

1 NOWA 1 dekada

KRAKOWSKA
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 4/5 (8/9) ROK II 2013 KRAKÓW

Cena **18 zł** (w tym 5% VAT)
ISSN 2299-4742



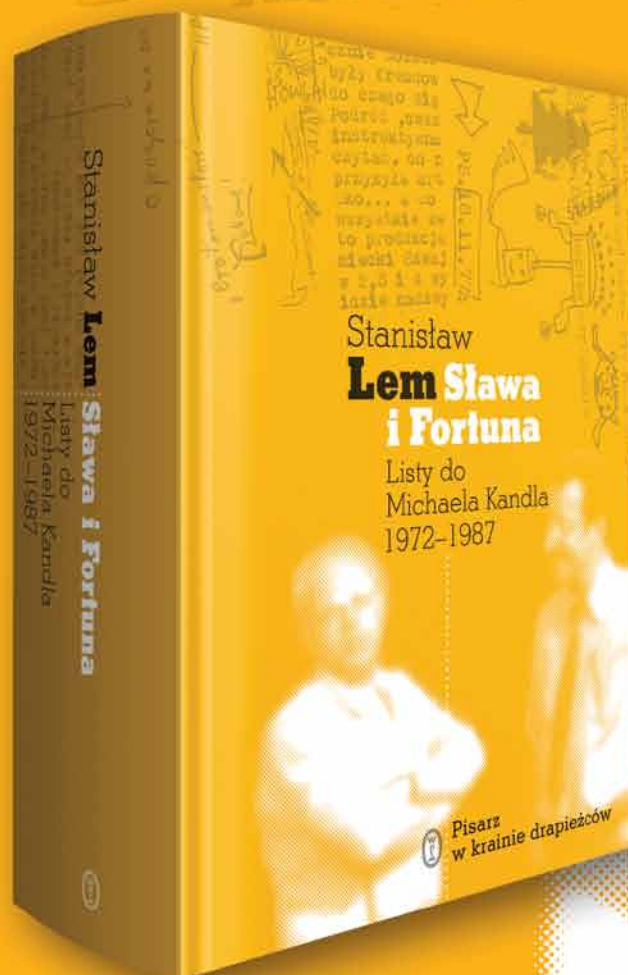
SZYMBORSKA
na świecie

NOWA KSIĄŻKA STANISŁAWA LEMA

Szczera i dynamiczna opowieść o literaturze,
życiu oraz kulisach kariery na Zachodzie,
opowiedziana w listach do tłumacza.

„Chwała, fortuna i rozczarowanie”

Jerzy Jarzębski



Wydawnictwo Literackie na Facebooku:
www.facebook.com/wydawnictwoliterackie



Wydawnictwo Literackie na YouTube:
www.youtube.com/wlchannel

www.wydawnictwoliterackie.pl
infolinia 800 421 040



SZYMBORSKA NA ŚWIECIE



Szyborska Wybór wierszy

WISŁAWA SZYMBORSKA TUTAJ / HERE

znak

25

Wisława Szymborska Wiersze wybrane

Wisława Szymborska ◀ CHWILA

50

25

Wisława Szymborska Dwukropek

25

Wisława Szymborska Wystarczy

25

Wisława Szymborska Miłość szczęśliwa

25

Wiersze wybrane

Wisława Szymborska

SZYMBORSKA NA ŚWIECIE

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 *zastępca redaktor naczelnej*

Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Bogdan Rogatko

Paulina Małochleb

Robert Ostaszewski

Anna Pochłódka

Współpracują:

Anna Baranowa, Jacek Błach, Tomasz Gryglewicz, Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka, Łukasz Maciejewski, Henryk Markiewicz, Małgorzata Ruda, Małgorzata Szumna

Redaktorzy prowadzący:

Bogdan Rogatko, Tomasz Cieślak-Sokołowski

Okładka: Aleksander Pieniek

Fotografia: Grażyna Borowik (s. 1)

Adres redakcji i wydawcy:

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

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

e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com, redakcja@nowadekada.pl



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

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 października 2013 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



FUNDACJA WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

Dofinansowano ze środków Fundacji Wisławy Szymborskiej.

Wszystkim Donatorom bardzo dziękujemy!

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 4/5 (8/9) ROK II 2013 KRAKÓW

SZYMBORSKA NA ŚWIECIE

LUIGI MARINELLI	Jarmark cudów, czyli Szymborska (i szymborskizm) we Włoszech	6
JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI	Eco Szymborskiej – dwa słowa o jej obecności we Włoszech	18
ISABELLE MACOR-FILARSKA	Szymborska we Francji	22
AGNETA PLEIJEL	Dlaczego Szwecja tak ją kocha?	32
ANDERS BODEGÅRD	Jak czytano Szymborską w Szwecji	40
ABEL MURCIA, GERARDO BELTRÁN	Kilka słów w sprawie obecności Wisławy Szymborskiej w świecie języka hiszpańskiego	46

NOMINOWANI DO NAGRODY POETYCKIEJ IM. WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	Justyna Bargielska – Miłosne inscenizacje	55
PIOTR MATYWIECKI	Krystyna Dąbrowska – Styl istnienia	61
JACEK ŁUKASIEWICZ	Łukasz Jarosz – Wiersze gospodarskie	66
KRZYSZTOF LISOWSKI	Krzysztof Karasek – Otworzyć oczy na chaos	72
WOJCIECH LIGĘZA	Jan Polkowski – Osobny	75

POEZJA

KACPER BARTCZAK	WIERSZY	86
KRZYSZTOF LISOWSKI	Pajan, lekarz bogów	92

ESEJ

ADRIAN GLEŃ	Dwukropek: zamiast kropki. Julian Kornhauser czyta tom Wisławy Szymborskiej	94
ANNA PEKANIEC	Różnice w podobieństwach, podobieństwa w różnicach. Elizabeth Bishop i Wisława Szymborska	100

WSPOMNIENIE

MARTA WYKA Opowiedzieć swoją historię **108**

OKNO NA ŚWIAT

ANNA ŁABĘDZKA Thomas Bernhard – świat w ruchu **112**

PREZENTACJA

Z EDMUNDEM WHITE'EM Chłopiec z czerwonymi uszami **124**

rozmawia SABINA

MISIARZ-FILIPEK

SABINA MISIARZ-FILIPEK Elena, której nie ma **130**

KSIAŻKI

WIT PIETRZAK Ezra Pound i poezja nowego obiektywizmu **134**

TOMASZ KUNZ Innego końca nie będzie **142**

TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI *Niemówienie, rośnie* **148**

WOJCIECH LIGĘZA Po śladach **151**

BOGDAN ROGATKO Notes **157**

ROBERT OSTASZEWSKI Rodzina jako źródło zdziwień **162**

KATARZYNA PAWLICKA Powiedz, co napisałaś **165**

Komunikat o Nagrodzie im. Jana Michalskiego **168**

MARTA WYKA Uczestniczyć, świadczyć, pisać **170**

PAWEŁ TARANCZEWSKI Summa... **176**

TEATR

MAŁGORZATA RUDA Rewolucja czeka za progiem **182**

SZTUKA

BOGUSŁAW KRASNOWOLSKI Rodzina Brueghlów we Wrocławiu **190**

KRZYSZTOF SIATKA Malowanie momentu zmiany? **197**

Matta. Człowiek i Wszechświat **203**

ANNA BARANOWA Matejko Porębskiego

VARIA

HENRYK MARKIEWICZ Camera obscura **212**

Autorzy **225**

OD REDAKCJI

Wchodzenie pisarza – a zwłaszcza poety – w obszar innego języka i innej kultury zawsze jest przygodą tyleż obiecującą, ile niepozbawioną ryzyka. Wiele zależy od talentu pośrednika, czyli tłumacza, istotną rolę odgrywa tradycja poetycka przyjmującej kultury. Ale zdarza się też, że w grę wchodzi czynnik niepoddający się łatwo racjonalnemu tłumaczeniu; że – jak w miłości – dochodzi do gwałtownego *coup de foudre*, lub przeciwnie – poeta natrafia na mur chłodnej obojętności. Poezja Wisławy Szymborskiej przyjmowana była na ogół życzliwie w innojęzycznych krajach; ale potrafiła też wzniecić prawdziwą namietność i doświadczyć chłodu, jakim jest brak zainteresowania. Pierwszą odsłonę tych przygód przedstawiamy w niniejszym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej”.

Fotografia Teresa Walas



SZYMBORSKA NA ŚWIECIE



Luigi Marinelli
**Jarmark cudów,
czyli Szymborska
(i szymborskizm)
we Włoszech**





Florencja. Fotografia Grażyna Borowik

Włochy to kraj piękny, zadziwiający i paradoksalny (niemal tak samo jak Polska). Wszystko jest w nim możliwe: wielkie entuzjazmy i nagłe zapomnienia, nieoczekiwana wspaniałość i niewiarygodna ciasnota umysłowa, wszechobecna korupcja i nieposzlakowana prawość. Problemy z mafią, rasizmem i homofobią są na porządku dziennym, podobnie jak nagminne uchylanie się od płacenia podatków, jednak większość Włochów to porządni ludzie, którzy wykonują uczciwie swoją pracę, czasem (z powodu pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego) tracą ją, a mimo to żyją z godnością i wierzą w lepsze jutro.

Kiedy 3 października 1996 roku Wsławie Szymborskiej przyznano Nagrodę Nobla, skontaktowała się ze mną zdesperowana redakcja dziennika „L’Unità”, wtedy jeszcze organ pds (Demokratycznej Partii Lewicy), dzisiaj już mniej „lewicowej” pd (Partii Demokratycznej). Nikt nie znał polskiej poetki, dlatego też – za pośrednictwem wybitnego italianisty Giulia Ferroniego, mojego kolegi z Uniwersytetu Rzymskiego – redaktorzy zwrócili się

o pomoc do „specjalisty”. W ciągu dwóch czy trzech godzin musiałem sklecić artykuł (zostałem profesorem między innymi po to, żeby nie być dziennikarzem!) i zaproponowałem, by zatytułować go *Zdumienie życiem*. Nie wiedząc wtedy, że dwa miesiące później sama Szymborska użyje podobnej formuły w swoim odczycie noblowskim, chciałem podkreślić w ten sposób jeden z kluczowych elementów poetyki nieśmiałej polskiej poetki, która, podobnie jak szesnaste lat wcześniej równie „nieznany” Miłosz, ośmieliła się wstąpić na Noblowski Parnas na przekór oczekiwaniom i spekulacjom różnych lobbystów literatury. Redakcja „L’Unità” postanowiła jednak zmienić tytuł mojego artykułu na *Zdumienie sławą*, z czego wynikł niefortunny kompromis między zdumieniem krytyków i prasy z powodu przyznania nagrody poetce – jak określił ją jeden z dzienników – „niemal nieznannej kulturze światowej”, a moim zdziwieniem (czy wręcz oburzeniem) wywołanym tą zaściankową reakcją.

Wiadomo zresztą, że zagraniczni poloniści muszą stale borykać się z podobnymi problemami. Pietro Marchesani, przyjaciel, a przede wszystkim znakomity

tłumacz Wisławy Szymborskiej (a także Miłosza, Herberta i innych polskich poetów), często się na to uskarżał, zarówno prywatnie, jak i na forum publicznym. W końcu, nie zdając sobie z tego nawet sprawy, zupełnie mimowolnie, przyszła nam z pomocą właśnie sama Szymborska, ta poetka w 1996 roku „praktycznie nieznana”, która w ciągu kilku lat stała się we Włoszech zjawiskiem literatury masowej, a być może najpopularniejszą „włoską” poetką. W istocie, jej wiersze nie tylko są obecnie bardziej znane i lubiane przez włoskich czytelników niż na przykład utwory ich rodaczki Aldy Merini, ale też znalazła się ona w bardzo wąskim gronie polskich pisarzy (być może obok Ryszarda Kapuścińskiego), których nazwisko – co prawda często w zniekształconym kształcie – Włosi kojarzą z Polską. Pod tym względem stała się Szymborska następczynią Sienkiewicza, którego *Quo vadis?* cieszyło się w XX wieku tak wielką popularnością (literacką i pozaliteracką), że ukuto nawet termin „quovadizm”. Być może poetkę rozśmieszyłoby to moje stwierdzenie, moim zdaniem nie ulega jednak wątpliwości, że obecnie mamy we Włoszech do czynienia ze zjawiskiem „szymborskizmu”.

W czerwcu bieżącego roku, na śląskiej sesji o recepcji literatury polskiej na świecie, młoda italianistka z Warszawy, Justyna Hanna Orzeł, wygłosiła referat *Fenomen Szymborskiej. O modzie (poetyckiej) we Włoszech*. Mimo iż „moda” nie jest może najtrafniejszym określeniem, *casus* Szymborskiej można interpretować jako odpowiedź na zapotrzebowanie chwili. Poetka jest już we Włoszech niemal ikoną kultury popularnej, a rzesza jej wielbicie-

li – „szymborskistów” stale się zwiększa, co jest prawdziwym paradoksem w przypadku pisarza, który deklarował, że „nie należał do żadnej z literackich grup” (*Nagrobek*). Chodzi o zjawisko przekraczające ramy poetycko-literackie czy nawet socjoliterackie, gdyż stopniowo stało się też fenomenem obyczajowym, medialnym i wręcz politycznym: na początku 2012 roku prasa odnotowała na przykład, że była minister pracy Elsa Fornero nosi różową bransoletkę z mottem z *Portretu kobiecego*: „To łatwe, niemożliwe, trudne, warte próby” (w przekładzie Pietra Marchesaniego: „È facile, impossibile, difficile, ne vale la pena”). Chociaż może jednak nie było to warte próby (jak widać przepaści między polityką a poezją nie da się zasypać), ponieważ reforma rynku pracy i emerytur zainicjowana przez minister Fornero jak na razie przyniosła tylko negatywne rezultaty... Na drugim – poważnym – biegunie takiego frywolno-światowego posługiwania się cytataми z Szymborskiej sytuuje się powieść Benedetty Tobagi *Come mi batte forte il tuo cuore* [Jak mi prędko bije twoje serce], Einaudi, Torino 2009): także tutaj wers z wiersza poetki (puenta tytułowego *Wszelkiego wypadku*) został wykorzystany jako komentarz polityczny, w tym przypadku jednak naprawdę wzruszający i umotywowany literacko. Autorka opowiada w książce historię swego ojca, Waltera Tobagiego, dziennikarza „Corriere della Sera”, zamordowanego w roku 1980, w wieku trzydziestu trzech lat, przez terrorystów, kiedy Benedetta miała zaledwie trzy lata. Podejmując bolesną i poruszającą próbę odtworzenia utraconej figury ojca, autorka przypomina cytaty zaczerp-

nięty z I rozdziału *Traktatu politycznego* Spinozy: „humanas actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere”, czyli: „Gdy chodzi o sprawy ludzkie, nie śmiać się, nie płakać, nie oburzać się, lecz rozumieć”. Ta maksyma, która była mottem pracy dziennikarskiej Waltera Tobagiego, pozwala zrozumieć, co zbliżyło jego córkę do twórczości Szyborskiej i skłoniło ją do zatytułowania książki cytatem z wiersza o „wszelkim wypadku” losu, będącym zarazem jednym z najpiękniejszych wersów miłosnych współczesnej poezji. Nie wspominając już o tym, że właśnie wiersze miłosne Szyborskiej (które Marchesani, przezwyciężywszy opory samej poetki, w 2002 roku zebrał i wydał w uroczym tomiku zatytułowanym *Taccuino d'amore*), szczególnie przemówiły do wyobraźni erotycznej Włochów, najwyraźniej nieco już wyjałowionej po wielu stuleciach tradycji liryki miłosnej. Szczególnie często cytowana jest *Miłość od pierwszego wejrzenia*: pisarka Simona Vinci uczyniła ją nawet strukturalnym punktem odniesienia w swojej powieści *Stanza 411* (Einaudi, Torino 2006).

Marchesani zmarł 29 listopada 2011 roku, kilka miesięcy przed Wisławą Szyborską. Ze szpitala w Krakowie poetka zdążyła jeszcze przesłać bukiet róż na pogrzeb swojego włoskiego tłumacza. Nie umiałbym wyobrazić sobie dwóch osób o równie odmiennych charakterach, ale może to właśnie także ta różnica temperamentów umocniła z upływem czasu łączącą ich przyjaźń, tak iż na koniec Marchesani stał się prawdziwym *alter ego* Wisławy Szyborskiej, jej menadżerem i ambasadorem, ale przede

wszystkim największym włoskim znawcą i popularyzatorem autorki *Ludzi na moście*. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie jego przekłady oraz bliskie związki z dwoma ważnymi mediolańskimi wydawcami – Scheiwillerem, a potem Adelphim, były zasadniczym elementem dzisiejszego ogromnego sukcesu Szyborskiej we Włoszech. O ile w recepcji twórczości danego pisarza za granicą można w istocie odróżnić aspekt czysto literacki od „nieliterackiego”, czy też „społeczno-medialnego” (tak jak w naszym przypadku, a wcześniej w przypadku „quovadizmu” i innych wielkich sukcesów dzieł, które przekroczyły granice obiegu literackiego), o tyle rola przekładu i tłumacza zawsze ma znaczenie fundamentalne. W pięknym artykule, który ukazał się na stronie internetowej „Enciclopedia Italiana Treccani”, najważniejszym portalu encyklopedycznym we Włoszech, zatytułowanym *Szyborska, il „miracolo normale” delle parole* (Szyborska, „zwykły cud” słów), dziennikarz Silverio Novelli zauważył słusznie: „Szyborska «mówi» po włosku, tak jak mówi we wszystkich językach świata – nawet po polsku. Za każdym razem, kiedy stateczek słów ma się zanurzyć w nurcie przekładu wydawniczego, jakiś przyjaciel lub przyjaciółka pomaga ją poetce (roz)brzmieć w nowych językach”. We Włoszech takim przyjacielem był Pietro Marchesani, o którym – cytując znowu Silveria Novellego – „chciałoby się myśleć jako o rzemieślniku słowa, który w imieniu nas wszystkich próbuje zmierzyć się ze zdradliwie zdziwioną delikatnością poezji Szyborskiej, oddając sens jej «lekkości umysłowej» i «lekkości ekspresji»” (P. Marchesani, *Una pensosa*

leggerezza, posłowie do zbioru *Vista con granello di sabbia*, Adelphi, Milano 1998, s. 232). Przekład i tłumacz są zatem niezbędni, jednak ani dawniej, ani dzisiaj nie wystarczą, by zaistniało „zjawisko” lub wręcz „moda literacka”. Wydaje się, i warto rozważyć tę kwestię dogłębniej, że właśnie termin „lekkość” użyty dwukrotnie w posłowie Marchesaniego jest jednym z najważniejszych kluczy do zrozumienia sukcesu Wisławy Szymborskiej we Włoszech. Skądinąd, słowo „lekkość” odsyła wykształconego włoskiego czytelnika do pierwszego z *Wykładów amerykańskich* Itala Calvina (tyt. oryg. *Six Memos for the Next Millennium*, tłum. polskie A. Wasilewska), przygotowanych na harwardzkie Norton Lectures (w ramach których Miłosz, cztery lata przed niewyłoszonymi, choć zaplanowanymi odczytami Calvina, prowadził cykl wykładów *The Witness of Poetry/Świadekstwo poezji*).

Naturalnie, nie jest zupełną prawdą, że przed otrzymaniem Nagrody Nobla Szymborska była zupełnie nieznana we Włoszech (podejrzewam także, że etykieta „pisarza nieznanego” ma wydźwięk medialny i w sumie czasem raczej pomaga niż przeszkadza w odniesieniu sukcesu). Siedem wierszy Szymborskiej, z których sześć z tomu *Wołanie do Yeti* pojawiło się już w 1961 roku w antologii *Poeti polacchi contemporanei*, przygotowanej przez Carla Verdianiego, polonistę i sławistę z Florencji. Antologia ukazała się w ramach „polskiej serii wydawniczej” pod redakcją Aleksandra Wata, wówczas konsultanta genueńskiego wydawnictwa Silva, które opublikowało książkę. Jednak tę ważną i pionierską publikację, podobnie jak i późniejsze przekłady z okresu

przed Noblem, przeczytali prawie wyłącznie „specjaliści” oraz „niektórzy, którzy lubią poezję”. Przed pamiętnym rokiem 1996 ukazały się we Włoszech inne wiersze Szymborskiej: w czasopiśmie, także prestiżowych, tak jak *„Almanacco dello specchio”* (1979), *„Carte segrete”* (1980), *„Stilb”* (1981) oraz w dwóch niewielkich tomikach. Najbardziej interesujący, a także najbardziej wysmakowany typograficznie był pierwszy włoski wybór wierszy Szymborskiej, opublikowany w 1993 roku przez wydawnictwo Scheiwillera pod tytułem *La fiera dei miracoli*, w ramach tak zwanych „Strenne per gli amici” („świętecznych podarunków dla przyjaciół”) opracowywanych dla dwójga mediolańskich bibliofilów, Paola i Paoli Franci. Podobno to żona wydawcy, Alina Kalczyńska, jako pierwsza zwróciła mu uwagę na potrzebę wydania nowego włoskiego tłumaczenia wierszy Szymborskiej. Książeczka zawierała zaledwie cztery utwory, pochodzące z tomu *Ludzie na moście* (w dwóch wersjach językowych), w przekładzie Marchesaniego i zdobiły ją przepiękne, delikatne grafiki Aliny Kalczyńskiej. Ponadto opatrzona była słowem wstępnym od tłumacza i krótkim, pełnym emocji posłowiem od wydawcy. Scheiwillera można zatem słusznie uznać za drugiego prawdziwego „odkrywcę” Szymborskiej we Włoszech, który wiedziony swym wyrafinowanym gustem – umocnionym wielkim afektem małżeńskim – wskazywał w swoim eseju pokrewieństwo między sztuką poetycką Szymborskiej i twórczością graficzną Kalczyńskiej. Dwadzieścia lat później słowa Vanniego Scheiwillera z tej pierwszej włoskiej bibliofilskiej publikacji w całości poświęcone polskiej poetce brzmią wciąż

trafnie i aktualnie: „wybitne poczucie humoru i mistrzowska gęstość słowa dają wielki efekt lekkości, który sprawia, że tematy dnia codziennego, małe banalne przedmioty zmieniają się w wielką poezję [...]”. Alina Kalczyńska, także krakowianka, swoją delikatną i wyrafinowaną kreską zbliża się do tej bezpośredniości i klarowności. Jednak także u polskiej artystki, tak jak u Szymborskiej, za spontanicznością kryje się żelazna dyscyplina, oraz mocna i zarazem lekka struktura”. Pierwszy wydawca polskiej poetki, wybitny znawca międzynarodowej poezji, uchwycił więc już wtedy – u początków kariery Szymborskiej we Włoszech – cały paradoks „lekkości” (słowo kluczowe) uzyskiwanej dzięki ogromnej dyscyplinie formalnej, a także konceptualnym oksymoronom powstającym na przecięciu między pozorną błahością a głębią problematyki, którą potrafi osiągać poezja Szymborskiej. Wydawca podkreślał w swoim posłowiu także inny aspekt poezji polskiej pisarki, który bez wątpienia odegrał dużą rolę w jej recepcji we Włoszech,

a mianowicie to, że Szymborska „różni się od innych polskich poetów również swoim umiarkowanym optymizmem”.

Czy nie jest to przypadkiem kolejny ważny czynnik późniejszego sukcesu polskiej noblistki na półwyspie? Jako że w ostatnich dwudziestu latach problemy społeczne, polityczne i ekonomiczne we Włoszech nie przestają się pogłębiać, można założyć, że czytelnicy potrzebują „umiarkowanie optymistycznej” poezji, takiej jak wiersze Szymborskiej, które nie przybijają tonów mrocznych, wzniosłych i tragicznych, a przede wszystkim nie są wyrazem jakiegoś moralizmu czy – co gorsza – całkowitego pesymizmu, za to wychodzą poniekąd naprzeciw oczekiwaniom czytelników, ich potrzebom emocjonalnym i nadziejom. I właśnie w tym kontekście, pod hasłem „mniej Sanguinetiego, więcej Szymborskiej” rzuconym przez młodego krytyka Carla Carabbę, rozpętała się na łamach „Corriere della Sera” dyskusja na temat antologii trzynastu młodych włoskich poetów *Poeti dell'anno zero* pod redakcją Vincenza Ostuniego, wydanej w lutym 2011 roku jako numer monograficzny czasopisma „L'illuminista”. Carabba utrzymywał, że twórczość Edoarda Sanguinetiego, jednego z założycieli włoskiej neoawangardy w latach 60., to „negatywny model” dla dzisiejszych poetów, gdyż chodzi o poezję hermetyczną, trudną, przeznaczoną dla wąskiego grona znawców, podczas gdy, o dziwo, „wiersze Szymborskiej mają zaletę, która zaskakuje i dezorientuje czytelnika: można je zrozumieć i często wywołują wzruszenie”. Choć Pietro Marchesani w swoim ostatnim wywiadzie, udzielonym w czerwcu 2011 roku Annie Małyszkievicz, dokto-



Wenecja. Fotografia Grażyna Borowik

rantce Uniwersytetu La Sapienza w Rzymie (ukaze się w następnym numerze „pl. it – rassegna italiana di argomenti polacchi”), porównywał powodzenie Szyborskiej we Włoszech z niepowodzeniem Herberta (mimo iż w 1993 roku wydawnictwo Adelphi wydało obszerny wybór jego wierszy).

Nawiązując nie tyle do aspektów formalnych, ile do tematyki, tłumacz twierdził – może nieco pochopnie, ale szczerze – że „surowość [Herberta], ten jego moralizm, heroizm etyczny nie mają nic wspólnego z nami [Włochami]. Dlatego książka spotkała się ze słabym odzewem. Obecnie sprzedaje się około dziesięciu egzemplarzy rocznie. Jeśli porówna się ten rezultat z dwudziestoma tysiącami egzemplarzy Szyborskiej [po śmierci poetki liczby te jeszcze wzrosły, i to znacznie – L.M.], różnica jest kolosalna. Wszystkie książki Szyborskiej sprzedają się świetnie”. Te imponujące wyniki sprzedaży to kolejny paradoks wobec autorki wiersza takiego jak *Wieczór autorski* („Dwanaście osób jest na sali, / już czas, żebyśmy zaczęli”), poetki, której „wyobraźnia [...] / Źle sobie radzi z wielkimi liczbami”. A jednak to właśnie z „wielkimi liczbami” jesteśmy zmuszeni stale mierzyć się w naszym zglobalizowanym społeczeństwie: w chwili gdy piszę ten artykuł, 30 sierpnia 2013 roku o godzinie 08.49, hasło „Wisława Szymborska” przynosi w wyszukiwarce Google’a 202.000 stron w języku włoskim na google.it (w porównaniu do 606.000 na google.pl), 18.700 w języku niemieckim na google.de i 11.500 po francusku na google.fr. *Mutatis mutandis*, wyjątkowy status Szyborskiej we Włoszech można zrozumieć, porów-

nując go – cały czas z punktu widzenia „rynkowego”, jak proponował Marchesani w cytowanym wywiadzie dla Anny Małyszkievicz – z pozycją Miłosza: „Tom Miłosza *Poesie*, opublikowany przez wydawnictwo Adelphi [po raz pierwszy w 1983 roku – L.M.], miał już osiem wydań. Jest to jednak osiem wydań w przeciągu niemal trzydziestu lat, nie osiem wznowień na rok czy na miesiąc. Możemy więc powiedzieć, że Miłosz sprzedaje się umiarkowanie. Poza tym utwory Miłosza kupują przede wszystkim osoby zainteresowane polską kulturą, podczas gdy tomiki Szyborskiej nabywają wszyscy, dlatego nie da się jej jakoś zaklasyfikować, jest całkowicie odrębnym i indywidualnym zjawiskiem. Szyborską czytają nawet ludzie, którzy nie czytają poezji. Zdarzało mi się, że ktoś mi mówił: po raz pierwszy w życiu czytam wiersze, bo kolega poradził mi: «musisz to koniecznie przeczytać». W jej wierszach każdy może się rozpoznać. Ja sam, tłumacząc je, myślę sobie: jak to możliwe, że ona tak dobrze mnie zna? Jak to się dzieje, że opisuje moje uczucia, moje życie. Poza tym Szymborska jest zawsze antyideologiczna, ma zawsze poczucie miary, szuka równowagi. I nieustannie zaskakuje”.

I tutaj, obok jej paradoksalnej, bo głębokiej i pozornej tylko „lekkości” leży drugi wielki paradoks włoskiego „jarmarku cudów” Szyborskiej: podobnie jak proza Sienkiewicza w dziewiętnastowiecznej Polsce, tak we Włoszech u progu XXI wieku, złapanych w pułapkę berlusconizmu, poezja Szyborskiej przez wielu czytelników została odebrana jako „pokrępie nie serc”: czytając w wierszu *Miłość od pierwszego wejrzenia*, jednym z najczę-

ciej cytowanych w blogach i wszędzie indziej, że „księga zdarzeń/ [jest] zawsze otwarta w połowie”, i że „[k]ażdy przecież początek/ to tylko ciąg dalszy”, można w istocie odebrać te słowa jako zachętę nie tyle do cierpliwego oczekiwania, ile do zachowania pogodnego, filozoficznego dystansu wobec przygnębiającej osobistej i zbiorowej (społeczno-politycznej) rzeczywistości.

Dlatego też ironiczne, anty-tragiczne i „umiarkowane optymistyczne” podejście do życia wyrażone w poezji Szymborskiej znalazło wielu entuzjastów wśród włoskich twórców, takich jak na przykład reżyser tureckiego pochodzenia, Ferzan Özpetek (zacytował ją w filmie *Cuore sacro*) czy Andrea Camilleri, autor popularnego cyklu powieści o komisarzu Montalbano, który wielokrotnie publicznie deklarował swój podziw dla wierszy polskiej noblistki. Także Lorenzo Jovanotti, piosenkarz i raper, „guru” młodych lewicujących Włochów, w swojej piosence *Buon sangue* z 2005 roku zacytował dwa wersy („zrodziliśmy się bez wprawy/ i pomrzemy bez rutyny”) z *Nic dwa razy*, wiersza szczególnie lubianego przez Włochów, zważywszy, że nawet „La Gazzetta dello Sport”, najważniejszy dziennik sportowy na półwyspie, o nakładzie przekraczającym 500.000 egzemplarzy, w czasie piłkarskich Mistrzostw Europy w czerwcu 2012 przytoczył na odczynienie złego uroku (żeby nie powtórzyła się niefortunna sytuacja dla włoskiej drużyny): „Nic dwa razy się nie zdarza/ i nie zdarzy”. I rzeczywiście, nie powtórzyło się. W wymiarze osobistym wiersze Szymborskiej zdają się zawierać nie tyle ładunek pocieszenia, ile siłę terapeutyczną i w sumie zbawienną

(„jak zbawienna poręcz”): „poprawiają ci samopoczucie” – jak ze zwykłą sobie bezpośredniością i medialną emfazą oświadczył Roberto Saviano, młody autor *Gomorry* i *ooo*, kultowy pisarz postępowych Włochów. Choć na poziomie społecznym „poezja, w skomplikowanej fazie historii, jaką przeżywamy, staje się niemal liną ratunkową” – napisał Saviano w jednym ze swoich niedawnych pro-Szymborskich artykułów („L'Espresso”, 26 lipca 2012), po tym, jak przeczytał kilka jej wierszy w programie telewizyjnym, wzbudzając wielki entuzjizm odbiorców. Nie przypadkiem więc chyba w czasach nieodwracalnego kryzysu dogorywającego berlusconizmu, część prawicowych publicystów przypuściła zjadliwy atak na Szymborską (przypominający trochę oskarżenia wysuwane w Polsce przez pewne radykalne środowiska narodowo-katolickie), wypominając jej małodusznie wiersze „socrealistyczne”, a nawet historię męża Adama Włodka, posądzanego o donosicielstwo. Tak jakby chcieli za wszelką cenę dowieść (na tym polegała przez długie lata jedna ze skutecznych autoapologetycznych i samorozgrzeszających strategii berlusconizmu i rządzącej prawicy we Włoszech): „Uwaga, nikt nie jest bez skazy, nawet wasza ukochana wielka poetka. Demokraci to często przebrani komuniści, a komuniści, jak wiadomo, pożerają niewinne dzieci”. Jednym słowem, zupełne przeciwieństwo ewangelicznego „kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci w nią kamieniem”, czyli: „rzucmy pierwszy kamień, bo przecież – my, wy, oni – wszyscy jesteśmy takimi samymi grzesznikami”. Szkoda, że śladem swego przodka Jana Kochanowskiego („ludz-

kie przygody ludzkie noś”), właśnie zrozumienie dla niedoskonałości, czy wręcz nikczemności ludzkich zachowań (którym, na szczęście, „jest [...] odmówiony/idiotyzm doskonałości”, *Cebula*), uczyniła Szymborska ośrodkiem swojej poetyki, mimo iż zdawała sobie sprawę, że niestety „epoka jest polityczna”, i że „wiersze apolityczne też są polityczne” (*Dzieci epoki*). W poezji Szymborskiej rozbrzmiewa w sumie jakaś głęboko humanistyczna, czy nawet renesansowa nuta (wcześniejsze odwołanie do Kochanowskiego nie było przypadkowe i na dobrą sprawę to do Kochanowskiego ze słynnego listu do Fogelwedera: „nescio quid blandum spirans” – mogłaby odsyłać ta sama retoryka „nie wiem” użyta przez Szymborską w jej mowie noblowskiej). W dzisiejszych czasach, gdy prawicowe populizmy często posługują się technokratycznymi i antyhumanistycznymi na dobrą sprawę sloganami (pamiętam, że jednym z haseł wyborczych Berlusconiego były trzy „i”: „internet, impresa, inglese”, czyli „internet, przedsiębiorczość, angielski”), nawet najbardziej na pozór „apolityczne” wiersze Szymborskiej zyskują „polityczne”, czy też „opozycyjne” znaczenie... Nawiązuję tu do faktu, że pomimo braku rygoryzmu Herberta czy moralnego autobiografizmu Miłosza, anty-egocentryzm ja/ty Szymborskiej, jej dialogiczna postawa wobec innych i wobec otaczającej ją rzeczywistości, jej umiejętność przemawiania do każdej osoby, jej stałe zadawanie sobie pytań i zdumienie życiem sytuują ją w istocie „w opozycji” do hedonizmu, egocentryzmu, bezgranicznego indywidualizmu i kultu sukcesu materialnego, które w kraju takim jak Włochy, „upu-

pionym” przez chimery berlusconizmu, stały się rodzajem religii. Podczas gdy dla agnostycznej Szymborskiej „każda religia próbuje odpowiedzieć na pytania, które stawiali sobie już jaskiniowcy, takie jak «dlaczego świat», «dlaczego niebo pełne gwiazd», «dlaczego my?», «dlaczego nasze cierpienie». A przez «my» rozumiem każdą czującą istotę. I oto znowu pojawia się zdumienie, pokrewne w jakiś sposób uczuciu religijnemu” (z wywiadu udzielonego Benedecie Craveri, opublikowanego 18 grudnia 1998 roku w dzienniku „Repubblica” pod tytułem *Quando il gatto si offende [Kiedy kot się obraża]*). Właśnie za pośrednictwem tych pytań bez odpowiedzi, twórczość Szymborskiej – pomimo całej swej komunikacyjnej łatwości – jawi się jako poezja sumienia: żąda od „ciebie” – czyli od wszystkich i od każdego z nas – byś miał oczy szeroko otwarte i unikał mistyfikacji rzeczywistości. I w tym kontekście, daleko szerszym od wymiaru czysto „politycznego” należy – moim zdaniem – odczytywać wypowiedzi Roberta Saviana i innych „w obronie Szymborskiej”.

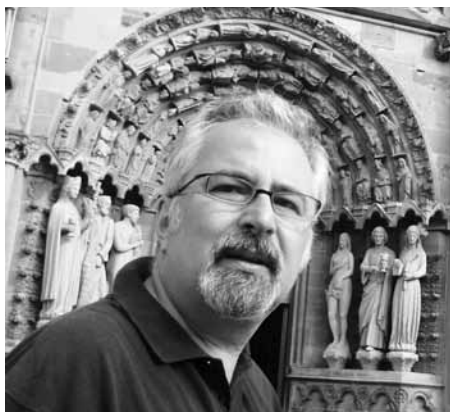
Powiedziałem wcześniej, że przed Noblem i zaraz po nim w czasopiśmie i antologiach podejmowane były przez różnych tłumaczy (Giorgia Origlię, Giovannę Tomassucci, Valerię Rossellę, Andree Ceccherellego) próby zapoznania włoskich czytelników z Szymborską. Nobel był jedynie trampoliną do skoku trwającego ponad dziesięć lat, który dopiero pod koniec pierwszego dziesięciolecia nowego wieku (i tysiąclecia) katapultował poezję polskiej pisarki pomiędzy bestsellery. Najwyraźniej przekłady, także niepoetyckie, które ukazały się w międzyczasie – zwłaszcza od kiedy w 2009 roku uka-

zał się nakładem Adelphiego tom wierszy zebranych (*La gioia di scrivere*, pod redakcją P. Marchesaniego), dostępny w ciągłej sprzedaży we wszystkich małych i dużych księgarniach – powoli przeniknęły do serc i umysłów czytelników/wielbicieli Szymborskiej we Włoszech. Niektóre jej podróże i „historyczne” spotkania (na Salonie Książki w Turynie w 2005 roku, w Teatro Valle i w Bibliotece Europejskiej w Rzymie w 2003 i 2007 roku, na Uniwersytecie Bolońskim w 2009 roku itd.), szeroko komentowane w prasie i innych mediach, zrobiły resztę. Film dokumentalny Katarzyny Kolendy-Zaleskiej z 2009 roku, *Chwilami życie bywa znośne*, pokazywał zresztą wiele z tych „włoskich scen” Szymborskiej (np. mowę pochwalną Umberta Eco w Bolonii, entuzjastyczne reakcje publiczności, spacer z papierosem w sycylijskim słońcu), Szymborskiej, której w tych ostatnich podróżach, oprócz wiernego Marchesaniego, prawie zawsze towarzyszył też ówczesny dyrektor Instytutu Polskiego w Rzymie, pisarz Jarosław Mikołajewski.

Na koniec, prawdziwy „jarmark cudów”: wiersze Szymborskiej przeczytane i skomentowane w telewizji przez Roberta Saviana, cztery dni po śmierci poetki, w programie *Che tempo che fa?*, oglądanym przez miliony widzów i prowadzonym przez popularnego dziennikarza i showmana Fabia Fazia. Wiersz jako wydarzenie (medialne) kultury popularnej! Także ci, którzy nie słyszeli wcześniej o nieśmiałej Wisławie z Krakowa, teraz poznali jej imię. Pierwszym rezultatem tego tak zwanego „efektu Saviana”, bardzo dotykającym i konkretnym, było wysunięcie się książek Szymborskiej na pierwsze miejsce w wynikach sprzedaży

we wszystkich księgarniach. W ciągu kilku dni Adelphi musiał wydrukować nowe wydania *La gioia di scrivere* w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy. Autentyczny „jarmark cudów” w kraju takim jak Włochy, w którym – jak podkreślał także Marchesani w cytowanym wcześniej wywiadzie – czyta się bardzo mało, a już zwłaszcza nie poezję...

W sumie to, co zdarzyło się we Włoszech, jest niezwykle szczęśliwym zbiegiem okoliczności, na który złożyły się: 1) doskonałe przekłady Pietra Marchesaniego (próby ich krytyki były podejmowane rzadko i bez przekonania); 2) umiejętna strategia wydawnicza najpierw Scheiwillera (chyba tylko we Włoszech podjęto się wydania wszystkich wierszy Szymborskiej, tomik po tomiku), a potem Adelphiego; 3) żywe zainteresowanie prasy, niezwykle w przypadku poety czy pisarza pochodzącego z tak zwanej Europy Wschodniej (*hic sunt leones!*); 4) ogromna siła przekazu komunikacji telewizyjnej i medialnej („efekt Saviana”), lecz również impuls twórczy dla przedstawień teatralnych, wystaw malarskich, piosenek, twórczości internetowej (setki blogów, stron internetowych, wideo na youtube.it) czerpiących natchnienie z poezji Szymborskiej. Na koniec eseje krytyczne i „pseudo-krytyczne”, niektóre naprawdę dziwaczne. Pomińmy milczeniem studium „socjologii poezji” Mileny Gammaitoni, *L'agire sociale del poeta. Wisława (sic!) Symborska nella vita dei lettori, in Polonia e in Italia* (Angeli, Milano 2005), trzystustronicowy tom, kosztujący dzisiaj 31 euro, „który charakteryzuje się niedbałością zarówno pod względem treści, jak i aspektów formalnych” – jak



Luigi Marinelli *Fotografia* archiwum Autora

napisał w długiej recenzji Luca Bernardini, być może nie przypadkiem redaktor włoskiego wyboru *Lektur nadobowiązkowych* (*Letture facoltative*, Adelphi, Milano 2006). Dużo bardziej interesujący jest przypadek książki Marca Minghettiego i Fabiany Cutrano *Nulla due volte. Il management attraverso le poesie di Wisława Szymborska* (Libri Scheiwiller, Milano 2006), w której 25 wierszy Szymborskiej stało się pretekstem do napisania krótkich esejów i traktatów na temat tego, co autorzy nazywają „humanistic management”, czyli na „tematy fundamentalne dla zrozumienia dzisiejszych przedsiębiorstw; definicji tożsamości indywidualnej i grupowej; doboru kompetencji niezbędnych do wdrożenia innowacji, zarządzania różnorodnością i talentami; procesu produkcji znaczenia w organizacjach, określonego przez Karla Weicka terminem *sensemaking*” (s. 10). Kto wie, czy Wisława Szymborska, miłośniczka nonsensu i limeryków, nie uznałaby takiego ekonomicznego klucza do lektury swych wierszy nie tylko za zabawny, ale może nawet

rozsądny?... Zaiste, niezbadane są ścieżki poezji!

Jeśli chodzi o trzeci punkt przedstawionej wyżej listy, doskonała praca magisterska Muriel Anselmi o charakterze bibliograficznym, napisana pod kierownictwem Marcella Piacentiniego, obroniona ostatnio na Uniwersytecie Padewskim, wylicza obecność Szymborskiej w najważniejszych włoskich dziennikach: 124 artykuły i wzmianki w „Corriere della Sera” w okresie 1994–2012; 210 w „Repubblica” (jednak oficjalne dane dochodzą tylko do 2005 roku); ponad 50 w „Sole 24 ore” itd. „Corriere Della Sera”, największy włoski dziennik obok „Repubblica” – miał też szczególne zasługi w promocji Szymborskiej, wybierając antologię jej wierszy (*Elogio dei sogni*, pod redakcją P. Marchesaniego) na tom otwierający serię „Stulecie poezji”, sprzedawaną razem z gazetą za symboliczną kwotę półtora euro. Sprzedaż książki w pierwszych dniach po publikacji (27 grudnia 2011) przekroczyła 100.000 egzemplarzy.

Zostawiając jednak na boku suche statystyki, chciałbym podkreślić jeszcze jeden ważny wymiar niezwyklego sukcesu Szymborskiej we Włoszech: w społeczeństwie podzielonym między stare (wciąż u steru rządów) i młode pokolenie (wciąż skazane na prowizoryczność teraźniejszości i przyszłości), wiersze polskiej poetki umiały dokonać rzadkiej sztuki spodobać się jednemu i drugiemu, okazania swej uniwersalności także w tym międzypokoleniowym wymiarze. Dlatego też, kończąc mój krótki *exkurs* na włoski „jarmark cudów” Szymborskiej, chciałbym oddać głos młodej i wrażliwej padewskiej studentce, która

w swojej wspomnianej już pracy magisterskiej z wielką przenikliwością skomentowała „anomalie i sekret” polskiej poetki: „Myślę, że jej wiersze docierają tak łatwo do czytelnika, gdyż odzwierciedlają epokę, w której żyjemy, jej trudności, brak wyrazistych ideologii, brak odpowiedzi na pytania, co sprawia, że człowiek staje się samotny i bezbronny w obliczu przypadkowości i chaosu egzystencji, złożonej z małych i wielkich tragedii, cierpienia, ale także niewyczerpanej piękności i cudowności. [...] Kariera Szymborskiej rozwijała się z dala od *star system-u* literatury, od audycji w telewizji i od kręgów akademickich. Pomimo to (a może właśnie dlatego), poetka stała się autorką kultową w sposób całkowicie transwersalny w stosunku do tego, który uważano za tradycyjny krąg odbiorców poezji”.

Po śmierci poetki i jej włoskiego tłumacza niewątpliwie zaczęła się nowa faza recepcji Szymborskiej we Włoszech: pałeczka przekładu poetyckiego przeszła w ręce Silvana De Fantiego, kolejnego utalentowanego przedstawiciela włoskiej szkoły polonistyki i doskonałego tłumacza Różewicza, Kapuścińskiego, Tokarczuk i innych wielkich polskich autorów współczesnych. W 2012 roku De Fanti przygotował dla Adelphiego wydanie krytyczne pośmiertnych wierszy Szymborskiej pod redakcją Ryszarda Krynickiego, *Basta così* (Wystarczy). Teraz tłumaczy odnaleziony tom wierszy wojennych. Andrea Ceccherelli, młody i błyskotliwy polonista z Uniwersytetu Bolońskiego, przekłada biografię krytyczną Szczęsnej i Bikont, która również zostanie wydana przez Adelphiego,

co gwarantuje doskonałą jakość wydawniczą i szeroką dystrybucję książki. Dzięki nowym tłumaczeniom, esejom i tekstom krytycznym wchodzimy zatem zapewne w mniej „spontaniczną”, a bardziej „przemyślaną” fazę kariery Wisławy Szymborskiej we Włoszech. Wiemy jednak dobrze, że te dwa wymiary mogą się łączyć i mieć z sobą wiele wspólnego, jeśli to prawda, że „Każdy przecież początek/ to tylko ciąg dalszy,/ a księga zdarzeń/ zawsze otwarta w połowie.”

I nie ulega wątpliwości, że „niemal nieznana kulturze światowej” Wisława Szymborska pozostawiła swój lekki, a przecież jakże mocny ślad w księdze pięknych, zadziwiających i paradoksalnych Włoch początku XXI wieku.

Luigi Marinelli

Przełożyła Monika Woźniak



Florencja. Fotografia Grażyna Borowik

Jarosław Mikołajewski

Eco Szymborskiej – dwa słowa o jej obecności we Włoszech



Wenecja. Fotografia Grażyna Borowik

Włoska sława Wisławy Szymborskiej przybrała formy przytaczane do dzisiaj w statystykach i anegdocie. Po 1 lutego 2012 noblistce i jej poezji poświęcano wydania serwisów informacyjnych, programów kulturalnych i najpopularniejszych *talk-shows*. W sławnym, oglądanym, a przy tym inteligentnym programie Fabia Fazia kilkanaście minut poświęcił jej najpierw słynny pisarz Roberto Saviano (autor *Gomorri*), a później nie mniej znany reżyser Ferzan Özpetek, który już wcześniej nawiązywał do Szymborskiej w filmach, pokazując na przykład, jak z torebki wysuwa się tomik jej wierszy.

Poezja Szymborskiej okazała się ważna we Włoszech nie tylko dla krytyków i artystów wszystkich specjalności. Kiedy w drugiej połowie lutego ogłoszono, że *La gioia di scrivere* – wiersze wszystkie Szymborskiej opublikowane przez Adelphi w wersji dwujęzycznej – jest najlepiej sprzedawaną książką, przed *Evangelia* i *Dziejami Apostolskimi* pod redakcją konferencji episkopatu Włoch i nowym kryminałem Andrei Camilleriego, zjawisko zyskało wymiar socjologiczny. Chyba po raz pierwszy w historii Włoch zbiór wierszy stanął na czele list bestsellerów. Jak podawał tygodnik „L'Espresso”, w niecały miesiąc sprzedano ponad 65 tys. egzemplarzy, dwa tygodnie później sprzedaż dochodziła do 100 tys. A 13 marca zdarzyło się coś, co wyniosło sławę Wisławy Szymborskiej na poziom kultu: minister pracy rządu włoskiego Elsa Fornero przyszła na trudne negocjacje ze związkowcami w różowej bransoletce, na której widniały słowa: „To łatwe, niemożliwe, trudne, warte próby”. Słowa z wiersza Szymborskiej, rzecz jasna – *Portret kobie-*

cy, w przekładzie Pietra Marchesaniego. „Corriere della Sera” w wydaniu z 14 marca wyłapał bransoletkę pani minister i zakreślił ją na fotografii kółkiem, lansując modę na spersonalizowane bransoletki i plakietki z ulubionymi wyjątkami jej wierszy.

Na pośmiertnym wzruszeniu fascynacja się nie skończyła. W czerwcu zeszłego roku na kilkudziesięciu weneckich pałacach wyświetlano wiersze Wisławy Szymborskiej, czytano ją z okien nad zatłoczonymi placami. Młodzi artyści wciąż tworzą i organizują wystawy pod tytułem *Szymborska*, teatry pod szyldem jej nazwiska układają spektakle, wokół niej nauczyciele organizują kółka zainteresowań i laboratoria – jak mówią – „estetyki i sumienia”, i planują wycieczki do Polski, „śladami noblistki”.

Również wcześniej sława Szymborskiej była jakością wręcz namacalną. Kiedy w 2008 roku była gościem Uniwersytetu w Bolonii, do zabytkowej Aula Magna weszło 1500 osób, a 1000 zawiedzionych pozostało za drzwiami; spotkanie zapísano w kronikach jako największe bodaj spotkanie z poetką w powojennej historii Włoch. Umberto Eco poprosił o możliwość odczytania w jej obecności *Możliwości*, ulubionego wiersza, który włączył do swojej enumeracyjnej antologii i programu wystawy opracowanej dla Centre Pompidou. Kilka dni później, w Udine, o publiczne odczytanie *Liczy Pi* poprosił rektor miejscowej uczelni, wielki matematyk i filozof Furio Honsell. W grudniu 2011 roku „Corriere della Sera” tomem Szymborskiej promował całą serię największych poetów XX wieku, uznając ją tym samym za motor poetyckiej kolekcji.

Kiedy zostałem dyrektorem Instytutu Polskiego w Rzymie, ośmieliłem się ją zaprosić, a ona trzykrotnie zaproszenie przyjęła i przyjechała: wiosną 2007 roku do Rzymu i Toskanii, w 2008 na Sycylię i w 2009 do Bolonii i Udine. Każda z tych wizyt trwała 8–9 dni, a przestrzeń i czas pomiędzy oficjalnymi wydarzeniami wypełniało oglądanie miejsc „po drodze”, rozmowy z polonistami i pisarzami. „Czy ktoś to kiedyś nakręcił?” – zadawałem sobie pytanie, kiedy wiosną 2007 roku chodziliśmy po Rzymie, Sienie i Pizie, po Asyżu, Florencji, Orvieto, i pod zaimiek „to” podkładałem sposób chodzenia, mówienia, rozkładania rąk, uciekania od ludzi i ciekawości dla nich, zastanawiająco bliskie jej wierszom. Zagęszczony kontakt pomiędzy nią a ulicą, ludźmi, papierosem, jej poczucie historii i piękna, ważności i błahości, hierarchii świata i stworzeń. „Co z tego pozostało? – pytałem, czekając w 2008 roku na wiadomość, czy znowu przyjedzie, czy nie. – Czy tym razem, jeśli znowu przyjedzie, ktoś to nakręci? Czy to w ogóle da się nakręcić?”

Jakoś w lutym czy w marcu 2008 roku Michał Rusinek zadzwonił z informacją, że zgodziła się przyjechać po raz kolejny, tym razem na Sycylię, mogę więc dopinać podróż do Katanii i Palermo, kupować bilety, umawiać spotkania. Publiczne (nie więcej niż dwa) i prywatne (też dwa, o ile w ogóle nie da się ich uniknąć). I zamiast szukać lotów, miejsc i środowisk, zacząłem dzwonić i pisać do dziennikarzy z zachętą, która nie brzmiała zachęcająco: w oczywisty sposób będzie można nakręcać tylko spotkania publiczne, reszta jest ryzykiem, a o skali ryzyka poinformujecie was Michał Rusinek. „Może nie udać

się nic więcej – ostrzegałem, mając w pamięci stosunek do mediów sprzed roku, z Toskanii. – Bardziej pewne jest to, że się nie uda, niż co innego”. I zapewniałem, że mimo wszystko trzeba „to” nakręcić, że się opłaci, mając za cały dowód, niczym trzymiel z wiersza Zbigniewa Herberta *O tłumaczeniu wierszy*, nos „z żółtym pyłem”.

Na prośbę, którą skierowałem do dziennikarzy telewizyjnych, odpowiedziała tylko Katarzyna Kolenda-Zaleska z TVN, i poprowadziła ten kontakt dalej po swojemu, aż do przyjaźni z poetką i szczęśliwej realizacji filmu. Lecz zanim powstał jej wspólny dokument *Chwilami życie bywa znośne*, kręcony później i poza Włochami, dziennikarka wyspecjalizowana przecież w polityce, a nie w poezji, przeszła lekcję wyrzeczeń i pokory. Z początku siedziała skromniutko, w oddaleniu, przyjmując boleśnie zakaz kręcenia chwil niepublicznych. Boleśnie, bo nawet obserwując Wisławę z daleka, zarówno ona, jak i operator Witold Jabłonowski, zorientowali się, co tak bardzo chciałem, żeby nie przepadło, a nie mogli w tym uczestniczyć z bliska, ani kręcić. Po dwóch dniach – mogli uczestniczyć bez kręcenia i wierzyć nie mogli własnemu szczęściu, że w tym uczestniczą, i nieszczęściu, że to, co się dzieje, jest przeznaczone do trwania tylko w ich pamięci. Aż dostali prawo rejestrowania, z nieuchronnymi w przypadku nader specyficznego Obiektu ograniczeniami, których przestrzegali z delikatnym wyczuciem. Film, który później powstał, jest najlepszym zapisem zjawiska, które nazywamy „Szyborską we Włoszech” – jej zmysłu dla śródziemnomorskiej kultury, zagęszczonego w czułości dla bezdom-



Jarosław Mikołajewski na tle panoramy Rzymu

Fotografia Justyna Mikołajewska

nego pieska w Dolinie Świątyń w Agrigeno, i niezwyklego zainteresowania, jakie dla niej i jej poezji wykazywali Włosi. Wyznawczego, lecz również intymnego, pokazującego, że wiersze Szymborskiej są im potrzebne do życia.

Film Katarzyny Kolendy-Zaleskiej pokochano w Polsce, pokochano również we Włoszech. Kiedy w przeddzień pogrzebu ok. czterystu osobom pokazał go Instytut Polski w Rzymie, festiwale i ośrodki kulturalne z całych Włoch zaczęły zabiegać o prawa do pokazania go w innych miastach.

„Skąd ten sukces Szymborskiej?” – zadawali sobie pytanie krytycy, publicyści, socjologowie. Włodek Goldkorn z „L'Espresso” cytował profesor Giovannę Tomassucci, kierującą katedrą polonistyki na Uniwersytecie w Pizie. „Jest uniwersalna – twierdzi polonistka. – W odróżnieniu od wielu innych poetów nie stosuje słów zaszyfrowanych, nie sugeruje, że oto chce odkryć ostatnią tajemnicę wszechświata”. Carlo Carabba w dodatku literackim do „Corriere della Sera” pisał, że „wiersze Szymborskiej są zrozumiałe i często wzruszają”, podczas gdy „poeci współcześni przyzwyczaili czytelnika do stanu znu-

żonej bezradności, który wywołuje porzytowane wykręty w rodzaju: przykro mi, ale ja nie rozumiem poezji”. Odwołując się do Szymborskiej, Carabba szukał przyczyn czytelniczej porażki włoskiej poezji, często laboratoryjnej, wymagającej cierpliwych i nieopłacalnych studiów. Tej spod znaku awangardy Gruppo 63, formacji, w której pracach – dodajmy – uczestniczył wspomniany Umberto Eco, obecnie pierwszy wyznawca polskiej poetki. „Mniej Sanguinetiego, więcej Szymborskiej: uwolnijmy Poezję” – apelował ryzykownie Carabba, dyskredytując zmarłego niedawno mistrza języka włoskiego.

Alfonso Berardinelli, papież włoskiej krytyki literackiej i wnikliwy komentator Szymborskiej, ten żywiołowy kult uznał za niebezpieczny. Wyraził obawę, że bezpośredniość jej liryki jest zbyt atrakcyjna, by czytelnikom chciało się szukać przesłań głębszych, bardziej złożonych. „Pozostają na powierzchni i odmawiają wysiłku wczytywania się w teksty – twierdził. – Wolą cytować, niż rozważać”. Lecz po chwili dodawał: „Szczęście, że mają kogo. U włoskich poetów takiego materiału nie znajda”.

Jarosław Mikołajewski

Isabelle Macor-Filarska

Szyborska we Francji

Kiedy Wisława Szyborska otrzymała Nobla w 1996 roku, miała 73 lata i była jedną z najczęściej czytanych i najbardziej znanych poetek w Polsce, studiowaną w szkołach i na uniwersytetach. Tymczasem we Francji i na świecie niemal w ogóle jej nie kojarzono – z wyjątkiem Niemiec, gdzie spotkała się z niejakim odzewem, a jej zbiory tłumaczono i publikowano, oraz świata anglosaskiego, w którym czytano ją w ograniczonych kręgach wielbicieli i wtajemniczonych. Jednocześnie zaś jej wiersze istniały w przekładach na trzydzieści sześć języków. Jak wyjaśnić zatem całkowity brak popularności Szyborskiej we Francji, nie tylko wśród szerokiego kręgu odbiorców, ale i w środowisku intelektualnym i literackim?

Gdy mówimy o problemie recepcji twórczości danego poety w danym kraju, ważne jest, by rozważyć ten problem, pamiętając o wielości czynników. Pierwsze z pytań, które sobie zadaję, dotyczy miejsca poezji we współczesnym społeczeństwie francuskim, porównawszy od jego statusu w środowisku

literacko-artystycznym, statusu z pewnych względów mniejszego, nieporównywalnego z tym, jaki miała poezja w Polsce, a zwłaszcza w Polsce komunistycznej, a także w innych państwach. Trzeba tutaj porównać różne tradycje i historie, tę problematykę rozwijałam szeroko w moim doktoracie, opublikowanym na Université de Lille 3, zatytułowanym: *Powojenna poezja polska i francuska: dwie koncepcje rzeczywistości. Wokół wyboru poetów francuskich i polskich, na podstawie niesymetrycznych relacji wokół postaci centralnej: Czesława Miłosza* (1993). Nie chodzi o to, by podkreślać, że Polska jest krajem poetów, a Francja powieściopisarzy i eseistów, ale raczej o to, by rozważyć status i rolę poezji w tych dwóch krajach. Niewątpliwie istnieje w Polsce długa tradycja przedstawiania poezji jako miejsca wolności i buntu, niezależnie od tego, skąd się on wziął i jaka byłaby jego natura. We Francji od czasu klasycyzmu bunt realizował się w formie eseju filozoficznego. Poezja tymczasem stała się gatunkiem intymnym i poufnym, prze-



znaczonym raczej do wyrażenia wrażliwości poetyckiej czy „ja” lirycznego niż wielkich idei o ruchu świata, obowiązku świadczenia o świecie, historii człowieka, aktualnych problemów czy edukacji obywatelskiej. Poezja francuska nie mówi mniej o świecie, ale robi to w zupełnie inny sposób niż cała poezja polska – postawiłabym taką lapidarną tezę, jeśli na potrzeby tego artykułu mogę pozwolić sobie na uproszczenie niezwykle złożonej problematyki. To być może właśnie w tym newralgicznym miejscu znajduje się źródło nieporozumienia, jeśli za nieporozumienie uznać to, co nazywam „asymetrią” między recepcją poezji polskiej we Francji – poezja Wisławy Szymborskiej nie byłaby więc ofiarą jakiegoś konkretnego ostracyzmu, przeciwnie, jak będę próbowała to udowodnić w dalszym ciągu mego wywodu – lecz recepcją poezji francuskiej w Polsce.

Poezja polska, jak dobrze pokazał to Czesław Miłosz w *Świadectwie poezji*, wpisuje się w historyczność, przedstawia nie tylko świat jako kosmos, ale i świat jako Historię, ciąg ludzkich działań. I to być może jest właśnie źródło zasadniczej różnicy między poetyką polską a francuską; tak przynajmniej było do końca lat 80. Powracając do Szymborskiej – przypominać sobie, że pierwszymi reakcjami wydawców i redaktorów czasopism, którym proponowałam moje przekłady poezji, było przekonanie, że jej teksty niepozabawione „pewnej wartości” odnosiły się bardziej do eseju niż do poezji. Pomimo tego Michel Deguy, poeta, filozof, dyrektor Collège de Philosophie w Paryżu, redaktor naczelny pisma „PO&SIE”, zareagował na moją propozycję entuzjastycz-

nie. „Trzeba to opublikować” – powiedział mi, gdy pokazałam mu swoje przekłady poezji Szymborskiej (wydane: „PO&SIE” 1992, nr 62). Nie znał Szymborskiej i był bardzo zainteresowany moim odkryciem. Socjolog Pierre Bourdieu oddał mi także łamy pisma „Liber” w latach 90., abym mogła ogłosić moje przekłady i artykuły.

Wcześniej wiersze Szymborskiej ukazywały się w przekładach różnych autorów (Dominique’a Sila, Krzysztofa Jeżewskiego, Zofii Bobowicz, Allana Kosko, Kasi Skansberg i wielu innych) w kilku innych czasopismach, niskonakładowych, jak „Les cahiers de l’Est”, „L’Autre Europe”, krążących w polskim środowisku intelektualnym, między polonistami i czytelnikami pochodzenia polskiego, ale nieznanymi już języka. W 1984 roku w wydawnictwie Luneau-Ascot ukazała się antologia poezji polskiej Konstantego Jeleńskiego, który przełożył słowo w słowo wiersze wielu polskich poetów współczesnych, między innymi Wisławy Szymborskiej, a następnie powierzył je poetom francuskim nieznanym języka polskiego, ufając, że stworzą wiersze na podstawie jego dosłownego przekładu tekstu. Piękna inicjatywa, choć jej rezultat translatorski budzi wątpliwości, stosunkowo udana estetycznie, ale zniekształcająca znaczenie i zubażająca tę poezję na poziomie filozoficznym, właściwym polskiej poezji współczesnej. Jak zrealizować zadanie tak niemożliwe jak przekład poezji? Chodzi przede wszystkim o to, aby stworzyć przekład zarazem piękny i wierny. Niewątpliwie pytanie o przekład ma pierwszorzędne znaczenie, gdy mówimy o recepcji poezji. Z tego punktu widzenia poezja Wisławy Szymborskiej niesie z so-

bą poważne trudności, kiedy autorka posługuje się humorem, by przedstawić tragizm i absurd egzystencji oraz zagubienie współczesnego człowieka, kiedy bawi się słowami i utartymi zwrotami, przerabia cytaty i uprawia metodyczne zwątpienie. Jej liryzm żywi się filozofią Kartezjusza, Pascala, a zwłaszcza Montaigne'a. Wektor refleksji moralnej i filozoficznej stanowi wyjątkowe wyzwanie dla tłumacza, który próbuje zachować zarazem zawartość intelektualną i muzyczność tej poezji. Właściwy Szyborskiej jest pewnego rodzaju rytm, a właściwie rytmy – bardzo trudne do oddania po francusku: najbardziej filozoficzne wiersze, przypominające swoją formą esej (*Koniec i początek, Widok z ziarnkiem piasku, Archeologia*), mogą w przekładzie stracić swój żywy rytm, wydać się płaskie, tymczasem wiersz powinien być ostry, zwinny, błyskotliwy. Inne wiersze, bardziej zwarte w swej formie, to przebłyśki geniuszu (*Kobiety Rubensa, Ubrania, Pierwsza fotografia Hitlera*). Być może nie udało się nam przełożyć ich wystarczająco dobrze na francuski? Ale to właśnie pytanie, które stawiamy bez przerwy sobie i innym tłumaczom. Czy na inne języki przełożono Szyborską lepiej niż na francuski? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należałoby porównać przekłady, podjąć żmudną, długotrwałą pracę. Odpierając zarzut, który słyszałam już wielokrotnie, muszę przyznać, że nie wierzę, by język francuski nadawał się gorzej do tłumaczenia Szyborskiej czy innego poety niż inne języki. Język francuski ma długą tradycję poetycką i z pewnością posiada środki, by przełożyć poezję Szyborskiej: wystarczy tylko przeczytać kilka z licznych tłumaczeń jej wierszy

opublikowanych w zbiorach lub czasopismach. Warto też pamiętać o tym, że przekład stale można zmieniać i poprawiać w świetle nowych odkryć, a także wzbogacać, inspirując się udanymi rozwiązaniami z istniejących przekładów. Muszę stwierdzić, że przekład zawsze jest dziełem w trakcie tworzenia (*a work in progress*), nigdy zaś dziełem zamkniętym. Ten sam pogląd wyrażał poeta Yves Bonnefoy, który przez wiele lat tłumaczył Szekspira.

Począwszy od pierwszych, mniej lub bardziej udanych prób przekładu w niskonakładowych czasopismach, otworzyły się drzwi do poezji Wisławy Szyborskiej: jej przekłady na francuski uwiodły poetów, wydawców i czytelników. Przed przyznaniem jej Nagrody Nobla dodałabym jeszcze do tych przekładów wydanie dwujęzyczne z 1995 roku opublikowane w La Maison de la Poésie Nord/Pas-de-Calais, zatytułowane *Dans la fleuve d'Héraclite*, w przekładzie moim i Krzysztofa Jeżewskiego (który otrzymał stypendium translatorskie za swoje tłumaczenia utworów, odznaczonego w 2008 roku Europejską Nagrodę Literacką Tadeusza Różewicza). To pierwszy zbiór wierszy Wisławy Szyborskiej opublikowany we Francji. Później, kilka dni po przyznaniu Nobla Szyborskiej, ukazał się drugi zbiór, zawierający moje tłumaczenia przygotowane razem z Grzegorzem Spławińskim. Opublikowało go dziś już nieistniejące małe wydawnictwo z Alzacji (L'Ancrier), otwarte na nowości, lecz niewystarczająco profesjonalne. Zaznaczyć trzeba, że maszynopis tomu przeleżał wcześniej u wydawcy dwa lata. Warto zauważyć, że te dwa pionierskie zbiory,

jak większość wyborów poezji we Francji, zostały opublikowane przez małe wydawnictwa, dysponujące ograniczonymi środkami finansowymi, które korzystały z pomocy Centre National du Livre. Ta państwowa instytucja pomaga w przekładach i publikacji dzieł niekomercyjnych, uznanych za godne rozpowszechniania ze względu na swoje wartości literackie i intelektualne. Centre National du Livre zatrudnia zespół specjalistów od dwóch języków, którzy ocenia wartość dzieła oryginalnego oraz jakość przekładu. Oba zbiory przełożonych przeze mnie wierszy zdały więc egzamin. Należy jednak pamiętać, że żaden wydawca nie chciał wydać Szymborskiej przed Noblem. Duże wydawnictwa wydają bardzo mało tomów poetyckich, czyniąc wyjątek tylko dla klasyków. Wiadomość o Noblu obudziła wydawców i sprawiła, że zaczęli się ze mną kontaktować. Gallimard zamierzał wydać zbiór moich przekładów przygotowanych we współpracy z Krzysztofem Lisowskim. Reszta historii jest już znana: Fayard zdobył wyłączne prawa do twórczości Szymborskiej i wydał je w innym przekładzie (Piotra Kamińskiego). Jednocześnie w ciągu kilku tygodni zniknęły z półek księgarskich oba moje zbiory, opublikowane – jak to zwykle bywa w takich wypadkach – w nakładzie 500 egzemplarzy każdy, co należy uznać za dowód na to, że Szymborska znalazła swą publiczność.

Trzeba pamiętać, że zasadniczo we Francji tomik wydany w 500 egzemplarzach sprzedaje się przez długie lata, podczas gdy zbiór poetycki dowolnego noblisty ukazuje się w nakładzie czterech tysięcy egzemplarzy i rozchodzi w ciągu 10 lat. Różnice między obydwoma krajami są

wyraźne, bo przecież w Polsce, w latach 70., 80. i nawet 90. (jakkolwiek nakłady zaczęły wówczas spadać), często zdarzało się, że zbiór znanego poety wychodził w 10 tysiącach egzemplarzy. Szymborska mówiła o tym w wywiadzie, którego udzieliła dziennikarzowi pisma „L'Express” Olivierowi Le Naire'owi 30 stycznia 1997 roku. Ja sama sprawdziłam nakłady kilku zbiorów Szymborskiej, by zilustrować asymetrię kontekstów, w jakich poezja powstaje i jest rozpowszechniana w Polsce i we Francji. I tak *Wybór wierszy* (PIW 1973) został wydany w nakładzie 20 290 egzemplarzy! *Ludzie na moście* (Czytelnik 1986) – 20 390 egzemplarzy! We Francji, gdzie wiele powieści nie osiąga tego pułapu, byłyby to gigantyczne liczby. Począwszy od *Końca i początku* (Wydawnictwo a5, 1993) zaprzestano podawania takich informacji w kolejnych wydaniach. Sytuacja z pewnością jednak się zmieniła. Szymborska przeczuła ją wcześniej, gdy pisała *Wieczór autorski*, w którym ironicznie opisała czytanie poezji: kameralne spotkanie, nieliczna publiczność należąca do tego samego kręgu poetów, wreszcie sam poeta zgodny ze stereotypem funkcjonującym w zbiorowej wyobraźni – subtelny, niedzisiejszy, trochę nie z tej ziemi, bujający w obłokach. Gdzie jest te dwadzieścia tysięcy zagorzałych czytelników poezji? Poezja jednoczy być może tylko w przestrzeni prywatnej, zawężanej przez konsumpcjonizm podbijający polskie społeczeństwo na podobieństwo społeczeństw Zachodu.

We Francji nie jest to dobrze sprzedający się rodzaj literatury. Książka stała się produktem, towarem. *Wybór wierszy* wydaje się od 50 do tysiąca egzemplarzy,

średnio 300–500. W tych warunkach nie jest w ogóle dziwne, że poezja obca jest tak słabo znana. Dlatego też praca małych wydawnictw – kierowanych przez pasjonatów poezji, literatury, sztuki, filozofii – jest tak bardzo godna podziwu. Wspierana od kilkudziesięciu lat przez instytucje państwowe lub europejskie przynosi owoce – skromne, ale konkretne. Co roku publikuje się wiele tomów wysokiej jakości, często właśnie poezji obcej. Oprócz kwestii czysto ekonomicznych (najważniejsze kryterium to rentowność), które powstrzymują wydawców przed podjęciem ryzyka, małe wydawnictwa miewają wiele innych słabości, które mogą zaszkodzić recepcji wydawanych przez nie utworów. Nierzadko redakcja składa się z jednej lub dwóch osób. Można by się zastanowić nad tym, jakimi kryteriami kieruje się tak ograniczony zespół, któremu często brakuje kultury literackiej albo po prostu kultury w ogóle. (Zetknęłam się z wydawcami, którzy nie znali nazwiska Mickiewicza, a którzy mieli ambicje publikowania poezji z całego świata).

Pomimo tej sytuacji, która już z góry nie sprzyja literaturze, zdarzają się inicjatywy służące popularyzacji i rozpowszechnianiu poezji. Czytelnicy poezji, których liczba i zróżnicowanie ciągle zadziwia, starają się ją promować w takich miejscach, jak kawiarnie literackie, uniwersytety, szkoły, domy poezji, kluby jazzowe, biblioteki, niezależne księgarnie. I tak też dzieje się z twórczością Szymborskiej, którą bardzo cenią miłośnicy poezji, o czym sama mogę zaświadczyć, bo jestem jedną z niewielu osób, które czytają poezję polską publicznie, w wersji dwujęzycznej. Robię to bardzo regular-

nie w Paryżu i w innych miastach Francji, często łącząc czytanie z występami muzyków, którzy sami przy okazji odkrywają tę poezję.

Uważam, że podstawową przeszkodą w odbiorze poezji Szymborskiej jest nie tyle jakość istniejących przekładów (sądzę, że w interesie czytelników byłby dostęp do różnych tłumaczeń jej dzieł, jak to się dzieje w przypadku innych autorów), ile sam status poezji we Francji, gdzie gatunek ten jest zarezerwowany dla elity, dla wąskiego kręgu wtajemniczonych, którzy nieraz są z sobą skłóceni. Sądzę, że prawdziwa poezja, taka, jaka jest naprawdę potrzebna, cierpi z powodu „marketingowego podejścia” do literatury, które przesuwają na margines kultury, produkcji artystycznej, duchowej i intelektualnej, faworyzując rodzaje bardziej „opłacalne” z punktu widzenia finansów i prestiżu, w które instytucje prywatne, a nawet państwo, wolą inwestować. Takie właśnie marginalne miejsce zajmuje od dziesięcioleci poezja we Francji.

Pomimo tego – jak już wcześniej wspomniałam – wiele inicjatyw kulturalnych stara się skończyć ze stereotypem elitarności i rozerwać ten gorset, w którym poezja zdaje się uwięziona, za pomocą różnych europejskich czy międzynarodowych programów, jak festiwal Poezji w metrze, w którym brałam udział w 2011 roku jako tłumaczka poetów młodego pokolenia, Targ poezji w czerwcu w Paryżu, festiwal Głosy Śródziemnomorza, który przyciąga wielu gości i słuchaczy. Wskazując te miejsca, muszę jednocześnie podkreślić, że recepcja Wisławy Szymborskiej we Francji jeszcze się nie wyczerpała. Można ją porównywać z od-

biorem poezji Czesława Miłosza (bardzo bogatą i zróżnicowaną), Zbigniewa Herberta, którego *Struna światła* ukazała się niedawno w pięknym wydaniu *Le bruit du temps*, w przekładzie Brigitte Gautier, czy Anny Świrszczyńskiej, której zbiór wierszy został na francuski przetłumaczony przez Hannę Konicką i Erika Veaux, i wydany w l'Age d'Homme w 2012 roku.

Publikować poezję we Francji to jak grać na loterii, a jednak ukazuje się jej całkiem sporo. Co roku publikuje się dziesiątki książek poetyckich, wydanych w niskich nakładach i docierających do niewielu czytelników. Niejeden zbiór jest sam w sobie przedmiotem artystycznym, rzadkim bibelotem. W tym kontekście recepcja poezji Wisławy Szymborskiej jest być może jeszcze trudniejsza niż Miłosza, Herberta czy Różewicza, jeśli wymienić tylko poetów najbardziej znanych¹, ponieważ pisała ją kobieta. W kraju Woltera głosy poetek są dziwnie słabo słyszalne, choć przecież piszą – wydają się jednak podwójnie zmarginalizowane, jako poeci i jako kobiety, zarówno teraz, jak i w przeszłości. Poezja Szymborskiej była czasem przyjmowana dość lekceważąco: „śliczny tekścik pewnej pani” – jak napisał znany poeta Alain Bosquet na łamach „Figaro”, który dopiero później dowiedział się, że dostała ona Nobla i że przełożono wiele jej tekstów. Lektura artykułów opublikowanych z okazji Nobla w 1996 roku, napisanych przez kompletnie zaskoczonych dziennikarzy, nieznających nawet nazwiska Wisławy Szymborskiej, ukazuje w całej pełni stan umysłowy pewnej części środowiska literackiego i uprzedzenia, które nim rządzą. Choć dziennik „Libération” uczcił nagrodę, publikując na pierwszej

stronie wydania wiersz Szymborskiej pt. *Portret kobiecy*. Inne pisma (np. „Télérama”) wyraziły radość i ciekawość dla tej poezji i tej poetki, zamawiając u mnie artykuły na jej temat.

Jest pewne, że poezja Szymborskiej zbiła z tropu wielu czytelników, amatorów lub profesjonalistów, poetów, akademików, odwołując się do niemodnej poetyki, poematu narracyjnego bliskiego esejowi (jak *Schylek wieku*, *Tortury*, *Kot w pustym mieszkaniu* i in.), języka poetyckiego, którego oryginalność nie polega na dekonstrukcji, fragmentacji, rozbiciu słów, znaczeń i składni. Przeciwnie, składnia u Szymborskiej okazuje się najczęściej jasna, dobrze zbudowana i wiersz wydaje się dostępny każdemu, pomimo jego wirtuozerii leksykalnej, gry słów i odniesień kulturowych. Odwaga tej poezji tkwi w myśli jasno wyrażonej i pracy nad językiem, który operuje tu przekształceniami gotowych formuł, rozbija stereotypy, z humorem – zarazem jednak operując zwątpieniem. Kryją się za tym podstawy kultury filozoficznej, której kolebką jest Francja. Ta wirtuozeria wyrażania myśli za pomocą języka jasnego, zrytmizowanego do tej pory zjednała Szymborskiej wielu czytelników i będzie przyciągać następnych; na co mam nadzieję, o ile tylko pozwolimy się tej poezji rozprzestrzeniać.

Jako literaturoznawczyni i tłumaczka polskiej poezji współczesnej, publikująca regularnie zbiory tłumaczeń wierszy (np. Ewy Lipskiej, Urszuli Kozioł, Haliny Poświatowskiej), które przyciągają nie mniejszą uwagę niż dzieła poetów francuskich, a nawet czasem przewyższają za interesowanie nimi w warunkach mniej sprzyjających rozpowszechnieniu i recepcji

cji poezji, powiedziałabym, że problem odbioru Szymborskiej we Francji jest jednym ze znamion kryzysu kultury i cywilizacji w Europie. Kryzys ten jest widoczny w wytworach intelektu (w literaturze, filozofii i przede wszystkim w poezji) oraz w roli i znaczeniu, jakie są im społecznie przypisywane. Podczas gdy Szymborska używa języka jasnego, precyzyjnego, nienadużywającego słów, pod pewnymi względami nawet klasycznego, wierzącego w syntaksę lub porządek syntaktyczny, nić narracyjną, nić ludzkiej historii, którymi poetka genialnie się posługuje, znaczna część poetów francuskich od dziesięcioleci zwraca się raczej ku dekompozycji języka i rozbiciu syntaksy, płacąc za te eksperymenty niezdolnością języka do przekazywania sensu. Choć wielu twórców pozostaje dzisiaj także pod wpływem Mallarmégo lub Heideggera, produkując poezję estetyzującą, wielkiej urody językowej, ale zbyt abstrakcyjną i mało zrozumiałą dla odbiorców nieprofesjonalnych. Nawiasem mówiąc, pomimo istnienia dzieł wartościowych, które nie podlegają tym zależnościom, we Francji w podejściu do poezji przeważa przekonanie, że jest to sztuka elitarna, zniechęcająca przez swój skomplikowany charakter. Epoka podejrzeń wobec języka i sensu ciągle jeszcze trwa. W niej właśnie tkwi źródło jednej z różnic między poezją polską a francuską aż do pokolenia Szymborskiej. Język nas zawodzi – mówi wielka część poezji francuskiej naszych czasów i język też stanowi główny obiekt refleksji w poezji. Bowiem to język pozwala na wyrażenie myśli, rozwinięcie jej, uświadomienie innym, uchwycenie, zakwestionowanie, wykorzystanie przeciwko bar-

barzyństwu – zdaje się twierdzić poezja polska czasów Szymborskiej.

Do tych wszystkich przyczyn należy dodać jeszcze brak znaczącej i prawdziwej krytyki poezji we Francji, krytyki, której głos byłby słyszany w świecie literackim i dostępny publiczności, jak dzieje się to w sztukach plastycznych, powieści, teatrze itp. Istniejąca krytyka zamyka się w bardzo ograniczonej przestrzeni uniwersytetu, zajmuje się poetyką. Publikuje w czasopismach wysoce specjalistycznych, uznanych za elitarne, uczone, kierowane przez poetów („PO&SIE”, „Le Nouveau Recueil”, „Europe”, „Action Poétique” – by wymienić tylko kilka z najlepszych), w wartościowych tomach, jak na przykład w tym wydanym przez poetę Yvesa Bonnefoy, profesora Collège de France. Krytyka ogranicza się do małych grup, których członkowie tworzą stosunkowo zamknięte środowiska. Coraz częściej krytycy publikują w Internecie („Recoeurs au Poème”, „Poezibao”), co zwiększa ich widzialność. Ale jednocześnie trzeba przyznać, że jest to kropla w morzu publikacji i niemożliwe jest zorientowanie się w tej obfitości, z której mało widoczną częścią jest najnowsza poezja.

Jakie kryteria pozwalają oceniać „wiersze”, nadawać tekstom miano poezji? W tej dziedzinie sytuacja Francji także różni się od polskiej. Filozof i poeta Martin Rueff (w magazynie o książkach „Livres”, dodatku „Liberation” z 19 maja 2013) w związku z tym tematem zwracał uwagę na niepokojące zjawisko nadużywania przymiotnika „poetycki”. Wskazał on na paradoks wychwalania „poetyckiej” niepoezji tworzonej przez niepoetów i zapominania o poezji poetów. Jest to uderza-

jące zwłaszcza w przypadku dużej liczby wydarzeń poetyckich, recenzji, publikacji nawiązujących do ideologii „poetyckości” ze szkodą dla poezji; w których przymiotnik „poetycki” ma tu charakter oceniający i odnosi się do poezji utożsamianej ze „sztuką języka”, nie mającą teraz niczego wspólnego z przedmiotem, z którym pozostaje w naturalnym związku (poezją). Kryzys wartości i kryteriów sprawia, że nie można zdefiniować, czym jest dzieło sztuki. Nie będę się rozwodziła nad tym złożonym tematem, który wymaga osobnego artykułu. Przestrzeń współczesnej produkcji poetyckiej – tego, co jest rozpoznawane jako „poezja” przez społeczeństwo – wydaje się niejasna, zróżnicowana, heteronomiczna, nierówna i widać na tym terenie ślady wielkich sprzeczności w wartości utworów, wśród których nie raz trudno się rozeznaczyć. Oczywiście, trzeba uwzględnić tę sytuację, jeśli chce się zrozumieć odbiór poezji Wisławy Szymborskiej we Francji. Przypomnijmy, że inni poeci polscy także cierpieli z powodu braku odpowiedniego przyjęcia ich twórczości: Czesław Miłosz w XX wieku, Adam Mickiewicz, gdy nie doczekał się uznania ze strony Wiktora Hugo. Widać więc, że kwestia odbioru twórczości Wisławy Szymborskiej wpisuje się w szerszy kontekst pytań o recepcję i miejsce poezji „wymagającej” kryteriów, według których społeczeństwo może zdefiniować dzieło sztuki. Wielcy poeci starali się sami zdefiniować swoją sztukę, ale czy można zdefiniować poezję? Szymborska dowcipnie zadaje to pytanie w wierszu *Niektórzy lubią poezję*. We Francji, kraju Gérarda Genette’a i Jean-Marie Schaeffera, każdy nurt w filozofii języka i estetyki mó-

wi, że nie jest możliwe znalezienie rzeczowej definicji sztuki. Dzieło jest przede wszystkim wytworem historii, którego przynależność do sztuki zależy od kryteriów artystycznych danej epoki historycznej w danym społeczeństwie. Dzięki tej tezie lepiej rozumiemy kłopoty wzajemnej recepcji polskiej poezji we Francji i poezji francuskiej w Polsce, ponieważ recepcja ta jest powiązana z różnymi tradycjami zakorzenionymi w przeszłości tych dwóch państw, tradycji i historii, w ramach których opracowywano różne koncepcje poetyckie, często ze sobą sprzeczne. To konflikty polityczne z okresu powojennego stworzyły rodzaj bariery między Polską i Francją. Oskarżenie Miłosza skierowane przeciwko Europie (i Francji, wyrażone w *L’immortalité de l’art*, Fayard, Paris 1988/ *Ogród nauk*, Instytut Literacki, Paryż 1979), stanowi tego wyraźny dowód. Wielu poetów z jego pokolenia, a później z pokolenia Szymborskiej, przejęło postawę Miłosza z niewielkimi tylko zmianami. Wystarczy przeczytać *Ars poetica?* i wiele innych tekstów Miłosza albo *Lektury nadobowiązkowe* Szymborskiej, w których poddaje ona surowej krytyce utwory kilku współczesnych francuskich poetów, między innymi także Yvesa Bonnefroy, świetnie przełożonego przez Adama Wodnickiego. Nieporozumienia były więc wzajemne, w każdym z krajów wynikały jednak z innych powodów i trwały długo – od końca II wojny do końca lat 80. Biorąc więc to pod uwagę i obserwując publikacje ostatnich lat, jakoś przekładów, edycji, wydaje się, że poezja polska toruje sobie drogę we Francji, choć dzieje się to oczywiście w okolicznościach dość skomplikowanych, ale nie gorszych

i nie lepszych niż te, w jakich funkcjonuje współczesna poezja francuska. Wydaje się interesujące, że środowiska intelektualne, literackie i czytelnicy poezji stają się bardziej wrażliwi na głosy poetyckie pochodzące z daleka. Nawiasem mówiąc, wskutek zmian warunków społecznych, politycznych, historycznych i estetycznych, w ostatnich 20 latach dostrzegamy wiele tendencji, które nie pozwalają już przeciwstawiać naszych domen poetyckich. Poezja jest na razie mało tłumaczona we Francji, ale takie zjawiska jak festiwal Poezja w metrze świadczą, że recepcja nie ogranicza się do elity i uniwersytetu, ale ma charakter popularny (czego dowodzą afisze w miejscach publicznych). Poezja wraca do przekazu ustnego, do cielesności, muzyki i tańca. Można się spodziewać, że w ten sposób uda się poezji porozumieć z szerszą publicznością.

Poezja Szymborskiej powinna być przedmiotem nauczania w szkołach średnich i wyższych we Francji i na świecie, powinna też być widoczna w księgarniach i bibliotekach na równi z klasykami francuskimi i obcymi. Poza wydawnictwami to właśnie te instytucje kultury przyczyniają się do recepcji dzieł z całego świata. W porównaniu do innych krajów Europy, Francja jest w tej materii trochę jeszcze opóźniona. Należałoby temu przeciwdziałać, przykładając więcej uwagi do przekładów, nadając właściwy status tłumaczom, poprawiając dystrybucję książek już wydanych. Mimo to recepcja dzieła jest w dalszym ciągu tajemnicą, stanowi też odzwierciedlenie mody. Na tej zasadzie właśnie od przynajmniej dwudziestu lat literatury arabskie i azjatyckie, wliczając też poezję – nawet jeśli w mniej-

szej mierze – cierpią na pewnego rodzaju zastój we Francji, co spowodowane jest fascynacją kulturami jeszcze bardziej oddalonymi od kultury francuskiej i historii Europy. Postawiłabym tezę, że w dobie kultury superszybkiej, hiperkonsumującej i hiperrywalizującej trudno wyobrazić sobie, że szeroka publiczność zainteresuje się poezją, która ze swej natury wymaga powolnej lektury i spokoju. W świecie oszołomionym ilością bodźców – który stale poszukuje rozrywki, znajdując ją często w powieści i kinie, uciekając od zmęczenia wynikającego z takiego trybu życia – rzadko zdarzają się ludzie dysponujący potrzebną poezji niezależnością materialną czy duchową. Poezja Wisławy Szymborskiej – podobnie jak innych wielkich poetów – przynależy do skarbów ludzkości, których recepcja niekoniecznie znajduje się na takim poziomie, na jaki zasługują. Recepcja utworów nie raz wiąże się z pewnym przesunięciem w czasie, moment powstania dzieła i ten, w którym takie czy inne społeczeństwo jest gotowe je przyjąć i zrozumieć, mogą być relatywnie odległe. W czasach współczesnych – zglobalizowanych, wyczerpanych i nadaktywnych – poezja pozostaje takim rodzajem sztuki, który nie jest przeznaczony dla wielu. Obecnie we Francji poezja stanowi od 1% do 3% publikowanych książek. Pokusiłabym się o stwierdzenie, że recepcja poezji Wisławy Szymborskiej nie jest procesem zakończonym ani we Francji, ani na świecie. Zależy ona od ewolucji społecznej, zmian w środowisku literackim i intelektualnym, w wydawnictwach, ich otwartości na inne formy poetyckie i idee, zależy wreszcie od pracy osób odpowiedzialnych za rozpo-

wszechnianie książek, jakości i dostępności przekładów. Rola tego, kto przekazuje, jest niezwykle istotna. Trzeba tłumaczyć i tłumaczyć ciągle na nowo, w stałym dążeniu do maksymalnego zbliżenia się do tekstu oryginalnego i do stworzenia nowego dzieła poetyckiego w innym języku. Nie zapominajmy także, myśląc o recepcji Szyborskiej, że poezja występuje tu wraz z *Lekturami nadobowiązkowymi*. Aby odpowiedzieć, co poezja Szyborskiej oznacza dla wspólnoty, muszę sięgnąć po zdanie samej Szyborskiej: „A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego/ jak zbawiennej poręczy” (*Niektórzy lubią poezję*).

Po śmierci Wisławy Szyborskiej pisano o niej także w prasie nieliterackiej. Znalazłam dwa artykuły zachęcające do ponownej lektury jej poezji, podkreślające związek między tą poezją humanistyczną a naszym dziedzictwem intelektualnym i artystycznym. Pierwszy wyszedł spod pióra André Clavela, ukazał się w „Ekspressie” 6 lutego 2012 roku i nosi tytuł *Dlaczego nie można zapomnieć Szyborskiej*. Jest to wielka pochwała poetki, „buntowniczkę, dla której nic nie było nigdy zwykłe ani normalne”. O jej poezji pisał Clavel: „zdziwienie wszystkim to jedyny obowiązek, który narzucała wielka dama polskiej literatury. Obcowanie z nią jest szczególnie wartościowe, bo pozwala nam patrzeć na świat oczami dziecka”. Drugi artykuł, zatytułowany *O zniknięciu Wisławy Szyborskiej* autorstwa Antoine’a de Molesmes ze strony internetowej „Recours au Poème”, podkreśla wymiar etyczny jej poezji: „wiersz widzi cud we wszystkim, o czym mówi. W tym, o czym każdy zapomina, gdy patrzy na świat – z wyjątkiem poetów. Je-



Isabelle Macor-Filarska

Fotografia archiwum Autorki

steśmy cudem we wnętrzu cudu i często o tym nie pamiętamy, zdaje się mówić Szyborska”. I na koniec de Molesmes stwierdza: „[...]dzieło tworzy się na co dzień. Poetka pracuje tutaj i teraz. W zadziwieniu, to inny kluczowy dla Szyborskiej termin, zadziwieniu każdą chwilą. I to jest właśnie uchwycenie tego, co niewypowiedziane w każdej z chwil, w każdej chwili, która przekazuje nam to, co nazywamy poezją, czymś, co od czasów greckich przywoływano jako nieustanną ideę odtworzenia tego, co już było stworzone”.

Isabelle Macor-Filarska

Przełożyła Paulina Małochleb

PRZYPISY

- 1 Należy przypomnieć, że wiersze Różewicza przetłumaczone na francuski przeleżały 30 lat u wydawcy i potrzeba było kilku kolejnych – aż do przełomu XX i XXI wieku – by ukazały się jego wybory i część jego dramatów, i by w końcu ukazał się ważny tom dwujęzyczny w serii Arfuyen w tłumaczeniu Krzysztofa Jężewskiego i Ch. Du Bord, z okazji przyznania Różewiczowi Prix Européen de Littérature.

Agneta Pleijel

Dlaczego Szwecja tak ją kocha?
Monolog na dwa głosy o poezji
Wisławy Szymborskiej



A: Słyszał pan pytanie. Pana odpowiedź?

B: Czy to rzeczywiście prawda – że szwedzcy czytelnicy kochają ją bardziej niż ci z innych krajów?

A: Bez wątpienia. Ilość sprzedanych tomików, liczba komentarzy w prasie... Wisława Szymborska zdobyła szczególne miejsce w sercach czytelników. Czy może pan, jako miłośnik literatury, podać jakieś wyjaśnienie?

B: Z łatwością. Po pierwsze: Nagroda Nobla.

A: Przepraszam, ale to głupia odpowiedź. Szwecja nie jest niewinna, jeśli już mówimy o Noblach. Jesteśmy przez nie zalewani, Akademia Szwedzka przyznaje je co roku. Wierzy pan, że wszystkich noblistów czyta się jak ją?

B: Moja następna odpowiedź, droga przyjaciółko: jej dobrzy tłumacze na język szwedzki.

A: To prawda, jej poezję doskonale przekłada się na szwedzki poczynawszy od lat 60. W latach 80. miała wielu wspaniałych tłumaczy, a kiedy w końcu Anders Bodegård został jej szczególnym i kongenialnym pośrednikiem, przyczyniło się to do przyznania Nagrody Nobla – dobrzy tłumacze są bezcenni. Trzeba to nieustannie powtarzać. Prawdą jest również, że wielu popularnych szwedzkich pisarzy nawiązuje do jej poezji. Werner Apenström, który napisał wiersz miłosny dla „niej z Polski”. Bodil Malmsten, która tytuł swojej książki – *Posłuchaj, / jak mi prędko bije twoje serce* – zaczerpnęła z jednego z jej wierszy. Ale to nie wystarczy jako wyjaśnienie.

B: Reszta to oczywiście jakość jej poezji. Nie zapominamy o niej.

A: A dlaczego tak się dzieje? Większości

poetów się nie pamięta, prawie w ogóle albo wcale. Szymborska ma u nas poniekąd status klasyka. Otrzymała Nagrodę Nobla w 1996 roku, czyli 17 lat temu. Stała na podium lekko zmieszana, pamięta pan? Ukłoniła się nie w tę stronę, co trzeba, trochę się kręciła i pięknie uśmiechała. W tym czasie jej wiersze zstąpiły z tej zaszczytnej sceny na widownię, do emocjonalnej codzienności i serc Szwedów. Dlaczego kochamy jej wiersze?

B: Ma pani na myśli: zstąpiły do mojej emocjonalnej codzienności. Ma pani na myśli mnie?

A: Mam pana na myśli. Potraktujmy to osobiście.

B: Chce pani, żebyśmy mianowali się reprezentantami szwedzkich czytelników? Mamy być typowi?

A: Dlaczego nie?

B: Albo mamy stwierdzić, że ogólnie jest coś wyjątkowego w tym gronie czytelników, do którego należymy, właśnie z racji jego szwedzkości? Może powinniśmy po prostu zacząć mówić o „narodowym charakterze” i „duchu narodu”?

A: Rozumiem pana wątpliwości. Ale dlaczego nie? Oczywiście hipotetycznie. Zobaczmy, czy dojdziemy dokądś tą drogą.

B: Jedna rzecz, zanim odpowiem. Wielu pisało o Szymborskiej. Jej poezji poświęcano sympozja i seminaria. Pisano uczenie, analitycznie, naukowo, z perspektywy historycznoliterackiej. O dialektycznym wymiarze jej poezji. O stosowaniu przez nią ambiwalencji. O jej pochwalie niepewności. O tym, co znaczy jej wyznanie, że jak poręczy trzyma się dwóch słów: „nie wiem”. Pisano o jej porównywaniu gatunku ludzkiego z gatunkami zwierząt, a za-

tem o jej ewolucyjnym spojrzeniu na byt. Wie pani, nie mam zamiaru konkurować z tymi wszystkimi uczonymi i dogłębnymi analizami.

A: Proszę nie komplikować. Mówiłam: o s o b i ś c i e. Jest pan Szwedem, ja również. Co jest takiego w jej poezji, że szczególnie przyciąga szwedzkich czytelników, reprezentowanych na ten moment, oczywiście hipotetycznie, przez pana i przeze mnie?

B: Tak, wie pani... Patrząc z perspektywy historycznej, Szwecja bardzo różni się od Polski. Luteranizm, kościół państwowy, państwo narodowe, pochodzący z góry wymóg jedności ukształtowały utopijny obraz nas samych. W XVII wieku Szwecja była dosyć blisko teologicznej utopii: religia i władza państwowa były równoznaczne. Dziś jest inaczej, ale w głębi duszy większość z nas wciąż pielęgnuje wyobrażenie, że powinniśmy być zgodni, posłuszni władzy państwowej, że powinniśmy kłaniać się ekspertom. Zatem kompromis. Poezja Szymborskiej sprzeciwia się kompromisom i konformizmowi. Za każdym razem, gdy czytam wiersz *Utopia*, myślę o nas. Szymborska pomaga mi uciec z naszej idealnej, utopijnej wyspy:

Mimo powabów wyspa jest
bezludna,
a widoczne po brzegach drobne
ślady stóp
bez wyjątku zwrócone są
w kierunku morza.

Jak gdyby tylko odchodzono stąd
i bezpowrotnie zanurzano się
w topieli.

W życiu nie do pojęcia.

A: Czuje pan ulgę?

B: Wielką, szczególnie dzięki ostatniemu wersowi. W niepojętym kryje się wolność.

A: To przychodzi mi na myśl inny wiersz, *Nic darowane*.

Nic darowane, wszystko pożyczone.
Tonę w długach po uszy.
Będę zmuszona sobą
zapłacić za siebie,
za życie oddać życie.

Tak to już urządzone,
że serce do zwrotu
i wątroba do zwrotu
i każdy palec z osobna. [...]

Nie mogę sobie przypomnieć
gdzie, kiedy i po co
pozwoliłam otworzyć sobie
ten rachunek.

Protest przeciwko niemu
nazywamy duszą.
I to jest to jedyne,
czego nie ma w spisie.

To, co jest ukryte w tym wierszu, przemawia do mojej szwedzkości. Prostota (lubimy prostotę), brak heroizmu (heroizm nie jest tu wysoko notowany), lecz także nieuchronność: umrzemy. Nic nie zostanie (tak, Szwedzi są realistami i pragmatykami). I nagle zwrot, jak u ryby robiącej obrót swoim ogonem: wszyscy sprzeciwiamy się losowi, temu, że życie kończy się śmiercią, a protest ten nazywamy *duszą*! Mój drogi B, to u nas dość wytarte słowo, ale ona go używa! Dyskretnie. Równocześnie nadaje *w a r t o ś ć*, niejako na przekór, człowiekowi.

B: Wydaje się pani trochę poruszona?

A: I wdzięczna. Szymborska ewidentnie nie stawia gatunku ludzkiego ponad innymi gatunkami, narodziny traktuje jako przypadek. W garderobie natury, jak pisze w swoim wierszu *W zatrzęsieniu*, jest sporo kostiumów: pająka, mewy, myszy polnej – przydzielane są przypadkowo. Różnica między gatunkiem ludzkim a pozostałymi gatunkami leży w świadomości. W wierszu, który niedawno cytowałam był to protest duszy przeciwko śmierci. W *W zatrzęsieniu* to *umiejętność dziwienia się* czyni człowieka ludzkim. Nie jestem lepsza niż mysz polna, tylko trochę inna, a moja odmienność w garderobie natury czyni mnie odpowiedzialną za pozostałych.

B: Natura jest bardzo bliska Szwedom (niektórzy mówią, że to nasza jedyna religia). Lecz odpowiedzialność, co się na nią składa?

A: Szymborska tłumaczy radość z bycia człowiekiem, nie upokarzając reszty stworzenia. Równocześnie wymacuje (ależ tak, chcę użyć tego słowa) to, co jest inne i wyjątkowe w człowieku i to w taki sposób, który często mnie zaskakuje, ale nieustannie wywołuje u mnie wdzięczność. Jej postawa jest, w prawdziwym tego słowa znaczeniu, humanistyczna. Z głęboką znajomością ekologii i ekologii. Całej równowagi zamieszkiwanego przez nas, kruchego systemu. Nigdy nie stawia siebie ponad polną myszą, pajakiem, mewą. Lecz to człowiek jest odpowiedzialny za stworzenie.

B: Mówi pani o jej postawie życiowej, ale nie o języku. Poezję buduje przecież język, a ona jest tego w najwyższym stopniu świadoma.

A: Poezja to postawa i język. W przeciwnym razie czym by była?

B: Chciałbym podjąć teraz inny trop. Wszyscy Szwedzi to feminiści. Poczynając od premiera Fredrika Reinfeldta aż po założycielkę partii feministycznej, Gudrun Schyman, która wślawiła się stwierdzeniem, iż wszyscy mężczyźni są talibami. Wszyscy jesteśmy feministami. Ale nie Szymborska. To powinno przemawiać na jej niekorzyść.

A: Ona nie pisze wierszy propagandowych, jeśli to ma pan na myśli. Wydaje się uwielbiać mężczyzn, tych jej braci w stworzeniu.

B: Jej braci w stworzeniu? Mniej więcej takich jak mysz polna?

A: Jakież pan urażony! Powinno się panu chyba podobać to umiłowanie mężczyzn, które tak wyraźnie widać w wielu jej wierszach. Nie podoba się panu?

B: Przeciwnie. W części z nich pobrzmiewa jakaś wyrozumiałość.

A: Z tego może być pan chyba jako mężczyzna zadowolony? Szymborska nie robi wielkiej afery z płci, z bycia kobietą. Lecz mimo iż często mówi ona o pozytywach niepewności (niedogmatyczności, tego, co nie jest dane z góry), nie ma wahania w jej własnym głosie, jej tożsamości, jej płci. Jest wyjątkowo mało egocentryczną poetką, co pozwala jej mówić za wielu, w imieniu wielu, czasami w imieniu historii. Ale teraz chciałabym wiedzieć, co pana obraża?

B: Od razu obraża... Proszę pozwolić mi przeczytać wiersz *Powroty*, a może zrozumie pani, o co mi chodzi:

Wrócił. Nic nie powiedział.

Było jednak jasne, że spotkała go przykreść.

Położył się w ubraniu.
Schował głowę pod kocem.
Podkurczył kolana.
Ma około czterdziestki, ale nie w tej
chwili.
Jest – ale tylko tyle, ile w brzuchu
matki
za siedmioma skórami, w obronnej
ciemności.
Jutro wygłosi odczyt o homeostazie
w kosmonautyce metagalaktycznej.
Na razie zwinął się, zasnął.

w diademie płonącego miasta
z kolczykami lamentu
powszechnego w uszach.

Błade i bez jednej łzy.
Syte widoku. Tryumfalne.
Zasmucone tym tyko,
że trzeba powrócić.

Małe dziewczynki
powracające.

A: Jeden z moich ulubionych. Nie przeszkadza panu ten matczyiny (dorosły, siostrzany, matczyiny) wzrok, spoczywający na panu?

B: Ona jest bardzo ironiczna, droga A.

A: Tak, poetka jest może troszeczkę ironiczna w stosunku do tego niesamowicie abstrakcyjnego wykładu, który mężczyzna wygłosi następnego dnia, chociaż akurat w tym momencie zasypia on jak dziecko, ale wolałabym nazwać to kobiece spojrzenie czułością. Boże, jako szwedzki mężczyzna jest pan aż tak nieprzyzwyczajony do kobiecej czułości? Dla odmiany proszę ją przyjąć. Rozkoszować się nią!

B: Czułość? Spójrzmy, wiersz *Chwila w Troi* opowiada o wszystkich małych dziewczynkach w historii, tych, które są chude i bez wiary, że piegi znikną z policzków i które nagle zostają porwane do Troi, by tam przeobrazić się w piękne Heleny. Z „wieży uśmiechu” spoglądają na katastrofę i wojnę. Wszyscy ci eleganccy mężczyźni, bracia, nawet ukochany nauczyciel rysunków, polegną.

Małe dziewczynki
na tle spustoszenia

Wielce wątpię, by szwedzka poetka mogła napisać taki wiersz, nie sądzi pani? W szwedzkiej wersji małe Heleny zaczęłyby działać, a przynajmniej uskarżałyby się na spustoszenie, nie okazałyby z pewnością obojętnej amoralności jak tutaj, gdzie zdają się wręcz rozkoszować katastrofą. Powinniśmy czytać wiersz alegorycznie? Czy zasiadające na miejscach dla widzów małe Heleny to agresorzy (Helenowie, Niemcy podczas II wojny światowej)? Małe Heleny lubują się w zgrozie i spustoszeniu, tak naprawdę przyozdabiają się nimi jak nastolatki – czy możemy więc nazwać wiersz feministycznym?

A: Według mnie – zdecydowanie tak. Czyta pan zbyt abstrakcyjnie, B. Zbyt jednostronnie. W gruncie rzeczy moralizatorsko.

B: Ach tak, naprawdę? Proszę o wytlumaczenie.

A: Te małe dziewczynki są całkowicie wykluczone z męskiego świata, w którym kumuluje się cała władza. Dziewczynki są kokieteryjne i próżne. Nie pozostaje im nic innego, jak tylko używać ostatnich pożądaných u nich cech: seksu i urody. Szymborska ich nie chwali, ale też nie robi im wyrzutów. Patrzy tylko uważnie na to, jak jest. Gdy czyta pan wiersz na

swój sposób, drogi B, ujawnia się pewna cecha poezji Szymborskiej, mianowicie to, że rzuca ona wyzwanie i obala wszystkie stereotypy tkwiące w naszych głowach. Kobiety są podporządkowane wam, mężczyznom, są więc ofiarami, a jako ofiary powinny być dobre, cnotliwe, powinny reagować, narzekać. Tego wymagacie. Proszę to przemyśleć!

B: Myślę o tym od pięciu minut. Może zdemaskowano tutaj niejasne odczucia szwedzkiego mężczyzny wobec feminizmu, czy to pani insynuuje? Będę się jeszcze nad tym zastanawiał. Niedawno powiedziałem, jeśli pani pamięta, że wiersze Szymborskiej, czytane w kontekście szwedzkim, wskazują nam wyjście z konformizmu, który jest dla nas niezwykle typowy. Zdaję się więc sobie zaprzeczać. Lecz czy i poetka nie zaprzecza często samej sobie?

A: Pamiętam wieczór, kiedy odbierała Nagrodę Nobla i podczas przyjęcia zapytała samą siebie w krótkiej mowie, czy jej wiersze przysłużyły się choć jednemu człowiekowi. Wspominała, jak kiedyś wczesnym rankiem spotkała na targu starszego mężczyznę, który chciał jej podziękować za to, że z pomocą jej wierszy udało mu się w nocy uwieść młodą dziewczynę. Jak przyznała, była wtedy bardzo zadowolona. Ja sama zaczęłam się zastanawiać, czy aby nie żartuje. Jej wiersze pomogły starszemu mężczyźnie w erotycznym podboju. Czy to nie było cyniczne? – pytałam samą siebie. Później pojęłam, iż szczerze cieszyło ją, że choć trochę przyczyniła się do rozprzestrzeniania się miłości na świecie. Jej twórczości naprawdę nie można zaszklakować. Trzeba być czujnym podczas czytania. Jej poezję buduje oczywiście, jak

pan powiedział, język. Precyzyjny, surowy, muzyczny i bardzo figlarny język, który nie lęka się sprzeczności.

B: Rozprzestrzenianie się miłości na świecie... Przyszedł mi do głowy inny wiersz, *Listy umarłych*, który opowiada o przeszłości. Obserwujemy, jak zmarli jeszcze za życia zachowywali się podle, mieli zły gust, darli testamenty, by oszukać innych, zdradzali, nie zwracali długów, a teraz siedzą przed nami „śmieszni jak na bułkach z masłem”. Patrzymy jak wszystko, co przewidzieli, wypadło zupełnie inaczej. My, żyjący teraz mamy pełne prawo czuć się lepszymi, czyż nie? Cała przyszłość, w której żyjemy jest lepsza niż ich czasy. A będzie jeszcze lepsza. Wierzmy w to. Mamy nadzieję. Ale oto ona dokonuje w ostatnich liniijkach typowej dla siebie wolty i za pomocą małego wstrząsu zmusza nas do przyjrzenia się samym sobie:

Czytamy listy umarłych jak
bezzadni bogowie,
ale jednak bogowie, bo znamy
późniejsze daty.

[...]

Najgorliwsi wpatrują się nam ufnie
w oczy,
bo wyszło im z rachunku, że ujrzą
w nich doskonałość.

A: Mały wstrząs. Nareszcie. O tym mówię. W poezji Szymborskiej nie istnieje żaden postęp. Świat nie staje się automatycznie lepszy. Lecz chociaż nic nigdy „dwa razy się nie zdarza”, jak czytamy w jej wczesnym wierszu (*Nic dwa razy*), i chociaż nigdy „nie będziemy repetować/żadnej zimy ani lata”, Szymborska składa na na-

sze barki odpowiedzialność. Jej twórczość przerzuca różne kwestie na nas, jej czytelników.

B: Jak lekko! To obciąża nas równie nisko jak piórko.

A: Niech pan nie zapomina o jej humorze.

B: Tak, jest humorystką. I moralistką.

A: Ale nie kimś moralizatorskim czy moralizującym.

B: Nie rozstaje się z trudną sztuką auto-refleksji.

A: Ładnie powiedziane.

B: Większa część naszego życia, naszej egzystencji składa się przecież z niepewności. Przy całej tej niepewności musimy żyć tak przyzwoicie, jak to możliwe. Ona przychodzi z pomocą.

A: Zdaje się, że jesteśmy całkowicie zgodni, ale naszym pytaniem było w gruncie rzeczy, dlaczego Szymborską czyta się w Szwecji i dlaczego przemawia ona tak wyraźnie właśnie do nas, podczas gdy prawdopodobnie Francuzi i Anglicy zupełnie inaczej odbierają jej poezję. Na to pytanie nie odpowiedzieliśmy.

B: W takim razie dokonam śmiałej próby wyjaśnienia. Szwedzi tradycyjnie są narodem czytającym poezję. Jesteśmy również zwyczajowo egalitarnym społeczeństwem, co oznacza, że z perspektywy historycznej równość zapuściła już u nas głęboko korzenie. Możliwe, że właśnie teraz to się zmienia. Ale tutaj właściwie nigdy nie było feudalizmu. Ten ustrój nigdy nie dotarł dalej niż do Danii. Wywodzimy się od chłopów, droga przyjaciółko, ale nie od zniewolonych i poddanych, lecz wolnych. Jesteśmy również raczej nieśmiali. Nudni, powiedzą niektórzy. Jesteśmy jak wszytkowiedzące maszyny, co zwykle uwypu-

kla się w naszym autoportrecie: każdy jest filozofem-amatorem. My, Szwedzi znamy nazwy przynajmniej pięćdziesięciu gatunków ptaków (na co zazwyczaj narzekają tłumacze, tutaj spokojnie wystarczyłoby słowo „ptaki”) i nie zerwaliśmy kontaktu z tamtym krajem chłopów (spójrzmy na letnie domki, często dziedziczone po przodkach). Rzeczowość jest ceniona wysoko. Podobnie jak niewywyższanie się (pasuje tu stworzone przez Aksela Sandemose’a, norweskiego pisarza pochodzenia duńskiego, „Prawo Jante” – nie jesteś lepszy niż inni). Głos Szymborskiej – łagodny, refleksyjny, bezpretensjonalny, niewywyższający się, nieustannie gotowy, by spojrzeć na coś z przeciwnej strony i ciągle przygotowany, by porównać i zestawić człowieka z resztą stworzenia – trafił u nas na podatną glebę. Uważam za najzupełniej naturalne, że pokochaliśmy jej poezję.

A: Była to doprawdy śmiała próba. Nie szczególnie skromna. Dobre cechy poezji Szymborskiej przeobraziły się nagle w nasze dobre cechy. Brawo, drogi B.

B: To była spontaniczna próba podsumowania naszej rozmowy. Część z tego powiedziała pani sama. Próbuję zwrócić uwagę na to, że poezja Szymborskiej jest zbyt mało retoryczna dla Francuzów, zanurzonych w takiej tradycji. Ale dla nas, przeciwnie. Jeszcze jedno: z tego, co powiedzieliśmy, a szczególnie pani, moja droga A, wynika, iż jesteśmy zgodni, że Wisława Szymborska jest zyczą poetką, a nawet kimś, kto ulepsza świat (rozprzestrzenia miłość na świecie, nie stawia się ponad resztą stworzenia, ma matczyzny wzrok, jest czuła itd.). Chciałbym zdecydowanie zaoponować.



Agneta Pleijel

A: Tak, i...?

B: Szyborska tak naprawdę nie jest życzliwa. Bywa przenikliwa jak mroźne styczniowe wiatry i ostra jak kwas azotowy. Nie chciałbym, by zaprzeczano mi w tym punkcie. Lubię jej poezję również za to. Może pani wybrać ostatni wiersz, który zaneguje moje teorie, jeśli tylko pani zechce.

A: Dziękuję, ale jeśli pan pozwoli, wybiorę wiersz, ponieważ go lubię, a nie dlatego, że chcę się z panem kłócić. Pochodzi on z późnego okresu twórczości Szyborskiej, zanim jeszcze, że tak powiem, powędrowała do Boga. Opowiada on o pewnej czarnoskórej piosenkarce, którą Szyborska niesamowicie lubiła, podobnie jak ja.

B: Zróbmy tak. Niech pani przeczyta wiersz, nim się rozstaniemy.

A: Ma tytuł *Ella w niebie*.

Modliła się do Boga,
modliła gorąco,
żeby z niej zrobił
białą szczęśliwą dziewczynę.

A jeśli już za późno na takie
przemiany,
to chociaż, Panie Boże, spójrz ile ja
ważę
i odejmij mi z tego przynajmniej
połowę.
Ale łaskawy Bóg powiedział Nie.
Położył tylko rękę na jej sercu,
zajrzał do gardła, pogłaskał po głowie.
A kiedy będzie już po wszystkim –
dodał –
sprawisz mi radość przybywając
do mnie,
pociecho moja czarna, rozśpiewana
kłodo.

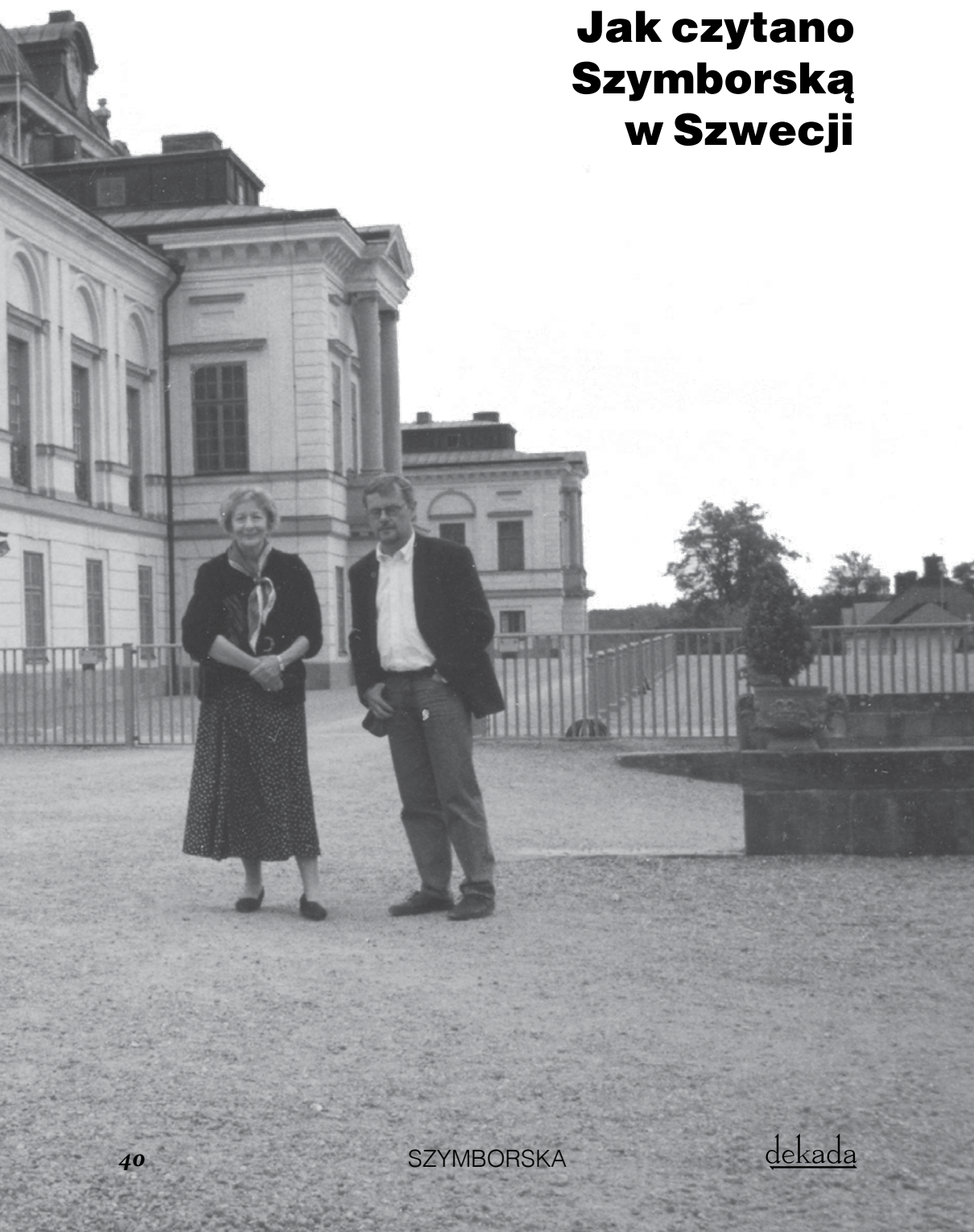
Agneta Pleijel

Przełożyła Justyna Magiera

Sztokholm



Anders Bodegård
**Jak czytano
Szymborską
w Szwecji**



Szwedzka księga obrzędów i uroczystości ukazała się w 2000 roku. Jest to bezkonfesyjna wersja alternatywna kościelnego psalterza [w tradycji luterńskiej psalm to pieśń kościelna objaśniająca prawdy wiary – przyp. tłum.], zawierająca 700 stron wierszy i pieśni, których używać można w czasie ceremonii i rytuałów wyznaczających najważniejsze chwile w naszym życiu – chrzciny, ślubów i pogrzebów. Zawiera ona teksty pisarzy szwedzkich i obcych, na przykład Wernera Aspenströma, Anny Achmatowej, Bertolta Brechta, Gunnara Ekelöfa, Williama Shakespeare’a czy Adama Zagajewskiego. Najwięcej (bo po dwanaście) przyczynków do księgi pochodzi od trzech pisarzy: szwedzkiego poety i trubadura Everta Taubego, Tomasza Tranströmera i Wiśławy Szymborskiej. Spośród jej wierszy wybrano: *Begravning/ Pogrzeb* (w dziale „Begravning”); *Glädjen att skriva/ Radość pisania* („Światowy Dzień Książki”); *Vimmelkantig/ W zatrzęsieniu* („Światowy Dzień Ochrony Środowiska”); *Slutet och början/ Koniec i początek* („Dzień pokoju”); *Psalm* („ONZ”); *Det slutande seklet/ Koniec wieku* („Sylwester”); *Torturen/ Tortura* („Przemoc”); *Lycklig kärlek/ Miłość szczęśliwa* („Jantelagen” – satyryczne określenie norweskiego pisarza Akseła Sandemose’a na skandynawską skłonność do uległości); *Möjligheter/ Możliwości* („Siła wewnętrzna”).

Sam odczytałem na pogrzebach trójki przyjaciół następujące wiersze: *Äppelträdet/ Jabłonka*; *Ingenting är givet/ Nic darowane* oraz *Morgonstund/ Wczesna godzina*.

Pierwszym tłumaczem wierszy Szymborskiej na szwedzki był Erik Mesterton

(1903–2004), sławista, krytyk literacki i bibliotekarz z Göteborga; podróżował on do Polski w latach 60. i znał zasadnicze kierunki rozwoju poezji najnowszej (w bagażu podobno miał ze sobą tomik Paula Celana). Wraz z poetą, członkiem Akademii Szwedzkiej, Erikiem Lindegrenem przełożył on sześć wierszy Szymborskiej: *Ovåntat möte/ Niespodziane spotkanie*; *Parabel/ Przypowieść*; *Glosor/ Słówka*; *Apan/ Małpa*; *Museum/ Muzeum*; *I Herakleitos flod/ W rzece Heraklita*. Ukazały się one w czołowym szwedzkim piśmie literackim, „Bonniers Litterära Magasin” w roku 1965.

W roku 1980 wydano tom *Aldrig två gånger/ Nic dwa razy*, który okazał się przełomem w recepcji Szymborskiej w Szwecji. Tym razem współpracę podjęli poeta i wydawca Roger Fjellström oraz sławista Per-Arne Bodin; ich wybór wierszy cieszył się popularnością wśród czytelników i krytyków. Wielu z nich ukochało w szczególności wiersz *Förevigande/Upamiętnienie*, będący inwokacją do jaskółki; wymienić tu można poetę Folke Isakssona (1927–2013), który w książce *Gnisto runder himlavalven* (*Iskry pod sklepieniem niebieskim*) napisał o nim esej pod tytułem *Den hotade, oförgängliga kärleken* (*Zagrożona, nieprzemijająca miłość*).

Poprawione i rozszerzone drugie wydanie *Aldrig två gånger* ukazało się przy okazji literackiej Nagrody Nobla, kończył je wiersz Wernera Aspenströma dedykowany Szymborskiej: *Om hon från Polen vore här just nu/ Gdyby ta Polka była w Szwecji*.

W latach 1981–1983 miałem przyjemność pracować jako lektor szwedzkiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wpro-



Anders Bodegård *Fotografia* dzięki uprzejmości Fundacji Wisławy Szymborskiej

wadzenie stanu wojennego dało mi wiele dodatkowego czasu na lekturę i tłumaczenia. Tak, to właśnie w tym osobliwym okresie, w roku 1982, zacząłem tłumaczyć literaturę polską.

Poezja była wyborem dosyć oczywistym, nabierała szczególnych konturów w czasie marnym. Poznałem wtedy Adama Zagajewskiego, mieszkalem w tej samej dzielnicy co Ewa Lipska i Wisława Szymborska, a moim Cyceronem po krakowskich środowiskach literackich stał się Tadeusz Nyczek.

W 1986 roku szwedzki sławista i polonista Lars Kleberg zorganizował w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Sztokholmskiego seminarium zatytułowane *O tłumaczeniu poezji polskiej (Stockholm Slavic Papers, 1986)*. Było nas tam trzech:

Per-Arne Bodin, Lars Kleberg i ja; każdy z nas przygotował swoją wersję wiersza *Utopia*, wywiązała się przy tym ciekawa dyskusja. Do dzisiaj lubię ten wiersz najbardziej. Po roku 1968 – mieszkalem wtedy w Paryżu – sam dałem się zwieść dwudziestowiecznym utopiom. W pięknych wersach wiersz ten unaocznia pokuszenie, kończy się zaś zanurzeniem „w życiu nie do pojęcia”.

Utopia to ostatni wiersz ze zbioru *Otal/ Wielka liczba* z 1976 roku. Dopiero po dziesięciu, bardzo burzliwych w Polsce latach, ukazał się długo oczekiwany, oszałamiający tomik *Människor på en bro/ Ludzie na moście*. Wtedy zdecydowałem się, by opracować na nowo i uzupełnić moje przekłady z Szymborskiej i wydać je w formie książkowej. Książkę zatytułowałem *Utopia*, obejmowała ona wiersze poczynawszy od *Ännu/ Jeszcze* ze zbioru *Åkallan Av snömannen/ Wołanie do Yeti* aż po tomik najnowszy, umieszczony tu w całości. Pięknie wydany zbiorek ukazał się w oficynie poetów FiB: S Lyrikklubb w 1989 r., Leif Thollander nadał formę prawie kwadratowemu, wydrukowanemu na najlepszym papierze woluminowi; na okładce widniał, przysłany nam przez Wisławę Szymborską na nasze specjalne zamówienie, prostokątny kolaż przedstawiający ramię i rękę trzymającą zawieszoną nad pofalowanym morzem krzesło. *Ludzie na moście* zainteresowali też innych tłumaczy; Julian Birbrajer tak jak i ja przetłumaczył cały tomik, jego wersje z czasem zaczęły ukazywać się w rozmaitych pismach literackich.

Nadeszła wreszcie pora na wizytę poetki w Szwecji. Trudno ją było namówić, ale w końcu dała się przekonać i przy-

Panorama Sztokholmu

jechała do Sztokholmu w roku 1993; wystąpiła tam na scenie Królewskiego Teatru Dramatycznego i czytała swoje wiersze wraz z wielką aktorką Margaretą Krook. Ta była jeszcze bardziej nerwowa od samej Wisławy, nie przeczuwającej wtedy jeszcze, co ją tutaj spotka trzy lata później. W roku 1996 sporządziłem wybór starszych wierszy, znalazł się wśród nich *Nära ögat/ Wszelki wypadek*; z niego to zaczerpnąłem tytuł całego zbioru. Pomieściłem tu również większą część wierszy z tomiku *Slutet och början/ Koniec i początek* oraz kilka tekstów nowszych, jak *Vimmelkantig/ W zatrzęsieniu*.

Tymczasem rozrastał się krąg jej szwedzkich i fińsko-szwedzkich czytelników. Także akademicy szwedzcy czytali i czytali, aż wreszcie w październiku tegoż roku 1996 – w Zakopanem, gdzie miała siedzieć w spokoju i pracować nad nowymi wierszami – Wisława otrzymała szokującą wiadomość: 10 grudnia pojawić się miała w Sztokholmie i odebrać z rąk szwedzkiego króla Nagrodę Nobla. Wydarzenia z tym związane, ich implikacje i komplikacje, jakie przyniosły one Wisławie opisały szczegółowo Joanna Szczęsna i Anna Bikont w biografii *Pamiętkowe rupiecie*.

Obszerny wybór *Dikter 1945–2002/ Wiersze 1945–2002* oparty na selekcji do-

konanej przez samą poetkę ukazał się w serii FiB:s Lyrikklubb w wydawnictwie Ordfront, najpierw w twardych okładkach (sprzedało się 10600 egzemplarzy), a potem w wersji kieszonkowej (7200 egzemplarzy). Co roku wciąż sprzedaje się około 1000 egzemplarzy.

Książka była obficie recenzowana. Młoda poetka i znana krytyczka Jenny Tunedal napisała w „Aftonbladet” długą recenzję pod tytułem *Świecąca własnym światłem: wspaniała książka o byciu człowiekiem*. Tunedal twierdzi, że trzy małe słówka „bezustanne nie wiem” z przemowy noblowskiej poetki były dla niej zawsze punktem wyjścia i bodźcem do pisanie. Jako przykład podaje dwa wiersze: *Hungerlägret utanför Jasło/ Obóz głodowy pod Jasłem* z tomu *Salt/ Sól* i późniejszy o czterdzieści lat: *Foto från 11 september/ Fotografia z 11 września*.

Książkę *Dikter 1945–2002* kończy przemowa noblowska Szymborskiej *Poe-ta i świat* oraz krótkie posłowie mojego autorstwa.

Trzy niewielkie tomiki kończące poetycką drogę Szymborskiej: *Ett kolon/Dwukropek* (2009), *Här/Tutaj* (2010) oraz *Nog nu/ Wystarczy* (2013) ukazały się w małym wydawnictwie Ellerstöms w Lund (sprzedały się w liczbie 1915, 2555 oraz – jak do-



ład – 840 egzemplarzy). Poezji Szyborskiej poświęcono szereg spotkań. Jedno z nich – jego tematem był tomik *Tutaj* – zorganizował Instytut Polski, odbyło się ono 15 marca 2010 w Södrateatern. Młoda krytyczka Ann Lingebrandt nazwała zbiorek „podręcznikiem sztuki życia”, pisała też o poczuciu humoru Szyborskiej, o tym, że jest ona pozbawianym iluzji sceptykiem podkreślającym swe „oszołomienie życiem”. „Swoją styl sama opisuje w wiersie: «Nie tylko rozmach ale i dokładność»” (z wiersza *Sny*).

Śmierć Wisławy Szyborskiej w lutym 2012 roku przyjęto w Szwecji z wielkim żalem, artykułami i wielkimi tytułami w prasie i innych mediach. Poeta starszego pokolenia, obeznany w poezji polskiej Tommy Olofsson, pisał, że liryka Szyborskiej to „zwycięstwo ludzkości”. Nazywa ją „pełnym ciepła sceptykiem, osobą obdarzoną zadziwiającą zdolnością obserwowania wszystkiego z perspektywy wieczności”.

W Królewskim Teatrze Dramatycznym urządziliśmy wspólnie z Instytutem Polskim wieczór poetycki, na którym zaproszeni czytelnicy mogli wybrać swe ulubione wiersze; czytali je potem aktorzy teatru. Jak zwykle na wieczorkach Szyborskiej sala była zapelniona do ostatniego miejsca.

W tym roku ukazał się szwedzki przekład tomiku *Wystarczy*. Trzyście wierszy tu pomieszczonych doczekało się wielu recenzji: „Trzyście mocnych wierszy pod znakiem śmierci” – pisała Stina Ottenberg w „Dagens Nyheter”. Zauważa ona, że cytat z Hamleta „być albo nie być” powraca w szeregu wierszy i dodaje: „mam wrażenie, jakby autorka zbliżała się

do śmierci z tą samą brutalną lekkością, jaką odnajdziemy u Szekspira”.

W „Aftonbladet” młody krytyk Kristofer Folkhammar pisał w recenzji zatytułowanej *Błyskotliwe ostatnie słowa poetki noblowskiej*, że nie odnajdziemy w tych wierszach nagonki czy agitacji, albowiem chodzi w nich „o pełen rozmysłu opór, wydobywający małe szczegóły po to, by w ten sposób zyskać ogłód otaczającej nas rzeczywistości”.

W moim posłowniu do *Wystarczy* cytuję własne słowa wygłoszone w czasie krakowskiego pogrzebu poetki: „Mieliśmy po trzy minuty. Co powiedzieć? Miałem ochotę przywołać «szczęście», słowo, którego poetka używała oszczędnie i nie bez ironii. Pomyślałem, że powiem o szczęściu tłumacza; o śledzeniu jej odkrywczego wzroku i pewnej ręki, o szukaniu i znajdowaniu w głowie i sercu szwedzkich odpowiedników. Uczucie szczęścia obejmowało także wspomnienie spotkań z nią – korespondencje, rozmowy, chwile. W poezji Szyborskiej chwila jest głównym podmiotem, centralnym pojęciem, z którego potrafiła korzystać” („Zeszyty Literackie” 2013 (122), tłum. Jan Rost).

Cytaty z wierszy Wisławy Szyborskiej pojawiają się we współczesnym życiu literackim Szwecji. Bodil Malmsten, pisarka osobna, jako tytuł swego pierwszego „dziennika okrętowego” [seria książek oparta na blogach autorki – przyp. tłum.] z 2006, wybrała ostatnie wersy z *Wszelkiego wypadku*, najbardziej może znanego wiersza Szyborskiej: „Posłuchaj, / jak mi prędko bije twoje serce” (Hör bara/ hur ditt hjärta bultar i mig).

Anders Bodegård

Przełożył Jan Balbierz



Wisława Szymborska i Karl Dedecius, Frankfurt 1997

Fotografie Elżbieta Lempp

Wisława Szymborska. Kraków 2001



Abel Murcia,
Gerardo Beltrán
**Kilka słów
w sprawie obecności
Wisławy Szymborskiej
w świecie języka
hiszpańskiego**



Jeśli dla Wisławy Szymborskiej „tragedia sztokholmska”, jak ona sama nazywała przyznanie jej w 1996 roku Nobla, oznaczała całkowitą rewolucję w jej dotychczasowym życiu, mniej więcej to samo dałoby się powiedzieć o konsekwencjach, jakie fakt ten miał dla recepcji jej twórczości w krajach języka hiszpańskiego. Obecność przekładów polskiej poetki na hiszpański ograniczała się do 22 wierszy, które opublikowano w trzech krajach tego języka (w Meksyku, na Kubie i w Hiszpanii). W każdym z przypadków wiersze stanowiły fragment – opublikowanych w czasopiśmie bądź wydanych w wersji

książkowej – antologii, w których poetka była tylko jednym z wielu autorów, przy czym publikacje te z pewnością nie docierały do szerokich kręgów czytelnich.

Nie dziwi zatem, że 3 października 1996 roku, w dzień ogłoszenia literackiego Nobla, hiszpańskojęzyczne media nie dysponowały żadną prawie wiedzą na temat poetki z Polski, tym bardziej zaś na temat jej twórczości, reprezentowanej zaledwie przez owe 22 rozproszone utwory. Następnego dnia jednak, sytuacja rysowała się już o niebo lepiej. Wiele hiszpańskich gazet codziennych w swoich edycjach z 4 października nie tylko zawiadamiało

Madryt. Fotografie Grażyna Borowik



o tym, że wybór Akademii Szwedzkiej padł na skromną poetkę z Krakowa, lecz zamieszczało także jej krótką biografię literacką. Niektóre nawet dołączyły wyimki z jej poetyckiej twórczości, publikowane po raz pierwszy w języku hiszpańskim¹. W ślad za tymi pierwszymi zwiastunami podążały dalsze publikacje w znanych dodatkach kulturalnych do gazet codziennych (np. w „Babeli”).

Minie jeszcze kilka miesięcy, zanim twórczość Szymborskiej pojawi się na półkach hiszpańskich księgarń. Pierwszy zbiór krakowskiej poetki zostaje wydany nakładem wydawnictwa Lumen pod tytułem *Paisaje con grano de arena* (*Widok z ziarnkiem piasku*) i zawiera wspólne przekłady Jerzego Sławomirskiego i Any Marii Moix, a w zaledwie miesiąc później w wydawnictwie Hiperión ukazuje się konkurencyjna antologia pod redakcją Marii Filipowicz i Juana Carlosa Vidala, z przedmową Małgorzaty Baranowskiej i w przekładzie zespołu 7 tłumaczy, skupionych wokół warszawskiego Instytutu Cervantesa². Ten drugi wybór zawierać będzie wiersze z tomów *Wielka liczba* oraz *Koniec i początek*, a także wybrane utwory z innych tomików.

Publikacja dwóch konkurencyjnych tomów odbija się szerokim echem w hiszpańskiej prasie i w ciągu zaledwie roku Szymborska z nikomu nieznanej w Hiszpanii autorki staje się najbardziej znaną i przekładaną polską poetką. O zainteresowaniu jej twórczością zebraną w owych dwóch antologiach świadczyć mogą nie tylko liczne wznowienia i kolejne tłumaczenia nowszych zbiorów, lecz także nawiązujące do nich komentarze w Internecie, prasie i mediach audiowizualnych.

Można wobec tego zaryzykować tezę, że to właśnie Nobel utorował Szymborskiej drogę do hiszpańskojęzycznego czytelnika, a wraz z nią, jak się wydaje, i całej polskiej poezji.

Nie jest jednak wykluczone, że dopiero opublikowanie obszernego wyboru wierszy Szymborskiej w 2002 roku w meksykańskim Fondo de Cultura Económica, jednym z najbardziej wpływowych wydawnictw w świecie hiszpańskojęzycznym, stanowi istotną cezurę w upowszechnieniu recepcji jej twórczości w krajach tego języka³. Dzięki tej właśnie antologii, noszącej znamienity tytuł *Poesía no completa* (*Poezja niekompletna*) i komentowanej szeroko zarówno w prasie specjalistycznej, jak i ogólnej po obu stronach Atlantyku, hiszpańskojęzyczny czytelnik zyskał dostęp do całej praktycznie twórczości polskiej noblistki, a to w wypadku poety z Polski jest przypadkiem zupełnie wyjątkowym. W przeciągu sześciu lat, pomiędzy rokiem 1996 a 2002, z całkowicie nieznanej autorki staje się Szymborska niemal klasykiem naszego języka.

W 2002 roku ukazuje się w Polsce *Chwila*, pierwszy ponoblowski tomik poetki, a w niecałe dwa lata potem jego hiszpański przekład⁴. Szymborska staje się pisarką, której twórczość hiszpańskojęzyczni czytelnicy, głodni nowych książek, śledzą z zainteresowaniem. Znani poeci i krytycy literaccy entuzjastycznie przyjmują nowy tomik. Szymborska żyje w mediach i prasie fachowej⁵. Można powiedzieć, że *Chwila* stanowi ukoronowanie recepcji jej twórczości w Hiszpanii. Przez wiele tygodni tomik nie schodzi z pierwszego miejsca na liście bestsellerów i bije rekordy wydań i dodruków. W 2004 ro-

ku ma miejsce jeszcze jedno ważne wydarzenie. W lutym tegoż roku w dodatku kulturalnym dziennika „ABC” ukazuje się wywiad z Noblistką, przeprowadzony w Polsce przez hiszpańskiego pisarza i znanego promotora kultury Félixą Romeo. Wywiad, który przedrukowało także kilka czasopism w Ameryce Łacińskiej⁶, i który znalazł się na wielu stronach internetowych, a także na prywatnym blogu Félixę Romeo, sprawił, że Szymborska – jako osoba z krwi i kości – staje się jeszcze bliższa czytelnikom świata hiszpańskiego, a to w efekcie wzbudzi jeszcze większy podziw i zainteresowanie jej twórczością. Emocjonalna bliskość, ta ujawniona i ta zaledwie przeczuwana, której istnienia domyślano się u Szymborskiej na podstawie lektury jej wierszy, znalazła potwierdzenie w wywiadzie, co zgodnie podkreślały komentarze prasowe, a czytelnicy zostali uwiedzeni jego szczególnym tonem. Ów pierwszy wywiad Szymborskiej dla hiszpańskojęzycznych mediów przyczynił się wydatnie do czegoś, co wtedy mogliśmy nazwać fenomenem Szymborskiej.

Wydawcy *Chwili*, hiszpańska poetka Rosa Lentini i kolumbijski pisarz Ricardo Gaviria, opublikują następny tomik noblistki – *Dwukropek*⁷. Szymborska staje się integralną częścią hiszpańskiej panoramy poetyckiej, a jej książki ukazują się w hiszpańskich tłumaczeniach niedługo po swoich premierach w Polsce. I podobnie jak hiszpańskiej *Chwili* towarzyszył wywiad, tak i *Dwukropek* otrzymał autorskie wsparcie, tym razem na łamach wydawanej w Katalonii „La Vanguardi”. Nowy wywiad, opublikowany w suplemencie „Magazine” przeprowadził w Krakowie Xavi Ayén, dziennikarz literacki tej znanej bar-

celońskiej gazety, w ramach popularnej wśród czytelników serii poświęconej laureatom Nagrody Nobla⁸. Wywiad, opatrzone oryginalnymi zdjęciami znanego fotografa prasowego Kima Manresy, okazał się nowym sukcesem Szymborskiej w Hiszpanii, przysparzając jej kolejnych wielbicieli, nie tylko miłośników poezji zresztą.

Opisana powyżej sytuacja pozwalałaby przypuszczać, że jeśli przed Noblem Szymborska zaistniała w przekładach przede wszystkim w Meksyku i na Kubie, w mniejszym zaś stopniu w Hiszpanii, to po Noblu wydawnicza panorama tej poetki ogniskuje się głównie w Hiszpanii. Byłby to wniosek nazbyt pochopny i powierzchowny. Po pierwsze dlatego, że rynek książki hiszpańskojęzycznej jest w dużym stopniu, choć jeszcze nie w takim jakby sobie tego należało życzyć, „przepuszczalny”, co oznacza, że jest na tyle ruchomy i przestrzeny, że – szczególnie w przypadku poezji – zarówno całe pozycje, jak i poszczególne wiersze, opublikowane w jednym z krajów języka hiszpańskiego z dużą łatwością (zwłaszcza w dobie Internetu) przenikają do pozostałych krajów posługujących się tą mową. Warto dodać, że w 2008 roku, w tym samym meksykańskim wydawnictwie Fondo de Cultura Económica ukazuje się drugie wydanie *Poesía no completa*, tym razem jednak skuteczność dystrybucji poza granice Meksyku będzie o wiele większa niż w 2002 roku. Znacznie większy także będzie miała oddźwięk wspomniana antologia w prasie codziennej i czasopismach, zarówno lokalnych, jak i tych o zasięgu międzynarodowym, warto choćby wspomnieć o obszernej recenzji opublikowanej w meksykańskim czasopiśmie „Letras Libres”, spadkobiercy słynnej „Vuel-

ty” Octavio Paza, mającej dwie edycje na Amerykę i na Hiszpanię⁹.

Nie tylko jednak *Poesía no completa* przyczyniła się do umocnienia pozycji Szymborskiej na hiszpańskojęzycznym rynku literackim. W Kolumbii w 1998 roku, a więc dziesięć lat wcześniej, Bogdan Piotrowski publikuje w wydawnictwie Instituto Caro y Cuervo swoją monografię zatytułowaną *La gran dama de la lírica: Wisława Szymborska (Wielka dama liryki – Wisława Szymborska)*, zawierającą nie tylko omówienie twórczości noblistki, ale także liczne przekłady dokonane przez autora. W roku 2008 na Kubie ujrzy światło dzienne zupełnie nowa antologia jej wierszy, w nowym, kubańskim przekładzie¹⁰, która dołączy do tych wydanych w Meksyku, Kolumbii i Hiszpanii. Jest zatem Szymborska nie tylko najbardziej przekładaną, publikowaną i najbardziej czytaną polską poetką w świecie języka hiszpańskiego, ale także i taką, o której najwięcej się pisze zarówno w kręgach akademickich, jak i w popularnym obiegu.

Rok następny (2009) to rok kolejnych sukcesów Szymborskiej w Hiszpanii. W Polsce ukazuje się jej nowy zbiór *Tutaj*, który miał być jej ostatnim tomikiem. Po raz pierwszy przekład hiszpański (*Aquí*) pojawia się w tym samym roku, z zaledwie kilkumiesięcznym opóźnieniem¹¹. Tomik *Aquí* znajdzie się przez kilka tygodni wzorem poprzednika na liście bestsellerów w Hiszpanii, co w przypadku obcojęzycznego poety stanowi w Hiszpanii fakt całkowicie odosobniony. I znów prasa i media audiowizualne będą szeroko mówić o Szymborskiej. Jednak o miejscu poetki wewnątrz hiszpańskojęzycznej literatury najbardziej dobitnie świadczy fakt za-

skakujący i zgoła nieliteracki. Otóż w tym samym 2009 roku, podczas zaprzysiężenia na stanowisko lehendakari (szefa rządu Kraju Basków), baskijski polityk Patxi López, rezygnując z wygłoszenia zwyczajowego exposé recytuje w zamian dwa utwory poetyckie współczesnych poetów, jednym z cytowanych autorów jest Wisława Szymborska (wiersz *Nic dwa razy*), drugim Bask Kirmen Uribe.

Dobrym przykładem wpisania się polskiej poetki w hiszpańską przestrzeń literacką niech będą także liczne cytowania jej wierszy przez hiszpańskojęzycznych pisarzy, np. epigraf powieści chilijskiej pisarki Marceli Serrano (fragment wiersza *Tutaj*)¹². Rok 2009 przyniesie także inną publikację noblistki, wzbogacającą jej twórczą obecność w języku hiszpańskim i pokazującą inną odmianę jej twórczości. W barcelońskim wydawnictwie Alfabet ukazuje się przyjęty entuzjastycznie wybór *Lectura nadobowiązkowych*¹³, a w trzy lata po nim kolejny tom owych oryginalnych recenzji książkowych¹⁴.

W tym samym roku opublikowany zostanie także trzeci z wywiadów udzielonych przez Szymborską hiszpańskim mediom. Tym razem wywiad przeprowadził poeta i publicysta dziennika „El País” Javier Rodríguez Marcos. Tomiki wierszy, proza, wywiady, zdjęcia obecne w prasie i Internecie sprawiły, że polska noblistka stała się osobą niezwykle bliską hiszpańskim czytelnikom, mimo że nigdy Hiszpanii nie odwiedziła. Liczne były zaproszenia, płynące do niej z całego kraju, zapraszano ją na festiwale poezji Cosmopoética w Kordobie i Garcíá Lorca w Granadzie, do legendarnej madryckiej kuźni talentów Residencia de Estudiantes – by wspomnieć tylko niektóre,

lecz ona z jakiejś przyczyny nigdy nie zechciała wybrać się na Półwysep Iberyjski.

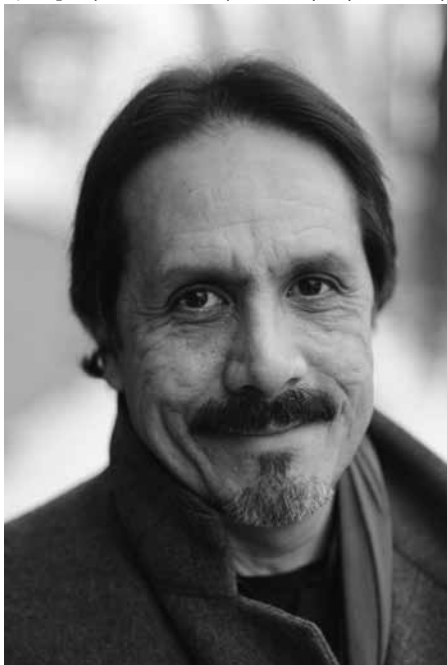
Ostatni opublikowany za życia Szymborskiej hiszpański jej tomik ma charakter szczególny. Powszechnie znane były obiekcje poetki co do tematycznych antologii jej twórczości poetyckiej, mimo to odstąpiła parę razy od tej reguły, między innymi w przypadku polskiego wyboru *Miłość szczęśliwa i inne wiersze*¹⁵. Tomik ten został przełożony na hiszpański i opublikowany w Wenezueli w wydawnictwie bid&co¹⁶, zasłużonym dla promocji polskiej literatury publikacją obszernej antologii poezji Tadeusza Różewicza.

Nieustająca obecność Szymborskiej w czasopiśmie, na blogach i facebooku wydaje się trudna do ogarnięcia. Wiele z omawianych hiszpańskojęzycznych

wydań zasila tę obecność w nowoczesnych przestrzeniach medialnych, tworząc niepoliczalny zbiór fragmentów, wierszy, wzmianek, cytatów. Z różnych miejsc dochodzą także sygnały o istnieniu czarnego rynku poezji noblistki, książek o mniej lub bardziej nieuregulowanym statusie prawnym¹⁷, które wpadły w nasze ręce przez przypadek. Pozostawiając na boku kwestie prawne, trzeba przyznać, że bez wątpienia zjawisko to jest świadectwem ogromnego zainteresowania twórczością Szymborskiej w świecie języka hiszpańskiego i jej obecności w zbiorowej wyobraźni użytkowników tego języka, jako wielkiej postaci literackiej.

Pośród ostatnich książek Szymborskiej po hiszpańsku znajdziemy opublikowany w Meksyku w 2012 roku pośmiertny

Abel Murcia Soriano i Gerardo Beltran. *Fotografie* dzięki uprzejmości Fundacji Wisławy Szymborskiej



tomik *Y hasta aquí* (*Wystarczy*)¹⁸, promowany przez Ewę Lipską i Abła Murcię na Targach Książki w Guadalajarze w Meksyku. Tomik niebawem ukaże się także w Hiszpanii w wydawnictwie Bartleby Editores pod zmienionym nieco tytułem *Hasta aquí*, a towarzyszyć mu będzie przeprowadzony przez nas jako jej tłumaczy wywiad. Hiszpanie będą mogli posłuchać także audiobooka *Leyendo a Szymborska*¹⁹ (*Czytając Szymborską*), na którym aktorka Julia Gutiérrez Caba czyta 23 wiersze polskiej noblistki w naszym – moim i Gerarda – przekładzie. Jakże dziwny i zaskakujący to przypadek (a tak przecież lubiła zauważać przypadki sama Szymborska), że w przeciągu owych 17 lat, podczas których od rozproszonych w czasie i przestrzeni 22 wierszy (stan na dzień przed Noblem) dotarliśmy dzisiaj do antologii 23 utworów poetyckich w wersji głosowej. Pomiędzy owymi dwudziestoma dwoma sprzed lat i dwudziestoma trzema ukazującymi się dziś utworami, hiszpański czytelnik może zanurzyć się w setki innych wierszy poetki, tropić jej ślady wychodzące daleko poza jej własne książki i poza granice krajów, w których zostały opublikowane. Jeśli do tego dodamy, że w październiku tego roku będzie miała miejsce w znanym madryckim centrum kultury Casa del Lector wystawa wyklejanek noblistki, przekonamy się, że hiszpański obraz polskiej poetki przybiera stopniowo trwałą i pełną kształt, począł się bowiem w jej wierszach, stawał się bliższy dzięki wywiadam i dojrzał w prozie, aby na koniec puszczać perskie oko z wyklejanek.

Jesteśmy głęboko przekonani, że znajdzie się bardzo wielu czytelników, którzy

podpisałiby się pod tym, co na swoim blogu *Desde la ciudad sin cines* (*Z miasta bez kin*) napisał David Pérez Vega: „Jedyny problem z książkami Szymborskiej jest taki, że zbyt szybko się kończą, a chciałoby się czytać jeszcze i jeszcze...”. W gruncie rzeczy my, użytkownicy języka hiszpańskiego, możemy sobie winszować, ponieważ od 1997 roku możemy Szymborską czytać i czytać wciąż na nowo.

Abel Murcia
Gerardo Beltrán

Przełożyła Maria Filipowicz-Rudek

PRZYPISY

- 1 I tak na przykład w dzienniku barcelońskim „La Vanguardia”, po raz pierwszy ukazał się w przekładzie Davida Carrióna i Abła Murcii wiersz *Miłość od pierwszego wejrzenia*, zaś w ogólnohiszpańskim dzienniku „ABC” hiszpański czytelnik mógł przeczytać aż 10 utworów poetyckich w tłumaczeniu Xaveria Ballesterera.
- 2 W. Szymborska, *Paisaje con grano de arena*, przeł. Ana Maria Moix i Jerzy Wojciech Sławomirski, Lumen, Barcelona 1997; *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, przeł. Xaverio Ballester, Gerardo Beltrán, Elzbieta Bortkiewicz, David Carrión, Carlos Marrodán, Katarzyna Mołoniewicz, Abel Murcia, Hiperión, Madrid 1997.
- 3 *Tejze, Poesía no completa*, przeł. Gerardo Beltrán i Abel Murcia, wstęp Elena Poniatowska, Fondo de Cultura Económica, México 2002.
- 4 *Tejze, Instante*, przeł. Gerardo Beltrán i Abel Murcia, wstęp Mercedes Monmany, Ígitor, Barcelona 2004.
- 5 Warto tu wspomnieć recenzję Jaime Silesa w „El Cultural”, dodatku do dziennika „El Mundo” (z 2 grudnia 2004), tekst Félixá Romeo w „Blanco y Negro Cultural”, suplementie dziennika „ABC” (z 30 grudnia 2004), a także kolumnę w tym samym suplementie poświęconą książkom roku 2004, w której w kategorii poezji opublikowanych w Hiszpanii w roku 2004.

- 6 Wywiad Félix'a Romeo z Szymborską przedrukowano na przykład w argentyńskim dzienniku „La Nación” oraz chilijskim „El Mercurio”.
- 7 Przekład *Dwukropka* na hiszpański ukazał się w 2007 roku, w dwa lata po oryginale opatrzonej obszernym wstępem Ricardo Cano Gavirii. (Por. W. Szymborska, *Dos puntos*, przeł. Gerardo Beltrán i Abel Murcia, Ígitar, Barcelona).
- 8 Cykl wywiadów z noblistami ukazał się w formie książkowej pod tytułem *Rebeldía de Nobel* w wydawnictwie El Aleph Editores w Barcelonie w 2009 roku.
- 9 W styczniu 2009 roku, Tedi López Mills publikuje w „Letras Libres” obszerną recenzję, komentowaną później w wielu mediach zarówno na kontynencie amerykańskim, jak i w samej Hiszpanii.
- 10 Chodzi o tom *Poemas escogidos* (Wiersze wybrane), zawierający przekłady Ángela Zuazo Lópeza, opublikowany w Hawanie w 2008 roku przez Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Związek Pisarzy i Artystów Kuby).
- 11 W. Szymborska, *Aquí*, przeł. Gerardo Beltrán i Abel Murcia, Bartleby Editores, Madrid 2009.
- 12 Marcela Serrano, *Diez mujeres*, Alfaguara, Madrid 2011.
- 13 W. Szymborska, *Lecturas no obligatorias. Prosas*, przeł. Manel Bellmunt Serrano, Alfabet, Barcelona 2009.
- 14 Tejze, *Más lecturas no obligatorias. Prosas*, przeł. Manel Bellmunt Serrano, Alfabet, Barcelona 2012.
- 15 Tejze, *Miłość szczęśliwa i inne wiersze*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007.
- 16 Tejze, *Amor feliz y otros poemas*, przeł. Gerardo Beltrán i Abel Murcia, bid&co, Caracas 2010.
- 17 Wspomnieć można tutaj książkę opublikowaną w meksykańskim wydawnictwie Taller Abierto w serii Cuadernos de la Feria, w październiku 2007, pod tytułem *Poesía (Poezja)* i opatrzoną wstępem Francisca Amezcua, w której najbardziej wnikliwemu czytelnikowi nie uda się odnaleźć ani autora przekładów, ani informacji o właścicielu praw autorskich.
- 18 W. Szymborska, *Y hasta aquí*, przeł. Gerardo Beltrán i Abel Murcia, PosData, Monterrey (México) 2012.
- 19 *Leyendo a Szymborska*, audiobook, przeł. Gerardo Beltrán i Abel Murcia, czytała Julia Gutiérrez Caba, Babel Studio, Instituto Polaco de Cultura de Madrid, Varsovia 2013.





Viwan Grynke



Fotografia Elżbieta Lempp

Tomasz Cieślak- -Sokołowski **Miłosne inscenizacje**



Fotografia Robert Wiącek



**Justyna
Bargielska**
**Bach for
my baby**
Biuro
Literackie,
Wrocław 2012

To jest higiena poznania: dolegliwości życia nie dlatego są cenne, że nas umacniają, ale dlatego, że rewidują nasze poglądy, nie pozwalając mózgowi się zestarzeć.

(Justyna Bargielska
o poezji Leopolda Staffa)

„**A** miałyście kiedyś, dziewczynki, romans z gangsterem z lasu?” – tak Justyna Bargielska otwiera swoją najnowszą książkę prozatorską *Małe lisy* (2013; omawia ją w bieżącym numerze Katarzyna Pawlicka). Podobne zaproszenie do lektury formułowała pisarka w rozmowie z Sabiną Misiarz-Filipek: „[...] jeżeli chodzi o *Bacha*..., miałam taką wizję, że książkę tę kupi sobie kobieta, która normalnie nie czyta poezji, a która coś tam w życiu przeżyła. Albo wręcz przeciwnie – jeszcze niczego nie przeżyła, ale na przykład tęskni za wielką miłością... Niechby ona sobie tę książkę kupiła i sobie ją trzymała w torebce. Okładka jest bardzo fajna, więc może zachęcić, format też jest nie najgorszy” („Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1/2; w tym też zeszycie tomik recenzowały Daria Bednarek i Sabina Misiarz-Filipek).

Te zastrzeżenia nie speszzyły jednak krytyki – pisarstwo autorki *Bach for my baby* właściwie jednogłośnie zyskało wysokie uznanie zarówno krytyczek, jak i krytyków. Książki Bargielskiej były dwukrotnie wyróżniane Nagrodą Literacką Gdynia (w 2010 r. tom poetycki *Dwa fiaty*, w r. 2011 proza *Obsoletki*); dwukrotnie też znalazły się w finale Nagrody Literackiej Nike. O tomiku *Bach for my baby* entuzjastycznie pisali zarówno Justyna Sobolewska na łamach „Polityki” („Nowy tom jest zbiorem wspaniałych pieśni

o miłości niemożliwej”), jak i Piotr Śliwiński na łamach „Gazety Wyborczej” („Talent Justyny Bargielskiej zaiskrzył przed kilku laty w trzech tomach wierszy [...]. W tomie [najnowszym] dojrzał, okrzepł na mistrzowskim poziomie i w pełni ukażał niepokojącą i zachwycającą siłę”) – ten właśnie zbiór został nominowany do najważniejszych nagród literackich: Gryfia, Silesius, Nike oraz do Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej.

Trudno mieć więc za złe Biuru Literackiemu, że – na fali tych sukcesów – informowało w komunikacie prasowym: „[...] nieco ponad rok od premiery wznawiamy *Bach for my baby*, czyli najważniejszą książkę poetycką 2012. [...] O [jej] sile niech świadczy fakt, że [...] pierwszy nakład rozszedł się w błyskawicznym tempie zanim pojawiły się pierwsze literackie wyróżnienia”. W październiku bieżącego roku czytelnik otrzyma także od wrocławskiego Biura książkę zatytułowaną *Szybko przez wszystko*, zbierającą trzy pierwsze tomiki poetyckie (*Dating session* z 2003, *China shipping* – choć bez zachowania pierwotnego liberackiego charakteru tej książki – z 2005 oraz *Dwa fiaty* z 2009 roku).

Bargielska to zatem poetka tyleż doceniona, co wnikliwie już czytana. Być może to dobry moment, by szeroko zauważony tomik *Bach for my baby* przeczytać ponownie, mając jednak w pamięci jego bogatą recepcję (którą choć w części postaram się tu opisać).

Talent, który „okrzepł na mistrzowskim poziomie”

Krytyczki i krytycy piszący o ostatnim zbiorze Justyny Bargielskiej byli zasadniczo zgodni, opisując jego temat. Piotr Śli-

wiński pisał, że już pierwsze wiersze zapowiadają – „rozpisana na listy, wewnętrzne monologi, epizody i asocjacje” – miłosną biografię, romansowy wątek. Ten kierunek interpretacji jednoznacznie dopowiadała na łamach „FA-artu” Kinga Kasperek, stawiając tezę o romansie i akcentując wyrosłe z tej sytuacji „rozdarcie między domowością a romansem” („Romans doprowadza do pewnego kryzysu postrzegania instytucji rodziny”). O ile w tym kontekście Radosław Kobierski (na łamach „Dwutygodnika”) wskazał na podpowiadaną przez tomik Bargielskiej uniwersalną opowieść o winie i karze, o tyle na przykład Justyna Sobolewska stwierdziła tylko, że poetka „tworzy wyrazisty język miłości jako utraty”. W ten sposób krytyczce udaje się rozwickłać zagadkę tytułu – owym „baby” nie jest dziecko (którego stratę omawiały narracje zamknięte w *Obsoletkach*), lecz kochanek.

Krytyczki i krytyków zachwyca zatem przede wszystkim owa „miłosna biografia” (Śliwiński), „zapis miłosnej podróży” (Kasperek), „wspaniałe pieśni o miłości niemożliwej” (Sobolewska), „ta konfesja, która przede wszystkim próbuje ustalić granice intymności” (Kobierski).

Mistrzynie „wyrazistego języka miłości jako utraty”, „królowa-ogień” – jak pisała o Bargielskiej Sobolewska – to przede wszystkim mistrzyni konkretności; mistrzyni wierszy odwołujących się do „konkretnego, do szpiku żeńskiego doświadczenia” (Śliwiński), które zabezpiecza je przed łatwym sentymentalizmem, pretensjonalnie emocjonalnym tonem lirycznego wyznania.

O ile temat tych wierszy (miłość jako utrata), ich kobiece uzasadnienie (konkret

żeńskiego przeżycia) udaje się zasadniczo łatwo zlokalizować, opisać, o tyle sposoby, na jakich działa ów wyrazisty, mistrzowski język miłości w utworach składających się na *Bach for my baby*, okazują się trudniejsze do ustalenia. Anna Kałuża na łamach „Tygodnika Powszechnego” zwracała uwagę na swoiste zmieszanie różnych języków: „Przechodzimy [...] przez różne stany intensywności języka: zawdzięcza on najwięcej retoryce prowokacyjnej niewinności, która straciłaby wszystkie swoje atuty, gdyby nie pracowała w symbiozie z różnymi kulturowymi tabu”. Kobierski i Śliwiński wskazują zaś na taktykę „niejasności, zacierania śladów”; „Bargielska pisze porywająco, nie trzymając się żadnej określonej receptury, jakby od niechcenia, z rozpędu, w pośpiechu, nawet w transie, jednak to ledwie warstwa wierzchnia, złudzenie”.

„Dyskretna perfekcja”

Zaraz po cytowanym wyżej zdaniu Piotr Śliwiński dopowiada jednak: „Niezłudna jest za to dyskretna perfekcja jej utworów”. Widziałbym w tym stwierdzeniu najważniejsze wyzwanie, jakie stawia poetka przed czytelnikami i czytelnikami *Bach for my baby*. Trudność lektury – jak świetnie pokazywała to w swojej recenzji Daria Bednarek – polegałaby na koniecznej zgodzie zarazem na „dosadną prostotę i pozorną naiwność” tych wierszy, jak i ich rosnącą niejednoznaczność. Konkretnie (w tych wierszach), precyzja (tych utworów) nie pracują tu na rzecz dosłownego, dosadnego komunikatu i porozumienia, wytwarzają raczej przestrzeń rozmowy utrudnionej, inscenizującej nieustannie sam akt wypowiadania.

Warto zastanowić się nad tym, jak działa dyskretna precyzja utworów Bargielskiej, skoro tak trudno się nią nie zachwycić (o czym chyba jednogłośnie świadczą cytowane powyżej opinie krytyczek i krytyków, o czym zaświadczyć mają także poniższe skrótowe uwagi).

Tomik *Bach for my baby* nie jest wyraziście uporządkowany – gdybyśmy zamienili kolejność poszczególnych utworów, nie stracilibyśmy z oczu żadnego wyraznego elementu całości. Jednym słowem, nie jest to cykl liryczny, który domagałby się linearnej lektury, interpretacyjnej rekonstrukcji pewnej rozpisanej na wiersze historii. Bargielska nie porusza się tu po linii prostej, inne figury interesują poetkę (do czego powrócę jeszcze w ostatniej części tego tekstu). O trzech sytuacjach tekstowych warto w tym miejscu powiedzieć.

Jak powiedzieć współcześnie „kocham cię”, „nie kocham cię” – by nie zabrzmiało to banalnie, by nie urazić ucha prostym sentymentalizmem. Wiersz *Do Chloris* zamykają następujące zdania:

[...] Pływam w tym morzu,
póki płynę do ciebie, Chloris. Jeśli
mnie kochasz,
powiedz mi, co mam zrobić,
gdy zrozumieć, że w nim pływam,
a już cię nie kocham.

Zamiast prostego (choć okrutnego) wyznania, które mogłoby paść w rozmowie, zamiast listu do kochanka (obie te sytuacje komunikacyjne często powracają w *Bach for my baby*, choć i wcześniejsze zbiory Bargielskiej nie unikały takich form) otrzymujemy rozbudowany zwrot do Chloris, nimfy, bogini kwiatów.

To właśnie skojarzenie uruchamia cytowany fragment wiersza (choć, jak wiemy, imię Chloris nosiła także ocalona przez Apollona i Artemidę córka Amfiona i Niobe) – jednak nie dlatego, jak mi się wydaje, by zabezpieczyć proste wyznaczenie wysokim kontekstem kulturowym, lecz by uruchomić skojarzenia czytelnika, przywołać konwencjonalne, potoczne frazy „morze miłości”, „morze kwiatów”. Działają więc tutaj mechanizm nałożenia dwóch objętych wobec siebie kontekstów (opowieści mitologicznej i potocznych skojarzeń). Podobny gest rządzi zakończeniem wiersza-listu *Suknia barwy pogody*:

Dlatego nigdy nie będziesz mój,
nawet jeśli piszę
te wszystkie tylko słowa, będąc na
zawsze twoja.

Sentymentalno-konwencjonalny zwrot grzecznościowy „na zawsze twoja” nałożony tu został na wyraźne – charakterystyczne dla frazy mówionej – rozbitcie grupy rzeczownikowej. W efekcie mamy nie tyle znajomo brzmiące sformułowanie „te wszystkie słowa”, ile frazę utrudnioną „te wszystkie tylko słowa”. Zamiast sentymentalnego zwrotu uwagę czytelnika przyciąga jedno słowo – „tylko”.

Żeby uniknąć prostego powtarzania tego samego mechanizmu – rozbijania sentymentalnych klisz przez nakładania na siebie różnych rejestrów języka, Bargielska stara się nie ufać raz odniesionemu sukcesowi (choć podobnie dzieje się jeszcze na przykład w zakończeniu utworu *Dwa lusterka, w tym jedno powiększające*) i podejmuje trud szukania nieustannie nowych rozwiązań dla swoich wierszy.

Słowo „tylko”, które tak wiele zrobiło dla zdania zamykającego *Suknię barwy pogody*, zawdzięcza swą siłę – w przestrzeni całego zbioru – rytmom powrotu. Jest jedynym słowem wyróżnionym kursywą w pierwszym wierszu tomiku *40 czarnych księzek*, w którym zasady jego stosowania zostają wyraźnie określone: „Teraz każde z nas może napisać/ czterdziestą pierwszą czarną książkę/ składającą się z tysiąca powtórzeń *i tylko*”. Słowo „tylko” powraca zatem w silnie zrytmizowanej frazie „a ja pływam/ w tym jeziorze w długiej czarnej sukni,/ czarnej nie po dzieciach ani nie po rodzicach,/ lecz po tobie” (*O tej porze roku, o tej porze dnia*), w zdaniach zupełnie neutralnych: „Tylko po mnie” (*Oddam życie*), ale i w ważnych dla bohaterki tych wierszy deklaracjach: „Interesuje mnie tylko, gdzie jest moje ciało/ i dlaczego nie chce, żebym oddychała” (xx) czy „Jesteś tylko ty i właśnie ciebie nie ma./ A moim zadaniem jest wybrać, z czym chcę się zderzyć/ tym pełnym dzieci pociągami”. W tym ostatnim przypadku, w wersach z wiersza *Nowe buty* ponownie konwencjonalno-sentymentalny zwrot „jesteś tylko ty” odżywa w rytmie powtórzeń, w swoistej ruchliwości słowa „tylko” w całym tomiku *Bach for my baby*.

Te powracające słowa, zwroty (elementy języka) ograniczają przestrzeń tych wierszy, wymuszają precyzję, trenują wyobraźnię. Co więcej, „czarna książka/ składająca się z tysiąca powtórzeń” oznacza także powroty do elementów z poprzednich zbiorów poetki. Wersy z utworu *Oddam życie*:

[...] zakładka z napisem „Rób to, co
Bóg karze”,

którą dała mi córka Iwony,
 przekonana,
 że litery żet nie wypada używać,
 gdy się pisze o Bogu.
 Ta zakładka pasuje do wszystkich
 książek
 i ze wszystkich książek wypada

– mogą brzmieć niezrozumiale, jeśli nie
 pamięta się wiersza *Projekt wymiany ra-
 mek we wszystkich obrazkach* z tomiku
Dwa fiaty:

[...] I wtedy żegnaj, cudny świecie,
 w którym cukierek anyżowy jest
 lubieżny przez zawartość
 litery żet.

Już to krótkie zestawienie pokazuje skom-
 plikowanie dekoracji, w których rozgry-
 wa się miłosna biografia bohaterki wierszy
 Bargielskiej. Wszystko jest tu mistrzow-
 sko inscenizowane; pozornie zaczynają
 brzmieć rozmowy, listy, które okazują się
 jedynie elementem owej inscenizacji – jak
 powiedziała sama poetka – teatru mi-
 łości. „Sama sprowadziłam na siebie to
 nieszczęście” (*Grecjo, upadaj*) – to chyba
 najsilniej autotematycznie brzmiąca fraza
 w całym tomiku (wzmocniona, oczywiście,
 wymową tytułu – choć ponownie jeden te-
 mat omawiają tu zgoła odmienne rejestry:
 autorefleksji i ekonomicznego kryzysu).

Figury kobiecego podmiotu

Sabina Misiarz-Filipek kończyła swoją re-
 cenzję stwierdzeniem, że bohaterka wier-
 szy Bargielskiej zdaje sobie dobrze sprawę,
 iż wyśpiewując z różową szminką na us-
 tach wielki teatr miłości, jest „śmieszna,
 że tak się już dzisiaj nie śpiewa, a przede

wszystkim, że o tym (o miłości) nie ma
 już czego zaśpiewać”. Tak, nie ma czego
 zaśpiewać, ale można modulować spo-
 sób, ton tego śpiewu. Co więcej, można
 się o to spierać.

Redaktorki antologii *Solistki* tłuma-
 czyły słabą obecność poezji kobiet w świa-
 domości współczesnego czytelnika (i kry-
 tyków) między innymi brakiem wyrazi-
 stych powiązań między tomikami, wier-
 szami poszczególnych poetek. Pisały, że
 o ile męska poezja buduje sieć relacji, że
 o ile poeci z upodobaniem dyskutują
 w swoich wierszach o wierszach kolegów,
 dbają o dedykacje, motta, o tyle poetki
 i w tym sensie pozostają solistkami. Bar-
 dzo ciekawy w tym kontekście okazuje się
 wiersz Justyny Bargielskiej *Awanturystka*
 z dedykacją „Dla Mueller”:

Powiedz mi, jak się czuję w tym
 porno pop-upie,
 gdy w okolicy Skierniewic
 zaczynam się rozglądać
 za jakimś okrągłym ruchem
 zamiast ciąglego tam i z powrotem.
 I wyobrażam sobie,
 że niebo będzie się składać właśnie
 z okrągłych ruchów,
 coś jak ruchy koparki albo obieranie
 jabłka,
 albo myśl, która przynosi deszcz
 jaskółek,
 a wszystko odwrotnie do ruchu
 wskazówek zegara.

Tam i z powrotem oznacza, że ten
 sam gość co zawsze
 je tę samą bułkę i czyta tego samego
 Miłosza.
 Boję się tej bułki, bo nie umiem być
 ta sama

choćby przez dwa kolejne mgnienia
 oka. W drugim mgnieniu
 niebo odkopuje mnie spod deszczu
 jaskółek,
 którym przykryło mnie
 w pierwszym. Może stań za mną
 ze swoimi hufcami. I jeśli cokolwiek
 czuję,
 weź mi to opowiedz.

Wiersz, jak mi się wydaje, jest otwartą polemiką z awangardowymi eksperymentami poetyckimi Joanny Mueller – próbami odnowienia przez autorkę tomiku *Wylinki* krajobrazów dźwiękowych poezji Chlebnikowa, z ich palindromowymi układami wersów („ciąglą tam i z powrotem”). Bargielska zdaje się przekonywać Mueller, że taka poetyka, że ciągle powroty do męskich pomysłów na wiersz („ten sam gość co zawsze”) nie mogą się sprawdzić. Proponuje raczej zaokrąglenie gestów wiersza („jakiś okrągły ruch/ [...] jak ruchy koparki albo obieranie jabłka”) czy „deszcz jaskółek” (choć w tym wypadku to chyba ruch z deszczu pod rynnę, jeśli przypomnimy sobie Schulzowskie czytanie z lotu jaskółek...).

Ważniejsze jednak może niż polemika z poezją Joanny Mueller wydaje się to, że Bargielska podejmuje rozmowę z autorką tomiku *Wylinki*, a nie na przykład ze *Spamami miłosnymi* Agnieszki Wolny-Hamkało. Dyskusja toczy się zatem między „nader wykształconymi kobietami” – cytuję fragment *Dopisków na marginesie „Imienia i róży”* za wierszem Muller *Metapokolenie* z jej debiutanckich *Somnambóli fantomowych*: „Myślę o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć

jej »kocham cię rozpaczliwie«, ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: »Jak powiedziałaby Liala, kocham cię rozpaczliwie«”. Mueller przekonywała w swoim wierszu, że „to co w nas było najczulej” (np. miłość), „uzbroiliśmy/ w nie-swojość”. Bargielska zdaje się odpowiadać, że rzeczywiście powrotu do „nieuzbrojonej” liryki miłosnego wyznania nie ma, ale nie musi to oznaczać koniecznego wpadnięcia w męskie recepty na wiersz. W tym sensie poezja autorki *Bach for my baby* – jak zauważał Piotr Śliwiński – nie trzyma się żadnej określonej receptury, lecz stawia na dyskretną perfekcję wiersza, który swej siły szuka w ograniczeniach, który szuka czytelniczki, czytelnika skłonnych zgodzić się na takie trudne ćwiczenia z miłosnych inscenizacji.

Tomasz Cieślak-Sokołowski



Wisława SZYMBORSKA, wyklejanka z kolekcji Krzysztofa Lisowskiego

Piotr Matywiecki **Styl istnienia**



**Krystyna
Dąbrowska
Białe
krzesła**

Wydawnictwo
Wojewódzkiej
Biblioteki
Publicznej
i Centrum
Animacji
Kultury,
Poznań 2012

Fotografia Fundacja Wisławy Szymborskiej



W swoim pierwszym tomie *Biuro podróży* (2006) Krystyna Dąbrowska szukała własnego stylu istnienia. To coś o wiele bardziej elementarnego od „stylu bycia”. Styl istnienia jakiejś osoby wpływa na sposób istnienia świata wokół niej i wpływa na to, jak świat spostrzega tę osobę. Już u początków twórczości Dąbrowska ustawiała głos i przygotowywała czytelników na przyjęcie swojej poezji. Wyznaczała sobie i innym ostrą, ale i tajemniczą granicę poznania swojego „ja”. Najlepiej można to uchwycić w sytuacji nadzwyczajnej – na przykład po wypadku, kiedy bohaterka odzyskując przytomność musiała nawiązać łączność między przeszłością a tym, co ją po oprzytomnieniu otoczyło (to sytuacja z utworu *Gdy otworzyłam oczy*). Przez tego rodzaju „przebudzające” czynności, również w okolicznościach nie tak drastycznych, osoba staje się osobowością.

Staje się nią w następnej książce, w *Białych krzesłach* (2012). W moim omówieniu będę odwoływał się do obu tomów.

W zapisach obu tych książek jest i pewność siebie urodzonego poety oraz wielka empatia. Pisząc wiersze, Dąbrowska stwarza osobę, która szuka innych po to, żeby samą siebie poznawać. Najpiękniej, i z pełną świadomością wzajemnej, międzyludzkiej względności takiego poznania poetka przedstawia to w pierwszym utworze *Białych krzesel*:

Skąd mam spojrzeć, żeby cię
zobaczyć?
Z bliska czy z daleka? I z którego
czasu?
Kiedy się odsuwam, próbując ciebie
objąć

od stóp do głów, jak obraz na
sztaludze,
czuję, że to ty mnie obejmujesz [...].

Osoba mówiąca w tych wierszach wyznacza sobie zadanie najprostsze i najtrudniejsze: poddając się życiowemu przypadkowi, pojawić się w jakimkolwiek miejscu i uczynić je centrum świata. Tak się umiejscowić, żeby był to dom bytowania, ale też żeby nie zniknąć niepokój przypadkowego zaistnienia. Dobra literatura darzy nas takim egzystencjalnym szczęściem w samym środku bezdroża, na egzystencjalnym wygnaniu.

To dar wrodzony: umiejętność znalezienia się i zagubienia w miejscu, gdzie się jest. Poeta tak obdarowany ma jeden obowiązek: utrzymać swoją wypowiedź w takiej równowadze i czystości, żeby zadowolenie nie zagłuszyło niepokoju, i żeby niepokój nie wypłoszył go z miejsca, które sobie wybrał, które go wybrało. Słowa mają być jak ta miotła na podwórzu, z jednego z wierszy, miotła, która wydaje uspokajający odgłos, ale „podcina dom jak kosa/ wygarnia spode mnie wszystkie piętra”.

Za tą liryką, jak za fotograficznym aparatem, ukrywa się oko gotowe na niespodziankę i na rzeczywistość. Niespodziankę, która zbija rzeczywistość z tropu, i rzeczywistość, która naprowadza oko z powrotem na przedmiot jego widzenia. Dobry fotograf nie wie, na co czeka jego obiektyw. Nie wiedząc tego, w mgnieniu oka zauważa owo długo oczekiwane zdarzenie. Dopiero kiedy powiedzie się i to długie oczekiwanie, i ta momentalność – może być świadom tego, co zobaczył, i upewnić się, że myślenie zadoma-

wia się w sytuacji, którą sfotografował. Widzenie i refleksja są jednym i tym samym. A kiedy – jak powiadał wielki fotograf Henri Cartier-Bresson – „na jednej linii celu znajdują się głowa, oko i serce”, to powstają tak wierne portrety, jak modeli z wiersza *Pozowali za marne pieniądze, czy nieco zwariowanej „słowiańskiej baby”* (wiersz pt. *Pomponiasta czapa śmiech słowiańskiej baby*).

Jak to może się udać? Dzięki specjalnemu poczuciu rzeczywistości. Rzeczywistość takich poetów rzadko ucieka w symbolizację. I nie lubi martwych natur. Jeśli już zdecyduje się na alegorię, jak w wierszu *Tego dnia nie starczyło piasku*, tworzy obraz, który karmi mīt rzeczywistością, a rzeczywistość sensem.

Ale najchętniej rzeczywistość Krystyny Dąbrowskiej mieści się w opisach.

Człowiek tej poezji to istota opisująca. Jego duszą jest dążenie ku opisowi i sama psychiczna czynność opisywania – nie tylko na kartce papieru, również w sobie samym.

Istnieje coś, co nazwać można „atomem opisu”. To jest wycucie trafności. Nic nie uratuje nawet najbardziej elokwentnego wiersza, jeśli nie ma w nim przejmująco trafnych nazw świata. Nie wiedzą o tym tylko ci poeci, którym nigdy taka odkrywcza rewelacja nie była dana.

Oto takie trafne nazwy świata:

O chłopcu świętującym bar micwę powiada Dąbrowska: „Gdy Tora leży przed nim odsłonięta/ i otwierają się jej ramiona,/ a on czyta z niej pierwszy raz – jest już mężczyzną”.

Albo w wierszu *Henry Moore* poetka daje opis dwóch rzeźb:

Znalazł kamień wyrzucony przez fale
i zobaczył w nim matkę i dziecko
[...]

Ono wspina się jak młoda foka
na jej brzuch, szeroki i słoneczny.

Znalazł kamień wyrzucony przez fale
i zobaczył w nim ciało wojownika
[...]

głowa zaraz uderzy o ziemię
obok ciemna jak przerebel tarcza.

Znalazł kamień wyrzucony przez fale
z wydrążonym na wylot otworem,
schował się w nim drugi, mniejszy
kamyk,
jak ziarenko w mocnych objęciach,
ukryte w skale, świdrujące
oko wojownika, pępek niemowlęcia.

W jednym opisie jednej rzeźby cała etyczna budowa świata. Kamień narodzin i kamień śmierci.

Inny walor opisów w tej poezji: każda wypatrzona w świecie rzecz, sprawa, zdarzenie nie jest pozostawione samemu sobie, izolowane, nie jest też symbolem albo alegorią – jest milcząco porównywane z całym światem. To cały świat – prawie milcząco sugerowany – z właściwą sobie wszechstronnością szacuje rzecz, sprawę, zdarzenie, człowieka. Jak *Sprzedawczyni miotek*: „Wokół wiruje bazar/ na osiach/ jej nieobecnych oczu”.

Opis jest żywym, osobnym jestestwem, świadomością. Opis ma własną wolę, wybiera sobie to, co chce opisać. Wybierając coś do opisu, opis daje temu czemuś wolność. Wiersz *Parterowe okna* chwytą to, co w oknach widzi przechodzień, a zarazem domowe obrazy widziane za szy-

bą żyją niezależnie od patrzącego. Opis nie zamyka, nie ogranicza, nie urzeczawia tego, co chce się opisać. W wierszach Dąbrowskiej zdarza się, że człowiek przejmuję punkt widzenia rzeczy: katedry, ulotek czytanych w poczekalniach, drzewa, które jest najstarszą istotą w mieście, łózka. I rzeczy nie tyle się psychizują, ile otwierają na strumień psychiki kogoś, kto je opisuje, a po chwili stają się ruchliwą formą tej psychiki.

Cokolwiek Krystyna Dąbrowska opisuje, jest włączone w międzyludzką sytuację, bo tylko ludzie, a nie abstrakcje i rzeczy osławiają nas albo odpychają, a najczęściej czynią z nami jedno i drugie. Stara kobieta chce przytrzymać dziewczynę dzięki osławiającemu przydomkowi „lilijka”. A owa „lilijka” starą kobietę nazywa „wilczyca” – groźnie i dystansująco.

Wynika z tego etyka, którą najlepiej wyraził Goethe: „Nie odrzucaj tego, kto się zbliża; kto się oddala, tego nie zatrzymuj, a kto powraca, tego przyjmij, jak gdyby nie był odszedł. Ważne jest to jedynie, żeby nic nie została zerwana, wszystkie inne szczegóły nie mają znaczenia”.

Otóż poezja Krystyny Dąbrowskiej, mocna i giętka linia jej składni, wydaje mi się taką nicią. Opowiada o krabie, który przywłókł się z oceanu: „Podpływałam, on się oddalał/ Odpływałam, on się przybliżał”. A w wierszu *Wczoraj widziałam psa na brzegu morza zwierzę* – jak na niewidzialnej smyczy – jest przyciągane przez morze – jednak odbiega jak najdalej. To portret poetyckiej świadomości. Takiej linii nie mogą przetrzeć przyzwyczajenia i nawyki, nie mogą zerwać rozpacz. A przecież i nawyki, i rozpacz są przedmiotem opisu.

Jednak opis nie jest czynnością niewinną, ma też właściwości izolujące, wprowadza dystans, osamotnienie ludzi i rzeczy. W wierszu *Oceanarium* czytamy:

Za szybą ryby suną jak bagaże na
taśmie.
Barakuda i żarłacz obok spokojnych
ławic
niby pasterze stada. Aż trudno
uwierzyć:
nikt nikogo nie goni, nie zjada.
Warunek tej harmonii to skryta
izolacja.
Ogromny akwen dzieli
przezroczyste ściany.
Leniwe drapieżniki krążą po innych
trakcjach
niż ich siostry kruche jak tacki
z porcelany.

Pointa jest smutno-przewrotna. Tym, co łączy izolowane jestestwa, jest powszech-
na samotność: „i tnie najgrubsze szyby
samotna ryba piła”. Podobne, tylko jesz-
cze bardziej bezpośrednie, jest przesłanie
wiersza *Kule na wodzie*.

Źródłowe sytuacje, które stają się te-
matami wierszy, są niepowtarzalne. Ma-
ją prawo do odrębności i dają prawo do
osamotnienia osobom, które w nich się
znalazły. Autentyzm sytuacji wyczuwa
się, kiedy ona nie da się uogólnić, żada-
jąc dla siebie pełnej uwagi. Dopiero kiedy
jesteśmy bez reszty skupieni na sytuacji,
zwraca nas ona ku temu, kto w niej tkwi,
kto ją dla siebie odszukał, ale także jest
ponad nią, gotów do wysmyknięcia się
z niej. Utwór *Bezpieśna jeszcze dziew-
czynka* pokazuje ulicę w upale i snują-

ce się dzieci, nieruchomiejące z gorąca.
I nagle, na znak przywódczyni, rzucają się
do biegu na oślep – w odruchu wolności
porzucają swoje miejsce i czas.

To talent bardzo ważny w sztuce:
umieć zaciekać sobą – ale bez ekshi-
bicjonizmu. Najwięcej o poetce mówi to,
co wybrała ze świata do wierszy, pozwa-
lając światu wybierać jej los.

Jeśli wiersze nigdzie nie blokują mię-
dzyludzkiej ekspresji, a przy tym nigdzie
nie łamią osobowego dystansu – a tak jest
w utworach Dąbrowskiej – to ich najgłęb-
sze, komunikacyjne znaczenie nie da się
wyczerpać! Staje się *Biurem podróży* dla
żywych i umarłych – miejscem, które
dzieli rzeczywistość od nierzeczywisto-
ści, życie od śmierci. Ale jeszcze ważniej-
sze jest, że łączy rzeczywistość z poezją,
śmierć z życiem.

I łączy w miłosnym przeżyciu. W to-
mie *Białe krzesła* znajdujemy kilka we
współczesnej polskiej poezji najpiękniej-
szych erotyków: *W dzieciństwie stawiałam,*
Stopy, Tylu rzeczy, Relief, Jesteśmy słowni-
kiem. Ten ostatni kończy się następująco:

Nasze oddechy – kartki wertowane
w poszukiwaniu nieznanych
wyrazów,
z których jakie ułoży się zdanie?

Książki, o których piszę, są początkami
poetyckiej drogi. Zaczynający uprawiać
poezję najpierw próbuje słów. Później
zdań, bo chce zarysować własną składnię
świata. Jeszcze później wypróbowuje świat.
A dojrzałość poeta zdobywa wtedy, kiedy
tak mówi o świecie, żeby świat mógł pod-
dać próbom jego samego, poetę. Krystyna
Dąbrowska jest już po własnych próbach.

Właśnie teraz wypróbowuje ją świat izolacji i empatii, samotności i miłości.

Teraz świat poddaje poetkę próbie, która wymaga od niej już nie tylko opisu. Świat musi być opisany opowiadaniem.

Liryka nie jest epiką. Ale liryka Dąbrowskiej wywodzi epickość z najgłębszej istoty liryki, z przeżycia – bo przeżywanie może dokonywać się tylko w czasie, czyli w żywiole opowiadania, epiki. Przeżycie wymaga też czasu wspomnienia. Odtwarza w wierszu liryczną materialność czasu, jego treść, która może rozwinąć się jedynie pod postacią fabuły, zdarzeń, postaci, osobowych losów.

Do tego trzeba, co bardzo trudne, z niezawodnym instynktem znaleźć taki punkt widzenia dla opisywanego wydarzenia lub obrazu, żeby samorzutnie to, co opisywane, rozwinęło się w czasie, w opowieść.

Arcydziełem takiej epiki jest *Dziesięć złotych dwudziestodolarówek*, wiersz wywiedziony z autobiografii Williama Carlosa Williamsa. To jest wspomnienie wspomnienia. Autorka wiersza wspomina czyjeś wspomnienie – rozwija je w opowieść inicjacyjną: o życiowej i śmiertelnej cenie poezji!

To nie przypadek, że chce się przy omawianiu obu tomów poetki mówić o najprostszych z prostych formach literatury, formach elementarnych: o opisie i opowiadaniu. Głębokość i żywość tych wierszy polega na tym, że ich autorka potrafi zdynamizować swój świat od tych właśnie podstaw – od właściwości opisu i opowiadania.

To są najprostsze i najgłębsze zalety prawdziwego pisarstwa. Są najtrudniejsze do osiągnięcia. Przywracają wiarę w literaturę.

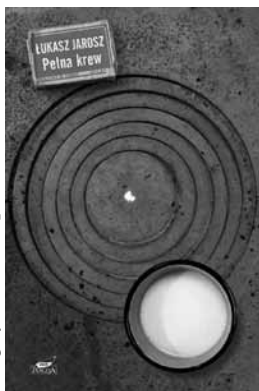
Piotr Matywiecki



Wisława SZYMBORSKA,
wyklejanki z kolekcji Teresy Walas



Jacek Łukasiewicz **Wiersze gospodarskie Łukasza Jarosza**



Fotografia Adrian Spula



Łukasz Jarosz
Pełna krew
Wydawnictwo
Znak, Kraków
2012

Łukasz Jarosz, urodzony w roku 1978, debiutował w wieku 26 lat tomem *Soma* (2006). Następnie regularnie publikował książki poetyckie: *Biały tydzień* (2007), *Mimikra* (2010, w dalszym ciągu M), *Spoza* (2011), *Wolny ogień* (2011, w dalszym ciągu WO) i *Pełna krew* (2012, w dalszym ciągu PK), szósty tomik poety został nominowany do Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej.

W jego wierszach od dawna uderzał opisywany konkretny, szczegół – przedmiot czy sytuacja uobecnijająca, zmieniająca się w obraz, który widzę, czuję, jakbym też go sobie nagle przypomniał w całej jego dosłowności i zmysłowej wyrazistości. „Pamiętam mężczyzn rozrzucających żwir na drodze”. To proste zdanie niesie taki obraz, osobny, lecz wzmocniony w utworze kontekstem – tym więc, co znajduje się bezpośrednio przed ewokowanym obrazem, ale i tym, co jest bezpośrednio po nim. Przed cytowanym obrazem – czytamy: „Zasypiałem w autobusach. Głowa tłukła o szybę”. Słowo „żwir” skojarzyło się więc z tymi uderzeniami głowy w szybę, z bólem odczuwanych przez sen, powtarzających się ciosów. A zarazem z trudem tych mężczyzn zobaczonych z okna zwalniającego z powodu robót drogowych autobusu. Szutrowanie drogi (takie wyrażenie wydobły te słowa wiersza z mojej pamięci, a obce słowo „szuter” jest równie ostre jak słowo „żwir”) – wymaga wysiłku. Poruszony tym zdaniem o rozsypujących żwir mężczyznach – jakbym go nie przeczytał, ale sam nagle i wyraziście przypomniał sobie tę sytuację, przechodzę do następnego wersu (nie po kropce, która dzieli, tylko po przecinku, który łączy, choć jednocześnie „przecina”), czytam przeto:

„wiatr, który chciał mnie porwać”. A więc już jestem w innej sytuacji, nie jadę autobusem, lecz ja-czytelnik znalazłem się na zewnątrz, w tej samej przestrzeni, gdzie mężczyźni rozrzucają żwir. Robią to pod naporem silnego wiatru, wbrew niemu – rozsypywać trzeba równo, dbając jednak, by wypełniać dokładnie żwirem głębokie koleiny oraz inne zagłębienia w szutrowanej drodze. Ja jednak czuję wiatr, uderzający we mnie przyjemnie, sprawiający radość. O tym, co jest w całym wierszu *Fuga mundi* z tomu *Mimikra*, nie będę pisał. Chcę bowiem tylko na tym drobnym przykładzie pokazać, jak wiersz Łukasza Jarosza pobudza moją, i zapewne nie tylko moją, ukrytą pamięć i wyobraźnię. I jeszcze jeden cytat z tego samego zbioru wyjęty z wiersza *Dom* (M 42):

[...] Skąd mnie wyjąłeś?
Gdzie mnie wyłowileś? Pytam siebie,
wykopując chrzan w ogrodzie. Pod
gruszkami,
pod ich słodkim piętnem, otworem
zachłannego nieba.
(M 42)

Dwa otwory na przeciw siebie: głęboka jamka w ziemi po wykopanym chrzanie i „dziura w niebie” (ten tytuł książki Konwickiego natychmiast pojawia się w mojej głowie). Znów wysiłek. Trzeba bowiem wiedzieć, jak chrzan rośnie głęboko i jak nieraz trudno sobie z nim poradzić. Zapewne inaczej czytają ten utwór ci, którym słowo chrzan kojarzy się tylko z ostrą i kwaśną, mieszaną z octem masą w słoiku.

Tytułowy *Dom* z cytowanego wyżej wiersza jest w całej poezji Jarosza domem

wiejskim – nie letniskowym, ale gospodarskim, także gdy gospodarze pracują w innych niż rolnictwo zawodach, uczestniczą wciąż jednak w gospodarskim obyczajku. Jest to dom realny, jego symboliczne znaczenia nie wysuwają się na pierwszy plan, choć stale są w tej poezji obecne. Dom ten wciąż bowiem poddany jest rytmowi pracy w gospodarstwie, rytmowi pór roku. W dalszej części tego utworu mowa jest o Bogu, będącym integralną częścią domu lub przenikającym go elementem. „Mieści się” on w konkretności, w szczególności albo staje przed nami wielopostaciowy, w zależności od którego ze znajdujących się w tym wierszu obrazów zaczniemy o Nim mówić. Oto:

Sekretem jest litera, ból, Bóg,
co wymyślił cement.
Jest wydrążony w korze sosny, ma
usta jak dziobek dzbanka.
Jest wygięty w słodkim kręgosłupie
rabarbaru.

Słowo „Bóg” kojarzy się tu – poprzez rabarbar – z kręgosłupem, inaczej zwanym kością pacierzową. Właśnie rabarborem – kręgosłupem zgiętym, jakby dolegliwym, bolącym – taki obraz pojawia się – czy jest sugerowany – w wielu wierszach Jarosza, także jako analogia do słów „Zgięty krzyż” – puenty *Pieśni głodu i urodzaju* w tomie *Wolny ogień*. Tak, Bóg jest w tym świecie na pewno, ale czy ten świat jest w Bogu? – o tym trudno wyrokować. Często *profanum*, jak ów zacytowany „dziobek dzbanka”, narusza powagę oraz status ontyczny sakralności. Wprowadza (delikatny) cudzysłów, odcień zwątpienia, czy też poddawanie siebie próbie.

Ten dom jest budowany z realiów, doświadczeń konkretnych, lecz jako dom poetycki nie jest koniecznym opisem rzeczywistego domu, przeciwnie, różni się od niego – powstaje bowiem też w innym poetycko materiale jako dom-świat:

Stuk, stuk, buduję świat.
Widzialny z nadkola traktora, baku
motoru,
Nad krzakami borowiny, przy
zmurszałej płycie,
zburzonym domu, wzdłuż szyn.
(wo 6)

Ten świat widziany „z nadkola traktora” jest taką perspektywą uwarunkowaną, ale nie oznacza to deskrypcji wykonywanej czynności gospodarskiej czy dookólnego pejzażu. Budowany przez podmiot-poetę świat jest substancjalnie inny:

[...] jest kwartą Bożego Ciała,
kruchym krokiem matki na
schodach.
Bogiem przeciskającym się przez
wiązadła głosowe.
Nagryzmołoną chatką, z obłokiem,
oknem,
przepaścią błękitu.
(Świat, M 6)

„Kwarta Bożego Ciała” to może być jeden z czterech ołtarzy, przy których odprawiane jest nabożeństwo podczas procesji w to święto, może to być też rodzaj interwału między dwoma dźwiękami (słownik podaje to znaczenie na pierwszym miejscu, pamiętać przy tym należy, że autor-poeta jest również muzykiem) – może to być jednak także dawna miara objętości,

jedna czwarta garnca, gospodarski archaizm. (Sam pamiętam garniec wydrążony w jednym kawałku drewna, lśniący i gładki, którym wolno było mierzyć tylko ziarna zbóż). Takie są konotacje określenia „Kwarta Bożego Ciała”. Schematyczny domek rysowany przez dziecko, gdy „dziura w niebie” staje się odwróconą „przepaścią błękitu”.

Dom poetycki w dwóch ostatnich tomikach jest też inaczej budowany niż był wcześniej, na przykład w *Białym tygodniu* (prócz zawartych tam niektórych wierszy szpitalnych) czy w *Mimikrze*. Tam był konkretny, przypomniany i uobecniony szczegół, nie fabuła; przeważały wiersze złożone z luźnych obrazów, wprowadzające z wyczuwalnymi odniesieniami do realnych zdarzeń, ale oba ich końce były utopione w wodzie. Tutaj wiemy, o co chodzi. Wiemy, że w wierszu *Lód* (wo 7) chodzi o katastrofę w Czernobylu, wtedy to dzieci dostawały w szkole roztwór jodyny, „by uodpornić się na daleki wybuch reaktora”, a wcześniej była ostra zima, kiedy okradziono szkołę, i chłopiec (bo są to wspomnienia z dzieciństwa) siedł po zamrożonych, pokrytych lodem koleinach. Wspomnienia te zaś wywołane zostają, gdy „ostatnio”, na krótko przed napisaniem wiersza „ciągnęliśmy z bratem/na sankach worki ziemniaków,/ a wiatr ciął nasze suche twarze” (*Lód*). Wiemy, że w wierszu *Sanatorium* (PK 13) zawarte zostało wspomnienie dziecięcej inicjacji, w wierszu *Składnia* (wo 8) mowa o dawnej lekcji religii, o grubej katechetce, przed którą pewna dziewczynka schowała się w śmieciach na cmentarzu. I w tej sytuacji następuje uobecnienie tamtego czasu, klimat gwałtownego przypomnie-

nia zmieszanego z poczuciem przemijania: „Tak zwija się świat: pająk-nartnik trąca/ strunę tafla, zapach pisaków i wilgoć/ wynajętej salki na parterze// tak zwijam się ja”. Wiemy, choć to nazwisko nie pada, że krótki wiersz *Poeta* (wo 16) jest o Bohdanie Zadurze. Wiemy, że pod Leśmianowskim tytułem *Napój cienisty* czytamy zapis snu o wejściu w życie pozagrobowe. I po hierofaniach, niejasnych teofaniach, objawieniach Boga w przedmiotach, niejasnych odczuciach i przeżyciach – w tym utworze pojawia się Bóg, który zachowuje się jak gospodarz w domostwie, także w domostwie wiersza:

Naokoło Bóg
otwarty na oścież, Usypia
niezaspokojonych
niewolników słów. Przyszpilone
owady. Chodzi
wśród zdań jak między pokojami,
mruży oczy.
Patrzy, jak jeden wiersz wpada
w drugi.
(*Soczewka*, wo 14)

Bóg w wierszach Jarosza na pewno nie wynika z języka. Jest ponad słowami, ponad składnią i ponad genologią. Ale opiekuje się rzeczywistością, którą wyraża (wyrazić pragnie) język poety. Tę rzeczywistość trzeba respektować. Bardzo częste są w tej poezji wieloznaczne metafory, natomiast zero „lingwizmu”, gier słowami czy frazeologizmami. „Chcieliśmy kopać dołki, a powstawały doły” z wiersza *Suburbia* (wo 22) – to wyjątek.

Wiersze Łukasza Jarosza pisane są prawie zawsze w pierwszej osobie rodzaju męskiego, należą do podmiotu autobio-

graficznego. Ale już w *Wolnym ogniu* oddawany jest głos innemu.

W dwóch utworach (*Bezpył* i *Niepa-mięć*) mówi tam kobieta, czy może raczej kobiety: jedna z nich znalazła się przy zwłokach zabitego mężczyzny (poległego? samobójcy?). Druga to stara kobieta, która straciła pamięć albo już umarła. Mówi teraz o momencie utraty pamięci lub życia. Nie wiem. Potem, w dalszych wierszach odzywają się psychicznie chorzy. I otwiera się *Krtań historii*. A jest to historia II wojny światowej, jej uczestnicy, świadkowie żyją i – przez tę historię uformowani – są teraz przez nią trapieni. Ich tutaj się wysłuchuje. Historia ta – po pierwsze – wchodzi jako element w budowę świata poetyckiego. Po drugie – jej świadkowie-uczestnicy stają w nim jakby przed trybunałem. Opowiada były łagienik:

Najpierw mówi tak: Bóg nas szkolił,
wywoził w goły step, między krótkie
drzewa.
Byliśmy malutcy, skurczeni
pełzaliśmy
po oblodzonych kamieniach.
Jedliśmy proch
tam, gdzie nawet śmierć zamarza.

A potem: Pytasz, jaki byłem ja?
Pytasz o moje serce? Jak ja za nimi
tęskniłem.
Kojarzysz tę malutką kulkę
wewnątrz gwizdka
poruszaną oddechem mocnych
płuc?
(*Zona*, wo 30)

Bóg występuje tu w podwójnej roli (jeśli słowo „rola” jest tu odpowiednie): jako

Stwórca, który doświadcza swoje stworzenie. Ale też jako egzekutor tożsamy z pilnującym strażnikiem. Kulka „wewnątrz gwizdka” może oznaczać skurczone serce tego zeka, poruszane „oddechem mocnych płuc”, ale może to być też kulka w gwizdku wartownika, jej sygnały są ostateczne i bezapelacyjne, nie ma odwołania od nich nawet do Najwyższego, gdyż to On, Bóg wcielił się w „kulkę wewnątrz tego gwizdka”.

Zwieńczeniem tych „cudzych głosów” jest cykl „opowiadań starego sąsiada” z tomu *Pełna krew*. Ów człowiek przeżył wojnę, głęboko demoralizującą: kampanię 1939, potem wydał kogoś (może Żyda), kto się u niego ukrywał („Kopał mojego psa, wyjadał mu z miski./ Musiałem go wydać”). Wojna ujawnia sadyzm (z ukrycia przez lufcik „Patrzyliśmy, jak ich biją/ i oblizywaliśmy usta”). W *Opowiadaniu IV* (PK 30) umieranie odchodzących towarzyszy niedoli, porównane zostaje do dziecinnej zabawy w chowanego. Wreszcie w *Opowiadaniu V* (PK 31) ujawnia się pośmiertna perspektywa opowiadającego:

niosłem w dłoniach wyciekający
przez palce
piach dni przedzierałem się przez
zaspę czasu
teraz leżę w gęstej ziemi
czekając na przypyływ.

Czekam tak na ten „przypyływ” (nie na Sąd), przypyływ, który poniesie mnie dalej, wciąż sądzącego, iż „religie chciały zważyć i zbawić”.

Oddawanie głosu innym – wymusza dystans. Opowiadanie czyjeś to już jest czyjaś interpretacja, którą ja poddaję re-

interpretacji, wcielając w mój wiersz. Co innego, gdy wiersz jest pierwszoosobowy. Wtedy jednak też dokonywać można różnych operacji na obrazie siebie-mówiącego. Jedną z nich jest zmiana dystansu. W wierszu *Jutrznia* (PK 10) zimą „Wynoszę popiół z kominka i rozrzucam po polach”. Mówię tak o sobie, a więc czytelnik widzi z bliska mnie wykonującego tę czynność. Lecz zaraz dystans się zmienia i powstaje całkiem inny obraz: widzę siebie z daleka, z perspektywy innego: „Śnieg jak twarda łuska, na nim ja – ledwie widoczna/ postać z węglarką w ręce”. I potem znów zmiana perspektywy: „Wiatr wstrzymuje pieśń,/ tłucze się w mojej szklanej głowie. Spala kołędę”. To jest nieredukowalna metafora, niejasna pewnie i dla samego poety.

Widzenie siebie z zewnątrz powtarza się też w innych wierszach, których pierwszoosobowy bohater bierze udział zwykłych wiejskich czynnościach: „las, a w nim nasze schylone grzbiety –/ przybliżamy twarze ku ziemi. każdy nad/ swoim drobnym krzakiem czarnej jagody” (*Bukolika*, PK 11). Jeszcze pojawiają się w *Pełnej krwi* ewokujące przypomnienie obrazy, jak „wczepiony w eternit sopel/ sześciany styropianu na ciężarówce”, ale ważniejsze są teraz sensory całości, którym te wyizolowane obrazy (zobaczone, jak się okazuje, we śnie-przypomnieniu) są podporządkowane. Tak jest i w wierszu *Fresk* (PK 17), który się kończy słowami:

Obudzili mnie Ci, którzy mnie
kochają.
Myjemy ręce, zasiadamy do stołu.
Cierpliwie i uparcie odrywamy
mięso od kości.



CICHO, SZA!

Stół jest znaczącą synekdochą domu. Jemy mięso, odrywamy je od kości „cierpliwie i uparcie”. Dwuznaczność moralna tych słów nie narusza jednak wartościowego porządku, w którym zwierzęta hodowane w gospodarstwie służą do jedzenia. Podtrzymują ten porządek drobne „codzienne obrzędy”, takie jak: łuskanie bobu (*Elekcje*, PK 22), „noszenie drewna, mieszanie zupy, [...] rano oskrobuje żerdzie, zbieram w kosze ich lepkie skóry”. Wysterylizowany kot nie chce łapać myszy, one „Do późna szamocą się przy starych felgach,/ tłuką koło garażu” (*Konstrukcja*, PK 20). Następny jednak wiersz *** [*jeszcze chwilę czekają...*] (PK 21) jest inny – tajemniczy, wizyjny, może on o wilkach, a może...?

Tak więc rzeczywistość domu jest podstawowa, ale świat poezji nie mieści się cały w konstrukcji jawy i akceptacji. W świecie poetyckim śmierć raczej przeraża, pozbawia mnie domu, a nie otwiera w niebie przepaści błękitu. Wrywa mnie podobnie, jak niegdyś wyrwać chciałem chrzan. Inaczej: śmierć to pożerające mnie usta (*Pozostali*, PK 24).

Gospodarski porządek jest tu naturalny, rządzi konkretem jawy. I nie z nie-

go wynikają niepokoje, nie ewokuje też fantastycznych, opartych na wiejskich mitach wizji (jakie niegdyś były w wierszach Tadeusza Nowaka). Inne czasy, choć tam i tu jest „wiejskość” z pochodzenia i wiejskość z wyboru. Otwarta na tutejsze głosy, na wspomnienia dalekiego Łucka („ciemne postacie owiązują nogi szmatami/ z siekierami zbliżają się do gospodarstw” – *Długa podróż*, PK 33) – i jakby zza grobu docierające usprawiedliwienia starego sąsiada, o których była mowa. Wiersz *Epitafium* (PK 32) czytać zatem można jako gest samoobrony podmiotu przed odzywającym się w nim tamtym zbrodniczym głosem: „to nie ja/ to nie byłem ja/ tak krzychał wołał/ a jego głos/ łączył się z innymi głosami/ i wybrzmiewał/ w pustych pokojach kaplicach/ nad rzekami popiołów/ w oku samotnego Boga/ w ciszy posępnych skał”.

„Jestem jedynym wieśniakiem nominowanym do tej nagrody” – „śmieje się Łukasz Jarosz” na internetowej stronie „Olkusz nasze miasto” – „poeta, perkusista, polonista i piwowar” – nauczyciel ze wsi Żurada.

Jacek Łukasiewicz

Krzysztof Lisowski **Otworzyć oczy na chaos**



**Krzysztof
Karasek
Dziennik
rozbitka**
Instytut
Mikołowski,
Mikołów 2012

1 *Dziennik rozbitka* Krzysztofa Karaska, nagrodzony już w 2013 roku Nagrodą Literacką m. Warszawy w dziedzinie poezji, to wieloletnie zamierzenie poezjopisarskie. Trzy tomy w jednym. Pierwszy ukazał się osobno w roku 2000, drugi w 2004, trzeci jest dodany do tej zbiorczej edycji Instytutu Mikołowskiego. W czasie pisania owego poetyckiego dziennika poeta publikował inne książki, między 2007 a 2011 rokiem siedem zbiorów (w tym jeden wybór – *Święty związek*). Pracował, jednak widać, równoległe nad tą „rozbitą” formą diariusza, raptularza, poetyckiego zapisu chwil, myśli, zdarzeń, literackich zabaw w imitację, prób mówienia różnymi głosami.

Przyznać trzeba, że ten ambitny pisarski projekt nie do końca przekonuje, gdy się spojrzy na podobne – zbiorcze, obszerne – książki patronów, choćby zbiory-wybory Zbigniewa Bieńkowskiego czy Zbigniewa Herberta, w których czytelnik odnajdzie kwintesencję poetyki tamtych twórców, teksty wzajemnie pięknie korespondujące, oświetlające się nawzajem dobrym światłem dojrzałego, mistrzowskiego stylu, jedynej w swoim rodzaju wyrazistej dykcji.

Może jednak Karaskowi przyświecała myśl inna, może chciał pokazać dowolność, wolność pisarską, przypadkowość wyborów, zagadkę języków, którymi się posługuje...?

2 Ten pokąźny zbiór (około 300 stron wierszy) zaczyna się od wzniosłego pożegnania starych poetów; pojawiają się Staff, Ważyk, Bieńkowski, Herbert. Pamiętajmy, że Karasek to również ceniony antologista, redaktor wyborów wierszy między innymi Peipera i Sterna.

Pożegnania to jednak nie tylko epitafium, ale i wspomnienie mistrzów, powo-

łanie się na antenatów, na tradycje, rodowody. Wywiedzione z awangardy, nadrealizmu, katastrofizmu, poezji obywatelskiej, liryki „śródziemnomorskiej” i jeszcze dykcji dwóch generacji współczesnych Karaskowi: pokolenia „Współczesności” i Nowej Fali, choć Karasek – to widać – wyraźnie klasycznie i coraz mu dalej do rewolucyjnej ironii.

Może lepiej, a z pewnością łatwiej, byłoby czytać całości mniejsze. Poszczególne tomy osobno, tak jak czytał i komentował pierwszy *Dziennik rozbitka* (Warszawa 2000) Julian Kornhauser w tomie esejów *Poezja i codzienność*: „Opis nieznanego krajobrazu. Krajobrazu wyobraźni, mitu, ciemności. Poezja olśnienia. Nasłuchiwanie nie wymówionych głosów. Oglądanie niewidzialnych bytów. [...] Książka ułożona w formie dziennika: autor udostępnia nam wiersze rodzące się po kolei w ciągu czterech lat, od 1993 do 1996 roku. Ta żywiołowa kompozycja, o której mówi w posłowniu, tak dla niego niezwykła, jest największą siłą tomu, dowodem autentycznego przeżywania świata, bez jakichkolwiek ograniczeń”.

W zbiorze szkiców *Księga objawień* Adriana Szymańska nazywa Karaska multipoetą: „[...] jest on bardziej niż inni z jego pokolenia wchłaniaczem i przetwarzaczem, czy może raczej generatorem poetyckiej energii wszechczasów, jakimś multipoetą, przekazicielem doświadczeń wielu pokoleń artystów słowa. Jego odwołania do innych poetów, innych artystycznych poszukiwań i spełnień mają w sobie coś z obsesji i potrzeby wolności zarazem”.

Sam Karasek w posłowniu do I tomu *Dziennika rozbitka* pisze: „*Dziennik rozbitka* obejmuje okrągłe cztery lata sza-

mozań ze sobą i słowem, cztery «sezony w czyszczeniu»”.

Znajomy poeta z Warszawy notuje swoje lekturowe wrażenia: „Miałem kiedyś dziwne wrażenie przy lekturze wierszy Karaska, że mu się strofy rozsypały, jak kiedyś czyniły to wiersze (linijki) w artykułach składanych na linotypie. Otóż strofy z różnych wierszy po połączeniu ich w nowe całości układały się w jednolite i nawet sensowne utwory”.

Rodzi się pytanie, co jest ciekawsze, wartościowsze – zmierzanie do ustanawiania jakiejś normy, formy sobie właściwej czy mówienie głosami wielu, lecz niekoniecznie czysto, jakby właśnie rozsypał się skład wiersza i pomieszały frazy, pomysły, dyscyplina przegrywała z wielosłowiem, myśl jasna z zawile sformułowaną, porządek zaatakował „wirus nieobliczalnego”.

3 Jakimi językami więc przemawia do nas Karasek, jakie głosy mają w nim instrument?

Językami modernistów i ekspresjonistów, przedstawicieli Drugiej Awangardy (często pojawia się podobieństwo do głosu Sebyły, młodego Miłosza, ale także tego z tomu *Świat (poema naiwne)* albo traktatów, stamtąd pochodzi erudycyjny dukt myśli, „gnomiczność” („Poezja nasza będzie jak korkociąg/ Siłą ciągnięty z wypitej butelki”), filozofów greckich i głosem greckich mitów, językiem opowieści o misteriach, stylem dzieł naukowych (fizyka, kosmologia, biologia), językiem włoskich hermetystów (Ungaretti) i oszczędną, ascetyczną frazą Różewicza, tonami i motywami z romantyków polskich (głównie Słowackiego), Rimbauda, przestylizowanego Grochowiaka...

Niepokoją niekiedy patetyczne, „puste” lub ryzykowne metafory w rodzaju: „niema szyba poznania”, „lufy powiek”, „skała ciała”, „zarośla mózgu”, „słońca realności”, „gotycka katedra samotności” albo niedbale skonstruowane obrazy: „Po- przez jasną poświatę księżycą/ Prześwieca światło dalekich wzgórz”. Ta pewna niedbałość wynika może także z niestarannej adiustacji/korekty tekstów, na którą nie powinien pozwolić sobie poeta aspirujący do roli mistrza i przewodnika.

4 We wstępie-apologii do książki Karaska Grzegorz Kociuba notuje między innymi: „[...] *Dziennik rozbitka*, z uwagi na swą polifonię: person lirycznych, tematów, gatunków, stylistyk, wyraża zasadnicze cechy Karaskowej poetyki, ale też streszcza diachronię egzystencji i twórczości; etapy przez jakie przechodził poeta i jego poezja. [...] Karaskowy rozbi- tek nie jest monolitem! To raczej o s o b a rozpisana na t w a r z e. Jakie twarze? Poety, mędrca, intelektualisty, moralisty, ale także outsidera, samotnika, ale również *hominis ludensis*, biesiadnika, podróżnika... [...] *Dziennik rozbitka* wydaje się najważniejszą książką poetycką w dotychczasowym do- robku Krzysztofa Karaska. Głównie dlatego, że najpełniej wyraża postawę człowieka i twórcy. Z jednej strony wypowiada ważne, newralgiczne doświadczenia współczes- nego człowieka, z drugiej czyni to językiem o bogatej semantyce, melodyce, gatun- kowości. Karasek dopracował się własnej wersji wiersza pojemnego, który potrafi wypowiadać rzeczywistość, zachowując jej wielowymiarowość i dysonansowość, a zarazem wielogłosowość i stylistyczną zmienność”.

5 Czy ten ogromny tom różnorodnych wierszy mamy rzeczywiście czytać jak dziennik? Obserwować różne odsłony au- torskiej „szczeroci”, stopniowe wyjawianie intymności, chybottliwego nastroju, poka- zywanie aktualnego „stanu duszy” i świa- toodczucia? Czy to rodzaj meandrycznego autokomentarza? Pozwolę sobie na koniec zacytować jeden z wierszy Karaska, po- wstrzymując się od próby interpretacji, bo doprawdy trudno mi określić, czy wiersz ten zawiera autoironię, czy też dowodzi czegoś zupełnie innego.

Kiedy się dobrze zastanowić
nazwiska poetów
determinują niejako – ze względu
na swoją długość – ich klasę
a kto wie czy i nie poetykę.
Więc:
pierwsza liga – dwie sylaby –
Nor-wid, Mi-łosz, Her-bert;
druga liga – trzy sylaby –
Mic-kie-wicz, Sło-wac-ki, Kra-siń-ski,
Ró-że-wicz, Gro-cho-wiak, Ka-ra-sek.
Nie znam dobrego poety
Na cztery sylaby.
(a co z Kochanowskim?
pyta zza pleców
moja córka).

(*Parada intruzów*)

Sam poeta określa swą książkę „dzienni- kiem wewnętrznego życia”. Każdy z nas, czytelników, ma szansę wyselekcjonować z tej ogromnej magmy dla własnego pożytku tom dobrych wierszy. Dla siebie wybieram jako najbardziej spójny, ciekawy, pełen dobrze skonstruowanych tekstów o wyrazi- stym koncepcie: *Dziennik rozbitka* (III).

Krzysztof Lisowski

Wojciech Ligęza **Osobny**



**Jan
Polkowski**
Głosy
Biblioteka
„Toposu”,
Sopot 2012

Długa pauza w publikowaniu utworów poetyckich wcale nie sprawiła, że artysta musiał na nowo kształtować swój głos, po latach milczenia ustalać zasady uczestnictwa w kulturze literackiej, która przecież uległa zmianie. Upraszczając, powiemy, iż obowiązki wobec wspólnoty, układanie etycznych kodeksów, refleksje aksjologiczne zeszły na plan dalszy, słowo z górnych rejestrów egzystencji zostało niemal wyklęte, a odbiorcy – szczególnie młodzi – zapragnęli rozmowy o sprawach zwykłych, gier literackich, nie rozpraw o odpowiedzialności. Mody, sezony, przebrania, a także licytacje w przypadku poezji Jana Polkowskiego nie mają nic do rzeczy, bowiem poeta pozostał wierny wybranym wartościom, wypracowanym założeniom myślowym i estetycznym, przyjętemu spojrzeniu na powikłane sprawy człowieka w świecie. W tych wierszach wrażliwe „ja” wpisuje się w kosmiczny wieczny porządek, studiując wyroki i wskazania losu, osaczone jest przez wypadki historii, musi się rozliczyć ze złem świata, by łąd w słowie ustanowić, wkracza na terytorium rozpadu oraz zniszczenia, zachwycą się różnorodnym w swych przejawach pięknem natury, odwraca od pospolitości, obcuje z wielką sztuką, śledzi ślady Tajemnicy, otwiera na ponadrealne regiony istnienia, opierające się racjonalnemu pojmowaniu.

Wycofanie się Jana Polkowskiego było znaczące. Poprzez milczenie poeta jednak nadal mówił, uświadamiając nam, jakiego głosu w poezji polskiej brakowało, ukazując pośrednio, że powinna powrócić mowa żarliwa, afirmująca, ekstatyczna, a niekiedy – gniewna. Ta nieobecność wyszła na dobre lekturze tomów *Cantus*

(2009), *Cień* (2010), *Głosy* (2012), entuzjastycznie ocenianych przez krytykę, gdyż rozpoznawalna dykcja poetycka Polkowskiego znakomicie tu została rozwinięta.

Nie zabrzmi to jak fragment retoryczny, jak pusta pochwała, że ostatnie książki poetyckie Jana Polkowskiego były na prawdę oczekiwane. Liryczna długa pauza akcentuje znaczenie powrotu poety i rzuca światło na rozumienie całego dzieła. Otóż tematy i techniki poetyckie, wcielenia mówiącego „ja”, rozważania o roli poetyckiego słowa, dialog z wieloma tradycjami kultury, a także poszczególnymi pisarzami, których udziałem był los tragiczny w nieludzkim wieku XX – budują jedność omawianej poezji. *Antologia* z roku 2013, czyli wybór poezji ułożony przez autora, ogłoszony w serii „Poezja Polska” jako tom 75, choć to dowód jeden z wielu, określa miejsce Jana Polkowskiego w kanonie polskiej sztuki słowa. Jego wiersze – teraz bez ograniczeń – wędrują do miłośników poezji. I tak buntownik, poeta niezależny, analityk szarości życia, artysta pracujący na rzecz wolności przekształca się w klasyka. To nieuniknione, tak być musi. Jeśli powrócimy do wierszy wczesnych Polkowskiego, to warto pomyśleć o tym, że doraźne wskazania, nauki przyzwoitości, manifesty niezgody w tych utworach wznoszone są na fundamencie uniwersalnych wartości.

Czas debiutu książkowego przypadł na początek lat 80. W poezji stanu wojennego wysoką rangę Jana Polkowskiego wyznaczyły wydane w drugim obiegu zbiory poezji. Tom *Oddychaj głęboko* (1981), opublikowany przez krakowskie Wydawnictwo ABC, był – przypomniemy – rozszerzoną wersją wcześniejszej

kolekcji wierszy *To nie jest poezja* (1980). W tej edycji rysunki Zbyluta Grzywacza wyznaczały tropy lektury, takie jak agresja totalitarnych symboli, osaczenie i uwięzienie jednostki, ból związany z pragnieniem wolności. Natomiast tom *Ogień* (1983) od strony edytorskiej prezentował skromne możliwości „samizdatu”, przy czym zgrzebna szata wydawnicza kontrastowała z wysoką wartością artystyczną utworów poetyckich Polkowskiego. To, co wiązało się ze zbiorowym protestem i podniesieniem ducha polskiego w szczególnej historycznej chwili, w perspektywie niespiesznej lektury ujawnia ogólniejsze sensy. Wskażmy choćby kwestie życia w aksjologicznej pustce, dialog z przeszłością kulturową i historyczną, pochwałę prywatności, namysł nad słowem kreującym poetyckie światy.

Jan Polkowski zaliczany był do najwybitniejszych przedstawicieli poezji stanu wojennego. Pisano wtedy o dojrzałym debiucie oraz ciekawej osobowości artystycznej poety publikującego wyłącznie w drugim obiegu. Wśród następców generacji 1968 – czyli pisarzy trochę młodszych od „nowofalowców” bądź w „literaturze międzyepoki” przypadającej na dziesięciolecie 1980–1990 Polkowski zajął eksponowaną pozycję. W podsumowaniach krytycznych występował „w chórze” poetów, którzy starali się przekazać wolnościowe aspiracje Polaków, wcielać w słowo zbiorowe idee. Nie widzę niczego nagannego w takim opisie, ale druga strona sprawy jest też ważna: Polkowski reprezentował samego siebie, proponując czytelnikowi indywidualny ogląd zdarzeń, polecając jego uwagi wynalazki słowne oraz kreacje niezależnego

świata. W uwagach Krzysztofa Koehlera znajdziemy określenie „poeta bezprzymiotnikowy”, co zachęca do rezygnacji z klasyfikujących nazw. Jednak pozostawiłbym przymiotnik „osobny”, gdyż od samego początku poeta wymykał się konwencjom wyrażania sprzeciwu, odrzucał repetycje wezwań i haseł. Powinności stanu wojennego i artyzm wcale się w tym przypadku nie wykluczają. Jakże odmienne od produkcji tekstów wolnościowych są Jana Polkowskiego lamentacje, treny, hymny, opowieści autobiograficzne, obrazki z czasów politycznej zarazy, zapisy spostrzeżeń, epigramaty i epigrafy. Według poety beznadziei PRL-u nie da się odczarować za pomocą słów, nawet gdyby wzięte zostały z regionów proroczych czy wieszczych. Zatem Polkowski nigdy nie składał prostych obietnic, nie szerzył optymizmu bez pokrycia, nie uprawiał recytacji w języku nadziei.

Nie można twierdzić, że wyrafinowanie literackie i „czucie metafizyczne” w tomach *Oddychaj głęboko* i *Ogień* nie zostały dostrzeżone. Pisali o tym m.in. Jan Błoński, Marian Stala, Tadeusz Nyczek. Jednowymiarowe polityczne odczytanie wierszy Polkowskiego ulega zakwestionowaniu. Podejmując tematy wydziedziczenia, atrofii sił życiowych, która dotknęła zbiorowość, opustoszenia, ogołocenia przestrzeni z symboli i znaczeń, poeta posługuje się odrębną topiką literacką i własnym zasobem metafor. Odwołania biblijne zostają przemieszane z marną materią życia, jakby – ruchem wahadła – historia święta zanurzała się w rzeczach trywialnych, traciła moc obietnicy, ale też wznośliła porażonych złem na wyższy poziom, przywracała sens bezsilnym usiłowaniom.

Polkowski wybiera zawsze asocjacje nieoczywiste, modyfikuje znaczenia historii i symboli biblijnych. Na przykład w wierszu *Którzy nie widzieli* łamanie chleba służy zalepieniu oczu Judaszowi, a Judasz to wziernik w drzwiach więzienia, w którym może pojawić się nienawistne oko zdrajcy. Negacje, ironie, odwrócenia – tymi sposobami poetyckimi Polkowski posługuje się najczęściej.

Wiersze z tomu *Oddychaj głęboko* oraz *Ogień* żywią się wyobraźnią romantyczną – w wariacie zesłańczym i martyrologicznym. Historie sybirackie i wygnanie dwudziestowieczne wiążą się tutaj ze sobą integralnie, tworzą styl odczuwania, zaplecze idei oraz obrazów. I co znamienne, w kraju wszechobecnych represji, w kraju cenzurowania myśli, od poetów emigracyjnych (wielkich nieobecnych) można się dowiedzieć: „co słyhać/ w Polsce” (*Odwiedzają mnie czasami...*). Wspomnieć należy o inspiracjach rosyjskich i rozpamiętywaniu losów Osipa Mandelstama i Josifa Brodskiego, poetów zagarniętych przez totalitarną noc, lecz niezależnych, „niepodległych nicości” (*Sława otieczestwo nasze swobodnoje..., Rosja*).

Mówiący sięga po katastroficzną wizyjność, zapowiadając przyszłe klęski, bądź opisując aktualne zdarzenia w taki sposób, jakby już nastąpiła zagłada. Notatki z rzeczywistości zyskują kontrpunkt w zapisach snów, w fantasmagoriach. Istotne jest u Polkowskiego pragnienie słowa dotykającego przedmiotów, utrwalającego zmysłową obecność tego, co naprawdę istnieje (*Strumień wieczności*). Wbrew zbrukaniu języka, niezależnie od degradacji śpiewaka i słuchacza, gdyż czasy nie sprzyjały metaforom,

sprowadzeniu mowy do pełnych pogardy inwektyw, liczy się stwarzanie świata od nowa – w słowie czystym, nigdy dotąd nie użytym. Poezja to wszakże „pierwszy obrót ziemi”. Weźmy znamienne apele „Niech nienarodzony zakwili świat” (*Nie pamiętam, nie znam, nie rozumiem*), za-trzymajmy się przy zaklęciu: „Niech będą błogosławione [...] juki języka/ pełne niemowląt” (*Wąskie wargi*).

W wieloznacznej metaforze Jana Polkowskiego, zasługującej na szczegółowe analizy, ważne miejsce zajmuje ogień, wiatr, oddech, powietrze, ciemność, mgła, chłód, popiół, obłoki, światło. Pomyślimy w tym miejscu o walczących żywiołach, które niszczą, ale też odradzają istnienie. Poeta obsesyjnie powraca do obrazu n-arodzin, opowiada o przenikaniu się stro-ny biologicznej życia ludzkiego z jego hi-storycznymi uwarunkowaniami. U kołyski nowonarodzonego czuwa naznaczony zbrodnią piastun: „Beria siedział przy łóżku, trzymał cię/ za rękę (*Czy narodziłeś się, człowieku?*)”.

W tomach *Drzewa. Wiersze 1983–1987* (1987) i *Elegie z Tymowskich Gór* (1990), poprzedzonych londyńskim wydaniem *Wierszy (1977–1984)* – doskonali się sztuka poetycka Jana Polkowskiego. Wska-zać warto kilka ważnych wyznaczników składni, frazy, rytmu. Otóż poza retoryką wyznania, inwokacjami, inkantacja-mi, hymnicznymi frazami często pojawia się frapująca gra semantyczna parentezą (zdaniem wtrąconymi), niezwykle funk-cję pełnią odcinki tekstu zakończone py-tajnikiem, serie rwanych równoważników zdań, wyrafinowane wyliczenia. Relacja między zdaniem głównym i pobocznym u Polkowskiego często odwraca zwycza-

je językowe, ponieważ to, co dopowie-dziane, jest nieraz tropem ważniejszym, także od strony poetyckiej. Nawiasowe uzupełnienia powodują przemieszczanie się znaczeń, wprowadzają zmianę relacji osobowych lub modyfikują tryb grama-tyczny wypowiedzi. Parenteza akcentuje hipotetyczność, niepewność, poszukiwa-nie. Oto cytaty z wierszy *Zmierch* oraz *Pragnąłem cię, chociaż byłem śmiertelny*: „Te przekłete słowa [...] to tylko poszu-kujący doskonale/ ciemności (samotny/ ogień)”; „Biała rybo listopada (już zasypia/ to miasto). [...] tylko odarty z kory/ pień wiatru,/ śpiewaj (o, śpiewaj/ ucieczko)”.

Szczodrze rozsiane pytajniki kontra-stujące ze wzmożoną perswazyjnością zdań poetyckich ujawniają ciągle napię-cie między błędzeniem w lesie znaczeń a wskazywaniem drogi. Każde twierdze-nie można podać w wątpliwość, jednak w tych lirykach udręka płynąca z uży-wania nieprecyzyjnych słów sąsiaduje z chwilami pewności, kiedy język potra-fi sprostać zachwytowi. Poeta kontem-pluje byty przyrodnicze, obserwuje róż-norakie piękno rzeczy stworzonych, jako istota przemijająca odbiera lekcję trwa-nia, uczy się mądrości od drzew (*Dobrze jest jeśli jest..., Uwielbiona poro ptaków..., Sadzenie drzew, Godzinami patrzę...*). Wsłuchuje się w bezgłośną mowę pej-zażu – bardzo uważnie, gdyż w tej wizji sam krajobraz wypowiada wdzięczność i uwielbienie: „góra cierpliwie szepce ła-cińska modlitwę” (*Nie ma ich jeszcze...*). W wierszu *Jestem tu między wami...* doko-nuje się mitologizacji oraz estetyzacji two-rów natury. W tej pochwie drzew znaj-dziemy konceptualne określenia: „Wielce Szacowne Dęby o profilu Hermesa napi-

nającego łuk, [...] Klony w skórze Minotaura./ Świerki z gotyckiej cegły”.

Pamiętamy, iż Czesław Miłosz pisał o „szanownych trytonach” (wiersz *W słoju*) i z rewerencją zwracał się do natury. Nie tylko to echo poetyckie świadczy o przechodzeniu spod patronatu Herberta, widocznego we wcześniejszych zbiorach (*Przesłanie pana X, Mówiliśmy prostym językiem żywiołów*), pod znak Miłosza – w tomiku *Drzewa*, bowiem dialog z noblistą wspiera trudny zamysł ogarnięcia w słowie „ciemności przedmiotów”, przybliżeniu ich tajemnicy, ale również wyzwala pytanie, czy zdarzyć się może „wieczyste istnienie świetlistego dystychu” („*Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia*”). Nazywać trzeba i próbować należy, wszelako czynniki elementarne, związane z istotą i materią życia – „oddech i ogień” – wyprzedzają kalekie słowo. Pozostaną więc niepochwytne (*Za dużo chcielibyście powiedzieć...*). Błogosławione godziny przebywania wśród bytów przyrodniczych przynoszą radość zmysłów, ale iluzja jedności człowieka i przyrody rozpada się, rozsypuje (*Jakież to było piękne*).

Wizerunek poety kultury, obcującego z wielkimi duchami, utrwała się w cyklu *Elegie z Tymowskich Gór* (to ostatnia część wyboru utworów Polkowskiego, który został opublikowany w prestiżowej poetyckiej serii wydawnictwa Znak). Poszerza się tu obszar przywoływanych arcydzieł, w wierszach poświęconym obrazom Vermeera czy oratorium *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* Haydna poeta zastanawia się nad tym, czy wieczne komunikaty sztuki mają moc ocalającą i oczyszczającą, jak zabarwiają nasze biografie i zobowiązują do lepszego życia.

W miniaturowym liryku o incipicie *Jesteś przeźroczysta jak ikona Zbawiciela...* jeszcze silniej uwidacznia się pokrewieństwo między przeżyciem religijnym a odbiorem wielkiej sztuki. Wyciszenie i medytacja, szczególne skupienie, oddzielenie egzystencji od czasowości oraz zmiany, oscylacje słowa między tym a „innym” światem, to współrzędne oczekiwanej i tworzonej poezji. Wyzwaniu wyznaczają kierunek mistrzowie. Zatem nie wolno przeoczyć osiągnięć Rainera Marii Rilkego, Georga Trakla, Ryszarda Krynickiego. Metafizyczne i medytacyjne jakości wybijają się na plan pierwszy. Podobnie poprzez słuchanie muzyki, a nie muszą to być dzieła podporządkowane liturgii – otwiera się droga ku *sacrum*: „Potrafią ułożyć modlitwę:/ Flet, viola da gamba i głos/córki pogan”.

W *Elegiach z Tymowskich Gór* zdecydowanie brzmi głos poety poszukującego świętości w świecie, odgadującego ukrytą obecność Stwórcy. Polkowski dąży do kondensacji znaczeń, do formy lapidarnej, w której milczący namysł tyle samo wagi, co wypowiedziane słowo. Seria wierszy, które nawiązują do narysowanych cienką kreską obrazów oraz konstrukcji japońskiego haiku, medytacyjne epigramaty, modlitwy w miniaturze, przekazują „czuwanie”, skupienie, mobilizację wrażliwości, uchylenie pewności, pragnienie ciszy. Zagadkowy „Ten, który prowadzi pieśń/ milknie”. A w innym miejscu przeczytamy: „Był dzień/ Gasną nazwy. Płonie szron”. Taki świat tworzy afirmacja i adoracja. Weźmy spokojny schyłek dnia w górach i wezwanie do przeżywania świętości: „Pochyl głowę biedna ziemio,/ Kłaniajcie się dzwony”.

Po tej znakomitej kodzie następuje przerwa, o której pisałem na wstępie tego szkicu. Poezja Jana Polkowskiego powraca odnowiona, lecz oparta na tych samych przeświadczeniach i poszukiwaniach nieoczywistości, na tych samych podstawach etycznych i artystycznych. W tomie *Cantus* historia zbiorowa i polityczna wnika w opowieści autobiograficzne, przenosi się na terytorium wspomnień, przegląda w mikroskali zdarzeń prywatnych. Ale to zbrodnicze dziedzictwo nie może zniknąć do końca. Przesłania przecież radość obcowania z wielkimi dziełami, zakłóca spokojne kontemplacje sztuki i natury. „Umarł diabelski wiek”, ale pokolenia wzięła pod swą władzę nicość, a klawiatura Bacha zabarwiła się krwią (*Podróż do Święcian*). Ważne są w tym tomie refleksje o możliwościach ludzkiego poznania, takie studiowanie rzeczy, by choć w przelocie, w przeczuciu, odsłoniła się ich tajemnica. Wskażmy też postawę kontemplacyjną i partie konfesyjne wierszy. *Cantus* to, jak się zdaje, jedna z najważniejszych rozpraw poetyckich o stylu wysokim i wzniosłym słowie, przedwcześnie przez liryków modnych (młodych) wyrzuconym na śmietnik. Talent liryczny Polkowskiego osiąga tutaj apogeum, jawi się w blasku świetności.

Liczne nici poetyckie wiążą *Cantus* z wcześniejszymi tomami. Weźmy na przykład wiersz *Juglans regia* – pokrewny lirykowi *Sadzenie drzew*, w którym „starszy brat” – królewski orzech – wytycza przestrzeń bezpieczeństwa i wprowadza mówiącego w zagadki bytu, oswaja niepokój egzystencji. Zatrzymajmy się przy porównaniu *Europy* (*Drzewa*) – z *Allemanda*, *corrente*, *sarabande*, *giga*, *ciaccona*. Do-

tknięty przez los, udręczony, cierpiący, w starości dotknięty ślepotą, wspierany przez mocną wiarę mistrz kaligrafował „jasny wzór tajemnicy”; „kierował przyływem i odpływem oceanu/ fugi”. (Tytuł to wyliczenie następujących po sobie form tanecznych z Bacha drugiej *Partity d-moll* na skrzypce solo). Ziemski ból kontrastuje z kierowaną do Boga muzyką, piękno ma swoje korzenie w cierpieniu. Warunki słuchania utworu są niekorzystne. W wierszu Polkowskiego myślenie o poniżonym życiu bezrobotnych, odrzuconych i wykolejonych nie pozwala oddawać się czystemu zachwytowi. Wielka muzyka nie okaże się jednak lekarstwem na złe wyroki historii, nie oddali biedy nowego wspaniałego świata. Po wybrzmieniu ostatniej frazy zalegnie dusząca, trudna do zniesienia cisza. Podobny motyw zrujnowania zbiorowych nadziei (po transformacji w Polsce) i muzyki (tak szlachetnej i bezradnej) pojawi się w wierszu *Bach, toccata G-dur...* z tomu *Cień*. Światło wchodzi wciąż w sferę cienia. O rozłamaniu, o pięknie transcendentnym i ziemskich ciemnościach pisze poeta zachwyty i rozczarowania.

Możemy mówić w tym przypadku o akustycznej pamięci lub o słuchaniu muzycznej mowy rzeczy, które jest również wnikaniem w ich tajemny porządek. Świat dźwięków jest u Polkowskiego tak samo istotny, jak świat obrazów. W studium pejzażu tokańskiego, odwołującym się do wrażeń różnych zmysłów, zatytułowanym *Toscana indicazione geografica tipica* „struny pinii [są] pełne tęsknych/ melodii”, a „w oku jaszczurki odbijają się skrzypce, tamburyn, viola,/ wypełniona nieskończoność i gwałtowna, niepo-

wstrzymana/ radość”. Oto doznanie pełni, objawienie radości, ukojenie, które może potrwać dłużej niż chwila. W podróży nie sposób uciec od spraw własnego życia, od potrzeby poszukiwania jego sensu. Tylko mityczne krainy są szczęśliwe i piękne. Na przykład pod „niebem o przejrzystej tokańskiej barwie” w Kamieńcu Podolskim smutni i biedni ludzkie powracają do splecionej historii trzech narodów, do przeszłości, o której chcieliby zapomnieć (*Pomieszczone języki*), a świętość pleniącego się życia zamieszkuje ruiny (*Czarnoziem*). Podróż to nie ucieczka od pamięci, nie wakacje od istotnych refleksji, ani roztopienie się w beztrosce. Oto przesłanie dla podróżujących: „Kiedy wyruszysz w drogę będziesz odmieniony,/ ale nie pragnij być kimś innym”.

Poruszająca siła omawianego tomu wynika z rozpamiętywania czasu. Wpisuje się w ten porządek historia i autobiografia. Opowieści rodzinne odsyłają do dziejów zbiorowych, są częścią losów polskich. Odzyskiwanie pamięci, rekonstrukcje przeszłości, spłacanie długu najbliższemu ma też wymiar rozważań o przeznaczeniu, egzystencjalnych medytacji – o sensie i kresie życia, refleksji historiozoficznych. W tomie *Cantus*, w utworze *Przeszłaś przeze mnie* powstaje wzruszający wielokrotny portret Matki, określanej przez drobne epizody, przedmioty i pamiątki, gdyż czułość zostaje tu zapośredniczona. Matka jest partnerką rozmowy bez słów, nauczycielką losu, odpowiedzialności, wierności. Natomiast strona ojca w relacjach poety otwiera perspektywę historii Kresów oraz dziejów zesłańczych. W wierszach Polkowskiego powraca wciąż obraz opuszczonej spalanej

ziemi, także cierpiącej, jak „Bolesne, nabiegłe siną mgłą ciało/ Wschodnich Karpat (*Świat...*)”.

Jak spostrzegła Tomasz Burek, te narracje poetyckie przywodzą na myśl „klechdę domową”, „urywki pamiętnika”, „skrawki i odpryski eposu kresowego”. Krytyk pisze również o „historiozofii rozkładu i upadku”. Często u Polkowskiego pojawiają się obrazy ruin, rumowisk, śmietniska, gruzowiska, spustoszenia, rozkładu. Nad tymi zdegradowanymi relikami dawnego porządku unosi się obłok dawnego, lecz nieprzedawnionego zła: „W migocącym witrażu ognia tańczy [...] prawie niewidzialny diabeł” (*Za wybitymi oknami...*).

Najważniejsza wydaje się tutaj historia samowzrastania i tworzenia osoby. Określenie, kim jesteśmy – w jakim momencie biografii, w jakim miejscu – jest niewystarczające, gdyż należy przekraczać te granice, przebijając się ku czemuś istotnemu. Historia autobiograficzna to zarazem dzieje rozumienia albo relacja o wzrastaniu samoświadomości, obowiązku pamiętania i – zapomnianiu, rozproszeniu. W tomie *Cantus* mówiący konstruuje projekty „ja” – stwarzającego się i możliwego, ale też przywołuje pamięć własnej osoby, kogoś kto przeminął i nie zdołał się wypowiedzieć. W tej optyce minione spotyka się z przyszłym.

Wypadnie znów zwrócić się ku zagadnieniom stylu wysokiego, w którym poeta stara się dotrzeć do zaledwie przeczuwalnej istoty istnienia, postawić pytania o wartości i ład świata, kontemplować trwałość i przemijanie rzeczy. Wszakże *Cantus* to śpiew podniosły, poważny, taki jak w chorałach gregoriańskich albo też wielogłosowa kompozycja właściwa ba-

rokowej polifonii. A śpiew „to istnienie”. *Cantus firmus* w tym tomie, w przeniesieniach modlitwy, w jakby liturgicznych epiklezach, wyznaniach zachwyty, we fragmentach elegijnych i medytacyjnych wznosi słowo ponad pustkę, nieszczęścia, przemoc historii, ponad chłód i ciemność.

W *Hymnie* ze zbioru *Cień* (dedykowanym pamięci Zygmunta Kubiaka) znajdziemy apostrofy objaśniające metodę poetycką Polkowskiego: „Wysoka mowo/ ty stwarzasz szorstki szlif kolorów skrzydeł szczygła i szpaka/ rzeźbisz/ wietrzny ludzki posąg według surowych reguł/ gramatyki i stylu”. I dalej: „jeszcze wczoraj byliśmy muzyką/ w konarach świętych słów, to znaczy/ byliśmy ludźmi”. Zastanawiające jest to włączenie czasu przeszłego, znamienne słowa o epoce post-humanistycznej. Jan Polkowski woła o opamiętanie, ale też lekceważy kodeksy kulturalne, które układa postmodernizm. Bycie nie na czasie własnie okazać się może nowością. Polkowski uprawia poezję niezgody i afirmacji, przekroczenia, pragnienia.

Niebagatelne znaczenie mają nawiązania do poetów, z którymi mówiący zachowuje bliską więź. Własny głos poety przełamuje się w głosach innych, przez co staje się lepiej słyszalny, powierzony zostaje przestrzeni dialogu – lokuje się w universum kultury. W zbiorze *Cantus* poeta zamieszcza tłumaczenia Fiodora Tiutczewa, Iwana Bunina, Giennadija Ajgiego, w rozwinięciach, mottach, cytatach, mikroepigrafach przywołuje między innymi Paula Celana, Cypriana Kamila Norwida, Tadeusza Różewicza, Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Natomiast w zbiorze *Cień* dawne fascynacje Friedrichem Hölderlinem,

Rilkem, Celanem, Mandelsztamem, Kazimierzem Wierzyńskim zyskują nową postać. Wskażmy też ślady malarskie – Johanna Vermeera i Michelangela Caravaggia. W kolejnych wierszach o drzewach, które milcząco przekazują wiedzę o trwaniu, o pożytkach zakorzenianie w jednym miejscu, pojawia się myśl, że mądrość natury domaga się formy. Stąd domysł-pytanie, czy drzewa „tęsknią za smakiem strofy/ starego poety Leopolda Staffa?” (*Więc jestem ja...*). W wierszach z tego zbioru wskazać warto – przekazane w sugestywnych obrazach i metaforach, odbrązowione, nawet po ludzku drastyczne – biografie Mickiewicza i Mozarta (*W podróży, Wolfgang Amadeusz M.*); skandalizujące, zadumane, wydobywające na jaw czynnik ironii.

Artysta słowa łowi pogłos pitagorejski. Mowa i muzyka kosmosu, praca natury, przemarsze chmur, przemiany pierwiastków w głębi ziemi – to wszystko towarzyszy naszej chwilowej obecności w świecie. Polkowski obdarzony jest widzeniem symultanicznym i wrażliwością na korespondencje różnych poziomów istnienia. Uważnie obserwowane detale przechodzą w próby uogólnień, mikrohistorie i mikrologie poetyckie odsyłają do wielkiej całości. Nadrzędny porządek wszystkich bytów nie jest uchwytny, pretože poeta tak wyznacza swe najważniejsze zadanie: „Zbierałem więc tylko skrawki strzelistych chwil/ złoty haft powietrza, krótkie gesty cienia/ by skleić z nich mapę najczulszej ojczyzny” (*Imiona rodziców*).

W najnowszym tomie poetyckim Polkowskiego *Głosy* następuje kolejny zwrot ku historii niehumanistycznej i zbrodniczej, jednak w innym języku poetyckim niż w wier-

szach z lat 80. Temat jest żałobny, poezja – lamentacyjna. Wiersze nawiązują, czy raczej wyrastają z wypadków grudniowych roku 1970 w Stoczni Gdańskiej, które najlepiej nazwać martyrologią polskich robotników. Zabijanie zwykłych ludzi przez władzę, rzeź nadziei, kłamstwa na temat bezbronnych ofiar widziane są z oddalenia, opisywane w perspektywie psychicznych i duchowych konsekwencji. Historiografia zwykle milczy o zniszczeniu domowego kosmosu, zrujnowaniu życia rodzinnego, o nie dającej się usunąć jednostkowych traumach, a statystyka podaje liczby wyprane z realnych istnień ludzkich. Od tego rodzaju otwarcia na cierpiącą osobę poszczególną jest poezja, choć powroty do złych chwil dziejowych w sztuce teraz nie są wcale częste. Zatem dociekaniem znaczeń tragedii polskiej zajmuje się poeta osobny.

Udziela on głosu umarłym, steruje wypowiedziami tych, którzy pozostali, słowem – staje się empatycznym medium. Poeta rachuje straty nie do porachowania, pisze o przepracowywaniu żałoby, której nie da się przepracować. Przeciwstawia się niepamięci, porządkuje monologi ofiar. *Głosy* to w pewnym wymiarze wybrzeżowy odpowiednik antologii *Umarli ze Spoon River*, w tym sensie, że umarli dokonują autoprezentacji, mówią o rzeczach drobnych i codziennych, kreślą fragmenty biografii, spoza grobu oceniają swe nadzieje i marzenia, ale przecież wielogłos umarłych Mastersa odnosi się do zwykłych żywotów, wolnych od paroksyzmu dziejów. Nagła śmierć od kul ludowego wojska jest czymś innym – przerwaniem, nagłym podstępem, ude-

rzeniem zdrady. W tomie Polkowskiego dialogizowane monologi wygłaszają zabici i żywi, ranni przed laty, ocaleni. Ludzie z wewnętrzną raną. Między światami trwa wymiana słów oraz wspomnień. Zamordowani zdają się nieść żywych, w ciałach żywych zabici wielokrotnie umierają. Czarny Czwartek 17 grudnia 1970 powtarza się przez lata – w zwykłe czwartki, a krwawy epizod przeniesiony do ludzkiego wnętrza przekształca się w długi proces wspominania i rozpamiętywania strat.

Napisałem już o przyjętym przez poetę prywatnym oglądzie zdarzeń, ale warto wskazać określenia ról tych, którzy mówią: matka, ojciec, syn, brat, żona. Alternatywnie zaś pod tekstami poetyckimi pojawiają się informacje „zastrzelony”, „ranny”, często niepełne i niepewne, opatrzone pytańnikami. Notatki z lukami i niewiadomymi (nieraz pojawiają się daty wyznaczające czas biografii) mówią o zacieraniu śladów, ale i następuje tu wydobycie z niepamięci anonimowych głosów. To przecież i wiele więcej, niż nic. Relacje są intymne, język – pełen czułości. Temat traumy zbiorowej zasila poetyka wyznania, w martyrologii pojawia się miejsce na lirykę, potoczne narracje graniczą z funeralną topiką. Polkowski do takiego upamiętniania jest dobrze przygotowany, jego wypracowane metody świetnie sprawdzają się po raz kolejny. Wszak poeta był zawsze rzecznikiem pobitych, pokonanych, niesprawiedliwie osądzonych, zapomnianych, wygnanych.

W tomie *Głosy* przerwane życie kojarzy się z wyłomem w całym istnieniu, jednostkowa śmierć to przecież prywatny koniec świata. Szesnastoletni zabity wy-



KONIEC CYTATU

Wisława SZYMBORSKA, wyklejanka z kolekcji Krzysztofa Lisowskiego

znaje: „tym razem żyłem uważnie hamując obroty Ziemi” (*Szkwał. W zimnej kosiuli idę wzdłuż zatoki...*). Stara kobieta opowiada o zabranym macierzyństwie: „To ja/ wykarmiłam własnym ciałem bezkresne szeregi upadłych/ dni. Wiem, każdy z nich zabijał cię jeszcze raz,/ synku” (*Wierzę, że nie masz do mnie żalu...*); żona na sposób biblijny, daremnie oczekując na męża, przywołuje obraz pustego dzbanu – niespełnionego kobiecego pragnienia (*Zawieźli mnie na cmentarz, chcieli zakopać ciało...*); zastrzelony skarży się na monotonny pośmiertny sen, chce przezwyciężyć letarg, ruszyć ku światu widzialnemu (*Senność, senność, fale kroków gasnące...*). W snach umarłych i żywych powtarza się rytuał pogrzebów, powracając ostatnie obrazy zatrzymane pod powiekami.

Jan Polkowski posługuje się metafo-

ramą wody, która niesie zapomnienie, ale ma również moc oczyszczającą. W poetyckim komentarzu prozą do tego tomu przeczytamy, że poezja „powinna używać głosu a umniejszać swoje pragnienia”, „przenikać los ludzi wyblakłych, których życie uwięzło w niejasnej frazie znikającego cienia”. Wierzyć należy, iż poprzez słowo poetyckie znikanie zostało wstrzymane, zbiorowa niepamięć – okiełznana. Głosy powracają do nas poprzez ważny głos poety, głos osobnego. Obszary tematyczne uległy rozbudowaniu i dopełnieniu, a mistrzostwo wynikające z dyscypliny wyrazu, lapidarności, kondensacji znaczeń, a także – na przeciwnym biegunie – z wyrafinowanych zestawień metafor, poetyckich narracji, fraz inkantacyjnych, hymnicznych, mogło ujawnić się w pełnym blasku.

Wojciech Ligęza



Wisława Szymborska i Teresa Walas, Akwizgran (góra), Frankfurt (dół)

Fotografia archiwum / Andrzej Koszyk



Tęcza proszku

rotor o teflon
muzyka załączka

wchodzisz w stan drewna
stan porcelany masz fazę
wczesnego podziału

pieśń soli w pastylce
w poświęcie brudnego okna
nukleotyd śpiewa

następuje przerwa w programie
w kwerendzie kamienia
peleng przyzywa

do wyrwy w blacie
kolonii ustrojów
w tych ultradźwiękach

nagrywasz to wychodzisz
zrywasz od zera

Życie w Korei

oficjalna wersja się celebruje
zyskuje serwis multiplex

prezenter serwisu typu info
wkłada w przekaz
ciało za żyw

wchodzę w ten biznes
mówi czwartoplanowa postać
popularnego serialu
albo znajdź sobie innego inwestora

mówi rektor uniwersytetu
jaki masz kontakt z lokalnym biznesem
masz jakiś kontakt z lokalnym frazesem?

trzeciorzęd czwartorzęd przychodzi
prezenter serwisu to poprze

formularz grantu wypełni ci życie
kategoryzuj się teraz baczność

w formacie tabelki
cały wyjdiesz
na jaw

jako prezenter zaśpiewasz
po koreańsku

Widok ogródków działkowych wczesną wiosną

najokrutniejsze są altanki
z dykty papy ławeczki
oblaźle pokostem sprzed
grzęzawiska grządek
okrutne krzywizny
sklejek spękane kafle
widmo miasta hacjendy
asfalt skruszony w nawóz
warstwy ilów w kanistrach

okrutne altanki stęchłe
kołderki kryją trupy
wyhodowane prywatnie
zgruchotane kostki
plastikowych drzewek
zawartość polimeru w szypułce
ogródków z epoki
przy linii lodowcowej
zgruchotany tramwaj

Warszawa Centralna

więcej wpłato banko
następuje podniesienie
halogenowych świetlików
tapeta kubki w sitodruku
kubki kawy w technice
Starbucks Coffee Heaven
powielają się bez dotyku
kapią światełka post-anglo-belkot
espresso latte latinate
gitarka rzeźbi automat śpiewa
tablice grafo info nie wierzą
przeczą monitorom rozkłady
w rozkładzie nie wierzą własnym
pociągi giną pomiędzy tory
się instalują w wideo
klienci mają modne kurtki
takie militarne

Piątek wieczór pusta czytelnia

muzyka ksero na piętrze
jak notka w permanentnym antrakcie
w teatrze jednego skanera

muzyka sfer znikąd bez medium
bez mechaniki ją słyszysz bez słuchu

postać węglowa z ziemi przejętej
muzyką ksero co wszystko
syci prześwieca o czysta maszyno

by chciało przeniknąć i przenieść
spokojnie materia się temu podkłada

jak wolumen notatek
spisanych chaotycznie w montowni
z odwołanego wykładu

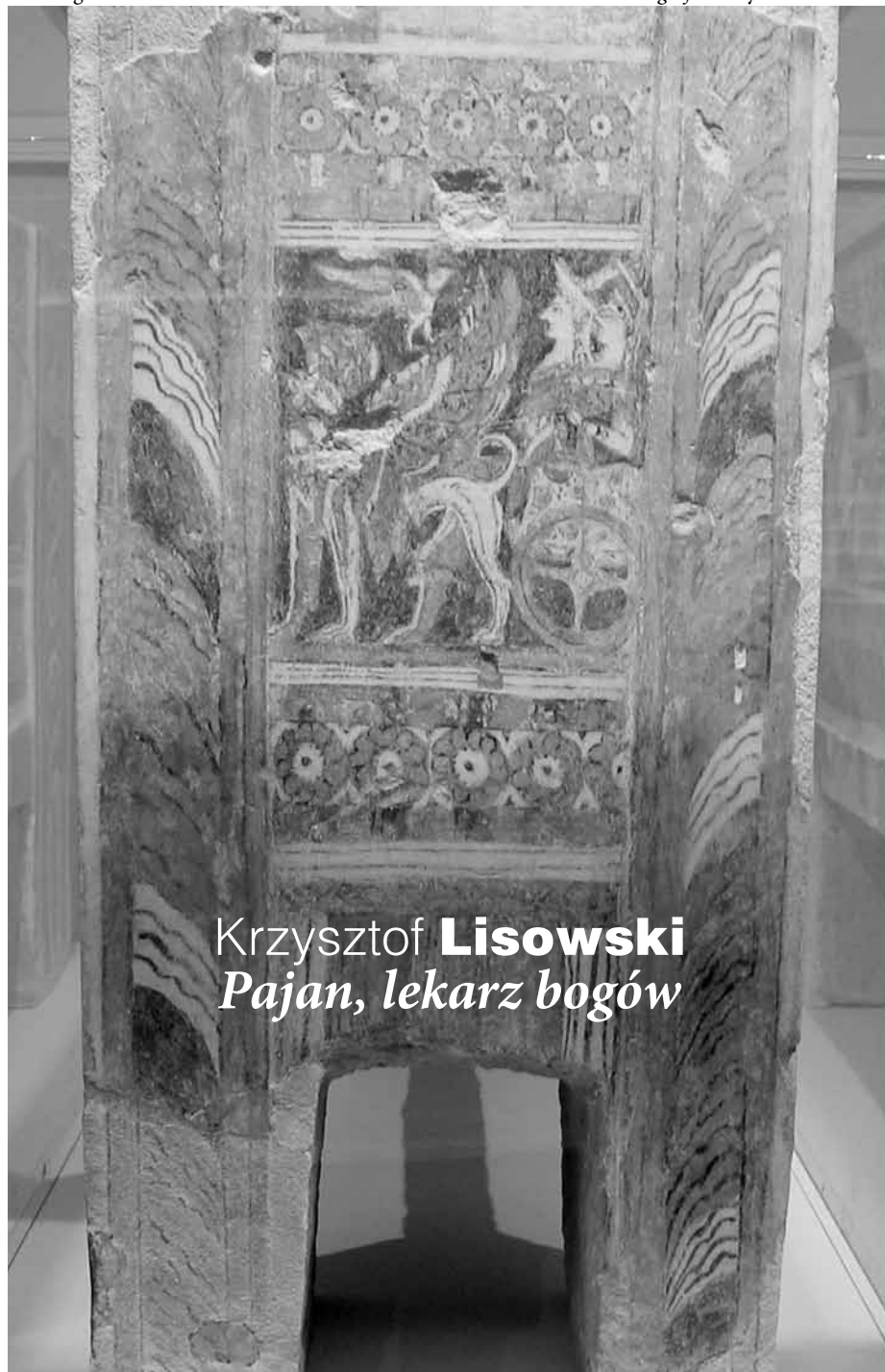
Planeta w przychodni

lizol i hydrol na linoleum
w oparach poradni fundowanej
wizyta odsuwa się

w głąb teleskopu
kobieta w okienku śpiewa rubryką
teleskop chwyta pierwsze sekundy

o pierwsza sekundo
o twoje setne dziesiątne
mam was w kościach na płycie

o was śpiewa autor placówki
w bukicie chemicznej pamięci
ten który kondensuje promień



Krzysztof **Lisowski**
Pajan, lekarz bogów

miał dużo do roboty gdy
mieszkańcy Olimpu uporali się wreszcie
ze starymi założycielami świata
Tytanami

zasklepił rany smarował
czarodziejskimi maściami otarcia
wszystko mu się udawało

patrzy teraz na bogów w tamtym domu
siwych postarzałych przywiązanych szelkami do foteli
jeden zzuł sandały i
śmiejąc się stawia je na stole
drugi usiłuje zjeść szyszkę
ma zakrwawione usta
boska dama składa i rozkłada stertę serwetek
a pielęgniarz donosi jej nowe

raz są starzy raz młodzi
wołają własne dzieci imionami ciotek
dzień za noc biorą
chaos za kosmos
i zachód za północ

Pajan nie wie skąd
ten wielki nieporządek
dlaczego płaczą i myślą im się całe światy

dlaczego niektórzy chcieliby umrzeć
wszechmocni tego nie potrafią

a to jest rana co najbardziej boli
która się odnawia w każdej
z niezliczonych minut

25–27 sierpnia 2013 r.

Adrian Gleń
Dwukropek: zamiast kropki.
Julian Kornhauser czyta tom
Wisławy Szymborskiej

Siedemnaście mgnień wiosny¹ to szkic niezwykły, rzadko bowiem zdarza się, aby recenzent zdecydował się na całkowite podporządkowanie układowi, jaki zaproponował poeta, podążając od wiersza do wiersza, (niemalże) rezygnując z własnego wyrysowania mapy książki. Siedemnaście ponumerowanych fragmentów odpowiadających każdemu z siedemnastu wierszy. A każdy z owych epizodów jest pewną wariacyjną interpretacją, czytelniczą impresją zawierającą w sobie zarówno próby rozwijania wybranych wątków zawartych w kolejnych utworach Szymborskiej składających się na jej *Dwukropek*², jak i rodzajem parafrazy, czy – by użyć tego określenia w znaczeniu, jakie nadała tej procedurze noblistka – poetyckim streszczeniem, w którym zawiera się akt takiego rozłożenia akcentów w czytanych wierszach, jaki chciałby widzieć krytyk.

Wśród kilkunastu recenzji powstałych po wydaniu tego tomu nie odnajdziemy podobnej, żaden z krytyków nie považował się na taką strategię opisu *Dwukropka*. Gest Juliana Kornhausera trzeba tedy widzieć jako świadectwo swoistego pokrewieństwa poetyckiego widzenia, intymności relacji, na jaką decyduje się autor *Origami*, maksymalnie zbliżając i pisanie, i układ szkicu do kształtu wybranego przez poetkę. W tym „zażyłym” dialogu interesuje mnie zarówno to, w jaki sposób Kornhauser właśnie skraca dystans pomiędzy swoją, nadbudowaną na wierszach Szymborskiej „prozą” a słowem poetki, jak i to, co pomija (i co eksponuje) w osnutych na motywach poszczególnych utworów impresjach.

„Stało się tak, jak się stało. [...] Ale przed aparatem fotograficznym stajemy wszyscy: i ci, którzy mogli zaistnieć, i ci, którzy zaistnieli” (smw 165), podsumowuje krakowski krytyk wiersz pierwszy zatytułowany *Nieobecność*, podkreślając tym samym cudowność uprawianej od lat przez Szymborską poetyckiej probabilistyki. Ale w tym szkicu uderza coś jeszcze, czego w wierszu dopatrzeć się bezpośrednio niepodobna: „Niewiele brakowało, by życie potoczyło się w inny sposób. Komu należą się podziękowania? Przypadkowi? Przeznaczeniu?” (smw 165). Pytania to niewątpliwie uprawnione, bowiem liczne obrazy autorki *Chwili* dotyczące kategorii przypadku i konieczności *expilicite*, truizm to nie warty glosowania, otwierały perspektywę – ostrożnie powiedzmy – metafizyczną. Znamienne jednak, że wiersz – ten mieszczący się całkowicie w granicach wyobraźni poetki – nie niesie ze sobą żadnego, choćby nawet retorycznego, pytania skierowanego w stronę Transcendensu. „Dziwny tłumek uśmiechniętych postaci” (smw 165) – kończy swój szkic Kornhauser, rysując sytuację niesamowitości bycia, świata wytrąconego z jakiegokolwiek pewności, pozbawionego oparcia. Tymczasem z wiersza dobiega nas radosna – na co wskazywał z kolei Piotr Śliwiński³ – odpowiedź chóru „realnych” i „wymaginowanych” postaci, które potwierdzają, że – dzięki potędze wyobraźni, pokonującej absurd bytu – są w komplecie („– Tak, proszę pana, wszystkie”, z wiersza *Nieobecność*, d 6). Utulona zgoda, oswojenie przypadku wydarzające się w tym konsolacyjnym wierszu ogranicza równocześnie – jak mi się wydaje – zwrot ku tej instancji, która zdolna byłaby wysłuchać i dać od-powiedź owemu poczuciu przypadkowości życia (postać intrygującego fotografa, który „uwiecznia” dwie „wymyślane” dziewczynki trzeba by ra-

czej rozumieć jako ludzkiego świadka, najpewniej samą poetkę, jakkolwiek kusząca byłaby interpretacja „religijna”; nie wydaje się jednak, że ma ona umocowanie w samym utworze⁴). Kornhauser od razu stawia pytania natury metafizycznej o Nieznanego Adresata, do którego mielibyśmy kierować zarówno słowo podziękowania za „dar losu” (SMW 165), jak i zażalenia, że „istotę czasu” odkrywamy *ex post*, gdy dotrze do nas po chwili „przerażającej pauzy”⁵ wiadomość o nagłej śmierci bliskiej osoby (zob. SMW 166).

Ekspozycja zasadniczych problemów poetyki i światopoglądu Szymborskiej, które – jak wskazywali co baczniejsi komentatorzy – w *Dwukropku* podlegają właściwie repetycji⁶ odbywa się w szkicu Kornhausera właśnie z widocznym przeświadczeniem, że oto przyszedł czas i należy jednocześnie zapytywać o pryncypia i zasady tego widzenia. Rzecz jasna, aksjomat dyskrekcji bezwzględnie obowiązuje krytyka. Poetyckie parabole Szymborskiej o obecności zła w świecie, nieuchronności walki gatunków, śmierci, potrzebie i niemożności komunikacji między człowiekiem a bytem samym w sobie nie zawierają pytania o to, kto/co i w jaki sposób jest depozytariuszem sensu stworzenia. W jednym tylko *Zdarzeniu* poetka pisze:

Na pytanie, kto winien,
nic, tylko milczenie.
(D 12)

Krytyk, wobec „dowodów niewinności” Natury przedstawionych w wierszu, jest jakby bardziej nieufny... Pisze: „Winien jest sam przypadek, że doszedł do skutku właśnie teraz [...]. Tak być musiało, tak się stało bez niczyjego udziału, bez niczyjej winy. Poranek jest świadkiem, nie oskarżonym” (SMW 166). Poetka wskazuje na niemotę bytu pozbawionego oparcia w racjonalnej, dającej się przyjąć i objaśnić – zasadzie, orzeka o niewinności Natury, mówi o ludzkim pragnieniu zrozumienia bezdusznego aksjomatu selekcji i dominacji gatunku silniejszego nad słabszym, pragnieniu, które nie zostanie nigdy zrealizowane. A skoro tak, to być może należy ostatecznie porzucić myślenie odbywające się w dialektyce etyki dobra i zła, winy i kary? Skoro nikt nie jest winien⁷...

Kornhauser widzi jednak, jak się zdaje, tę rzecz zgoła inaczej. Oskarżenie irracjonalnego przypadku, jakie słyszymy w konkluzji tego interpretacyjnego fragmentu *Siedemnastu mgnień*... w istocie bowiem stanowi, niezwykle subtelne, wypowiedzenie „niemożliwości Boga” Szymborskiej, który – gdyby istniał – musiałby być równie nielogiczny i nieetyczny, jak świat, którego byłby autorem. „Winny jest przypadek” – to formuła wykluczająca zło ze świata i przenosząca zło (pojęte jako wina z braku uzasadnienia obecności zadawanego cierpienia i śmierci, która jest czysto biologicznym warunkiem życia) poza obręb tej rzeczywistości. Czy można takiemu rozumieniu wreszcie – spyta być może wierny czytelnik Szymborskiej – zaufać? Czy to moment, w którym należałoby rozstrzygać kwestię stosunku człowieka

do idei Transcendensu wyrażaną w tak wielu odsłonach tej poezji? I uznać, że trudna zgoda na rzeczywistość, jaka wydarza się podczas *Zdarzenia* – co paradoksalne, ale po ludzku uzasadnione – wyklucza jednocześnie możliwość istnienia Instancji odpowiedzialnej za tak skonstruowaną rzeczywistość?

Ironiczny – a ironia ta o ostrzu skalpela – stosunek Kornhausera do problemu obecności Boga w twórczości autorki *Końca i początku* przynosi rozwiązanie, o które trudno pokusić się czytelnikowi żywiącemu nadzieję, że to jeszcze nie koniec, spoglądającemu tęsknie raczej na lekcje radosnego zdumienia, których poetka wielokrotnie – w myśl Miłoszowego wskazania, że być może zachwyt jedynie może nas uratować – udzielała.

Owa ironia użyta zostaje przez krytyka – co zdecydowanie wzmacnia i legitymizuje powyższą hipotezę o bezrozumności świata – do ujęcia bohatera wiersza sąsiadującego⁸ ze *Zdarzeniem*: „Biedny Darwin. Nie mógł czytać powieści pozbawionych *happy endu*. Przynajmniej od fikcji wymagał pociechy. [...] Ale dlaczego nie szukał takiej satysfakcji wśród ewoluujących gatunków?” (SMW 166).

Znamienne, więcej zrozumienia dla rozterek naukowca, który „naogłądał się tyłu wymarłych gatunków,/ takich tryumfów silnych nad słabszymi” (D 14) zdaje się prezentować poetka, przyznając, że autor teorii ewolucji „przynajmniej od fikcji/ i jej mikroskali/ miał prawo oczekiwać *happy endu*” (D 14 – podkr. – A.G.).

Darwin Szymborskiej widziany przez Kornhausera jest postacią cokolwiek groteskową (ironię uruchamia w szkicu krytyka już pierwsze określenie przydane uczonemu: „biedny”, określenie, którego nie ma przecież w wierszu), zakładnikiem odkrytej przez siebie nie-etycznej zasady świata, i – równocześnie – tym, który stale odwraca oczy od jej okropieństwa. Dlaczego nie szukał pociechy wśród pożerających się wzajem gatunków? – pyta krytyk, ale poetka jest bardziej empatyczna. Skąd taka asymetria w krytycznoliterackim komentarzu? Czy nie stąd czasem, że dla autora *Było minęło* (bogu ducha winny...) Darwin jest tu jakby depozytariuszem bezdusznej prawdy, przedstawicielem nieobecnego boga?

Zresztą, pochwała nieporządku, krytyka utopii i postulat uważności – wielkie cnoty afirmowane w twórczości autorki *Ludzi na moście*, powracające w *Dwukropku* – przekładają się w tłumaczeniu krytyka na wiarę w możliwość wpływania na losy świata (czy nie jest to artefakt idei interwencjonizmu, która bliska jest Kornhauserowi od początku jego drogi twórczej?), konieczność odpowiedzialności, jakkolwiek ta jest równie absurda (tj. bez-podstawna), jak i sama rzeczywistość, za którą mamy poręczać, którą mamy korygować: „Choć kosmos o nas nic nie wie – pisze Kornhauser w jednym z ostatnich swoich poetyckich komentarzy do *Nieuwagi* – to my winni mu jesteśmy naszego zainteresowania. A nuż regułem swej gry nada nowe znaczenie?” (SMW 168).

W przywołanym fragmencie wiersza Szymborskiej nie ma przecież mowy o jakimkolwiek przeświadczeniu, z którego wynikać mogłaby ludzka wiara w to, że uwaga poświęcana światu może spowodować „zmianę reguły”. Przeciwnie, poetka pisze:

Kosmiczny savoir-vivre
choć milczy na nasz temat,
to jednak czegoś się od nas domaga:
trochę uwagi, kilku zdań z Pascala
i zdumionego udziału w tej grze
o regułach nieznanym
(*Nieuwaga*, D 34)

Jesteśmy wezwani do odpowiedzi na nieznane zagadnienie, które otworzyła przed nami Natura. W rzeczy samej obowiązuje nas już raczej etykieta, uprzejma grzeczność niż pełne zadziwienia zdumienie cudownością, nie wypada odmawiać gościny, choć ta – uprzednio nie przez nas zamówiona – rezerwacja szybko traci termin ważności⁹.

* * *

Dwukropek jako figura otwierająca, „eliptyczną przestrzeń milczenia bądź zachwy- tu [...], możliwości i wieloznaczności”¹⁰ jest u Szyborskiej domeną nieokreślono- ści, potrzebą ciągu dalszego. Mimo wszystko. Dla krytyka również, jakkolwiek zna- czy on w *Siedemnastu mgnieniach*... także „naszą niecierpliwość”, potrzebę „jednej z wielu interpretacji” (SMW 168)...

Adrian Gleń

PRZYPISY

- 1 Julian Kornhauser, *Siedemnaście mgnień wiosny*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1, s. 165–169. (Dalsze odnośniki do tego tekstu lokalizuję skrótem SMW z podaniem strony kolejnych cytatów).
- 2 Wisława Szymborska, *Dwukropek*, Kraków 2005 (dla tego wydania stosuję poniżej skrót: D).
- 3 Przypadkowość bycia „niekoniecznie – pisze autor *Świat na brudno* – prowadzi tu do pesymizmu czy goryczy. O wiele bardziej niż przyczyną smutku [jest ona] racją zadziwienia lub wręcz podziwu. Nawet własna nieobecność kojarzy się Szymborskiej z bogactwem możliwości, a nie z otchłanną tragedią” (Piotr Śliwiński, *Czekanie, namysły*, „Nowe Książki” 2006, nr 3, s. 56). W tym względzie wtóruje poznańskiemu historykowi literatury recenzentka „Twórczości” pisząca o swoistej „lekko- ści” rozegrania Pascalowskiego dramatu u Szymborskiej (zob. Aneta Wiatr, *Z dołu i z góry*, „Twór- czość” 2006, nr 2, s. 113).
„Bezwładność i bezradność” jedynie, negujące rolę zdumienia, zauważa w *Dwukropku* autorka recenzji w „Odrze” (zob. Hanna Milewska, *Dwie kropki czynią różnicę*, „Odra” 2006, nr 4, s. 125); natomiast o dominacji „ślepego przypadku”, który nieubłaganie sprawuje kontrolę nad poczyn- aniami człowieka – i poety – będąc powodem dotkliwej alienacji, pisze autor szkicu opublikowanego we „Frazie” (zob. Ryszard Kołodziej, *Obok*, „Fraza” 2006, nr 1/2, s. 262–263).
- 4 Por. Hanna Milewska, dz. cyt., s. 125.
- 5 Podobnie jak Kornhauser odkrywał ową niesamowitość w zwyczajności Śliwiński, pisząc o wierszu *Wypadek drogowy*, w którym „normalność jawi się, mimo wszystko, jako skandal wołający o po- mstę. Do nieba?” (zob. Piotr Śliwiński, dz. cyt., s. 56).
- 6 Tomasz Cieślak-Sokołowski widzi w tej naturze powtórzenia konsekwencję poetki, która – nie oglądając się na niebezpieczeństwo powielania conceptów – obsesyjnie stara się mówić o rzeczach dla siebie najistotniejszych (zob. Tomasz Cieślak-Sokołowski, *Interpunkcja Wisławy Szymborskiej*,

„Dekada Literacka” 2005, nr 6, s. 69). Przeciwny takiej kwalifikacji jest Piotr Michałowski, dla którego kolejne warianty, niezbyt udane w stosunku do autopierwowzorów, krytyki rachunku prawdopodobieństwa, odmiany filozofii przypadku, motyw nieuwagi dla świata i bariery ontologicznej, wreszcie wątek elegijny nie wnoszą niczego do dokonanej przed laty (w czasach *Końca i początku*) summy poetyckiego widzenia świata (zob. Piotr Michałowski, *Repetenci w szkole świata?*, „Pogranicza” 2005, nr 6, s. 93).

- 7 Jako jedyna zwróciła uwagę na możliwość odmiennego rozumienia anaforycznie wyzyskanej w wierszu „niewinności” autorka szkicu pomieszczonego w „Kresach”, pisząc o ironii poetki wobec „niewinności” bezinteresownego „obserwatora z lornetką” (D 13), któremu przydana została w wierszu – ironicznie, jak dowodzi krytyczka – łacińska nazwa *innocens* (zob. Agnieszka Bielak, *Wierność niepewności. O „Dwukropku” Wisławy Szymborskiej*, „Kresy” 2006, nr 1/2, s. 173).

Trop ten, bardzo interesujący, wiedzie autorkę do wniosku, iż celem poetki jest napomnienie o konieczności wzięcia „odpowiedzialności za inne byty, które z [ludzkiej] świadomości powinno wypływać” (tamże, s. 173), tym samym jednak nie uwzględnia autorka złożoności semantycznej łacińskiego wyrażenia (*innocens*), które oznacza wszak również tyle, co „prawy” i „bezinteresowny”.

- 8 Na celowość sąsiedztwa, złożenia wierszy numer 6. i 7. w *Dwukropku* wskazywał również autor krytyczno-poetyckiego listu do Wisławy Szymborskiej, opublikowanego na łamach „Zeszytów Literackich”, wywodząc jednak przy tej okazji diametralnie odmienne od Kornhausera rozpoznania (zob. Ryszard Matuszewski, *Dwukropek, czyli nadzieja*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 1, s. 182).
- 9 Rację chętnie przyznałbym Agacie Stankowskiej, która w lapidarnej formule zawarła intencję *Dwukropka*: tomu poświęconego „propedeutyce radzenia sobie z przygodnością” (zob. Agata Stankowska, *Byle nie przeoczyć*, „Res Publica Nowa” 2006, nr 2, s. 117).
- 10 Tamże, s. 116.

Julian Kornhauser



Fotografia Elżbieta Lempp

Wisława Szymborska



Anna **Pekaniec**
**Różnice w podobieństwach,
podobieństwa w różnicach.**
Elizabeth Bishop i Wisława Szymborska

Elizabeth Bishop (1911–1979), autorka czterech tomików¹, obejmujących około stu wierszy², zajmuje trwałe miejsce w historii literatury amerykańskiej jako poetka wyjątkowa, osobna, ekscentryczna (nie mam na myśli działań odbiegających od przyjętych norm, a swoiste bycie, czy też bywanie na marginesach życia i twórczości, nieśpiesznej, cyzelowanej, wysublimowanej). W jej poezji wrażliwość i drobiazgowość szły w parze ze skrupulatnością i uważnością. Podobną ogólną charakterystykę można przypisać twórczości Wisławy Szymborskiej (1923–2012)³. W tym miejscu uchwytne jest pierwsze z podobieństw pomiędzy pozornie sporo różniącymi się od siebie poet(y)kami. Sympatia dla szczegółów, skrupulatnie rejestrowanych, przekładała się na chęć rozszyfrowania tajemnicy egzystencji, natury, emocji. Analogii, jak się okaże, jest znacznie więcej. Różnice i zbieżności widoczne w rozwiązaniach formalnych, rejestrze tematycznym, rolach i postawach podmiotów lirycznych, układają się w barwną mozaikę, w której przylegając, odstając lub nachodząc na siebie usytuowane są elementy, stanowiące immanentną część językowej gry zamieniającej realne doświadczenie w ciąg uporządkowanych liter, fraz, wersów, strof.

Próby wskazania paraleli pomiędzy liryką Amerykanki i Polki poczynione zostały już między innymi przez Stanisława Barańczaka. We wstępie do antologii wierszy Bishop obie poetki zostały przez niego określone wspólnym mianem „ramkowców”⁴: „«Ramkowiec» pisze [...] wiersze jak gdyby nie na papierowej taśmie, ale na osobnych kartkach, nie dość tego: obrysowując każdy z nich osobną ramką, tak aby stanowił wydzielony i ogrodzony, samodzielnie funkcjonujący i wyraziście rozpoznawalny mikrokosmos. Tą ramką czy ogrodzeniem, a zarazem znakiem rozpoznawczym, jest w takich wierszach ich dający się wyartykułować – wyartykułowany zresztą najczęściej przez samego poetę w tytule, jako że «ramkowcy» z zasady tytułują wiersze – temat [...]”⁵.

Trudno nie zgodzić się z diagnozą Barańczaka, choć z powodzeniem można rozluźnić dość ciasny gorset definicji oraz złagodzić kontrast z metodą „rulonowców”, adwersarzy ramkowców. Owszem, zarówno Bishop, jak i Szymborska są mistrzyniami konkretności, dbają o nakreślenie wyraźnych granic wierszy, co jednak nie oznacza radykalnego zamknięcia, wręcz przeciwnie. Tematy wracają w mniej lub bardziej dokładnych powtórzeniach. O ile jednak amerykańska poetka nierzadko tworzy światy niekompatybilne wobec siebie nawzajem – ze względu na ich wewnętrzną autonomię i tylko sobie właściwy kierunek ewolucji, o wektorze skierowanym do wewnątrz – o tyle Szymborska, zadając podobne pytania, ponawiając namysł nad konkretnym zagadnieniem, tworzy wynikające z siebie ciągi, których logika kształtowana jest zgodnie z rytmem powracających wątpliwości. Ich rozstrzygnięcia są jedynie chwilowe, na moment zaspokajają ciekawość nieustannie zadającego pytania (sobie, światu) podmiotu lirycznego, będącego nie tylko wnikliwym, ale mimo wszystko zdystansowanym obserwatorem (jak u Bishop), lecz także mającym odwagę głośno powiedzieć: nie wiem, zastanawiam się, nie jestem pewny/pewna. Gotowość do kwestionowania zastanej lub zdobytej wiedzy to przyrodzona cecha

prawdziwej poezji, o czym przypomniała Szymborska w odczycie noblowskim: „Poeta również, jeśli jest prawdziwym poetą, musi ciągle powtarzać sobie «nie wiem». Każdym utworem próbuje na to odpowiedzieć, ale kiedy tylko postawi kropkę, już ogarnia go wahanie, już zaczyna sobie zdawać sprawę, że jest to odpowiedź tymczasowa i absolutnie niewystarczająca”⁶.

Cenna niewiedza napędza zatem liryczne mechanizmy, dzięki którym możliwe staje się „obmyślenie świata” (Szymborska) i rozstrzygnięcie kwestii rodzących się na kanwie „pytań w związku z podróżą” (Bishop). (Auto)ironicznie, antydogmatycznie, nieschematycznie lub (pozornie) werystycznie, oszczędnie, zaledwie naskórkowo, a w rzeczywistości wyjątkowo dosadnie – Szymborska kwestionuje oczywistości, Bishop – pieczołowicie zdejmując kolejne warstwy palimpsestu świata.

Recenzując Barańczakowe tłumaczenia Bishop, Magdalena Heydel nie omieszkła wskazać analogii między twórczością autorki *Zatoki* i autorki *Pożegnania widoku*: „Barańczak wielokrotnie nazywał poetkę «amerykańską Wisławą Szymborską», mając na myśli czytelną u obu pań metodę ukrywania najgłębszych filozoficznych rozmyślań pod płaszczykiem dziecinnej rymowanki, a także pisanie wierszy «o czymś» – wierszy mających pewien uchwytny temat i wiele mówiący tytuł. Porównanie między poetkami można ciągnąć dalej, mówiąc o podobnie niewielkiej fizycznymi rozmiarami twórczości, [...] a przede wszystkim o rodzaju materii poetyckiej: dostrzeganych przez obie damy poezji fragmentów rzeczywistości (czy jawy, jak może powiedzieć Szymborska) oraz sposobach ich problematyzowania”⁷.

Rzeczywiście, stosunkowo łatwo można uchwycić punkty zbieżne w lirycznej praktyce obu poetek, ale też generujące szereg (nierzadko kosmetycznych, niemniej jednak obecnych) różnic, dzięki którym uwypuklone zostają specyficzne, właściwe tylko Bishop/tylko Szymborskiej cechy poetyckiego światopoglądu, czy też ich poetyki *sensu largo*, przekładające się na preferencje tematyczne i formalne. Nie chcę tworzyć rejestru, sądzę, że lepszym rozwiązaniem będzie zastąpienie go krótkimi omówieniami potencjalnych konstelacji tematycznych.

Pierwszą z nich wyznacza triada podróż – mapa – zmiana. To nie tylko tematy, ale i kategorie, czy wręcz egzystencjały, ułatwiające orientację podmiotowi lirycznemu, rzadko odpoczywającemu, nieprzestającemu obserwować, wyjeżdżającemu, wracającemu, poznającemu nowe/stare miejsca. Bohaterka liryczna nie jest nomadką (choć niekiedy czuje się jak osoba wygnana), mimo iż łudząco ją przypomina, bywa raczej podróżniczką, turystką, spacerowniczką. Stąd też niezwykle przydatnym narzędziem okazuje się mapa – wiersz pod takim tytułem otwiera debiutancki tomik Bishop i zamyka ostatni, niedokończony, tomik Szymborskiej. Pierwszy z utworów rozpoczyna się opisem nadmorskiego krajobrazu, a dokładniej miejsca, w którym przebiega granica pomiędzy wodą i stałym lądem. Kończy się ciekawym stwierdzeniem jasno wytyczającym zręby światopoglądu uważnego podmiotu: „Topografii obcy jest faworytyzm:/ Północ równie jej bliska jak Wschód./ Nie historyk: kartograf zna naprawdę subtelne kolory”⁸. Mapa, kreślona w oparciu o wyniki badań

empirycznych i zgodnie z konkretnymi wytycznymi, zachowuje pozory obiektywności, naukowości, odzwierciedla niuanse. Historia uzależniona od interpretacji nigdy nie osiągnie poziomu szczegółowości mapy. Julia Fiedorczuk interpretując *Mapę* akcentuje jej swoistą opresyjność polegającą na zamrażaniu rzeczywistości, tym samym wymykającej się upływającemu czasowi⁹. Amerykańska poetka zręcznie ignoruje przemoc obiektywizmu, groźbę ustatycznienia, tworząc niezwykle dynamiczne opisy, których zasadniczym wyróżnikiem jest zmienność, permanentne stawanie się. *Mapa* Wisławy Szymborskiej także jest zatrzymanym ruchem, a teren, który odwzorowuje, zdaje się bliski, oswojony. Spokoju ryciny nie narusza nic, ślady przemocy: „Groby masowe i nagłe ruiny –/ to nie na tym obrazku”¹⁰, nawet granice między państwami wydają się niemalże przeźroczyste. W zakończeniu wiersza, czytelniczka mapy ujawnia powody swojej sympatii do wytworów starań kartografów – ich niebagatelną zaletą jest skrzętnie ukrywane oszustwo, markowanie świata, który tak naprawdę nie istnieje, albo inaczej, nie jest tak przyjazny. Kłamstwo, tym razem, jest aktem łaski. Zarówno dla Amerykanki, jak i dla Polki mapy są czułymi drogowskazami, z tym że pierwsza im ufa, natomiast druga, będąc sceptyczną kartografką, ceni generowane przez nie fałszywe mniemania.

Dруга z konstelacji składa się z wzajemnych wpływów sensualności – języka – (domniemywanego) autobiografizmu. Autorka *Tej jednej sztuki* (to jej najbardziej znany liryk, piękna villanella¹¹ o miłości, utracie i niemożliwej do przepracowania żałobie) jest poetką niezwykle sensualną. Wiersze uruchamiają zmysłowy odbiór rzeczywistości, przy czym zmysłowość nie ma nic wspólnego z somatycznością ani z cielesnością. Wielość dekodowanych przez nią bodźców domaga się uporządkowania. Stąd też nierzadko poezja Bishop zamienia się w szczegółowy katalog tekstowych reprezentacji, kreślonych zdecydowanymi, acz raz ostrzejszymi, raz łagodniejszymi pociągnięciami. Wśród nich dyskretnie przemyka podmiot liryczny, empatyczny lub zdystansowany, niemniej zawsze tak samo żarliwie zaangażowany w językową tkankę lirycznego świata¹². Werbalna natura tworzonych światów (nie)możliwych nigdy nie była przez nią poddawana pod wątpliwość – językowy sposób istnienia nie był alternatywą, ale jedyną możliwością. Poetycki świat Szymborskiej nie miał tak radykalnego egzystencjalnego wymiaru – pełen szczegółów, nieoczywistości, codzienności odsłaniającej drugie, trzecie i kolejne dno, bywał świętem zwykłości, nabierającej zgola niezwykłych rysów¹³.

Sensualny wymiar liryki obu poetek wymaga uwzględnienia ważnego w ich twórczości swoistego wzrokocentryzmu. Krytycy akcentując jego istotność podnoszą go do rangi sygnatury (Randall Jarrell, recenzując tom *North & South*, zaznaczył: „[...] all her poems have written underneath, *I have seen it*”¹⁴), czy wręcz systemu filozoficznego stanowiącego jeden z elementów budujących całość twórczości poetyckiej jako takiej – Małgorzata Baranowska dostrzegła go w liryce Szymborskiej: „Sposób budowania przez Szymborską jej systemu filozoficznego polega na głębokiej analizie nagle zobaczonego. Jakby myśl mogła być czymś w rodzaju latarni morskiej,

która swym światłem interpretuje niewielki fragment wydobyty z nieskończonej ciemności”¹⁵.

Oświetlając jedynie niewielki fragment rzeczywistości, poezja obu autorek nie rości sobie zatem prawa do formowania sądów uniwersalizujących, co jednak nie zmienia faktu, że niekiedy poszczególne problemy, kwestie, zagadnienia z perspektywy mikro płynnie przechodzą do perspektywy makro. Mam tu na myśli Szymborskiej diagnozy historyczne z wierszy *Obmyślam świat*, *Obóz głodowy pod Jasłem*, *Niewinność*, *Fotografię z 11 września*. Elizabeth Bishop konsekwentnie unikała tematów związanych z szeroko rozumianą polityką czy publicystyką. Świat jej poezji stanowił prywatną enklawę budowaną z słów, nawet jeśli w całości nie był złożony ze *stricte* prywatnych doświadczeń.

Prywatność, idiomatyczność, intymność w poezji Szymborskiej i Bishop nie mogą być utożsamiane wprost z autobiograficznością. Nawet jeśli w tkanę wierszy wplatane są autentyczne doświadczenia, czytelnicy i tak mają do czynienia z ich poetyckimi transpozycjami. Poza tym Bishop jest znaczenie bardziej dyskretna niż Szymborska. Obie ubierają w liryczne maski wspomnienia, wprowadzają znane, nierzadko kochane osoby w poetycki świat, ale czynią to w taki sposób, by czytelność biograficznych odniesień nie dominowała nad poetycką materią – nawet jeśli podmiot liryczny wypowiada się w pierwszej osobie liczby pojedynczej (np. Bishop *W poczekalni*; Szymborska *W uśpieniu*).

Trzecią, i ostatnią, konstelację autorki budują z uczuć, nierzadko kontradykcyjnych, spośród których najsilniejsze są miłość i smutek. Ze względu na szczupłość dorobku poetyckiego niewielka liczba wierszy miłosnych Elizabeth Bishop tym bardziej zasługuje na uwagę. Melancholijna *Ta jedna sztuka* – piękna lekcja utraty z zapadającym w pamięć refrenem: „W sztuce tracenia nie jest trudno dojść do wprawy”¹⁶, współgra z *Trzema Walentynkami* (nie przetłumaczone na język polski), stonowanymi rozważaniami/wyznaniami miłosnymi, jak również z wcześniejszą od przywołanych *Bezszennością* – zakochany podmiot liryczny kontemplując księżyc, marzy o świecie alternatywnym: „[...] gdzie na prawo znaczy na lewo,/ gdzie cień to prawdziwsze ciało,/gdzie nie mruży się oka przez całą/ noc, gdzie morze jest głębsze a niebo płytsze, gdzie ty kochasz mnie”¹⁷. Zatem, miłość u Bishop jedynie bywa szczęśliwa, na ogół łączy się z utartą, niespełnieniem; dla Szymborskiej miłość często nie tylko niesie radość, ale przede wszystkim eksponuje niezwykłość, niecodziennność, wyjątkowość odwzajemnionego uczucia. „Miłość szczęśliwa” jest przywilejem, nie zdarza się często. Znika w obliczu radykalnego niezrozumienia czy też całkowitego braku porozumienia: „Milkniemy w połowie zdania/ bez ratunku umiemychnięci./ Nasi ludzie/ nie umieją mówić ze sobą”¹⁸.

Wymienione konstelacje, dynamiczna, językowa i uczuciowa, niewyczerpują bogactwa możliwych porównań oraz wyznaczanych przez nie trybów lekturowych. Elizabeth Bishop i Wisława Szymborska są członkiniami formacji (post)modernistycznej. Tworząc w różnych kręgach kulturowych sięgają jednak po podobne rozwiąza-

nia formalne i tematyczne, niekiedy tylko przesuwając akcenty. Bishop w wierszu pt. *Gość w dom* odmalowuje portret szwaczki, porównanej do mitologicznej Klotho: „Klotho szyjąca nasz żywot/ malutką kościstą stopą/ na pożyczonej maszynie/ czy los nasz jak los jej na zawsze/ obrębek mieć będzie krzywy?”¹⁹. Kilkadziesiąt lat później Szymborska w *Dwukropku* (2006) przeprowadzi Wywiad z *Atropos*. Przędka nici życia²⁰ i ta, która ją przecina; początek i koniec. Klotho i Antropos, jako siostry, podobne, jako strażniczki przebiegu życia, pełniące różne funkcje. Podobieństwo i różnica, rozdzielność i wspólnota. Poezja Elizabeth Bishop i Wisławy Szymborskiej.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 Trwająca trzydzieści lat aktywność poetka (nie licząc juveniliów) zaowocowała następującymi tomikami: *North & South* (1946); *Poems* (1955; tu słynny cykl *A Cold Spring*), *Questions of Travel* (1965), *Geography III* (1976). Zostały zebrane i uzupełnione o liryki tłumaczone przez Bishop w wydaniu zbiorowym: E. Bishop, *The Complete Poems 1927–1979*, Farrar, Straus and Giroux, New York, b. d.
- 2 Liryki gromadzone w niewielkich objętościowo tomikach Bishop pisywała latami, jeden wiersz powstawał niekiedy kilkanaście lat. Spora ilość utworów pozostała w rękopisach, niektóre są niedokończone, lub, z różnych powodów, zostały przez poetkę uznane za nie dość dobre, aby mogła je opublikować. W 2006 roku Alice Queen zredagowała zbiór pt. *Edgar Allan Poe & the Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*, składający się z ponad stu tekstów, które nigdy nie wyszły poza stadium rękopisów. Zob. E. Wójcik-Leese, *Krzatanina. Elizabeth Bishop na setne urodziny*, „Dwutygodnik” 2011, nr 61. Link do artykułu: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2422-krzatanina-elizabeth-bishop-na-setne-urodziny.html> [data dostępu 25 sierpnia 2013 r.]
- 3 Anna Legeżyńska charakteryzując twórczość Szymborskiej przypisała jej dwie cechy: wolność i czułość. Pierwsza z nich rozumiana była jako samodzielność myśli, autentyczność, nie hołdowanie literackim modom; natomiast czułość to wyjątkowa uważność na rzeczywistość, na jej najdrobniejsze elementy. Zob. A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 8–9.
- 4 Barańczak konfrontuje ich z „rulonowcami”: „<Rulonowiec> [...] pisze, jak gdyby na rozwijanym rulonie czy taśmie, stale jeden i ten sam nie kończący się poemat, który jedynie ze względów pragmatyczno-wydawniczych dzieli, tnąc rulon nożycami, na krótsze odcinki, publikowane jako osobne wiersze. Znamionną konsekwencją tej metody jest z reguły skłonność „rulonowca” do nie nadawania wierszom tytułów [...]”. S. Barańczak, *Wstęp: Kartografia bezdomności* [w:] E. Bishop, *33 wiersze*, wybór, przekład, wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1995, s. 7. Gwoli ścisłości przypominać, że Barańczak był jednym z tłumaczy poezji Wisławy Szymborskiej na język angielski.
- 5 S. Barańczak, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 7.
- 6 W. Szymborska, *Poeta i Świat. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7 grudnia 1996)* [w:] tejże, *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, wyd. nowe uzup., Kraków 2010, s. 407.
- 7 M. Heydel, *Elizabeth Bishop jako poetka polska*, „Literatura Na Świecie” 1995, nr 5–6, s. 374–375. Odsyłam również do krótkiego artykułu Gosi Gabryś, porównującej wybrane wiersze obu poetek, skoncentrowane wokół zagadnienia niespisanej historii (np. w perspektywie (post)kolonialnej). Zob. G. Gabryś, *Niespisana historia w wierszach Elizabeth Bishop i Wisławy Szymborskiej* [w:] *O wiele więcej okien. O amerykańskiej poezji kobiecej*, pod red. L. Aleksandrowicz-Pędzich i J. Kamionowskiego, Białystok 2008.
- 8 E. Bishop, *Mapa* [w:] Tejże, *33 wiersze*, s. 21.
- 9 Zob. J. Fiedorczuk, *Pytania w kwestii domu: Elizabeth Bishop* [w:] *Piękniejszy dom od Prozy. O amerykańskiej poezji kobiecej. Antologia esejów*, pod red. L. Aleksandrowicz-Pędzich i J. Kamionowskiego, Białystok 2005, s. 80–81.

- 10 W. Szymborska, *Mapa* [w:] tejże, *Wystarczy*, Kraków 2011, s. 22. Tom, z którego pochodzi cytowany fragment wiersza został wydany już po śmierci poetki, 20 kwietnia 2012, niemniej copyright nosi datę 2011. Tytuł *Wystarczy* zasugerowała sama poetka, podtrzymując go w rozmowie z Ryszardem Krynickim, Michałem Rusinkiem i Andersem Bodegårdem w październiku 2011 roku w Zakopanem, zob. R. Krynicki, *Zamiast posłowania* [w:] W. Szymborska, *Wystarczy*, s. 47.
- 11 To interesująca, o włoskich korzeniach, forma poetycka, ale i odmiana piosenki ludowej. Zob. hasło „villanelle” autorstwa Marty Cichoń zamieszczone w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 782–784. Seamus Heaney interpretując *Tę jedną sztukę* zasady rządzące villanellą nazwał „rusztowaniem dla smutku”. Zob. S. Heaney, *Liczenie do stu: o Elizabeth Bishop*, przeł. M. Heydel [w:] tegoż, *Zawierzyć poezji*, przekł. S. Barańczaka, M. Heydel i inni, wybór i oprac. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 258–261.
- 12 Julia Fiedorczuk nazywa wiersze Amerykanki „ulepionymi z języka”. Zob. J. Fiedorczuk, *Pytania w kwestii domu: Elizabeth Bishop* [w:] *Piękniejszy dom od Prozy. O amerykańskiej poezji kobiecej. Antologia esejów*, s. 83.
- 13 Zob. S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 11.
- 14 Cyt. za: R. Giroux, *Introduction* [w:] E. Bishop, *One Art. Letters*, selected and edited by R. Giroux, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1995, s. xii.
- 15 M. Baranowska, *Straszne światło stoicyzmu* [w:] Szymborska. *Szkice*, Warszawa 1996, s. 70.
- 16 E. Bishop, *Ta jedna sztuka*, przekł. S. Barańczak [w:] tejże, dz. cyt., s. 143.
- 17 E. Bishop, *Bezsensowność*, przekł. S. Barańczak [w:] dz. cyt., s. 61.
- 18 W. Szymborska, *Niespodziewane spotkanie* [w:] tejże, *Miłość szczęśliwa i inne wiersze*, wiersze wybrał R. Krynicki, Kraków 2007, s. 22.
- 19 E. Bishop, *Gość w dom*, tłum. J. Hartwig [w:] ...opiewam nowoczesnego człowieka. *Antologia poezji amerykańskiej*, wybór i oprac. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Warszawa 1992, s. 210.
- 20 Swoją drogą, zastanawia brak środkowej z Mojra, Lachesis.

Elisabeth Bishop (1911–1979)



Wisława Szymborska (1923–2012)



Fotografia Jacek Bednarczyk



Matta. Człowiek i Wszechświat, Muzeum Narodowe w Krakowie, 13 lipca 2013 – 31 października 2013
Fotografie Karol Kowalik





Janina Katz (1939–2013)

Opowiedzieć swoją historię

Janina Katz kończy książkę *Moje życie barbarzyńcy* (2006) takim oto zdaniem: „Życie jest opowiadaniem. Ale tylko największym szczęściarzom udaje się je przepisać na czysto”.

Autorka jest krakowianką, Żydówką, studentką polonistyki, marcową emigrantką, tłumaczką, poetką, prozaiczką, mieszkanką Kopenhagi, pisarką języka duńskiego. Oto filary jej historii i punkty

węzłowe życia, wokół których opowieść zostaje zbudowana. Czytać ją można na wiele sposobów, inna okazuje się lektura tych, którzy od czasów autorki są już znacznie oddaleni, inna zaś lektura rówieśnicza.

Oczywiście, Janina Katz wpisuje się tą książką w wielką przestrzeń literatury o Holokauście, przyjmuje rolę świadka Zagłady, opowiada swoje osobiste losy,

mając świadomość, iż są one fragmentem historycznego fresku o losach Żydów podczas wojny i konsekwencjach oraz dramatycznych następstwach owego losu po wojnie. Nie podejmuję się jednak mówić o jej książce w takim zobowiązującym kontekście, aby nie powtarzać ustaleń już znanych. W pewnym sensie losy polskich Żydów były do siebie podobne – zatem to, co jest w ich historiach indywidualne, wydaje się obecnie ciekawsze, zarówno artystycznie, jak i myślowo.

Autorka urodziła się w roku 1939, parę miesięcy przed wybuchem wojny. Jej pamięć jest najpierw pamięcią dziecka, które jeszcze nie wie, iż stanie się przede wszystkim dzieckiem żydowskim – dzieli swoją pamięć z wieloma innymi wojennymi dziećmi, przechowującymi w mglistych wspomnieniach wojenne przejścia. Znajdą się pośród nich chaotyczne i bezsensowne ucieczki – nie tyle zapamiętane, ile opowiedziane przez rodziców, przeżycia nalotów niemieckich podczas tych ucieczek bezładnego tłumu cywilów. Słyszałam je od mojej matki, która z rodziną i małym dzieckiem uciekała, jak wszyscy, na wschód. Realia były takie same: pola, kartofliska, lecące lotem koszącym samoloty, niedowierzanie i strach.

Tytuł powieści Janiny Katz ma parę znaczeń, różnie wolno się nim posługiwać. Ja wybiorę tę możliwość, która mnie zainteresowała ze względu na wspólnotę i odmienność pamięci dzieci tej samej generacji, pamięci, która współtworzy teraz los zbiorowy, a właściwie losy zbiorowe. Co zrozumiałe, jest ona bardzo zróżnicowana. Niektóre osobiste historie tej powieści mogą być czytelne tylko dla autorki i paru jej znajomych. Niektóre podległe

swoistej petryfikacji stają się budulcem stereotypu Żydowskiego Przeznaczenia. Dla młodszego czytelnika będą to zapewne historie najważniejsze, bo może on je porównać z innymi żydowskimi historiami. Obok nich toczyły się jednak historie – jak je nazwać – gojowskie? Też naznaczone piętnem czasów, dla obu formacji mało życzliwych.

„Zaczęłam zadawać pytania, gdy skończyłam 20 lat” – powiada Janina Katz. Czasem dla tych pytań był dla większości z nas marzec 1968 – przygotowanie do nich trwało długo, Katzówna była dojrzała od swoich kolegów o doświadczenia podwójnego życia w dzieciństwie, ukrywania się, znajomość słów i nazw, które do niej dochodziły, choć nie zawsze, albo zgoła rzadko były przez dziecko rozumiane.

Kraków jej dzieciństwa i wczesnej młodości składał się z innych miejsc niż te znane innym dzieciom. Jej ulice były peryferyjne choć istniały dla wszystkich: Sarego, Topolowa, dzielnica Kazimierz, dziwne miejsce Płaszów, które mnie kojarzyło się wyłącznie z odległą stacją kolejową. Ale przedwojenne zdjęcia rodziców i rodziny mają za scenerię miejscowości dobrze znane inteligencji z tamtych lat: uzdrowisko w Truskawcu chociażby. Jedno z najbardziej przeze mnie lubianych zdjęć mojej mamy zostało zrobione w Worohcie, podczas podróży poślubnej. Ta sama Atlantyda, to samo nieistnienie.

Książka Katz jest kadiszem poświęconym pamięci matki. Lola była znana w Krakowie, obie były znane w Krakowie. Dlaczego? Bo chodziły po trochę innych ulicach i wyglądały trochę inaczej. Ale ta świadomość nie istniała wówczas, nie

miała jej ani przyszła pisarka, ani jej gojowscy koledzy i koleżanki. Dlaczego z takim uporem tym określeniem się posługuję? Bo narastały obok siebie, nieświadomie, ale konsekwentnie, dwa wzory biograficzne. Żydowski, który z czasem będzie nabierał znaczeni, i polski. Polskie życie powojenne było dane wszystkim w podobnym wymiarze i ograniczeniu: było to życie biedne, mało urozmaicone, przedwojenno-powojenne. Jeździliśmy na wakacje do tych samych poniemieckich uzdrowisk, dziwnych, nieprzypominających Rabki czy Zakopanego, z domami odartymi z niegdyśiejszej świetności, to były Międzyzdroje, nikt nie myślał o tym, iż jeszcze przed chwilą mieszkali tu inni ludzie i że to byli Niemcy właśnie. I ta pamięć jeszcze nie istniała. Polska wydawała się jednowymiarowa i rzeczywistość wydawała się jednowymiarowa.

Janina Katz uczyła się w szkole u przedwojennych nauczycieli, bo tylko tacy wówczas byli. Czytała te same, co wszystkie dzieci, książeczki, występowała w szkolnych przedstawieniach, bo dlaczego by miało być inaczej? Została ochrzczona i chodziła na lekcje religii prowadzone przez panie katechetki (księży już w szkołach nie było). Przeżyła etap namiętnej religijności i miłości do Matki Boskiej. I wreszcie została zapisana do pierwszej w Krakowie bezwyznaniowej szkoły, Towarzystwa Przyjaciół Dzieci. Mówiło się o niej wtedy „na mieście” zduszonym szeptem, inaczej nie wypadało, i z podejrzeniem, że mają tam miejsce jakieś podejrzone praktyki.

A potem przyszło ZMP (reakcji nie boimy się nie, nie...), prace społeczne, pochody pierwszomajowe, cały ten gwar młodości – jedyny, jaki był legalnie do-

stępny i możliwy. I wszystko zdawało się toczyć planowo. Brało się to z niewiedzy bądź z wiedzy starannie tłumionej. Nigdy nie wiedziałam, bo mnie nie to interesowało, które z koleżanek są Żydówkami. Długo nie rozumiałam, dlaczego moja najlepsza przyjaciółka z podstawówki wyemigrowała do Izraela. Nie wiedziałam też, że jest Żydówką, nie wiedziałam bowiem, co to znaczy „być Żydówką”.

Czy późna pamięć zasługuje na miano pamięci? Bo pamięć dwudziestolatków jest taka właśnie. Polska pamięć zaczęła się rozdawać, rozpadać, elementy tej drugiej, przemilczanej, cicho i pokątnie najpierw przenikały na tę drugą stronę. Czy „druga strona” miała poczucie winy, ważnego fundatora pamięci o losie Żydów? Nie, ta druga strona była odkrywczą nieznanego jej świata. Kiedy jednak obraz świata przestawał być jednolity, wciąż nie zastępował go inny, doskonalszy. Resentymenty walczyły o lepsze z poznawczym kłopotem: trzeba było coś zmienić we własnym, osobistym oglądzie świata, aby przystosować się do zmian.

Dlatego, pisząc teraz o książce Janiny Katz, wybieram inny język, choć ten oboczny, obowiązujący styl pisania o Zagładzie znam dość dobrze, podobnie jak niezliczone dyskursy utraconej i odzyskiwanej pamięci. Co innego bowiem przyciągnęło mnie do tej książki.

Dowiedziałam się z niej – lepiej niż z książek na przykład Henryka Grynberga – jak los równie dotkliwy może być jednocześnie zwyczajny. Dowiedziałam się też, jak funkcjonuje jeden z podstawowych mechanizmów pamięci, używany przez literaturę. Nie można się nim posługiwać zbyt ostentacyjnie, jest wtedy zbyt

natrętny i głośny, zaś granica pomiędzy relacją i patosem zawsze była dość wąska. Gruba dziewczynka – Janeczka – oglądana po latach przez dorosłą Janinę Katz jest tyleż ofiarą czegoś, co rozegrało się po za nią, ile dzieckiem głupim i naiwnym. Ponieważ jest tylko dzieckiem. Nie nosi czerwonego płaszczyka, przerobionego na symbol. Ta książka jest narracyjnie bardzo prosta i skromna, i to też jej zaleta. Ta skromność nie oznacza zresztą stylizacji.

Powojenne dzieciństwo nabrało teraz znaczeń i wieloznaczności. Najbardziej w nim interesujące wydaje się właśnie owo pogłębianie i różnicowanie warstw, odsłanianie palimpsestu, a także poszerzanie obszaru, na którym się toczyło.

Janina Katz wyemigrowała z Krakowa zaraz po marcu 1968. W tym okropnym

miesiącu była jedną z barwniejszych postaci. Nie pamiętam dobrze, ale powiadają dzisiaj, że ponoć nosiła na piersi Gwiazdę Dawida, zaś w restauracji zamawiała „karpia po naszymu”. Co może było tylko anegdotą, ale jakże wymowną. I przepisała na czysto swoje życie, razem z jego śmiesznościami i dramataми. Czy trauma przestała wreszcie być jej udziałem?

Marta Wyka

Janina Katz, *Moje życie barbarzyńcy*, Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 2006.

Przypominamy tekst Marty Wyki o twórczości Janiny Katz, drukowany przed laty, w 2006 roku, w „Dekadzie Literackiej” (nr 4), ponieważ doszła do nas smutna wiadomość o śmierci Pisarki. Nekrolog zamieszczamy na końcowych stronach numeru.

Redakcja

Matta. Człowiek i Wszechświat, Muzeum Narodowe w Krakowie, 13 lipca 2013 – 31 października 2013
Fotografia Karol Kowalik



Thomas Bernhard – świat w ruchu

Perturbation

Adaptacja, reżyseria, scenografia,
światła – Krystian Lupa
Kostiumy – Piotr Skiba
Teatr La Colline w Paryżu
Koprodukcja teatru Vidy-Lausanne,
teatru La Colline i Festiwalu Jesiennego
(Festival d'Automne)
27 września – 25 października 2013

Anna Łabędzka

Zaburzenie (francuski tytuł *Perturbation*) z roku 1967 to trzecia powieść Bernharda (1931–1989). Jest opowieścią Thomasa, syna lekarza, który towarzyszy ojcu w podróży do jego pacjentów. Przebywając na krótkim odpoczynku w rodzinnym domu, rusza w drogę z ojcem w nadziei, że podyskutuje z nim o swoich problemach związanych ze studiami i o trudnych relacjach z siostrą, która cierpi na depresję od czasu śmierci matki. Ukoronowaniem wędrówki ojca i syna jest wizyta w zamku położonym na najwyższym wzniesieniu w tej okolicy i miażdżący monolog jego mieszkańca – księcia Saurau. Zajmuje on większą część powieści. Ta współczesna wersja dantejskiej inicjacji prowadzi czytelnika przez pejzaże Austrii ku górze Hochgöbernitz. Wraz z pokonywaniem kolejnych etapów marszruty nasila się atmosfera osaczenia problemami kolejnych pacjentów i ich rodzin. Bardzo szybko staje się dla nas jas-

ne, że fizyczne cierpienia postaci są ściśle powiązane ze zranieniami duszy. Artykułuje to ojciec narratora jako lekarz, książę zaś podsumowuje w swym szalonym monologu o władających światem „zaburzeniach” indywidualnych i kolektywnych.

W trakcie lektury czytelnik poddany jest hipnotycznemu potokowi słów i obrazów Bernharda, układających się w szczególnie labirynt egzystencjalny. Panują w nim choroba, szaleństwo i śmierć.

Perturbation to drugi po *Poczekalni* Larsa Norena spektakl Krystiana Lupy w wykonaniu aktorów francuskojęzycznych. Licząca ponad 200 stron powieść Bernharda została przez reżysera rozpisana na spektakl trwający pięć godzin.

Spektakl

Scena jest otwarta, bez kurtyny, wejście w akcję łagodne. Funkcjonalne pudło sceny w kolorze kamienia będzie się przeistaczać za pomocą projekcji w różne miejsca, będzie też służyć jako tło dla mniejszych przestrzeni-klatek, pokazujących wnętrza odwiedzanych mieszkań. Podłogę sceny dzieli na pół gigantyczna strzałka, często podświetlana na pomarańczowo i pulsuująca rytmem świateł samochodu. Prowadzi ona nasz wzrok w głąb, już to ku frontowej ścianie – głównemu ekranowi projekcji obejmującej też ściany boczne, już to ku „niewidocznemu”, poza sceną. Czasem, zwłaszcza w końcowych sekwencjach spektaklu, „wskazuje” postaci, przede wszystkim księcia.

Pojawiające się najpierw z lewej, a potem z dwóch stron pokoje wydzielone są z przestrzeni scenicznej za pomocą charakterystycznych dla Lupy czerwonych świetlistych linii. Podobne linie pojawiają

się też na podłodze. Buduje to przejrzystą konstrukcję ułatwiającą percepcję kolejnych epizodów.

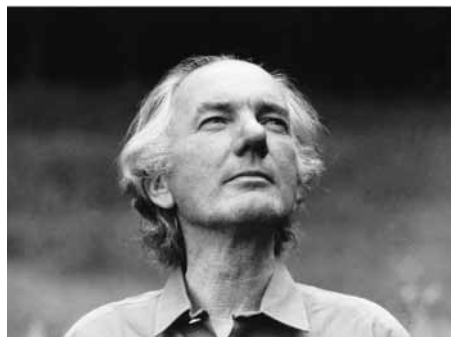
Paleta kolorystyczna jest oszczędna: przeważa szarość i jej pochodne, żywa świetlista czerwień służy do wyznaczania granic.

Wnętrza wnoszą dyskretne tony niebieskiego – na ścianie pokoju z lewej strony, złotawej bieli – w pokoju po prawej. W obydwu wypadkach większe plamy koloru to tapeta w ptaki, przypominająca osiemnastowieczne tkaniny dekoracyjne. Te z lewej na tle niebieskim ujęte są w locie, głównie opadającym. Te z prawej są grzecznie usadowione na gałęziach. Czy jest to ironiczna aluzja do rzezi egzotycznych ptaków we młynie? Inne czerwone akcenty wyznaczają odrębność arystokratycznej siedziby: sweter księcia Saurau koresponduje z takąż czerwienią pięciu aksamitnych foteli. A poza sceną, za drzwiami o przeszlonych kwaterach, widać tajemniczą instalację w podobnej tonacji. Niczym Canaletto w swych wędzotach, Lupa ofiarowuje nam w spektaklu cieszące oko karminowe punkty ożywiające sceniczne obrazy.

Bernhardowski motyw rozdwojenia, podwójności jest stale obecny w postaci „dublowania” scen granych i wyświetlanych. Często reżyser operuje też głosem off, amplifikującym tę swoistą polifonię.

Pomimo powtarzania scen i replik w wersji filmowej nie ma się, jakże częstego obecnie w teatrze, poczucia nachalnej obecności wideo. Nie ma się też wrażenia przesytu powtarzalnością.

To jedna z tajemnic Lupy – wytrawnego orkiestratora, obdarzonego czułym „słuchem wizualnym” i czującego indy-



widualny rytm pulsujący w powoływającym do życia obrazie. Postaci już to ignorują swoje gigantyczne wcielenia filmowe, kontynuując akcję niezależnie od wyświetlanego filmu, już to są widzami lub partnerami scen projekcji na zasadzie swoistego kontrapunktu. Sekwencje wideo uczestniczą w budowaniu ironicznego dystansu, punktuja z przymrużeniem oka relacjonowane wydarzenia. Zabawnie jest poczuć się sfotografowanym przez młodego narratora, który najpierw utrwała oglądany pejzaż ukazujący się nam w projekcji na ścianie środkowej, a potem nas – publiczność teatralną¹.

Mania fotografowania, która dominuje nasze życie, pozwala przemycić w kadrach wideo, niczym w manipulacyjnej reklamie pojawiające się na mgnienie oka klisze, zapadające w naszą podświadomość: zabójstwo żony oberżysty (nie widziane przez Thomasa), jej ciało na noszach przesłonięte prześcieradłem, charakterystyczne drzwiczki lodówek w kostnicy. Śmierć powraca w *Zaburzeniu* bezustannie, jest obecna od pierwszych zdań tekstu. W postaci relacjonowanych przez lekarza wypadków, zabójstw, samobójstw i nieuleczalnych chorób – nieuchronnie do niej prowadzących.

Od początku spektaklu uderza dyskretna serdeczność ojca wobec młodego człowieka, dzielącego z nim trudną podróż. Odbywa się to w sferze przede wszystkim pozawerbalnej – żartobliwy ruch mierzwienia włosów, objęcie ramieniem.

I. Introdukcja

Thomas (Matthieu Sampeur) zaczyna swą opowieść siedząc na krawędzi sceny, twarzą do widowni. Po pewnym czasie dołącza do niego ojciec (Jean-Charles Dumay). Równoległa do działań scenicznych projekcja rozwija narrację filmową.

Samochód zaparkowany jest przy drodze, a syn i ojciec oddalają się kolejno w krzaki, potem wracają. Nie przerywa to narracji chłopca. Potem wsiadają do samochodu, który oczywiście nie pojawi się nigdy na scenie, i kontynuują podróż rozmawiając. O ile na scenie główną rolę odgrywa opowieść syna, w samochodzie i w plenerze dominują opowieści ojca.

Widzimy ich najczęściej siedzących obok siebie, rozmawiających za szybą samochodu, rzadziej w marszu. Słyszymy mechaniczny szum pracującego motoru, obecny jest otaczający pejzaż. Jego barwy ulegają często stonowaniu. Aż do sepii lub wręcz do tonacji czarno-szaro-białych. W momentach przejścia do scen kameralnych, toczących się w klatkach pokoi, właśnie takie czarno-szaro-białe ujęcie pejzażu nieruchomieje, tworząc nastrój, dyskretną ramę dla intymnej atmosfery medycznych konsultacji, odbywających się przy akompaniamencie przyciszonych rozmów. Tworzy to piękne wieloplanowe obrazy.

Momenty przejścia od sekwencji podróży do sekwencji zatrzymania się w miejscach

cu kolejnej konsultacji są łagodne. Po scenie podróży, pokazanej w filmie i na scenie, pojawia się po lewej stronie pierwsze wnętrze mieszkalne, przemieszczone w sposób jawny przez posuwających je wolno maszynistów.

1. Ebenhöh²

W czasie kiedy otwiera się stopniowo po lewej stronie perspektywa na pokój pierwszej pacjentki, ojciec i syn kończą rozmowę wychodząc ze sceny na prawo, a pejzaż wyświetlany na murach tężeje jako szaro-czarne zdjęcie utrzymane w tonacji zmiernych. Światło w pokoju jest mocne. Umeblowanie konwencjonalno-mieszczackie. Jeden mebel drewniany, stylowy, na nim gipsowe popiersie Schuberta, przypomnienie dawnych muzycznych działań chorej; krzesła, fotograficzne portrety brodatego mężczyzny na ścianach, pokrytych opisaną już niebieską tapetą w ptaki. Po lewej półotwarte okno z muślinową firanką, na środku metalowe łóżko z leżącą w nim, a potem pódśiadającą chorą o nazwisku Ebenhöh (Valérie Dréville).

Syn po przedstawieniu go przez ojca zajmuje pozycję przy drzwiach po prawej i bierze do ręki leżącą obok książkę. Wiśzące na meblach części damskiej garderoby oraz bielizna pościelowa są w tonach pastelowych. Wszystko, poza dość mocnym światłem, jest jakby przytłumione. Tym wyraźniej widać czerwoną świetlistą ramę oddzielającą ten pokój od reszty sceny i tym silniej odczuwa się momenty napięcia czy zażenowania. Są one liczne.

Chora jest w stanie ciężkim. Poniekąd żegna się ze swym życiem. Tragicznym. Małżeństwo wyswatane z prawie niezna-



nym jej mężczyzną, który zginął po kilku latach, spadając ze skały w przepaść. Tajemnica brata mordercy, któremu latami pomagała w więzieniu po to, by odkryć jego samobójstwo trzy dni po jego wprowadzeniu się na strych ich domu. Samotność. Nienawiść do prostackiej synowej i nieakceptowanej pracy opóźnionego umysłowo syna, w toksycznej garbarni z jej zapachem „ścierwa”.

Cierpliwość ojca w wysłuchiwanie skarg chorej nasuwa synowi myśl o jej rychłej śmierci. Ale dochodzi też do zaskakujących dla Thomasa zwierzeń lekarza na temat śmierci jego żony, wzajemnych relacji jego dzieci, problemów z depresyjną córką.

Nadejście sąsiadki (Anne Sée) opiekującej się chorą pozwala lekarzowi i jego synowi na podjęcie podróży. Wychodzimy z tej sceny stopniowo, widząc i słysząc obecność kobiet w pokoju.

2. Przemysłowiec

Do tej konsultacji syn nie będzie miał dostępu. Pacjent (John Arnold) nie zgodzi się na obecność obcego człowieka. Wynika to z jego maniackalnej potrzeby oczyszczenia swego otoczenia ze wszystkiego, co mogłoby go rozproszyć w jego frene-

tycznej pracy twórczej. Dom nie posiada ani mebli, ani książek, ani obrazów. Zdominowana przez Przemysłowca siostra, pomagająca mu w domu, ma zakaz czytania austriackich gazet, a nieliczne zagraniczne, które jej wolno czytać, muszą pochodzić co najmniej sprzed miesiąca. Przemysłowiec nie znosi ingerencji aktualności w jego życie. Wcześniej wyeliminował ze swego otoczenia nawet zwierzęta żyjące w pobliskim lesie – zlecając ich zabicie i rozdanie biednym.

Ten zależny od insuliny diabelek i autodestrukcyjny pisarz to jedna z typowo Bernhardowskich postaci skupionych na fobiach i rytuałach.

Wizyta odbędzie się w ściślejszym intymności lekarz-pacjent w pokoju po prawej stronie sceny, pozbawionym mebli z wyjątkiem jednego prostego drewnianego fotela. Reżyser pokaże Przemysłowca w sytuacji radykalnej: jego potrzeba ciszy, pustki i nagości doprowadzi go, wbrew protestom lekarza, do zrzucenia ubrań. Założy natomiast, już nagi, ciemne okulary. Zdejmie je gwałtownie w momencie, kiedy lekarz zamknie za sobą drzwi.

3. Nauczyciel

Zmarł poprzedniej nocy i przywołany jest przez ojca Thomasa. Relacja o nim jest pełna niedopowiedzeń i domysłów.

Nauczyciel najpierw ukrywał się w obcych krajach z lęku przed sankcjami wynikających z jego zainteresowania się pewnym „nerwowym” chłopcem w szkole. Kiedy po odbyciu kary więzienia zaczął pogrążyć się w szaleństwie, objawił się u niego talent do rysowania piórkami scen przedstawiających anatomiczne szczegóły okrutnie pokaleczonych ciał.

Ojciec Thomasa nie może się uwolnić od wyrazu twarzy Nauczyciela po jego śmierci. Jakby oskarżającej świat o brak zrozumienia.

Jest też mowa o jego wielkiej traumie z dzieciństwa, kiedy to groziła mu śmierć wskutek długotrwałego błędzenia w lesie – z winy babki.

Ta opowieść towarzyszy naszym podróżnym aż do młyna Fochlerów i przygotowuje Thomasa na spotkanie z tym znanym mu już miejscem położonym w mrocznym jarze. To przedostatni, przed Hochgobernitz, krąg neodantejskiego „czyśca”, czy też – jak kto woli – „piekła”.

Ojciec wtajemnicza syna w historię młynarzy. Starzy Fochlerowie to ludzie obłożnie chorzy, z przykrymi dolegliwościami fizycznymi. Chcąc tych nieprzyjemnych wrażeń zaoszczędzić Thomasowi, doktor kieruje go do ich synów. Miejsce znane jest z ogromnej kolekcji egzotycznych ptaków, będącej dziełem brata starszego młynarza. Po jego niedawnej śmierci ptaki zaczęły przeraźliwie hałasować, jakby z rozpaczy.

4. Martwe ptaki

Podczas kiedy trwa wideo pokazujące ojca z synem dyskutujących w samochodzie, na scenę wchodzi z prawej ubrana na białą postać mężczyzny w asyście technika, wnosząc duży stół nakryty białym prześcieradłem, pod którym widać jakby zarysy ciała. Przychodzi nam na myśl, że to kolejna ofiara mordu lub wypadku. Kiedy Thomas spotka tę białą postać w przestrzeni scenicznej, okaże się, że to syn Fochlerów (Grégoire Tachnachian). Opowie on o metodycznej eksterminacji ptaków, dokonanej w towarzystwie bra-

ta i gastarbeitera Turka, nierozumiejącego ani słowa po niemiecku. Dopiero po klinicznym opisie metod skręcania karku ptakom (co ma zabezpieczyć ich ceną urodę do momentu ich wypchania) młody Fochler, przypominający bardziej pielęgniarza niż młynarza, odkryje prześcieradło. Ukaże się naszym oczom kilka ptasich zwłok o barwnym upierzeniu. Ruchy młodego Fochlera prezentującego poszczególne okazy będą cały czas troskliwe, pieśzczołliwe, głos nabrzmiały czułością do ofiar.

To przeraźliwe krzyki ptaków doprowadziły do ich eksterminacji. Sprzedanie ich lub przeniesienie w inne miejsce zostało uznane przez rodzinę młynarzy za zbyt skomplikowane.

Absurd sytuacji, wariacka dokładność młodego Fochlera, relacjonującego całą akcję – wraz z pokazywaniem zadrapań na ciele pochodzących od ptasich dziobów i szponów, przyprowadzają widza o dreszcze.

Czeka nas teraz karkołomna jazda przez wąwóz, aby dotrzeć na górę Hochgobernitz, do posiadłości księcia.

5. Wąwóz

Drodze przez mroczny wąwóz towarzyszy dalsza część rozmowy o młynie Fochlerów, panujących w nim stosunkach oraz dolegliwościach starych młynarzy. Nie ma nowej opowieści.

Scena, która nas czeka w budynkach gospodarczych książęcej siedziby, wymaga dużej odporności psychicznej. Pokazuje młodego kalekę upośledzonego fizycznie i umysłowo, kiedyś genialnego muzyka i jego ofiarę – przywiązaną doń siostrę. (Nie jedyna to siostra-ofiara w tym tekście Bernharda!).

6. Młody Krainer

Znajdujemy się znowu w pokoju po lewej, ale przetworzonym. Niebieska tapeta jest zerwana w połowie wysokości ścian i odsłania biały mur; zamiast stylowej lampy widzimy gołą żarówkę na drucie. Na ścianach miedzioryty (niektóre do góry nogami) z wizerunkami znanych kompozytorów. Okno po lewej jest nagie, w kącie pokoju stoi wiolonczela. Nieład skłębionej pościeli na żelaznym łóżku i pod nim. W łóżku leży młody człowiek (Pierre-François Garel). Asystuje mu siostra (Mélodie Richard).

Ojciec Thomasa od razu przechodzi do akcji – równocześnie słuchając wyjaśnień siostry na temat chorego. Młody Krainer nie wymaga – według siostry – zamknięcia w klatce, jest bowiem ostatnio mniej agresywny. Jednak zachowanie chorego w czasie konsultacji nie jest spokojne. Rychło jesteśmy świadkami gwałtownej sceny rozbierania młodego Krainera przez siostrę i lekarza. Nagie ciało chorego chłopca jest jak z płótna Caravaggia.

Wizyta jest trudna, przytłaczająca. Głosik udręczonej ładnej siostry Krainera, w monotonnej litanii na temat brata, boleśnie nęka widza. Doktorowi nie udaje się ani gruntowniejsze zbadanie pacjenta, ani pobranie próbki moczu. Chory panuje nad otoczeniem swoją gwałtownością. W końcowym momencie dramatycznej szamotaniny z młodym kaleką ojciec Thomasa proponuje dziewczynie, aby podała bratu wiolonczelę. Młody Krainer – nagi, kiwając się niezgrabnie na krawędzi łóżka – bierze instrument między nogi i czeka na smyczek. Spodziewamy się muzyki sublimującej jego kalectwo. Usłyszymy coś ponad nasze oczekiwania. Coś na miarę

najmocniejszych znaków teatru Kantora. Zamiast wiolonczeli odzywają się po polsku chóralne głosy: „Ludu mój ludu, cóżem ci uczynił”.

Wielkopostna pieśń w wyciszonej interpretacji *a capella* wykonana zostanie w całości. Tekst nie jest zrozumiały dla publiczności, brak tłumaczenia słów tej przejmującej skargi. Ale publiczność wydaje się zahipnotyzowana samą muzyką. Przy słowach „tyś mi zgotował śmierci znak hańbiący” – opuszczamy ciemniący stopniowo pokój rodzeństwa Kraimerów. Widzimy ich w momencie wyciszenia: młody człowiek kładzie głowę na kolanach siostry. Kierujemy wzrok ku zielonemu pejzażowi projekcji wiodącemu do widocznego już orlego gniazda Hochgobernitz – siedziby księcia.

Po chwili zapadnie ciemność.

Zanim zabrzmia oklaski kończące I akt spektaklu dość długo trwa cisza.

Akt II

Anrakt pozwala na odreagowanie pierwszego etapu tej „podróży do jądra ciemności”².

Po wiernie oddającym narrację Bernharda pierwszym akcie wkraczamy w akt drugi – z licznymi interwencjami reżysera. Wiele elementów powieści ulegnie tutaj zmianie. Jedne zostaną – siłą rzeczy – zredukowane, inne rozbudowane. Jednak wierność duchowi dzieła literackiego jest na tyle duża, że trzeba dobrze znać powieść, by się zorientować, co pochodzi od Lupy, a co od Bernharda. Widz przygotowuje się na spotkanie z nieznanym jeszcze księciem. Znający powieść spodziewają się potężnej postaci dominatora, patetycznego histriona. Książę Saurau

Lupy, w interpretacji znakomitego Thierry Bosca, jest inny.

1. Mury

Podobnie jak w pierwszej części spektaklu, wszystko dzieje się tutaj jakby spokojniej i pogodniej niż u Bernharda. Niezależnie od wielkiego ładunku emocjonalnego monologu księcia. „Fürst Saurau” to postać ze staroświeckim sznytem, wyróżniająca się na tle innych postaci przedstawienia swym barwnym strojem. Książę ma na sobie luźną, czerwoną marynarkę włóczkową z szarymi aplikacjami, czerwono-szary szal, ciemnoszare spodnie i szafirowo-czarne półbuty. Zmęczona twarz, rysy nieco podobne do niemieckiego aktora Klausa Kinskigo – choć mniej drapieżne, aureola kręconych szaro-rudawych włosów.

Podobnie jak w powieści, w momencie nadejścia Thomasa z ojcem książę przechadza się na murach zamku – już to zewnętrznych, już to wewnętrznych. Po powitaniu w ruchu kontynuuje swój perypatetyczny monolog na temat trzech kandydatów do posady leśnika, którzy odpowiedzieli na jego prasowy anons.

Spotkanie z księciem jest dla Thomasa możliwością skonfrontowania mitu z rzeczywistością, dla jego ojca – momentem wytchnienia po ciężkim dniu pracy. Wymiana porozumiewawczych spojrzeń lekarza z Thomasem i częste rozbawienie obydwu w czasie tyrady księcia potwierdzają raz jeszcze ciepłą relację tej dwójki. Żartobliwa komitywa ojca z synem łagodzi maniacką presję monologu księcia, atmosfera staje się chwilami wręcz komediowa.

Jako mury warowni służą lekkie, ażurowe metalowe ganki okalające scenę i pro-

wadzące do nich także schody. Wąskie podesty tej konstrukcji są powodem do stwarzania zabawnych karamboli w trakcie nieprzerwanej narracji księcia. Na wąskim ganku nie można się minąć, więc kiedy Saurau nagle decyduje się na zmianę kierunku lub kiedy chce dojść do końca galerii nie zważając na obecność swych gości – wypycha ich tym samym z ganku w kierunku „przepaści”.

Dowiadujemy się, że anons zainteresował aż trzech kandydatów. Tylko jeden z nich, nazwiskiem Henzig, nadaje się na leśnika, posiadając wszystkie możliwe kwalifikacje. Ale właśnie ten idealny, w dodatku młody i dobrze wychowany, kandydat nie wzbudza ani sympatii księcia, ani jego zainteresowania. Dwaj inni – Huber i Zehetmayer – pozbawieni jakichkolwiek kwalifikacji, fizycznie niezdolni do tego typu pracy, w dodatku nieokrzesani – interesują go bardziej. Są bowiem postaciami patologicznymi, ofiarami losu, ciekawymi przypadkami do analizy – potwierdzającymi książęcą teorię wszechobecnego zaburzenia władającego światem. W trakcie wypowiedzi księcia na murach ukazują się gigantycznych rozmiarów fotograficzne portrety kandydatów.

Przy okazji tego monologu-rzeki dowiadujemy się, że w zamku mieszkają też dwie siostry księcia i jego dwie córki. Żona zmarła, syn studiuje w Anglii, często tęskniąc za krajem. Saurau fascynuje widza narkotyczną narracją, prowadzoną jakby na jednym oddechu, oryginalną powierzchownością, hipnotyczną siłą swych argumentów. Jest w nim coś nieodparcie „książęcego”. A zarazem po ludzku wzruszającego.

Po długiej scenie w ruchu dojdzie do zatrzymania przechadzki i zajęcia przez

trzech rozmówców miejsc na licznych kanapach, krzesłach i fotelach.

2. Milczący spacer

W drugiej sekwencji pojawia się syn księcia studiujący w Anglii. Gra go ten sam aktor, który stworzył postać zabójcy egzotycznych ptaków. Widzimy go – dzięki projekcji – kroczącego z ojcem w plenerze w czasie „milczącego spaceru”, jednej ze specjalności księcia, potwierdzającej jego przekonanie o bezsensowności dialogu. Syn myśli więc o swoich sprawach, podśpiewując, aby ośwoić ciszę, ojciec zaś o swoich. Książę rozwija wewnętrzną narrację o szaleństwie świata, syn o melodii, z którą się kładzie wieczorem spać, zastanawiając się, czy właśnie z tą samą się obudzi. Nieoczekiwanie książę łamie zasadę milczenia i zaczyna rozmowę z synem. Ujawni ona lęki i traumy, zawiedzione oczekiwania, poczucie samotności.

Książę, choć to nie w jego stylu, poskarży się na tragiczny stan zdrowia, spodziewając się pozytywnej reakcji syna, ten zaś będzie podkreślał konieczność wyjazdu do Londynu, wynikającą z chęci skupienia się na studiach. Wreszcie dojdzie do sytuacji, w której zostanie wypowiedziana – najpierw przez księcia, potem przez jego syna – fatalistyczna groźba przyszłej likwidacji rodzinnej posiadłości. Lekarz wraz z synem są cały czas obecni i śledzą przechadzkę księcia z synem.

3. Szumy w głowie

Wszystko kończy się zwierzeniami księcia o niepokojących go szumach. Tych związanych z powodzią, która zniszczyła okolicę, i tych, które niezależnie od wszyst-

kiego odczuwa w głowie. Razem z nim przeżywamy te nowe „zaburzenia”.

4. Pokoje kobiet – siostry.

Pokoje kobiet – córki

Na scenę wjeżdżają z dwóch stron znane nam już pokoje, z nieco innym wystrojem. W pokoju z lewej częściowo zdarta niebieska tapeta w ptaki odsłania nie tylko biały mur – jak w scenie z Krainerami, ale też warstwę cegły. Ten z prawej – totalnie nagi w scenie z Przemysłowcem, przybiera charakter współczesnego buduaru. Mały akcent rokoka w postaci kremowej, atłasowej tapety drukowanej w ptaki siedzące na gałęziach, poduszki i materac na podłodze, damskie gieźło powieszona na ramie jednego z dwóch luster, zdjęcie efeba, świeczki i roślina na parapecie okna po prawej.

W pokoju po lewej, oblanym światłem księżycy, widzimy dwie siostry księcia Saurau szykujące się do snu. Da to bardzo ładne obrazy w momencie, kiedy obydwie staną przy otwartym oknie. Ich widziane z profilu twarze będą oświetlone w sposób przypominający obrazy Hoppera – tyle że źródłem światła nie będzie słońce. Przychodzi na myśl też nokturnowa tonacja obrazów Caspara Davida Friedricha.

Snuje się banalna rozmowa siostr o rodzinnych relacjach, o stosunku do brata, o dzieciństwie. Prawy pokój jest za ciemniony.

Kiedy siostra księcia zapali papierosa, młoda blondynka z gołymi nogami – stojąca do nas tyłem w pokoju po prawej – zacznie zapalać stojące na parapecie świeczki. Panieński pokój będzie się stopniowo rozjaśniał. Potem wejdzie do niego młoda brunetka. To córki księcia. W obydwu pokojach toczyć się będą podobnie

banalne codzienne rozmowy, na ogół słabo słyszalne. Precyzyjnie zsynchronizowane między sobą niczym kwartet rozpisany na dwie pary kobiet. Noszą one imiona aktorek: siostry – Anne (Sée) i Valérie (Dréville), córki – Mélodie (Richard) i Lola (Riccaboni). Siostry są bardzo z sobą zżyte, od dzieciństwa uzależnione od starszego brata. Często nadśledzają odgłosów z zewnątrz i z pokoju „małych”. Córki mówią o seksie, przebierają się, wspominają matkę, piją whisky, malują paznokcie.

Obydwa pokoje obwiedzione są świetlistymi czerwonymi liniami, ponadto między nimi, na podłodze, świeci opisana już pomarańczowa strzałka. Wiedzie do stojącego w głębi fotela księcia. Granice i kierunki są precyzyjnie wytyczone.

Scena ma urok kobiecej intymności, pozwala odpocząć od monologu księcia. Ale niektórych widzów nuży. Trwa przez pół godziny – niczym gigantyczny, estetyzujący nawias w intensywnej prozie Bernharda. W powieści istnienie tych postaci jest ledwie zasygnalizowane. Lupa pozwolił im się wcielić na scenie. Czy mają zrównoważyć męskie szaleństwo *Zaburzenia*, w którym kobiety są głównie ofiarami?

Niewidoczne jak siostra Przemysłowca przemykająca przez jego dom niczym cień. Pogodzone z tragicznym losem jak siostra Krainera, jak chora Ebenhöh, jak nieszczęsna żona oberżysty, która straciła życie wśród bandy pijanych klientów. Inne są już tylko wspomnieniem – jak żona doktora i żona księcia.

Perturbation to świat mężczyzn: męskiej inicjacji, męskiej destrukcji, męskiego szaleństwa. Ale i cichego męskiego heroizmu lekarza. Decyzja Lupy, dającego kobietom możliwość wypowiedzenia się

w scenach zbudowanych na aktorskiej improwizacji, bywa też odbierana przez widzów jako dysonans. Pomimo perfekcyjnie polifonicznej formy dźwiękowo-wizualnego kwartetu. Bo z tych rozmów wynika także w końcu tylko potwierdzenie miałości kobiecego życia.

Widownia ożywia się wyraźnie, kiedy nieznośny książę wzywa siostry do spotkania z nim i zaczyna swą kolejną absurdalną prowokację. Kolejne „zaburzenie”.

5. Powinowactwa z wyboru

Książę namawia siostry do wysłuchania jego lektury *Powinowactw z wyboru* Johanna Wolfganga Goethego. Chodzi mu o to, żeby nie kończyły dnia w sposób bezduszny. Po długich nawoływaniach siostry i córki pojawiają się na zapowiedzianej lekturze. Dziewczęta przychodzą wystrojone w wyciągnięte z lamusa staroświeckie suknie. Wszystko skończy się jednak na absurdzie przeczytania z gazety długiego artykułu o ziemniakach i okrzyku księcia „do roboty idiotki, do roboty!”.

6. Po przedstawieniu

Scena ta jest gęsta, narracja podejmowana przez różne postaci. Wszystkie kobiety są elegancko ubrane w stroje wieczorowe, dziewczęta zdjęły przebrania wyciągnięte z rodzinnych kufrów i założyły modne kreacje.

Thomas relacjonuje opinie swego ojca o tym, że stan zdrowia księcia pogorszył się znacząco po powodzi. Zbieżność czasowa dorocznego tradycyjnego przedstawienia w zamku, pozwalającego „kobietom” zaprosić większą ilość widzów (czego książę nie znosi), z gwałtowną powodzią, która zniszczyła okolice, daje ko-

lejną kontrapunktową wymianę zdań między księciem a lekarzem. Obydwaj przypominają sobie dawną rozmowę, w czasie której lekarz był skupiony na przedstawieniu – a książę na powodzi.

Wzmiankowana zaledwie w powieści Bernharda postać kuzyna Polaka zostanie w spektaklu Lupy rozbudowana. Postać dostanie imię Tadeusz; będzie naznaczona kompleksem „bastarda” podróżującego w poszukiwaniu ojca, jego pokrewieństwo z rodziną książęcą zostanie przedstawione jako niepewne. Co nie przeszkodzi księciu w robieniu popisów lingwistycznych, także w języku polskim. Umowność wszystkiego wokół nabiera coraz większej mocy.

W tej scenie zostanie wypowiedziana teoria „antyciał w naturze”, podjęta w dyskusji przez męską część towarzystwa. Siostry księcia, niezbyt przekonanie do teorii antyciał, ujawniają dawne żale. Musiały być zawsze obecne w Hochgobernitz, podczas kiedy ich brat – tak jak teraz jego syn – studiował za granicą i podróżował. W ramach celebrowania konceptu „antyciała” jako „oratorium” Mélodie puszcza płytę.

Przeżywamy drugi muzyczny szok podczas spektaklu: rozlega się *Taki pejsaż* Koniecznego-Szmida w interpretacji Ewy Demarczyk. Po chwili na murze po prawej zobaczymy twarz śpiewającej artystki i tłumaczenie tekstu. Sekwencja jest długa, oniryczna. Mélodie próbuje bezskutecznie sprowokować Thomasa do tańca, solowy taniec w wykonaniu Loli nie bardzo się udaje.

Sen o synu

We śnie księcia Saurau jego syn pisze list. Osiem miesięcy po samobójstwie ojca.

Zawartość listu jest odegrana w symul-tanicznej scenie syna z zarządcą Moserem (John Arnold), występującym jako sekretarz miejscowej gminy. Nie brak tu księcia z lekarzem i dalszego ciągu ich rozmowy. Sen potwierdza katastroficzne przepowiednie księcia co do przyszłych losów rodzinnej posiadłości – nie bez związku z marksistowskimi zainteresowaniami syna. Choć „rewolucyjny” pomysł zrujnowania 340 000 hektarów nie przynosi zysku żadnej uciemnionej masie ludowej. Wręcz przeciwnie. Zrozpaczony destrukcją Moser mobilizuje do żniw nawet pensjonariuszy domu starców, żeby uratować zbiory bez większych wydatków. Na nic. Młody Saurau jest nie tylko apokaliptycznym niszczycielem, ale w dodatku gardzi Moserem jako wywodzącym się z motłochu. Jedyne co go interesuje to zajęcie się marksistowską dysertacją. (Powieść jest z roku 1967, na Zachodzie marksizm to wtedy temat żywy). Obraz jest isticie apokaliptyczny; nie tylko gniją zbiory, ale cała posiadłość jest otoczona zasiekami w celu definitywnego odcięcia jej od świata. Po dłuższej wymianie zdań ze zrozpaczonym sekretarzem gminy salą wstrząsa uderzenie pioruna. Moser znika. Książę mówi – ja również ucieknę jak Moser.

Narrację przejmuje na nowo Thomas, wracający z ojcem do domu z postanowieniem szybkiego zaproponowania siostrze spaceru. W łóżku jednak rozmyśla długo nad słowami księcia. Wbrew porannej porze dnia zaczyna się ściemniać. Książę podejmuje swój monolog, amplifikując oczekiwanie na apokaliptyczne zbliżanie się jego syna do Hochgobernitz. Zmierzch, który przeczy porannej porze dnia, ogarnia całą scenę i zamyka spektakl³.

Jak powiada Thomas Bernhard: „W moich książkach wszystko jest sztuczne, [...] wszystkie postaci, fakty, wydarzenia dzieją się na scenie teatralnej, a przestrzeń tej sceny jest całkowicie ciemna. [...]”

Kiedy otwiera się moje książki [...] trzeba sobie wyobrazić, że jest się w teatrze, przy otwarciu pierwszej strony podnosi się kurtyna, pojawia się tytuł, totalna czerń – powoli z głębi ciemności wyłaniają się słowa, które powoli, ze szczególną ostrością wynikającą z ich sztucznego charakteru, przekształcają się w wydarzenia natury zarazem zewnętrznej i wewnętrznej⁴.

Ten tekst rozgrzesza reżysera z poczynionych ingerencji. Ich celem było wszak dotarcie do teatralnej tkanki adaptowanej powieści. Sceniczna umowność może przybierać najróżniejsze formy.

Zakończenie

Szczegółowe relacjonowanie przebiegu tak długiego i wielowątkowego przedstawienia może się wydać nużące.

Do takiego opisanie spektaklu skłoniła mnie świadomość, że nie będzie on dostępny dla polskiej publiczności, a godny jest poznania, choćby pośrednio.

Ostatnie polskie spektakle Lupy były poświęcone ikonom współczesności, albo ich karykaturze w wykonaniu życiowych rozbitków. *Factory 2*, *Marylin*, *Poczekalnia* są niewątpliwie fascynującymi przykładami sztuki naszych czasów, ale nie zacierają wspomnienia o głęboko ludzkich postaciach *Lunatyków* czy *Braci Karamazow*. Podjęcie przez Krystiana Lupę adaptacji *Zaburzenia* jest bliskie dawnym wyborom. Wszak skromny lekarz, odwiedzający z oddaniem swych chorych i wysłuchujący

jący cierpliwie ich strasznych opowieści, nie należy do obecnego kanonu wartości. Nie są to czasy dla takich bohaterów.

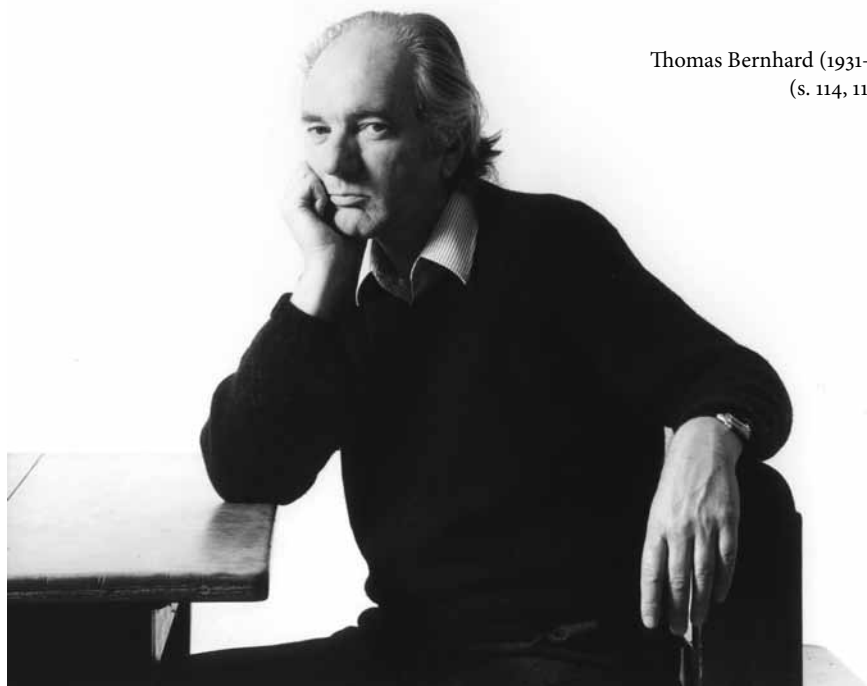
W spektaklu Lupy powieść sprzed ponad czterdziestu lat nabrała współczesnej wymowy. Ciekawa interpretacja prozy austriackiego pisarza, ocieplenie relacji ojciec–syn, obecność częstych akcentów komediowych, znakomicie prowadzenie, niezwykle uzdolnieni aktorzy, którzy stworzyli wyraziste postaci, wizualna i dźwiękowa, pełna poezji, forma – wszystko to wprowadziło w mroczny świat prozy Bernharda świetlisty ton, przypominający adaptacje Dostojewskiego i Brocha. Ówczesni francuscy krytycy pisząc o spektaklach Lupy nieśmiało podkreślali w swych recenzjach to, co kojarzyło im się z rodzajem transcendencji. Widzieli ją w głębokim stosunku artysty do człowieczeństwa.

Z ciekawością czekamy na kolejną inscenizację Lupy, którą pokaże teatr w Grazu w styczniu 2014 roku. Będzie to adaptacja *Wycinki (Holzfällen)* Bernharda, powieści z kluczem, stygmatyzującej ciemne strony austriackiego świata kultury.

Anna Łabędzka

PRZYPISY

- 1 Zabieg znany z *Factory 2* – tu jeszcze zabawniejszy, ponieważ mniej nieoczekiwany.
- 2 Od tego paragrafu kolejne tytuły części spektaklu pochodzą z tekstu adaptacji Krystiana Lupy, który Autor zechciał mi udostępnić.
- 3 Skojarzenie z powieścią Conrada i jej filmową repliką dzieł z Fabienne Darge – autorką recenzji z dnia 05.10.13, zamieszczonej w „Le Monde”.
- 4 Tłumaczenie z francuskiej wersji tekstu Thomasa Bernharda zamieszczonej w programie *Perturbation: L'Italien, „Arcane”* 1988, nr 17, s. 132.



Thomas Bernhard (1931–1989)
(s. 114, 115, 123)

Edmund White

Z PISARZEM ROZMAWIA

Sabina Misiarz-Filipek

Edmund White
Zapominanie Eleny
Biuro Literackie
Wrocław 2013

Sabina
Misiarz-Filipek

Chłopiec z czerwonymi uszami

Chciałabym porozmawiać z Panem o *Zuchu*. Polski tytuł znacznie różni się od oryginału. Jak się Panu podoba?

Myślę, że jest dobry. Po angielsku *Boy's Own Story* brzmi bardzo staroświecko. W Anglii była taka seria książek *A Boy's Own...* (*King Arthur, History of England*, itd.). Były to książki przeznaczone dla porządných chłopców z dobrych domów. „Zuch” to określenie z harcerstwa – jako tytuł jest idealne. Staroświeckie, a równocześnie bardzo ironiczne. Moim zamysłem było umieszczenie powieści gejskiej (która była oczywiście czymś nowym i rewolucyjnym) w tradycji bardzo staroświeckiej literatury dla młodych chłopców. We Francji książce nadano głupi tytuł *Un jeune Américain* (*Młody Amerykanin*). Spierałem się o to z Susan Sontag. Ona twierdziła, że tytuł oryginalny jest zbyt ironiczny, że powinien brzmieć bardziej zwyczajnie (np. *Boy's story*). Ja jednak nie słuchałem nikogo i zrealizowałem własny pomysł.

Jak się Pan czuje, po raz kolejny wracając do tej najbardziej chyba znanej Pańskiej książki?

Wydaje mi się, że każdy pisarz ma taką książkę, dzięki której jest rozpoznawalny. Napisałem nową powieść zatytułowaną *Jack Holmes and His Friend*, która ukazała się w styczniu 2012 roku. Wiele osób mówi, że to moja najlepsza książka – od



Edmund White

Fotografia Robert Wiącek

czasów *Boy's Own Story*. Myślę, że ludzie zawsze będą porównywać nowe pozycje do tego, co już znają. A ja napisałem przecież w sumie dwadzieścia pięć książek.

Czym zatem różni się Pana nowa książka od *Zucha*?

Jest bardzo dojrzała. Opowiada o przyjaźni pomiędzy heteroseksualistą i gejem. To jest coś, co się normalnie zdarza, nawet bardzo często, ale ja nie znam żadnej powieści, której głównym tematem byłaby taka przyjaźń. Rzecz się dzieje w Nowym Yorku w latach 60. i 70., przed wybuchem AIDS i po nim, przed okresem ruchu wyzwolenia gejów i później. W jakimś sensie jest to również powieść historyczna.

Chciałabym zapytać o jedną ze scen z *Zucha* – o scenę, która wydała mi się szokująca. Główny bohater decyduje się na ucieczkę do Nowego Jorku z nowo spotkanym na ulicy człowiekiem. Czło-

wiek ten obiecuje mu podróż, wyłudza od niego pieniądze, lecz nie zjawia się na umówioną godzinę. Jest jasne, że go oszukał. Później okazuje się, że chłopak spotyka go ponownie, ale nie walczy, nie okazuje gniewu, nie buntuje się, pozostaje bierny.

Pamiętajmy, że chodzi o Cincinnati, czyli Środkowy Zachód Ameryki – myślę, że w latach 50. nawet jeśli osoba homoseksualna została napadnięta czy okradziona, nie zgłosiłaby się na policję, bo nie miała żadnych praw – bo sama ze względu na swoją orientację seksualną narażałaby się na więzienie.

Ale ta scena ma również metaforyczne znaczenie dla całej powieści.

Zgadza się, choć nie da się pominąć faktu, że geje nie mieli wtedy równych praw. W sensie metaforycznym – tak teraz myślę – scena ta poniekąd tłumaczy

zakończeniu książki, w którym to właśnie główny bohater zdradza swojego nauczyciela, ponieważ sam został zdradzony. Bierz w ten sposób odwet. To, co robi, jest niewłaściwe, bo nauczyciel był dla niego miły, uprawiali seks i nikt nikogo nie zranił. Proszę jednak pamiętać, że jest jeszcze wątek narkotykowy, który tłumaczy tę zdradę.

Wydaje mi się, że atmosfera *Zucha* jest dosyć mroczna.

Powiedziałbym, że ton powieści jest olimpijski. Bohater jest ponad opisanym cierpieniem. Chciałem, żeby czytelnik czuł, że wszystko się dobrze skończyło. Dorosły narrator patrzy na całą historię z dystansu. Nawet jeśli narrator i bohater są tą samą osobą, to lata, które upłynęły, przyniosły spokój.

A nie myśli Pan, że książki gejowskie stają się coraz bardziej popularne, wręcz modne?

Nie. Myślę, że wciąż są marginalizowane. Nawet jeśli pojawia się coraz więcej naprawdę dobrych pisarzy gejowskich, większość z nich ma problem z publikacją. Myślę, że istnieje fałszywa analogia pomiędzy książkami gejowskimi a literaturą afroamerykańską, której reprezentantką może być na przykład Toni Morrison. Ona już przekroczyła granice getta, dostała Nagrodę Nobla. Ta literatura ma szansę na sukces wśród szerokiej publiczności, ale niestety nie jestem sobie w stanie wyobrazić pisarza gejowskiego, który zostaje nagrodzony Nagrodą Nobla albo pisuje dla szerokiej publiczności. Zawsze próbuję sobie przedstawić taką sytuację, że heteroseksualny mężczyzna, mieszkający w niewielkim mieście, idzie do swojej lokalnej księgarni i stoi w kolejce do kasy z książką gejowską w ręce.

I nie może sobie Pan tego wyobrazić?

To by się nie zdarzyło. Nie w Ameryce. Gdyby ktoś się odważył, to bałby się, że ludzie go zobaczą i pomyślą, że on sam jest gejem. Być może kobieta mogłaby się na to ważyć, ale nie mężczyzna.

A jak wyglądała Pana współpraca z polskimi tłumaczami Pańskich książek?

Właściwie, jeśli chodzi o tłumaczenie *Zucha*, nie kontaktowałem się z Jerzym Jarniewiczem. W tłumaczenie *Hotelu de Dream* byłem jednak zaangażowany. Znam pana Jacka Dehnela, spotkaliśmy się w Ameryce. Mamy też wspólnego przyjaciela. Kontaktowaliśmy się mailowo, wysyłał mi wiele pytań dotyczących tłumaczenia konkretnych słów.

W *Hotelu de Dream* pojawia się charakterystyczny slang środowiskowy.

Nawet dla czytelnika anglojęzycznego niektóre słowa mogą wydawać się obce, ponieważ w tej książce starałem się odtworzyć slang amerykańskiego środowiska gejowskiego z XIX wieku. Wiele jest tu wyrażeń zabawnych. W oryginale brzmią one egzotycznie, i o to chodzi. Opierałem się na badaniach języka XIX wieku, dlatego wyrażenia z tej powieści brzmią obco dla współczesnego czytelnika.

Czy wraca Pan do swoich powieści?

Nigdy nie czytam siebie. Wie Pani, pisałem biografię Jeana Geneta. Jeden z krytyków pytał Geneta: „Dlaczego Pan nigdy nie podejmuje dyskusji na temat swojej prozy?” – to było trzydzieści lat po tym, jak przestał pisać, i on powiedział: „Bo nie chcę sam siebie kopiować”. Myślę, że dla pisarza to bardzo ważne, by wciąż siebie odnawiać i robić nowe rzeczy. Nie możesz myśleć o tym, co już zrobiłeś.

A czy dostrzega Pan ciągłość swojej twórczości na przestrzeni czasu?

Borys Eichenbaum i Wiktor Szklowski mówią o defamularyzacji. Bierze się coś bliskiego – na przykład taniec, i trzeba sobie wyobrazić, że to zupełnie obce zjawisko. W *Wojnie i pokoju* na przykład Natasza idzie na swój pierwszy bal i do opery – zarówno bal, jak i opera wydają jej się dziwnymi rytuałami obcej cywilizacji. Tak też są opisane. Ten efekt mnie zawsze bardzo interesował. Rozwijam go zwłaszcza w mojej debiutanckiej książce *Forgetting Elena* [*Zapominanie Eleny*, przeł. Andrzej Sosnowski, Szymon Żuchowski, Wrocław 2013 – przyp. red.]. Bohater chory na amnezję nie jest pewien, co znaczą najprostsze rzeczy, więc wszystkiego doświadcza jako obcości. Myślę, że na przestrzeni mojego pisania to jest jakaś myśl łącząca wszystkie moje książki – próba odświeżania spojrzenia.

Czy spotkał się Pan z ostrą krytyką swoich powieści?

Zwykle jestem krytykowany z powodów politycznych. Zostałem na przykład negatywnie oceniony w „The New York Review of Books”, które jest wiodącym pismem zajmującym się literaturą i do którego sam pisuję. Wydałem niedawno zbiór esejów *Sacred Monsters* (2011) – większość z tych esejów ukazywała się w „The New York Review of Books”, ale po wydaniu książki zostałem w tym piśmie skrytykowany przez Daniela Mendelsohna. Napisał koszmarną recenzję atakującą wszystko, co kiedykolwiek stworzyłem. Czasami ludzie po prostu nie lubią literatury gejowskiej, choć Daniel Mendelsohn sam jest gejem. Jest on jednak zdania, że geje nie powinni robić hałasu

wokół siebie, tylko pisać tak, jak wszyscy normalni ludzie.

Niektórzy oczywiście uważają, że po prostu piszę źle, że na przykład zrujnowałem Geneta jako przedmiot badań dla wielu generacji, bo napisałem o nim wielką książkę, pozbawiając innych prawa do dalszych poszukiwań. Myślę, że spotykam się z większą krytyką niż inni pisarze na podobnym etapie swojej kariery. Innymi słowy – gdybym był Saulem Bellowem czy Philipem Rothem – byłbym inaczej traktowany. Krytycy raczej odnoszą się z szacunkiem do życia pisarzy. Jednak nie do mojego. Nie chcę przez to powiedzieć, że jestem tak dobry jak pisarze, których wymieniam, bo prawdopodobnie nie jestem, ale dziwi mnie, jak często byłem i jestem atakowany.

Moja ostatnia powieść zebrała jednak pochwały. Czasami jest też tak – książka przez dwa miesiące od publikacji zbiera same dobre recenzje, aż nagle pojawia się młody krytyk, który uznaje, że trzeba ją jednak zrucać.

Potraktuję to jako wskazówkę.

To dobry ruch w karierze. Oceniając krytycznie, jesteśmy zwykle bardziej błyskotliwi. Napisanie pozytywnej recenzji jest bardzo trudne. A bycie wrednym – zwykle jest zabawne.

A jakie teksty krytyczne sam Pan pisuje?

Staram się pisać tylko o tym, co mi się podobało. Raczej też pisuję o nieżyjących już twórcach: o Henrym Jamesie, Edith Wharton czy Marcelu Prouście. Czasami piszę o jakiejś nowej książce, ale nie za często.

Jakiś czas temu świetny wydał mi się pewien młody pisarz, twórca krótkich fa-

buł. Zadzwoiłem do „New York Time-sa” i powiedziałem, że chcę napisać recenzję na pierwszą stronę. Nie znałem go wcześniej, ale mój przyjaciel, Rosjanin, świetny młody krytyk, polecił mi go i bardzo mi się spodobał. Czasami robię coś takiego. Częściej za to jestem jurorem w konkursach literackich. Czytam wtedy 70 czy 100 książek, co jest o tyle ciekawe, że można na te książki spojrzeć z perspektywy socjologii literatury. Na przykład w Ameryce jest taka tendencja „Peace Corps Novel”: młody pisarz jedzie do Indii albo Meksyku, doświadcza przemiany i pisze o tym książkę. Pewnie dlatego że w Ameryce pisanie o klasach społecznych jest silnie tabuizowane. W Anglii jest to na porządku dziennym, ale w Ameryce chcemy być bardzo demokratyczni, dlatego nie możemy roztrząsać różnic między bogatymi i biednymi. Wszyscy chcemy być równi, a skoro jesteśmy wszyscy tacy sami, to o czym w ogóle można pisać? Pisarz wyjeżdża więc, by odnaleźć socjologiczny dystans, ale także żeby napisać o tym, jak był naiwny przed wyjazdem. Na przykład Nell Freudenberger opisuje jedną ze swoich przygód w Indiach. Jest w obcym sobie środowisku, chce jej się sikać, więc znajduje małą budkę, która kojarzy jej się z toaletą, okazuje się jednak, że ta budka to świątynia lokalnego bóstwa. Ma dylemat, bo naprawdę bardzo jej się chce sikać... Młodzi pisarze amerykańscy uwielbiają teraz tak pisać.

Czy zatem powieść potrzebuje raczej ciekawego tematu, czy wystarczy sprawność warsztatowa?

Powieść potrzebuje ciekawej materii. Henry James powiedział kiedyś, że po-

wieść musi być przede wszystkim interesująca. To ważne, żeby temat był dobry i nowy. Zawsze staram się pisać o nowych rzeczach. Moja najnowsza powieść *Jack Holmes and His Friend* jest o więzi między gejem i heteroseksualnym mężczyzną. Wydawało mi się to świeżym tematem. I rzeczywiście, temat wygenerował wiele komentarzy wokół książki. Większość dziennikarzy ma problem z dyskusowaniem o literaturze, ale jeżeli jest temat, wokół którego można zogniskować dyskusję...

... to ułatwia się życie dziennikarzom i krytykom.

Mary McCarthy lata temu napisała powieść *The Group* – o pięciu kobietach, które chodziły do tego samego college’u i spotykają się po latach, by zobaczyć, jak się zmieniło ich życie. No i to był temat, który krytycy pokochali! Bo miało to odniesienie do rzeczywistości.

Czy próbował Pan kiedyś pisać poezję?

Tak. Z marnym skutkiem.

A czy publikował Pan swoje wiersze?

Nieee! Ale przekłady tak. Tłumaczyłem poezję Geneta. Jestem dobrym imitátorem. Nie jestem w poezji oryginalny. Poezja to nie mój rozmiar. Wydaje mi się, że jestem jak duży samolot, który potrzebuje długiego pasa startowego, żeby się odbić od ziemi... Yeats powiedział, że poezja to coś, co nie może być przetłumaczone. A czy Pani pisuje poezję?

Pewnie jak każdy student polonistyki, pisuje to i owo.

A czytuje Pani poezję Adama Zagajewskiego?

Jest w niej – powiedzmy – klarowność i przejrzyistość myśli.

Lubię jego prozę, może nawet bardziej niż poezję. *Dwa miasta* – cudowna proza. Uwielbiam wielu polskich pisarzy – np. Brunona Schulza.

A Gombrowicza?

Też. Jest bardzo interesujący, w szczególności jego *Dziennik*, zwłaszcza z okresu, kiedy żył w Argentynie. [*Przy barze męczyzna relacjonuje coś podniesionym głosem. Po polsku.* – przyp. SMF] O czym on mówi?

O samochodach. Lubi Pan obserwować ludzi?

Zbieram repertuar gestów i zachowań. Później się przydają tu czy tam. Lubię opisywać mężczyzn z erotycznego punktu widzenia. Opieram się w tym na obserwacjach tysięcy, milionów ludzi. Czasami dostrzega się jakiś fenomen. Patrzyłem kiedyś na pewnego chłopca. Miał bardzo czerwone uszy. Były pokryte delikatnym jasnym puszkciem, blond włoskami. Miały zupełnie inny kolor niż jego twarz. Często widujemy takie uszy, ale nikt ich nie opisuje.

Przepraszam, że o to spytam – o Michała Foucaulta. W jednym z wywiadów powiedział Pan...

... że byłem jego głępszym przyjacielem?

Tak, ale myślę raczej o tym, co Pan powiedział później: że każdy z nas potrzebuje mieć takiego głępszego przyjaciela, żeby się lepiej poczuć.

Cóż, niektórzy z moich przyjaciół są takimi intelektualistami. Według nich wszystko musi być przeanalizowane i przedyskutowane. No, to jest okropnie męczące, szczególnie po pracy. Pracujesz cały dzień, więc po pracy chcesz odpocząć, zrelaksować się, nie masz ochoty roztrzą-



sać, chociaż analizy też bywają ciekawe. Z dwoma czy trzema przyjaciółmi lubię rozmawiać, bo są bardzo oryginalni. Z ich ust wychodzą same zaskakujące stwierdzenia. Jednak większość ludzi jest przewidywalna.

Człowiek, który pomagał mi w badaniach nad biografią Geneta, Albert Dichy, jest jednym z najbardziej inteligentnych i oryginalnych ludzi, jakich kiedykolwiek poznałem. Na każdą sprawę ma własny, odmienny punkt widzenia. W listopadzie miałem wylew. Ludzie w większości reagują poważnie, jeśli o tym ze mną rozmawiają, a Dichy powiedział: „Teraz musisz się upewniać, że wszyscy się z tobą we wszystkim zgadzają, zanim podejmiesz jakąkolwiek rozmowę”.

Dziękuję za rozmowę.

Elena, której nie ma

Edmund White
Zapominanie Eleny

Biuro Literackie
Wrocław 2013

Z*apominanie Eleny* – nie tak powinien brzmieć tytuł debiutanckiej powieści Edmunda White’a. Czytelnik, spodziewający się rekonstrukcji rozpadu relacji, jakie (być może) łączyły kobietę z głównym bohaterem, będzie się musiał poczuć nieco rozczarowany. Choć Elena pojawia się fizycznie w powieści, sprawia wrażenie raczej pewnego konceptu niż rzeczywistej osoby. Tytułowa Elena, skoro nie istnieje, nie może też naprawdę umrzeć. Nie powinno zatem dziwić, że na jej „pogrzebie” wszyscy stawiają się w białych szatach.

Dlaczego nieobecności Eleny nadał White procesualny charakter? Dlaczego książka nie nosi tytułu „brak Eleny” albo „nieistnienie Eleny”, a właśnie – sugerujące jakiś proces, zapominanie? Może White’owi chodzi o sam ruch, o ciągle przesunięcia, które dokonują się w przestrzeni symbolicznej i coraz bardziej oddalają od tego, jak było naprawdę. Być może owa tytułowa nieobecna jest figurą samej pamięci. Mogłaby zatem symbolizować pewne centralne doświadczenie, którego nie da się wypowiedzieć. Im bardziej jednak chce się o nim coś powiedzieć, tym bardziej trzeba się od niego oddalać. Poddawać się procesowi zapo-

minania to konstruować historię, budować znaczenia.

„Kim jestem?” – główny bohater, pozbawiony pamięci młody mężczyzna, nieprędko zadaje to pytanie. Wcześniej szuka swoich ubrań i okularów we wspólnej szafie i próbuje się zorientować w zwyczajach panujących w społeczeństwie, w którym się znalazł. Ale kiedy w końcu pyta, nie zostaje potraktowany poważnie – „masz doprawdy dziwaczne poczucie humoru”, odpowiada Elena albo... jego pamięć.

Czym są relacje z ludźmi bez pamięci? To kontakty czysto językowe, oparte na wymianie aktów estetycznych. Nie zmieniają one w kierunku budowania sensu, nie pozwalają na poznanie drugiej osoby, przeciwnie – oddalają od rzeczy podstawowych.

Wydawałoby się, że najbardziej elementarnym doświadczeniem człowieka jest doświadczenie własnego ciała. Jednak nawet ono nie zostaje potraktowane w powieści jako doznanie naturalne. Bohater nie odnajduje związku ze swoją tożsamością w fizyczności. Cieleśność nie jest też drogą, która zbliżałaby do drugiej osoby („Czy mamy tak lizać i masować się nawzajem, dopóki nie opadniemy z sił, czy też nastąpi jakiś sygnał zwiastujący koniec?”). White przeczy przekonaniu, jakoby to, co bliższe ciału, mogło być wolne od kulturowego bagażu. Nawet intymność podlega polityce („Może nadchodzący świt nie przysłuży się naszym manewrom, a może kobieta będzie się stawać coraz bardziej udręczona, aż poczuje, że ma dosyć, lub zakończy z góry określony cykl w z góry określonym punkcie?”). Ciało „samo w sobie” nic nie znaczy, dopóki nie zostaje wprzęgnięte w porządek

symboliczny. Cieleśność nie jest żadnym ratunkiem przed językiem.

Główny bohater to człowiek ograniczony do performatywności swoich gestów – gestów zawieszonych w pustce i wykonywanych w kierunku pustki, w kierunku wielkiego Innego, który nie istnieje, to znaczy – istnieje o tyle, o ile jest wypracowywany w rytuale społecznym.

Pozostali wyspiarze (bo rzecz dzieje się na odizolowanej od świata wyspie) ukazani z perspektywy głównego bohatera, sprawiają wrażenie marionetek. Czy im również odebrana została pamięć? – nie wiemy. Dość, że całą energię pochłania im analiza porządku symbolicznego oraz dostosowywanie własnego zachowania do jego dynamiki. Społeczność ta spełnia się w stu procentach w gramatyce.

Miałam tylko problem z poprawną wymową. Być może wyspiarze Herberta nie zdają sobie sprawy, jak dziwny, niepojęty dialekt wypracowali, lecz każdy uczciwy przybysz z zewnątrz mógłby zaświadczyć, jak trudno nauczyć się tego języka. Zupełna prostolinijność przeplata się w nim z niebywałą omownością; żarty toaletowe sąsiadują z humorem wyrafinowanym, prawie nieuchwytnym.

Niefortunne zachowania językowe skutkują zupełną porażką towarzyską, a umiejętne posługiwanie się językiem prowadzi na pozycje władzy, oferuje pokusę zbudowania własnego systemu i zhierarchizowania kawałka rzeczywistości, choćby ów kawałek świata wyjściowo wydawał się najbliższym, najmniej wartym uwagi czy kryjącym niewielki potencjał polityczny.

White ukazuje ryzykowną grę toczoną w języku. W grze tej mówienie wprost jest aktem największej ekstrawagancji, nie

mieści się w Kodeksie. Ktoś, kto decyduje się ten Kodeks naruszyć, zostaje skazany na banicję i nie jest to wcale wygnanie z wyspy (Błademu Nieznajomemu, który popadł w niełaskę spalono willę!). Banicja z własnego domu to także wygnanie z języka: „Kierowany perwersją postanawiam wstać i wyjść. Przyjmuję neutralny wyraz twarzy i zdaję sobie sprawę, że wychodząc w tej chwili, napędzę Bill’emu, a pewnie i pozostałym stracha”.

Nawet milczenie jest u White’a politycznym gestem (a może jest nim przede wszystkim milczenie!). Milczenie w momencie, kiedy „powinno się coś powiedzieć” jest wyraźnym naruszeniem reguł gry. Jednym milczeniem to się udaje i za pomocą dobrze zagranych aktów milczenia obejmują władzę. Inni, z tego samego powodu, popadają w niełaskę.

Cały ten świat, ostentacyjnie sztuczny („Wszystkie postacie w tej opowieści są fikcyjne i nierealne – ale to samo dotyczy większości ludzi, których znam w realnym życiu” – powiada Slavoj Žižek) nie jest jednak wyłącznie satyrą na amerykańskie społeczeństwo lat 60. i początku lat 70. Z niemal obsesyjnego rozkładania relacji międzyludzkich na atomy można wyczytać filozoficzne przesłanie. Język – na który White jest wyczulony na przestrzeni wszystkich swoich książek (wystarczy sięgnąć po *Hotel de Dream*, by zobaczyć, jak radykalnie język w pisarstwie White’a determinuje rzeczywistość – ustanawia jej ramy) – w *Zapomniani Eleny* jest układem znaczących rozciągniętym nad pustką. „Jestem karuzelą możliwości obracającą się w pustce” – mówi główny bohater. Czy nie jest to niemal doskonała definicja języka?



Edmund White

Fotografia Robert Wiącek

Pożar willi Błedego Nieznajomego staje się towarzyskim widowiskiem, zostaje przekształcony w performance. A wszystko to dzieje się na poziomie słów. Pożar, nazwany „Panoramą Pożaru” zyskuje wymiar estetyczny, zostaje unieruchomiony tak, jakby już był obrazem a nie samym zdarzeniem („I powrócono do dyskusji o godnej pożalowania nieobecności błękitu w płomieniach”). Wymiar symboliczny i estetyczny danej sceny staje się przedmiotem dyskusji; bezpośrednio dostępna rzeczywistość jest zupełnie niewarta uwagi. Wystarczy, że zgromadzeni na scenie tancerze zaczynają śpiewać „Pożar pożar hu!” i sam pożar jako zjawisko empiryczne staje się mało rzeczywisty. Na pewno mniej rzeczywisty niż „Panorama Pożaru”, którą odgrywają na scenie tancerze i której znaczenie odgrywają w języku wyspiarze.

„Prawda ma strukturę fikcji” – jak by powiedział Jacques Lacan – wszystko, co bohaterowie czynią, i to, czego nie czynią w codziennych interakcjach jest przyjmowaną przez nich pozą, maską, za którą próbują się ukryć, a która tyleż zasłania, co odsłania ich ukryte pragnienia. „Po prostu grają siebie” mówi Žižek.

„Niemieckie toalety są prawdziwym kluczem do okropieństw Trzeciej Rzeszy. Ludzie, którzy są w stanie budować takie toalety, są zdolni do wszystkiego” – Žižek, cytując fragment książki Eriki Jong *Strach przed lataniem*, analizuje polityczny wymiar toalet. I wydawałoby się, że nie jest przypadkiem, iż *Zapominanie Eleny* otwierają akurat dywagacje toaletowe głównego bohatera: „Zastanawiam się, jakie wywarłbym wrażenie, gdybym poszedł teraz do łazienki? Być może nikt nawet by nie

zauważył [...]; jest możliwe, że ludzie mają tutaj całkiem «naturalny» stosunek do czynności fizjologicznych, że uważają je już to za humorystyczne, już to zbyt trywialne, żeby o nich mówić. A z drugiej strony, zawsze zachodzi możliwość, że całą sprawę ustala skrupulatnie ułożony protokół, a domownicy przestrzegają porządku wzrostu, popularności bądź starszeństwa”.

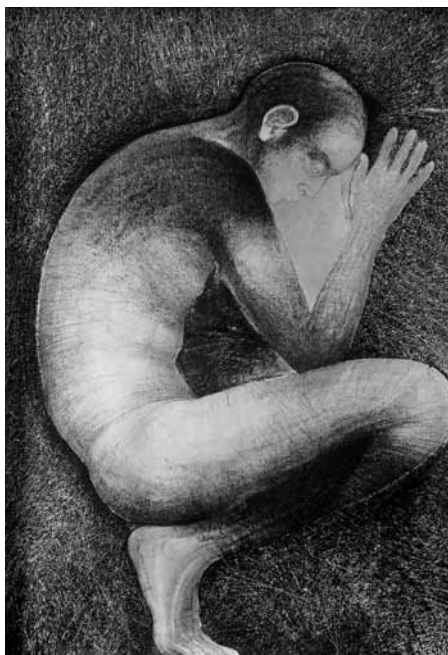
Świat, który ukazuje White, to nieustające *reality show* – spektakl zakładający obecność jakiegoś widza, Innego. Stary Kodeks staje się punktem odniesienia dla Nowego Kodeksu i ostatecznie nie jest ważne, czy kodeks istnieje – wiara w to, że są tacy, którzy wierzą w istnienie kodeksu w zupełności wystarcza jako jego uprawomocnienie. Uprawomocnieniem kodeksu jest podtrzymywanie społecznych iluzji, czyjegoś przekonania o jego istnieniu. „Herbert z westchnieniem podaje mi swój wiersz złożony dokładnie tak jak mój. Co wyłoni się na powierzchni falującego oceanu możliwości? Rozkładam arkusz i przez chwilę wydaje mi się, że widzę swój wiersz. «Miłość». Oto cała treść. Gdyby nie ciemniejsze, kształtniejsze pismo Herberta, oba utwory byłyby identyczne. [...] Herbert płacze”.

Relacja tak bliska, że doprowadza jednego z bohaterów do łez wzruszenia możliwa jest tylko przez słowo pisane. Domyślnym adresatem każdego „listu” (wiersza) jest wielki Inny. Dlatego też wzruszenie spowodowane wymianą wierszy jest nie tylko wzruszeniem osobistym, wynika z faktu, że podtrzymana została relacja z wielkim Innym. Nie tylko zapisaliśmy to samo (odnaleźliśmy porozumienie w porządku symbolicznym), lecz także zachowaliśmy się wobec wielkiego Inne-

go, podtrzymaliśmy jego ciągłość. Pisanie wiersza na poczekaniu to konstruowanie wypowiedzi na oczach Innego.

Debiutancka powieść White’a zapowiada już niezwykle plastyczny styl jego późniejszych książek. Jest jednak, jak mi się wydaje, jego powieścią najmocniej ciążącą ku teoretycznym rozważaniom – z szeregu epizodów i obrazów można wywieść pewną filozofię języka. Ów багаż niekiedy przeszkadza, można go wziąć za przesadny popis intelektualny. Równie dobrze popis ten stać się może przygodą na miarę lektury *Portretu Doriana Graya*. Zdania White’a smakują bowiem bardzo dobrze, niemal każde warto jest zapisać w sztambuchu.

Sabina Misiarz-Filipek



Dariusz Tokarczyk, grafika

Ezra Pound i poezja nowego obiektywizmu

Ezra Pound

Wiersze, poematy i Pieśni

przeł. Leszek Engelking

Biuro Literackie, Wrocław 2012

Wit Pietrzak

Nie sposób przecenić wpływu, jaki Ezra Pound wywarł na poezję XX wieku. Postulaty imażyzmu, które wypracował jeszcze przed pierwszą wojną światową¹, są ciągle żywe zarówno w liryce, jak i w języku krytyki literackiej, charakterystycznym nie tylko dla „obozu poundystów” (przede wszystkim Hugh Kennera, Christine Brooke-Rose i Donalda Davie’go). Marjorie Perloff – odwołując się do książki *The Pound Era* autorstwa Kennera – w połowie lat 80. zasugerowała, że pierwszą połowę wieku XX można określić erą Pounda i/lub Wallace’a Stevensa². Nie można tu jednak zapominać, że poglądy teoretyczne Pounda wyrosły w ścisłym powiązaniu z praktyką poetycką. Pound przebył długą drogę od emulatora tradycji trubadurskiej do awangardowego wywrotowca (zarówno literackiego, jak i politycznego³), który pozostawił po sobie nieogarnioną spuściznę *Pieśni*. W opublikowanych niedawno przekładach wybranych dzieł Pounda autorstwa Leszka Engelkinga tłumacz prezentuje wiersze, które świetnie ilustrują kolejne zmiany w pisarstwie Amerykanina, w pełni przedstawiając podstawowe

poematy: *W hołdzie Sekstusowi Propercjuszowi*, *Hugh Selwyn Mauberley* oraz wybór siedemnastu *Pieśni (Cantos)*; w tych dziełach właśnie najdokładniej objawia się Poundowska poetyka, którą roboczo nazwać można nowym obiektywizmem.

Piszę tu o „nowości”, ponieważ Pound doskonale zdawał sobie sprawę z rewolucji, jaka odbyła się w postrzeganiu rzeczywistości i miejsca, które zajmuje w niej człowiek⁴. Jego fascynacja konstrukcją nowoczesnych maszyn bezpośrednio wyrasta z głębokiego zrozumienia postępu naukowego⁵, który dokonał się na przełomie XIX i XX wieku oraz w dekadach poprzedzających II wojnę światową. Zwłaszcza odkrycia w dziedzinie fizyki zmieniły obraz rzeczywistości, problematyzując kwestię obiektywizmu w sztuce. „Choć zasada nieoznaczoności wsparła tezę o wspólnocie człowieka i natury, to pojęcie przejścia kwantowego można było zastosować do różnych estetyk zerwania. Dla Herberta Reada pojęcie to przyniosło naukowe potwierdzenie idei dzieła sztuki jako tworu nie tylko rytmicznych wzorów, ale też nagłych zerwań, w których artysta, polegając na swej woli twórczej, dokonuje «skoku w nieznanę»”⁶. W dziele sztuki więc przemawia jednostka, która – przyglądając się światu – przedstawia nam jego faktyczny stan, ale przez nagle zmiany rejestru, niespodziewane połączenia obrazów oraz często niejasną aluzyjność oddaje głęboką naturę rzeczywistości. Człowiek przestaje być centrum świata, stając się jego elementem. Jeśli więc można mówić o obiektywizmie w sztuce, to musi on uwzględniać rozpad podmiotu ludzkiego jako źródła przedstawień. Dzięki lekcji, którą sztuka początków XX stule-

cia wyniosła z odkryć nauk ścisłych, dokonała się jedna z pierwszych rewolucji modernizmu, narodziny „podmiotu rozszczepionego”. Jak pisze wybitny znawca okresu, Jean-Michele Rabaté: „Korzenie [takiego ujęcia podmiotu] można znaleźć w głębokich trendach [ówczesnego świata], takich jak spuścizna niewolnictwa, zachodni imperializm, rodząca się industrializacja, ogólny postęp w komunikacji, prędkości podróżyowania i gęstości zaludnienia; trendy te dochodzą do głosu w artystycznych i literackich dokumentach ruchów takich jak post-symbolizm, ekspresjonizm, symultaneizm i futuryzm. Jednak pewna stała nie ulega zmianie: świeżo zglobalizowany świat pociąga za sobą radykalny podział, lub też postępujące rozbieżności starej koncepcji jaźni. Nowa podmiotowość narodziła się w tym samym czasie co literatura modernistyczna”⁷. Zrozumienie tej zmiany jest o tyle ważne, iż to właśnie w kontekście zerwania z ideą jaźni totalnej Pound tworzy poezję, której za zadanie stawia uchwycenie rzeczywistości „człowieka rozszczepionego” oraz pokazanie drogi ku jego przyszłości.

Rzeczywistość Pound rozumie jako przepastną chwilę ciągłej obecności, w której przeszłość i przyszłość współtworzą obraz świata. Nie jest to wizja odosobniona, gdyż jedną z fundamentalnych cech szeroko pojętej literatury modernistycznej jest rozwinięcie koncepcji symultaniczności. „Tak jak promień światła łączy «chwilę obecną» dwu osobnych miejsc w czasoprzestrzeni, teoretycznie umożliwiając osadzenie bitwy pod Waterloo w «teraźniejszości» jakiejś innej planety, tak kanoniczne dzieła modernizmu

łączą teksty i postaci literackie z różnych okresów w jednej przestrzeni”⁸. Analogia ta świetnie definiuje metodę kompozycyjną dojrzałej poetyki Pounda. Pierwsza część *Propercjusza* stanowi doskonały przykład:

Cienie Kallimacha, ducha Filetasa
z Kos,
To waszym gajem będę szedł,
Ja, który pierwszy z czystego źródła
Przynoszę greckie orgie do Italii,
i taniec do Italii.

Już na samym początku podmiot liryczny zaznacza swoją obecność. Słowa, które płyną w pierwszej części, pochodzą z konkretnego źródła, z wyraźnie przemawiającego „ja”; lecz nim jeszcze przejdzie nam przez myśl uczynić Pounda mówcą wiersza, okazuje się, że oto śpiewa sam Propercjusz. Pound wykorzystuje tu koncepcję „persony”, do perfekcji dopracowaną przez Roberta Browninga, który wywarł na autora *Pieśni* przemożny wpływ⁹. Czyniąc Propercjusza podmiotem lirycznym, Pound tworzy wypowiedź o tyle obiektywną, że odrzuca jej subiektywną genezę. Podobne wykorzystanie persony jako maski, która zasadniczo odróżnia się od samego poety, typowe jest dla W.B. Yeatsa. Autor *Wieży* był jedynym poetą współczesnym Poundowi, którego ten uważał za wartego uwagi, i choć z czasem odciął się od mitycznych liryków Yeatsa, nigdy nie stracił uznania dla irlandzkiego kolegi po fachu¹⁰. *Propercjusz* jest kamieniem milowym w rozwoju poetyki Poundowskiej z tego też względu, że jego głos wydobywa się z otchłani przeszłości i przynosi antidotum na pisarstwo

(w mniemaniu Pounda) mgliste i ubogie formalnie.

Kolejne „elegie” składające się na *Propercjusza* (które Pound znał i na swój sposób przepracował we własnym poemacie, w żadnym wypadku nie są to przekłady) powracają do tematu miłości. Nie ma tu jednak ani krzty romantycznego apostoofizmu, wręcz przeciwnie – *Propercjusz* przesycony jest ironią i obrazoburstwem, które nawet jak na XXI wiek brzmią zjadliwie. Oto ostatnia strofa części VIII, w której Propercjusz zwraca się do jednej ze swych kochanek:

Teraz już niewzruszona przyjmiesz
cios przeznaczenia,
Choć może Jowisz, nie bacząc na
swą srogość, odsunie
twój dzień ostatni,
Stary zbóżnik, byle tylko Junona
nic nie zwietrzyła,
A może bogini zejdzie do podziemi,
Jeśli młodziotka dama zostanie
zabrana?

W każdym razie na Olimpie będzie
niezła chryja.

W obliczu śmierci swej kochanki Poundowski Propercjusz stara się utrzymać wysoki ton wypowiedzi, brzmieć elegijnie i patetycznie, ale już w czwartym wersie przemawia jego zazdrość; Jowisz bowiem nie ocali dziewczyny „za darmo” – „stary zbóżnik”, a jeśli już dokona cudu, to Junona może mścić się za zdradę, i „chryja” gotowa. Jednocześnie widać bogactwo tonalne i wersyfikacyjne Pounda (które Engelking w większości przypadków oddaje bezbłędnie). Pierwsze dwa wersy cechu-

je regularne rozłożenie akcentów, które przydaje fragmentowi marszowego tempa, lecz już trzeci wers – mocno akcentowany – zaburza rytm po to, aby kolejny wers na nowo go podjął, i znów został zaburzony.

Po przygodzie z *Propercjuszem* warsztat Pounda jest już właściwie kompletny. Koncepcja persony jako maski pozwala mu stworzyć sytuację liryczną, w której podmiot zajmuje pozycję sproblematyzowaną zgodnie z odkryciami naukowymi. Kto przemawia w *Propercjuszu*? Sam rzymski poeta? Raczej nie, bo przecież elegie są tylko wariacjami, opartymi na motywach zaczerpniętych z Propercjuszowych elegii. Może więc Pound? Także nie, bo jego słowa zaczerpnięte są ze źródła z przeszłości, podobnie jak motywy i – częściowo – wersyfikacja. Głos wydobywa się więc gdzieś spomiędzy, z jakiegoś „teraz”, w którym Pound obcuje z Propercjuszem, obydwa żywi i w pełnej krasie. O ile więc *W Hołdzie Sekstusowi Propercjuszowi* jest próbą wypracowania wspólnej przestrzeni czasowej dla wypowiedzi poetyckiej, gdzie przeszłość i przyszłość wchodzi ze sobą w owocny dialog na temat chwili (zawsze już) obecnej, o tyle w poemacie *Hugh Selwyn Mauberley* Pound rozszerza ową chwilę teraźniejszą o kolejne persony. W *Mauberleyu* mamy bowiem do czynienia nie z parą mówców, ale z całą gromadą. W pierwszym liryku wchodzącym w skład poematu, *E.P. Ode pour l'élection de son sépulchre*, podmiotem jest nieokreślony pieśniarz (być może sam Pound), który przedstawia portret awangardzisty Ezry Pounda, jakim widzą go nieprzychylni mu ludzie: „Sztuki strzegł, / Lecz Muz diademu niczym nie

wzbogacił”, w rezultacie „utracił / Miejsce w pamięci ludzkiej”. Werdykt na eksperymenty Pounda jest tu jeden: „Błądził od początku...”. W kolejnych wierszach wydaje się, że podmiotem jest tytułowy poeta Mauberley, który przygląda się rzeczywistości drugiej dekady XX wieku¹¹.

Chociaż opinie Mauberleya czasem współbrzmiały ze stanowiskiem Pounda, to jednak różnica między nimi jest nieredukowalna. Mauberley godzi się na zastany porządek rzeczy, stwierdzając, że „Już lepszy kłamstw wierutny stek / Niżli klasyków parafrazy”. Współczesność kwituje dość gorzko: „Attycki wdzięk – nie na te czasy”. Co do sceny literackiej, Mauberley zdaje sobie sprawę, że karleje ona pod brzemieniem przeciętności i niefrasobliwości, ale zupełnie nie potrafi postawić się „Panu Nixonowi”, gdy ten radzi mu „Rozważyć fach recenzenta”, bo na poezji dorobić się niepodobna, „To całkiem na nic”. Pan Nixon przemawia jako jedna z wielu person w poemacie:

Nigdy nie wspomniałem nikogo,
jeśli
Nie miałem na uwadze opchnięcia
swoich rzeczy.
Tak właśnie trzeba, bo z literatury
Nikt nie uczyni sobie synekury.

Posługując się licznymi „głosami” w pierwszej części *Mauberleya*, Pound pozwala na „obiektywne” zarysowanie się przestrzeni współczesnego mu świata. Zamiast potępiać filisterstwo ludzi pokroju Pana Nixona (prawdopodobnym modelem był powieściopisarz angielski Arnold Bennett, jak podpowiada w *Objaśnieniach* Engelking) czy sztydzić z este-

tycznego otępienia ludzi nieczułych na „Attycki wdzięk”, Pound po prostu pozwała przemówić – i tym samym się zdyskredytować – samym postaciom lub stygmatyzuje je poprzez prufrockiańsko mdłego Mauberleya.

W drugiej części poematu podmiot przemawia konsekwentnie krytycznym tonem, natomiast opinie, które wygłasza, pozwalają utożsamiać go z Poundem. Jednak nawet jeśli to kolejna maska poety, to przynajmniej przybrana na stałe. Przeplatają się znowu motywy krytyki zmysłu estetycznego, ale też ówczesnej polityki i moralności, kulminacją zaś jest podsumowanie niedostatków artystycznych samego Mauberleya-poety.

Niezdolny do mówienia, śpiewu,
kompozycji,
Emendacji, ochrony „najlepszej
tradycji”,
Rafinacji środków, selekcji, gradacji,
Majestatycznych gracji ani
koncentracji,
Słowem, już do niczego prócz
ckliwej konfesji,
Milcząc przyjmował akty
człowieczej agresji.

Oto więc młody poeta Hugh Selwyn Mauberley ostatecznie okazuje się sflaczałym konformistą estetycznym, za grosz w nim woli życia czy walki o lepszą poezję. W porównaniu do Pounda z *Ode pour l'élection de son sépulchre*, który „Pragnął wskreszenia martwego porządku” i nawet w obliczu upadku swych nadziei nie szedł na kompromis, Mauberley jawi się jako postać letnio nastawiona do kwestii „napra-

wy” liryki; właśnie owa letniość okaże się przyczyną jego ostatecznej porażki. Jednocześnie ów katalog braków Mauberleya jest, w sensie pozytywnym, zbiorem wyznaczników dobrego pisarstwa. Ostatni dwuwers z cytowanego powyżej fragmentu – antynomicznie wskazujący na cechę w poezji niepożądaną – jest szczególnie ważny, ponieważ „ckliwa konfesja” nie tylko trąci romantycznym (w znaczeniu Poundowskim, czyli pejoratywnym) sentymentalizmem, ale też nie idzie z duchem czasu. Wyznania wszak dokonać może tylko człowiek jako jednostka indywidualna w odniesieniu do drugiego człowieka; konfesja niesie z sobą anachroniczną wizję podmiotu scalonego, który w pełni świadomie winien odpowiadać za swoje czyny. Mauberley, paradoksalnie jak się zdaje, zatracą się w subiektywnej fantasmagorii; próbując „Nazwać nowo odkryty storczyk”, szuka on sposobu, by nałożyć na rzeczywistość własną wizję, by na nowo nazwać kwiaty, które od dawna mają nazwę. Stąd blisko już do romantyzmu spod znaku Wordswortha i jego poematów *Bildungsgeschichte*. Tym, czego brakuje Mauberleyowi, jest energia, zarówno do życia, jak i ta wytwarzająca się pomiędzy dobrze skomponowanymi słowami (Pound wiele uwagi poświęcił koncepcji *le mot juste* Flauberta). Toteż zamiast pozwolić rzeczom wchodzić w relacje z sobą tak, jak dzieje się to w naturze (Pound pisał o poezji jako *techné*, nie *miémesis*)¹², Mauberley pragnie przedstawić „serię/ Niezwykłych głów w medalionie”. „Pęd do tego, by oddać relacje/ Powieki oraz policzkowej kości/ poprzez słowne manifestacje” wiedzie go jednak tylko do martwego medalionu, który przedstawia

rzeczywistość totalnie unieruchomioną, a więc pozbawioną życia.

Zamykający poemat wiersz *Medalion*, jak twierdzi Davie, charakteryzują wszystkie braki poetyki Mauberleya, co pozwala sądzić, że na koniec ponownie słyszymy słowa jego, nie zaś Pounda. *Medalion* jest „symptomatyczny dla upadku [Mauberleya] w sztuczność, bezruch i rytmiczną powtarzalność”; co gorsza, jego potencjał „idzie na marne, bo brak mu żywotności”¹³. Pozornie *Medalion* spełnia postulaty, które kilka lat wcześniej Pound wyznaczył w manifestie imażyzmu, lecz obraz popiersia autorstwa Bernardino Luiniego, które wiersz przedstawia, jest zupełnie martwy. Wyobrażenia poetycka nie potrafi wykrzesać energii, która drzemie w dziele, ale powraca wciąż do jego materiałowej sztuczności. Rzeźba „Wygląda, jakby w pałacu Minosa/ Ktoś z bursztynu ją splótł lub metalu”. Choć kontury są „bez skazy”, to Luini trwa w zawieszeniu, unieruchomiony, mimo że piękny. Porównanie do dzieł w pałacu Minosa doskonale ukazuje główny problem poezji Mauberleya oraz całego pisarstwa Poundowi współczesnego: wiersz ma wpasować się w panujące trendy, bo tylko wtedy istnieje szansa, że przyniesie pożądaný skutek, czyli krótko mówiąc – zarobi na sobie.

Pound napisał *Mauberleya* tuż przed wyjazdem do Paryża w 1920 roku. Rozczarowany brakiem zrozumienia i poparcia dla innowacji w poezji, które niestrudzenie szerzył od chwili przybycia do Londynu, Pound rozumie, że czas już, aby skupił się na wprowadzeniu w życie swoich postulatów. Pisane od 1915 roku *Pieśni* miały być ostatecznym testamentem Pounda, dziełem życia i kulminacją jego rewolucji

artystycznej¹⁴. Nie jest to miejsce, by rozważać, na ile mu się to udało, dość powiedzieć, że *Pieśni* uczyniły z Pounda być może najważniejszego poetę awangardowego pierwszej połowy XX wieku; bez nich byłby po prostu tym, który pomógł T.S. Eliotowi ukończyć i opublikować *Ziemię jałową*. *Pieśni* utrwaliły obraz Pounda jako przede wszystkim poety, a nie zdolnego, acz buńczucznego impresario.

Sam autor określił *Pieśni* jako „poemat zawierający historię” – i rzeczywiście projekt *Cantos* to epicka próba stworzenia mapy postaci i wydarzeń, które Pound uważał za godne zapamiętania (choć spora ich część poświęcona jest krytyce, przede wszystkim zachodniego systemu bankowego, jaki Pound określił mianem lichwy). Widać od razu, że *Pieśni* rozwijają „ustalenia” *Propecjusza* i *Mauberleya*, posługując się bowiem zarówno modelem diachronicznym – bardzo często przemawiając głosami odległych w czasie person, jak i swoiście synchronicznym. Łącząc tysiące fragmentów w jeden kolaż, *Pieśni* tworzą przestrzeń ogromnego „teraz”, w którym obecni jednocześnie są Konfucjusz i John Quincey Adams, Odyseusz i Sigismundo Malatesta. W tym sensie w *Pieśniach* podział na diachronię i synchronię zostaje zniesiony.

Engelking wybrał głównie *Cantos* pochodzące z lat 1915–1930 (zebrane w tomie *A Draft of xxx Cantos*), a więc te, które wyrastają z korzeni najściślej modernistycznych. *Pieśń I* to przekład fragmentu *Odysei*, który wprowadza pierwszą z dwu podstawowych analogii dla początkowego schematu dzieła; drugą jest Dante i jego *Boska komedia*. Bowiem główny motyw szeroko zakrojonego projektu Pounda

da to opisanie trzech poziomów historii świata (!) zgodnie z modelem dantejskim; porusza się po nich współczesny Odys, czyli nie Pound – ale Nikt. Podmiot liryczny *Cantos*, o ile w ogóle można tu o takim mówić, jest rozpisany na setki głosów, istna symfonia person. Mimo że sugerowano, iż *Pieśni* są jednym z pierwszych utworów w pełni realizujących postulaty związane z postmodernizmem¹⁵ – takie jak ironia, fragmentacja podmiotu, czy też ciągle operowanie cytatem oraz intertekstualizm – to poemat Pounda, a na pewno jego pierwsze trzydzieści pieśni, wpisuje się w typowo modernistyczny kontekst nowego obiektywizmu. Ciągle liczy się przede wszystkim energia i wizja:

Ogień? Ten zawsze, i wizja – też
zawsze,
A słuch stępiony, być może przez
wizję, co błyska
I znika, kiedy chce. Falują złociste
punkty[...]

Owe „złociste punkty” Pound definiuje jako „świejące szczegóły” (*luminous details*), konkretne obrazy, które pozwalają uniknąć abstrakcji i precyzyjnie prezentują ideę. Metoda konstrukcyjna *Cantos* polega więc na takim dobraniu owych „złocistych punktów”, aby dana wizja objawiła się przed czytelnikiem, dosłownie stanęła przed nim w całej swej okazałości i ponadczasowej genialności. Nie ma tu zatem miejsca na przypadek – wszystko jest skalkulowane na najprecyzyjniejszą możliwą ekspresję. Tak pojęta sztuka kompozycji bierze się z postulatów wertycyzmu oraz z Poundowskiej fascynacji chińskim ideogramem. Andrzej Sosnowski ujmuje

rzecz niezwykle przejrzyście: „«Konkret» to już nie tylko «naturalny przedmiot» – cała historia jest nieciągłą serią definio- walnych («konkretnych») momentów, w których manifestuje się zaznaczona symbolicznie rzeczywistość permanentna. Owe uprzywilejowane chwile to *luminous details*, «świejące szczegóły», detale rzucające światło, które płynie z istoty rzeczy w chwili komunikacji ze światem wiecznych stanów umysłu. Każdy konkret jest emocjonalno-intelektualnym kompleksem, *exemplum* pewnego stanu rzeczy [...]. Wszystkie takie znaczące detale łączą się ze sobą w stałe konfiguracje, które Pound nazywa ideogramami – ideogramatyczność polega tu na ściąg- nięciu, zestawieniu, skupieniu, zebraniu pewnej liczby różnorodnych elementów w taki sposób, aby ich «esencjonalne» sensory współtworzyły znaczenie syntetyczne i uniwersalne, które jednak nigdy nie osiągnęłoby poziomu abstrakcyjnego uogólnienia”¹⁶. *Pieśni*, paradoksalnie, przyjmują formę kolażu cytatów (w rozmaitych językach) przede wszystkim po to, żeby nie popaść w abstrakcję, nie stracić z horyzontu prawdziwego swojego celu – skonstruowania dzieła, które wyzna- czy drogę do oświeconej przyszłości¹⁷.

Ambicje Pounda mogą się równać tylko z rozmiarami jego polityczno-ekono- micznych pomyłek. Jednak formalna i tematyczna przełomowość *Pieśni* nie pod- lega dyskusji; są i będą jednym z najważ- niejszych dzieł wysokiego modernizmu. Pound stopniowo tracił wiarę w możliwość ukończenia swojego *opus magnum*; ostat- nie *Pieśni* wyrażają dość niespodziewane – w kontekście deklaracji z wcześniejszych partii utworu – zwątpienie w dzieło ży-

cia: „Tyle błędów,/ odrobina słuszności” (*Pieśń CXVI*); jednak mimo tego, że *Cantos* nie są zapisem „raju na ziemi”, to poeta ani na chwilę nie traci pewności co do istnienia ostatecznego i obiektywnego porządku rzeczy, bo „wszystko wiąże się ze sobą,/ nawet jeśli moje notatki się z sobą nie wiążą”. Koniec końców, „Nikłe światło jak kaganek z kno-tem z sitowia/ poprowadzi z powrotem do wielkiego blasku” (*Pieśń CXVI*). Wiara w istnienie „wielkiego blasku” i pragnienie, by oddać go w słowach, niejako zmusiły Pounda do dodawania coraz to kolejnych utworów; na przestrzeni blisko pięćdziesięciu lat poeta stworzył dzieło, które ostatecznie musi zostać uznane za *work in progress*, wychylony ku przyszłości łańcuch górski: „Bo to są Alpy,/ głupcze”¹⁸. I niczym Alpy reprezentują (pewnego rodzaju) porządek natury – obiektywny tak jak czytelniczy trud, którego wymagają.

Wit Pietrzak

PRZYPISY

- 1 Są to: „1. Bezpośrednie traktowanie przedmiotu czy to obiektywnego, czy subiektywnego 2. Żadnych słów, które nie odnoszą się do przedstawienia. 3. Komponowanie w sekwencji fraz melodycznych, a nie w sekwencji metronomu”. E. Pound, *Jak pisać, w: Sztuka maszyny i inne pisma*, red. M.L. Ardizzone, przeł. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 119.
- 2 M. Perloff, *Pound/Stevens: czyja era?*, przeł. J. Fiedorczuk, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 88–118.
- 3 Poparcie dla faszyzmu było tylko jednym z wielu trudnych do zaakceptowania politycznych wyborów Pounda. Rzetelnie rozlicza się z tą czarną kartą biografii intelektualnej poety Tim Redman, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge 1991.
- 4 Pound, w jednej z wielu gnomicznych definicji, stwierdził, że poezja to „nowość, która pozostaje nowością” (E. Pound, *ABC of Reading*, New York 1960, s. 29).
- 5 Pound prezentuje swoje poglądy estetyczne w powiązaniu z nowoczesnymi maszynami w eseju *Sztuka maszyny*, w: tegoż, *Sztuka maszyny...*, zwłaszcza s. 85–89.
- 6 M. Whitworth, *Physics: “A Strange Footprint”* w: *A Concise Companion to Modernism*, red. D. Bradshaw, London 2005, s. 212.
- 7 J.-M. Rabaté, 1913: *The Cradle of Modernism*, London 2007, s. 141.
- 8 M. Whitworth, dz. cyt., s. 217.
- 9 Pierwsze *Pieśni*, które Pound pisał w latach 1915–17 i które ostatecznie zostały przez poetę odrzucone, zaczynały się od inwokacji skierowanej właśnie do Browninga, zwłaszcza jego poematu *Sordello*.
- 10 O współpracy i wzajemnym wpływie Yeatsa i Pounda pisze wyczerpująco J. Longenbach, *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*, Oxford 1991.
- 11 Idę tu za sugestią Donalda Davie’ego, *Ezra Pound’s Hugh Selwyn Mauberley*, w: *Modernist Essays*, red. Clive Wilmer, Manchester 2004, s. 57.
- 12 Stanowisko Pounda na temat sztuki jako *techné* zwięźle charakteryzuje M.L. Ardizzone, *Czytanie tekstów odrzuconych: metoda czytania* (wstęp do: E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma...*, s. 31–37).
- 13 D. Davie, dz. cyt., s. 65.
- 14 Należy tu wspomnieć, że koncepcji obrazu (*image*), która stanowiła fundament dla całej jego myśli estetycznej, Pound nie wypracował w pojedynkę, ale adaptował (są też ci, którzy sądzą, że po prostu powielił) doktrynę T.E. Hulme’a. Zob. J. Korg, *Imagisme*, w: *A Companion to Twentieth Century Poetry*, red. N. Roberts, London 2003, s. 129.
- 15 Por. R. Preda, *Ezra Pound’s (Post)modern poetics and politics*, Amsterdam 2001.
- 16 A. Sosnowski, *Z genealogii modernizmu: poezja trzeciego nieba*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 1/2, s. 247.
- 17 A. Woodward, *Ezra Pound and the Pisan Cantos*, London 1980, s. 7.
- 18 Tak w wierszu *On the Fly-Leaf of Pound’s “Cantos”* pisał o *Pieśniach* angielski poeta Basil Bunting. Cyt. za: J. Jarniewicz, *Od pieśni do skowytu*, Wrocław 2008, s. 35.

Tomasz Kunz

Tomasz Cieślak-
-Sokołowski

Wojciech Ligęza

Bogdan Rogatko

Robert
Ostaszewski

Katarzyna
Pawlicka

Innego końca nie będzie

Tadeusz Różewicz
To i owo

Biuro Literackie, Wrocław 2012

To i owo, najnowsza książka Tadeusza Różewicza, składa się z czterech części oznaczonych kolejnymi cyframi rzymskimi. Część pierwsza zawiera 21 nowych lub niepublikowanych utworów (zaledwie cztery z nich ukazały się wcześniej w czasopiśmie). Oprócz piętnastu wierszy znajdziemy tu trzy fragmenty zapisków prozą, parodię umowy wydawniczej i dwie „parodie dramatyczne” – nawiązujące do twórczości Samuela Becketta i Szekspira. Część drugą tworzą podobizny rękopisów większości utworów publikowanych w części pierwszej oraz pojedynczy rysunek Różewicza wykonany na zwykłej kartce kratkowanego papieru. Część trzecia, zatytułowana *Grafiki, dedykacje, podobizny stron*, zawiera – obok reprodukcji kolejnego rysunku poety oraz zabawnego rysunkowo-tekstowego projektu „13 ławeczek ku czci TR” – podobizny stron tytułowych z odręcznymi autorskimi dedykacjami dla Tadeusza Różewicza od Zbigniewa Bieńkowskiego, Tadeusza Borowskiego, Seamusy Heaney, Jerzego Piórkowskiego, Mieczysław Porębskiego, Leopolda Staffa, Wisławy Szymborskiej, Anny Świrszczyńskiej, Henryka Voglera i Kazimierza Wyki. Na czwartą, ostatnią część książki, zatytułowaną *Dopowiadając to i owo*, składa się

blisko dwudziestostronicowy tekst edytora i redaktora książki, Jana Stolarczyka, zawierający – oprócz wyjaśnień dotyczących układu i koncepcji tomu – dość obszerne komentarze do reprodukowanych dedykacji. Komentarze te wykraczają zdecydowanie poza konwencję neutralnych, czysto informacyjnych not objaśniających, przekształcając się w wielu miejscach w interpretacje, tym ciekawsze, że posiadające najprawdopodobniej Różewiczowskie *imprimatur*. Sytuacja staje się jeszcze bardziej intrygująca, gdy uwzględnimy fakt, iż tekst Stolarczyka – jeśli wierzyć jego słowom – pojawia się w *To i owo* niejako zamiast jednej z licznych nienapisanych książek Różewicza, która miała się składać ze wspomnień inspirowanych właśnie dedykacjami zaprzyjaźnionych pisarzy i krytyków. Nie będę zajmował się samym komentarzem, choć zarówno jego formuła, jak i styl – korzystający z mowy pozornie zależnej, naśladowujący język samego Różewicza – zasługiwałyby na osobne omówienie. Chcę jednak skupić się na tym, co z punktu widzenia poety oznacza jego zgoda na faktyczne „współautorstwo” redaktora i wydawcy jego ostatnich książek. Otóż odczytuję ten gest jako wyraz abdykacji z roli twórcy, sprawującego kontrolę nad swoim dziełem i dbającego o jego indywidualne, autorskie piętno. Nieprzypadkowo Różewicz w wierszu *jeszcze jeden dzień* powraca do swojej dawnej idei poezji pozbawionej „znaczenia rozpoznawczego”, poezji bez nazwisk, mogącej wchłonąć w siebie każdy rodzaj języka, zdolnej zasymilować i odróżnicować każdy indywidualny idiom. Różewicz zwraca się zatem do nieznanego z imienia i nazwiska adresata, stwierdzając:

znów napisałem wiersz
wczoraj przeczytałem
mój wiersz który pan napisał
przed śmiercią
ucieszyłem się że piszemy
podobne do siebie wiersze
piszę wiersze które są
podobne do wierszy
wielu poetów
spełnia się marzenie
mojego życia
antologia polskiej poezji
bez dat i bez nazwisk
utwory anonimów
jakie to piękne
nie ma nagród
za pisanie wierszy
(jeszcze jeden dzień)

O tym, konstatowanym „ze zdziwieniem”, ale też z zadowoleniem, procesie wzajemnego upodabniania się wierszy cudzych i własnych Różewicz pisał już wcześniej w wierszu *normalny poeta* w tomie *Kup kota w worku* z 2008 roku. Teraz powraca do tej formuły, nie po to jednak, aby upomnieć się o prekursorstwo czy prototypowość własnej poetyki, ale przeciwnie, w celu zdezawuowania jej idiomatycznej specyfiki.

Różewicz wielokrotnie kwestionował poezję jako instytucję tworzącą swoje ścisłe hierarchie, porządki i rangi, będącą narzędziem żyrowania autorskiej próżności i nieustannie kuszącą wyobrażeniem dzieła, mającego nobilitować swego twórcę. Paradoks polegał na tym, że – dokończone na rozmaite sposoby – uparte wycofywanie się z tak pojętej literackości traktowane było ostatecznie zawsze jako nowy pomysł na uprawianie literatury.

Delegitymizacja poezji, oparta na świadomości braku trwałych, wspierających ją metafizycznych podstaw, wymierzona była przede wszystkim w koncepcję sztuki eksponującą wyjątkowość i uprzywilejowaną pozycję społeczną twórcy oraz jego aspiracje do tak czy inaczej pojętej „nieśmiertelności”, w których Różewicz dostrzegał świadectwo próżności, urągające tragizmowi ludzkiej kondycji. Tej kondycji, której wspólny, egzystencjalny, ale też czysto biologiczny wymiar uważa od jakiegoś czasu za najistotniejszy. Odbierając w 2008 roku w Strasburgu Europejską Nagrodę Literatury, stwierdzał, nawiązując do chętnie przez siebie przywoływanej Nietzscheańskiej formuły *Nur Narr! Nur Dichter!*: „Mawiało się w dawnych czasach, że poeta jest kapłanem i błaznem. [...] Zaczęłem 87. rok życia, piszę wiersze od 70 lat... i nie wiem, kim jest poeta... ale wiem, że nie jestem kapłanem ani błaznem. Jestem człowiekiem, człowiekiem, który pisze wiersze”.

Różewicz od lat na różne sposoby wymyka się publicznemu wizerunkowi poety i wpisanej weń roli społecznej. *To i owo*, zawierające szereg tekstów błahych, marginalnych, jakby nadprogramowych, bez których ta imponująca twórczość doskonale mogłaby się obyć, nie tylko swoją zawartością, ale i samym tytułem – sugerującym bezładne pomieszanie rzeczy istotnych i nieistotnych – przywodzi na myśl sarmackie sylwy, „księgi domowe”, w których obok utworów wierszowanych pisanych *pro domo sua*, a więc na użytek rodziny i sąsiadów, można było znaleźć także dowcipy, anegdoty, luźne notatki, zapiski gospodarskie czy kopie dokumentów. Twórczość sylwiczna, w przeważają-

cej większości anonimowa i amatorska, nie zabiegała o poklask i szerszy odzew, związana była bowiem przede wszystkim z prywatną sferą *otium* – „niepróżnującego próżnowania”, pisania wypływającego z wewnętrznej potrzeby i mającego charakter na wskroś prywatny, ściśle związany z rytmem i (nie)porządkiem codziennego życia. „Nie jestem zawodowym literatem, i nie muszę o wszystkim pisać” – powiada cytowany przez Stolarczyka Różewicz, ale stwierdzenie to oznacza także, że właśnie dlatego może pozwolić sobie na to, aby pisać o wszystkim bez różnicy... Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że Różewicz odsłania w *To i owo* jakąś nową, „prywatną”, „domową” twarz. Artystyczna nieistotność tego tomu, widziana w kontekście całej twórczości Różewicza, stanowi bowiem jeszcze jeden, bardzo mocny gest delegitymizacji własnego dzieła i osłabiania własnego publicznego wizerunku, a więc raczej zacierania indywidualnych rysów niż ich eksponowania poprzez jakąś złudną formę familiaryzacji.

Jan Stolarczyk, zwracając uwagę na „rozmaitość form” zebranych przez poetę „pod jedną okładką”, przywołuje wcześniejszy tom Różewicza *Kup kota w worku*, opatrzony „joyce’owskim” podtytułem *work in progress*. Podtytuł ten, przy całej swojej ironicznej wymowie, wskazywał, jak sądzę, na obecny jeszcze w tamtej książce krytyczny potencjał utworów otwartych na nieoczekiwane ciągi dalsze, świadomie prowokujących (a niekiedy drażniących) swoim rozgadaniem, wielosłownością, doraźnością. *To i owo* nie jest „dziełem w toku”. Jest tworem entropicznym czy może raczej implozyjnym, który zapada się jakby na naszych oczach pod

ciśnieniem wszechobecnej nieistotności, na wzór osłabionej struktury świata, która – pozbawiona stabilnych, duchowych fundamentów – osuwa się w nicłość.

Pisząc przed paroma laty o tęsknotach, jakie wyrażają się w kulcie „starych poetów”, Andrzej Skrendo zauważał, że ci ostatni, wbrew pozorom, nie dają nam wcale „tego, co – jak myślimy – nam dają: nadziei pojednania, istnienia teleologii, poczucia ciągłości, wiary w znaczenie i sens dzieła poetyckiego”. Zamiast wy-czekiwanej pełni, zwieńczenia, wewnętrznej harmonii i mądrości płynącej z długiego życiowego doświadczenia, późna twórczość takich poetów jak Miłosz czy Różewicz przynosi raczej „polemikę z tymi tradycyjnymi motywami, niż ich potwierdzenie”¹. Publikowane w ostatnich latach książki poetyckie Tadeusza Różewicza poświadczały słuszność tego rozpoznania, pozwalając się jednak nadal odczytywać w owej kwestionowanej, nadrzędnej ramie interpretacyjnej jako jej przewrotne zaprzeczenie, wyrażające się między innymi w ostentacyjnym i dla wielu czytelników gorszącym nierespektowaniu „obowiązującej” topiki „Starego Mistrza”. Te obrazoburcze gesty dawały się jednak dość łatwo oswoić ze względu na istnienie stabilnego i rozpoznawalnego kontekstu w postaci jawnie negowanej tradycji. Wydaje się jednak, że swoim najnowszym tomem Różewicz przekroczył – być może nie w pełni świadomie – i tę granicę, stawiając czytelników w sytuacji zupełnie nowej, pozbawiając ich (nas) bezpiecznych punktów oparcia i wygodnych kontekstowych zabezpieczeń.

Różewicz po raz kolejny wystawił swoich czytelników na ciężką próbę. Wielo-

krotnie wcześniej mówił i pisał o śmierci – także swojej – poezji i wielokrotnie też spotykał się z zarzutami o retoryczną przesadę i zbędny patos. Teraz, od pewnego czasu ukazuje nam w kolejnych bolesnych odsłonach proces jej faktycznego obumierania i rozpadu. A obserwowanie tego procesu jest doświadczeniem trudnym i głęboko poruszającym; przede wszystkim zaś wydaje się zmuszać do zasadniczej rewizji i przewartościowania typowych sposobów odbioru literatury i pojmowania jej funkcji – jest zatem wydarzeniem o zasadniczych i dalekosiężnych konsekwencjach w zakresie poetyki lektury. Zaryzykowałbym tezę, że Tadeusz Różewicz udziela nam w ostatnich latach jeszcze jednej, kto wie, czy nie najtrudniejszej lekcji czytania poezji, wymagającej od nas nie tylko odrzuce-

*Projekt okładki Wojtek Świerdzewski
Fotografia Janusz Szyndler*



nia nawyków i przyzwyczajzeń czytelnich, ale przede wszystkim zmierzania się z egzystencjalnym wymiarem pisania w jego aspekcie fizycznym, somatycznym, związanym z biologiczną starością. Bez związania tych wierszy, zapisków i szkiców z konkretną, biologiczną fazą życia poety nie zdołamy, jak sądzę, pojąć ich właściwego znaczenia.

Poezja obumiera w konfrontacji z historią i wypełniającym ją ogromem niewypowiedzanego cierpienia, które nie daje o sobie zapomnieć i obezwładnia piszącego. W *nożyku profesora* – poemacie, który w najwyraźniejszy sposób inscenizował ten proces, czyniąc swoim przedmiotem nie tyle nieprzemijającą pamięć o historycznej traumie, ile bezsilność języka i pamięci wobec napierających z przeszłości obrazów, a więc ryzykowną próbę ukazania w „nieudanym” wierszu immanentnej niemocy samej poezji – pojawił się obraz bydlęcych wagonów pociągu towarowego wiozącego ludzi do obozów zagłady, podsumowany wyznaniem pisarskiej bezradności: „pociąg towarowy/ wagony bydlęce/ bardzo długi skład/ [...] ten pociąg/ nie odjedzie/ z mojej pamięci// pióro rdzewieje”. Poezja obumiera także przytłoczona i zagłuszona medialnym zgiełkiem, jałową gadaniną i prostackim wielosłowniem kultury masowej. Obumiera wreszcie – i ten wątek wydaje się w ostatnim tomie szczególnie mocno wyeksponowany, pokonana przez biologię i fizjologię, słabość starzejącego się ciała, która pogrąży umysł w zamęcie i chaosie: „wstawał jakiś dzień/ teraz często jest sobota/ dwa razy w tygodniu/ wczoraj był wtorek albo piątek/ dzisiaj niedziela” (*jeszcze jeden dzień*).

Odpowiedzią poety nie jest ani bunt, ani pogodzenie, ale powrót do tego, co materialne (materialności słowa, materialności świadectwa), a przede wszystkim zwrot ku temu, co pozbawione wzniosłości i powagi, błahe i trywialne, wymykające się ustalonym hierarchiom – opierające się pokusie myślenia w kategoriach skalającego podsumowania, dopełnienia czy „uwydatnienia”. Zamiast wzniosłego, poetyckiego *consummatum est* pojawia się materialna resztką, która nie daje się wkomponować w hierarchiczny porządek dzieła. Poezja Różewicza zamyka się na dialog z czytelnikiem, staje się coraz bardziej wsobna; poeta zwraca się coraz częściej do siebie albo do umarłych, odgrywając jakby w ten sposób ostatni, nieuchronny akt komunikacyjnego dramatu, opartego w znacznym stopniu na iluzjach i wmówieniach. Zgadzam się z opinią Piotra Śliwińskiego, jednego z najbardziej przenikliwych i odważnych czytelników „późnej” twórczości Różewicza, że spora część jego wierszy, pisanych w ostatnich latach, jeśli posiada jakieś ogólne przesłanie, to jedynie to mówiące o braku jakiegokolwiek ukrytego przesłania, które domagałoby się objawienia za pomocą owej szczególnej odmiany języka, jakim chce być poezja. Objawienia nie będzie, a raczej objawieniem będzie to, że „niczego takiego nie ma, że pisanie [...] to rodzaj kamuflażu pustki, którą poeci i myśliciele uprawiają z rozpaczą, nawyku lub cynizmu”².

Przejmująca jest w tym kontekście „ostatnia scena” *Kartoteki*, nazwana przez Różewicza *Ostatnią Kartoteką*:

Bohater – lat 91

sam ze swoimi myślami których nie słycać wszyscy i wszystkie osoby wymarły – tzn. postacie i uczestnicy Kartoteki i Kartoteki rozrzuconej. Bohater leży na tapczanie, patrzy na sufit, na suficie siedzi mucha. Czarny punkcik, plamka... itd., itd.

Bohater, sam ze swoimi myślami, poza możliwością jakiegokolwiek formy komunikacji, leżący na wznak, wpatrzony w sufit; biel, która nie stanie się ekranem żadnej wizji, a jedynie miejscem ekspozycji trywialnej formy obecności, będącej jakby szyderstwem z wszelkich form wyczekiwania na objawienie; banalna mucha, wędrująca po suficie i beźmyślnie obserwowana przez leżącego na tapczanie starego człowieka. I całość skwitowana owym nie mniej trywialnym „itd., itd.”, podkreślającym nieistotność, błahość, a zarazem przewidywalność „dalszego ciągu”, nudną powtarzalność odbierającą przedstawionej sytuacji jakikolwiek pozór wzniosłego tragizmu. Na podobnej zasadzie opiera się też, jak sądzę, komizm zamieszczonych w tomie utworów satyrycznych i groteskowych parodii, eksponujących przede wszystkim absurdałne, niwelatorskie pomieszenie wartości i porządków. Komizm Różewicza rodzi się z trywialności zawiedzionego oczekiwania na tragizm, który rozmywa się w powtarzalności dramatu rozpadu i śmierci oraz „literackiej” sztuczności usiłujących go oddać gestów oraz słów. Znużonym i bezradnym wyliczeniem imion przyjaciół i znajomych, którzy odchodzą bezpowrotnie, z którymi urywa się kontakt („nie wiem co się z nim dzieje”), którzy tracą wyrazistość i rozpoznawalną tożsamość („Kasia? któ-

ra Kasia?”), kończy się wiersz *** [*Mietek w dołku z balkonikiem...*]; „i tak bez końca...” – kwituje to wyliczenie Różewicz, parodiując niejako chwyt enumeracji, będący niegdyś znakiem rozpoznawczym jego poezji, i wysuwając tym razem na plan pierwszy nie tyle poznawczy problem niemożności ogarnięcia rzeczywistości czy przedstawienia jej w uporządkowanej formie, ile egzystencjalne zmęczenie samym aktem porządkowania: beznadziejnym i zbędnym... Powtarzającym się bez końca końcem, pozbawionym efektywnej, skalającej pointy.

Tomasz Kunz

PRZYPISY

- 1 Andrzej Skrendo, *Starzy poeci i nowa rzeczywistość – Miłosz i nie tylko*, w: tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 229, 221.
- 2 Piotr Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 156.



Dariusz Tokarczyk, grafika

Niemówienie, rośnie

Monika Brągiel
Kim się nie jest
SLKKB, Łódź 2012

Czytam na łamach „Odry” (2013, nr 4, s. 129): „wiersze Moniki Brągiel [...] zdradzają fascynację modnymi dziś w Polsce wzorami nowej liryki anglosaskiej, zwłaszcza amerykańskiej. Zdają się także nawiązywać do wiernej w stosunku do tych wzorów poetyki Andrzeja Sosnowskiego; podejmują wytężoną pracę w zakresie językowego szyfrowania percepcji świata, co sprawia czasem niemałe trudności w przeniknięciu sensów tomu”. Czytam i nic mi się w tym opisie nie zgadza.

Po pierwsze, czy za „wzór nowej liryki anglosaskiej” można uznać odznaczone w motcie ostatniego utworu tomiku Moniki Brągiel nazwisko Johna Ashbery’ego (to już poezja na tyle „klasyczna”, że sam Harold Bloom zdążył ją rekomendować jako równie ważną dla drugiej połowy wieku xx, co twórczość Yeatsa, Stevensa czy Eliota dla pierwszej połowy xx wieku)? A może chodzi o poetów, których wiersze Piotr Sommer zebrał – w roku 1983 – w *Antologii nowej poezji brytyjskiej*, antologii, którą rzeczywiście czyta w poціągu na trasie Kraków – Poznań bohaterka utworu *W ustach?* Na wszelki wypadek – nie odpowiem.

Po drugie, rzeczywiście od czasu do czasu mówi się o tzw. sosnowszczyźnie

(jak niegdyś o różewiczoidach), ale sensownie daje się to zrobić chyba jedynie po to, by pokazać, jak najciekawszy z młodych poetów wymykają się wpływowi poezjowania na modłę wierszy, poematów Sosnowskiego. Choćby dlatego, że pojęcie szkoły poetyckiej równie trudno dziś aplikować do sensownego opisu jak kategorie pokoleniowo motywowanej kontynuacji, zmiany dykcji poetyckich.

Po trzecie wreszcie, czy należy – czytając wiersze najmłodszych poetów – wzniecać ponownie dyskusję o niezrozumiałym współczesnej poezji; czy rzeczywistość alternatywa: poezja przejrzystości semantycznej, łatwo dostępnego sensu *versus* poezja utrudniająca sens, „szyfrująca percepcję świata” wyznacza żywotne, owocne kierunki sporu o współczesną poezję? Być może – choć i tutaj należałoby zachować daleko posuniętą ostrożność – od czasu do czasu krytycy ustawiają wciąż barykadę między mainstreamową poezją utożsamianą z jednoznacznością i transparentnością lirycznej ekspresji a wierszami stawiającymi na nieokreśloność i polisemiczność. W takim układzie przegrywają (laury, nagrody) oczywiście wiersze wypchnięte na margines eksperymentu poetyckiego. Sytuacja to jednak coraz bardziej unikatowa.

Warto powiedzieć bardzo wyraźnie – życie poezji najmłodszej toczy się gdzie indziej. Przekonują o tym najciekawsze tomiki młodopoezyckie, do grona których z całą pewnością można zaliczyć debiutancki zbiór Moniki Brągiel.

O tym, co wchłonie umysł

Publicystyczny charakter początku tego tekstu stoi w jawnej sprzeczności z auten-

tycznie zaangażowanymi w sprawy języka poetyckiego wierszami z tomiku *Kim się nie jest*. Nie chodzi tu jednak o jakkolwiek pojętą liryczność, uobecnioną w wierszu potrzebę ekspresji uczuć i emocji (która mogłaby nie przystawać do tonu publicystycznego), lecz takie widzenie żywotnych spraw poezji, które sprowadza ją do poziomu jednej z codziennych gier językowych, zabiłżnia różnicę między językiem codziennym a dyskursami „wysoкими” (np. poezji czy filozofii), zapewne także – ignoruje (reprezentacjonistyczne) opozycje między życiem i jego przedstawieniem. W tym sensie nie można mówić o żadnym specyficznym słownictwie (czy poetyckim niezrozumiałstwie), ponieważ słowa wytwarzają sens tylko w konkretnych użyciach – czasem ponoszą klęskę, czasem umożliwiają.

O samej biografii bohaterki tej poezji, rozumianej jako opowieść o faktach z jej życia, dowiadujemy się niewiele (pojawiają się jakieś elementy – głównie w drugiej części zbioru: jakiś Kraków, jakaś podróż pociągami na trasie Kraków – Poznań, Poznań – Kraków). Niewiele więcej. „Ja” mówiące w tych wierszach tworzy swoją biografię na innej zasadzie. Nie tyle anegdotyczne fakty, ile połączenia między sprostaczeniami, czy właściwie – poszczególnymi wypowiedziami na temat świata są tu najważniejsze. Poetka zdaje się podpowiadać, że na co dzień naszą komunikacją żądzą proste klisze (w których raportownie umyka, rozrzutnie wycieka nam życie), wiersz ma zaś za zadanie potraktować „okrutnie” takie komunikacyjne przyzwyczajenia, ułatwienia (by to życie umożliwić). Tak czytam wersy otwierające cały tomik:

Okrucieństwo gestów. Nikogo nie
obchodzi,
jak długo trwało twoje pierwsze
spadanie
z mostu zawieszonego nad
łańcuchem spojrzeń,
okrucieństwo gestów. Nic bardziej
mylnego
niż przyzwyczajenie, ten szczególnie
przypadek
łączący fragmenty dziennika
z miłosną elegią.
(Klisze)

Zwraca uwagę w tym fragmencie jeden jeszcze gest, który organizuje większość (jeżeli nie wszystkie) wierszy autorki *Kim się nie jest* – wypowiedź nie rozwija się tu linearnie, czy może rozwija się w ten sposób tylko pozornie. Czytelnik, który będzie chciał odnieść jakąś korzyść z sumowania narastającego, rozwijanego sensu kolejnych zdań – musi w pewnej chwili poczuć się co najmniej znużony. Okazuje się bowiem, że biografia wartko się nie rozwija, że kolejne zdania (czy przecinkami oddzielane – na zasadzie asyndetonu – części zdań, poszczególne wypowiedzenia) nie wtajemniczają w przed-tekstową historię „ja” mówiącego. Ważniejsze stają się raczej same te poszczególne wypowiedzenia, fragmenty zdań, a także – sposób ich łączenia, rytm (permutacyjnych) powrotów oraz zasady ich porządkowania.

Tę właściwość poezji Moniki Brągiel tematyzuje najsilniej wiersz *Happening o wątpliwym przesłaniu moralnym*. Utwór spięty jest zgrabną klamrą („Andy Warhol patrzy na ciebie. Nie jest sam,/ to Nowy Jork, koniec lat siedemdziesiątych” –

„Andy Warhol patrzy na ciebie. Nie jest sam,/ autobus do Poznania. Szósta dwadzieścia”), spokrewniającą eksperymenty Warhola z najbliższą współczesnością. To w tym kontekście pada, może paść zasadnicze zdanie:

Wszystkie strzępy ułożone w jakąś
całość.

Wyróżniam ten jeden wers, ponieważ – po pierwsze – działać może on jako swoisty manifest całego zbioru (to jednak ostatecznie rzecz najmniej istotna). Po drugie, podpowiada on, że swoiste zbieractwo fragmentów w tej poezji nie tyle zgadza się na rozproszenie, ile poszukuje raczej układów, w których to układach dostrzega się jakąś szansę. Być może z tych układów nie wyłoni się obiektywna, źródłowa prawda, ale na pewno na jakąś wersję prawdy można liczyć (jak w wierszu *Cierpiącym bez powrotu*: „Nasze życie nabrało / nas i teraz możemy już tylko mówić prawdę”). Po trzecie jednak, wyróżnione wyżej zdanie naprowadza czytelnika na rytm powrotów, dzięki którym komunikacyjne klisze stają się znośniejsze. To że „całość” musi być „jakaś” (nie zaś totalna, i w swym totalnym charakterze niewzruszona) staje się wyraźne, dojmujące, jeśli pamiętamy inne wiersze z tego zbioru. Na przykład frazę „jakieś własne gesty” (z utworu *Wszystkie piękne samobójstwa. Prelekcja*) czy wersy „[...] w końcu wypełza spod podłogi / jakieś inne niemówienie, rośnie // aż sięgają po listę kołysanek, dawno przegranych” (ze świetnego wiersza *chcesz czy nie chcesz*). „Jakieś” oznacza już nie tyle nieokreśloność (jako zaimek nieokreślony), ale – być może jedyną dają-

cą się wypowiedzieć – własność, podmiotową własność, jedyną możliwą całość.

Podobnie jest z tytułem, tytułowym pytaniem całego tomiku. Partykuła „nie” rozbija tutaj podstawowe pytanie tożsamościowe: „kim się jest?”. Daleko tutaj jednak do rozbicia niszczącego, pustoszącego (tożsamościowy) krajobraz. To raczej – z jednej strony – gest delikatnego dystansu wobec wszelkich hipotez całości, domknięcia, z drugiej zaś – przestrzeń wyzwania, nakazująca szukać najbardziej owocnego układu („jakiejsz całości”).

Żarłoczny czytelnik

Katalog wierszy, fraz, w których znaczącą rolę odgrywa partykuła „nie” – skoro tytuł całego tomiku zobowiązuje – jest bardzo długi. W tym miejscu wskażę kilka zaledwie takich miejsc, najbardziej ewidentnych (co nie oznacza najciekawszych). Na przykład w wierszu *Pamiętasz, byliśmy młodzi* partykuła „nie” organizuje nagłosy kolejnych wersów początku wiersza (który *nota bene* nie może się domknąć, kończy się wypowiedzianym trzykropkiem: „I trzy kropki”). Często partykuła „nie” modyfikuje znaczenie wiersza, który w swoim zakończeniu wpada w koleiny kulturowych, łatwo rozpoznawalnych klisz: „ciało w nic się nie zmieniło, bo nie stało poza słowem” (*Szybcy*) czy „nie podnoś głosu, nie idź, nie niszcz tego jeszcze” (*mów*).

Ta ostatnia fraza zdradza także – można by powiedzieć – świetne ucho poetki (choć Monika Brągiel słyszy daleko szerzej niż tylko na rozpiętość kilku głosek; osobną rzeczą byłoby pokazanie, jak sprawnie podejmuje rozmowę z łatwo rozpoznawalnymi technikami choćby wiersza nowo-

falowego). To świetne ucho, ten chłonny umysł nawet z rytmu zaprzeczenia potrafi coś wyłuskać, zbudować, ułożyć. Warto raz jeszcze powtórzyć – partykuła „nie”, rozbijając klisze, nie staje się synonimem zniszczenia, lecz początkiem możliwych, subtelnych układów. Sam akt mówienia – jak w cytowanym wierszu *mów* – ofiarowuje swoiście szeleszczącą („nie niszczy” – „jeszcze”) możliwość. „Nie” nie prowadzi do nieoznaczonego „nic”, ale zaludnia, wypełnia wiersz. To szczególnie cenna umiejętność poezji w sytuacji, w której współczesną poezję polską na różne sposoby stara się zwrócić (najboleśniej – politycznie, na prawicy i lewicy), czy też odwrócić od rzetelnej, gorliwej pracy w mowie. Tymczasem poezja polska – jak mi się wydaje (a tomik Moniki Brągiel mnie w tym utwierdza) – ma jeszcze coś do wymówienia.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Po śladach

Anna Frajlich

Łodzią jest i jest przystanią

Wydawnictwo FORMA

Szczecin–Bezrzeczce 2013

O kapryśnej zmienności zdarzeń biograficznych, emigracyjnym losie, o lęku, że być może osiedlenie w metropolii za oceanem jest rodzajem złudy, o radości i bólu – pisze Anna Frajlich w swych najnowszych wierszach. Tom *Łodzią jest i jest przystanią* gromadzi wiersze z lat 2001–2012, a daty umieszczone pod każdym utworem pozwalają całość odczytywać jako poetycki diariusz. Takie uszeregowanie liryków wedle następstwa dni i przeżyć potęguje spontaniczność zapisów poetyckich, pozwala dostrzec historyczne konteksty czasowe, wyróżnić prywatny punkt widzenia, zwrócić uwagę czytelnika na własny oryginalny sposób przeżywania zdarzeń. Meandrycznie powracają więc zasadnicze tematy.

Zacznijmy od prywatnej kroniki miasta. Nowy Jork zanurzony w żywiołach, otoczony nadmiarem wód, przecięty Hudsonem oraz East River, staje się w jej utworach miejscem widmowym, które zdaje się tylko udawać stały ląd. W tych wyobrażeniach metropolia płynie, łapiąc „wiatr w kamienne żagle”, przygotowuje się do podróży każdego kolejnego dnia, gubią się punkty orientacji, przestrzeń traci swą wyrazistość, niepewny staje się kierunek żeglugi. Miasto nazywane jest również „kamienną łodzią”. Ulica łączy się bezpośrednio z oceanem, ruch barek



Dariusz TOKARCZYK, grafika

na rzece odsyła do rozmyślań o trudnej nawigacji życia i tajemniczym celu. Mógłbym w tym miejscu dać więcej wypisów i napomknien. Czytelnicy znający twórczość Anny Frajlích rozpoznają odniesienia do wierszy *Panorama Manhattanu* (z tomu *Indian Summer*), *Na kamiennej łodzi* (z tomu *W słońcu listopada*), a także do cyklu *Z jakiego portu płyną do jakiego* (*Znów szuka mnie wiatr*).

W uważnych studiach Nowego Jorku przestrzeń miasta przeradza się w metaforę egzystencjalną i biograficzną, co wcale nie oznacza, że poetka odwraca wzrok od konkretów topografii, walorów malowniczych miasta, od spraw mieszkańców oraz ulicznych akcji codziennych. Inny Nowy Jork, na pół realistyczny, jako tło przedstawianych zdarzeń pojawia się w tytułowym opowiadaniu zbioru Anny Frajlích *Laboratorium* (2010), jednakże rzeczowość sprawozdania literackiego zostaje zakłócona, gdyż nerwowy tryb narracji wyzwała nieustanny strach przez spóźnieniem się do pracy i ciągły niepokój, czy wybrany został najlepszy wariant przesadek. Zwróćmy uwagę na świetnie ukazany konflikt między opowiadającą a czasem, którego zawsze jest za mało.

Kunsztowną symetryczną frazę z wiersza *Nowy Jork* „łodzią jest/ i jest przystanią” poetka umieszcza w tytule tomu, gdyż paradoks drogi i celu ma istotne znaczenie. Od razu można zauważyć sprzeczność, ale to, co się wyklucza, w przeżyciu mówiącej zostaje zespolone. W sympatii do miasta kryteria estetyczne nie grają żadnej roli, bo o piękno pyta turysta, nie ktoś osiedlony. W tym lapidarnym liryku Nowy Jork staje się wehikułem zmiany i projekcją punktu docelowego,

w którym wreszcie można się uspokoić i odpocząć. Jednak nie jest to do końca możliwe, gdyż bezpieczna przystań okazuje się niebezpieczna. Po atakach z 11 września wizerunek miasta się zmienił, podobnie – semantyka przestrzeni. W tym tomie poetka układa treny dla World Trade Center i dla całego *polis*. Są to przekazy autentyczne, dogłębnie przeżyte, inne niż współczujące, nieraz retoryczne, wiersze znad Wisły.

Poetka przywołuje biblijny motyw zagłady, bo tak kojarzy się słup ognisty, mgłę nowojorską zestawia z „gorzkimi łzami”, a sięgając po lirykę żalu, straszniejszą rzeczywistość realną przeciwstawia katastroficznym filmom (*Wyższe wieże*). Przeczytamy więc o „mieście mistycznym”, ukrzyżowanym, wydanym złu, o wieżach utworzonych z ludzkiego bólu (*Tak boli*). W poetyckiej wizji Anny Frajlích Nowy Jork, personifikowane miasto-rekonwalescent, od nowa uczy się chodzić. Rana w ciele miasta (terytorium nieobecności i milczenia) trudna jest do opisanego, ponieważ zakłęcia słowne przywracające istnienie pozostaną bezradne, a „miejsce po” zamieszkać może jedynie rozbita kaleka wyobraźnia (*To miasto*).

W omawianym zbiorze egzystencjalnym, aktualizującym topos życia-żeglowania rozważaniom towarzyszą metafory wędrówki, rozwidlających się dróg, podążania po śladach. Jeśli jeszcze chwilę pozostaniemy przy wierszach o mieście, to zauważyć wypadnie, iż rozległy i różnorodny Nowy Jork przypomina tutaj twór natury, ale – co znamienne – wędrowcy przemieszczający „kanion dolnego Broadway’u” mogą nawiązać tylko przelotny kontakt z miejscem, ponieważ –

zanurzeni w czasie – nigdzie nie zatrzymują się na dłużej. Szybkie przechodzenie może tylko zdumiewać, że jest tożsame z przemijaniem (*Przejdziemy tędy*). Jakby mimochodem przekazywane są refleksje o czasie – nieprzyjaznym człowiekowi, przybliżającym do kresu, przynoszącym rozliczne plagi, ale też odzyskiwanym we wspomnieniach.

Wojażowanie przez dni i lata otwiera tutaj narracje autobiograficzne, pozwala kontynuować dialog z osobami, które odeszły, powracać do sytuacji i zdarzeń – z odległości czasowej nabierających nowego znaczenia. Istotny dla tej problematyki jest *Wiersz amerykański*, trochę proustowski – z obrazem przesypującego się czasu w klepsydrze. Z owego strumienia wydobywać można epizody, dzięki pracy pamięci odnajdywać szczegóły, jednakże dojście do rzeczy minionych otwiera zmysłowy impuls w aktualnej chwili – na przykład smak jabłka. Przechodzimy na stronę wspomnień, ale również można zasadnie sądzić, że zakorzenienie w jakimś miejscu wzbogaca namysł nad przeszłością, wydobywa zapomniane kształty i smaki.

Z dystansu, z perspektywy Nowego Jorku, z malowniczego Vermont przyzywa się osoby, opisuje i rozważa minione zdarzenia życia. Wspominane jest dzieciństwo jako epoka pięknych wtajemniczeń oraz nieustannego spektaklu cudów (*Lato*), opisywana jest szkoła, która miała wszystko objaśnić, a tymczasem nastąpiła wieczna absencja nauczycieli, a zatem oczekiwane odpowiedzi nigdy już nie padną (*Moi nauczyciele*). W kierowanych do kolegów z klasy, w znacznej części umarłych, w apelach i zapytaniach o dalsze losy powraca obraz rozwidlających się

dróg, który można rozumieć jako uogólnienie kondycji ludzkiej, co nie wyklucza refleksji o rozpraszaniu się wszelkich wspólnot – w szerokim świecie. Podobnie jak w opowiadaniu Anny Frajlich *Rozczarowanie* (ze zbioru *Laboratorium*) na pół już śmieszne rytuały epoki stalinowskiej są przedmiotem nostalgicznej, a zarazem ironicznej rekonstrukcji (*Wiersz amerykański*). Sens drobinowych faktów jest teraz inny i słabnie zdominowana przez zdarzenia bieżących dni magia wskrzeszanej przeszłości. Teraz, kiedy świadomość przeorientowała się przestrzennie, zwykły przejazd przez Nowy Jork, „from West to East”, nie odsyła do dotkliwych przymusowych podróży, pozbawiony jest podtekstów politycznych, odwołań do losu emigrantów (*Niepotrzebny list*).

W odpryskach autobiografii poetka dostrzega pogodę mijającego czasu, ale znajdziemy tam również poddane samokontroli żale oraz melancholijne notatki, które mówią o kurczeniu się istnienia, o życiu jako stracie. Oczywiście przeszłość nie jest dana na każde zawołanie pamięci, musi być więc zdobywana, opracowywana na nowo – rezultaty bywają jednak wątpliwe, nieraz mizerne. Kilkakrotnie w tomie znajdziemy metafory podążania po śladach, czytania zatartego pisma przeszłości. To, co zagubione, może być odzyskane tylko we fragmentach, niewyraźnych odbiciach, w kształcie zmienionym. Nie można na powrót wstąpić na ścieżkę, kiedy „dzień był słoneczny”, a świat kusił bogactwem obietnic (*Po śladach*). Rozpoznawane ślady w odwiecznych po latach miastach, jak konstatuje poetka, wiodą w głąb przestrzeni, już trudnej do rozszyfrowania, bowiem

świadomość musi zderzyć się z prawdą, że „pamięć znów porosła niepamięcią” (*W Lublinie*). W każdym razie reguły podróży sentymentalnej zostają tu odrzucone. Piękni i słoneczni ludzie pragną powrócić do samych siebie sprzed lat, ale wizerunki rozwiąły się, ekscytujące doznania – przepadły. Jak i gdzie prowadzą oni swoje eksploracje? Podstarzali szukają „w wywianym z popiołów kraterze/ śladu śladów/ po śladach” (*Wracają*). Jak celnie napisał Piotr Michałowski w posłowie: „Czas autobiograficzny [...] zastyga w osobistej kartografii wspomnień, w której odnawiają się te same blizny, urazy i tęsknoty, bo chociaż dawno znikły ślady, nie sposób usunąć ich braku”.

W tomie *łodzią jest i jest przystanią* „ślad” uznać należy za słowo-klucz. Gromadząc i analizując odciski w pamięci fakty z przeszłości, właśnie idąc po śladach i pozostawiając „ślad wybijany wytrwale/ stopą i literą” (*Lekkość niebytu*), poetka wierzy, że – pomimo wszystko – trud istnienia i pisanie nie okaże się daremny. W cytowanym wierszu konceptualna parafraza Kundery oznacza śnienie, które zdejmuję z nas ciężar egzystencji. Natomiast rozgrywka prowadzona na jawie polega na tym, by sprzeciwić się zagarniającej wszystko nicości – domeny bezwzględnej utraty, entropii, przekreślenia rzeczy, do których jesteśmy przywiązani.

W odczytywanej książce poetyckiej, w większym stopniu niż w poprzednich tomach Anny Frajlich, na plan pierwszy wybijają się epitafia i pożegnania, rozmyślanie o śmierci, rozważania o żalu i cierpieniu. Dodajmy jeszcze do listy tematów kruszenie się materii, rozpad wyobrażeń

i mitów, sny z niepokojącymi przesłaniami. Wreszcie – rozrastanie się ciszy, co można pojmować jako próbę przed ciszą ostateczną (*Cisza, Chwila ciszy*), a także gesty odrzucenia od siebie świata, zwoźącego złudną pięknoscią (*Niech*). Lévinasowska kategoria śladu obejmuje też rozmyślanie o Zmarłych, odczytywanie ich nieobecności (czyli obecności w innej formie), studiowanie pozostawionych rzeczy, przeżytych wspólnie z nimi zdarzeń, przywoływanie tekstów i przesłań. Tak brzmiałoby pytanie: jakie ślady pozostawili Zmarli w naszej świadomości i co to oznacza? Anna Frajlich tworzy cykl przypominający słynny tom Tadeusza Różewicza. Zresztą od razu narzuca się podobieństwo tytułów, gdyż otwierający sekwencję wiersz nazywa się *Odchodzi*. W prawdziwie poruszających utworach lirycznych o Matce (*Sen o Lwowie, Łyżeczka kawy, Odchodzi*) poetka podejmuje sięgający innego wymiaru dialog, ale też wraca do tropów i materialnych śladów obecności, rozlicza się z długiem, który nigdy nie może być spłacony, w stylu pozytywistycznego obrazka utrwala dom i mieszkanie przy ulicy Sykstuskiej we Lwowie. Ofiarować może jedynie pamięć – niewiele i wiele zarazem. Natomiast w wierszu *A potem skóra...* refleksji o wysychaniu wspomnień towarzyszą rozważania dotyczące szcicia rozumiane go i dosłownie, i przenośnie. Matka potrafiła zszywać wszelkie materiały, umiejętności te okazały się bezcenne dla rodziny w trudnych czasach (można o tym przeczytać w wywiadzie *Dwa istnienia rozszczępione* opublikowanym w „Przeglądzie Polskim”), ale rany oraz doświadczenia biografii: „dwa brzegi życia [...]”

jak dwa brzegi oceanu/ zszyć się nie dają”
(*A potem skóra...*).

Poetkę w sposób szczególny interesuje tajemna komunikacja z Umarłymi, ich znacząca nieobecność oraz wspólne „długie sieroce wieczory” (*Dziady cz. II*). Pomysł wiersza *Ojciec* wyrasta również z kręgu Mickiewiczowskich wyobrażeń. Otóż „my” – bezgłośnie rozmawiający:

po dwóch stronach
istnienia
na dwóch snów granicy
stoimy przerzucając
po ziarnku gorczycy

(*Ojciec*)

W tej wymianie dokonuje się „usługa mar-na” pamiętania, a „doznawanie gorczycy” to podstawowy warunek prowadzonego dialogu. W epitafium dla Jana Kotta *Gdyby zadzwonić* (wiersz nawiązuje do *Rozmowy z Janem Kottem* z tomu *Który las*) pozornie tylko zwykłe wymiany zdań o niepokojach, sukcesach i klęskach przerażają się w dociekaniu o niepojętym statusie drugiej przestrzeni – o różnicy między „tu” i „tam”, może liczonej w latach świetlnych. „Konszachty z umarłymi”, według określenia Szymborskiej, nasilają się z czasem. Anna Frajlich przywołuje anegdoty, opowieści, strzępy rozmów, wypowiedziane kwestie. I co podkreślić należy – w utworach epicedialnych zachowana zostaje perspektywa osobista. Nie obcujemy więc z upozowanymi portretami, które podziwiać ma potomność.

Szczególne miejsce zajmują w omawianym zbiorze pożegnania Czesława Miłosza i Tymoteusza Karpowicza. Przypomnijmy, że Anna Frajlich napisała książ-

zeczkę *Miłosz. Lekcje* (2011), w której ramą porządkującą uwagi o literaturze są relacje dotyczące spotkań z noblistą. W lirykach *Czytając „Spotkanie” Czesława Miłosza, Napisał do ciebie, Zapomni o Tobie* – odwołania do wierszy z *Trzech Zim* oraz do *Nieobjętej ziemi* wspierają rozmyślanie o zamianie żywej obecności na miejsce w kulturze, o utrwalonych śladach – najpierw człowieka, później dopiero poety, a także – co jest w zbiorze wątkiem stałym – o ludzkiej ułomności, która zwie się zapominanie. W poetyckich studiach o Karpowiczu uchwycone zostają między innymi dysproporcje między degradacją ciała, a – można powiedzieć – kosmicznym triumfem pozostawionej poezji (wszakże pisanie to „odwracanie światła”), między niedolami emigracyjnego losu a osobną spokojną krainą sztuki, przerywaniem życiowych planów a artystycznym spełnieniem (*Rozmowa z Miłostrem, Rapsod, Jeszcze o Tymoteuszu*). Kunsztowny paradoks przybliży kwestię przydzielonej przez nas przestrzeni dla Umarłych, jak w epitafium dla aktorki – Danuty Chudzińskiej: „[...] widzę Cię w Szczecinie/ gdzie zawsze jesteś/ i gdzie ciebie nie ma już” (*Twój głos*). Upamiętnieni bytują w snach, w słowach, śladach. Pełne postaci stają się gestem i głosem. Ale czy „cień ma głos” – pyta z niepokojem poetka.

Elegijność tych wierszy jest dość szczególna, gdyż Anna Frajlich unika dyskursów koturnowych, wprowadza sytuacje codzienne, posługuje się bagatelizującymi konceptami i – gdy przywołuje słowa zmarłych poetów – niejako przy okazji tworzy pastisze. Nie należy jednak ulegać pozorom: ta gra literacka jest poważna,

bowiem poezja doświadczenia wystrzega się stylistyki histerycznej, nie chce przerażać, ceni umiar, przemilcza wnioski ostateczne, znane przecież, wciąż te same.

Prywatnym zwierzeniom i rozliczynom przeciwstawiane są próby poetyckich uogólnień. Ze względu na sposób wyrażania i przekaz zapośredniczony przez znaki kultury ciekawe są nieukierunkowane żale, albo też skargi na niedole egzystencji, od których nigdy nie uciekniemy. Weźmy emocje przekazywane przez język muzyczny. „Deszcz jest jak Mozart” (Czyje?) – powiada poetka. Kiedy odmierza upływanie czasu, tak jak kompozytor pisze *Requiem*, nie wiadomo dla kogo, zapewne dla nas wszystkich. W wierszu *Sonata na skrzypce i fortepian Césara Francka* dialog instrumentów „dwie pochodnie/ rozpalone w nocy” wyraża ból, jest skargą rozpacz i wołaniem o pomoc, także światłem rozgarniającym mrok. W tomie znajdziemy też osobny traktat o szczególnie naznaczeniu człowieka – istoty cierpiącej, o zadawaniu bólu, samotności cierpienia i to tym, że tego doznania nie da się przetłumaczyć na sekwencje i okiełznać przez literacką formę. Wiersz *Jeszcze o bólu* nawiązuje do wspomnianego już wywiadu, który przeprowadził Czesław Karkowski.

W diariuszu poetyckim Anny Frajlich, jeśli zatrzymamy się przy zapisach doświadczeń aktualnych, ważne miejsce zajmują przygody cierpiącego ciała. W utworach szpitalnych kolejne uświadomienie – że jesteśmy paradoksalną, rozdartą jednością duchowo-fizyczną – jest pogładowe, doświadczone nadto empirycznie i nie zakłada dyskusji. Poetka pisze o „uwięzieniu w fizjologii”, zestawia z sobą rytmy odde-

chu i zapisywanych słów, bada kontrast między jednostkowym życiem a trwaniem ludzkiego gatunku (*Zawał*), studiuje bicie własnego serca, przyrównane do trzepotu ryby w sieci. Oglądane na monitorze serce (to, co niewidzialne, ukryte wewnątrz ciała, teraz staje się jakąś rzeczą umieszczoną na zewnątrz) wyzwala sprzeczne odczucia, że ciało obdarza nas istnieniem, jedynym i niepowtarzalnym, że jesteśmy tylko nakręconym mechanizmem, być może ręką Stwórcy (*Bije skrzydłem*). Ten mechanizm działa do czasu. Dziennik poetycki Frajlich rozpoczyna się od przełomu tysiącleci, ale w wymiarze prywatnym wolność od ideologicznego dyktatu przesłonięta zostaje przez prześmiewczy grymas biologii (*Jeszcze jeden fin de siècle*). Przekroczenie granicy czasu oznacza schodzenie ze sceny (*Znak wieku*). W języku ciała należy mówić o współczuciu i solidarności z bliźniemi (*Na przystanku, Jego głód*).

Kontrapunktem dla poezji żalu staje się humor poetycki, mocno przecież zaznaczony w zbiorze *Łódź jest i jest przystanią*. Poetka aktualizuje tradycje bajki, fraszki, epigramatu, paraboli. Te poetyckie drobiazgi (takie jak *Hilemorfizm*, *Pokuta* czy *Żółw może*) przekazują uogólnione doświadczenia czy obserwacje, ale w sposób niezobowiązujący, jawnie ludyczny. Na pograniczu stylu buffo i serio zatrzymują się inne miniatury poetyckie – *Miecz Demoklesa*, *Memento Mori*, *Martwa natura*, *Nie mam czasu*. Warto wspomnieć o aforystycznych rzutach myśli i dowcipie intelektualnym, na przykład w namyśle nad historią: „Historia się nie skończyła/ historia się tylko stoczyła” (*Historia się nie skończyła*); „postęp to rozstępnie/ pomiędzy nami/ a tęczę złudzenia” (*Postępnie*).

Nie chciałbym przeoczyć spontanicznego lingwizmu Anny Frajlich, roli konceptów literackich, wyrafinowanych gier z językiem opartych na niezwykłych zestawieniach słów i znaczeń. Bywa tak, że argumenty retoryczne – słuszności czy dobitności sformułowań – wywiedzione zostają z rymu, jak na przykład w układzie gradacyjnym wiersza *Jedziemy*: „a my jeszcze dalej/ na północ/ w noc”.

Fotogramy Władysława Zająca – na okładce i wewnątrz książki – ukazują labirynt metropolii, gąszcz kierunków, milczącą tablicę informacyjną, zakaz zawracania, przechodniów, którzy uczestniczą w codziennym ruchu, lecz nie wiadomo dokąd dążą. Znakomicie współgra to z utworami Anny Frajlich, w których powracające opisy miasta łączą się z przechodzeniem i odchodzeniem, błędzeniem, dążeniem w nieznane, ponawianiem wędrówki. Wszystko to odbywa się w pozornie oswojonych przestrzeniach, pod chmurami żeglującymi w niepewnym, lotnym i zmiennym żywiole.

Wojciech Ligęza

Notes

Wiesław Myśliwski
Ostatnie rozdanie

Wydawnictwo Znak
Kraków 2013

Najnowsza powieść Wiesława Myśliwskiego jeszcze się nie ukazała w księgarniach, a już zbierała entuzjastyczne opinie krytyki. Dariusz Nowacki nazwał pisarza ostatnim depozytariuszem „mitu tzw. prawdziwej literatury – ważnej i poważnej, pytającej o sens istnienia i tajemnice bytu, usiłującej ogarnąć całość doświadczenia”. Jednocześnie powieść ta wydała mu się „bliźniaczo podobna” do wydanego siedem lat temu *Traktatu o huskaniu fasoli*: „To kolejny rozciągnięty na całą powieść monolog bezimiennego bohatera wypowiedzany u schyłku życia, będący próbą obrachunku z własną biografią, motywowany chęcią całościowego wypowiedzenia samego siebie”. Pomijając pewną przesadę zawartą w sformułowaniu, że jest bliźniaczo podobna (choćby dlatego, że w *Traktacie*... pisarz zastosował nieco inną formę monologu, zwróconego do jednej konkretnej – choć bezimiennej i mocno tajemniczej – osoby), należy dodać, że, z małym wyjątkiem (myślę o *Pałacu*) – odnosi się to do wszystkich powieści Myśliwskiego, konstruowanych podobnie. Począwszy od debiutu – późnego, i może dlatego tak bardzo dojrzałego, wszyscy narratorzy, zbliżając się do starości, odczuwają potrzebę zrozumienia własnego życia w konfrontacji z innymi, mniej lub bardziej bliski-

Dariusz TOKARCZYK, grafika



mi sobie, osobami. Co prawda sam pisarz w udzielonych ostatnio wywiadach podkreśla, że każdą nową powieść traktuje jak debiut, bo przekonanie twórców jakoby już wszystko umieli grozi porażką, to wypracowany już w *Nagim sadzie* styl jest widoczny we wszystkich jego następnych utworach. To wieczne rozpoczynanie na nowo swej przygody z literaturą nie jest jednak kokieterią ze strony pisarza. Literatura zawsze była mu obca, to coś znacznie poważniejszego, istotniejszego: to konieczność utożsamiania się ze swym bohaterem-narratorem, co czasem prowadzi do odkrywania w sobie emocji i pragnień, wywołujących do tego stopnia zdziwienie, a nawet przerażenie sobą, że z każdej książki musi „wyzdrowieć”, czyli na jakiś czas wyłączyć się w ogóle z pisania, i to jest między innymi przyczyną długich odstępów czasowych pomiędzy kolejnymi powieściami.

Przed laty Wiesław Myśliwski był uważany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tzw. nurtu chłopskiego. Mówił wprost, że wieś jest jego pierwszym światem, a istnienie w kulturze chłopskiej pierwszym sposobem istnienia. „...Wszystko, co piszę, dzieje się w wielkim świecie mojej małej wsi” – podkreślał. Jednocześnie nigdy nie brnął w artystyczne i ideowe koleiny tego nurtu, nie ulegał kulturowym i społecznym modom, aktualność pozaliterackiej rzeczywistości nie odciskała się w żaden sposób na jego twórczości, zawsze był, rzec można, pisarzem osobnym. I takim pozostał do dnia dzisiejszego.

Tożsamość bohaterów-narratorów powieści Myśliwskiego, czasem też i innych bohaterów, zaludniających jego utwory,

określana jest często przez ich rodowód. W *Nagim sadzie*, opowiadającym o miłości ojca i syna, spełniającej się – co okazało się charakterystyczne dla następnych powieści – w obrębie patriarchalnego porządku, jak słusznie zauważyła Bogusława Kaniewska, autorka monograficznego szkicu poświęconego twórczości Myśliwskiego, wydanego w 1995 roku, syn utożsamia się z ojcem, i choć ojciec próbuje go od losu chłopca wyzwolić, to bohater nigdy nie zapomni o związku z ziemią jako poszanowaniu tradycyjnego systemu wartości. Sprawa zapętlonego do granic obłędu związku z ziemią staje się fundamentalna dla narratora jednej z najwybitniejszych powieści autora *Ostatniego rozdania*, dla *Kamienia na kamieniu*. Tu już trudno mówić o miłości ojca i syna, który sam buntuje się przeciw losowi chłopca i przeciw ojcu, i by się od ziemi oderwać próbuje różnych sposobów, aby jednak na koniec, po śmierci rodziców i porzuceniu ziemi przez braci, osiąść na gospodarstwie i ulec obsesji zbudowania rodzinnego grobu, który ma scalić rozbitą rodzinę, grobu tożsamego w jakiś sposób z ziemią, bo w ziemi wykopanego dla pochowanych w ziemi zwłok. *Kamień na kamieniu* został, za Leszkiem Bugajskim, uznany przez niektórych krytyków za zwieńczenie nurtu chłopskiego, bowiem pisarz dopowiedział w tej powieści wszystko, co stanowiło o atrakcyjności i wartości tego nurtu.

Rodowód ma jednak jeszcze istotne znaczenie dla narratora *Widnokregu*, najwybitniejszej moim zdaniem powieści Myśliwskiego i jednej z najlepszych w polskiej prozie powojennej. Przemysław Czapliński zauważa, że jest to powieść „o do-

chodzeniu do siebie w rodzinie, o wyodrębnieniu siebie z rodziny i powrotnym w nią wchodzeniu”. I chociaż najbliższa narratorowi rodzina nie jest już typowo chłopska, to ze wsią związane było jego dzieciństwo, i to ona stanowiła miejsce, z którego się wyszło i do którego powrót był możliwy: tożsamość narratora „zostaje powiązana z miejscem pochówku najbliższych”. Narrator *Widnokregu* ujmuje to w sposób piękny i wzruszający: „I chyba tak naprawdę to dopiero ze śmiercią wujka Władka zrozumiałem, że właściwie to nigdy nie opuściłem tego miejsca. Bo choć to ich groby, to mój znak, gdzie jestem. A kto wie nawet, czy nie tu środek mojego widnokregu, bo jedynie tu jestem w stanie doznawać tej bolesnej dotkliwości, jak umieram za nimi i ja, a nie tylko świat dookoła mnie. [...] Chce mi się aż zanurzyć w tym umieraniu jak w kwitnącej łące i patrzeć na słońce gasnące nade mną”.

Już w *Kamieniu na kamień* pisarz opowiada, jak cywilizacja może doprowadzić do destrukcji osobowości wykorzenionej – na przykładzie losów i zachowań braci Szymka. Problem ten zostanie rozwinięty i udratyczniony w dwóch ostatnich powieściach. To je zapewne zbliża. W *Traktacie...* historia niszczy – w pewien sposób – rodowód narratora; w pacyfikacji rodzinnej wsi traci całą rodzinę i cudem sam ocaleje, ale doświadczy w całej ciągłości losu sieroty po wojnie, w latach PRL-u. Ratuje go przed bezcelowym życiem talent muzyczny i pasja do grania na saksofonie, których dzięki życzliwym ludziom nie zaprzepaszcza. Ratuje go w jakiejś mierze także miłość, choć nie potrafił udźwignąć jej ciężaru: „Bo co to znaczy

kochać? [...] I dlaczego, skoro kochałem ją jak nikogo na świecie, nie umieliśmy ze sobą żyć? Kochałem, to zresztą jakby nic nie powiedzieć. Nieraz czułem, jakby to ona dopiero dała mi moje życie”.

Pod latami, schorowany, nie mogąc już grać na ukochanym instrumencie, powraca w strony rodzinne, powodowany podobnym imperatywem jak narrator *Widnokregu*, przypominając sobie, jak czekał jako mały chłopiec wieczorem w lesie na chwilę, kiedy w oknie ich domu zabłyśnie światło, na „ten cud z ręki mojej matki”.

Jeszcze w *Widnokregu* bohater usiłował zachować patriarchalny porządek, podtrzymując kontakt z ojcem mimo jego choroby i powolnego odchodzenia z tego świata. Ale zarówno w *Traktacie...*, jak i w *Ostatnim rozdaniu* porządek ten już przestał istnieć; pozostaje tylko wspomnienie po zamordowanej matce lub wspomnienie matki, dzierżącej ster domu, ale – jak w najnowszej powieści – zachowującej przed synem tajemnicę jego poczęcia. Bohater nigdy nie spotkał swojego ojca, wiedział o nim tyle, co mówili o nim mgliście, a raczej czego się domyślali, mieszkańcy miasteczka. Tęsknota za nieznanym ojcem nie potrafiła mu zastąpić poczucia tożsamości, świadomości swego rodowodu. Z czasem poczucie wyobcowania pogłębiało się, przejawiając się obsesją niezakorzenia, obsesją bezustannej zmiany miejsca i ucieczką od siebie.

Każda powieść Myśliwskiego ma określony, mocno zaznaczony punkt wyjścia. W *Widnokregu* to na przykład rodzinna fotografia sprzed lat z narratorem jako małym chłopcem w marynarskim ubraniu, która w efektowny sposób zderzona zostaje z fotografią zamykającą powieść,

utrwalającą obraz bawiącego się narratora ze swym sześciolatnim synkiem: „Ta radość niczym słońce rozświetla fotografię. A nawet jakby nie mogąc się w niej zmieścić z tą rozpierającą go radością, przykleknął i prawie dotykając rozpromienioną buzią moich niewidocznych oczu, wyrzucił. – Przynieść ci jeszcze morza?”. W dwóch ostatnich powieściach już takiego efektu nie znajdziemy. *Traktat...* rozpoczyna się wizytą nieznanego, liczącego, że zakupi u narratora fasolę, a *Ostatnie rozdanie* otwarciem notesu na literze A. Nie jest to zapewne chwyt zachęcający do lektury, a przecież – jak w rozmowie zdradza sam pisarz – pierwsze zdanie książki jest istotą opowieści. Jak więc udaje się Myśliwskiemu, że i od najnowszej jego książki trudno się oderwać – mimo niewątpliwej anachroniczności jego prozy, mimo braku suspensów i nawet cienia sensacyjności w opowiadanych dotyczących spraw zwyczajnych wydarzeniach. Przed laty próbował na to odpowiedzieć Czapliński przy okazji omawiania *Widnokregu*, która to powieść jest „sztuczna w swojej gadatliwości, a jednocześnie naturalna właśnie jak gadanie, długa jak nieszczęście, a zarazem wciągająca jak wierność; pozbawiona point, a jednocześnie oddająca jakiś elementarny dramatyzm istnienia; niby narracyjne i stylowo w całości jednorodna, a zarazem prezentująca bardzo zróżnicowane postaci; zwyczajna jako epicka pochwała zwyczajności i powieściowe ujęcie trywialności życia małomiasteczkowej rodziny, a zarazem nieledwie traktat antropologiczny, dyskurs o poznawaniu świata, rozpisany na głosy i rozrzedzony w narracji”.

Charakterystyka ta dotyczy czterech ostatnich powieści, ale najbardziej bo-

daj pasuje do *Ostatniego rozdania*, dlatego pozwoliłem sobie na ten dłuższy cytat. Pisarz zdaje się nie przejmować czytelnikiem, choć monolog narratora skierowany jest do niego, czytelnika. Bo cóż może być frapującego w tym przeglądaniu starego, rozlatującego się i dlatego spiętego zetlałą gumką, notesu. Ano właśnie – mówiąc górnolotnie: całe życie bohatera jest w nim zamknięte.

Zamiar przepisania notesu prowadzi bohatera do rozrachunku ze swym życiem. Ale jak można to zrobić na podstawie odnotowanych kiedyś, przed laty, imion, nazwisk, adresów, numerów telefonów? Odpowiedź na to pytanie znajdujemy w *Ostatnim rozdaniu*, ale kryje się ona od początku w twórczości Myśliwskiego. Wszyscy jego narratorzy, o statusie zresztą bohaterów – są otwarci na drugiego człowieka, to inni ludzie, którym udziela się głosu w kolejnych powieściach, mają bardziej lub mniej istotny wpływ na losy narratorów, na ich postępowanie, na podejmowane przez nich decyzje. Narrator najnowszej powieści wertując notes cofa się w przeszłość, zgodnie nie tyle z chronologią, co logiką pamięci, przy której pomocy udaje mu się przywołać minione czasy tylko we fragmentach, w sposób nieciągły, wybiórczy, wspomagany nieraz wyobraźnią, a więc w sposób subiektywny, czasem bardziej na zasadzie kreacji, a nie odtworzenia, zależny od czasu i miejsca, z jakiego na przeszłość patrzy. Zresztą, cóż to takiego przeszłość? Pisarz neguje właściwie istnienie innej rzeczywistości niż tzw. przeszłość. Bo teraźniejszość to tylko chwila, która zaraz staje się czasem minionym, a przyszłość jest tylko naszym wyobrażeniem.

Z powieści wyłania się stopniowo obraz Musilowego człowieka bez właściwości, pozbawionego świadomości, jak już pisałem, określonego jednoznacznie rodowodu, szamoczącego się z poczuciem tożsamości i własnej wartości, człowieka – jak podkreśla sam Myśliwski w udzielanych wywiadach – wbrew pozorom i wątpliwościom czytelników jak najbardziej współczesnego, psychicznie rozchwianego, bojącego się odpowiedzialności za życiowe, za egzystencjalne decyzje, sprawdzającego się tylko w życiu zawodowym, w tym wypadku w tzw. biznesie. Brakuje mu oparcia w drugim człowieku, bo sam to oparcie odrzuca, brakuje mu punktu stałego. Jediną stałością okazują się listy Marii, na które nie odpowiada, stanowiące właściwie ośnowę powieści, będące pieśnią miłosną śpiewaną z doliny rozpacz, z potrzeby poczucia bliskości z jedyną w jej życiu osobą, której mogła zawierzyć swoje uczucia.

Bohater, zastanawiając się nad przyczyną odrzucenia tej jedynej i w jego życiu miłości, próbuje ją zracjonalizować, tłumacząc sobie, że: „[...] nie mogłaby być ze mną szczęśliwa. [...] Czy zresztą ktokolwiek mógłby być ze mną szczęśliwy? Czy komukolwiek byłbym w stanie zapewnić chociażby złudzenie szczęścia? [...] Zresztą nie wiem – dodawał – czy szczęście nie jest tylko słowem pozbawionym własnego bytu”. Może po prostu, zastanawiał się, nie był jej wart, nie był wart jej szaleńczej miłości, może kochała tak naprawdę kogoś wyimaginowanego, wyidealizowanego, bo „czy ktokolwiek, [...] kto by przyjął jej miłość, bo to przecież dar, największy dar, jaki można otrzymać na tym świecie, byłby zdolny odplacić takim

samym darem? [...] Niejasne przeczucia już wtedy dawały mi znak, że w dalszej lub bliższej przyszłości tę naszą miłość czeka tragiczne zwieńczenie”.

Ogarniał go lęk przed miłością, chociaż jej pragnął jako najważniejszego uczucia w życiu człowieka. Podobnie było z obrazem, który chciał namalować, którym żył, ale bał się, że nie spełni jego oczekiwań i w końcu rezygnował z jego namalowania. Bo może miał rację Tomasz Mann, że „talent to zdolność do posiadania własnego losu”? Może zabrakło mu odwagi do podjęcia odpowiedzialności za własny los, może wołał zdać się na przypadek, a porzucenie sztuki i w konsekwencji odrzucenie też miłości i rozstanie się z Marią było tylko skutkiem tego braku odwagi?

Same znaki zapytania, bo czy taki człowiek, jak narrator *Ostatniego rozdania*, jest zdolny do zrozumienia siebie samego? Pisarz w którymś z wywiadów zdradził, że i jemu samemu trudno było pojąć decyzje swego bohatera, ponieważ – jak podkreślał – „książki pisze się świadomie, ale i nieświadomie, czasem to, co nieświadome, jest lepsze od tego, co świadome”.

Miłość i sztuka to wątki wiodące w tej powieści, wokół nich krąży pamięć narratora i wokół nich koncentruje się nasza uwaga. Ale *Ostatnie rozdanie*, podobnie jak i poprzednie powieści Myśliwskiego, pęcznieje też od znakomicie namalowanych portretów znajomych, których nazwiska narrator znajduje w notesie: portrety krawca Radzikowskiego, u którego terminował, i jego pracowników; szewca Mateji, z którym grywał w pokera, a po jego śmierci rozegrał ostatnią partię na jego grobie, inżyniera; niedoszłego artysty, mieszkającego jakiś czas w jednym

z gościnnych pokoi w ich domu, uprzedzającego go, żeby nie przeoczył swojej młodości, bo później znajdzie się w pustce, z której już się nie wydobydzie; matki, która energią w prowadzeniu interesów być może rekompensowała poczucie straconego życia; profesora na uczelni plastycznej; kobiet, z którymi miewał mniej lub bardziej przelotne romanse. Równie mistrzowsko jak ludzi maluje też niektóre sceny – na przykład wizytę w domu Marii, rysowanie aktu na plastycznej uczelni, pobyt w pracowni krawieckiej, dyskusję w przepełnionym pociągu z przygodnie poznaną pasażerką, którą zapewnia, że „nie mamy żadnej władzy nad życiem, wbrew temu, co się nam wydaje” itd.

Ostatnie rozdanie jest niewątpliwie powieścią wybitną, choć nie najwybitniejszą w dorobku Wiesława Myślińskiego, ale jest też najbardziej gorzką w sportretowaniu współczesnego człowieka. Ta anachroniczna literacko, podobnie jak poprzednie, a zarazem bardzo „dzisiejsza” powieść pozostawia czytelnika z refleksją nad cieniami i blaskami własnego życia.

Bogdan Rogatko

Rodzina jako źródło zdziwień

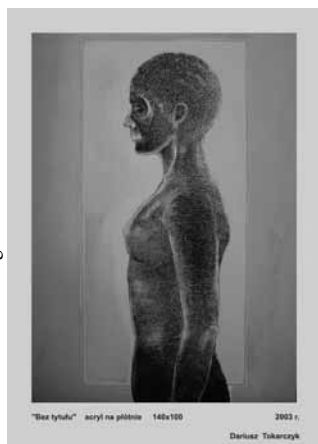
**Ignacy Karpowicz
Ości**

Wydawnictwo Literackie
Kraków 2013

Rodzina i tożsamość. Tożsamość i rodzina. Ostatnimi czasy te dwa tematy zdecydowanie dominują w naszej prozie, właśnie one pisarzy najbardziej zajmują i pobudzają do tworzenia kolejnych opowieści. Spośród nich temat rodziny wydaje się częściej eksploatowany, ponieważ wiele narracji tożsamościowych poprzestanych jest historiami mniej lub bardziej pokomplikowanych i traumatycznych związków między bliskimi sobie ludźmi. Przykładem jest chociażby *Morfina* Szczepana Twardocha, w której problemy Konstantego Willemanna z własną tożsamością w dużym stopniu wynikają z tego, z jakiego układu rodzinnego wyszedł (ojciec – niemiecki arystokrata, matka – spolszczona Ślązaczka) i w jakim się po latach znalazł (żona z do bólu polskiej, patriotycznej rodziny). Nie ma w tym nic dziwnego, w końcu trudno jest sensownie rozważać zagadnienia tożsamości z pomięciem rodzinnego *backgroundu*.

W prozie rodzina przedstawiana jest przede wszystkim jako źródło cierpień (oczywiście, mam na myśli prozę głównego nurtu, bo już w popularnej prozie kobiecej, poświęcającej wiele miejsca uwikłaniom rodzinnym, dominują opowieści pisane ku pokrzepieniu serc z obowiąz-

Dariusz TOKARCZYK, grafika



kowym *happy endem*, w których cienie rodzinnego życia koniec końców zawsze znikają w blasku ogólnego szczęścia.). Pisarki i pisarze lubują się w opisach rozmaitych form przemocy domowej, traum fundowanych przez rodziców dzieciom, interpersonalnych gier o władzę w małym, kilkusobowym światku. Tak było w głośnej swego czasu powieści Wojciecha Kuczoka *Gnój*, tak jest w powstałych całkiem niedawno książkach Zośki Papużanki (*Szopka*) czy Katarzyny Maicher (*Persymona*). I nie jest ważne, do jakiej stylistyki ci autorzy się odwołują, czy bliżej im do ocierającej się o naturalizm dosadności, przełamanej ironią groteski lub poetyckiej wieloznaczności – przekaz za każdym razem brzmi podobnie: rodzina to instytucja z gruntu opresyjna.

Ktoś mógłby spytać: ale co to ma wspólnego z nową książką Ignacego Karpowicza? Zapewniam, że powyższy wstęp – być może przydługawy – był niezbędny. *Ości* są bez wątpienia powieścią wielowkładną, zresztą podobnie jak poprzednie teksty tego autora. Karpowicz od początku pisarskiej drogi zdecydowanie postawił na fabuły niejednoznaczne, wielowątkowe i wielowymiarowe, przypominające Borgesowski „ogród o rozwidlających się ścieżkach”. Jednak jak dla mnie *Ości* najciekawiej prezentują się jako opowieść zarazem o rodzinnych perypetiach konkretnych bohaterów, jak i specyficznej wizji instytucji rodziny dzisiaj. Od razu zaznaczę, że rodzina w ujęciu autora *Cudu* zdecydowanie wymyka się tradycyjnym definicjom podstawowej komórki społecznej. Inaczej być nie może, bo główni bohaterowie powieści są przecież niejednoznaczni i niestereotypowi;

ich orientacja seksualna, światopogląd, wizje i strategie życia są problematyczne, płynne.

Oczywiście, pojawiają się w *Ościach* rodziny wyglądające na pozór zwyczajnie, standardowo. Maja i Szymon są małżeństwem od lat, mają nastoletniego syna. Podobnie Maria i jej pochodzący z Wietnamu małżonek, Kuan, rodzice kolejnego w tej książce nastolatka. Jest rodzina siostry Mai wyglądająca niczym żywcem wyjęta z parafialnej gazetki. Ale rodzinę tworzą też geje Andrzej i Krzys, którzy są ze sobą pięć lat i uważają się za „stare małżeństwo”. Do tego jest jeszcze humanistka, gwiazda mediów Ninel, po dwóch rozwodach, z synem, który charakterologicznie stanowi absolutne jej przeciwieństwo. Są w końcu pokomplikowane związki bohaterów z rodzicami. A to dopiero początek... Kuan jest *drag queen*, utrzymuje długoletni związek z Norbertem, który jednocześnie funkcjonuje na zasadzie kogoś więcej tylko niż przyjaciela rodziny swojego kochanka. Tenże Norbert romansuje jednocześnie z Ninel. Jej syn, Franek, zaczyna sypiać z Mają, zaś Szymon podczas wyjazdu stypendialnego wiąże się ze starszą od niego Niemką. Na dokładkę mąż siostry Mai, ojciec czwórki ich wspólnych dzieci, zdeklarowany katolik, zostawia rodzinę dla sąsiada... Istne pomieszanie z poplątaniem, komplikacje międzyludzkich związków do entej potęgi.

Oprócz komplikacji w związkach z innymi niemal wszyscy bohaterowie *Ości* mają rozmaitego kalibru problemy z samymi sobą (co w pewnym stopniu się warunkuje). Krzys dowiaduje się, że jest chory na AIDS. Maja jest labilna emocjonalnie („niezdyscyplinowana psycholo-

gicznie” – wedle określenia Ninel) i ma skłonności do zapadania się w depresję. Umiłowanie porządku (w każdym tego słowa znaczeniu) Franka ociera się o socjopatię. Poza tym zmagają się z poważnymi kłopotami z tożsamością i osobowością, miotają się między przeciwieństwami, wchodzą w znoszące się role społeczne, jedynie potęgując chaos w sobie i wkoło siebie. Najwyraźniej widać to na przykładzie Norberta, który „uważał się za heteroseksualnego mężczyznę, śpijącego prawie wyłącznie z innymi mężczyznami”, a do tego był rasistą kochającym Azjatę i zdeklarowanym homofobem („[...] nie lubił gejów, gardził nimi, sami zбочeńcy i zwyrodnialcy, jacyś, kurwa, rewolucjonści i lewacy do pracy [...]).

Wydawać by się mogło, że przy tak ustawionych bohaterach i ich relacjach, jak w powieści Karpowicza, wszelkie układy rodzinne czy pararodzinne powinny się rozpaść, pozostawiając po sobie jedynie ruiny i poranionych, pognębionych traumami ludzi. Inaczej rzecz ujmując, *Ości* powinny być kolejną opowieścią o rodzinie jako źródle cierpień. A jednak nie są! Z tego, co zwykle scala, cementuje rodzinę, czyli miłości, odpowiedzialności czy wierności, pozostały w książce autora *Niehalo* jedynie szczątki, rzecz by można metaforycznie – ości. Bohaterowie Karpowicza próbują jednak z porozbijanych ułomków budować nowe struktury. Zdrada czy zanik uczuć nie są w tym przypadku traktowane jako definitywny koniec, lecz jako nowe otwarcie; inspirują do podjęcia prób redefinicji układów wiążących ludzi. Są to próby w dużej mierze nieporadne, instynktowne bądź będące wynikiem egoistycznej kalkulacji. Podej-

mując je, bohaterowie ranią samych siebie i innych, ale koniec końców okazuje się, że zyski ze zmiany są większe niż straty. Maja zdaje sobie sprawę, że małżeństwo z Szymonem nie może dalej funkcjonować na tych samych zasadach co wcześniej, ale jednocześnie nie chce stracić męża, proponuje więc formułę poliamorii, czyli – jak to określa: „związku ciut obszerniejszego” – chce „otworzyć” własną rodzinę na jej kochanka i nową kobietę Szymona. Maria ma świadomość, że związek Kuana z Norbertem w paradoksalny sposób stabilizuje jej małżeństwo, godzi się więc na „zdradę” małżonka (stosując jednak przy tym subtelny system samooszukiwania się). Zamiast cierpienia pojawia się zdziwienie – że „tak można”, że związki na pozór niemożliwe okazują się funkcjonować w miarę... No właśnie, wypadałoby napisać – normalnie, choć akurat w odniesieniu do perypetii bohaterów *Ości* nie jest to najbardziej adekwatne słowo. Zdziwienie także samymi sobą, bo przedziwne perypetie „rodzinne” stają się źródłem samopoznania, pozwalają bohaterom powieści dowiedzieć się o sobie czegoś, o czym wcześniej nie mieli pojęcia.

Wpisana w *Ości* opowieść o rodzinie/rodzinach może budzić pewną wątpliwość: czy Karpowicz pisze o tym do końca na serio? I nie chodzi mi tylko o to, że w powieści jest bardzo dużo ironii i dystansu (szczególnie w warstwie stylistycznej), że autor ewidentnie nagrywa się z rozmaitych fundamentalizmów po obu stronach barykad ideologicznych, politycznych czy społecznych. Rzecz w tym, że historie „niebezpiecznych związków” bohaterów powieści na pierwszy rzut oka wydają się nazbyt wyduma-

ne, nadmiernie pokomplikowane – wręcz nierealistyczne. Czy tak faktycznie jest? Karpowicz porusza się w bardzo wąskiej strefie między rzeczywistym a wyobrażonym, między diagnozą teraźniejszej sytuacji a prognozą na przyszłość. W takiej sytuacji jest bardzo łatwo o fałszywy krok, czy – inaczej rzecz ujmując – o przegięcie, a nawet osunięcie się w jawną śmieszność, szczególnie w przypadku tak poważnego tematu jak problemy w rodzinie (z rodziną). Autorowi *Ości* – jak mi się wydaje – udało się zgrabnie uniknąć wszelkich pułapek i potknięć, dzięki czemu powieść o kondycji rodziny znacznie więcej niż jego poprzednicy, poprzestający na katalogowaniu rodzinnych traum.

W jednej z rozmów Mai z synem pojawiają się takie oto zdania:

„[...] W seksie ludzie przekazują sobie mnóstwo zarazków, a niektóre bywają śmiertelne.

Bruno zachichotał:

– Wiem, że myślisz o rodzinie.”

W *Ościach* Karpowicz pokazuje, że nie każda śmiertelna choroba koniecznie musi kończyć się nagłym zgonem. Że przy odpowiednim nastawieniu i pewnym stopniu determinacji można pożyć jeszcze trochę w jako takim zdrowiu. Nie jest to może szczyt optymizmu, ale na pewno szczypta nadziei.

Robert Ostaszewski

Powiedz, co napisałaś

Justyna Bargielska

Małe lisy

Czarne, Wołowiec 2013

Małe lisy Justyny Bargielskiej to pierwsza polska babska powieść osiedlowa. I nie ma w tym sformułowaniu ani krzty pobłażania, raczej zachwyt nad niezwykłą umiejętnością autorki. Bo osiedle – z tradycyjnym spożywczakiem, wspólną windą i pobliskim lasem – zamienia się w tej prozie w uniwersum. Betonowe ściany warszawskiego bloku pękają pod naporem słów, włożonych w usta kobiet – bohaterki językowej wyobraźni Bargielskiej. Wyobraźni ośmielonej, intrygującej i niebezpiecznej. Jak lis przebiegający tuż przed maską samochodu.

W całej twórczości Bargielskiej to właśnie język jest dla czytelnika źródłem lekturowego zaskoczenia. Poddawany semantycznemu zwątpieniu i formalnemu eksperymentowi, ratuje opisywaną rzeczywistość przed banałem i wtórnością. Pisarka wykorzystuje swój literacki słuch absolutny, sprawnie przechwytyjąc z mowy potocznej neologizmy, nieoczekiwane zbitki słów i składniowe przesunięcia. W *Małych lisach* (podobnie zresztą jak w *Obsoletkach* czy poetyckim tomiku *Bach for my baby*) nieustannie podważa zapisane słowa, tworząc przeciwstawne znaczeniowo wersje jednego zdania lub zwrotu. Tak na przykład w najnowszej

książce znajdziemy sformułowania „ni to gwałci ni to nie gwałci”, czy po prostu krótkie zaprzeczenia w stylu „a może nie” kończące zdanie lub cały wątek. Tego typu zabiegi – w moim przekonaniu – mają na celu nie tylko zabawę słowem, siłowanie się z językiem (już same w sobie atrakcyjne), ale są także próbą kreowania rzeczywistości. Poskładanego i stworzonego ze słów (bo jakże w prozie czy poezji inaczej) świata nie można przedstawić linearnie i klarownie. U Bargielskiej nigdy nie ma jednego porządku, jednej rzeczywistości. Do głosu zawsze dochodzi wspomniana już wyobraźnia, która rozsadza fundamenty, podważa znaczenie zdarzeń i otwiera perspektywę. Dzięki niej światy opisywane przez Bargielską są pełne paradoksów, jednocześnie zwykłe i niezwykle, „uszyte” z materiału utkanego z (czasem miałkiej i mało atrakcyjnej) codzienności oraz (równolegle) magicznych szczebli, przebłysków, pęknięć.

Autorka prowadzi pierwszoosobową narrację, budując i opisując osiedlową (i tuż obok – wyobrażoną) rzeczywistość z jednostkowej perspektywy. Wprowadza postaci Agnieszki – dziennikarki, oraz Magdy – matki i żony, prowokując czytelnika do łatwego utożsamienia ich z samą autorką. Dzięki temu w ogóle możliwe są indywidualne wycieczki wyobraźni, zamyślenia, pojawiające się nieoczekiwanie refleksje (jak ta o pamięci i tożsamości, wpleciona w – bardzo dowcipną zresztą – fantazję o seksie oralnym z konduktorem pociągu). Ale bohaterki nie są samotne, przynajmniej pozornie. Bargielska zaprasza do ich świata figury znane z *Obsoletek* i poetyckich tomików, takie jak mąż, dzieci, wymaginowany kochanek, a tak-

że (i to dla *Małych lisów* szczególnie ważne) galerię różnych kobiet, których ścieżki przecinają się na linii sklep – klatka schodowa. Pojawiają się też postaci epizodyczne, wspomniane w powieści zaledwie raz, takie jak „mężczyzna, któremu sprzedano trumniaki jako buty do chodzenia” albo „nastolatka, która nakarmiła swojego pytona zabranymi ze schroniska kociętami”. Czy to wytwory głowy Agnieszki albo Magdy, a może przeczytane kiedyś w gazecie codziennej nagłówki – tego nie wiemy.

Najciekawsza jest – często eksploatowana przez Bargielską – figura kochanka, którego w tej opowieści „odgrywa” Pajda. Pajda w porządku „rzeczywistym” jest nożownikiem-złodziejem, ukrywającym się w leśnym szałasie z konkubiną i dwójką dzieci, aresztowanym w końcu przez policję. Jego historię opowiada Agnieszce mężczyzna spotkany podczas spaceru z psem. Zupełnie inaczej rzecz ma się w porządku wyobrażonym (tak nazywanym przeze mnie), w którym bohaterka ma romans z Pajdą, powierza mu swoje sekrety, uprawia seks w szałasie. Po raz kolejny las (nierozzerwalnie związany z kochankiem) symbolizuje naturę w ogóle, bardzo ważną dla twórczości Bargielskiej. Ta zawsze spleciona jest z wyobraźnią, a więc z tym, co z jednej strony niebezpieczne, a z drugiej pozwala przetrwać. Pajda jest jednocześnie zagrożeniem i ukojeniem, postacią o wymiarze paradoksalnym, jedną ze sprzeczności, które budują w *Małych lisach* poczucie egzystencjalnej dziwności, nieustanną niepewność tego, co „tu i teraz”.

Bargielska nie tworzy klasycznej opowieści. Zamiast chronologicznej, uporządkowanej historii wybiera raczej opowia-

danie jako pełną dygresji anegdotę. Często wraca do porzuconych pośpiesznie wątków i postaci, które powracają w jej prozie najpierw nieoczekiwanie, później w charakterze obsesji, elementów składowych świata bohaterki. Tak na przykład rozwijany jest wątek nieżywego chłopaka, którego postać wydaje się dla autorki tylko pretekstem do uruchomienia maszyny pamięci i związanej z jej pracą refleksji. Nieżywy chłopak wraca jako partner odbytych rozmów, towarzysz podróży, później natomiast jako znak wrażliwości pisarki, która rozumie, że „śmierć czai się za progiem”. Jednocześnie pisze o śmierci tak, jak w *Obsoletkach*, wpłatając ją w wielką krzątaninę życia, odzierając z patosu na rzecz subtelnej, ale nieprzerwanej pamięci.

Kolejną postacią-pretekstem jest Pomniczka. Kobieta spotykana w windzie nieustannie opowiada o śmierci swojego nienarodzonego dziecka. Mam jednak wrażenie, że nie temat jej monologów jest tutaj najważniejszy, ale sama potrzeba mówienia do innej kobiety. Podobnie jak nieżywy chłopak, ma ona niepewny status ontologiczny. Może być zarówno projekcją Magdy (jej mąż „nie tylko, że jej nie widział ani nie słyszał, to wręcz jej nie zauważył”), jak i postacią pełnoprawną, jasnym komunikatem, że osiedlowa przestrzeń wypełniona słowami jest przestrzenią wyłącznie kobiecą, do której mężczyźni nie zostają dopuszczeni.

W *Małych lisach* takich gadających kobiet jest bardzo dużo: spotykają się przypadkiem w osiedlowym światku – na siłowni, u fryzjera, w sklepie. Nie przestają mówić – jakby bały się, że kiedy zamilkną, wówczas rozsypie się ich rzeczywistość, złożona ze słów właśnie. Bargiel-

ska tworzy z tych małych narracji pewną wspólnotę doświadczenia, widzianą jednak wciąż oczami prowadzącej pierwszoosobową narrację bohaterki (jednej lub drugiej), a więc wspólnotę subiektywną, filtrowaną i wykreowaną. Wciąż chodzi o opowiadanie, naginanie języka, podmiotową kreację rzeczywistości, nie zaś o zbudowanie mocnego feministycznego kontekstu. Bargielska, podobnie jak w tomiku *Bach for my baby*, jest kobieca w sposób nienachalny, bez światopoglądowych manifestów i somatycznych obsesji. To proza doświadczenia wyrażonego w języku. I jest to nie tylko i wyłącznie doświadczenie kobiecości, ale raczej doświadczanie inności, egzystencjalnej dziwności, owych niepozornych szczelin, przez które do codzienności wsącza się światło.

Szczególną atmosferę *Małych lisów* budują również sny, których opisy pojawiają się jakby mimochodem, uspokajając narrację, niszcząc jej potencjalną linearność. Mimo ich nagromadzenia trudno myśleć w tym wypadku o oniryzmie. To termin zbyt nacechowany, kruchy, rozpoetyzowany. Sny przytaczane przez Bargielką są dokładnie takie jak cała jej proza: często gorzkie, czasem przerażające, ale mimo wszystko lekkie, niepozbawione humoru (czarnego!) i przede wszystkim ironii. Przeplatają się z fantazjami na jawie, codziennymi dialogami i babskim paplaniem. Tak różne strategie zostają przez autorkę umieszczone tuż obok siebie, przenikają się, tworząc w ten sposób jakość tej wielowymiarowej, tylko pozornie lekkiej, powieści.

Skąd zatem wrażenie lekkości właśnie, towarzyszące czytelnikowi podczas lektu-

ry? I tu znowu powrócę do języka, bo to właśnie jego zasługa. Przez to, że jest kompilacją zasłyszanego (łącznie ze składnią zdania, co często jest źródłem semantycznego i lingwistycznego zaskoczenia) i stworzonego (neologizmy, zdrobnienia, potoczności), przydaje tekstowi swobody i nonszalancji. Na języku zasadza się zarówno owa lekkość, jak i poczucie dziwności, niezwykłości codziennej egzystencji. Bargielska w motcie powieści umieszcza pytanie: „Nieczęsto się zdarza, żeby tamtejsze kobiety opowiadały historię dla przyjemności?”, odpowiadając na nie natychmiast „Cóż, zazwyczaj chodzi o życie”. Nie sposób nie zgodzić się z autorką, ale dodałabym jeszcze, że chodzi o życie w języku, stworzone z języka i dzięki niemu stające się czymś więcej niż tylko życiem pisany z małej litery. A w tym napisanym na nowo życiu chodzi o owego lisa przebiegającego tuż przed maską samochodu, dzięki któremu mury pękają dalej, a szczeliny wpuszczające światło stają się coraz większe.

„Tylko dziewczynki potrafią robić takie rzeczy”.

Katarzyna Pawlicka

W poprzednim numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” w artykule pt. *Maison de l'écriture w Montricher pod Lozanną* Anna Łabędzka wspominała o oczekiwaniu na werdykt jury przyznającego nagrodę im. Jana Michalskiego. Jest on już znany. Poniżej krótki komunikat prasowy zaczerpnięty ze strony fundacji oraz streszczenie najważniejszych tez z wystąpień podczas uroczystości wręczenia nagrody laureatce, Julii Lovell, autorce *Opiumowej wojny*.

Nagroda Literacka im. Jana Michalskiego za rok 2012 została przyznana Julii Lovell za książkę *The Opium War: Drugs, Dreams and the Making of China*.

Montricher, 22 listopada 2012 – Jury Nagrody Literackiej im. Jana Michalskiego przyznało tegoroczną nagrodę Julii Lovell, brytyjskiej tłumaczce, pisarce i znawczynie historii Chin, za książkę *The Opium War: Drugs, Dreams and the Making of China*. Wojna opiumowa ma nadal wielki wpływ na relacje Chin ze światem Zachodu. *Opiumowa wojna. Narkotyki, sny i powstawanie nowoczesnych Chin* są owocem długoletnich badań nad współczesną chińską tożsamością, która wiąże się z mitologizacją historii. Według Julii Lovell „temat wojny opiumowej ma nadal wielkie znaczenie dla budowania publicznej świadomości we współczesnych Chinach.” Isabel Hilton, członek jury, komentuje: „W dzisiejszych Chinach wojna opiumowa urosła do rangi sprawy narodowej, dając początek temu, co oficjalna propaganda opisuje jako stulecie narodowego poniżenia, jako spisek Zachodu, który rzucił dumny naród na kolana. Na długie lata odcisnęła się też silnie na umysłowości zachodniej, utrwalając obraz Chin jako aroganckiego, anachro-



nicznego imperium przeniesionego do współczesnego świata dzięki dyplomacji prowadzonej z pozycji siły. Wciąż wpływa na postawy i stosunki między dwoma obozami w epoce, w której Chiny starają się siebie zdefiniować, a świat stara się wyrobić sobie o nich opinię.”

Jury pod przewodnictwem Very Michalski-Hoffman przyznało Julii Lovell nagrodę pieniężną w wysokości 50 tysięcy franków szwajcarskich oraz obraz Martiala Leitera, artysty szwajcarskiego.

Jurorzy Nagrody im. Jana Michalskiego wyłonili w tym roku troje finalistów: Są to: Julia Lovell, *The Opium War, Drugs, Dreams and the Making of China*; Martin Pollack, *Cesarz Ameryki. Wielka ucieczka z Galijskiej* (historia masowej emigracji z Galijskiej w XIX wieku) i Timothy Snyder, *Skrwawione ziemie – Europa między Hitlerem a Stalinem* (historia ludobójstwa popełnionego przez Stalina i Hitlera). Wszystkie książki poświęcone są problematyce narodowej tożsamości, pamięci i emigracji. Książka Julii Lovell jest pierwszą książką z dziedziny literatury faktu, która otrzymała Nagrodę im. Jana Michalskiego. Poprzedni laureaci to powieściopisarze: Aleksandar Hemon za 2010 i Györgi Dragomán za 2011 r.

Nagroda Literacka im. Jana Michalskiego to wielokulturowa i wielojęzyczna nagroda, której celem jest międzynarodowa promocja nominowanych pisarzy. W skład międzynarodowego, niezależnego jury wchodzi: Vera Michalski-Hoffmann, przewodnicząca jury i fundacji oraz wydawca; Isabel Hilton, brytyjska dziennikarka, pisarka i redaktorka chinadialogue.net; Włodzimierz Bolecki, polski krytyk literacki i pisarz; Naruddin Farah, somalijski powieściopisarz i eseista; Yannick Haenel, francuski pisarz i eseista; Georges Nivat, profesor honorowy Uniwersytetu Genewskiego i sławista; Ilija Trojanow, austriacki powieściopisarz i wydawca; Fabienne Verdier, francuska malarka i artystka. Nagroda przyznawana jest przez Fundację im. Jana Michalskiego mającą siedzibę w Szwajcarii. Nominowani do niej mogą być pisarze z całego świata tworzący literaturę faktu i literaturę piękną. Każdy członek jury nominuje dwie książki opublikowane w ciągu ostatnich pięciu lat. Prace mogą też być przetłumaczone, jeśli jest to konieczne, na język dostępny dla jury. Nagroda została ogłoszona w bibliotece Maison de l'Écriture w Montricher w Vaud, w nowym centrum dla pisarzy. Biblioteka i centrum zostały otwarte dla publiczności wiosną 2013 roku.

Vera Michalska-Hoffman podczas przemówienia w dniu uroczystego wręczenia nagrody zaznaczyła: „Tak więc ukoronujemy w tym roku dzieło, które należy do literatury faktu, w naszym żargonie wydawniczym określanej literaturą „non-fiction”. Ale proszę się nie niepokoić, nasza niewierność wobec literatury pięknej jest tylko tymczasowa i wkrótce wrócimy do świata wyobraźni. Naszą nagrodę charakteryzuje niezależność. Jury odrzuca myślenie kategoriami czy gatunkami literackimi, które są mniej czy bardziej godne zainteresowania. Nasza oryginalność wynika też z naszej wielopaństwowości i wielojęzyczności. Krótko mówiąc, nasze horyzonty są szerokie i otwarte jak horyzont tu w Montricher, oczywiście w dniu pozbawionym mgły”¹. Włodzimierz Bolecki, podkreślając erudycję laureatki, jak również umiejętne wykorzystanie, nie raz ironicznego, sarkastycznego poczucia humoru, przypomina, iż wojny opiumowe są także częścią historii europejskiej. Juror wysoko ocenia także dokonane przez Lovell demontaże stereotypów, jak również trafne wskazanie na opresyjny charakter toczonych wojen mentalnych, światopoglądowych, kulturowych, odsłaniających nieznane, niezbyt chwalebne oblicze współczesnej cywilizacji². Isabel Hilton punktuje inne zalety nagrodzonej publikacji, przede wszystkim podkreślając niezwykle kompetencje Lovell jako historyka – nie tylko rekonstruuje fakty, ale i ukazującego ich wyjątkowość oraz złożoność – ale i literatki, skrzętnie tłumaczącej zagadki kulturowe. Dla Hilton ważna jest jeszcze jedna kwestia – opowieści o spotkaniu dwóch wielkich kultur, europejskiej i azjatyckiej. Siła książki Lovell tkwi, według jurorki, w jej potencjale narracyjnym³.

PRZYPISY

- 1 <http://www.fondation-janmichalski.com/wp-content/uploads/2013/01/Nagroda-Literacka-Im.-Jana-Michalskiego.pdf>. [dostęp 11. 10. 2013 r.]
- 2 Por. http://www.fondation-janmichalski.com/wp-content/uploads/2012/12/Speech_Jan-Michalski-Prize-2012_Wlodek-Bolecki.pdf [dostęp 11. 10. 2013 r.]
- 3 http://www.fondation-janmichalski.com/wp-content/uploads/2013/02/Speech-by-Isabel-Hilton_Jan-Michalski-Prize-2012.pdf [dostęp 11. 10. 2013 r.]

Marta Wyka

Uczestniczyć, świadczyć, pisać

Barbara Toruńczyk
Z opowieści
wschodnioeuropejskich
Fundacja Zeszytów Literackich,
Warszawa 2013

1 Te dwa tytuły uzupełniają się i zachodzą na siebie: *Żywe cienie* i *Z opowieści z wschodnioeuropejskich*¹. Pierwsza książka rekonstruuje świat umysłowy, który został stworzony przez nie-żyjących (podobnie nieco postąpił Jerzy Stempowski w swoich *Zapiskach dla zjawy*); druga to autobiografia autorki, na różnych poziomach i w różnych latach. Ciekawe życie, powiemy bez wątpienia. Panienka z inteligentnego domu, bystra obserwatorka, niekonwencjonalna studentka, umysł polityczny i socjologiczny, oczarowana literaturą, osadzona w mokotowskim więzieniu, opozycjonistka, podróżniczka, dziewczyna w mini-spódniczce, kochana, kochająca. Miłość w „Zeszytach Literackich”: tak rysuje się koda książki, co przypomina (niemal) *Pana Tadeusza*.

Ale żarty na bok. O czym więc jest ta książka?

Jeszcze raz przywołam nazwisko Jerzego Stempowskiego – tym razem jako autora *Dzieci Warszawy w początkach XX stulecia*. Kiedyś, w przyszłości, padnie zapewne pytanie o dzieci tego samego mias-

ta z połowy wieku XX. Będzie się szukało ich świadectw, ich zapisów, dowodów ich życia. Książka Toruńczyk, jak miemam, takich właśnie dowodów dostarczy.

I choć autorka nazywa swoją całość „opowieścią”, a więc narracją o czymś, co już było i zamknęło się nieodwołalnie, nie jest to „relacja” i nie jest to „wspomnienie”. To jeszcze coś innego. Książka bowiem pozostawia prześwit ku teraźniejszości: jest tyleż świadectwem przeszłości, co aktualnego życia.

Timothy Snyder mówi we wstępie: „człowiek musi żyć, aby pisać...”. Życie każdego autora z Europy Wschodniej było zdominowane przez politykę, geograficzna przynależność kształtowała go nawet wbrew woli. Pióro było przyzwyczajone do polityki. Dobrze wiedziała o tym Szymborska, kiedy nasze codzienne sprawy i nocne sprawy nazwała politycznymi. Znamię epoki nie dało się wymazać, ale czy było ono skazą (jak skłonni są sądzić młodszy wchodzący w spór z Toruńczyk)?

Dedykuje autorka swoją książkę pamięci Tony Judta. Krąg wpływów i przyjaźni jest więc od razu wyraźnie zapowiedziany. Ale do tej dedykacji można dopisywać inne nazwiska: Leszka Kołakowskiego, Jana Józefa Lipskiego, Vaclava Havla. A ci, których nie ma – choć mogli się znaleźć w książce Toruńczyk? Niewierni, nieobecni, ofiary nie-pamięci? Tropienie ich może stać się zadaniem dla tych, którzy tamtej epoki świadomie nie przeżyli.

Polityka, którą przeżyła Toruńczyk, jest dzisiaj częścią pewnej tradycji – czy ktoś chce czy nie chce. Polityka, która jest tematem książki, przybiera kształt specyficzny, naznaczony osobistym doświadczeniem, a zatem osobistym wybo-

rem (nie wybierałem Kalifornii, była mi dana – mówił Miłosz). I o tym właśnie chciałabym napisać.

2 Początek książki to esej o Kazimierzu Malewiczu oraz esej o programie i twórczości „Sztuki i Narodu”. Dwa wybory: sztuka awangardy, ideologia i sztuka w latach wojny. Pisząc je autorka wyznacza świadomie dwie drogi, którymi zamierza postępować dalej. Awangarda to wzór do wykorzystania, wzór do adaptacji – podobnego wyboru dokonał niegdyś Adam Zagajewski, pisząc o Tadeuszu Peiperze. Potem to się zmieni.

Lektura „Sztuki i Narodu” jest aktem wieloznacznym, nie chodzi bowiem Toruńczyk o likwidatorstwo i rewizję – ale o tradycję. Tradycję zachowań kulturalnych, które przekazała grupa „Sztuki i Narodu”, nie wiedząc przecież, że program ten unicestwi bądź przeinaczy ich własna śmierć.

„Szukaliśmy kontaktu z liberalną Polską przedwojenną” – powie w innym miejscu Toruńczyk. Ale nie można było zbudować tej więzi lekceważąc bądź omijając doświadczenie okupacyjnej młodzieży, która (w piśmie „Kultura Jutra”) dawała takie oto przejmujące świadectwo swojej świadomości: „Naiwni i krótkowzroczni sądzą, że wojna obecna toczy się o nowy podział surowców, o nowy układ granic czy sił politycznych. [...] Rozumniejsi widzą w niej starcie doktryn: liberalizmu i totalizmu. [...] Mało kto jednak zdaje sobie sprawę, że te zmagania nowoczesnych narodów mają wszelkie cechy katastrofy kosmicznej, że wojna toczy się o los naszego gatunku, o sam najwyższy sens człowieczeństwa, a mianowicie o byt kultury”.



Barbara Toruńczyk

Fragmentu, który przytaczam, nie ma w szkicu Toruńczyk. Nie pochodzi on bowiem ze „Sztuki i Narodu”, przypominam go zaś ze względu na tę emocjonalną dobitność, którą odznaczało się pokolenie Tadeusza Gajcego i Andrzeja Trzebińskiego. Żarliwa wiara w kulturę była równoznaczną z wiarą w literaturę i jej moc sprawczą. I o tym pisze Toruńczyk i takie jest chyba owo odległe, pożądane dziedzictwo jej formacji: nie tyle z ideą przewodnią, która wielokrotnie polegała krytyce (idea narodowa), ile z wiarą w posłannictwo literatury. Jaki ona przebierze nowoczesny kształt, jak go będą wydobywać z przeszłości i tworzyć w warunkach teraźniejszości Toruńczyk i jej rówieśnicy – to sprawa następna i osobna. Idee będą ten krąg zawsze ożywiać, ale to literatura nada im sens.

Ogniwem, które miało połączyć poetów pokolenia wojennego z najbliższą im

tradycją literacką, był bez wątpienia *List do Jana Bugaja* Kazimierza Wyki. Ale krytyk skierował go do Baczyńskiego, który zgodził się z nim „całkowicie”. Nie podjął się mediacji z Trzebińskim czy Gajcym, czego można dziś żałować.

3 Kim byli: pokoleniem, środowiskiem, formacją? Kim są teraz?

Takie pytania padły na początku dyskusji o książce Barbary Toruńczyk (która odbyła się w Krytyce Politycznej). Podobne pytanie zadawała pokoleniom Lidia Burska: chciała wiedzieć, czy one naprawdę istnieją. Wahając się napisała przecież książkę o pokoleniu 1968, uznając tym samym, iż data urodzenia i związane z nią uczestnictwo w historii mogą zapowiadać określone przywileje. Lecz nie są one dane wszystkim – wiedział już o tym Kazimierz Wyka, gdy wspólnocie przyznawał prawo

do losu szczególnego, który postawi ją – po latach – w awangardzie świadomości. Los ten trudno oczywiście przewidzieć, nie są go nigdy świadomi owi wybrańcy. „Nasze tak zwane tragiczne pokolenie” – pisał w jednym z listów do przyjaciela Jerzy Andrzejewski.

Gdyby nie było dzieci Warszawy z lat 60., nie byłoby, być może, pokolenia 1968 i jego bagażu zarówno ideowego, jak i literackiego. Środowisko odegrało więc rolę istotną w krzepnięciu formacji – najbardziej, jak sądzę, solidarnej w powojennej polskiej kulturze. I nie o miłość tylko chodzi. Tyleż o ciekawość i odwagę, o pociąg do buntowniczej przygody, o ducha walki, podejmowanej wtedy, gdy walka – a zatem określone czyny – była maksymalnie niebezpieczna.

Mówi się teraz o marksistowskich korzeniach tej formacji. To zrozumiałe, nawet oczywiste: królem był wtedy Leszek Kołakowski...

Świadomość historyczna rodzi się, jak sądzą historiografowie, w zetknięciu z pojedynczymi faktami o takim nasileniu, iż wpływają na przyszły kształt dziejów (jakby powiedział Brzozowski).

Gdzie byłeś, gdy zabito Kennedy'ego? Gdzie byłeś, gdy podpisano List 34? Gdzie byłeś, gdy ogłoszono stan wojenny? Pokolenie Barbary Toruńczyk doświadczyło już znaczenia dwóch pierwszych pytań, słyszało o nich (jako wrażliwi i ciekawi uczniowie...). Marzec 1968 przemoc umysłową zrealizował praktycznie. Stan wojenny utwierdził ich zaś w przeświadczeniu, że tylko literatura i sztuka są gwarantami duchowego ocalenia. Osoby, które w Paryżu założyły „Zeszyty Literackie”, nie tworzyły jakiegś grupy instytucjonal-

nej. Nie wszyscy nawet znali się osobiście. Pismo zwracało się do określonych czytelników, jego zespół zaś czytał określone książki. Ten impuls okazał się twórczy. Porównano kiedyś „Zeszyty ...” do Miriamowskiej „Chimery”. To ciekawa intuicja, bo krąg personalny autorów pisma nie podległ, na przestrzeni lat, istotnym zmianom, rewolucjom, zdradom i nowym wyborom. Wierność wyborom merytorycznym (a więc przeciwieństwo pluralizmu za wszelką cenę) Toruńczyk deklaruje, z naciskiem, jako etyczną i artystyczną zasadę swojego pisma.

Ale pamiętać trzeba, iż miejscem tego formacyjnego środowiska była nie tylko Warszawa. Częścią jego wcześniejszego życiorysu jest bez wątpienia epizod krakowski – poetycki przed wszystkim, nie tylko ideowy, nowe języki i nowy styl wiersza bliskiego przede wszystkim historycznej, czyli Peiperowskiej awangardzie, ta polsko-krakowska wersja kontrkultury. Ale książkę Aldony Jawłowskiej czytało się i w Krakowie, i w Warszawie, mając świadomość, iż jest się w niej tylko epizodem, ale heroicznym, na swój sposób. Dziwi mnie więc konsekwentna niechęć Adama Zagajewskiego do siebie – piszącego w tamtych latach. A napisał wtedy parę do dziś poruszających wierszy.

4 W książce Toruńczyk wyróżniłabym dwa teksty. Pokazują one jej możliwości pisarskie i jej horyzonty myślowe, a także stygmatyzują jej opowieść. Pierwszy to historia Europy Środka, drugi – różny od niego – to *Apel Antygony*.

Budowanie tradycji i obrona ojców upokorzonych przez krytyków lewicy

(chodzi o udział w wojnie w Hiszpanii) zakreślają rozpiętość myślowego stanowiska autorki: bez ciągłości, w jej dwu znaczeniach – umysłowym i rodzinnym, nie jesteście kulturowo określone.

Z tych postaw, jasnych i stanowczych, gorących, nie letnich bądź zimnych, wywodzi się ton i meritum rozmowy, jaką z Barbarą Toruńczyk przeprowadził Cezary Michalski (jeden z ciekawszych wywiadów ostatnich lat).

Chodzi w nim znowu o mistrzostwo i tradycję.

Uderza zdanie Michalskiego: „Mistrz to ten, któremu skaczemy do gardła...”. Rozmówca Toruńczyk, broniąc tego stanowiska i egzekwując je, nie chce słyszeć o nie-agresywnej roli mistrzów w procesie kształtowania umysłu. Żyje tu i teraz – przeszłość interesuje go o tyle, o ile można z niej utoczyć trochę krwi.

Starcie takich dwóch diametralnie różnych postaw nie prowadzi do żadnych finalnych ani ugodowych rozstrzygnięć. To zrozumiałe. Rozmówcy pozostaną przy swoim – choć chcielibyśmy się dowiedzieć, czy mediacja jest możliwa. Wydaje się, iż tradycja, tak jak ją rozumie Toruńczyk, nigdy nie była hamulcem kultury. Problem rozgrywał się na innych nieco terenach, i tak można używać tradycji aż po nowoczesność: repetując te sygnały mistrzów, które nie są tylko i wyłącznie produktem umysłowym ich czasów, lecz dają się przetwarzać, odznaczają się elastycznością i otwarciem. Taki jest przypadek Czesława Miłosza, również Witolda Gombrowicza, być może Sławomira Mrożka.

Rozmowa ta przeprowadzona została, gdy istniała już Europa Środka w interpre-

tacji „Zeszytów Literackich”, w przeważającej mierze jako fakt umysłowy, stworzony przez Toruńczyk – przy udziale mistrzów. Przypominam ją tutaj, choć jest dobrze znana (i pisze się o niej już rozprawy doktorskie na uniwersytetach...). Z rówieśników wchodzi w ten areopag Adam Zagajewski i jego książki, również Claudio Magris. Utopia to czy mit? Z obecnego punktu widzenia obie kwalifikacje są zasadne. Najistotniejszy wydaje się jednak fakt, iż Europa Środka, jeśli zważyć na jej moment inicjacyjny, dobiegła swego kresu, a w każdym razie stała się motorem repetycji, o których wcześniej napomknęłam.

W roku 2003 czasopismo „Borussia” obwieściło koniec mitu. Dzisiaj czytamy, iż „Borussia” przestaje się ukazywać. Nie wiem, czy istnieje dalej kwartalnik środkowoeuropejski „Kafka”, bardzo ciekawy. Ale do utopii zawsze się wraca, bo może ona być wzorem do naśladowania. Jeśli znudziła się austriacka Kakania, odezwać się, być może, odległe zakątki imperium: ciemny i wielokrotny Triest chociażby.

Dopisywanie do mitu nowych opowieści, wyszukiwanie ich – taka jest praktyka „Zeszytów Literackich” – została w książce Toruńczyk utrwalona: jako program literacki.

Gdy zaś o literaturze mowa: zatrzymajmy się przy *Pewnej kobiecie, w pewnym kraju*. Ten tekst opowiada o *Dziennikach* Marii Dąbrowskiej. Życie umysłowe i cielesne pisarki fascynowało wszystkich jej interpretatorów. Zmienne i fascynujące rytmy życia pisarki, jej twarda konstytucja wewnętrzna (pomimo pozorów słabości) zostaje przez Toruńczyk odtworzona ze świetną intuicją. Być może więcej argumentów dla owej migotliwości biografii

Dąbrowskiej przyniosłoby odwołanie się do korespondencji z Jerzym Stempowskim (jeszcze nieznaney, gdy Toruńczyk pisała swój esej).

Dzienniki Dąbrowskiej to bez wątpienia rodzaj powieści rozwojowej, klasyczny *bildungsroman*. Czytane jak powieść właśnie zastanawiają, intrygują – i bawią. To Dąbrowska właśnie, jako diarystka, najlepiej bodaj pokazuje, co to znaczy pisać dziennik. Ma w nim być wszystko, ponieważ najważniejsza jest potrzeba zapisu. Dąbrowska nie ma wątpliwości, że wszystkie fakty swojego życia powinna utrwalić. Skąd miała na to siłę? Z talentu zapewne...

Barbara Toruńczyk wymyśliła kapitalną formułę dziennikopisarstwa Dąbrowskiej: „nasza pani Maryjka Żiwago”. Nic dodać, nic ująć.

Aby zakończyć to, co wyżej napisałam: poetyckim mottem książki Barbary Toruńczyk mógłby stać się wiersz Julii Hartwig z jej ostatniego tomu: *To, co przeżyliśmy razem*.

Chodzi, jak widać, o przeżycia wspólnoty, nie osoby. Nie tylko jednak – i tutaj napotykamy pewien problem. Powiedziałabym, iż jest to książka o myśleniu przekształcanym w działanie. Jest to również autoportret kobiety myślącej. Podobno jest na nie teraz wzmożona moda, o czym dowiedziałam się z korespondencji z Nowego Jorku nadesłanej do „Zeszytów Literackich” przez Irenę Grudzińską-Gross.

Susan Sontag, Hannah Arendt, również Elżbieta Czyżewska, bohaterki literackich, scenicznych i filmowych portretów, nie osiągają jednak w poświęconych im dziełach atrakcyjności umysłowej, która była ich główną właściwością. Są tylko

trochę podobne do pierwowzorów, nie mają rumieńców. Przygody umysłu, które podniecają wybranych, innych nudzą. Jak bowiem pokazać umysł tak żywy, jak demonstracyjnie, jawnie bywa żywe ciało?

Książka Toruńczyk – tak ciekawa jako zapis przeżyć umysłowych – domaga się też współuczestnictwa, oczekuje na aktywność czytelnika. Świetnie napisana (co mocno podkreślam) dodaje blasku myśłom, młodszych zaś pobudza do umysłowej agresji.

Słowem, żyje własnym życiem – duchowo-cieleśnym, uczuciowym i towarzyskim.

Marta Wyka

PRZYPISY

- 1 B. Toruńczyk, *Żywe cienie*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2012; B. Toruńczyk, *Z opowieści wschodnioeuropejskich*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2013.



Dariusz TOKARCZYK, grafika

Paweł
Taranczewski

Summa...

Władysław Stróżewski
Logos, wartość, miłość

Wydawnictwo Znak

Kraków 2013

„Napisałem, co myślę – bez ogródek” – te mniej więcej słowa powiedział do mnie Władysław Stróżewski, ofiarowując tom *Logos, wartość, miłość*. Tematyka książki krąży wokół problemów, które autor stawiał sobie od dawien dawna: Bóg i świat, transcendentalia aksjologiczne: prawda, piękno, dobro, ale i zło. Byt, sens, logos; twórczość, twórca i wartości; krąży z tym naddatkiem, że teksty zebrane w tomie, bardziej niż dawniejsze, pozwalają wyczuć w tle egzystencjalny ciężar; że autora dotyczą osobiście pytania: Czy byt ma sens? Czy jest wartościowy? Jak wartości są związane z bytem? Jak „mówią” do człowieka? Czy istnieje Bóg? Po co świat? Dlaczego zło? Stróżewski – podobnie jak Michał Heller – mówiąc jednym tchem „sens” i „logos”, myśli o racjonalności bytu. Logos, sens jest człowiekowi dany i może być badany, jednak w nowej książce – jak nigdy dotąd – autor podkreśla granice filozofii i filozoficznego poznania; przekroczenie ich wymaga, jak mówi, „skoku” w inne myślenie, mianowicie w myślenie religijne, oraz poszukiwania sensu w „świętych księgach”. Horyzont ten jest jednak tylko zaznaczony, książka pozostaje filozoficzna. Nie przedstawię – co oczywiste – odpowiedzi na niektóre pytania, nie omówię powodów kapitulacji w obliczu innych. Zebrałem tutaj je-

dynie kilka refleksji, a uważam, że książkę tę powinni przeczytać wszyscy czytelnicy „Dekady”.

Poszukiwaczem, ale i twórcą sensu jest człowiek. Jest on także poszukiwaczem i twórcą wartości (mówi o tym tekst *O urzeczywistnianiu wartości*). Człowiek nie jest, ale się staje – zwłaszcza tworząc, wolno chyba powiedzieć, że twórczość konstytuuje człowieczeństwo – naturalnie twórczość kierowana wartościami, które mają „apelatywny” charakter, pociągają, wołają człowieka tak, że nie może on temu wołaniu się oprzeć. Szczególną rolę odgrywa tu prawda, która wyzwala. Jest w człowieku niezaspokajany głód wartości, nienasycenie wartościami tkwiące w istocie aksjologicznego ja, o którym pisał Józef Tischner, a które Stróżewski zdaje się *tacite* przyjmować. Spragniony wartości człowiek niejako powierza się im – kieruje się umysłem, nie wolno mu dać się ponieść emocjom czy namiętnościom. Tego oczekuje odeń Stróżewski. Przypomina to naturalnie Sokratejską *fronezis* i jest swoistą postacią intelektualizmu etycznego: nie może człowiek nie pójść za wołaniem rozpoznanej wartości – ale nie pójść nie może tylko człowiek posiadający *paideję* i szeroko pojęty, rozwinięty smak, którego Stróżewski nie zawęża do smaku pozwalającego nam doświadczać dzieł sztuki. Myślę, że dla Stróżewskiego smak jest także etyczny i metafizyczny... Pozwala nam wyczuwać, dostrzegać problematykę, która byłaby niedostępna dla człowieka smaku pozbawionego.

Paideję przekazuje i smaku uczy przede wszystkim uniwersytet, wywodzący się aż z akademii platońskiej. Oczywiście



Władysław Stróżewski

nie chodzi o uniwersytet taki, jakiego ideę wyznaje i głosi Stróżewski w tekście *O idei uniwersytetu*. Do stałych elementów tej idei należą: wspólnota nauczających i nauczanych, poszukiwanie i przekazywanie prawdy, lecz także narzędzi oraz sposobów jej poszukiwania. To sprawia, że uniwersytet jest ze swej istoty hierarchiczny. Bratanie się nauczycieli z nauczanymi Stróżewski wyklucza – nie są sobie równi! *Generaliter* uniwersytet ma się kierować maksymą *plus ratio quam vis*, która także należy do stałych zawartości jego idei – idei każdego prawdziwego uniwersytetu, choć, jak sądzę, nie do idei „uniwersytetów” dziś rozplenionych.

Biada uniwersytetowi, który porzuci poszukiwanie i głoszenie prawdy na rzecz tworzenia i propagowania ideologii; który zamiast służyć prawdzie, znacznie ulegać władzy politycznej czy duchownej. Biada, jeśli wypisze na sztandarze – powiedzmy – *plus inventio...* lub *plus praxis quam veritas*, do czego ostatnio zdają się przymuszać uniwersytety ci, którzy roszczą sobie pretensje do władania nimi z zewnątrz. Nie śmiem nawet

pomyśleć o odwróconej maksymie: *plus vis quam ratio*... *Plus ratio quam vis* jest tematem osobnego tekstu.

W książce przewija się problematyka dobra, prawdy i piękna. Tak ontologiczna jak i – by tak rzec – funkcjonalna. W niezwykle interesującym tekście o ponadkulturowych wymiarach tych wartości autor definiuje kulturę jako „historycznie uwarunkowany sposób realizowania się wartości w określonych dziedzinach działalności, w szczególności w postępowaniu i twórczości ludzkiej”, i przyjmuje konsekwencję tej definicji, czyli „istnienie określonych doborów wartości, decydujących o aksjologicznym charakterze danej kultury, a najprawdopodobniej podporządkowanych pewnej idei (*resp.* wartości) naczelnej, do której odniesienie decyduje o j e d n o ś c i owej kultury”. Jednocześnie Stróżewski wyróżnia naczelne idee aksjologiczne różnych okresów kultury europejskiej, wskazując na to, że są one traktowane przez te okresy jako dobro, które każdorazowo wiąże się z prawdą. Na przykład dla wieku XVIII, wieku rozumu, dobrem jest oświecenie, jednak oświecenie przez prawdę, nie przez pozór prawdy. Określa więc autor rolę prawdy, która uwalnia, wyzwala kulturę od żywienia się iluzjami wartości. Prawda wyzwala. Wyzwoleniu przez prawdę poświęcony jest osobny tekst. Ważny, ponieważ prawdę oskarżano o despotyzm, narzucanie w jej imię własnych poglądów przez „posiadaczy prawdy”. Dla jej oskarżycieli prawda zniewala, zaś Stróżewski stara się pokazać, że jest przeciwnie – że mimo wszystko – prawda wyzwala!

Autor nie byłby sobą, gdyby nie podjął problematyki piękna, któremu zresztą poświęcił osobną książkę¹. Subtelnie rozróżnia znaczenia terminu i wylicza definicje, skłaniając się na koniec do abdykacji Dürera, który przyznaje, że nie wie, co to piękno. Stróżewski wie tylko, że tam, gdzie ono zaistnieje, pojawiają się szczególny splendor, blask oraz godność. Dlatego uznaje piękno za pierwsze wśród transcendentaliów i wartości. To oczywiście grubo powiedziane... Piękno przyświeca także *paidei*, przewodząc rozwojowi duchowemu człowieka.

Myśl Stróżewskiego wpisuje się w nurt *philosophiae perennis* w sensie Etienne Gilsona, Stefana Swieżawskiego, Alberta Krąpca – tych dwóch ostatnich Stróżewski był uczniem. Wyczuwalny jest także wpływ Romana Ingardena, który ujawnia się tam, gdzie mowa o wartościach i o ideach. Kusi mnie, by filozofię Stróżewskiego nazwać konserwatywną, dla mnie jednak żadna filozofia godna tego miana nie może być w istocie konserwatywna, a staje się taką w chwili, gdy przemienia się w swoistą „brzytwę Ockhama”, odcinającą problematykę, która nie mieści się w jej pojęciach.

Erudycja autora jest bezbrzeżna – to ze względu na nią jest filozofia Stróżewskiego swoistym aleksandrynizmem. Ale na uczoności myśl filozofa się nie wyczerpuje. Ostatecznie – w szerokim sensie – jest to zanurzona w erudycji *philosophia perennis* właśnie, która nie zrywa z tradycją, lecz kontynuuje ją i rozwija. Nie ma mowy o końcu filozofii – jakkolwiek ów koniec byłby pojmovany. Warto też dodać, że mimo czci autora książki dla

Tomasza z Akwinu, *philosophia perennis* Stróżewskiego bliższa jest jednak Platona.

Z pewnością budzi ona sprzeciw – a imiona oponentów mnogie i nie pokuszę się o ich wyliczenie. Choć do nich nie należę, nie jestem wyznawcą, widzę słabości tej filozofii, jednak ich szczegółowego omówienia dziś się nie podejmuję. *Prima facie* filozof, analizując dzieła sztuki, daje przewagę literaturze i muzyce, nie za wiele lub wcale nie mówi o obrazach czy dziełach innych sztuk plastycznych. Wyczuwam też nieobecność Nietzschego, co nie znaczy, że obecności tej oczekuję, jednak absencja sprawia, że dzisiejsza *post* myśl – bo imię tego, co jest przed *post*, brzmi legion – nie spogląda życzliwie na myśl Stróżewskiego, podejrzewając ją – może słusznie – o „Wielką Narrację”. Czy jednak „Wielka Narracja” Stróżewskiego – która nie wyklucza pluralizmu – jest iluzją mającą zasłonić otchłań bezsensu? Każdy, kogo dręczy to pytanie, musi odpowiedzieć sobie sam. Musi spytać, czy Stróżewski tłumaczy mu tę wizję, to doświadczenie rzeczywistości, które ma, czy też go mami, ludzi... Mnie myśl jego jest bliska. Czy dlatego, że przemawia słowami i głosem, do których jestem przyzwyczajony, i broni spraw dla mnie żywotnych w sposób, jakiego oczekuję? Czy dlatego, że w tekstach Stróżewskiego znajduję potwierdzenie własnych intuicji, których on nie dezawuuje, ale je tłumaczy? W pewnej mierze tak jest. Poglądy Stróżewskiego są mi bliskie z tych właśnie powodów. Lecz także dlatego, że są wielorako trafne, że odsłaniają mi jakąś prawdę, trafiają w sedno... Czy nie ulegam iluzji? Nie wiem – z jednym wyjątkiem. Estetyka Stróżewskiego bardzo

przekonująco tłumaczy mnie, malarzowi, moje doświadczenie malarstwa i – szerzej – sztuki oraz dzieł sztuki, i to mimo że filozof nie analizuje konkretnych obrazów. Czy tłumaczy także to, co powstaje dziś i zwie się sztuką, oraz doświadczenie tego, co dziś powstaje? Myślę, że tak, bo aksjologia Stróżewskiego, jego teoria twórczości i dzieła sztuki są na tyle pojemne, że dają mi miarę hierarchii i osądu wszelkiej twórczości, wszelkich dzieł – także tych najnowszych.

Niemal wszystkie książki Władysława Stróżewskiego są zbiorami artykułów publikowanych przedtem w różnych miejscach – wyjątek to *Wykłady o Platonie*, *Dialektyka twórczości* i podręcznik *Ontologia*. Wszędzie Stróżewski krąży wokół wspomnianych na początku problemów – atakuje je lub tematyzuje. Niezależnie od tego, jak nazwiemy filozofowanie Stróżewskiego, porównuję je do bloków kamienia czy głazów, które są częściami gmachu, leżącymi jednak w nieładzie, tak że trzeba wypatrywać słupów, belek, łuków, aby móc je połączyć; należy znaleźć zwornik sklepienia; szukać, pamiętając, że bloki te bardziej stanowią spłot dróg dalszego badania, niż formułują odpowiedź... Budowa jeszcze się nie zaczęła, bo – jak pisze Karl Jaspers: „Každy znamienny filozof wymaga stosownych studiów. Dopiero wtedy może się zrodzić wewnętrzna aktywność, która jest istotą prawdziwego rozumienia. Celem prac na temat jakiegoś filozofa jest wspieranie tej wewnętrznej aktywności. Przeciwwstawiając się powierzchownemu kontaktowi, dowolnemu przytaczaniu wynikającemu ze złego, bezpośredniego rozumienia i pasywnego lubowania się w pięknych sło-

wach, powinny one skłonić czytelnika do rzeczywistego pojmowania. Sprawa tego filozofa powinna wyłonić się możliwie jak najwyraźniej, a mianowicie tak, by czytelnik – towarzyszący jego myśłom – sam poznał ich sedno”².

Do „stosownych studiów” czas przystąpić, aby wydobyć i powiązać elementy myśli filozofa i wskazać całość, która raczej nie jest systemem, pozwala jednak zrozumieć sens i rolę, wskazać właściwe miejsce i rangę elementów w całości. Taką całość dostrzegam już dość wyraźnie, patrząc na pisma Stróżewskiego przez teksty zebrane w tomie *Logos, wartość, miłość*. Czy jest wśród nich zwornik sklepienia? Podejrzewam, że jest nim twórczość, omawiana szeroko w *Dialektyce twórczości*, zwłaszcza twórczość artystyczna – związana integralnie z pięknem, które opromienia jej wytwory.

Paweł Taranczewski

PRZYPISY

- 1 Por. Władysław Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002.
- 2 Karl Jaspers, *Nietzsche, wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, Łódź 2012, s. 27.

od lewej i od góry:

Piotr BRUEGHEL MŁODSZY

Jan BRUEGHEL

Piotr BRUEGHEL STARSZY (1525/1530–1569)

na rycinie z 1606 roku





Rewolucja czeka za progiem

Być jak Steve Jobs. Bohaterowie polskiej transformacji. Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym

Tekst i dramaturgia: Michał Kmiecik,
reżyseria: Marcin Liber,
scenografia: Mirek Kaczmarek,
kostiumy: Grupa Mixer,
muzyka: Filip Koniecki alias MNSL
Narodowy Stary Teatr im. Heleny
Modrzejewskiej w Krakowie
Premiera 21 czerwca 2013

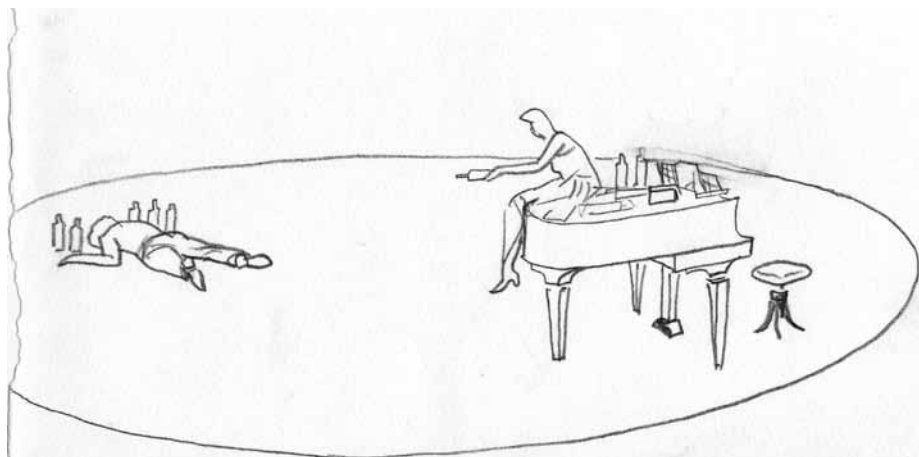
Bitwa warszawska 1920

Tekst: Paweł Demirski,
reżyseria: Monika Strzępka,
scenografia: Michał Korchowiec,
muzyka: Jan Suświłło,
choreografia: Cezary Tomaszewski
Narodowy Stary Teatr im. Heleny
Modrzejewskiej w Krakowie
Premiera 22 czerwca 2013

Małgorzata Ruda

Michał Kmiecik opatrzył swój dramat *Być jak Steve Jobs* aż dwoma podtytułami: *Bohaterowie polskiej transformacji* i *Ballada o lekkim zabarwieniu heroicznym*. Ich ironiczny charakter ukryty za bombastyczną formą ujawni się, jeśli wolno użyć tak staromodnego określenia, w miarę rozwoju działań scenicznych.

W tekście 21-letniego autora polskie przemiany lat 90. sięgają wymiarów apokaliptycznej i groteskowej katastrofy. Jakimś kosmicznym wehikułem (dzięki projekcji) lecimy wśród galaktyk i cofamy się do czasu, gdy katastrofa się rozpoczęła.



Rysunek Marcin Tarkawian

Być jak Steve Jobs, 2013

Lotem kierują Ostatni Ludzie. Twierdzą oni, że oto skończyła się historia. Na ziemi, czyli w teatrze, jest mniej dramatycznie, bardziej swojsko, a czasem nawet wesoło: kręci się oprószona dyskretnie złotą farbą obrotówka, a na niej wśród skrzynek wódki Pani Nienawiść do Zmian i inne Panie ze Starej Dynastii oraz panowie ze Starej Elity – Rakowski, minister przemysłu Wilczek, generał Jaruzelski i tłumek anonimowych, złaknionych ekonomicznego sukcesu graczy. Są przerażeni zmianami, ale tylko trochę, bo i tak o coś się zawsze zaczepią... Załatwią to sobie pod Okrągłym Stołem, a posadki w spółkach już czekają. Sylwestra spędzą na wieku fortepianu, oblewając sukces.

Namiętne pragnienie, by być jak Steve Jobs w Nowej Polsce, przybiera pokraczne kształty: realizuje się w fortunach zdobytych w szemranych interesach. Stare Wilczki z legitymacjami partyjnymi lub solidarnościowymi zagryzają się wzajemnie, a młodzi chcą już tylko jednego – naćpać się i mieć wieczny spokój, utracić świadomość i związek z rzeczywistością. Solidar-

nościowe postulaty zostają sprowadzone do recepty na stworzenie nowego „kapitalistycznego człowieka”. Ulica – głosem brechtowskiej markietanki (występującej tutaj jako Matka C. od Pieśni w lekko połączanych (!) wojskowych butach) – woła: „Wałęsa oddaj moje, nasze sto milionów”¹; a młody ojciec żąda, aby poseł uwolnił go od kredytu we frankach.

W biegu po fortunę nie liczą się żadne więzi poza tymi, które pozwalają zdobyć pieniądze i nieograniczoną władzę. Więc ci, co kiedyś je posiadali, nadal je mają. Nowi, co władzy się dochrapali, nie są od nich ani trochę lepsi. Rozpiera ich pycha. W błyskotliwym monologu zapracowany poseł najpierw pyta sekretarza, z kim dzisiaj się spotyka, a potem swobodnie zagaduje obywateli wyborców: „W czym mogę Wam nie pomóc?”. Nowa władza ma się równie dobrze jak stara i nie zamierza tego ukrywać. Wstydzi się tylko kolegów, którzy nic nie dostali za to spanie na styropianie, za towarzyszy z opozycji, co noszą stare, obciachowe łachy i nie mają nie tylko auta, ale nawet na bilet



Być jak Steve Jobs, 2013

kolejowy do Warszawy, aby szukać sprawiedliwości. A sprawiedliwości, podobnie jak społecznego solidaryzmu, w tym państwie po prostu już nie ma: niekompetentny, arogancki Prezes przytrząskuje związkowcowi ręce wiekiem fortepianu i zwalnia go z pracy, bo w jego fabryce związki zawodowe nie są mu potrzebne. Niezbędne jest mu za to jacuzzi. Wybuduje je sobie w pałacu stetryczących arystokratów, którzy ewidentnie nie mają pojęcia, na jakim świecie żyją, przyrządzają pieczeń z niedźwiedzia i marzą bodaj o przypiekaniu komunistów.

Niezbędny w nowej rzeczywistości jest też fortepian; co jakiś czas siada przy nim elegancka Pani w pastelowej sukni. To Profesor, ekonomista „bez żeńskiej końcówki”, więc swoje kwestie wypowiada jako mężczyzna. Gra Chopina. Jest chochołem, ale mało finezyjne aluzje autora każą – w nim? w niej? – widzieć Balcerowicza. Wszyscy tak muszą tańczyć, jak on/ona zagra. Fortepian służy też do przechowy-

wania w nim siekiery. Profesor w zwiewnej sukience będzie nią wyrąbywać dla siebie miejsce, jak rozumiem – w lesie interesów polityczno-ekonomicznych. Skoro wzięła sprawy w swoje ręce, może przebrana w kanarkowo-złocisty garnitur namiętnie wyśpiewywać do mikrofonu slogany o „pluralizmie, demokracji, normalizacji” oraz czekać na zstąpienie nie Ducha Świętego, lecz modlitewnie przyzywanego Steve’a (oczywiście Jobsa), „żeby było, jak nigdy nie było”.

Niezrealizowani w przemianach, niespełnieni w ambicjach biznesowych posługują się bardziej dosadnym językiem. Jeden z nich mówi: „pierdolę taką spod plandeki/ wolną polską (sic!)/ zmieniam branżę... [...] ja bohater 80 milionów związkowych pieniędzy”².

To nie są czarno-białe obrazy z naszej transformacji. To wyłącznie obrazy czarne. „Wszyscy równo siedzą w bagnie”³ – komentuje Matka C. od Pieśni. Kościół wzywa groteskowo do „hałasu dla Chry-



Być jak Steve Jobs, 2013

Rysunki Marcin Tarkawian

stusa” (wierni – teatralna publiczność, ignorują wezwanie), rozdaje różańce, ale ukrywa swój stosunek do przemian lat 90. Do działacza poczuwającego się do winy za udział w przeprowadzaniu transformacji i przychodzącego po rozgrzeszenie biskup mówi:

co ja mam im mówić
 że o taką właśnie
 jaką im wywalczyliście polską
 walczyli?
 jak nie walczyli przecież
 co ja mam im
 że ten elektryk co sobie z nimi robił
 zdjęcia
 żeby wszyscy którzy nie robili sobie
 tych zdjęć
 wiedzieli na kogo mają głosować
 że ich ten ich teraz
 ten elektryk konserwator że to on by
 ich teraz pałował?
 to po co im było to wszystko?
 co mam im mówić?

W finale działająca prężnie właścicielka firmy, Grażyna Milijon, może więc w Wigilię zwolnić z pracy wszystkich. I zwalnia. Także tych siedzących na widowni. Ostania zostanie zwolniona pani Ania (Anna Dymna). Ktoś z wychodzących aktorów obejmuje ją, i to jest jedyny ludzki gest w tym przedstawieniu. Zaraz potem wejdzie Pani w zwiewnej sukience z siekierą w ręku. I zgasi światło. Nie mam pojęcia, kim tym razem jest, ale wygląda na to, że już nie będzie niczego transformować, na pewno też nie będzie nikogo po chocholemu usypiać; najwyraźniej grozi rewoltą. Nie jest wszakże jasne, kto tę rewoltę będzie robił, skoro „młode wilki” pograżyły się w takim obrzydzeniu do świata i siebie, że nie mogą w nim funkcjonować; nie chcą czy nie potrafią już kochać, mieć dzieci, mogą tylko ćpać. Gdzie im do wolterowskiego racjonalistycznego marzenia o „zmniejszeniu istniejącego w świecie zła”.

Gniew tej sztuki wydaje mi się udany, łatwość sążnienia innych i roztkliwia-



Bitwa Warszawska 1920, 2013

nia się nad sobą – podejrzana. Siekiera to efektowny rekwizyt, ale – jak wiadomo – źle, gdy dzieci bawią się ostrymi narzędziami. Rozumiem potrzebę emocjonalnej demonstracji pokoleniowej niezgody na Polskę, w jakiej przyszło im żyć. Tylko czy nie może się ona obyć bez tak nachalnych chwytów inscenizacyjnych, i czy musi mieć charakter agitki?

Aktorzy uwięzieni w scenkach-skeczach i scenkach-symbolach mogli być tylko kukiełkami, modelami demonstrującymi schematy i tezy. Jedynie Annie Dymnej udało się zwycięsko zmierzyć z niełatwą funkcją komentatora i sędziego. Była przejmująca i – mimo melodramatycznego patosu – prawdziwa. Jej krzyk zdawał się nie tylko krzykiem gniewu, lecz także współczucia dla odrzuconych oraz – jak śpiewa słowami Świetlickiego – oplutych i zbuntowanych.

Tym, co mnie jednak najbardziej zadziwiło w spektaklu Marcina Libera i Michała Kmiecika, jest współbrzmie-

nie ideologiczne tej lewicowej krytyki transformacji solidarnościowej z diagnozami prawicowych konserwatystów: widzenie tylko zła i błędów, pokazywanie dogadywania się pod Okrągłym Stołem i niechęć do wąsatego elektryka, piętnowanie republiki kolesiów, rozkradania narodowego majątku, arogancji władzy, pokazywanie, że bezrobocie jest efektem bezwzględного zaufania do kapitalizmu. Gdyby w tym spektaklu było mniej demagogii, ten paradoks mógłby skłaniać do refleksji...

Dramat Kmiecika z *Bitwą warszawską 1920* Demirskiego łączy potrzeba niszczenia polskich heroicznych mitów; ironiczny dystans do pokolenia tych dziadów i ojców, którzy uwiedzeni kapitalistycznymi mirażami włożyli do lamusa lewicowe tradycje.

Bitwa warszawska 1920 zdziwiła mnie jeszcze bardziej niż inscenizacja tekstu Kmiecika. Sądziłam, że nieprędko w teatrze usłyszę bardziej demagogiczne tezy. Pomyliłam się. Już następnego dnia słynny duet artystyczny przez trzy godziny przekonywał mnie, że to, co wiem o wojnie polsko-rosyjskiej, jest papką ideologiczną, którą karmią mnie prawicowi historycy i film Jerzego Hoffmana; że jestem chętnym więźniem heroicznego mitu; że myślę się, jeśli czczę Józefa Piłsudskiego, bo to despota i nieudacznik, który strzelał do ludu pracującego. Autor i reżyserka, przez owe dręczące trzy godziny, ustami Dzierżyńskiego (gościnnie Marcin Czarnik), syna Polskiej Mamy (Dorota Pomykała) oraz sybiraka – miłośnika poezji Norwida i bocianów – edukowali mnie



Bitwa Warszawska 1920, 2013

Rysunki Marcin Tarkwian

ideowo (czytaj: indoktrynowali) za pomocą takich oto złotych tez: „Jakbyście rewolucję światową puścili tranzytem do Berlina/ jakbyście się nie zaczepiali/ to by Związek Radziecki nie został odizolowany od Europy/to by nam sowiety się nie zepsuły, nie skarłały, stalinizmu by nie było”. W finale zaś przedstawienia tenże Dzierżyński – patriota polski – ostrzega Polską Mamę, że nowa wolna Polska odbierze jej wszystkie wywalczone przez rewolucję prawa socjalne.

Nie jestem wielbicielek Dziadka. Mit wojny polsko-rosyjskiej wszczepił mi raczej anachroniczny Stefan Żeromski niż Hoffman (ale od czasu lektury *Przedwiośnia* przeczytałam jeszcze kilka książek). Wyznam ze skrucą, że Żeromski, życie w PRL-u, słynny elektryk i minister, co zupę rozdawał, nauczyli mnie cenić raczej idee ewolucji niż rewolucji, choć ta ewolucja nie zawsze mi się podoba. Nowe odczytanie postaci Feliksa Dzierżyńskiego uważam za prymitywne i nieuczci-

wy chwyt, zwykłą szczeniacką prowokację. Myślę, że Paweł Demirski i Monika Strzępka znają nazwiska sympatyczniejszych niż Dzierżyński bolszewików i mogliby prowadzić uczciwszy dialog na temat rewolucyjnych racji. Ale prowokacja lepiej się sprzedaje. Fakt, że w filmie Hoffmana ta postać staje się symbolem sowieckiego bestialstwa, nie tłumaczy próby uczynienia z niej w spektaklu mentora, mającego prawo prostować drogi czy wskazywać czyjekolwiek błędy. Oczywiście wiem, że światopogląd postaci w dramacie nie musi być tożsamy ze światopoglądem utworu czy autora. W tym jednak wypadku Dzierżyński w przesłaniu spektaklu staje się niewątpliwie bohaterem.

Zdaję sobie też sprawę, że Demirski nie napisał dramatu historycznego i nieprzypadkowo reżyserka pokazuje portrety przywódców politycznych lat ostatnich. Jest to opowieść o władzy, co zawsze zagraża wolności obywatela, narzuca mu poglądy. Polacy w *Bitwie warszawskiej*



Demirskiego nie chcą wojny, ale są do niej zmuszeni. Są jej równie niechętni i nią przerażeni, jak w filmie Hoffmana są bohaterscy i gremialnie, z pieśnią na ustach bolszewika goniący. To oczywiście dziecinne, przekorne przeciwstawienie. Choć trzeba przyznać, że nie tylko pasja parodii rządzi taką interpretacją. Strzępka pokazuje biedę, cierpienie cywilnej ludności i całkowitą, komiczną niezdolność dowództwa Piłsudskiego. Wódz wciąż zasypia jak suseł; czasem się zbudzi, strzeli do jakiegoś dezertera i zaraz zapada z powrotem w sen, nie podejmując żadnej strategicznej decyzji. Broniewski robi, co może, aby go przymusić do działania, ale może niewiele, bo przeżywa swoje przyszłe błędy ideowe. Wódz czasem spotka się z krajanem Dzierżyńskim. Ten pobiada nad niesprawiedliwymi wyrokami historii, pozazdrości Piłsudskiemu bezkarności, bo „jak państwo zabiera życie, to w prawie jest, a jak rewolucja, to bezprawie”. Dzierżyński biada, ale nie

strzela, choć ma ochotę. Smutek go zżera, głęboki i prawdziwy, że zblądził, że głosu jego nikt nie słucha. Winy się nie wypiera, w idee wierzy (wspaniała, przejmująco zagrana rola występującego gościnnie Michała Majnicza). A Piłsudski drzemie, strzela i narzeka na natrętów, którzy wciąż chcieliby rozkazów.

Powtórzenia zabijają rytm, spektakl ciągnie się niewyobrażalnie długo; nawet rady dawane przez Dzierżyńskiego go nie kończą. Na zgłiszczach domu-Polski, wśród rozbitych instrumentów musimy jeszcze wysłuchać Norwidowych wersów o popiele i diamencie. Tylko nie bardzo wiadomo, kto miałby być owym diamentem... Tylko Polska Mama, biedna, która wciąż burczy na swoje dzieci, ale nieustannie ich broni, stale je uspakaja, może aspirować do miana diamentu. Mama w permanentnej ciąży, ta, która urodziła Dzierżyńskiego, Piłsudskiego, Broniewskiego, Artystkę kabaretową, Różę Luksemburg i Kobietę z Poznania, taką, której potrzebny jest tylko majątek, a wolność jej nie interesuje. Nie wypada jednak pytać archetypu, nawet uzwyczajnionego, czy dobrze wychował swoje dzieci. Mimo wszystko jednak Cyprian Kamil Norwid nie przesłoni tego pogorzeliśka wartości.

Co innego aktorzy. Ci potrafią olśnić, bo są niezwykli, wspaniali, bronią swych postaci tak skutecznie, że w każdym zobaczycie skrzywdzonego, pokiereszowanego przez życie i historię człowieka. Akcentują schizofreniczne rozdarcie poddanych presji czasu ludzi.

Wściekam się na idiotyczną historiozofię, a zarazem niemal współodczuwam ten smutek szarpiący serce niedocenionego przez współczesność Dzierżyńskie-

go Marcina Czarnika. Myślę, że szkoda tej Ojrzynskiej na parodię divy kabaretowej z filmu Hoffmana, i śmiech zamiera mi na ustach, gdy widzę, jak aktorka w groteskowej scenie „samopoliczkowania” pokazuje codzienną walkę kobiety, artystki, z ogarniającym ją pesymizmem. Jestem pewna, że portret Kobiety z Poznania to literacki bohomaz, i umieram ze śmiechu, gdy Anna Radwan-Gancarczyk parodiuje przedsiębiorczą mieszczkę. Potem, gdy słucham jej wielkiego monologu o cenie, jaką płaci kobieta za ambicje i bezwzględność, zapominam o złych ocenach, przestaję się złościć na antythatcherowską indoktrynację – bo Radwan opowiada zupełnie o czym innym, o niespełnieniu, o poczuciu winy prowadzącym do szaleństwa. Wspaniali są wszyscy: śmieszny Juliusz Chrzóstowski jako Broniewski, człowiek idei, które zdradza, bo rozsądek nie pozwala mu im zaufać, a to tak go boli, że musi pić; Krzysztof Globisz – specjalista od parodii wszystkich i wszystkiego (Weygant, Ten Szyfrant, Książd Skorup-

ka); Małgorzata Zawadzka zwłaszcza jako Pani Nuda, którą do wymiotów doprowadza rytuał kolejnych wyborów, ale głośnie, głośnie, głośnie. To tryumf aktorów nad tekstem.

Małgorzata Ruda

PRZYPISY

- 1 „Wałęsa, oddaj moje sto milionów” to cytat z piosenki Kazika 100000000 z 1992 roku. [przyp. red.].
- 2 Aluzja do tego, że 3 grudnia 1981 roku Piotr Bednarz, Stanisław Huskowski, Józef Pinior i Tomasz Surowiec, po dłuższych przygotowaniach, przeprowadzili akcję wyciągnięcia z bankowego konta oraz ukrycia 80 milionów złotych, należących do dolnośląskiej „Solidarności”. [przyp. red.]
- 3 To z kolei kryptocytat z piosenki zespołu Big Cyc *Piosenka o Solidarności, czyli wszystko gnije*, wydanej w 1993 roku na płycie *Wojna plemników*. Te dwie piosenki łączy to, że ukazały się na początku lat 90. na składance *Nie pytaj o Polskę*, zawierającej piosenki rockowe o patriotycznym charakterze. [przyp. red.]

Bitwa Warszawska 1920, 2013
Rysunki Marcin Tarkawian



Rodzina Brueghlów we Wrocławiu

**Rodzina Brueghlów. Arcydzieła
malarstwa flamandzkiego**

Pałac Królewski we Wrocławiu
23 lipca – 30 września 2013

Bogusław
Krasnowolski
Krzysztof Siatka
Anna Baranowa

Wystawa *Rodzina Brueghlów*, która od końca lipca do września 2013 r. gościła we wrocławskim Muzeum Miejskim, bez wątpienia należała do najciekawszych i najbogatszych prezentacji zachodnioeuropejskiego malarstwa w najnowszych dziejach polskiego muzealnictwa. Dość powiedzieć, że ta sama ekspozycja, obejmująca – łącznie z rysunkowymi szkicami – ponad sto prac znanej malarskiej dynastii, pokazana była wcześniej w Rzymie, zaś z Wrocławia jedzie do Paryża. Tym samym polskie miasto – co niestety wciąż należy do zjawisk wyjątkowych – znalazło się na trasie tak licznych na Zachodzie wielkich wędrówek dzieł sztuki europejskiej, nieustannie i w różnych kontekstach przemierzających świat. Wydarzeniom tego rodzaju towarzyszą wydawnictwa. Tak też jest i tym razem, a katalog – wydany staraniem Gallerii Miejskiej we Wrocławiu – w sposób trwały upamiętnia to wydarzenie. Oprócz doskonałych reprodukcji eksponowanych dzieł zawiera on świetne artykuły, by wspomnieć chociażby tekst Klausa Ertza (*Dynastia Brueghlów*), znanego między innymi z analiz twórczości Jana Brueghla

Starszego i Piotra Brueghla Młodsze-
(niestety, niedostępnych w polskich bi-
bliotekach).

Wielką wartością wystawy jest zebra-
nie w jednym miejscu, udostępnienie
i opublikowanie dzieł nieznanych lub
słabo znanych, rozsianych po muzeach,
a zwłaszcza po zbiorach prywatnych na
całym świecie: w Stanach Zjednoczonych,
Meksyku, Izraelu (z muzeum w Tel Awiwie
związany jest konserwator Doron J. Lurie,
autor tekstu *Wazon z kwiatami w malar-
stwie flamandzkim*, na co dzień zabezpie-
czający zbiory między innymi malarstwa
flamandzkiego przed atakami rakietowy-
mi), Wielkiej Brytanii, Francji, Niemiec,
Szwajcarii, Holandii i oczywiście Belgii.
Próżno byłoby zatem szukać w tym ze-
stawieniu dzieł najsłynniejszych, pocho-
dzących na przykład ze słynnej sali Piotra
Brueghla w wiedeńskim Kunsthistoris-
ches Museum, z paryskiego Luwru, mo-
nachijskiej Pinakoteki czy mediolańskiej
Ambrozjany. Ale zwiedzenie wystawy
winno zachęcić do ich obejrzenia: wszak
dla krakowianina odległość do Wrocławia
nie jest znacząco mniejsza od dystan-
su dzielącego nasze miasto od Wiednia!

Zwiedzającego wita drzewo genealo-
giczne Brueghlów. Wprawdzie Mickie-
wiczowski Hrabia twierdził, że „są dwaj
Brejgele”, ale naprawdę było ich znacz-
nie więcej. Pokolenie pierwsze to czyn-
ny w połowie i 3. ćwierci XVI wieku Piotr
Brueghel Starszy. Kolejna generacja to
jego dwaj synowie: Jan Brueghel Starszy
(Aksamitny, Kwiatowy) i Piotr Młodszy.
Ich dzieci, tworzące trzecie pokolenie, to
synowie Jana Starszego – Jan Młodszy
i Ambroży – oraz potomek Piotra Młod-
szego, Piotr III. Ale nie tylko, bowiem

z małżeństw dwóch córek Jana Starsze-
go przyszli na świat Jan van Kessel Starszy
i David Teniers Młodszy (David Teniers
Starszy był zięciem Jana Brueghla Starsze-
go), których synowie to malarze czwar-
tego pokolenia: Jan van Kessel Młodszy
(wraz z którym wkraczamy już w wiek
XVIII) i David Teniers III. W czwartym
pokoleniu dominowali jednak malarze
o nazwisku Brueghel, liczni synowie Ja-
na Brueghla Młodsze-
go: Jan Piotr, Abra-
ham, Filip, Jan Chrzciel i kilku innych,
mniej znanych (Ferdynand, Frans, kolej-
ny Ambroży).

Rozrastająca się z pokolenia na poko-
lenie dynastia malarska Brueghli to zja-
wisko bynajmniej nie wyjątkowe w kul-
turze artystycznej Flandrii. Stanowi ono
rezultat głębokiego zainteresowania szt-
ką wysokich lotów ze strony jej licznych,
światłych amatorów. Być dobrym ma-
larzem znaczyło tam (a także w Holan-
dii) – co najmniej od 2. połowy XVI stu-
lecia po wiek XVIII – być zamożnym czło-
wiekiem. Nic dziwnego, że malarstwem
jako dochodową dziedziną produkcyjną
zajmowały się całe rodziny, że pod ką-
tem prowadzenia tego intratnego intere-
su kojarzono małżeństwa. Warto tu przy-
pomnieć, że najwybitniejszy malarz fla-
mandzkiego baroku, Piotr Paweł Rubens,
był nie tylko zaprzyjaźniony, lecz i spo-
winowaony z Janem Brueghlem, skoro
Izabela Brandt, pierwsza żona Rubensa,
była matką chrzestną córki Jana. Chyba
nigdy w dziejach ludzkości żaden kraj nie
wydał tylu znakomitych malarzy (w sto-
sunku do ogólnej liczby mieszkańców), co
Flandria i Holandia w wieku XVII.

Ale sztuka popularna to także sztuka
komercyjna, co nie zawsze musi być wa-

dą, a w środowiskach i czasach, o których mowa, wadą niewątpliwie nie było. Zleceniodawca, którego często nazwać można mecenasem, oczekiwał dzieł odpowiadających własnym gustom i własnemu – niemałemu – rozeznaniu w sztuce. Oczekiwał też konkretnych tematów, przedstawianych w znany mu sposób. I ta właśnie komercjalizacja świetnej sztuki uprawianej i produkowanej przez kolejne pokolenia Brueghlów pozwoliła nam na przesłedzenie – w kilku salach muzealnych – wędrówki wielu popularnych motywów. Wiele z nich pojawiło się przed Piotrem Starszym, rozkwitając w jego twórczości, wiele wywodziło się właśnie od niego, niektóre na wielką skalę rozwinął Jan Starszy. Spróbujmy zająć się niektórymi z nich.

Ekspozycję inaugurowały dwa dzieła Pietera Coecke van Aelsta: tryptyk z *Pokłonem Trzech Króli* oraz *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem*, ukazana na tle skalistego krajobrazu. Sprowadzenie tych dzieł, prezentujących kierunek italiinizujący, powstałych w połowie lub bezpośrednio przed połową wieku XVI (a więc wtedy, gdy założyciel dynastii Brueghlów rozpoczynał dopiero karierę), rozumieć należy jako zamierzony kontrast wobec rodzimej, flamandzkiej, Brueghlowskiej tradycji.

Niesamowity, budzący grozę obraz grzechu i piekielnej kary za grzech, tak częsty w sztuce średniowiecza, wielokrotnie rozwijany był w malarstwie Hieronima Boscha, zmarłego (1516) zanim Piotr Brueghel przyszedł na świat (początek 20. lat XVI w.). Na wystawie nie mamy wprawdzie ani wstrząsających obrazów kar piekielnych, ani pokus czyhających na św. Antoniego w interpretacji obu malarzy

(ten ostatni temat zobaczyliśmy w ujęciu Piotra Młodsze). Motyw ten był jednak obecny, między innymi w obrazie Boscha, w którym alegorie *Siedmiu grzechów głównych* zamknięto w przezroczystej kuli ziemskiej, zwieńczonej Męką Pańską, a wspartej na piekielnych otchłaniach. Grzech pychy, którego alegorią jest *Budowa wieży Babel* znana z prac autorstwa Piotra Brueghla Starszego (najznakomitsze przedstawienie możemy oglądać w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum), zobaczyliśmy na wystawie w wersji o kilkanaście lat późniejszej, autorstwa dwóch flamandzkich malarzy, Martena van Valkenbrocha i Hendricka van Cleve (ok. 1580).

Rzadkie u Piotra Brueghla Starszego bezpośrednie odwołanie się do *sacrum* pojawiło się między innymi w scenie *Zmartwychwstania*, zgodnie ze średniowieczną tradycją połączonej z *Trzema Mariami* u grobu.

Kontynuatorem sztuki Piotra Starszego był – niewątpliwie ze względów komercyjnych – syn Piotr Młodszy. Jego twórczość, w pełni zależną od dzieł ojca, mogliśmy zobaczyć na przykład w obrazach ukazujących serie zdarzeń i motywów (*Siedem aktów miłosierdzia*), chłopskie tańce i wesela (*Taniec weselny na świeżym powietrzu* trafił na plakat wystawy), flamandzką wieś, zwłaszcza w scenerii zimowej (*Pułapka na ptaki* niemal dosłownie przenosi szereg pomysłów ojca, łącznie z tytułową pułapką). Nie zabrakło rubasznego satyry (*Pochlebcy wczółgujący się do tyłka swego patrona*, szczerze śpiącego złotem i srebrem; motyw znany między innymi – co zaskakujące – ze sztuki sakralnej w postaci rzeźb wspiera-

jących siedziska w późnogotyckich stalach niderlandzkich świątyń). Nawiązaniem do dzieła Piotra Starszego są też eksponowane na wystawie sceny *Rzezi niewiniątek* autorstwa Piotra Młodsze (we współpracy z Gillisem Mostaertem) i Jacoba Grimmera, a makabryczny realizm w swoim przedstawieniu obsypanej śniegiem flamandzkiej wsi może być wspomnieniem wojen wstrząsających Niderlandami po wypowiedzeniu posłuszeństwa Hiszpanom przez Zjednoczone Prowincje. Nawiązania do pomysłów i interpretacji Piotra Starszego mogliśmy zobaczyć też w pracach Martena van Cleve (kolejna wersja *Tańca weselnego* i cała seria poświęcona *Chłopskiemu weselu*).

Niewątpliwie najwybitniejszym i najo oryginalniejszym spośród potomków Piotra Brueghla Starszego był jego syn, Jan Starszy, zwany też – z uwagi na zainteresowania – Kwiatowym, zaś ze względu na dążność do uzyskania gładkiej powierzchni obrazu – Aksamitnym. Na wystawie świadectwem jego wspomnianych, bliskich związków z Rubensem były dwa znakomite obrazy: *Bójka chłopów przy grze w karty* (gdzie dziełem Rubensa są niektóre postacie), a zwłaszcza *Madonna z Dzieciątkiem w kwiatowej girlandzie* (1616–1618), obraz znajdujący się na co dzień w zbiorach nowojorskich, żywo przypominający dzieła lepiej znane i częściej reprodukowane, eksponowane w Luwrze i monachijskiej Pinakotece. Udział obu artystów jest w każdym z tych obrazów identyczny: Rubens malował postacie (Dzieciątka to wręcz portret synka Rubensa i Izabeli Brandt), Brueghel Kwiatowy – oczywiście kwiatowe girlandy, kształtowane wszak w dobie szczególnej



Jan BRUEGHEL MŁODSZY, *Matka Boska w girlandzie* Fotografia W. Górski
(Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie)

fascynacji Flamandów pięknem kwiatów, w tym niedawno sprowadzonych z Turcji tulipanów, traktowanych jako kosztowny klejnot (ówczesne ceny rzadkich odmian nie różniły się od wartości najwspanialszej biżuterii) ku czci Madonny. Temat po ojcu przejął Jan Brueghel Młodszy, którego dziełami – powstałymi we współpracy z Włochem Bartolomeo Cavarozzim i Fransem Franckenem Młodszy, malującymi postacie – były prezentowane na wystawie obrazy *Świętej Rodziny* i *Madonny z Aniołami* w kwiatowych girlandach. Nieco inny charakter ma samodzielne dzieło Jana Młodsze, w którym kwiatowa girlanda ujęła nie święte postacie, lecz nastrojowy pejzaż. Ekspozycja dała zatem trudną do powtórzenia możliwość zestawienia podobnych dzieł ojca i wzorującego się na nim syna. Po-

równanie prowadzi do oczywistego wniosku: syn, mimo swego mistrzostwa, nie dorównał ojcu. Girlandy Jana Młodsze go cechuje mniejsza swoboda i naturalność, przy podobnie drobiazgowym oddawaniu szczegółów, analogicznej kolorystyce i dążeniu do uzyskania efektu gładkiej powierzchni obrazu, przypominającej emalię. Tutaj trudno mi powstrzymać się przed refleksją natury osobistej. Przed czterdziestu laty, jako początkujący jeszcze historyk sztuki, natrafiłem na podobny, zupełnie nieznany obraz, znajdujący się – do dzisiaj – za kłauzurą w klasztorze Norbertanek w Imbramowicach. Obraz ów, znacznych rozmiarów (121 x 90 cm), malowany – co często zdarzało się obu Janom Brueghlom – nie na płótnie czy desce, lecz na miedzianej płycie, pomagającej w uzyskaniu gładkiej powierzchni, uznałem wówczas za dzieło Jana Aksamitnego, rozwijając rzecz szerzej w artykule¹. Na atrybucję taką wpływ miała ledwie dostrzegalna sygnatura, którą odczytać można jako „bruegel”. No cóż, przed laty moje możliwości analiz porównawczych, przy zerowych niemal szansach na zagraniczne wyjazdy, były bardzo ograniczone. Dzisiaj, nadal podkreślając bliski związek dzieła z warsztatem Jana Brueghla Aksamitnego, należałoby – uwzględniając niższą klasę artystyczną – przypisać je zapewne Janowi Młodsze mu. Obraz imbramowicki wyróżnia się wielce skomplikowaną symboliką, którą charakteryzowałem przed laty: oprócz kwiatów pojawiają się tu muszle, znane oczywiście z licznych dzieł malarzy flamandzkich, lecz raczej nie z girland, symbolizujące na ogół powolne zbliżanie się życia do śmierci, a Dzieciątka do odkupieńczej misji Chrystusa. Mówią

o niej atrybuty w rękach Marii (winne grono) i Dzieciątka (kwiat przypominający sprowadzaną z Ameryki Południowej passiflorę).

Wróćmy jednak do dzieł Jana Brueghla Starszego i jego kontynuatorów na wrocławskiej wystawie. Przydomek „Kwiatowy” w pełni uzasadniają wspaniałe bukiety wielobarwnych kwiatów, reprezentowane tu przez niewielki obraz z prywatnej kolekcji w Stanach Zjednoczonych, przywodzący na myśl podobne, lecz znacznie okazalsze dzieła mistrza z wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum, mediolańskiej Ambrozjany, monachijskiej Pinakoteki, berlińskiej galerii malarstwa, florenckiego Palazzo Pitti. Zestaw kwiatów – tak świetnie charakteryzowanych przed laty przez Marie Louise Hairs (niestety, bez skomplikowanych znaczeń symbolicznych)² – jest podobny jak w girlandach i wbrew pozornie świeckiemu charakterowi wyraża treści religijne, mówiąc między innymi o kruchości i przemijalności doczesnego życia i doczesnego piękna (*vanitas*). I ten temat podchwycił Jan Brueghel-syn, co na wrocławskiej wystawie dokumentowało kilka obrazów. Wśród naśladowców zaprezentowano też kwiatowy bukiet Christoffela van den Berghe oraz obrazy Ambrozego i Jana Piotra Brueghlów, malowane w połowie i po połowie XVII wieku, odchodzące od schematów Jana Starszego przez bardziej dynamiczne i światłocieniowe ujęcia, bliższe barokowym, kwiatowym kompozycjom Daniela Seghersa (na wystawie pominiętego).

Kolejny temat w specyficzny sposób interpretowany przez Jana Starszego to rodzinny krajobraz, utrzymany w błękitno-

-zielonkawych tonach. Przedstawiają go zarówno obrazy znacznych rozmiarów, jak miniaturki, niekiedy z rozlewiskami rzek i architekturą flamandzkich wsi, postaciami wieśniaków, zwierzętami i ptakami. Najlepiej znanymi dziełami tego rodzaju są nieobecne na wystawie sceny rajskie (zobaczyliśmy je tylko w interpretacji Jana Młodsze- go). Uwagę przyciągało tu kilka miniaturek, w ich liczbie „portret” ogromnego dębu, pod którym odpoczywa Święta Rodzina podczas *Ucieczki do Egiptu*, z czapłą w nadbrzeżnych szuwarach. Ciekawie prezentowały się tutaj wyniki współpracy: Jana Starszego z Joosem de Momperem (pocho- dzący z pierwszej dekady XVII wieku *Pej- zaż górski z podróżnikiem*; niedługo już góry miały zniknąć z rodzimych w pełni flamandzkich – a także holenderskich – pejzaży) oraz przedstawicieli kolejnego pokolenia – Jana Młodsze- go i Fransa de Mompera (*Flamandzka wieś w zimie*).

W twórczości Jana Brueghla Starsze- go – i oczywiście jego następców – w spo- sób znacznie bardziej skomplikowany niż u Piotra jawi się świat alegorii, inspiro- wany już nie tyle ikonografią o tradycji średniowiecznej, ile grecko-rzymską mi- tologią oraz błyskotliwymi skojarzeniami, rozwijanymi w *Emblematum liber* Andrei Alciato i późniejszej *Ikonologii* Cesarego Ripy. Ten świat, wymagający od twórcy i od odbiorcy sporej wiedzy z dziedziny zwanej emblematyką, wyraźnie występuje w licznych przedstawieniach *Alegorii Czterech Zmysłów*. Na wystawie mogli- śmy zobaczyć filmową prezentację tego rodzaju dzieł Jana Starsze- go, zestawioną z licznymi, zajmującymi niemal całą sa- lę pracami Jana Młodsze- go (powstający-

mi między innymi we współpracy z Hen- dricksem van Balenem, wspomagającym też Jana-ojca) i Ambrożego Brueghla. Te- matyka tego rodzaju wymagała niekiedy italianizowania, co widoczne jest zarówno w przedstawieniach antycznych bóstw, jak i w motywach architektonicznych, wywo- dzących się wprawdzie głównie z architek- tury flamandzkiej doby wczesnego baro- ku, lecz w założeniu – podobnie jak owa architektura – mających dać wrażenie „rzymkości”. Nie zabrakło u Jana Młod- szego nawet bezpośrednich nawiązań do Italii (na przykład w postaci niewielkie- go *Pejzażu ze świątynią Westy w Tivoli*).

Szeroka prezentacja dzieł Jana Brue- ghla Młodsze- go pozwala na dostrzeżenie w jego twórczości motywów przejętych nie tylko od ojca, lecz także od dziadka. W jednej z wersji wspomnianego *Pejza- żu górskiego z podróżnikami*, powstałej we współpracy z Joosem de Momperem, widzimy jeźdźców i pieszych wspinają- cych się powoli na wydmowe wzgórze (a więc wzniesienie jak najbardziej rodzi- me), zwieńczone okrutnymi narzędzia- mi męki: kołami do łamania skazańców, zatkniętymi na wysokie żerdzie. Przypo- minają się wstrząsające okrucieństwem obrazy Piotra Starsze- go: *Triumf Śmierci*, *Droga Krzyżowa* (gdzie podobnie wyeks- ponowano Golgotę z krzyżami), *Wesoła droga na szubienicę*.

Abrahama Brueghla, przedstawiciela ostatniego, czwartego pokolenia artystycz- nej rodziny, najlepiej reprezentowały na wystawie *Martwe natury* z owocami i egzotycznymi ptakami z ok. 1670 roku, utrzymane w konwencji właściwej dojrz- ątemu barokowi, o dynamicznych kompo- zycjach i światłocieniowych efektach.



Badanie obrazu. Bogusław Krasnowolski fotografujący obraz w towarzystwie przeorowskiej Matki Krystyny Bąk, 1971
Fotografia Marian Kornecki

Odrębną – choć jak u Brueghlów w pełni rodzimą tradycję – prezentowały pochodzące z połowy XVII stulecia pejzaże Davida Teniersa Młodszego, podczas gdy jego *Chłopi w karczmie*, acz nieskorzy do awantur, kojarzyli się raczej z twórczością Holendrów: Adriaena Brouwera i Adriaena van Ostade.

Wielce pouczająca była sala wypełniona dziełami obu Janów van Kessel. Starszego reprezentowały wykonane z precyzją przyrodnika studia owadów (a także owoców, jaszczurek, nietoperzy) przedstawionych na białym tle marmuru lub miedzianej płyty. Wykonane po połowie XVII wieku, świadczą o fascynacji pięknem przyrody, zasługującej na odtwarzanie w najdrobniejszych detalach. Te studia – nadające się do zilustrowania naukowych prac z dziedziny entomologii – w pełni wykorzystał syn, Jan van Kes-

sel Młodszy (acz nie najmłodszy, bo był jeszcze Jan van Kessel III) w kompozycjach, które powiązały przyrodnicze pasje ojca z girlandami kwiatowymi dziadka i pradziadka: obu Janów Brueghli. Zobaczyliśmy dwa niemal identyczne obrazki, gdzie okno z rozświetlonym widokiem na unoszące się w powietrzu i siadające na gałązkach owady otoczyła kwiatowa girlanda, ukazana na czarnym tle.

Dobrze, że zawitała i do nas wystawa na światowym poziomie. Źle, że takich wystaw nie możemy w Polsce oglądać wiele, podczas gdy zachodni świat – do którego ponoć dołączyliśmy – ma możliwość ustawicznego podziwiania różnorodnych prezentacji, ukazujących najrozmaitsze aspekty światowej sztuki. Szkoda, że nasze biblioteki nie sprowadzają – jak to miało miejsce przed I wojną światową i w latach międzywojennych – najnowszej literatury o sztuce, a najbliższa doskonale wyposażona biblioteka znajduje się w Wiedniu.

Bogusław Krasnowolski

PRZYPISY

- 1 Por. B. Krasnowolski, *Madonna w girlandzie – obraz Jana Brueghla Starszego w klasztorze ss. Norbertanek w Imbramowicach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 1, s. 11–22.
- 2 M.L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVII-e siècle*, Bruxelles 1965.

Piotr BRUEGHEL STARSZY, grafika



Malowanie momentu zmiany?

Matta. Człowiek i Wszechświat

Muzeum Narodowe w Krakowie

13 lipca 2013 – 31 października 2013

Na początku istnienia doktryny surrealistycznej sztuki wizualne w obrębie tego ruchu artystycznego były raczej dziedziną poboczną i wtórną względem literatury. Z biegiem czasu, w głąb wieku XX, którego doświadczenie zawdzięczamy przede wszystkim percepcji wizualnej, to właśnie malarstwo, a później film wysunęły się na pierwszy plan i na podstawie ich popularności kształtowane jest *status quo*. Reprodukcyjne najpopularniejszych dzieł uznanych malarzy, które obok skomplikowanej struktury intelektualnej cieszą oczy powierzchownym dowcipem, stały się nieodłącznym elementem rzeczywistości. Wydaje się, że surrealizm jest oswojony i dobrze znany. Nie sądzę jednak, aby klucze do zrozumienia tej sztuki były aż tak powszechnie dostępne. Wystawa Roberto Matty w krakowskim Muzeum Narodowym, w moim odczuciu, pokazuje, że jest wręcz przeciwnie. Mimo że prosty surrealizm został skolonizowany przez kulturę centrum handlowego, niebezpiecznie jest nabierać przekonania, że wytrawne malarstwo zrodzone ponad pół wieku temu na bazie doktryny Apollinaire'a i Bretona da się udostępnić przy użyciu sztuczek teatralnych.

Wystawa jest reprezentatywnym zbiorem dzieł malarza, powstałych w okresie niemal całego życia artysty. Spotykamy tam wielkoformatowe abstrakcje mniej lub bardziej nawiązujące do form, które możemy uznać za spokrewnione z naturą ożywioną lub ze sferą maszyn. Obrazy wcześniejsze wydają się pozostawać w sferze głębszej, odrealnionej i autonomicznej abstrakcji, gdzie elementy napięcia między trudnymi do zdefiniowania siłami są szczególnie widoczne w kompozycjach. Dzieła powstające w okresie powojennym tracą wymiar uniwersalny na rzecz dosłowności. Te prace mniej ujmują. Wydaje się, że po raz kolejny próba dania świadectwa o zbrodni przysłoniła aspekt artystyczny dzieła. Niewiele więcej można powiedzieć o wyniesionych z wystawy wrażeniach na temat dzieł, ponieważ jest ona zaaranżowana w sposób utrudniający oglądanie.

Ekspozycja pogrążona jest w niemal całkowitej ciemności, a obrazy oświetlone są silnym punktowym światłem. Została stworzona nienaturalna sytuacja, gdzie nazbyt mocne światło przekłamuje odbiór dzieła. Właściwie nie sposób podążać za duktem pędzla czy śledzić faktury – są one niewidoczne. Kolor natomiast upodobił się do barw wyświetlanych na ekranach LCD. Obrazy wyglądają jak lightboxy. Złośliwiec powie, że wolałby architekturę białych ścian i byle jakie oświetlenie.

Przypomniał mi się opis Międzynarodowej Wystawy Surrealistów z 1938 roku w Paryżu, zaaranżowanej przez Marcela Duchampa. Jak głosi legenda, w centralnej sali pod sufitem zostało zawieszonych kilkaset worków z węglem. Brudny

KRZYSZTOF SIATKA



Matta. Człowiek i Wszechświat, Muzeum Narodowe w Krakowie, 13 lipca 2013 – 31 października 2013
Fotografie Karol Kowalik





pył opadał swobodnie na zwiedzających. Ci zaś, pogrążeni w ciemności, aby obejrzeć zgromadzone prace, mogli używać wręczanych im na wejściu latarek elektrycznych.

Aranżacja Duchampa była celowym naruszeniem tradycji dostojnego oraz grzecznego zwiedzania i oglądania wystaw. Aranżacja w Muzeum Narodowym jest nietrafionym, nazbyt efektownym projektem, który chcąc uatrakcyjnić oglądanie, uniemożliwił je prawie zupełnie.

Podobny zgrzyt odczułem jakiś czas temu na koncercie w Operze Krakowskiej, gdzie wysłuchałem *Requiem* Verdiego. Obok cudownej muzyki w tle prezentowane były laserowe projekcje i wizualizacje. Jako profan, ale wielbiciel muzyki i osoba wykształcona w kierunku rozumienia sztuk wizualnych, ledwie wysiedziałem w fotelu. Oprawa wizualna, sięgająca po struktury znane z kręgu abstrakcji geometrycznej, operowała nazbyt przewidywalnymi chwytami w odniesieniu do nastroju utworu muzycznego. Odniosłem wrażenie, że projektant nie ma świadomości, iż formy, którymi się posłużył, istnieją w sztuce od niemal stu lat, mają swoją historię, przeszły przez okres osławiania, wreszcie, że zostały przyjęte i spopularyzowane. Nie są abstrakcyjne w stopniu, w którym były niegdyś, lecz pełne znaczeń i odniesień. Mają też swoją typologię, alfabety i gramatykę. Autora oprawy potrzebnej do prezentacji genialnych dzieł trudno posądzać o współmierny poziom talentu, jednak należy wymagać czegoś więcej niż zastosowania sprawdzonych gdzie indziej pomysłów. Należy wymagać, aby oprawa po prostu nie przeszkadzała. To, co sprawdzi się na targach samochodów

osobowych, niekoniecznie będzie atrakcyjne w operze czy w muzeum.

Oba doświadczenia, które przytoczyłem, zdefiniowałbym jako brak zrozumienia między przedstawicielami różnych sztuk. Między artystą, kuratorem lub reżyserem a dizajnerem. Zastanawia na przykład fakt, że najbrzydsze okładki mają płyty z muzyką poważną, w tym również te wydane przez najlepszą wytwórnię – Deutsche Grammophon.

Kiedy wychodziłem z wystawy, przypomniał mi się tekst Clementa Greenberga *Awangarda i kicz*, który, jak błędnie sądziłem, jest już od kilku dziesięcioleci nieaktualny. Greenberg pisze w nim, z może przesadzonym patosem, ale jednak w jakimś sensie prawdziwie: „Kicz, wykorzystujący jako surowiec zdeprecjonowane i zakademizowane pozory prawdziwej kultury, przyjmuje z życzliwością i kultuwa tę niewrażliwość. Jest ona bowiem źródłem jego zysków. Kicz jest mechaniczny i operuje formułami. Jest zastępczym doświadczeniem i fałszywym przeżyciem. Zmienia się zależnie od stylu, ale pozostaje zawsze tym samym. Jest wyrazem wszystkiego, co w naszym życiu nieautentyczne. Nie żąda niczego od swoich klientów prócz ich pieniędzy – nie domaga się nawet ich czasu”¹.

Opuściłem wystawę z przeświadczeniem, że chyba byłem w pobliżu wybitnych dzieł malarstwa pochodzących mniej więcej z połowy XX wieku. Niestety nie sposób być tego pewnym. Żałuję, że nie dane mi było doświadczyć i zrozumieć oryginalnej kolorystyki dzieł artysty, z której jest znany. Sytuacja nie deprecjonuje jednak samego malarstwa Matty. Na tyle, na ile jest ono dostępne, może być pretekst-

tem do zastanowienia nad potęgą wyobraźni widza XXI wieku.

Roberto Matta w szerokiej grupie wybitnych malarzy skupionych wokół Bretona jest postacią szczególną. Nie tylko dlatego, że jest jednym z najmłodszych w tym towarzystwie. Urodził się w Chile (1911, zmarł w 2002 roku) w rodzinie baskijskiej, studiował architekturę, w Paryżu pracował u Le Corbusiera, wreszcie pod koniec lat 30. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie obok innego artystycznego emigranta z wyboru (Marcela Duchampa) stał się ambasadorem europejskiej awangardy w Nowym Świecie. Analogii z osobowością artystyczną malarza doszukuję się w twórczości najważniejszych amerykańskich ekspresjonistów, u Roberta Motherwella i Arshile'a Gorky'ego. W latach 60. i 70. dał się poznać jako artysta polityczny, zaangażowany w poparcie socjalistycznych rządów Salvadora Allende w Chile, czym dał wyraz wierności ideałom wolności i równości, które leżały u podstaw ruchu awangardowego, i przeświadczeniu, że rewolucja artystyczna nie może się dokonywać bez zmian społeczno-politycznych. Był również ojcem jednego z najciekawszych artystów drugiej połowy XX wieku – Gordona Matty-Clarka (1943–1976).

Z perspektywy dociekania drogi, jaką kształtowała się osobowość artystyczna Matty, spotkanie z Duchampem wydaje się szczególnie ważne. Artysta miał niegdyś powiedzieć: „Już w pierwszym momencie zauważyłem, że w tym obrazie (*Przejście od dziewicy do panny młodej*) Duchamp zaatakował i rozwiązał całkiem nowy dla sztuki problem – namalowania momentu zmiany. Kubiści zajmowali się koncepcją przedmiotu w przestrzeni, fu-

turyści koncepcją przedmiotu w ruchu, jednak *Przejście* było czymś zupełnie nowym. [...] Nie ma nic bardziej złożonego niż zmiana, ponieważ nie mamy punktu odniesienia, aby ją zmierzyć”². Ta fascynacja ma jakieś pierwotne zakotwiczenie w programie surrealisticznym, który zwracał uwagę na stany deliryczne i wzajemne przenikanie się jawy z marzeniami sennymi. Otwarte pozostaje pytanie, czy Matta był twórcą surrealisticznym. Wydaje się, że skonstruował dość konsekwentny język wypowiedzi, którego najważniejsze cechy ukształtowały się do lat 50. XX wieku. Nie przedstawia się wreszcie jako twórca dogmatyczny i podporządkowany doktrynie.

Malarstwo Matty – właściwie abstrakcyjne, ale aluzyjnie nawiązujące do form znanych z przyrody, w którym artysta kreuje alternatywne, paraarchitektoniczne, futurystyczne przestrzenie – tradycyjnie odczytywane jest jako następstwo zetknięcia się z amerykańską cywilizacją przemysłową i doświadczeniem wojen światowych. Patric Waldberg twórczość Matty określił jako „pełną udręki antycypację świata zniewolonego i milczącego, osaczonego przez zmechanizowaną materię”³. Ten sąd nie wydaje się współcześnie trafny.

Pozostajmy zatem w kręgu możliwej recepcji doświadczeń Marcela Duchampa. Intelktualny wymiar sztuki malarza, który zdaniem badaczy całe życie mierzył się z problemami zmiany i metamorfozy (cykl *Morfologie psychologiczne*), poparty jest uwielbieniem dla najbardziej enigmatycznego dzieła sztuki XX wieku – *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak* (1915–1923). Podsumowując spektrum interpretacji *Wielkiej szyby*, Maria



Hussakowska-Szysko napisała: „*Wielka szyba* to dzieło, którego głównym celem nie jest już restytucja czy formalna analiza świata – nawet w rozumieniu świata sztuki – ale raczej zajęcie się mechanizmami naszej świadomości. Skoncentrowanie się na badaniu tychże mechanizmów nie okazało się – jak pierwotnie sądzono – odejściem od sztuki, lecz wskazaniem jej jeszcze jednej możliwości”⁴.

W moim odczuciu Matta był kreatorem intrygujących prac, ukazujących napięcia pomiędzy abstrakcyjnymi i przeciwnymi sobie pojęciami. Zabawne, że wspomniane napięcia są jakby jaśniejsze, bardziej czytelne i możliwe do scharakteryzowania niż terminy, które łączą. W ten sposób stworzył świat poetyckich form, które dawniej nakazywały widzieć w nich upiory współczesności. Czym mogą być dzisiaj? Nie zrozumiemy tego, patrząc na same płótna w dziwnym kontekście. Poza tym sztuka Matty wymaga nowego odkry-

cia, dogłębnej analizy i przede wszystkim pomysłu. Oprócz wyrafinowanego języka osobistych form, które złożyły się na oryginalność kompozycji, nie ma w nich wiele ze współczesności. Pozostają jakby dokumentem dawnej heroicznej epoki, bardziej artefaktem niż dziełem sztuki, które zaiskrzy w kontakcie ze współczesnym odbiorcą. Wystawa w Muzeum Narodowym jest krokiem wstecz na drodze do zrozumienia sztuki Matty i określenia jej tu i teraz.

Krzysztof Siatka

PRZYPISY

- ¹ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] tegoż, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006, s. 9.
- ² C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, Poznań 2001, s. 332.
- ³ Cyt. za: K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 125.
- ⁴ M. Hussakowska-Szysko, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Kraków 1984, s. 58.

Matejko Porębskiego

Rok temu, po śmierci Profesora Mieczysława Porębskiego, pojawiły się bardzo częste przy takich okazjach tony elegijne oraz obawy, iż wraz z odejściem mistrza kończy się epoka, a jego myśl popadnie w zapomnienie. Nie lubię takich tonów, podszyte są pyszałkowatą nutą zwątpienia. Takie zwątpienie przeczy istocie kultury, która jest dziedziną trwałego, choć zmiennego dialogu i przekształcania. Ten dialog możliwy jest również ponad czasem i ponad przestrzenią – dzięki duchowemu charakterowi twórczości. A jednocześnie wymiana ta wtedy jest prawdziwie twórcza, kiedy nie omija rzeczywistości, kiedy jest podejmowana z całą odpowiedzialnością i ryzykiem za „tu i teraz”, i zarazem ma odniesienie do tego, co przeszłe i przyszłe. Tego mnie na-

uczył między innymi profesor Mieczysław Porębski – i nie robił tego *explicito*, stosując „łopatologię” morałów. Przyciągał natomiast swoją postawą, swoim intelektualnym zaangażowaniem, tym, co i jak wykladał i pisał. Miałam szczęście mieć takiego mistrza, który ustawiał wysoko poprzeczkę samemu sobie, a jednocześnie wierzył w swoich uczniów. Był otwarty na nasze pomysły i sprzyjał im. Dawał nam duży kredyt i pozwalał poszukiwać. Dlatego też bez lęku, a z całą świadomością przychylnego zaplecza, jakim jest Stowarzyszenie Historyków Sztuki, wystąpiłam do Zarządu Oddziału Krakowskiego z nową inicjatywą Seminariów Krakowskich im. Prof. Mieczysława Porębskiego, która zyskała również poparcie w Zarządzie Głównym. Profesor Porębski oprócz wielu zaszczytów był od roku 2003 członkiem honorowym SHS, a podczas uroczystości wręczenia Mu tego lauru, powiedział, iż stowarzyszenie nasze jest być może tym, co najcenniejsze w tym (niełatwym przecież) środowisku.



Fotografie Mediateka MNK

Czas naszego spotkania (11–12 października) nie był zatem przypadkowy. Zbiegł się on z pierwszą rocznicą odejścia mistrza. Mamy zamiar co dwa lata podejmować na nowo – tak szeroko przez niego zarysowane – problemy badawcze. Będziemy stawiać nowe pytania i szukać nowych odpowiedzi. Pomysłów nie brakuje. Inaugurując tę inicjatywę, zapytaliśmy: „Czy mamy dług wobec Matejki”? Kalendarz sam podsunął zakres refleksji pierwszego seminarium, jako że w roku bieżącym przypada 175. rocznica urodzin Jana Matejki i 120. rocznica jego śmierci. Temat wywoławczy jest oczywiście parafrazą artykułu Mieczysława Porębskiego *Nasz dług wobec Matejki* z roku 1988 (opublikowanego w „Roczniku Krakowskim” t. LVI, 1990), w którym Profesor stawiał pytania o miejsce „interreksa” sztuki polskiej w wyobraźni zbiorowej oraz o perspektywy badań nad jego spuścizną. Było to znaczące podsumowanie refleksji nad Matejką (której Porębski patronował od początku lat 50.) u progu III RP. W ciągu ćwierćwiecza, które minęło od tego czasu, badania nad życiem i twórczością Jana Matejki znacznie posunęły się do przodu; ujawniła się przy tym pożądana wielość metod badawczych. Trzeba przy tym dodać, że impuls matejkowski zawdzięczmy Barbarze Ciciorze, która chciała wyjść z dyskusją o Janie Matejce poza swoje macierzyste Muzeum Narodowe i w oparciu o szersze środowisko zorganizować dyskusję o charakterze interdyscyplinarnym.

Jako organizatorki seminarium nie miałyśmy wątpliwości, że autor *Hołdu pruskiego* nie jest tylko podręcznikową wielkością i kultową postacią sztuki narodowej. Twórczość i recepcja najwybit-

niejszego polskiego malarza historycznego wymaga dalszych badań. „Białe plamy” dotyczą zwłaszcza jego obecności w sztuce europejskiej XIX wieku. Mamy jednocześnie świadomość, że dziś, w trakcie transformacji ustrojowej i cywilizacyjnej, postawa artystyczna i obywatelska Jana Matejki budzi skrajne emocje – od apologii po agresywną negację. Przyglądając się recepcji Matejki przez kolejne dekadę, możemy powiedzieć, że on sam może być postrzegany jako lustro, w którym odbijają się szanse i zagrożenia danego czasu. Matejko okresu „dwudziestolecia”, „awangardy”, „socrealizmu”, „schyłkowego PRL-u”, „okresu transformacji”... Czy dziś – na początku XXI wieku – mamy dług wobec Matejki? Czy jego postać i twórczość mogą prowokować do pytań o nas samych – stojących w centrum kryzysu wartości i relacji społecznych? Czy Matejko – odpowiadający swoją twórczością na wyzwania XIX wieku – może stanowić punkt odniesienia i kontrapunkt dla współczesności?

Ważny jest czas, ale i miejsce. Dzięki współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie mogliśmy debatować w Sukiennicach, gdzie Mieczysław Porębski jako kurator stworzył stałą – na okres ćwierćwiecza – ekspozycję, przedstawiając własną wizję dziejów sztuki polskiej XVIII i XIX wieku. Tym, którzy – jak ja – wychowali się na niej, żal, że zniknęła. Czy bezpowrotnie? Arcydzieła – a taki charakter miały Sukiennice Porębskiego – konserwuje się i restytuuje. Ale też trudno się zgodzić z bezwzględną oceną nowej ekspozycji, którą przedstawiła Maria Poprzeczka w internetowym „Dwutygodniku” (felieton *Rubinstein i palcówki*, 2010, nr 42)

i w osobnej recenzji w „Roczniku Krakowskim” („Nowy wymiar” *Sukiennic*, t. XXVII, 2011). Wiadomo, Porębski był wirtuozem polskiej historii sztuki, ale problem zniknięcia jego ekspozycji jest złożony. Zresztą przebieg seminarium pokazał, jak bardzo potrzebna jest debata na temat kształtu tej galerii. Marek Zgórnjak z Instytutu Historii Sztuki UJ przedstawił *à l'improviste* rzeczową krytykę obecnej ekspozycji; problem ten podejmowany był również w dyskusji. Prawda jest taka, że krytykowanym autorkom – Barbarze Ciciorze i Aleksandrze Krypczyk – dyrekcja MNK zadała skomponowanie nowej ekspozycji. Ostateczny kształt zawsze podlega dyskusji, ale całkowite zanegowanie efektu ich pracy jest po prostu szkodliwe. Tego też uczył nas Profesor Porębski – aby wywierać „za” i „przeciw”. Nikt nie jest wolny od błędów. On sam przekonał się o tym na własnej skórze i to była też dla nas – jego uczniów – dobra szkoła życia, odpowiedzialności i wiary, że można wyjść z każdej opresji.

O Matejce zaczął pisać Porębski w najtrudniejszym dla siebie okresie, przypadającym na czas socrealizmu. Jako bardzo młody człowiek – bardzo przy tym doświadczony przez wojnę – zdecydował się na udział w życiu publicznym ze wszystkimi tego konsekwencjami. Należał do tych, którzy uważali, że Polska po układzie jałtańskim leży nad Wisłą i Odrą – i należy działać pomimo warunków, które nie spełniały oczekiwań. Porębski urodził się, wychował i rozpoczął studia w niepodległej II Rzeczypospolitej. To, co nastąpiło potem, widział w kategoriach prze-

granej i zniewolenia. Już z perspektywy III Rzeczypospolitej w następujący sposób mówił o sytuacji w PRL-u: „Tak, po skończonej wojnie byliśmy w pojałtańskiej Europie więźniami i – nie za wszelką cenę, ale jednak – robiliśmy wszystko, żeby tego nie przyjmować do wiadomości. Nie bardzo wiedząc, czy jest to łudzenie despoty, czy jednak samych siebie”. I dodawał: „Nie my pierwsi. Mieliśmy, i to jakich!, poprzedników”.

Do tych świetnych poprzedników należał niewątpliwie Jan Matejko, który urodził się i umarł w czasach niewoli. Wiek XIX swymi zdobyczami cywilizacyjnymi potrafił tę niewolę osładzać. Także życie w tej części Monarchii Austro-Węgierskiej, jaką była Galicja i Lodomeria, dawało przywileje większe niż w innych zaborach. Polacy chorowali jednak z powodu braku swojego państwa, wśród nich Matejko, który przyjął rolę wielkiego narodowego terapeuty – swoją sztuką pocieszał, ale i potrzasał; działał ku pokrzepieniu serc, ale tam, gdzie potrzeba, gromił, wymagał i był nieustępliwy. Drobnej postury człowiek o wielkiej charyzmie, talencie i nieprawdopodobnej pracowitości. Typowy śród-kowoeuropejski mieszaniec, krakowianin z czeskiego ojca i matki pół-Niemki, zarażony ideą polskości i tworzący sztukę z myślą o narodzie wolnych obywateli.

Żyjąc w zniewolonym kraju Matejko mógł jednak bardzo dużo powiedzieć. Był – paradoksalnie – wolnym twórcą. W połowie wieku XX bywało inaczej, zwłaszcza po naszej, wschodniej stronie muru berlińskiego. Mocno brzmi wyznaczenie Czesława Miłosza, które odnosi się do sytuacji jego pokolenia i trochę młodsze- go pokolenia Porębskiego:

W trwodze i drzeniu myślę, że
spełniłbym swoje życie
Tylko gdybym się zdobył na
publiczną spowiedź
Wyjawiając oszustwo, własne i mojej
epoki:
Wolno nam było odzywać się
skrzekiem karłów i demonów
Ale czyste i dostojne słowa były
zakazane
Pod tak surową karą, że kto jedno
z nich śmiał wymówić
Już sam uważał się za zgubionego.
(Zadanie)

Dziś można powiedzieć wszystko. O wiele za dużo. Józef Czapski – sumienie naszej inteligencji – pisząc o socrealistycznej poetyce, między innymi Porębskiego, pytał z wyrzutem: „co ci ludzie z poczciwością słowa zrobili”? To pytanie aktualne jest i dziś, kiedy słowa stają się coraz bardziej agresywne i rozmywa się odpowiedzialność za to, co się mówi. Niewiarygodnie nakręcona paplanina dotyczy też Jana Matejki, który powinien być – zgodnie z prawdą historyczną – niekwestionowaną wielkością, a jest często traktowany jak „chłopiec do bicia” i wyładowywania własnych kompleksów. Tych kompleksów jest bardzo dużo. Wystarczy posłuchać i poczytać, co i jak się mówi i pisze o Janie Matejce. I nie są to tylko słowa niedouczonej ignorancji, lecz nierzadko aroganckich profesorskich głów. Jak wypadamy w lustrze Matejki dziś – niemal ćwierć wieku od rozpoczęcia transformacji ustrojowej i 10 lat od wstąpienia do Unii Europejskiej? O tym dyskutowaliśmy rzeczowo, *sine ira et studio* także podczas dyskusji panelowej, która – ku

mojej radości – rozpoczęła się na bardzo dobrym poziomie już przed seminarium, o czym można się przekonać na facebooku na stronie naszego „wydarzenia”.

Wydaje mi się, że artyście na miarę Matejki – w świetle prawdy historycznej – nic nie może zaszkodzić. Co więcej, ta prawda dzięki badaniom naukowym jeszcze bardziej rozświetli jego znaczenie. Matejko „wytrzymał” już wiele negacji oraz wiele fałszywych lukrowań. Można by sparafrazować znane powiedzenie: „Pokaż mi, co robisz z Matejką, a powiem Ci kim jesteś”. Jak myślisz, jakim jesteś artystą, jakim obywatelem? Te słowa dedykuję zwłaszcza autorowi niechlubnego pomnika, który za chwilę ma stanąć na Plantach *vis à vis* Akademii. Autorowi i decydentom. Pomnik ten, który podobno wygrał konkurs kilka lat temu, właśnie jest w fazie realizacji – za jedyne 490 000 zł. Ta kosztowna i formalnie chybiona bagatelka już dziś nazywana jest z uwagi na jej arcykiczowaty kształt „Trzepakiem Tutaja”. To, że profesor ASP w Krakowie, Jan Tutaj, zaprojektował taki pomnik – jest bardzo przykre. Wystawia się na pośmiewisko Matejkę i nas, obywateli tego miasta, bo za naszymi plecami są podejmowane takie decyzje. Podobno dla złożenia należnego hołdu „interreksovi”... Jakież to nadużycie! I właśnie od Matejki warto by się uczyć obywatelskiego zaangażowania, aby do takich sytuacji nie dochodziło. Co robimy z naszą wolnością, skoro sztuka w przestrzeni publicznej jest zagrożona w tak agresywny sposób?

Matejce nie jest potrzebna taka afirmacja. O wiele lepsza jest negacja, zwłaszcza gdy ma charakter twórczy. Ale wróćmy do Porebskiego i jego myślenia, pisania o Ma-

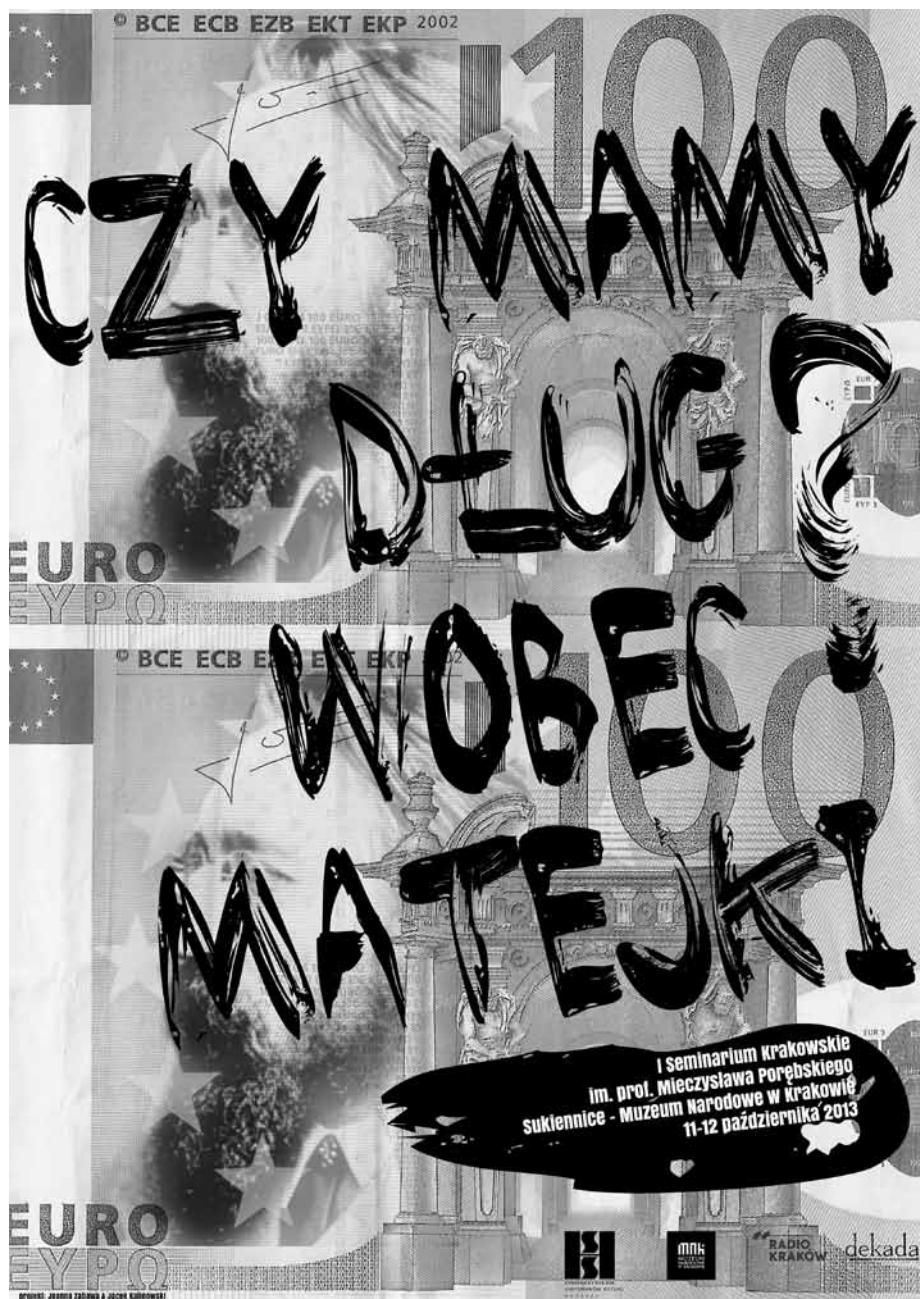
tejce. Po Stanisławie Witkiewiczu, który artystę najpierw chłostał swoją krytyką, a potem się nawrócił; po Witkacym, który nawiązuje do Matejki – *via* Henryk Struve – w swojej teorii napięć kierunkowych; po Strzemińskim, który uważał autora *Bitwy pod Grunwaldem* za prekursora „założeń malarstwa futurystycznego”. Jednak nie te odniesienia – tak inspirujące w późniejszych tekstach Porębskiego – pojawiają się w pierwszej połowie lat 50. Jest to czas, kiedy twórczością Matejki uwiarygadnia się oficjalny kanon kultury i model społeczny – oparte o jedynie słuszną i „postępową” doktrynę marksistowsko-leninowską. Ów doktrynalny wytrych służy do ideologizacji wszystkiego. Czy Matejko – tak solidnie osadzony w wieku XIX – poddaje się tej ideologizacji? Kazimierz Wyka tak pisze w swoim artykule z roku 1950 *Matejko i Słowacki*: „Pozycja ideologiczna Matejki w dziejach sztuki polskiej jest po dziś dzień faktem prawie, że nieznanym i oczekującym dopiero na swoje ustalenie”. Dalej wyróżnia dwa okresy, odbijające wedle niego polityczną i klasową obojętność Matejki. Pierwszy – patriotyczno-mieszczanski – jest z perspektywy marksistowskiej politycznie poprawny, a drugi od 1869 – patriotyczno-solidarystyczny – całkowicie niepoprawny. Oczywiście Matejko nie mieści się w tym dwudzielnym schemacie i Porębski to widzi, bo oczu oszukać nie może. A jak pisze?

Danych dostarczają nam jego publikacje i wypowiedzi z roku 1953, gdy świętowano 60-lecie śmierci Jana Matejki. Porębski jako pracownik Państwowego Instytutu Sztuki – czynnie zaangażowany w budowanie „postępowego” kanonu kul-

tury – bierze udział w oficjalnych obchodach. Wygłasza obszerny referat w sesji naukowej na najwyższym szczeblu, która obradowała w dniach 23–27 listopada w Warszawie i następnie w Krakowie. W tym czasie wyszły też dwie jego książki w popularyzatorskiej i prestiżowej zarazem serii PIW-u „Klejnoty Sztuki Polskiej”, wydawanej pod pieczę wybitnego redaktora Rafała Glücksmana. Książki te – *Kazanie Skargi* i *Bitwa pod Grunwaldem* – powstały w ramach wspólnego planu Komitetu Redakcyjnego Publikacji z Zakresu Wiedzy o Sztuce oraz Państwowego Instytutu Sztuki.

Co sprawia, że do tych książek po upływie ćwierćwiecza od ich wydania można z pożytkiem wracać, choć nic tak szybko się nie starzeje, jak teksty naukowe? W czym ich aktualność? Po odsianiu żargonu jedynie słusznej metodologii – którego w tych publikacjach jest niewiele – okazuje się, że Matejko i jego twórczość są autentycznym żywiołem autora.

Porębski miał wtedy zaledwie 34 lata. W jego języku przebiega młodzieńczy wigor i entuzjazm poznawczy, którego żaden ideologiczny gorset nie jest w stanie udusić. Młody autor pracuje wtedy nad swoim doktoratem poświęconym kształtowaniu się polskiego malarstwa o tematyce historycznej – od Oświecenia do Matejki. Minie jeszcze kilka lat zanim zostanie on ukończony i wydany w 1962 roku jako *Malowane dzieje*. Na razie Porębski przedziera się przez źródła z epoki – ikonograficzne i pisane. Matejkę poznaje niejako od środka – poprzez tysiące jego rysunków i przerysów, które przegląda w Domu Matejki. To wszystko powoduje, że widzi Matejkę okiem świeżym, choć



Projekt plakatu Joanna Zabawa & Jacek Kalinowski

obserwacje musi na razie podporządkować przyjętej metodologii. Jednak na tle innych, na przykład swego pryncypała z PIS-u i promotora, Juliusza Starzyńskiego, wypada znakomicie. W referacie Porębskiego, który wygłosił na sesji matejkowskiej w 1953 roku są całe partie, które chciałoby się tu zacytować w całości. Po latach Porębski powie, że program tej sesji, dążąc do rewizji stosunku do Matejki i jego malarstwa, skupiał się „wokół dość jednostronnego, anachronicznego pytania o jego rzeczywisty, czy rzekomy «realizm» – «warsztatowy» i ideowo-polityczny”. On sam zatytułował swoje obszernie wystąpienie w sposób pompatyczny: *Realistyczny warsztat Matejki, jego źródła ideowe i jego aktualne znaczenie. Co tam znajdujemy?*

Odrzucając martwe fragmenty wyrażone w „marksistowskim” sanskrycie, znajdujemy tam Matejkę osadzonego w swoim czasie, wśród swoich współczesnych, z całym splątaniem problemów jednostkowych, społecznych i artystycznych. Nic nie jest czarno-białe, tylko jak w życiu, poplątane i wielobarwne. Juliusz Starzyński w swoim referacie wstępnym *Jan Matejko – wielki realista i budowniczy świadomości narodowej* postulował, by „wyzwolić się całkowicie spod sugestii fałszerskich interpretacji Siemieńskich i Tarnowskich”, tymczasem Porębski przytacza za Tarnowskim obszerną i znakomitą wypowiedź Matejki na temat tego, jak on rozumiał malarstwo historyczne i jak tworzy się obraz historyczny. Z wąsko pojętym realizmem nie miało to nic wspólnego. Matejko mówi o złożoności wizji, jaka materializuje się na płótnie i o tym, że nie chodzi tu wcale o ścisłość historyczną. Za Tarnowskim

czytamy: „W artystycznych utworach wyższego rzędu i znaczenia, czyli w utworach prawdziwie twórczych, nie chodzi wcale o dokładne oddanie faktu opisanego w kronice, ani o chronologiczną ścisłość, ani o geograficzną tożsamość miejsca. To są warunki potrzebne dla sztuki niższego rodzaju i stopnia, dla dzieł podrzędnych, dla ilustracji czy cudzego dzieła, czy historycznego zdarzenia. Te muszą wiernie, niewolniczo trzymać się i faktu, i czasu, i miejsca. Ale obraz historyczny w wyższym i prawdziwym znaczeniu słowa obejmuje wprawdzie jakiś wypadek, ale pojmuję go samodzielnie i samodzielnie tworzy. On wnika w przyczyny i wpływy, które ten wypadek spowodowały, wciela je każdą według rodzaju swego w różne postacie, chociażby te postacie niekoniecznie w tej samej chwili i na tym samym miejscu i nawet przy tej samej sprawie były czynne. [...] Malarz, który ten rezultat w jednej scenie chce pokazać, ma prawo umieścić w nim te wszystkie przyczyny w ludzkich postaciach, choć te postacie były oddzielone od siebie odległością i czasu i miejsca. To jest właśnie tym samodzielnym tworzeniem, do którego malarz historyczny ma prawo i powołanie”. Wielkie słowa samoświadomego artysty!

Porębski z największą uwagą i znanstwem śledzi, na jakich zasadach to „samodzielne tworzenie” się odbywa. Dokładnie przygląda się warsztatowi i metodzie artysty. Ten fragment jego studium jest najciekawszy, mamy tu bowiem całego Porębskiego, który – jak go pamiętam – zawsze sprawdzał wartości warsztatowe, formalne, bez nich bowiem nie da się zrozumieć innych wartości dzieła, które przynależą do porządku treści i sym-

boliki. Porębski pisze: „Dotychczas mówiłem o miejscu, jakie w warsztacie tym zajmowały źródła i materiały pomocnicze, traktując równorzędnie teksty, rekwizyty, przerysy i studia rysunkowe. Pracy twórczej artysty nie można jednak dzielić mechanicznie na gromadzenie i wykorzystywanie materiałów. W studiach rysunkowych już zawiera się – w zaczątkowym przynajmniej stadium – interpretacja, która stanowić będzie istotę dalszego postępowania twórczego. Matejko nie był nigdy zwykłym antykwariuszem-kopistą”. Muszę zrezygnować z całości tego światnego akapitu, aby zacytować fragment zupełnie kapitalny, gdzie Porębski pokazuje – w natchnieniu – jak zawiązuje się i kondensuje w formie matejkowska wizja. Te słowa młodego badacza są mistrzowskie: „Artysta zaczyna od chaotycznego na pozór «obloku» linii. To jeszcze nie rozwiązanie. To współlistniejące, nakładające się na siebie możliwości rozwiązań. Nic tu jeszcze nie jest ustalone, wszystko jest w ruchu. Artysta widzi już dramat, nie widzi jeszcze momentu, w którym go przetnie swoją decyzją, utrwali. W przebiegu rysowania szkic zaczyna się różnicować. Momenty statyczne – tło, scenaria, postacie drugoplanowe – określają się stosunkowo szybciej i prościej. W treściowych węzłach obrazu możliwości się mnożą. Płatanina linii staje się tu gęstsza, dojrzewa konieczność wyboru. Decyzję artysty ujawnia pogrubiona, wyakcentowana kreska, czasami – plama waloru przekreślająca dotychczasowe wahania. Ale pierwsze decyzje nie zawsze są ostatecznymi. Partie najbardziej istotne artysta wyjmuje niejako z całości szkicu, przenosi na margines, na drugą kartę papieru.

Mnożą się warianty, które często rozwijają się w nowe, samodzielne ujęcia całościowe. Czasem powstaje potrzeba zbliżenia czy skupienia lub oddalenia czy rozsunienia głównej akcji. Czasem trzeba przebudować wgląd w sytuację, obracając lub przesuwając główne jej ognisko. Cały ten tok postępowania widać bądź na pojedynczych szkicach, bądź w ich kolejnych powtórzeniach. Nie zawsze oczywiście proces koncepcyjny przechodzi wszystkie wymienione tu fazy, nie zawsze jego perypetie są tak bogate, zwłaszcza u schyłku drogi twórczej artysty”. Natchnione słowa, które pokazują jak Porębski czytał i odczuwał formę. W czasach, gdy tępiono ten rodzaj lektury pod zarzutem „formalizmu”.

Porębski nie ma bowiem wątpliwości, że sztuka jest czymś bardzo złożonym i tajemniczym, czego nie da się zamknąć w żadne szufladki. W zakończeniu *Malowanych dziejów* pisze: „I tu jest chyba sedno sprawy. Akt twórczy jest aktem irracjonalnym, pełnym sprzeczności i niekonsekwencji – materializacją podświadomych tęsknot, oczekiwań i niepokojów, która w części tylko – i to nie wiem, czy najważniejszej – może być kontrolowana świadomym rozeznaniem artysty”. Pisał to Porębski już w innej epoce – w roku 1959, a więc grubo po „odwilży”. A w swoim ostatnim dużym artykule o artyście z roku 1993 *Czy Matejko był malarzem?* pytał wręcz o jego sny. „Interreks” sztuki polskiej nie był bowiem dla Porębskiego ani realistą, ani *peintre d'histoire*, tylko mitotwórcą i nawet symbolistą, „działającym w pozaczasowym «metahistorycznym» acz wypełnionym zabytkami przeszłości teraz”. Porębski – wtedy 72-letni – pisał o przemożnej sile i władzy obrazów Ma-

tejki nad naszą zbiorową i indywidualną wyobraźnią. „Matejko był takim właśnie twórcą-uwidacznikiem mitu o niezwykłej, czego nie trzeba podkreślać, sile i nośności działania, mitu, który w oczach kilku już kolejnych pokoleń Polaków zastąpił im właściwie historię”.

To, co tu przedstawiłam, jest ledwie zarysem większego tematu. Skupiłam się przede wszystkim na tym, jak Porębski pisał o Matejce w okresie socrealizmu po to, by uczulić na konieczność ponownego czytania mistrza. Właśnie te teksty były dla mnie największym odkryciem. Zobaczyłam, że po oddzieleniu kalek żargonu metodologicznego, odsłania się tam prekursorstwo odczytywania wieku XIX, który w tym czasie był ciągle „stuleciem nieznanym”, zapoznanym, nierozumianym. Porębski wchodząc rozlegle i głęboko w świat Matejki i szerzej w nasze *Malowane dzieje* stosuje metodę „immanentną” – jedynie właściwą metodę badania i opisu wieku XIX, bez ideologicznych manipulacji. Tę metodę wylanso-

wał Rudolf Zeitler w swoim klasycznym studium *Das unbekannte Jahrhundert* – wstępie do 11. tomu *Propylaenen Kunstgeschichte* poświęconego sztuce XIX wieku. Starszy o 9 lat od Porębskiego niemiecki badacz wydał tę książkę w 1966 roku. Z całą pewnością możemy mówić o naukowej równoczesności metod. Zeitler nie musiał się jednak legitymizować metodą marksistowską, która dla Porębskiego i jego pokolenia stanowiła poważny balast. Pełne odczytanie XIX wieku przyniósł dopiero podręcznik Porębskiego – 3 tom *Dziejów sztuki w zarysie*, wydany w roku 1988. Autor *Interregnum* pokazał tam złożoność rytmów sztuki tego niezwykłego stulecia na tle całej epoki, którą nadal odkrywamy.

Anna Baranowa

Zmieniona wersja referatu wstępnego, wygłoszonego podczas 1. Seminarium Krakowskiego im. Prof. Mieczysława Porębskiego *Czy mamy dług wobec Matejki?* (11–12 X 2013, Sukiennice - Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku, organizatorzy: Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Krakowski i Muzeum Narodowe w Krakowie).



Fotografie Mediateka MNK



Obserwacja ogólniejsza: ulubionym chwytem publicystów narodowej prawicy jest doprowadzić do karykatury, a nawet absurdu poglądy przeciwników, a następnie na podstawie tego zmyślnego preparatu go ośmieszyć. Przykładem – echa hipotezy Elżbiety Janickiej o homoerotycznych relacjach Rudego i Zośki. Np. Piotr Kobalczyk („Plus Minus” z 20–21 IV) z upodobaniem przypomina proroctwo prof. Ryszarda Legutki sprzed dwóch dekad (jakoś się nie spełniło), że „doczekamy się w *Dziadach* ks. Piotra w homoparze z Konradem”, a także propozycję Marka Magierowskiego z „Do Rzeczy”, by Janicka koncert Wojskiego na rogu zinterpretowała w kontekście fallicznym.

Z kolei Mariusz Cieślik („Rzeczpospolita” z 18 IV) zapewnia: „Gdyby Janicka wzięła się za Sienkiewicza, na pewno okazałby się nie tylko rasistą [...], ale i nacjonalistą, a kto wie, może nawet faszystą”. (Podtytuł artykułu stwierdza już bezapelacyjnie: *Faszyzm w „Pustyni i puszczy”*). „Przez uprzedzenie Sienkiewicza nie znamy wątku gejowskiego w relacjach Michała Wołodyjowskiego z panem Zagłobą, a przez homofobię Mickiewicza nie wiemy nic na temat romansu łączącego w *Dziadach* Gustawa z Konradem”.

Na taka łatwinę idą nie tylko autorzy nacjonalistycznej prawicy. Uprawia ją także Mariusz Urbanek (*Rudy, Zośka i inni nieheteronormatywni*, „Odra”, nr 5) – Jacek Soplica i Hrabia, Wołodyjowski

i Ketling, Borowiecki, Baum, Welt. Dodaje tu także bohaterów *Ferdydurke* – nieświadom tego, że tam istotnie występują motywy homoseksualne.

Kobalczyk z uznaniem przypomina w swoim artykule także twierdzenie Jana Pospieszalskiego z tygodnika „W sieci”, że „w pewnych przypadkach ktoś zadbał, żeby ocena moralna wydarzeń była podkreślana takimi słowami jak zbrodnia czy pogrom, a w innych – żeby tragiczne wydarzenia eufemistycznie powiązać z nazwami miesięcy”. Przykładem takiej manipulacji językowej według Pospieszalskiego ma być para terminów: „wydarzenia grudniowe” i „zbrodnia w Jedwabnem”. „Ów proceder – dodaje Kobalczyk – jest twórczo rozwijany przez postępowe środowiska naukowe, bo najwyraźniej nie ma takiej granicy, której nie mogłyby przekroczyć, żeby tylko rozprawić się z polskimi «antysemitami». Albo «homofobami». Albo katolikami. Albo patriotami i ich narodowymi mitami. A najlepiej ze wszystkimi naraz”.

Przykładów stosowanych w tym celu manipulacji językowych Kobalczyk nie podaje, wróćmy więc do przykładów Pospieszalskiego. Określenia typu „poznajski czerwiec” czy „wydarzenia grudniowe” (a także „polski październik” czy „marzec 1968”) były używane przez różne – nawet przeciwne – strony politycznej walki, a to dlatego, że miały nazywać – trudne do wspólnego określenia – rozciągnięte w czasie wydarzenia. Niektórych określeń (np. takich jak „masakra górników”) nie można było w prasie używać ze względów cenzuralnych.

Andrzej Horubała, publicysta podobno ambitny w podobno ambitnym tygodniku „Do Rzeczy” (nr 11), atakując „Gazetę Wyborczą”, aż dwukrotnie i za każdym razem od rzeczy, nazywa jej redaktora „jąkającym się Adasiem”. Nikt widać nie pouczył Horubałę, że naigrywanie się z cudzej ułomności fizycznej to jeden z najbardziej prymitywnych i obrzydliwych chwytów polemicznych.

Dotrzymuje mu kroku prof. Ryszard Legutko („Rzeczpospolita” z 23 IV): o ekspertach polskiego biura Światowej Organizacji Zdrowia, którzy opracowali raport w sprawie edukacji, mówi: „to szkodliwi durnie”. Krytyka na poziomie pyskówki – nie po raz pierwszy to się zdarza znawcy Platona i byłemu ministrowi edukacji narodowej, który równocześnie narzeka, że „życie publiczne schamowało”. *Medice, cura te ipsum!*

Joanna Bator w artykule *Jak zostałam rewolucjonistką* („Gazeta Wyborcza” z 23–24 III) „nie bez satysfakcji – jak sama pisze – przypomina słowa Leopolda Tyrmanda na temat krytyczki komunistycznej Melanii Kierczyńskiej”: „Ludzie w wieku przydrożnych kamieni, o powierzchowności karłów i maszkar – Melania Kierczyńska, Adam Ważyk – informowali ludzi w średnim wieku i o normalnym wyglądzie o tym, co to jest spółkowanie – dojrzale, klasowo odpowiedzialne, a nie animalistyczne, wynaturzone, amerykańsko-imperialistyczne. Ta Kierczyńska, szara eminencja czerwonej literatury, na oko koszmarny zlepek wyschłych kości i brodawek, która w życiu wypełnionym walką o socjalizm, i przy swej urodzie, kutasa widziała chyba tylko w atlasie anatomicznym, pouczyła nas, że zdrada małżeńska jest przeżytkiem kapitalizmu i zniknie w nowej erze”.

Dziwię się satysfakcji Joanny Bator. Jako jeden z ludzi także „w wieku przydrożnych kamieni” uważam, że wypowiedź Tyrmanda była chamska, głupia i nieprawdziwa. Chamska, bo chamstwem jest nagrywanie się z wyglądu ludzi, zwłaszcza starszych, i wulgarne ich obrażanie – niezależnie od tego, jak się ocenia ich działalność literacką. Głupia, bo równie dobrze można naśmiewać się z Leśmiana, który tyle pisał wierszy erotycznych, a jak wiadomo, Apollinem nie był. Nieprawdziwa, bo Kierczyńska była w starości osobą raczej tęgą, a twarz miała sympatyczną i dobrotliwą, na swój sposób ładną, wystarczy obejrzeć jej fotografię np. w tomie wierszy *Egotyki z lat wojny*. Joanna Bator miałaby może jako feministka więcej przychylności do Kierczyńskiej, gdyby wiedziała, że była ona matką, z dumą chowającą nieślubną córkę, a w r. 1924 ogłosiła tomik wierszy *Amulety* o szczęściu swego samotnego macierzyństwa.

Andrzej de Lazari w liście do redakcji „Rzeczpospolitej” (z 25 III) twierdzi stanowczo, że „dla soczewicznych komunistów kategoria narodu była kategorią burżuazyjną i swoją narodowość wyrzucili oni na śmietnik”. Czyżby? Co wobec tego sądzić o doktrynie głoszonej przez Stalina o narodach socjalistycznych (*Kwestia narodowa a leninizm*)?

Moralność pani Dulskiej jest sztuką mocno osadzoną w realiach obyczajowych sprzed stulecia (nieprawdopodobna wręcz naiwność nastolatki w sprawach seksualnych, poniżanie służącej, jej bezradność i rozpacz z powodu ciąży) i wyrwać jej z tych ram niepodobna. Nie próbował tego zrobić Marcin

Wrona w spektaklu telewizyjnym z 25 III. Ale żeby być na fali, wprowadził do swego spektaklu stroje i z epoki, i dzisiejsze (dziewczęta w sukienkach po kolana), Dulskiego przy telewizorze i z „Trybuną Ludu” w ręce. Aż dziw bierze, że Dulski nie trzyma w szufladzie wibratora, a Juliasiewiczowa nie lata do spa. Na tej aktualizacji sztuka tylko traci – Dulski odbywający obowiązkowy spacer wokół stołu jest śmieszny, Dulski na stepperze – ani trochę. A swoją drogą – patrząc na Dulską (Małgorzatę Cielecką) i Felicjana (Roberta Więckiewicza), nie chce się wierzyć, że oboje sobie dawno „wybili głupoty z głowy”.

Dyskusja o sławetnym wpisie Ewy Wójciak prowadzona w programie „Tomasz Lis na żywo” (25 III) powinna być używana jako program szkoleniowy pouczający, jak dyskusji prowadzić nie należy. Uczestnicy wciąż przekrzykiwali się i mówili nie na temat, a red. Lis milczał. To samo powiedzieć trzeba o dialogu dwóch politycznych krzykaczy, Stefana Niesiołowskiego i Jacka Kurskiego, na temat uniewinniającego wyroku w procesie Sawickiej. Temat trudny, który należało powierzyć fachowym autorom. I tym razem Lis milczał – a może był zadowolony – wszak połajanka w telewizji podwyższa oglądalność programu...

Tomasz Terlikowski jest na pewno interesującym w swym zaciętrzewieniu fundamentalistycznym monologistą, ale do dyskusji telewizyjnych też się nie nadaje – słuchać innych dyskutantów nie umie i wciąż im przerywa potokiem swej wymowy.

W starannie opracowanym numerze „Extra” magazynu „Ale Historia” (marzec 2013) poświęconym Stalinowi, zadziwiają pierwsze słowa artykułu Adama Leszczyńskiego, w których jako datę jego siedemdziesięciolecia autor podał 21 grudnia 1948. Tymczasem jubileusz ten obchodzono rok później, bo Stalin urodził się w 1879.

Cezary Gmyz („Do Rzeczy”, nr 9) pisze, że ojcem prof. Ryszarda Terleckiego był „znany pisarz Władysław Terlecki”. W rzeczywistości ojcem jego był nie tyle pisarz, co publicysta i historyk-popularyzator Olgierd Terlecki.

Piotr Gontarczyk („Rzeczpospolita” z 26 III) zapytany, co sądzi o pomysłe radnych SLD, którzy chcieli jedno z rond w Warszawie nazwać imieniem Edwarda Gierka, z oburzeniem odpowiada:

„To mniej więcej tak, jakby dzisiaj w Niemczech funkcjonowała partia nawiązująca do tradycji NSDAP i żądająca ulic Hermana Göringa lub Joachima Ribbentropa”. Śmiała to analogia. Cokolwiek by zarzucać Gierkowi, nie obciążają go zbrodnie wojenne. Ciekawe, czy Gontarczyk skarciłby także Jarosława Kaczyńskiego, który nazwał Gierka komunistycznym, ale patriotą.

Głupstwa opowiadał Daniel Olbrychski w wywiadzie dla „Wprost” (z marca). Według niego Anatol Łunaczarski był Goebbelsem Stalina i użył słów: „z tymi, którzy się z nami nie zgadzają, zrobimy tak, że się będą zgadzać”. Po pierwsze – Łunaczarski zajmował się nie partyjną propagandą, lecz literaturą i sztuką, i wykazywał w tych sprawach wiele liberalizmu, po drugie – Stalin jego rolę marginalizował, po trzecie – zmarł w r. 1933, a więc przed rozpoczęciem się wielkiej czystki w ZSRR, po czwarte – powiedział on coś zupełnie innego: „Ci, którzy są przeciwko nam, są z nami, tylko tego nie wiemy, ale my im to uświadomimy”.

W dyskusji *Nowocześni?* („Dialog”, nr 3) Andrzej Mencwel mówi, że termin „kordon sanitarny” w znaczeniu pierwotnym, medycznym, powstał podczas epidemii cholery w Rosji bolszewickiej, przed którą to epidemią uratowała Polskę służba ratownicza zorganizowana przez Ludwika Rajchmana. Tymczasem termin ten, oczywiście pochodzenia francuskiego, jest znacznie wcześniejszy – pojawił się najpóźniej w połowie XIX w.

W tejże dyskusji Piotr Laskowski twierdzi, że Irena Krzywicka bardzo dobrze знаła stare krakowskie mieszczaństwo. Wystarczy zapoznać się z jej życiorysem, by przekonać się, że nie miała po temu okazji.

Myli się wreszcie Agata Bielik-Robson, mówiąc, że „ciepłą wodę w kranie” wymyślił „Dziennik”. To cytat z wywiadu Tuska do pisma „Wprost” z r. 2010.

Zagalopował się Sławomir Koper („Do Rzeczy”, nr 17), pisząc, że zgodność z prawem była dla Walerego Sławka „najwyższym dobrem”. Jakże można tak mówić o polityku, który podczas zamachu majowego stał bez wahania przy Piłsudskim, a później, w r. 1929, mówił: „Zdrowiej jest czasem połamać kości jednemu posłowi niż doprowadzić do konieczności użycia karabinów maszynowych”.

W związku z odejściem Jolanty Kwaśniewskiej z Kongresu Kobiet Marcin Wolski („Do Rzeczy”, nr 11) ra-

dzi „stworzenie gustownego prezydium w składzie Henryka Krzywonos, Anna Grodzka oraz Anna Komorowska”. Gdyby istniała nagroda dla publicystycznego chamstwa – Wolski byłby bezkonkurencyjnym do niej pierwszym kandydatem.

Bogusław Chrabota („Plus Minus” z 13–14 IV) pisze: „Anski. Perec. Alejchem. Szalom Asz. Durny PRL wyciął ich z polskiej świadomości skuteczniej niż naziści. Nawet Baczyńskiemu odebrano tożsamość. O Strykowski, Henie, Brzechwie mówiło się ze wstydem i po cichu, że Żydzi. Cóż to był za świat, w którym żydostwo wciąż było jak wstydliva smuga cienia? Czyż komuniści nie byli w tej sprawie spadkobiercami nazistów?”. Nie wątpię w dobre intencje autora, ale każde niemal zdanie rozmija się z faktami. „Durny PRL” nie wyciął wymienionych tu pisarzy z polskiej świadomości kulturalnej, bo poza Aszem nigdy nie byli w niej obecni. Właśnie dopiero w PRL-u pojawiły się pierwsze przekłady Szolem Alejchema i Pereca (w serii klasyków „Biblioteka Narodowa”). *Dybuk* Anskiego raz tylko był wystawiany na scenie polskiej w Łodzi w r. 1925.

Baczyńskiemu nie odebrali tożsamości politycznej decyzji, o jego żydowskim pochodzeniu można było pisać, ale pisać nie chciał nikt z polskich badaczy i krytyków, niezależnie od swej postawy politycznej. „Taka była przesądów ówczesnych władza” – nie wypadało, by wielki poeta narodowy miał matkę Żydówkę. Zmowę milczenia przerwał dopiero artykuł historyka Józefa Lewandowskiego w „Aneksie” z r. 1979.

O pochodzeniu żydowskim innych pisarzy rzeczywiście „mówiło się często ze wstydem i po cichu”, ale mówili tak nie tylko komuniści, nie życzyli sobie tego sami pisarze, znani skądinąd z odwagi cywilnej; wystarczy wymienić Herlinga Grudzińskiego, Stefana Kisielewskiego, Stanisława Lema. Dlaczego? Zapewne obawiali się, że zaszkodzi to ich popularności czy autorytetowi; być może chcieli zaoszczędzić przykrości rodzinie.

Nazywanie komunistów spadkobiercami nazistów jest w tym kontekście absurdem, choćby dlatego, że naziści nie ukrywali, lecz właśnie ujawniali żydowskie rodowody twórców kultury. Do nazistów podobni byli w tej kwestii nie komuniści, lecz raczej pisarze polskiej nacjonalistycznej prawicy – Rostworowski, Nowaczyński, Zygmunt Wasilewski, Gałczyński, odmawiający polskości Tuwimowi czy Słonimskiemu.

W tomie zbiorowym *Aparat represji wobec inteligencji w latach 1945–1956* Patryk Pieskot, omawiając stosunek państwa polskiego do nauki w pierwszym dziesięcioleciu powojennym, jako przykład obowiązującej wówczas teorii nauki cytuje fragment *Historii WKP (b)* w wydaniu z r. 1949: „materializm dialektyczny jest to światopogląd partii marksistowsko-leninowskiej”. Sporo tu nieporozumień. Po pierwsze – co oczywiste – skoro zdanie to pochodzi z *Historii WKP (b)*, to odnosi się do tej partii, a nie do PZPR. Po drugie – jest to radziecki podręcznik szkolenia partyjnego, wydany w 1938 i odtąd bez zmian wznawiany; w przekładzie polskim ukazał się po raz pierwszy w Moskwie w r. 1940. Po trzecie – cytowane zdanie, niezgrabnie przełożone, oznacza tylko, że partia marksistowsko-leninowska przyjmuje jako swój światopogląd materializm dialektyczny.

Myli się Wojciech Stanisławski („Plus Minus” z 6–7 IV), zaliczając Demiana Biednego do sowieckich „twórców ludowych”, wykreowanych przez partyjną propagandę. Owszem, Biedny (właśc. Jefim Pridworow) pochodził z rodziny chłopskiej, ale przed wojną światową studiował na wydziale filologiczno-histerycznym uniwersytetu w Petersburgu i był profesjonalnym, biegłym wierszopisem, niepotrzebującym niczyjej pomocy.

Wojciech Bonowicz („Tygodnik Powszechny”, nr 15) pisze, że ze względu na śmierć w Katyniu Sebyła po wojnie skazany był na zapomnienie; pojawiał się tylko w tle wspomnień pisarzy z dwudziestolecia, także wdowy. Zapomnienia nie było, skoro w r. 1956 ukazały się jego *Wiersze wybrane*, w 1972 *Poezje wybrane*, i wreszcie w r. 1981 *Poezje zebrane*. Nie sposób też zgodzić się, że „o publikację w redagowanych przez Sebyłę pismach – «Kwadryga» i «Zet» – zabiegali wszyscy, którzy chcieli w literaturze znaczyć”. „Kwadryga” nie była organem grupy poetyckiej, „Zet” (w którym zresztą Sebyła był tylko przez pewien czas członkiem komitetu redakcyjnego) – był mało czytany pismem propagującym głównie filozofię mesjanistyczną.

„Zakodowaliśmy sobie Fredrę jako nieszkodliwego idiotę [...]. A on nie był wcale taki głupi” – mówił z okazji 60. urodzin Teatru Telewizji jeden z najinteligentniejszych polskich reżyserów Mikołaj Grabowski. Więc taka to opinia panuje w środowisku teatralnym o Fredrze? Plakać się chce.

Nakładem Wydawnictwa Literackiego w ramach wydania krytycznego *Dzieł Brzozowskiego* ukazał się tom zawierający powieści: *Pod ciężarem Boga*, *Wiry*, *Plomienie*. Liczy on 1155 stron i waży ponad kilogram. Czy nikomu w Wydawnictwie Literackim nie przyszło do głowy, że taka cegła jest arcyńie wygodna i dla czytelnika, i dla badacza twórczości Brzozowskiego? Przy okazji: w *Nocie* wydawcy zadziwia szczegółowość opisu bibliograficznego kolejnych wydań *Plomieni*. Np. przy ich wznowieniu z r. 1983 czytamy, że na wewnętrznej stronie tylnej okładki wymieniono tu autorów i tytuły 10 innych powieści, które ukazały się lub miały się ukazać w serii Prometeusza Iskier. Na co komu ta wiadomość w tym miejscu? Myląca jest również informacja, że poprawiono pisownię nazwiska Nietsche na obecnie obowiązującą Nietzsche, a Homais z Joville na Homais z Yonville. Nie są to jakieś formy współczesne, ale od początku obowiązujące. Brzozowski nie zwracał na takie pomyłki uwagi.

Według Marka Króla („W Sieci” z 15–21 IV) sentencja „Co mnie nie zabija, to mnie wzmocni” to przysłowie chińskie. Gdzie Rzym, gdzie Krym... To przecież słynne powiedzenie Nietzschego ze *Zmierzchu bożyszcz*.

„Rzeczpospolita” (z 2–3 V) chwali się, że na nią najczęściej powołują się inne media, „bo cytuje się tylko najlepszych”. Ale nie tylko – także najgorszych!

Prof. Jerzy Bralczyk („Tygodnik Powszechny”, nr 17/18) uspokaja, że można użyć słowa „fajny”, bo to stare słowo, występuje w *Panu Tadeuszu*, gdzie Jankiel mówi: „Wyuczyłem śpiewać fein moje bachurki”. Ale przecież Jankiel nie jest wzorem polszczyzny; w jego ustach „fein” to oczywisty wtór z jidysz. Legitymizuje natomiast wyraz „fein” *Łyczakowskie tango* („Hulaj, braci, fajno”) i międzywojenna piosenka wojskowa („Bo w piechocie fajno jest”).

Nie zawsze więc można wierzyć językoznawcom. Według Katarzyny Kłosińskiej („Plus Minus” z 18–19 V) „dedykować” znaczy utworzyć coś z myślą o kimś. Nie ma zgody! Dedykować to znaczy poświęcać komuś jakiś utwór literacki czy naukowy. Kochanowski pisał *Treny* z myślą o Orszulce, ale ich jej nie dedykował.

„Tolerancja” to nie jest akceptacja innych przekonań – jak mówi Kłosińska. Akceptacja to przecież pełna zgoda, tolerancja to tylko wyrozumiałość lub dopuszczenie do istnienia czegoś, z czym

się w pełni nie zgadzamy. Np. „toleruję metodę *in vitro*, ale jej nie akceptuję”.

Na liście bestsellerów „Gazety Wyborczej” w dziele „dla dzieci i młodzieży” kilkakrotnie znalazły się powtarzanki i śpiewanki pt. *Pan Pierdziółka spadł ze stołka* (Zysk i S-ka). W księgarni są już także *Nowe fikolki pana Pierdziółki*. Słusznie, niech działwa od najmłodszych lat oswaja się z wytworną polszczyzną XXI wieku.

W tytule artykułu *O rankingu szkół wyższych* („Rzeczpospolita” z 9 v) głosi *Jagiellonka znowu górą*. W Warszawie nie wiedzą, że „Jagiellonka” to tylko Biblioteka Jagiellońska – nigdy Uniwersytet Jagielloński.

W numerze 16. „Sieci” (na s. 17) Kamila Baranowska oburza się (słusznie) na tych publicystów i polityków centrolewicy, którzy jak np. Niesiołowski czy Palikot „rzucają mięsem”. A na s. 51 tegoż numeru Krzysztof Masłoń przesyła Urbanowi i Passentowi, autorom recenzowanych przez siebie książek, „stosowne wyrazy ChwD”. Na s. 1 redaktor naczelny Paweł Lisicki apeluje o „minimum przyzwoitości”. No właśnie. (A może czepiam się niesłusznie? Może ChwD znaczy tu Chwała Wam, Druhowie?).

Redakcja „Sieci” (nr 20) wyjaśnia czytelniczce, że używa skrótu ZSRs, a nie ZSRr, bo taki był używany w Polsce przedwojennej. Redakcja się myli, wystarczy zajrzeć do atlasu geograficznego Romera czy *Wielkiej Geografii Powszechnej*, by znaleźć tam nazwę Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich, skrótem więc było ZSRr.

Mariusz Cieślak („Rzeczpospolita” z 16 v) atakuje książkę dla nauczycieli *Lekcja równości*, że podany tam standardowy przykład homofobii instytucjonalnej w szkole to mieszanie pary tańczące poloneza. Tymczasem książka twierdzi coś zupełnie innego, mianowicie, że przejawem homofobii są m.in. „bale studniówkowe, podczas których poloneza można zatańczyć jedynie z przedstawicielem płci przeciwnej” (cytat przytoczony z innego artykułu w tymże numerze „Rzeczpospolitej”). Albo więc Cieślak nie rozumie tego, co czyta, albo świadomie przekręca to, co przeczytał.

Może to i drobiazg, ale profesor Instytutu Historii PAN, jakim jest Grzegorz Kucharczyk, prostując błędy artykułu o przewrocie majowym zamiesz-

zonego w „Sieciach” („Do Rzeczy” nr 17) – nie powinien sam popełniać błędu i nazywać gen. Tadeusza Rozwadowskiego – Władysławem. Podobnie Bianka Mikołajewska, pisząc w „Gazecie Wyborczej” (z 25–26 v) o min. Rostowskim, nie powinna nazywać jego kolegi Kazimierza Żygulskiego, ministra kultury w PRL-u, imieniem Konstanty. Błędy w imionach nawet bardzo znanych postaci są tak częste, że Kamerzysta chyba zrezygnuje z ich notowania.

Czesław Bielecki („Sieci”, nr 20) mówi: „W Panu Tadeuszu dokonuje się słodka zgoda, a w *Zemście* kłótnia nie ma końca”. Czyżby? A jakąż to komedia kończy się słowami: „Zgoda. A Bóg wtedy rękę poda”?

REDAKTOR NACZELNY
„RZECZPOSPOLITEJ”

Takimi bazgrołami podpisuje się redaktor naczelny „Rzeczpospolitej” w całostronicowych ogłoszeniach reklamujących zalety tego dziennika. Widocznie uważa, że czytelnicy pamiętają jego nazwisko, więc szkoda tracić czasu i wysiłku na czytelny podpis. Ale jeżeli tak uważa, to mógłby oszczędzić jeszcze więcej czasu i pracy, podpisując się po prostu krzyżykiem.

Beata Zubowicz („Plus Minus” z 25–18 v) utrzymuje, że prof. Andrzej Romanowski w artykule swoim *Tajemnica Witolda Pileckiego* („Polityka”, nr 20) pisał, iż rotmistrz Pilecki „sypał w śledztwie”, i komentuje: „słowo «sypał» jest proste jak cep i zapada w pamięć”. Pani Zubowicz kłamie. Romanowski tego słowa nie użył.

Bronisław Baczko („Zdanie”, nr 1/2) pisze, że w latach 60. XX w. Brzozowski „przestał już być zdrajcą i agentem Ochrony”, co należy rozumieć chyba w ten sposób, że uprzednio, w czasach stalinowskich jako taki był traktowany przez reżimową naukę. Nic podobnego. O oskarżeniach tych wspomniano tylko marginesowo, nie przesądzając o ich prawdziwości. Potępiano go jako „prekursora polskiego faszyzmu” (Paweł Hoffman, Adam Schaff). Oskarżenia takie zresztą wysunął już przed wojną bynajmniej nie marksista – Ludwik Fryde (*Brzozowski jako wychowawca*).

Zaręczam, że nie uwzględniłem się na „Twórczość”, ale lektura numeru 5. nasunęła mi aż cztery uwagi.

1. W recenzji Łukasza Satureczaka z książki Jana Zielińskiego *Szkatułki Newerlego* czytamy, że dopiero powojenna Warszawa „dała mu upragnioną stagnację w rodzącej się na nowo po wojnach Warszawie”. Oczywiście powinno być „stabilizacja”. Czy to błąd drukarski, czy też autorowi pomyliły się dwa wyrazy? 2. W redakcji „Twórczości” chyba nie wie lewica, co robi prawica, skoro w tym samym numerze umieszczono dwa, częściowo się dublujące omówienia *Szkatułki Newerlego* – jedną w dziale „Wśród książek”, drugą w dziale „Noty”. W tymże dziale znajduje się szkic pt. *Czym jest redagowanie pisma?*. No właśnie. 3. Ze wspomnienia Andrzeja Sosnowskiego o pocie Kuby Kozioła dowiadujemy się, że „kładał on niebывale duży nacisk na swoje pojęcie «pierdolnięcia» w poezji; prawdziwe pierdolnięcie, mówił, to takie, po którym ludzie będą myśleć i pisać całkiem inaczej. Ciekawe, czy ten termin wzbogaci język naszej krytyki literackiej. 4. Ciekawe też, czy Kozioł uznałby za „pierdolnięcie” następujący wiersz Kamila Sipowicza, opublikowany w tymże numerze „Twórczości” („Balonik krwi/ pyk, pyk/ Pączek nadęty sztyletem przecięty/ Umarł i skołał/ Poeta idiota/ Już go źli ludzie/ Włoka do błota”). Kamerzysta długo się zastanawiał, co mu ten wiersz przypomina. W końcu sobie przypomniał – utwory Sotera Rozbickiego (tego od „I tu skała, i tu skała a kozacy drała, drała”). Ale może to godna tradycja, skoro w przewodniku biobibliograficznym *Dawni pisarze polscy* czytamy: „do chwili obecnej nie ustalono, czy jego twórczość to grafomaństwo, czy świadomie stosowana poetyka deformacji i absurdów”.

Prof. Antoni Dudek wywodzi w „Plus Minus” (z 1–2 VI), że święto 11 listopada „zostało ustanowione dopiero w 1937 r., gdy po śmierci Józefa Piłsudskiego rządzący Polską obóz sanacyjny uległ dekompozycji i próbował między innymi w taki właśnie sposób ratować resztki dawnej jedności. [...] W efekcie w II RP święto to obchodzono tylko dwukrotnie, i to niemal wyłącznie z udziałem zwolenników sanacji”. Wywód to mylący. W r. 1926, po przewrocie majowym, Piłsudski, jako ówczesny Prezes Rady Ministrów, okólnikiem swym ustanowił datę 11 listopada dniem wolnym od pracy. Odtąd w dniu tym odbywały się rewie wojskowe, msze święte, ceremonie wręczania orderu *Virtuti Militari* itp. Od r. 1932 był to również dzień wolny od nauki w szko-

łach; urządzano tam uroczyste okolicznościowe akademie. Nieoficjalnie było to święto państwowe, i to uroczystość obchodzone.

Waldemar Łysiak („Do Rzeczy”, nr 10) przyznaje, że zdarzało mu się robić błędy, a zarazem deklaruje, że bardzo tego nie cierpi. Przykrość mu więc sprawi wyliczenie błędów, jakie przy pobieżnej lekturze zauważyć można w jego książce *Karawana literatury*. A więc – Mrozek nie ma na imię Stanisław (s. 44).

Sienkiewicz dostał Nagrodę Nobla nie za *Quo vadis*, lecz za swe „zasługi jako pisarza epickiego”. A drugorzędna powieść Lewisa Wallace’a *Ben Hur* nie spowodowała wówczas mody na starożytność, bo ukazała się ćwierć wieku wcześniej, w roku 1880 (s. 104).

Wierszyk Gałczyńskiego *Niedzielny spacer konfidenta* ogłoszony został przed wojną, nie odnosi się więc do czasów PRL.

Publicysta religijny, o którym mowa, to nie Tadeusz Żychniewicz, lecz Żychiewicz (s. 151). *Tak zwana XIII księga Pana Tadeusza* najpewniej nie jest utworem Fredry. Wątpliwe też jest przypisanie Boyowi *Nowoczesnej sztuki chędożenia* (s. 162).

Wierszyk Hemara Antolek o psychoanalizie, datowany na r. 1922, ukazał się w „Wiadomościach Literackich” z r. 1935 (s. 64).

Nikt nie flegmował powieści Céline’a *Podróż do kresu nocy* jako „bezdennie głupiej” i nie ma w niej akcentów antysemickich (Łysiak pomylił tę powieść z pamfletem *Bagatelle pour un massacre*).

Negatywną opinię o powieści *Raz w roku* w *Skirolawkach*, pióra Joanny Pyszny, błędnie przypisało Marii Bujnickiej (s. 165), co zresztą autor w felietonie w „Do Rzeczy” sprostował, ale w książce nie poprawił.

Manuela Gretkowska nie była laureatką nagrody NIKE, lecz tylko była do niej w 2002 nominowana (s. 284).

W tygodniku „Do Rzeczy” (nr 22) ciekawy jest zarówno pamflet antyendecki Waldemara Łysiaka, jak i wywiad z Moniką Jaruzelską. Ale ze znajomością cytatów u nich obojga nietęgo. Łysiak przypisuje słowa „Szkalujcie, szkalujcie, zawsze coś się przyklepi” Fryderykowi pruskiemu. Jest to powiedzenie o genealogii greckiej, spopularyzowane w wersji łacińskiej, przytoczonej przez Francisca Bacona. Z kolei Jaruzelska mówi, że Boy napisał o tym, że w Polsce „za dużo święconej wody, za mało zwykłego mydła”. Tymczasem słowa te pochodzą z fraszki Jerzego Paczkowskiego.

„Brześć to mniej więcej tyle samo uwięzionych (ponad 5 tysięcy), ile internowano w stanie wojennym” – tak napisał Sławomir Sierakowski w „Gazecie Wyborczej” (z 5 VI). Oczywiście – omyłkowo umieścił tu Brześć zamiast Berezki Kartuskiej. Każdemu takie lapsusy w toku pisania się zdarzają. Tylko że zazwyczaj autor je poprawia, kiedy przeczyta to, co napisał. A jeśli nie autor – to redaktor kierujący określonym działem gazety. Tylko że tu należałoby użyć czasu przeszłego...

W laudacji amerykańskiego poety W. S. Merwina, który otrzymał nagrodę im. Z. Herberta, Jarosław Mikołajewski mówił („Gazeta Wyborcza” z 4 V): „Nagrodziliśmy jednego z najwspanialszych poetów naszej epoki, który przez czystość i precyzję języka, odwagę obrazowania i etyczne napięcie przesłań jest twórcą wyjątkowo bliskim patronowi nagrody. Według Merwina istnieje związek między wierszami a pełnią życia. Poezja wypływa z głębokiej wewnętrznej potrzeby artykulacji: jest ułamkiem, który próbuje dopełnić doświadczenie, uczynić je kompletnym. [...] Jego wiersze, z pozoru całkowicie jasne, kryją w sobie tajemniczą głębię, jakby zostały wyrzeźbione na pradawnej skale, na wzór rysunków w jaskiniach. Słowa zdają się unosić nad stronami. Można powiedzieć, że ten poeta przypomina starożytnego barda, szamana naszych czasów, który ma moc nazywania istoty, dramatów i urody istoty świata, a przez to – siłą słowa – nadawania mu rozumnego kształtu”.

Ładnie powiedziane. Tylko to samo można powiedzieć o bardzo wielu poetach.

Sebastian Duda („Ale Historia”, nr 21) słabo pamięta *Wesele* Wyspiańskiego, skoro pisze, że w dramacie tym Poeta próbuje uwieść wiejską dziewczynę, Marynę. Maryna to przecież dziewczyna z miasta, z „dobrego towarzystwa”, godna partnerka Poety w towarzyskim flircie, który prowadzi.

Przedziwnym językiem posługuje się Waldemar Łysiak („Do Rzeczy”, nr 18): pisze on, że Salon domaga się od Watykanu przede wszystkim „przeciwienia Kościoła”. Cóżby to miało znaczyć? Uczynić Kościół przedmiotem wykorzystania seksualnego przez Watykan? Przecież to głupawe, ordynarne brednie.

Myli się Encyklopedia Katolicka (t. XVII, 2012) informując, że twórczość publicystyczną Karola Hu-

berta Rostworowskiego wydano w zbiorze *Pisma* (Warszawa 1937). Wydanie to obejmuje tylko jego dramaty (nie wszystkie).

Joanna Lichocka („Do Rzeczy”, nr 20), porównując swego profesora Jerzego Eislera do Gajowca z *Przedwiośnia*, zadaje sobie pytanie, czy nasz Gajowiec myśli jeszcze czasem o szklanych domach. Ale o szklanych domach w *Przedwiośniu* nie Gajowiec myślał, lecz Seweryn Baryka.

W znakomitej interpretacji poematu Wajzyka *Wagon* Ryszard Nycz (*Poetyka doświadczenia*, s. 317) pisze: „Rodowe nazwisko autora [Wagman], choć wcześniej zastąpione polskim przekładem [Ważyk], uderza koincydencją semantyczną (fałszywą etymologicznie) z tytułowym określeniem”. Nie sposób się z tym zgodzić. Koincydencja semantyczna między wyrazami „wagon” i nazwiskiem „Wag(en)man” jest rzeczywista, bo nazwisko takie znaczy „człowiek wagonowy”. Natomiast jeśli uznać, że pseudonim „Ważyk” był pomyślany jako swoisty przekład nazwiska Wagman – byłby to przekład ewidentnie mylny (waga to po niemiecku nie „Wage”, lecz „Waage”).

W eseju *Żubr – opis wspólnoty* („Sieci” nr 23) o poemacie Mikołaja Hussowskiego z XVI w. *Pieśni o żubrze* Krzysztof Koehler umieszcza zwrot *Ecce bison*. Bison to dopełniacz wyrazu bison – żubr, więc wyrażenie jest ułomne – znaczyłoby „Oto bizona”. Dalej ten sam błąd, autor skraca tytuł utworu słowem „Carmen... de bisonis”, znowu bezsensownie, bo znaczyłoby to „Pieśń... o bizona”. Tytuł oryginału jest dłuższy, forma „bisonis” występuje w nim poprawnie, jako przydawka dopełniacza w konstrukcji „Carmen de... venatione bisonis” (Pieśń o polowaniu na żubra). Najwidoczniej autorowi nie są znane podstawy gramatyki łacińskiej. Krzysztof Koehler, skądinąd poeta, jest równocześnie profesorem na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego i specjalizuje się w literaturze staropolskiej.

„Dyrektor Kruk gratulował profesor Lis”, „W roli rektora krytykował Baran minister nauk Wilk” (w sensie panią minister Wilk). Oto przykład od jakich dwuznaczności prowadzi nieodmienna forma męska nazw zawodów i funkcji w odniesieniu do kobiet.

Ukazała się cenna antologia *Tango leż śpiewajcie Muzy* – antologia wierszy pisanych przez Żydów w czasie

wojny, opracowana przez Bożenę Keff. W przedmowie pisze ona, że są to utwory autorów niebędących poetami ani literatami, znajdujące się w Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, przy czym o autorach wiadomo tyle, ile zanotowano na rękopisach tych utworów zaraz po wojnie. Wszystko to jest nieścisłe. Wśród autorów tych wierszy znajdują się Józef Bau, Natan Gross, Halina Nelken, Artur Tur – wszyscy oni przeżyli wojnę i życiorysy ich są znane. Dodać należy Henryka Voglera, który figuruje tu jako Henryk Wogler (!) – zamieszczone wiersze opublikował on w broszurce *Przechadzki ze śmiercią* w Krakowie w r. 1989 w nakładzie 250 egzemplarzy. Znalazł się w tej antologii także wiersz *Dziki poeta* Uri Cwi Grinberga. Bożena Keff nie wie widać, że był to znakomity poeta piszący w języku żydowskim i hebrajskim, pochodzący z Polski, tyle tylko, że emigrował do Palestyny w r. 1923...

„Gdyby nie było śmierci, życie nie wydawałoby się nam tak piękne” – tymi słowami Gogola pociesza niemal codziennie „Gazeta Wyborcza” tych, którzy umieszczają w niej nekrologi swoich bliskich. Zażalenie, poczucie taktu wyborcze.

„Stronę partyjną już wtedy [tzn. za czasów „drugiego Gomułki”, tj. w latach 1956–1970] reprezentowali pisarze z ostatniej ławki; bardziej znani, choć też drugorzędni, byli bodaj dwaj tylko: Putrament i Bratny. Tym się ówczesna sytuacja różniła od tej o kilka lat wcześniejszej – Leon Kruczkowski był ortodoksyjnym komunistą, jednym z gorliwych realizatorów stalinowskiej polityki kulturalnej, nie można jednak zaprzeczyć, że napisał co najmniej dwa wybitne, liczące się utwory: w okresie międzywojennym powieść *Kordian i cham*, którą poważnie potraktował Karol Irzykowski, a tuż po wojnie dramat *Niemcy*”.

Tak pisze Michał Głowiński („Pamiętnik Literacki” 2013, nr 1, s. 234). Chciałbym się ze znakomitym kolegą trochę pospieszać. Najpierw: Kruczkowski nie zawsze był ortodoksyjnym komunistą (w okresie międzywojennym należał do PPS, co więcej, w „Krakowskim Kurierze Wieczornym” ogłosił artykuł potępiający procesy moskiewskie), w PRL-u firmował ówczesną politykę kulturalną, ale jego ostatnie dramaty – *Pierwszy dzień wolności* i *Śmierć gubernatora* dalekie były od norm socrealizmu. I chyba nie trzeba aż autorytetu Irzykowskiego (który zresztą często się mylił w swych ocenach krytycznych), by przyznać, że *Kordian i cham* był wydarzeniem wybitnym w ówczesnej literaturze?

Nie było też tak, że za „drugiego Gomułki” stronę partyjną reprezentowali pisarze z ostatniej ławki; bardziej znani, choć też drugorzędni byli bodaj tylko dwaj: Putrament i Bratny”. A gdzie Broniewski, Nowerły, Tadeusz Nowak, Kapuściński, Czesko, a także Strykowski, Kazimierz Brandys, Kołakowski, Szymborska, którzy przestali być członkami partii dopiero w 1966 r., a więc u schyłku rządów Gomułki. Co prawda, byli oni w większości politycznie bierni albo uprawiali partyjną opozycję, ale jednak do partii należeli.

Autorowi jakby trudno było się pogodzić z myślą, że można było wówczas być komunistą i zarazem wybitnym pisarzem, choć przecież tworzyli wówczas Brecht, Aragon, Eluard, Neruda.

Trudno się domyślić, dlaczego prof. Jana Hartmana w wywiadzie dla portalu *Medexpress.pl* (czerwiec 2013) tak okropnie zrytował fragment przyrzeczenia lekarskiego: „Przyjmuję z szacunkiem i wdzięcznością dla moich Mistrzów nadany mi tytuł lekarza”. Według Hartmana znaczy to, że „nie wystarczy mieć w czasie studiów zwykłych, choćby bardzo dobrych nauczycieli, zawód dostępny jest wyłącznie dla tych, którzy mieli szczęście uczyć się u Mistrzów”. I to ma być dowód, że świat lekarski to feudalna kraina bufonady i hipokryzji. Z całym szacunkiem dla prof. Hartmana – czepia się on tu tekstu przyrzeczenia bez sensu. Wszak „mistrz” znaczy tu tylko – pedagog, któremu student wiele zawdzięcza i który stał się dla niego wzorem.

Pisze Łukasz Warzecha: „Cześć, Bronek. Ciebie, jak widzę, też pokreśliło?”

Oj, Donek, zaraz tam pokreśliło. Takie tam... małe zwichnięcie. Ty, widzę, porządnie oberwałeś. Ho, ho!

Przesadzasz, nic wielkiego.

Nic wielkiego? A podobno busikiem cię teraz wożą, bo ci się kulas do limuzyny nie mieści. Powiedz no, Donuś, kto ci tak przykopał?

Oj tam, nikt, Bronuś, nikt.

Nikt? Znaczy ty, taki znakomity zawodnik, sam sobie kulasa rozwalileś? Oj, oj, Donuś, to już naprawdę kiepsciutko z tobą.

Ja przynajmniej, jak idę po równym, to sobie nogi bez powodu nie skręcam. Chyba że to nie było po równym, tylko w lesie, na polowanku. Może w jakieś wnyki wlałeś?

A wiesz, co ja słyszałem? Że postanowiłeś za-

grać z Grzeskiem i to on cię urządził. I jeszcze potem korkiem poprawił.

Ja ci się spowiadać nie muszę. Idź sobie tam zdrowieć pod tym swoim żyrandolem, wszystkiego dobrego, Bronuś. Żeby ci szybko nóżka wydobrzała.

Wzajemnie, Donuś, żebyś szybko do sprawności wrócił. A dla kurażu sondaże sobie poczytaj”.

Oto przykład szampańskiego humoru, jakim raczy czytelników „odważny tygodnik młodej Polski” „Sieci” (nr 25). Ma się wrażenie, że to przedruk z „Kolców” sprzed stu laty. Ale wtedy przynajmniej nie publikowano takiego chamstwa, jakim opisuje się w tymże numerze „Sieci” Dorota Łosiewicz: „Ruch Palikota opuścił kolejny poseł, a właściwie posłanka. To już czwarta ucieczka z RP. Jak tak dalej pójdzie, Palikot będzie musiał przemianować swoją partię na Bezruch Palikota. Jakby co, Anna Grodzka na pewno bezinteresownie swojego szefa pocieszy”. Redaktor takiego czasopisma humorystycznego ryzykowałby, że dostanie w pysk.

Piotr Sarzyński pisze w „Polityce” (nr 26), że „nad *Bitwą pod Grunwaldem* znęcali się solidarnie Bolesław Prus, Aleksander Świętochowski, Tadeusz Boy-Żeleński czy Karol Irzykowski. Niezły sojusz”. Pamięć jest zawodna, ale nie przypominam sobie, by ktokolwiek z wymienionych tu autorów krytykował ten obraz Matejki – poza wzmianką Prusa w *Lalce*. Dalej wymienia Sarzyński Stanisława Łacka, nazywając go poetą. Łack nie napisał ani jednego wiersza, był krytykiem literackim.

Tadeusz Sobolewski („Gazeta Wyborcza” z 2 VII) pisze o „płaskim racjonalistycznym ateizmie Boya-Żeleńskiego”. Bezpodstawnie – w całym piarstwie Boya nie znajdziemy ani jednego zdania, które byłoby deklaracją jego ateizmu.

Co najmniej dziwi gloryfikacja „cywilizacji sarmackiej”, o której pisze Rafał Ziemkiewicz („Plus Minus” z 6–7 VII), że była to „unikalna cywilizacja oparta na prawach obywatelskich, równości i wolności”. Czyżby nie wiedział, że te prawa obywatelskie przysługiwały tylko szlachcie, stanowiącej w XVIII w. maksimum 10% ludności, że nawet w obrębie stanu szlacheckiego równość była fikcją, że pańszczyżniany chłop z wolności nie korzystał.

Maria Makaruk (*Antoni Edward Odyniec*, s. 43) twierdzi, że autorem metafory o „bluszczowatości” jakiegoś poety wobec swego wielkiego poprzedni-

ka był Seweryn Goszczyński. Ale Goszczyński pisał nie o „bluszczu”, lecz o „powoju”. „Bluszczowatość” wprowadził dopiero Stanisław Tarnowski, pisząc o Słowackim.

Andrzej Dobosz pisze w felietonie *Polska Ludowa przed stalinizmem* („Plus Minus” z 13–14 VII), że w tym okresie, tj. w latach 1945–1948 istniał „zaciekle opór chłopów wobec kolektywizacji”. Żadnego oporu nigdy nie było, bo decyzję o kolektywizacji podjęto dopiero w czerwcu 1948 r.

Słusznie Prokuratura Okręgowa w Warszawie, w imię wolności słowa, umorzyła śledztwo w sprawie antysemickich wypowiedzi prof. Jasiewicza. Ale zdumiewa uzasadnienie tej decyzji. Według rzecznika prokuratury, Dariusza Ślepokury, np. zdanie „Szkoła czasu na dialog z Żydami” jest wypowiedzią naukową będącą rezultatem badań prof. Jasiewicza, a jego zdanie „Na Holocaust pracowały przez wieki całe pokolenia Żydów” odnosi się do tylko do „poszczególnych osób narodowości żydowskiej, które odcisnęły piętno w historii swoim działaniem, a nie o narodzie żydowskim jako takim”. Parafrazując klasyka: rzecznik różnie głupia.

Roztargniony Ludwik Stomma („Przegląd”, nr 28) przypomina hasło z r. 1938 słowami „Wodzu, prowadź nas na Wilno!”. A przecież to nonsens – Wilno należało wtedy do Polski. Hasło głosiło co innego: „Wodzu, prowadź nas na Kowno!”.

Z wielką pewnością siebie Stanisław Srokowski („Rzeczpospolita” z 10 VII) określa jako „androny” nazywanie Wołynia „ziemiami ukraińskimi”, skoro tereny te po r. 1918 wróciły do macierzy. „A co do pacyfikacji to warto sobie przypomnieć – pisze – konstytucję marcową z r. 1921, artykuł 95, który gwarantuje wszystkim mniejszościom etnicznym takie same prawa”. Artykuł 95 wiele gwarantował, a w r. 1930 wsie ukraińskie pacyfikowano, w r. 1938 burzono i palono cerkwie na Chełmszczyźnie i Podlasiu, przez cały czas na różny sposób dyskryminowano Żydów. Tego Srokowski nie wie albo nie chce wiedzieć.

Pałając świętym gniewem Elżbieta Morawiec („Arкана”, nr 111) postuluje utworzenie *Listy infamii kultury polskiej* i umieszczenie tam na czołowych miejscach Krystyny Janickiej i prof. Andrzeja Romanowskiego. Janicką za jej hipotezę, że Rudy i Zośka

byli homoseksualistami i twierdzenie, że AK była bandą antysemitów. Romanowskiego dlatego, że oskarżył rotmistrza Pileckiego o „sypanie” Polaków (nie o „rzekome sypanie” Polaków, bo to byłoby bez sensu). Morawiec zmyśla, bo ani Janicka o AK, ani Romanowski o Pileckim tak nie pisali. A jeśli autorka uważa, że hipoteza o homoseksualizmie to podeptanie świętości w złowrogim zamysle modernizacji Polski, to ujawnia tym tylko jak zaślepiona jest swoją homofobią.

Zmyśla również w tymże numerze „Arcan” Jerzy Szczepny (s. 161), twierdząc, że Janicka zarzuca Aleksandrowi Kamińskiemu ukryty antysemityzm. Nieprawda. Janicka powiedziała tylko, że Kamiński, sam należący do „Sprawiedliwych wśród Narodów Świata”, pisząc *Kamienie na szaniec*, liczył się z antysemityzmem odbiorców swej książki. Nigdy też nie twierdziła, że powodem akcji pod Arsenalem była „seksualna preferencja Bytnara i Zawadzkiego”.

A przy sposobności: atakowano Janicką za to, że bez dowodów mówiła o ONR-owskiej atmosferze w gimnazjum Stefana Batorego. Tymczasem dowody na to są w książce Wojciecha Jerzego Muszyńskiego *Duch młodych* (Wydawnictwo IPN, Warszawa 2011). Autor pisze, że do najsilniejszych grup szkolnych ONR należała grupa gimnazjum Stefana Batorego (s. 120). Nazywano ich „chuliganami endekickimi”. Wśród nich wymieniany jest Bytnar. Ale z drugiej strony w początkach okupacji drużyna Bytnara współpracowała z lewicową organizacją PLAN, a Zawadzki prowadził rozmowy z podziemnym PPS w sprawie kształcenia wojskowego.

W tym samym artykule (s. 164) pada postulat, by hasło „Witold Pilecki” do Polskiego Słownika Biograficznego zredagowali Jan Żaryn i Tadeusz Płużański. Sęk w tym, że PSB umieścił już życiorys Pileckiego w t. 26 (1981); autorem był Henryk Świebocki.

Eliza Olczyk („Rzeczpospolita” z 20–21 VII) nazywa Kazimierza Ujazdowskiego twórcą pojęcia „polityka historyczna”, czemu on nie zaprzecza. Tymczasem pojęcie to pojawiło się w RFN już w ok. r. 1986.

Filip Bajon opowiada („Gazeta Wyborcza” z 22 VII) o niezrealizowanym scenariuszu filmu o Mickiewiczu, napisanym przez niego w latach 70. Miał on ukazywać podróż Mickiewicza z Domeyką i Odyńcem z Rosji do Paryża, w czasie której poeta w Dreźnie

nie „wałnął *Dziady*”. Błąd historyczny siedziałby w takim filmie na błędzie. Bo Mickiewicz niejechał wtedy (w r. 1830) do Paryża, lecz przez Niemcy do Włoch, Domeyko w tym czasie brał udział w powstaniu listopadowym, a III część *Dziadów* powstała w Dreźnie w dwa lata później.

Michał Matys („Ale Historia”, nr 28) tłumaczy, że dziewiętnastowieczne określenie „artykuły korzenne” oznacza „przędzę bawełnianą”. Przecież to bzdura: artykuły korzenne to substancje aromatyczne używane jako przyprawy do potraw lub leków.

O. Maciej Biskup („Newsweek”, nr 30), powołując się na kardynała Lustigera, przypomina fragment Ewangelii św. Mateusza o „Madame Zebedee”. Zapewne pod wpływem lektury Lustigera ta Izraelitka czasów biblijnych otrzymała tu tytuł „Madame”. Ale w Ewangelii (20, 20–23) jest ona bezimienna, mowa tu tylko o tym, że jest ona „matką synów Zebedeusza”.

Zbigniew Girzyński („Plus Minus” z 27–28 VII) twierdzi, że po śmierci ks. Józefa Poniatowskiego uznawano go za „największego polskiego dowódcę wojskowego w historii”. Rankingu wówczas nie przeprowadzono, ale wszystko przemawia za tym, że wyżej stawiano Żółkiewskiego, Chodkiewicza, Czarnieckiego, a przede wszystkim króla Jana III. Mylące jest również sformułowanie, że ks. Józef replikował ofertom cara Aleksandra, by przejść na jego stronę słowami: „Bóg mi podarował honor Polaków i Bogu go tylko oddam”. Słowa te padły (o ile są w ogóle autentyczne) w czasie bitwy pod Lipskiem w październiku 1813, a propozycja cara pochodzi z kwietnia tego roku.

Mariusz Urbanek („Nowe Książki”, nr 7) mówi, że Tuwim „dobrze czuł się tylko z ludźmi takimi, jak Lechoń czy Słonimski, wywodzącymi się z rodzin zasymilowanych”. Specjalista od biografii postaci międzywojennych powinien jednak wiedzieć, że Leszek Serafinowicz żydowskich korzeni nie miał.

„To koleś, który w dalszym ciągu robi najbardziej pojechane rzeczy” – mówi reżyser młodego pokolenia, Krzysztof Garbaczewski, o Krystianie Lupie („Newsweek”, nr 31). I trzeba się z tym pogodzić.

„Trzeba zrozumieć, że Żyd, który zostawał komunistą, przestawał być Żydem” – poucza Alexander Rozenfeld („Plus Minus” z 3–4 VII) w związ-

ku z oskarżeniem Żydów współodpowiedzialnością za stalinizm. Teza to nie przez niego zresztą wymyślona, oczywiście jest nieprawdziwa. W sowieckich komitetach partyjnych do r. 1930 istniały osobne „sekcje żydowskie”, działały do r. 1948 liczne oficjalnie popierane żydowskie szkoły, wydawnictwa, gazety, teatry itd. Zresztą etnicznie traktowaną narodowość żydowską urzędy wpisywały każdemu do paszportu (dowodu osobistego), bez względu na jego własną autoidentyfikację narodową.

Dziwi wypowiedź min. Bogdana Zdrojewskiego („Rzeczpospolita” z 2 VIII), że kategoria „ziem odzyskanych”, „ziem zachodnich” została wymyślona w PRL z powodów czysto propagandowych. Przecież jakoś trzeba było nazwać terytoria przyznane Polsce na mocy konferencji poczdamskiej, a nie należące do niej przed wojną. Notabene nazwa „ziemie odzyskane” użyta została w dekreście prezydenta RP po zajęciu Zaolzia w r. 1938.

Władysław Bartoszewski („Gazeta Wyborcza” z 31 VII) broniąc powstania warszawskiego argumentuje, że „powstania Żydów w Warszawie czy Białymstoku też nie mogły się udać, a jednak je cenimy”. Argument to nieprzekonywający – powstanie warszawskie wywołane zostało z myślą o zwycięstwie, powstańcy żydowscy wiedzieli, że przegrają, podejmowali walkę tylko z myślą o godnej śmierci.

Jacek Żakowski („Gazeta Wyborcza” z 5 VIII) zanadto uwierzył swej pamięci, przypisując Marksowi zdanie „Historia się powtarza raz jako tragedia, a raz jako farsa”. Marks w *Osiemnastego brumaire’a Ludwika Bonaparte* napisał coś zupełnie innego. „Wielkie historyczne fakty i postacie występują za pierwszym razem jako tragedia, za drugim – jako farsa”.

Ma rację Krzysztof Masłoń („Do Rzeczy”, nr 28), pisząc, że Jan Emil Skiwski był wybitnym krytykiem. Ale nie ma jej, gdy kwestionuje nazywanie go polskim faszystą. Stefan Kisielewski wspomina, że w czasie okupacji Skiwski „odrodzenie świata upatrywał wyłącznie w faszyzmie”, tłumaczył, że Polska „musi stworzyć swój własny faszyzm”. Można, jak Masłoń, wierzyć Kisielewskiemu, że Skiwski wtedy na Żydów nie donosił, ale pisarzy związanych z „Wiadomościami Literackimi” nazywał „plugastwem”, „głupimi, beczczelnymi żydziakami” (Ś. p. Karol Irzykowski, „Przełom” 1945, nr 1–2). Na zakończenie Masłoń prezentuje czytelnikom jako

„historię najznakomitszą” taki oto fragment *Dzienników Irzykowskiego* z listopada 1939 r.: „Skiwski opowiada mi, że Słonimski napisał wiersz do Warszawy. Powiada w nim: kochana Warszawo, tak cię kocham, tam spędziłem młodość, tyle wspomnień – ale czemuś, Warszawo, tak szybko się poddała. Skiwski dodaje komentarz: nie ma tylu rąk w Polsce, żeby mu za to dać w mordę jak należy”. Masłoń zna również tom Słonimskiego *Alarm* i wie, że wiersza, o którym Skiwski opowiadał, poeta nigdy nie napisał. Jak nazwać takie postępowanie?

Iwona Mikołajczyk w artykule *Dialektyka obrazowania modernistycznego* („Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2, s. 195) twierdzi, że tytuł opowiadania Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony*, to reminiscencja Koheletowego *vanitas vanitatum*. Autorka, która w dalszym zdaniu uczenie wywodzi, że „usytuowanie zawartości semantycznej tytułu w przestrzeni metafizycznej otwartej wskazuje na organicyzm jako kierunek ucieczki przed ciężącym nad ludzkością organizmem” – nie wie, że ów tytuł Żeromskiego jest cytatem ze znanej pieśni żołnierskiej z XVI w., zaczynającej się od słów *Idzie żołnierz borem, la-sem*. Od sześćdziesięciu lat można o tym przeczytać w każdej pracy o nowelach Żeromskiego.

Jakub Kowalski („Do Rzeczy”, nr 28) w związku z rzeźbą Chrystusa w Świebodzinie zauważa: „pomniki stawia się ludziom, więc w tym wypadku lepiej mówić figura, postument”. Kowalski nie wie, że postument to „cokół”, a słowo „posąg” nie przychodzi mu do głowy.

Autocamera obscura:

Pomyliłem się w „Dekadzie” (2012, nr 3/4, s. 187) pisząc, że Zbigniew Mitzner był redaktorem naczelnym „Szpilek” od chwili ich wznowienia w r. 1945. W rzeczywistości funkcję tę podjął trochę później.

Pomyliłem się także („Dekada” 2013, nr 1–2, s. 202), przypisując Wacławowi Zbyszewskiemu felieton *Ryżową szczotką* z „Prosto z mostu”. Autorem ich był jego brat, Karol. Przepraszam.

Henryk Markiewicz

Wspomnienie o zmarłym Profesorze Henryku Markiewiczu zamieścimy w następnym numerze.

Redakcja

Profesor Henryk Markiewicz

(1922–2013)

Wybitny teoretyk i historyk literatury, krytyk literacki, edytor, profesor polonistyki, wychowawca wielu pokoleń naukowców i krytyków literackich, były dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UJ, członek Polskiej Akademii Umiejętności, Polskiej Akademii Nauk. Był inicjatorem i pierwszym redaktorem naczelnym tygodnika „Życie Literackie”, wieloletnim zastępcą redaktora naczelnego „Pamiętnika Literackiego”, redaktorem *Polskiego Słownika Biograficznego*, redaktorem serii „Biblioteka Studiów Literackich”, członkiem redakcji naczelnej „Obrazu Literatury Polskiej XIX i XX wieku”.

Autor wielu dzieł z zakresu teorii literatury, historii literatury i kulturoznawstwa, m.in. *Główne problemy wiedzy o literaturze* (1965), *Wymiary dzieła literackiego* (1984), *Teoria powieści za granicą* (1995), *Polskie teorie powieści* (1998), *Prus i Żeromski* (1954), *Tradycje i rewizje* (1957), *Literatura pozytywizmu* (1986), *Pozytywizm* (1978, 1999), *Polska nauka o literaturze* (1981), *Świadomość literatury* (1985), *Mowy i rozmowy* (2011), *Skrzydlate słowa* – w kilku seriach (1995–2012 – z Andrzejem Romanowskim), *Igraszki literackie polonistów* (2012 – z Michałem Rusinkiem) oraz autobiograficznej książki *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle* (2002, 2011).

Profesor Henryk Markiewicz był naszym nieocenionym i niezastąpionym Mistrzem oraz współpracownikiem od samego niemal początku wydawania „Dekady Literackiej”, a później „Nowej Dekady Krakowskiej”, nieustrudzonym autorem fenomenu w polskiej prasie kulturalnej nazwanego przez Autora *Camera obscura*.

Odznaczony m.in. Krzyżem Komandorskim
z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski.

Rodzinie i Przyjaciółom
składamy wyrazy głębokiego współczucia
pogrążeni w smutku
przyjaciele z „Dekady”

Janina Katz

(1939–2013)

Urodzona w Krakowie, zmarła w Kopenhadze. Pochowano ją na żydowskim cmentarzu w Danii, obok matki, znanej niegdyś w Krakowie i malowniczej Loli. Ukończyła studia polonistyczne w Uniwersytecie Jagiellońskim, była uczennicą Henryka Markiewicza i Kazimierza Wyki, zaczęła też studiować socjologię. W latach naszych wspólnych studiów niewiele mówiło się o pochodzeniu; dopiero po latach mieliśmy się dowiedzieć o wojennych losach Janki, przechowanej przez polską rodzinę w Dobczycach po Krakowie.

Marzec 1968 obnażył żydowskie losy i polski antysemityzm. Janka wyemigrowała i osiadła ostatecznie w Danii. W wieku lat prawie 30 nauczyła się języka; co więcej, zaczęła pisać po duńsku. Oczywiście wcześniej pisała po polsku – przede wszystkim dla paryskiej „Kultury”, później dla „Znaku”. „Kultura” przyznała jej nagrodę za twórczość przekładową – jako tłumaczka systematycznie przyswajała językowi duńskiemu polską literaturę: Wisławę Szymborską, Ewę Lipską, Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka, Zbigniewa Herberta. Tłumaczyła do ostatniej chwili i do ostatniej chwili pisała: jej tomik *Zabawa w chowanego* ukazał się we wrześniu w krakowskim wydawnictwie Austeria. Jak się teraz okazuje, ta zabawa była jej ostatnią rozgrywką z życiem i śmiercią: bo o tym właśnie jest ten tomik. A w nim między innymi wiersz *Moje przyjaciółki i ja*, rozpoczynający się wersem: „Czekamy na końcówkę z uśmiechem na ustach”.

Pisała wiersze po polsku i po duńsku. Za przełożony tomik *Pisane po polsku* otrzymała nagrodę duńską. Jej dramatyczną biografię możemy odtworzyć z trzech powieści: *Moje życie barbarzyńcy*, *Pucka* i *Opowieści dla Abrama*. Nie są one dokumentem, ale właśnie fikcją literacką o głębokich korzeniach autobiograficznych.

Autorka 17 książek nie była w Polsce znana. Nie warto teraz wchodzić w przyczyny tego stanu rzeczy. Czuwała nad jej twórczością Bogusława Sochańska, tłumaczka jej powieści. Dania ceniła ją o wiele wyżej i obsypywała nagrodami. W roku 2002 otrzymała dożywotnie stypendium twórcze duńskiej Państwowej Fundacji Sztuki.

W Polsce nagrodziła ją „Odra” za całokształt twórczości, zaś w roku 1997 otrzymała ministerialne odznaczenie Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Jak to często w podobnych przypadkach bywa, zainteresowanie twórczością Janki wzrosło.

Jej żydowski los jest nasycony indywidualnością wyjątkową, zaś język pisarki omija jak gdyby właściwości przypisane literaturze tematu żydowskiego, nie przestrzega żadnego kodeksu, opowieść dziewczynki, dziewczyny i kobiety należy tylko do niej, do Janki.

W listopadzie mieliśmy wspólnie rozmawiać, w Krakowie, o ostatnim tomiku. Kiedy go dostałam, uderzył mnie jego elegijny ton, ton pożegnania, który w nim brzmi i jednoczy poszczególne teksty. Miałam wrażenie, że Janka z rozmysłem zamyka swoje życie. Za parę dni miało się okazać, że przecucie jej nie zawiodło.

W dedykacji napisała: „Bądźcie zdrowi”.

Staramy się, do zobaczenia Janeczko.

Marta Wyka

Jan Balbierz – wykładowca literatury szwedzkiej i teorii literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim, tłumacz i krytyk literacki. Wydał m.in. *Nowy kosmos. Strindberg, literatura i znaki* (2008) oraz ostatnio „*À propos inferna*”. *Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego* (2012).

Kacper Bartczak – poeta, tłumacz i krytyk literacki; adiunkt w Zakładzie Literatury Amerykańskiej Wydziału Filologicznego UŁ. Autor trzech tomików poetyckich oraz dwóch książek krytycznych: monografii poświęconej Johnowi Ashbery’emu (2006) oraz zbioru esejów *Świat nie scalony* (2009).

Gerardo Beltrán – (ur. w m. Meksyk), meksykański poeta i tłumacz literatury pięknej. Od 1991 r. mieszka w Polsce. Obecnie jest wykładowcą uniwersyteckim w Instytucie Iberystyki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie zajmuje się poezją latynoamerykańską oraz teorią i praktyką przekładu literackiego. Kierownik Pracowni Teorii i Praktyki Przekładu Iberystyki uw. Tytuł doktora uzyskał na podstawie dysertacji o tłumaczeniach poezji polskiej na język hiszpański. Tłumaczy literaturę piękną na hiszpański z języka polskiego (m.in. twórczość Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Różewicza), niemieckiego (m.in. Johanna Bobrowskiego), angielskiego (Johna F. Burnsa, Kerry’ego Shawna Keysa) i litewskiego (Tomasza Venclovy, Sigitasa Gedy, Kornelijusa Plateisa). Wyróżnienia i nagrody: Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta (Meksyk, 1991), nagroda dla tłumaczy, przyznawana przez litewski związek pisarzy (Wilno, 2000). Jego poezje na język polski tłumaczyli: Leszek Engelking, Alina Kuzborska, Dorota Pudłówna i Krystyna Rodowska. Jest członkiem honorowym Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Anders Bodegård – promotor literatury i kultury polskiej w Szwecji. Tłumaczy literaturę polską i francuską na język szwedzki, którego był lektorem na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1981–1983. Przekłada zarówno polską poezję, jak i prozę (m.in. Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Wisławy Szymborskiej, Witolda Gombrowicza, Ryszarda Kapuścińskiego, Pawła Huellego). Laureat licznych nagród m.in. przyznanej przez polski oddział PEN Clubu oraz Transatlantyku przyznanego przez Instytut Książki w 2006 roku. Został także odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. Przez kilka lat prowadził war-

szaty tłumaczenia literackiego na Uniwersytecie Södertörn, gdzie kształcił kolejnych tłumaczy literatury polskiej.

Tomasz Cieślak-Sokołowski – krytyk i historyk literatury; pracownik Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio opublikował książkę *Moment lingwistyczny. O wczesnym piśarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012).

Maria Filipowicz-Rudek – krakowska iberystka, badaczka literatury i przekładu. Adiunkt w Zakładzie Filologii Hiszpańskiej Instytutu Filologii Romańskiej UJ. Od piętnastu lat zajmuje się kulturą i literaturą Galicji, kierując Centro de Estudios Gallegos na UJ. Opublikowała „Almanach Galicyjski”, (2003, 2007), periodyk poświęcony w całości kulturze i literaturze Galicji oraz tom *Policromia* (2007) dotyczący języków i kultur mniejszościowych Płw. Iberyjskiego w studiach polskich. Tłumaczka i popularyzatorka literatury hiszpańskiej i galicyjskiej, poezji i prozy takich autorów jak m.in. José Hierro, Claudio Rodríguez, Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, czy Manuel Rivas.

Adrian Gleń – krytyk literacki, teoretyk literatury; adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku przy Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Ostatnio opublikował książkę *Doprawdy? Studia i szkice o literaturze najnowszej* (2012).

Bogusław Krasnowolski – historyk sztuki, wykładowca akademicki na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od roku 1990 jest wiceprzewodniczącym Społecznego Komitetu Ochrony Zabytków Krakowa. Autor licznych książek i artykułów naukowych, ostatnio wydał m.in. *Leksykon zabytków architektury Małopolski* (2013). W 1995 roku został odznaczony Krzyżem Kawalerskim w uznaniu zasług w działaniach na rzecz konserwacji zabytków Krakowa, w roku 2003 otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

Tomasz Kunz – adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

AUTORZY

Wojciech Ligeza – krytyk i historyk literatury, eseista, profesor w Katedrze Literatury Polskiej XX wieku Wydziału Polonistyki UJ. Jest wiceprezesem oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Krakowie. Autor licznych publikacji, m.in. monografii *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty* (2002).

Krzysztof Lisowski – poeta, krytyk literacki, od 1977 roku związany z Wydawnictwem Literackim w Krakowie; wykładowca w Studium Literacko-Artystycznym na UJ. Ostatnio wydał zbiór opowiadań *Greckie lustro* (2011), autorski dziennik *Czarne notesy (o niekonieczności)* (2012) oraz tomiki poetyckie *Niewiedza* (2007) oraz *Wiersze i między wierszami* (2009).

Anna Łabędzka – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981 roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatrolologii 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.

Jacek Łukasiewicz – emerytowany pracownik naukowy wrocławskiej polonistyki, krytyk literacki, badacz poezji dwudziestowiecznej. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, należy do PEN Clubu. Autor licznych książek, szkiców krytycznych, artykułów naukowych. Współpracował m.in. z „Odrą”, „Tygodnikiem Powszechnym”, „Twórczością”. Ostatnio opublikował książkę *TR (o poezji Tadeusza Różewicza)* (2012), za którą jury Nagrody Literackiej Gdynia przyznało mu Nagrodę Osobną, doceniając efekty spotkań lekturowych krytyka z poetą.

Isabelle Macor-Filarska – wykładowca języka francuskiego i literatury w Alliance Française w Paryżu, gdzie otworzyła literacki warsztat twórczy, prowadziła też ćwiczenia z literatury porównawczej na Uniwersytecie Versailles-St-Quentin-en-Yvelines i seminaria przekładowe. Jej prace i publikacje dotyczą głównie współczesnej poezji francuskiej i polskiej. Tłumaczka polskiej poezji, opublikowała w języku francuskim – z Grzegorzem Sławińskim, Agatą Kozak i Ireną Gudaniec-Barbier – wiersze poetów: Ewy Lipskiej, Wisławy Szymborskiej, Haliny Poświatowskiej, Stanisława Grochowiaka, Jerzego Harasymowicza, Mirona Białoszewskiego, Macie-

ja Niemca, Urszuli Kozioł. Ostatnio wydała zbioru wierszy Ewy Lipskiej *Ja, Gdzie Indziej, Drzazga*, tłumaczone z polskiego z Ireną Gudaniec-Barbier (wybrany do *shortlist* Nagrody Nelly Sachs przekładu poetyckiego 2010), *Pomarańcza Newtona*, zbiór wierszy Urszuli Kozioł *Supliki*, tłumaczony z polskiego z Agatą Kozak (znalazł się wśród finalistów Nagrody Nelly Sachs przekładu poetyckiego 2013). Kontynuuje prace nad współczesną poezją (tłumaczyła wiersze poetów nowego pokolenia: Krzysztofa Siwczyka, Wojciecha Cichonia, Weroniki Lewandowskiej, Grzegorza Bruszewskiego dla festiwalu Wiersze w metrze i festiwalu Spoken words (wrzesień 2011). Tłumaczy też sztuki teatralne (np. Tomasza Mana *My Abba*) – ten tekst, we francuskim przekładzie, otrzymał Główną Nagrodę Festiwalu, czerwiec 2012), oraz prozę: opowiadania, powieści, nowele, eseje. Jest autorem opowiadań, nowel i poezji.

Justyna Magiera – absolwentka filologii szwedzkiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, obecnie doktorantka Wydziału Filologicznego UJ w dziedzinie literaturoznawstwa. Stypendystka Instytutu Szwedzkiego w Sztokholmie. Zainteresowania: literatura faktu oraz dokumentu osobistego, współczesne mity i mitologie narodowe.

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*.

Luigi Marinelli – od 1994 roku kieruje Katedrą Polonistyki na rzymskim Uniwersytecie La Sapienza, polonista, sławista, zajmuje się krytyką i tłumaczeniami. W uznaniu zasług dla kultury polskiej w roku 2007 został odznaczony medalem „Gloria Artis”. Jako członek honorowy należy do Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz do PAN i PAU. Napisał ponad sto rozpraw, w różnych językach, skoncentrowanych wokół zagadnień polonistycznych oraz komparatystycznych. Tłumaczy polską literaturę – zarówno współczesną, jak i dawną (od m.in. Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, przez Ignacego Krasickiego, po Aleksandra Wata, Tadeusza Kantora i Czesława Miłosza). Pod jego redakcją ukazała się w 2004 r. najnowsza włoska *Storia della letteratura polacca* (polski przekład 2009, wyd. Ossolineum), a od 2007 r. wydaje włoski rocznik polo-

nistyczny „pl.it. Rassegna italiana di argomenti polacchi”. Jest członkiem Komitetów i Rad redakcyjnych kilku czasopism naukowo-literackich w Polsce (np. „Tekstów Drugich”).

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).

Piotr Matywiecki – poeta, eseista, biograf. Autor kilkunastu tomików poetyckich m.in. *Ta chmura powraca* (2005) – który był nominowany do Nike 2006, przeszedł też do jej finału, podobnie jak wydana w roku 2007 biografia *Twarz Tuwima* (doceniona także przez jurorów Literackiej Nagrody Gdynia). Natomiast tom *Powietrze i czerni* (2009) nagrodzony został przez kapitułę Silesiusa. Zbiór *Zdarte okładki (1965–2009)* to obszerna antologia, stanowiąca swoiste podsumowanie aktywności piarskiej mieszkającego w Warszawie poety.

Jarosław Mikołajewski – poeta, eseista, dziennikarz, w latach 2006–2012 był dyrektorem Instytutu Polskiego w Rzymie. Jako tłumacz przełożył z włoskiego na język polski m.in. utwory Petrarci, Dantego, Michała Anioła i *Pinokia* Carla Collodiego. Zbiór jego esejów pt. *Rzymska komedia* (2011) był nominowany do Literackiej Nagrody Nike 2012, otrzymał Nagrodę Literacką im. Miasta Stołecznego Warszawy 2012. Ostatnio wydał tomik poetycki *Na wdechu* (2012).

Sabina Misiarz-Filipek – absolwentka krytyki literackiej oraz doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Publikuje m.in. w „Twórczości”, „Fragile”, „Pomodernie” i „artPapierze”. Interesuje się psychoanalizą Lacana. W wolnych chwilach rozważa jej konsekwencje.

Abel Murcia – hiszpański poeta, nowelista, tłumacz. Jest dyrektorem Instytutu Cervantesa w Krakowie. Na hiszpański tłumaczył m.in. wiersze Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza. Jest też autorem kilku specjalistycznych słowników polsko-hiszpańskich i hiszpańsko-polskich. Honorowy członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Prowadzi blog poświęcony tłumaczeniom poezji polskiej.

Robert Ostaszewski – prozaik, krytyk literacki; współredaguje pisma „FA-art”, „Radar” i „Nowa De-

kada Krakowska”; publikował liczne teksty w wielu gazetach i czasopismach; autor i współautor kilku książek, ostatnio wydał powieść kryminalną *Sierpniowe kumaki* (2012, wraz z Violetą Sajkiewicz); mieszka w Krakowie.

Katarzyna Pawlicka – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Anna Pekaniec – historyczka literatury; prowadzi zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ i w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego; ostatnio wydała książkę pt. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieta literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*.

Wit Pietrzak – adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Brytyjskiej UŁ. Swoje teksty publikował m.in. w „Literaturze na Świecie”, „Tyglu Kultury”, „FA-arcie”.

Agneta Pleijel – pochodząca ze Szwecji, mieszkająca w Sztokholmie powieściopisarka, dramatopisarka, poetka oraz tłumaczka; absolwentka filozofii, literaturoznawstwa i antropologii. Przez dwa lata (1988–1990) stała na czele szwedzkiego oddziału PEN Clubu. Jest laureatką licznych nagród m.in. imienia Selmy Lagerlöf przyznanej w 2001. Na język polski przetłumaczono jej następujące książki: *Anioły ze snu* (1995), *Kto zważa na wiatr* (1999), *Zima w Sztokholmie* (2002), *Lord Nevermore* (2003).

Bogdan Rogatko – krytyk literacki, edytor, publicysta. Publikował m.in. na łamach „Dekady Literackiej”. Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”.

Małgorzata Ruda – absolwentka polonistyki UJ, pracuje w Liceum Artystycznym im. S.I. Witkiewicza w Krakowie.

Krzysztof Siatka – historyk sztuki, krytyk, kurator związany z krakowskim Bunkrem Sztuki.

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 Historycz-

AUTORZY

nego Miasta Krakowa; jest autorem książki *O płaszczyźnie obrazu* (1992).

Edmund White – eseista, krytyk literacki, biograf. Jest członkiem Amerykańskiej Akademii Literatury. Pracował dla tygodnika „Time”, był także wykładowcą akademickim na John Hopkins University w Baltimore i na nowojorskim Columbia University. Autor kilku książek, na język polski przetłumaczono (przekłady przygotowali Jerzy Jarniewicz, Jacek Dehnel) trzy: *Zapomnianie Eleny*, *Zuch*, *Hotel de Dream*.

Monika Woźniak – polonistka i italianistka, wykłada język i literaturę polską na rzymskim Uniwersytecie La Sapienza. Autorka kilkudziesięciu publikacji na temat przekładu literackiego i audiowizualnego, literatury dziecięcej i teorii adaptacji. Tłumaczka literatury pięknej, przekładała na język polski m.in. utwory Moravii, Mazzucco, Camillerego i Fallaci, a na język włoski – klasyków polskiej literatury dziecięcej: Jana Brzechwę, Juliana Tuwima i Kornela Makuszyńskiego.

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).



W NASTĘPNYCH NUMERACH

Numer 6. z 2013 roku w całości będzie poświęcony bestsellerom

- bestsellery okiem blogera-krytyka, krytyka literackiego i czytelnika nieprofesjonalnego (z blogów, profili na facebooku),
- o fenomenie trylogii E.L. James o Greyu,
- o bestsellerach kryminalnych,
- o filmach, które oglądamy najchętniej.

Rok 2014 otwieramy numerem o POWRO-
CIE SAGI:

- spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego saga wraca,
- opowiemy o różnych jej współczesnych realizacjach (m.in. o *Pannach i wdowach* Marii Nurowskiej, *Jeźycjadzie* Małgorzaty Musierowicz i *Sadze o lodziach* Margit Sandemo)

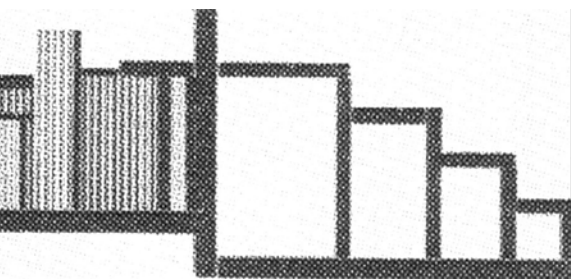
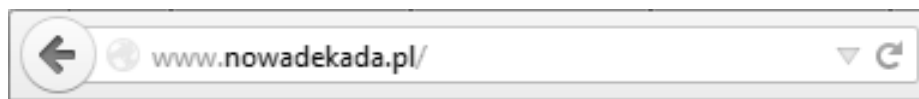
ZAPRASZAMY

DO ODWIEDZENIA NASZEJ NOWEJ STRONY INTERNETOWEJ

Na stronie publikujemy:

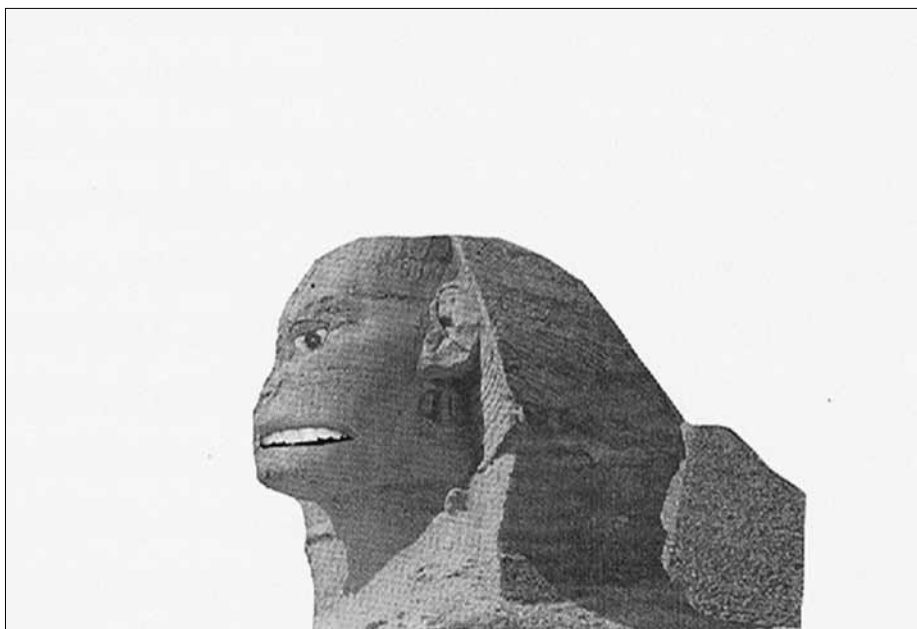
- wszystkie numery archiwalne (z możliwością pobrania także konkretnych artykułów – zachęcamy!) oraz informacje o numerach bieżących,
- informacje o Krakowskiej Fundacji Literatury oraz jej projektach,
- obszerne prezentacje nowości wydawniczych na podstronie NDK online (odnawiamy myślenie o książkach w ramach konstelacji tekstów krytycznych: na wyrazistą rekomendację – pozytywną lub negatywną – odpowiadają inni krytycy).

JESTEŚMY TAKŻE NA FACEBOOKU!





Wisława SZYMBORSKA, wyklejanki z kolekcji Teresy Walas



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:**

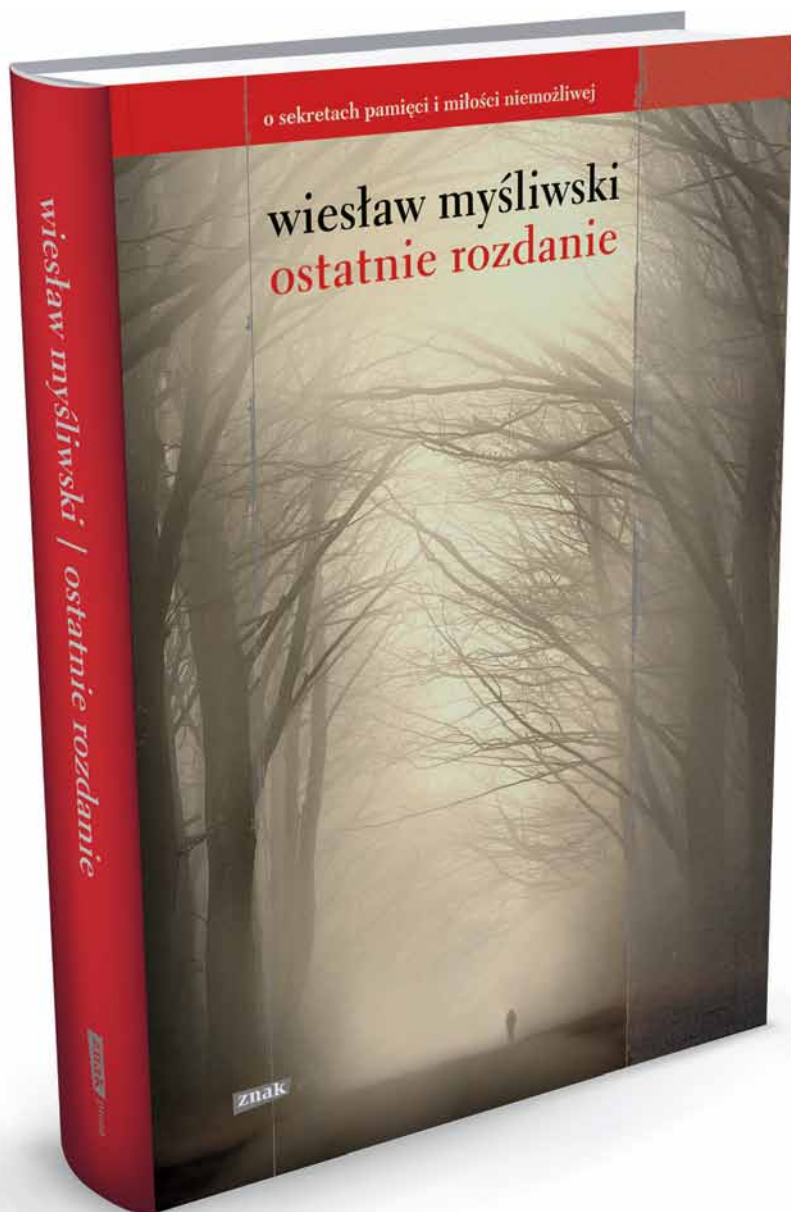
Krakowska Fundacja Literatury
ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków
I Oddział PKO BP w Krakowie
02 10202892 0000530204690998



WISŁAWA SZYMBORSKA W DEKADZIE

DŁUGO OCZEKIWANY POWRÓT

MISTRZA POLSKIEJ PROZY



PATRONI
MEDIALNI:



lubimyczytać.pl
Twoja internetowa biblioteczka

E-BOOK
DOSTĘPNY
NA:

woblink



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



KFI
KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY