfortową aurę wynikającą z bliskości Sekwany i sporych rozmiarów prywatnego ogrodu – miał być zaopatrzony w potężną instalację klimatyzacyjną. Jej pojemność zdawała się zaprojektowana dla gigantycznych wieżowców pustynnego klimatu stolicy Kataru, gdzie temperatura osiąga w lecie 50 stopni, a nie dla skromnych gabarytów tej rezydencji, którą chroni od wieków łagodny klimat Île-de-France. Tak wielka ilość wpompowanego powietrza zniszczyłaby bezpowrotnie słynne freski Le Bruna w Galerii Herkulesa i inne cenne elementy wystroju. Przekucie murów dla instalacji klimaty-

zacyjnej i dla dodatkowych wind doprowadziłyby do zniszczenia zabytkowych stropów, kominków i świetnie zachowanych wnętrz.

Problem obrońców Hôtel Lambert polegał na tym, że „oficjalny projekt rewitalizacji” był zgodny z normami konserwatorskimi stosowanymi do zabytków tej klasy. Ponadto był on podpisany przez bardzo znanego i wpływowego Alaina-Charlesa Perrota – naczelnego architekta francuskiego urzędu ochrony zabytków! Ten zręczny specjalista od modernizacji dawnych dzieł architektury jest szczególnie trudnym przeciwnikiem dla obrońców dziedzictwa narodowego. Wypracował on sobie bowiem opinię szczególnego „purysty”, między innymi dzięki współpracującej z nim prasie. Ta została też użyta do nagłaśniania rzekomo złego stanu technicznego Hôtel Lambert, co było wyraźną przygrywką do jego przyszłej gruntownej przebudowy. A że niewiele osób mogło sprawdzić faktyczny stan techniczny zabytku – opinia o jego degradacji stała się z czasem faktem niepodważalnym. Na szczęście bardziej dociekliwi i niezależni dziennikarze demaskowali te manipulacje.

Metoda Alaina-Charlesa Perrota to głęboka ingerencja w substancję historycznych budynków, ułatawiająca daleko posuniętą modernizację, przy zachowaniu „pozorów” dbałości o historyczną wartość obiektu. Architekt wyburza zazwyczaj wewnętrzne partie rewitalizowanego budynku (pochodzą-

ce z XVIII lub z XIX wieku) i ekspozuje fakt przywrócenia fasadowych elementów architektury dawniejszej, umiejętnie to nagłaśniając jako akt wierności wobec zabytku.

[...]

Remont

Obecnie owalny ryzalit Hôtelu Lambert jest zasłonięty ochronną płytą, która została pokryta gigantyczną reprodukcją zdjęcia przezroczystej folii z poduszkami powietrza używanej do pakowania kruchych przedmiotów. Wyziera spod niej jakby, widoczna też w powiększeniu, zakryta część pałacu. Przypomina to niezwyklej rozmiarów paczkę z cenną zawartością. Czy ma to znaczyć, że obiekt jest dobrze zabezpieczony i nie stanie mu się już więcej żadna krzywda?

Według „etykiety” umieszczonej na „paczce” prace mają się zakończyć w roku 2013. Na skutek wyburzenia muru okalającego dolną część podwieszonego ogrodu dobrze widać drzewa i boczne skrzydło pałacu. Nad całą posesją góruje ogromny dźwig w kolorze pomarańczowym – widoczny jest z najodleglejších krańców Paryża.

Od strony ulicy Saint Louis-en-Isle, gdzie znajduje się wejście do rezydencji, umieszczona została duża tablica z historią Hôtel Lambert, uwzględniająca także epokę Czartoryskich. Obok znajduje się informacja na temat planowanych prac.

Anna Łabędzka

Jeremy DELLER,
English Magic,
55. Biennale
Sztuki w Wenecji,
Pawilon
Wielkiej Brytanii





Prof. Andrzej Nowak („W Sieci” 2013, nr 2) radzi, by krytycy powstania styczniowego zastanowili się także, co działo się z Polakami, jeśli się nie buntowali – i szeroko opowiada o represjach rosyjskich w l. 1832–1873. A przecież represje te były właśnie rezultatem obu powstań – z r. 1830 i 1863! I trzeba powiedzieć jasno: jakkolwiek czcić należy patriotyzm i heroizm powstańców (nie wszystkich, nie wszystkich!) – każde powstanie powodowało pogorszenie się sytuacji narodu pod zaborem rosyjskim. Dalej Nowak stawia tezę, że choć powstanie styczniowe przegrało, to jednak cel swój osiągnęło. Uzasadnia to opinią prof. Henryka Wereszkiego, który pisał, że popowstaniowa praca oświatowa na wsi i walka o duszę chłopą polskiego była „przedłużeniem jakby władz i działań Rządu Narodowego”. Teza to bardzo ryzykowna – hasła i dekrety rządu powstańczego jako inspiracje dla popowstaniowych rządców pracy u podstaw. Ale jeśli nawet się z nią zgodzić, powstaje pytanie: czy to ideowe zwycięstwo równoważy katastrofalne straty spowodowane przez rok 1863? Wiadomo, że nawet w największej klęsce dopatrzyć się można niekórych pozytywnych jej następstw.

A przy tym spowodowane przez powstanie uwłaszczenie chłopów przez carat wywołało wzrost ich zaufania i wdzięczności wobec władz zaborczych. Chłopi zapamiętali sobie także represje w stosunku do nich stosowane przez żandarmerię powstańczą.

W „Do Rzeczy” (2013, nr 1) Nowak pisze, że w r. 1963 „w najbardziej demagogiczny i lizusowski pod adresem Moskwy sposób” zaatakował sens powstania styczniowego Stanisław Stomma w „Tygodniku Powszechnym”. Trzeba nieprzeciętnego tupego, by taką insynuacją obrażać pamięć jedyne go posła, który w 1976 r. wstrzymał się od głosu przy uchwalaniu zmian do konstytucji PRL, wprowadzających m.in. zapis „PRL umacnia przyjaźń i współpracę z ZSRR”.

Słusznie więc prof. Nowak („Rzeczpospolita” z 19 III 2013) prosi o modlitwę za siebie i wszystkich Polaków, „żebyśmy nawzajem lepiej mogli zrozumieć swoje racje, bez obelg”. Modlitwa taka jest mu bardzo potrzebna. Trzeba przyznać, że ostatnio stara się iść w tym kierunku – postawie antyromantycznej nie odmawia on swoistego patriotyzmu, nie nazywa jej antypolską. Ale postawę tę krzywdząco definiuje – dyktuje ona „potrzebę podporządkowania się dominującej sile”. Tymczasem postawa ta, którą Nowak nazywa także „pewnego rodzaju realizmem” – dyktuje co innego: działać patriotycznie, ale z konieczności nie przekraczać granic legalizmu.

Anna Cegiela w artykule *O retoryce pogardy i wykluczenia w polskim dyskursie publicznym* („Poradnik Językowy”, nr 9) stwierdza wprawdzie, że „wszystkie strony wszystkich sporów posługuje się podobną retoryką”, ale obiektywizm ten jest pozorny: jedne dłuższe cytaty pochodzą z publicystyki centrolewicowej (Tomasz Jastrun, Jacek Żakowski, Bronisław Łagowski), takie jest też źródło większości innych przykładów tej retoryki.

W przekładzie *Międzynarodówki* Pottiera, dokonanym przez Jana Riesenka (Lampa” 2012, nr 11) znaleźć można następujące potwoki językowe i stylistyczne: „Jesteśmy niczym, bądźmy wszem”, „We własną kuźnię będziemy tchali”, „Grabią nasz pot, co z czoła zszedł”, „Chcąc tylko to, co jego wszak”, „A gdy się uprą zgrają całą Naszego męstwa siłę zaznać”. Nie chce się wierzyć, że redaktor „Lampy” czytał ten tekst przed oddaniem go do druku.

Otrzymałem ostatnio grzecznościowy list od kiewo rolnictwa pewnej ważnej instytucji naukowej, z którą mam luźny tylko kontakt. Z podziękowaniem mam jednak trudności: pod listem są aż trzy podpisy – każdy z nich zupełnie nieczytelny! Ten obyczaj stawiania nieczytelnych podpisów jest coraz to powszechniejszy. Ci, którzy go stosują, nie liczą się

z tym, że uznany być może (czasem niesłusznie!) za przejaw nazbyt wysokiego mniemania o sobie, i/lub lekceważenia adresata.

Wiesław Kot („Uważam Rzę” z 10–16 XII 2012) pisze: „Stalin nie żyje. [...] Bierut za chwilę do Moskwy wyjedzie w futerku, a wróci w kuferku”. Autor jest niepokorny wobec faktów – Stalin zmarł w r. 1953, Bierut nie za chwilę, lecz dopiero trzy lata później.

Przemysław Trzeciak („Nowe Książki” 2012, nr 12, s. 76) twierdzi, że „tajemniczy Walentin Wołoszynow” to „autor bez życiorysu”, Odrzuca poglądy tych, którzy twierdzą, że w ogóle nie istniał, domyśla się, że to „raczej myśliciel z kręgu Bachtina, który znikł w morzu stalinowskich czystek”. Tymczasem nie trzeba się domyślać – wystarczy zajrzeć do internetu, by znaleźć tu bio-bibliografię i nawet fotografię Wołoszynowa. Był on profesorem w Leningradzie, a zmarł na gruźlicę w r. 1936. Co do słynnej książki *Marksizm i filozofia języka* – nie wiadomo, czy napisał ją Wołoszynow z inspiracji Bachtina, czy też sam Bachtin pod nazwiskiem Wołoszynowa.

W książce Jerzego Bralczyka i Michała Ogórka, *Kielbasa i sznurek* (Wydawnictwo Agora SA, Warszawa 2012, s. 150) obaj autorzy tak sobie gawędzą: „MO: Ale jak słyszysz Jędrzeja Giertycha [...] kiedy opowiada, że teoria Darwina nie jest do końca pewna. On jest Jędrzej, prawda? JB: Tak, Jędrzej. Nawet bardzo Jędrzej on jest”. Szczegrze mówią, nie wiem, co jest dowcipnego w powiedzeniu, że ktoś jest bardzo Jędrzejem. Sęk zresztą w tym, że obaj panowie się mylą. Bo ten Giertych, który wątpi w teorię Darwina, nazywa się Maciej.

W tejże książce (s. 182) Bralczyk czyni Bacona autorem powiedzenia „Gdybyś milczał, pozostałbyś filozofem” chyba niesłusznie. Wywodzi się ono pośrednio z *Księgi Hioba* (13,5): „Gdybyście chcieli zamilknąć, byłby to znak roztropności”.

Tenże autor przypisuje jakiemuś wieśniakowi z Teksasu słowa „To zwierzę nie istnieje”, wypowiedziane na widok żyrafy w ogrodzie zoologicznym (s. 196). Tymczasem słowa te pojawiły się pod rysunkiem w „Everybody’s Magazine” z r. 1907, przedstawiającym wielbłąda.

Zdaniem Bralczyka (s. 277) *Ta ostatnia niedziela* to chyba tekst Warsa. Wars był kompozytorem, tekstów piosenek nigdy nie pisał. Autorem tanga *To ostatnia niedziela* był Zenon Friedwald.

Andrzej Stasiuk („Newsweek” 2012, nr 51/52) wyjaśnia, że nazwał jedną ze swoich owiec mianem Smoleńsk bez intencji obrazy, przeciwnie – z intencją stosownego upamiętnienia tragedii smoleńskiej, bo przecież owca symbolizuje niewinną ofiarę. Szanując znakomitego pisarza, nie powiem dosadnie (choć Stasiuk lubi dosadność), że rznie on tu głupa; dziwię się jednak, że nie zdaje sobie sprawy, iż poodejście o prowokacyjne szyderstwo było tu całkowicie uzasadnione. I można zadać pytanie, czy nazwałby on także krowę (jak wiadomo – zwierzę łagodne, pożyteczne itp.) – Jedwabną, a psa (najwerniejszy przyjaciel człowieka) Katyniem.

W tomie II *Listów* Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów (Czytelnik, Warszawa 2012) trzeba podziwiać dociekliwość Małgorzaty Bojanowskiej i Ewy Cieślak, które opracowały przypisy do tego zbioru – udało się im ustalić dane biograficzne nawet mało znanych postaci. Znów jednak budzi sprzeciw elefantiasis biogramów postaci dobrze znanych, a w liście tylko wzmiankowanych. Oto przykłady. Iwaszkiewicz pisze w jednym zdaniu, że w Wiedniu był na grobie ks. Reichstadtu, przypis nie tylko podaje jego życiorys, z takimi szczegółami, jak np. że w r. 1831 jego kandydatura była wysuwana do tronu polskiego, ale i przytacza *in extenso* napis na jego grobie.

Anna z kolei jest rozbawiona tym, że Irzykowski, który publikował jeszcze o pisarzach młodopolskich, teraz „pisze o Waciu i o Peiperze” (s. 432). I tu otrzymujemy calościnnicowy (!), *petitem* złożony życiorys Peipera z wymienieniem wszystkich czasopism, w których choćby sporadycznie publikował swe utwory, ale z pominięciem tego faktu, że z końcem życia był psychicznie chory.

Także Jan Strzałka wykonał ogromną, godną szacunku pracę, komentując korespondencję Julii Hartwig i Artura Międzyrzeckiego z Jerzym Turowiczem w tomie *Wspólna obecność* (Wydawnictwo a5, Kraków 2012). Ale czy w swej akrybii nie przesadził? Czytamy tu np. w nocy do pewnego listu Hartwig z 10 VII 1950 r., że na kopercie znajdują się „dwa znaczki z podobizną Bolesława Bieruta i trzy z gołąbkami pokoju i z hasłem »Wywalczymy trwały pokój«”, oraz jeden z trójką murarską odbudowującą Warszawę. Stempel: Łągow Lubelsk. 10 VII 50, Kraków 11 VII 50. Dodatkowo stempel z hasłem: „Żądamy zakazu broni atomowej. Rząd, który pierwszy użyje broni atomowej, będzie potępiony przez ludzkość jako zbrodniarz wojenny”.

CAMERA OBSCURA. REMANENT ZALEGŁOŚCI

Można by złośliwie zapytać, dlaczego edytor nie podał także, jaka była wartość znaczków nalepionych na liście, kto je zaprojektował i dlaczego nie umieszczono życiorysu tego projektodawcy. Edytorzy, opamiętajcie się! (Dopisek w korekcie: ale akurat za to pochwalił edytora Piotr Szewc w „Nowych Książkach”, nr 3).

Przy okazji: na s. 39 edytor pisze, że po ataku Ważyka na Zjeździe Literatów w r. 1950 Gałczyński „objęty był zakazem druku”. Rozmija się to z rzeczywistością. Żadnego oficjalnego zakazu nie było. W Polskiej Bibliografii Literackiej za lata 1950–1951 twórcy Gałczyńskiego zajmują dwie szpalty. Redaktorzy niektórych pism obawiali się go drukować, inni, np. Marian Eile w „Przekroju” – nie. A w redagowanej przez siebie „Twórczości” Ważyk opublikował w tym samym r. 1950 wiersz Gałczyńskiego *Spotkanie z matką*.

Na s. 361 mowa jest w komentarzu o tym, że niżej podpisany uczestniczył w spotkaniu intelektualistów z członkami Biura Politycznego KC PZPR i innymi prominentami partyjnymi 25 II 1982. To pomyłka – zapewne chodzi o prof. Władysława Markiewicza. Nie jedyny zresztą raz nas z sobą mylono.

Tadeusz Sobolewski („Gazeta Wyborcza” z 22–23 XII 2012) w wywiadzie z Andrzejem Titkowem o dziadku jego matki, lekarzu lubelskim, Marku Arnszteinie, twierdzi, że uważany był za pierwowzór doktora Judyma. Coś tu Sobolewski pokręcił. Marek Arnsztein to polsko-żydowski literat. Lubelski lekarz nazywał się Jan Ernsztein, ale urodził się w r. 1897, a więc na trzy lata przed wydaniem *Ludzi bezdomnych*, nie mógł więc być pierwowzorem Judyma.

Profesor Wojciech Morawski w wywiadzie umieszczonym w „Ale Historia” (nr 48) powiada: „Pamiętamy, jak doktor Judym podziwiał w Paryżu urządzenia sanitarne, higienę”. Nie, Panie Profesorze, nie pamiętamy, bo o niczym takim nie ma w *Ludziach bezdomnych* mowy. Wręcz przeciwnie: Judym w odczycie dla warszawskich lekarzy opowiada o okropnych warunkach higienicznych panujących zarówno w paryskiej noclegowni dla bezdomnych, jak i w osiedlach robotniczych („dzieci całymi gromadami snują się po schodach zarażając się wzajemnie chorobami i zepsuciem”).

Pomylił się też Juliusz Kurkiewicz („Gazeta Wyborcza” z 28 XII 2012), pisząc: „Hegel twierdził, że wszystkie

historyczne fakty się powtarzają – najpierw jako tragedia, potem jako farsa”. To przecież słynne zdanie Marksa z pracy 18 *brumaire’a* Ludwika Bonaparte.

Dariusz Wilczak w wywiadzie z ks. prof. Michałem Hellerem („Newsweek” 2013, nr 1) zauważa kostrycznie, że Bóg „cierpień biblijnego Hioba jakimś przypadkiem jednak nie zauważył”. Prof. ks. Heller puszcza to mimo uszu, a przecież *Księga Hioba* najwyraźniej opowiada, że Bóg zezwolił Szatanowi, by poddał jej bohatera najcięższym próbom, dla przekonania się o jego pobożności.

Małgorzata I. Niemczyńska („Gazeta Wyborcza” z 29–30 XII 2012), pisząc o młodym Jerzym Giedroyciu: „On sam częściowo żyje jeszcze w klimacie Młodej Polski, jest np. zdania, że prawdziwy mężczyzna powinien zawsze nosić pumpy”. Otóż po pierwsze – pumpy były strojem tylko sportowym. Po drugie – o ile się nie mylę – weszły w Polskę w modę dopiero w okresie międzywojennym.

Ks. Robert Skrzypczak („W Sieci” 2013, nr 3) sądzi, że „Boga nie ma”, „Dusza to komórka nerwowa”, „Uderz w pysk ojca” to hasła o korzeniach bolszewickich. Ks. Skrzypczak nie wie, że są to poglądy, jakie rosyjskim nihilistom przypisywali ich przeciwnicy w latach 60. XIX w.

Panowie Mazurek i Zalewski (w tymże numerze „W Sieci”), zwracając się do red. Tomasza Sakiewicza per „Tomku”, wyjaśniają, że czynią to „po starej znajomości”. Wątpić jednak można, czy stara znajomość uzasadnia nazywanie przez nich prezydenta Komorowskiego „Wujkiem Bronkiem”, a premiera Tuska – „Donkiem”. Zapewne wydaje im się, że tak będzie śmieszniej. Kiedyś mówiono o takich poufałościach: *Plus de confidences que de connaissances*.

W serii e-booków *Wielcy aktorzy czytają wielką literaturę* określenie „wielcy aktorzy” jest w stosunku niektórych aktorów – utalentowanych, wybitnych – jednak pewną przesadą. A już na pewno obecne w tej serii pocziwe czytadło Dołęgi-Mostowicza *Znachor* nie mieści się w wielkiej literaturze.

Z gawędy Krzysztofa Masłonia *O wyższości cynizmu Gałczyńskiego nad niemoralnością Tuwima. Tekst zgola niejubileuszowy* („W Sieci” 2013, nr 1) wynika, że niezbyt wysoko ceni on drugiego z tych poetów – sądzi, że „wylączywszy fragmenty *Kwiatów polskich*

nie bywa wielkim poetą, lecz raczej poetyckim kuglarzem” i wołałby, by w r. 2013 celebrowano zasługi Gałczyńskiego – woli jego „cynizm od »gier czy gierek« Tuwima z etyką”. Na czym owe gry Tuwima i ich niemoralność polegały – trudno zgadnąć; przykłady podane przez autora mówią tylko o zmianie jego poglądów na Piłsudskiego i o naiwnej, bombastycznej egzaltacji w stosunku do komunizmu i ZSRR. Jeden z tych przykładów to taki właśnie fragment listu Tuwima. Nie podaje jednak Masłoń kontekstu, w jakim ten cytat występuje. Kamerzysta nie umiał go znaleźć; wiele jednak przemawia za tym, że był to list interwencyjny do Józefa Różańskiego, dyrektora Departamentu Śledczego M.B.P.

Tu trzeba zauważyć, że Masłoń docenia te interwencyjne starania poety i pisze: „uratowane życie ludzkie nie ma swojej ceny i musi decydować o generalnej ocenie życia i twórczości Juliana Tuwima”. I jeśli Tuwim grał tu z etyką – to dla ocalenia skazańca, zmyślał np. że rodzina głównego oskarżonego pomagała matce Tuwima w czasie okupacji.

Masłoń jest bardzo skrupulatny i, jak widać, surowy wobec grzechów politycznych Tuwima. Wypomina mu też bardzo powściągliwy przecież w krytyce jego powojenny list do Gałczyńskiego. Natomiast wybacza Gałczyńskiemu – bez uzasadnienia – jego cynizm. Zapewne chodzi tu o jego czołobitne wiersze socrealistyczne („zapewne” – bo wprost o nich Masłoń się nawet nie zająknął). Cynizm nie odnosi się chyba do jego przedwojennych ONR-owskich z ducha wypowiedzi wierszem i prozą. Kamerzysta nie będzie tu ich przytaczał, bo są niestety haniebne. Pozwala sobie o nich przypomnieć tylko dlatego, że Masłoń tak pamiętliwy w stosunku do Tuwima, udaje, że o nich nie wie, oceniając Gałczyńskiego.

W „Nauce” (2012, nr 4) ukazał się rocznicowy artykuł Krzysztofa Mrowcewicza *Skarga nad Skargą* – odważny w swym zgola nierocznicowym krytycyzmie, a przy tym świetnie napisany. Trudno jednak pojąć, dlaczego autor pisze we wstępie do swego tekstu, że jest to przykład „*exordium ex abrupto*, retorycznym efektem, złożonym w hołdzie wielkiemu oratorowi, ćwiczeniem z hipotypozy i innych figur *verborum et mentis*”. „Nauka” jest pismem czytany głównie przez naukowców różnych dziedzin. Większość z nich zatem z takiego wywodu niewiele zrozumie.

Trudno powiedzieć, co miał na myśli Ryszard Makowski („W Sieci” 2013, nr 4), pisząc: „Oglądając

drętwe reklamy z udziałem Marka Kondrata, trudno nie popaść w euforię”. Zdaje się, że autor nie rozumie sensu słowa „euforia”.

Autorka podpisana literkami miz („Odra” 2013, nr 1, s. 138) pisze, że przedwojenne „Wiadomości Literackie” wydawane były na „zwykłym gazetowym papierze”. Widocznie nie miała nigdy tego pisma w ręce. Drukowane one było na dobrym papierze ilustracyjnym i było drogie – numer kosztował 80 groszy!

Memento hortis – tak brzmi tytuł artykułu Włodzimierza Karola Pessela w „Lampie” (2012, nr 12). Prawdopodobnie ma to znaczyć „Pamiętaj o ogrodach”. Ale dziwna to łacina. Czasownik „*meminisse*” wymaga rzeczownika na dopełniaczu lub bierniku, więc dopuszczalne byłoby tylko „*Memento hortorum*” lub „*Memento hortos*”.

W związku ze spektaklem *A ja Hanna* teatru w Opolu, Aneta Kyzioł pisze w „Polityce” (2013, nr 5), że Kochanowski, pogrążony w żałobie po stracie Orszulki, drugiej swej zmarłej córce, Hannie, nie poświęcił uwagi. Pomyłka: w drugim wydaniu *Trenów* z r. 1583 pojawiło się *Epitafium Hannie Kochanowskiej*: „I tyś, Hanno, za siostrą prędko pospieszyła / I przed czasem podziemne kraje nawiedziła, / Aby ojciec nieszczęśny za raz odżałował / Wszytkiego, a na trwalsze rozkoszy się chował”.

Prędzej czy później każdy – nie wyłączając autora – trafia do „Camery”. Zdarza się to więc nawet prof. Jackowi Majchrowskiemu. W wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” (z 9 II 2013) powiedział on, że Bolesław Piasecki nie miał podejścia rasowego, że antysemityzm falangistów polegał na pikietowaniu sklepów żydowskich, przy czym „czasem wybijano szyby” oraz na postulatach *numerus clausus* i *numerus nullus* na uniwersytetach. Czego zabrakło w tej zlagodzonej charakterystyce Falangi – nie trzeba chyba wyliczać. Nowością jest niepotwierdzona dotąd źródłowo informacja, że Żydom w czasie okupacji pomagała „duża część falangistów”. Ewidentną pomyłką jest twierdzenie, że Krzysztof Baczyński jako członek środowiska „Sztuki i Narodu” należał od ludzi związanych z Bolesławem Piaseckim. Ani jedno, ani drugie – nie jest prawdą.

W cennym wywiadzie z prof. Zbigniewem Mikołajką („Academia” 2012, nr 4) znalazły się dwie gafy historyczne: rabacji galicyjskiej w r. 1846 nie moż-

CAMERA OBSCURA. REMANENT ZALEGŁOŚCI

na nazwać krakowską – do Krakowa ona nie dotarła. Błędem jest też informacja, że pańszczyzna w zaborze pruskim zniesiona została najpóźniej, bo dopiero w latach 80. XIX w. Wręcz przeciwnie; zniesiono ją najwcześniej – w Wielkim Księstwie Poznańskim w r. 1823, a w całej reszcie zaboru, należącej do Królestwa Prus, już w r. 1807.

Ks. Adam Boniecki („Tygodnik Powszechny” 2013, nr 5) cytuje słowa jakiegoś internauty „Mi się wydawało, że państwem powinni kierować ludzie”, itd. Sam pisze również: „Mi się nie podoba, więc wam siłą zabronię”. A przecież jeśli akcent zdaniowy pada na zaimek, dopuszczalna jest tylko forma „mnie”. Czyli „Podoba mi się, że...”, ale „Mnie się podoba, że...”.

Sporo sknocił Tomasz Łysiak w eseju *Wilcze gniazdo, czyli o polskiej twierdzy Sienkiewicza* („Gazeta Polska” 2013, nr 6). Najpierw – mylny jest domysł, że pierwotny tytuł powieści *Ogniem i mieczem* – *Wilcze gniazdo* miał być „przepiękną metaforą” Polski jako twierdzy przeciw „wszystkiemu, co dzikie i barbarzyńskie”. Najpewniej chodziło po prostu o Rozłogi, siedzibę Kurcewiczów, o której w ostatecznym tekście czytamy, że „bardziej od innych wyglądało na jakieś drapieżne gniazdo” (a swoją drogą metafora „wilcze gniazdo” nie tylko nie jest piękna, ale wręcz niefortunna – wszak wilki gniazd nie budują!). Fantazjuje T. Łysiak, pisząc, że „Sienkiewicz z Orzeszkową prowadził polemiki i korespondencje bardzo ostre”. W rzeczywistości – nigdy nie polemizował, ogłaszał tylko recenzje z jej wczesnych powieści, krytyczne, ale nie odbierające autorce zasług literackich. W książce jubileuszowej dla Orzeszkowej *Upominek* umieścił drobny pt. *Sen*. Poza jednym listem nie ma śladu, by Sienkiewicz z Orzeszkową korespondował.

Głupstwa pisze T. Łysiak, twierdząc, że Sienkiewicz już jako noblista „był opluwany z zazdrości przez rodzimych konkurentów”. Konkurentką do Nobla była Orzeszkowa, która ani jednego słowa o Sienkiewiczu nie napisała. A ci, co go atakowali – Wacław Nałkowski, Stanisław Brzozowski ani nie czynili tego z zazdrości, ani do Nobla nie pretendowali.

Adam Wierciński, mój komiliton w walce z błędami i bredniami w prasie i książkach, („Odra” 2013, nr 2, s. 141) obrusza się na nadużywanie eufemizmu „wkurzać się”. Eufemizm to odległy od wyrazu, od

którego pochodzi i nikogo nie obraża, a jest określeniem dogodnym i ekspresywnym. Nie zastąpi go w rozmowie ani nazbyt gwałtowne „wściekać się”, ani zbyt książkowe „rozgniewać się”, ani staroświeckie już „obruszyć się”. Więc początek tej noty nawet lepiej brzmiałby w wersji „Adam Wierciński wkurzył się na nadużywanie eufemizmu »wkurzać się«”.

Najdelikatniej mówiąc – meandrycznie prezentuje linię repertuarową Teatru Polskiego jego dyrektor Andrzej Seweryn („W Sieci” 2013, nr 5). Ma ona ukazywać, że „nie abstrahujemy od naszych chrześcijańskich korzeni, czego dowodem będzie nie tylko np. *Irydion*, ale i *Zemsta* Aleksandra Fredry z pamiętną frazą Rejenta »Niech się dzieje wola nieba...«, pokazującą, jak to on traktuje Słowo Boże. W tym sensie komedia ta staje się kontynuacją *Irydiona*”. *Irydion* i *Rejent* – dotąd chyba nikt o takiej paranteli nie pomyślał.

Niedawno ukazały się *Listy do narzeczonej* Władysława Natanson (Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2011), znakomitego fizyka, a zarazem humanisty, z czasem rektora UJ. Przyszłą jego żoną była Elżbieta Baranowska, wychowana w domu swego stryja, warszawskiego profesora medycyny Ignacego Baranowskiego. W biograficznym wstępie Irena Homola-Skąpska pisze, że „od początku znajomości wiele dzieliło Elżbietę i Władysława, ale znacznie więcej łączyło” (s. 11). Według autorki – tym, co obojga dzieliło, to była różnica wieku (13 lat), sytuacja materialna i zainteresowania. O jednym czynniku tu nie wspomniano – Natanson pochodził z rodziny żydowskiej, był synem Henryka, znanego lekarza, asymilatora, społecznika, ale zarazem prezesa warszawskiej gminy żydowskiej. Władysław przyjął chrzest w r. 1900, prawdopodobnie już w okresie narzeczeństwa. O tym wszystkim – ani słowa w obszernym wstępie. A przecież są to okoliczności z punktu widzenia historyczno-socjologicznego bardzo istotne, a nie przynoszące ujemy ani Baranowskim, ani Natansonom.

Tu przychodzi mi myśl opinia prof. Krzysztofa Jasiewicz, że autodefinicja pewnego warszawskiego uczonego „Polak pochodzenia żydowskiego” to „dość ciekawa konstrukcja, zważywszy, że oboje rodzice byli Żydami”. „Dość ciekawa” oznacza tu chyba ironiczne, a w każdym razie lekceważące odrzucenie. Ta norymberszczyzna w tekście Jasiewicz, w świetle jego dotychczasowego dorobku,

nie dziwi. Dziwi natomiast, że znalazł się w ostatnim numerze pisma „Arcana” (nr 108), zredagowanym jeszcze przez Andrzeja Nowaka i Macieja Urbanowskiego. Że też nie zadrżała im ręka przy podpisywaniu tego numeru do druku. Są przecież profesorami Uniwersytetu Jagiellońskiego, którego chlubę stanowili m.in. Władysław Natanson, Leon Sternbach, Rafał Taubenschlag, Juliusz Kleiner, Ludwik Ehrlich, Józef Feldman – uczeni, których polskość jest według kryteriów prof. Jasiewicza co najmniej wątpliwa.

W tymże artykule prof. Jasiewicz nie po raz pierwszy twierdzi, że pogromy i ekscesy antyżydowskie z lata 1941 r. miały swe „ze wszech miar racjonalne podstawy w zachowaniu się Żydów w sowieckiej strefie okupacyjnej w latach wojennych”, a Polacy nie są w stanie tych pogromów zaakceptować ze względu na ich „skrajną formę i stosowanie zasady zbiorowej odpowiedzialności”. Ciekawe jak sobie autor wyobraża pogromy w pełni racjonalne i zasługujące na akceptację, bo dokonywane w formie mniej skrajnej i bez zbiorowej odpowiedzialności?

Rekordy zadufanej ignorancji bije Tomasz Kalita jako autor artykułu *Pisarze progu epoki. Epizody literackie* umieszczonego w tegorocznym „Pomocniku Historycznym »Polityki«”. Szydzi z Konopnickiej, która rok 1863 spędziła w Wiedniu z mężem i dopiero co urodzonym synkiem, że „tylko z tym pewnie mógł się jej kojarzyć ten rok”. Autor nie wie o licznych poematach, wierszach, nowelach pisarki poświęconych powstaniu (skrytykował to już słusznie Krzysztof Masłoń w „Do Rzeczy” 2013, nr 2). Ważna, odważna i wcale obszerna *Omyłka* Prusa to dla Kality tylko „drobna nowelka ilustrująca przekonania pisarza o bezsensie powstańczego życia” – zdanie świadczące o tym, że nie czytał on tego utworu. Kalita twierdzi też, że „Bałucki nie pisał nic o powstaniu styczniowym”. Nie wie biedakzysko nic o dwóch powieściach Bałuckiego powstaniu poświęconych – *Przebudzeniu* (1864) i *Młodzi i starzy* (1866).

Niedokładnie zapamiętał *Naszą szkapę* Rafał A. Ziemkiewicz („Do Rzeczy” 2013, nr 2). Matka naratora nie jest wdową – przeciwnie, to ona umiera przed zupełnie zdrowym mężem. No i autor nie rozumie słowa „pachciarz”, skoro pisze, że ową rzecką wdowę obdzierali z resztek majątku „zblatowani pachciarze”. Pachciarz oznaczał wiejskiego

dzierżawcę bydła, ogrodu. Polonista z wykształcenia powinien o tym wiedzieć!

Ukończona została edycja *Dzieł wszystkich* Bolesława Leśmiana (PIW), wielka to zasługa Jacka Trznadla. Dziwi jednak dlaczego w ostatnim tomie (*Utwory dramatyczne. Listy*) umieszczone zostały listy wdowy i córki poety do edytora. Prawie wszystkie dotyczą honorarium za rękopisy Leśmiana, będące w posiadaniu rodziny. Jeden, najobszerniejszy, napisany przez córkę, Marię Ludwikę Mazurową, zawiera głównie plotki i insynuacje (określenia samego Trznadla dotyczące kochanek Leśmiana i jego samego. Są one dla niego kompromitujące – ukazuje się w nich nie tylko jako erotoman i kabotyn, ale jako człowiek po prostu nieuczciwy. Czy takie listy warte są publikacji? O tym można dyskutować. Ale poczucie taktu sugeruje chyba, że nie należy ich wypychać do edycji dzieł Leśmiana.

Pisze prof. Leszek Szaruga („Polonistyka” 2013, nr 1): „O ile pamiętam w antyku europejskim instytucja krytyki literackiej nie istniała – owszem, w tym czasie powstawały pisma estetyczne, wszakże nie ma tu oceny poszczególnych utworów”. Prof. Szaruga źle pamięta – np. epopejom Homera gruntownie, później zaginione, dzieła poświęcili Arystarch, Zoil, Krates z Mallos (twórca terminu „krytyka”). Mylące jest również twierdzenie, że „dawne wieki” nie znały terminu wyodrębniającego literaturę piękną „z obszaru szeroko pojętej kategorii piśmiennictwa”. Przecież kategorią taką była w czasach starożytnych poezja. W poetykach średniowiecznych zaliczano do niej również prozę narracyjną.

Pamięć zawodzi Janusza Andermana („Gazeta Wyborcza” z 14 II 2013), gdy zauważa, że już Jan Kochanowski swoje obowiązki wobec kraju znał i zdobył się na wiersz o arcy polskiej wierzbie, przemawiając w jej imieniu do narodu: „Gościu, siadź pod moim liściem a odpoczni sobie”. Żarty żartami, ale to była lipa, nie wierzbą.

Oto fragment felietonu *Walentyńki dla pani Ani* zamieszczonego w tygodniku „W Sieci” (2013, nr 6), który wciąż rozdziera szaty, z oburzeniem piętnując brutalność języka swych przeciwników: „Na okładkach pism wygląda pani szalowo. Żadna tam Marilyn Monroe czy Czesia z Klanu pani nie podskoczą. One wydają się takie sztuczne, a pani jest naturalna i taka wesoła. Taka prawdziwie wesoła,

co może wynikać wyłączenie ze spełnienia. W pani skupiły się wszelkie kanony kobiecości. Napaść się nie można. Życzę pani z okazji walentynek, żeby taki światły człowiek jak pan Palikot albo Rozenek z pani partii poprosili panią o rękę. Ach, co to byłby za ślub! Dwór angielski zostałby zakasowany w kategorii uroczystości z pompą. W sumie, żeby wytyczać nowe kierunki, moglibyście się pobrać we trójkę. Wyobrażam sobie panią w sukni ślubnej. Całą na biało i wcale bym nie zakładała welonu, bo te gadki, że ma pani fizjonomię jak koń czy bokser, to żenada. [...] Byle tak dalej, pani Aniu, i życzę laski, marszałkowskiej, oczywiście; żarcik taki niewinny”.

Autor chyba nie wie, że zmiana płci to nie sprawa kaprysu, ale medyczny ratunek przed stanami depresji, a nawet samobójstwem. Ale nawet jeśli nie wie – jego tekst jest wyjątkowym chamstwem, tym bardziej obrzydliwym, że przez panią Grodzką niczym nie sprowokowanym. Warto zapamiętać nazwisko pismaka, który felieton napisał: Ryszard Makowski. Używam celowo pogardliwego określenia „pismak”. Bo słowa pogardy nie da się czasem uniknąć.

Przemysław Skrzydelski („W Sieci” 2013, nr 7) pisze w recenzji *Ożenku* Gogola w reżyserii Iwana Wyrypajewa: „Jeszcze kilka miesięcy temu sugerowałem, iż Wyrypajew na tyle uniwersalizuje język, że kwestia granic gatunku traci dla niego znaczenie. Dochodzi do podmiany sceny na agorę. Liczy się kontakt z widzem, ponad kulturową idiomatykę. Tak było niedawno w jego *UFO. Kontakcie*. Tym razem poszedł dalej, starając się podporządkować *Ożenek* prawidłom skrupulatnie budowanej przez siebie strategii. Bo w jego dramatach ten ton wyraźnie pobrzmiwa, subtelna różnica pomiędzy postacią zza czwartej ściany a aktorem, który stara się z nią zidentyfikować, jest na nowo zdefiniowaną misją teatralnego spotkania. Komunikat na serio: gram postać, ale jestem też performem opowiadającym historię, działam paradoksalnie jeszcze mocniej niż w przypadku klasycznego psychologizowania. W tej dziwnej manierze buzowały znaczenia, i to w megadawce; od tragicznego losu z samego dramatu niepostrzeżenie przechodziliśmy w plan odtwórcy roli. Wyjątkowo trudne zadanie. Realizację *Tańca Delhi* czy *Iluzji* były tego najlepszym dowodem.

Jednak implantowanie tej filozofii do *Ożenku* to pomysł skazany na porażkę. Gogol uzbroidł tekst w groteskę dominującą już na samej powierzchni,

dlatego próba jakiegokolwiek jej wyostrzenia kończy się pleonazmem konwencji”.

Czytałem trzy razy – i nadal nie rozumiem. Przemysław Skrzydelski jest komentatorem Programu Drugiego Polskiego Radia. Biedni ci słuchacze...

A oto, co pisze Marcin Kościelniak („Tygodnik Powszechny” 2013, nr 6) o poznańskim spektaklu sztuki *Balladyna* Marcina Cecko w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego: „Wulgaryzmy są tu na miejscu: są feministycznym, ostrym i brutalnym narzędziem demontażu patriarchalnej matrycy kolonizującej kobiecość. *Balladyna* wszak [...] w drugiej części spektaklu staje się kołem zamachowym dla retoryki przeciwopatriarchalnej i, co za tym idzie, antynarodowej”. „Narzędzie demontażu patriarchalnej matrycy kolonizującej kobiecość”; „*Balladyna* kołem zamachowym dla retoryki”! Taką polszczyzną pisze się dziś recenzje teatralne! Radziłbym autorowi i redakcji „Tygodnika Powszechnego”, by przeczytali sobie w *Słowniku terminów literackich* hasło „katachreza”.

Od dawna czekałem na okazję, by umieścić w „Camerze” prof. Martę Wykę, bo to przecież dowód tolerancji redaktorki naczelnej „Dekady” i niezależności Kamerateisty. Nareszcie okazja się trafiła: oto profesor Marta w wywiadzie udzielonym Andrzejowi M. Kobosowi (*Po drogach uczonych*, t. v, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2012, s. 546) mówi, że kiedy po *Liście 34* ojciec jej „stał się dla Komitetu Centralnego PZPR osobą niewygodną, został z dnia na dzień zwolniony ze stanowiska dyrektora Instytutu Badań Literackich”. Szkopuł w tym, że *List 34* podpisał Wyka w r. 1964, a przestał być dyrektorem IBL w r. 1970. O sobie znalazłem w tym wywiadzie miłe słowa, za które pięknie dziękuję, ale muszę się upomnieć o to, że to ja byłem promotorem doktoratu Marty Wyki, a nie Stefan Żółkiewski, jak czytam na s. 543. Nie ufałbym tu swej pamięci, ale tak podaje słownik *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*.

Dla równowagi rzucam kamyczek do własnego ogródka. W tomie *Skrzydlate słowa* z umieściłem słowa „Instrukcja obsługi” jako podtytuł powieści Georgesa Pereca *Rzeczy*. Tymczasem – jak mi to wytknął w liście prof. Grzegorz Gazda – jest to podtytuł innej jego powieści – *Życie*.

W eseju Krzysztofa Michalskiego *Historia jako pokusa* z r. 1990, teraz przypomniał mi przez „Gaze-

tę Wyborczą” (z 23–24 II 2013) czytamy, że ukąszenie heglowskie wielu intelektualistów Europy Środkowej, także i polskich, było m.in. zasługą Lukácsa, zwłaszcza jego książki *Historia a świadomość klasowa*. Michalski był znakomitą filozofem, ale myli się, uważając, że w swej książce Lukács twierdził, iż dopóki robotnicy nie zdobędą adekwatnej do swej sytuacji świadomości „depozytariuszem tej świadomości jest Biuro Polityczne Partii Komunistycznej”. Trudno też zgodzić się, że to lektura *Historii i świadomości klasowej* oddziaływała na poglądy polskich zwolenników „nowej wiary”. O ile pamięć mnie nie myli – nie ma najmniejszych śladów jej oddziaływania w całej publicystyce „Kuźnicy”. Adam Schaff na pewno wiedział, że ta książka Lukácsa z r. 1923 została uznana za heretycką i że Lukács musiał się od niej odżegnać. Żółkiewski czy Kott – jak się zdaje – znali wówczas tylko niektóre pisma Lukácsa z lat 30. XX w. dotyczące literatury.

„Do Rzeczy” (2013, nr 5 i 6) publikuje sylwetkę aktorki Zuli Pogorzelskiej i reżysera Michała Waszyńskiego w rubryce pt. *Pitaval II RP*. Z jakiej racji? Ani Pogorzelska, ani Waszyński żadnego przestępstwa nie popełnili, ani nie byli też ich ofiarami. Czyżby redakcja nie rozumiała słowa „pitaval”? (Zarzut ten dotyczy także późniejszych felietonów z tej rubryki – przyp. w korekcie).

Mała antologia Rymkiewiczowskiej myśli narodowej: „Ważniejsze jest stwierdzenie [Słowackiego], że Polska jest Siostrą Ukrzyżowanego” – „Polacy, chcąc bronić swojej cywilizacji, muszą opowiedzieć się przeciwko cywilizacji europejskiej”. „[Rosja] to nie jest imperium słowiańskie, tam są Mongołowie, to zawsze było imperium Mongołów”. „Kto chce się pojednać z Mongołami, zobaczy swoją głowę wbity na mongolski pał”. „Rosja w sferze duchowej nie ma nic do zaproponowania – ani nam, ani konającej Europie”. „W życiu polskim, tym publicznym, jest bardzo mało przestrzeni dla ludzi, którzy chcą pozostać Polakami”. „Polaków może być więc mało. Ważne, żeby byli dobrymi Polakami. Dobrą drużyną Bolesława Chrobrego”. „[W odpowiedzi na pytanie, co zrobić z tymi, którzy są wśród nas, ale nie chcą być Polakami] odpowiedziałem trzema słowami – »jebał was pies«” („Arcana”, nr 108).

W dwojaki sposób można na to wszystko zareagować. Można powstrzymać się od rewanżu na końcowe wyzwiśko, bo to – jak pisał Tuwim – „mezaliani byłby dla psa”. Ale można też perswadować:

Mistrzu, jest Pan wspaniałym poetą i świetnym eselistą, niech Pan jednak zrezygnuje z publicystyki, która zionie monstrualną megalomanią narodową, nienawiścią i pogardą dla całych narodów, samozwańczymi pretensjami do przewodzenia „dobrym Polakom” i decydowania o tym, kto do nich należy, a kto nie. I nade wszystko niech Pan nie mówi w jednym tekście, jak Wernyhora i jak mienel spod budki z piwem w Milanówku!

Myli się Jacek Szczerba („Gazeta Wyborcza” z 26 II 2013), twierdząc, że połowa bohaterów Karola Maya to „przybysze z c.k. monarchii”. C.K. monarchia to przecież Austro-Węgry, a postacie, o których tu mowa, to emigranci z Rzeszy Niemieckiej.

W „Nowych Książkach” (2013, nr 2) recenzja Janusza Tazbira z książki Jerzego Besali *Zygmunt Stary i Bona Sforza* nosi tytuł *Piękny i „bestia”*. „Bestią” nazywa Besala Bonę, ale dlaczego Zygmunt Stary miałby być pięknym?

Adam Leszczyński („Ale historia extra” z marca 2013, s. 86) oznajmia, że jednym z kulminacyjnych momentów kultu Stalina w Polsce był dzień 21 grudnia 1948 r., gdy kończył 70 lat. Autor pomylił się o cały rok – jubileusz ten obchodzono w r. 1949.

Nie bardzo troszczą się o fakty publicyści „Do Rzeczy”. Piotr Zychowicz (2013, nr 6) sądzi, że Andrzej Żdanow wraz ze starą gwardią bolszewicką został przez Stalina zamordowany. Wydaje mu się, że po śmierci Stalina nie było w całym „komunistycznym raju człowieka, który tego dnia nie zasypiałby z uśmiechem na ustach”. Tymczasem Żdanow, obdarzony do końca zaufaniem Stalina, zmarł we własnym łóżku w r. 1948. A po śmierci Stalina – dziwne to, ale prawdziwe – setki tysięcy ludzi i w ZSRR, i w krajach demokracji ludowej szczerze płakały.

Waldemar Łysiak z kolei (tamże) pisze, że po śmierci Stalina „piali” na jego cześć m.in. Miłosz i Lem, czego śladów w ich twórczości nie ma. Tenże autor („Do Rzeczy” 2013, nr 6, s. 56) jest przekonany, że odpowiednikiem rosyjskiego „samodzierża” jest polskie „dzierzymorda”. W rzeczywistości „samodzierża” to władca absolutny, a „dzierzymorda” (dokładniej: Dierzymorda) to nazwisko wymyślone przez Gogola dla jednej z postaci w komedii *Rewizor*.

Również w następnym numerze „Do Rzeczy” Łysiak strzelił byka – napisał, że *Odznaka za wier-*

CAMERA OBSCURA. REMANENT ZALEGŁOŚCI

ną służbę to pamiętnik pisarza Andrzeja Struga. Gdyby czytał kiedyś tę książkę, wiedziałby, że jest to dziennik fikcyjnego bohatera – młodziutkiego strzelca Pierwszej Kadrowej, który w zakończeniu umiera na gruźlicę.

A swoją drogą – z niesmakiem czyta się artykuł Łysiaka pt. *Carestwo* („Do Rzeczy” 2013, nr 6), napisany ze ślepą i tępą nienawiścią i pogardą dla Rosji i jej „kacapskich” mieszkańców. A przecież Rosjanie to nie tylko Iwam Groźny i Jeżow, ale także Hercen i Potiebnia, i Tolstoj. A także działacze Memoriału i tysiące zwykłych Rosjan, których życzliwość i pomoc z wdzięcznością wspominali polscy zesłańcy z czasów drugiej wojny światowej.

Jeszcze Łysiak. W numerze 5. „Do Rzeczy” opowiada on o rozmaitych hochsztaplerach, m.in. o jakimś Hiszpanie, który niedawno oszukał władze ukraińskie. Autor z radością pointuje: „Sicz zaporoska sfajdała się ze wstydu. I bardzo dobrze!”. Ciekaw jestem, jakby redakcja „Do Rzeczy” zareagowała, gdyby jakiś ukraiński felietonista opowieść o oszustwach słynnego „konsula” Jacka Silbersteina, któremu udało się oszukać polskie władze, zakończył słowami: „Te przeklęte Lachy sfajdały się ze wstydu. I bardzo dobrze!”.

Nie wiadomo na jakiej podstawie Andrzej Horubała („Do Rzeczy” 2013, nr 6) wypomina Marii Janion, że „stanowiła postrach zjazdów polonistów, piętnując niemarksistowskie podejście do literatury”. Chodzi tu o zjazdy uniwersyteckich kół polonistycznych na przełomie lat 40. i 50. Byłem na nich wszystkich – Janion wygłosiła na drugim z nich napisany wspólnie z Drewnowskim referat o zagadnieniu fikcji literackiej, na trzecim – o poetach Skamandra (także współ z Drewnowskim i Żmigrodzką). I w jednym i drugim nie gromiła przeciwników marksizmu, a w dyskusji – o ile mnie pamięć nie myli – głosu nie zabierała.

Andrzej Dobosz w gawędzie *Maratończyk* („Plus Minus” z 9–10 III 2013) słusznie stwierdza, że „zupelnym wymysłem” jest to, co pisał zmarły historyk Paweł Wiczorekiewicz o „słynnych rozważaniach Jana Kotta na temat wpływu handlu odeskiego na *Sonety krymskie*”. Ale w następnym zdaniu Dobosz się wycofuje – domyśla się, że „rzecz dotyczy zapewne uwag Kotta podczas rozprawy habilitacyjnej Stefana Żółkiewskiego *Spór o Mickiewicza*”. Sprawa wygląda trochę inaczej: we wcześnie-

nych pracach marksistowskich rozważano m.in. problem przyczynowo-skutkowego związku między eksportem zboża z Rosji w latach 30. XIX w. a poezją Lermontowa (o czym świadczy krytyczna wzmianka Eichenbauma w jego rozprawie *Literaturnyj byt* z r. 1927). Wiedział o tym zapewne Adam Schaff, gdy we *Wstępie do teorii marksizmu* z r. 1947 jako przykład wulgaryzacji marksizmu podawał fikcyjne, przez siebie sfabrykowane „wyjaśnienie *Pana Tadeusza* [...] podwyżką cen zboża na Litwie”. Dopatrywanie się takich związków między handlem a literaturą insynuowano niekiedy Żółkiewskiemu (nie Kottowi) na podstawie fragmentu *Sporu o Mickiewicza* (s. 84), w którym zwracał on uwagę, że poeta przybywszy do Odessy „właściwie po raz pierwszy w życiu znalazł się w dużym handlowym, bardzo już kapitalistycznym mieście. W mieście spekulacji zbożowych, w stolicy tej szlachty ukraińskiej, która na ziemiach zachodnich cesarstwa miała najbardziej świadome ambicje kapitalistyczne i możliwości takiego gospodarowania”. Zdaniem Żółkiewskiego, poeta w *Sonetach* obnaża trywialność tego arystokratycznego świata. O cenach zboża mowa jest u Mickiewicza tylko w ironicznym wierszu *Do wizytujących*, gdzie poeta przestrzega ich, że nie dość jest opowiadać, o czym wszyscy wiedzą, „że dzisiaj tam walczą, ówdzie obiad jedzą, Zboże tanie, deszcz pada, a w Grecji rozboje”.

Od czasu do czasu czyta się, że krakowianizmem są formy z partykułą „że”, typu „chodźże”. Opinia to całkowicie błędna. Przecież już w średniowieczu pieśń głosiła „A witajże, witaj nasz miły gospodyniel”. A Słowacki pisał w *Odpowiedzi na Psalm przyszłości*: „Bądźże mi weselszej cery, Bo cię żywym być przymuszę”.

Bolesław Bierut-polityk zasłużył na potępiające oceny. Jeśli jednak Krzysztof Kłopotowski („Plus Minus” z 9 III 2013) nazywa młodego, bądź co bądź inteligentnego samouka i społecznika, z zawodu drukarza, „lumpem z Lublina”, jest to przejaw albo ignorancji, albo zaślepiętej wrogości. Bo przecież „lump” (według *Słownika polszczyzny potocznej* Janusza Anusiewicza i Jacka Skawińskiego) to pogardliwie „człowiek stojący bardzo nisko w hierarchii społecznej, utrzymujący się z niewiadomych źródeł, naruszający normy życia społecznego”. A drukarz to był wówczas najwyżej stawiany zawód robotniczy!

Kłopotowski bardzo jednak lubi wyraz „lump”. W dalszym ciągu tego artykułu pisze, że beneficjen-

tami komunistycznego systemu była „biedota wiejska i miejskie lumpy”. Czyli ci mieszkańcy miast, którym system ten umożliwił awans społeczny, to same lumpy? Tako rzeczce patrycjusz z „Plus Minus”.

Marek Kornat („Nowe Książki” 2013, nr 2, s. 7) podstawową ideę polityczną Piłsudskiego formułuje w słowach „Niepodległość to impoderabilium i koniec”. Piłsudskiego uczono w gimnazjum łacińskim, więc na pewno wiedział, że słowo to jest przymiotnikiem, więc jedynie poprawną formą mianownika liczby pojedynczej jest tu „impoderabile”.

Zagadka: w związku z nagrodzeniem polskimi Orłami filmów *Pokłosie* i *Oblawa* Marcin Wolski („Do Rzeczy” 2013, nr 7) przepowiada, że „małuczko, a orły będą musiały zmieniać nakrycie głowy”. Ciekawe, co też to Marcin Wolski miał tu na myśli?

Leon Krupecki (postać autentyczna) i Stanisław Wokulski, bohater *Lalki*, tylko tyle mają z sobą wspólnego, że obaj żyli mniej więcej w tym samym czasie, obaj stali się zamożnymi kupcami, ożenili się bogato, byli syberyjskimi zesłańcami. No i jeszcze teść Krupeckiego ma na imię Franciszek, tak jak pierwszy mąż żony Wokulskiego, a nazwisko podobne – Mentzel. Wątpliwe te zbieżności wystarczą Rafałowi Skąpskiemu, by w tytule swego artykułu wysunąć hipotezę *Leon Krupecki pierwotnie Wokulskiego*? („Twórczość” 2013, nr 2) i na sześciu stronach opowiadać o różnych jego przedsięwzięciach handlowych z *Lalką* niemających już nic wspólnego.

Dorota Wellman, dziennikarka i prezenterka telewizyjna („Wysokie Obcasy”, nr 10) z czułością i uwielbieniem opowiada o swej zmarłej matce, ale wpłata przy tym takie zwroty, jak „nieprawda, że kobiety rozmawiają o pierdołach”, „nabijam licznik telefonu nie po to, żeby opowiadać o dupie Maryni”. Nie potępiam, nie gorszę się – tylko nie rozumiem, dlaczego do pełnej ekspresji słownej nawet w takiej sytuacji niezbędne są dzisiejszym młodym osobom wulgaryzmy. Zresztą nie tylko młodym. Bohdan Zadura („Twórczość” 2013, nr 2) zaczyna wiersz *Redukcja* słowami: „mój pierdolony monografista, jak Henryk B. nazywa Jarka B.”. Być może w najnowszym przekładzie *Hamleta* zamiast „Świat wyszedł z orbit” przeczytamy: „Świat się rozpierdolił”...

Wojciech Pięciak („Tygodnik Powszechny” z 10 II 2013) twierdzi, że w Polsce w r. 1945 „był z jednej

strony sowiecki totalitaryzm instalujący w Europie swój system (także rękoma Polaków, którzy się do nich przyłączyli), z drugiej zaś strony było właściwie całe (wyjawszy komunistów) spektrum polityczne wywodzące się z przedwojennej Polski – od socjalistów przez ludowców po endecję”. Duże to uproszczenie. Jak w tym biało-czarnym schemacie umieścić takich ludzi, którzy z reżimem komunistycznym podjęli współpracę, jak Eugeniusz Kwiatkowski, Adam Krzyżanowski, gen. Stefana Mossor, Stanisław Lorentz, Tadeusz Manteuffel?

Złote słowa: „Cham nie dość, że jest chamski, to jeszcze po chamsku kota ogonem do góry odwraca, bo cham jest zawsze przekonany o swej racji” (Grzegorz Markowski, „Newsweek” 2013, nr 9).

hm



29 sierpnia 2013
zmarł w Nowym Jorku
PIOTR GRZBOWSKI
performer i malarz

15 sierpnia 2013 roku zmarł w Nicei

SŁAWOMIR MROŻEK

Jeden z najwybitniejszych dramaturgów XX wieku, prozaik, satyryk, rysownik.

Debiutował jako autor opowiadań i rysunków, publikowanych na łamach „Przekroju”; pierwszym utworem scenicznym była *Policja*, wydana w 1958 roku.

Wyemigrował w roku 1963, do kraju wrócił dopiero po 33 latach, by w roku 2008, po ciężkiej chorobie udaru mózgu, wyjechać na stałe do Francji.

Jednak decyzją Pisarza pochowany zostanie w Krakowie.

Autor kilkudziesięciu dramatów, wydanych w Polsce i za granicą, oraz wystawianych na międzynarodowych scenach, z których najbardziej znane to: *Policja* (1958), *Męczeństwo Piotra Ohey'a* (1959), *Indyk* (1960), *Karol* (1961), *Śmierć porucznika* (1963), *Tango* (1964), *Poczwórka* (1967), *Rzeźnia* (1973), *Emigranci* (1974), *Pieszko* (1980), *Vatzlav* (1982), *Ambasador* (1982), *Alfa* (1984), *Portret* (1987), *Miłość na Krymie* (1993), *Karnawał, czyli pierwsza żona Adama* (2013), a także kilkunastu tomów opowiadań, m.in. *Słoń* (1957), *Wesele w Atomicach* (1959), *Dwa listy i inne opowiadania* (1970), *Donosy* (1983), *Małe prozy* (1990), i dwóch powieści *Maleńkie lato* (1956), *Ucieczka na południe* (1961).

Pokonując afazję, będącą skutkiem udaru mózgu, powrócił do lat dzieciństwa i młodości w *Baltazarze. Autobiografii* (2006), książce zadedykowanej ludziom dotkniętym afazją.

W ostatnich trzech latach ukazały się nakładem Wydawnictwa Literackiego trzy tomy *Dzienników*, obejmujące lata 1962–1989, oraz tomy korespondencji ze Stanisławem Lemem, Wojciechem Skalmowskim, Janem Błońskim, Adamem Tarnem i Erwinem Axerem.

Laureat nagród i wyróżnień polskich i międzynarodowych, literackiej nagrody im. Kościelskich, Nagrody Polskiego PEN Clubu im. Jana Parandowskiego, Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, francuskim Orderem Legii Honorowej, Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, Orderem Ecce Homo.

Rodzinie i Przyjaciółom
składamy wyrazy głębokiego współczucia
REDAKCJA „DEKADY”

Anna Baranowa – historyczka sztuki i krytyczka; publikowała liczne artykuły w książkach, katalogach wystaw oraz w czasopismach naukowych i literacko-artystycznych; kuratorka wystaw; należy do Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Stowarzyszenia Historyków Sztuki (członkini Zarządu Oddziału Krakowskiego SHS, gdzie od roku 2003 kieruje Sekcją Sztuki Nowoczesnej); wchodzi w skład Rady Muzeum Historycznego Miasta Krakowa oraz Rady Fundacji im. Piotra Potworowskiego; pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczy krytyki artystycznej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. W 2010 na wniosek Collegium Artium otrzymała nagrodę specjalną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za zasługi dla kultury polskiej. Mieszka w Krakowie.

Dobromiła Błaszczuk – absolwentka Instytutu Historii Sztuki UJ; kurator, publikuje teksty o sztuce, współzałożycielka platformy promującej polską sztukę współczesną Contemporary Lynx, pracuje w Galerii Starmach.

Marek Czuku – poeta. Z wykształcenia fizyk i polonista (Uniwersytet Łódzki). Wydał dotychczas jedenaście tomów poetyckich. Oprócz wierszy pisze małe formy prozatorskie, recenzje, szkice, felietony, piosenki oraz teksty publicystyczne. Publikował w wielu pismach literackich i kulturalnych, m.in. na łamach „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry”, „Akcentu”, „Toposu”, „Kwartalnika Artystycznego”, „Więzi”. Jego twórczość tłumaczona była na język angielski, niemiecki, hiszpański, szwedzki, serbski, chorwacki oraz hindi. Należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz do Academia Europaea Sarbieviana. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Mieszka w Łodzi. Osobista strona internetowa: www.czuku.net.

Tomasz Gryglewicz – historyk i krytyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki Wydziału Historycznego UJ. Ostatnio opublikował książkę *Kraków i artyści: teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX* (2006).

Maria Hussakowska – historyczka i krytyczka sztuki; pracuje w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki UJ. Zajmuje się współczesnym muzealnictwem, kuratorstwem, historią sztuki nowoczesnej i współczesnej, sztuką amerykańską.

Ostatnio opublikowała m.in. książkę *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja pojęcia awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych* (2003).

Karina Jarzyńska – doktorantka przy Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Absolwentka MISH i religioznawstwa UJ. Publikowała m.in. na łamach „Tekstów Drugich” i „Literatury Ludowej”. Ostatnio wydała popularnonaukowy album *Eposy świata* (2011). Przygotowuje doktorat na temat dzieła Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej.

Beata Kałęba – literaturoznawczyni, tłumacz z języka litewskiego; adiunkt w Katedrze Kultury Literackiej Pogranicza Wydziału Polonistyki UJ. Wydała m.in. trzy tomy materiałów źródłowych do historii stosunków polsko-litewskich *W kręgu sporów polsko-litewskich na przełomie XIX i XX wieku*. Przetłumaczyła z litewskiego kilka monografii naukowych dotyczących historii Litwy i literatury na Litwie. Obecnie zajmuje się twórczością i działalnością publiczną Tomasa Venclovy, tłumaczy litewskich poetów emigracyjnych, przygotowuje do wydania antologię tekstów do uniwersyteckiego kursu historii literatury litewskiej.

Anna Łabędzka – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981 roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatrologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczka teatrów i festiwali operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

Paulina Małochleb – krytyk i historyk literatury; asystentka Zarządu Fundacji Szymborskiej, sekretarz Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m.in. na łamach „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry” i „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny *Książki na ostro*.

Henryk Markiewicz – historyk i teoretyk literatury, emerytowany profesor UJ. Ostatnio opublikował *Mowy i rozmowy* (2011), *Skrzydlate słowa* (2012), a także antologię *Igraszki literackie polonistów* (z Michałem Rusinkiem, 2012).

AUTORZY

Marek Olszewski – doktorant w Katedrze Krytyki Współczesnej UJ. Swoje teksty publikuje w pismach papierowych (m.in. w „Opcjach”, „Nowych Książkach”, „Wyspie”, „FA-arcie”, „Dekadzie Literackiej”, „Arteriach”, „Pograniczach”, „Akcencie”) oraz w internecie („dwutygodnik”, „artPapier”, „e-splot”).

Anna Pekaniec – historyczka literatury; prowadzi zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ i w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego; ostatnio opublikowała książkę (poszerzona wersja pracy doktorskiej) pt. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*.

Bogdan Rogatko – krytyk literacki, edytor, publicysta. Publikował m.in. na łamach „Dekady Literackiej”. Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”.

Małgorzata Szumna – historyk literatury, przygodnie krytyk literacki; absolwentka MISH UJ, obecnie doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Paweł Taranczewski – malarz, rysownik, krytyk sztuki, kierownik Katedry Historii i Teorii Sztuki w krakowskiej ASP, także wykładowca w Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie. Swoje obrazy i rysunki prezentował na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Jego prace znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Historycznego Miasta Krakowa; jest autorem książki *O płaszczyźnie obrazu* (1992).

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki – poeta; absolwent filologii polskiej UMCS. Jest laureatem m.in. Nagrody Literackiej im. Barbary Sadowskiej (1994), Nagrody im. Kazimierza Iłkowiczówny, Nagrody Literackiej Gdynia (2006 i 2009), Nagrody Literackiej Nike (2009). Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Ostatnio opublikował tom *Imię i znanie* (2011). Mieszka w Warszawie.

Katarzyna Turaj-Kalińska – poetka, eseistka, prozaik. Autorka książek dla dorosłych i dzieci. Najnowszy zbiór *Bracia Strach i inne opowiadania* otrzymał tytuł Krakowskiej Książki Miesiąca oraz kwalifikację do Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus” (2010). Szkice krytyczne i wiersze drukowała m.in. w „Dekadzie Literackiej”, „Zadrze”, „Frazie”, „Przekroju”. W tłumaczeniach publikowana

m.in. w „The Rialto”, „Verse” (Wielka Brytania), „Iton 77”, „Pseyfas” (Izrael). Obecnie mieszka w Brukseli.

Szczepan Twardoch – pisarz, publicysta; absolwent socjologii na Międzywydziałowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych w UŚ. Jest laureatem m.in. Srebrnego Wyróżnienia Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego (2008) oraz Paszportu Polityki (za rok 2012). Ostatnio opublikował w Wydawnictwie Literackim powieść *Morfina* (2012). Mieszka w Pilchowicach.

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Ostatnio opublikowała zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007), a także dwie monografie *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

SPROSTOWANIE

W tekście Pawła Taranczewskiego *Architekturalne scherzo Witkacego*, zamieszczonym w nr 1/2/2013 „Nowej Dekady Krakowskiej”, podpisy pod ilustracjami powinny być następujące: pod rysunkiem na s. 186 „Rysunek węglem wykonany przez autora na podstawie domu projektu Franka Gehry”; pod rysunkiem na s. 187 „Rysunek węglem wykonany przez autora na podstawie szkicu Witkacego”.

Autora i Czytelników najmocniej przepraszamy.

REDAKCJA

s. 176: Spotkanie wspomnieniowe w Instytucie Historii Sztuki UJ 10 października 2012 r.
Fotografia Agata Zuzanna Jabłońska

Druk:

Drukarnia EKODRUK
ul. Powstańców
Wielkopolskich 3,
30-353 Kraków
tel./fax: 12 2961909
www.ekodruk.eu

Przygotowanie do druku:

Marcin Hernas | tessera.org.pl

ISSN 2299-4742

Warunki prenumeraty

Prenumerata roczna wynosi 60,00 PLN

W roku 2013 opublikowane zostaną
dwa numery pojedyncze
oraz dwa zeszyty podwójne.

Koszty przesyłki krajowej ponosi
Wydawca.

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto Wydawcy.

**Wydawca:**

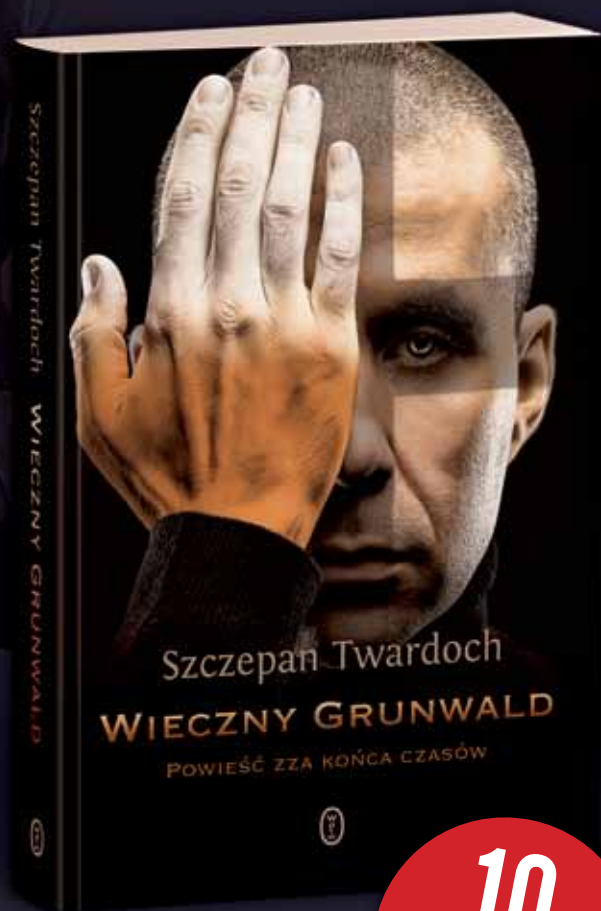
Krakowska Fundacja Literatury
ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków
I Oddział PKO BP w Krakowie
02 10202892 0000530204690998



MIECZYŚŁAW PORĘBSKI 1921–2012

Milowy krok na drodze do sukcesu „Morfiny”

foto: Magda & Michał Kryjakowie



NOMINACJA

10
października
premiera



Wydawnictwo Literackie na Facebooku:
www.facebook.com/wydawnictwoliterackie



Wydawnictwo Literackie na YouTube:
www.youtube.com/wlchannel

www.wydawnictwoliterackie.pl
infolinia 800 421 040



Stowarzyszenie Wydawców **REPROPOL**

**Jesteśmy organizacją założoną przez wydawców prasy
i prowadzimy działalność w zakresie zbiorowego
zarządzania prawami autorskimi ochrony praw
autorskich przysługujących wydawcom.**

**Naszą misją jest umożliwienie użytkownikom materiałów
prasowych zgodnego z prawem korzystania z tych materiałów,
przy jednoczesnym zabezpieczeniu praw wydawców.**

**W imieniu wydawców prasy dokonujemy na ich
rzecz podziału i wypłaty wynagrodzeń z tytułu opłat
reprograficznych, które zostały przewidziane w art. 20
i 20¹ ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.
Uruchomiliśmy wypłaty wynagrodzeń dla tytułów prasy
naukowej. W najbliższym czasie planujemy również
uruchomienie wypłat dla tytułów prasy pozanaukowej.**

**Zwracamy się do wydawców prasy o przekazywanie nam
niezbędnych danych teleadresowych i finansowych (NIP,
nr konta) w formie pozwalającej na uwierzytelnienie nadawcy:
poprzez wypełnienie ankiety zamieszczonej na naszej stronie
www.swrepopol.pl, lub pismem na nr faksu 22 827 87 18
albo w postaci skanu na adres biuro@swrepopol.pl.
Ankiety można też dostarczyć za pośrednictwem poczty
na adres biura 00-366 Warszawa, ul. Foksal 3/5.**

Zarząd

SW REPROPOL

ISSN 2299-4742



KFI
KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY