

DEKADA Literacka

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 4 (128) Rok VII
30 IV 1997 Kraków
Cena 1,50 zł

Jan Goślicki o *Cyrografie* Flaszena ■ Rozmowa z Bronisławem Kurdzielem o Stanisławie Czyczu ■ Anna Czabanowska-Wróbel o dramatach Micińskiego ■ Proza Stanisława Piskora Wiersze Ewy Sonnenberg, Bogusława Żurakowskiego i Elżbiety Zechenter-Spławińskiej

Anna Potoczek **Śmierć i widelec**

Twórczość jest na skraju najbardziej samotnym naszej duszy.
Józef Czapski

Cierpienie

Dla kogoś, kto sam nie jest malarzem, oglądanie wybitnych dzieł malarskich różnych czasów prowadzi do jednego wniosku zasadniczego: obrazy te wyrastają z bardzo głębokiej i wnikliwej obserwacji natury, a zatem powstały w bezpośrednim związku z otaczającą malarza rzeczywistością. Kanon, a więc forma, jest dla tego związku czymś w istocie drugorzędym, bo obserwacja rozsądza go od środka i sprawia, że świat przedstawiony staje się światem uniwersalnie prawdziwym, gubi wszelką konwencję, znów zaczyna samodzielnie żyć.

Jest to prawidłowość ważna dla twórczości Grzegorza Bednarskiego, bowiem upewnia ona widza o tym, co i tak wcześniej podejrzewał: że pewien typ wrażliwości twórczej zwraca uwagę na podobne tematy i realizuje je w podobny sposób, niezależnie od czasu i miejsca, w których malarzowi przyszło żyć. Nie oznacza to wtórności ani naśladownictwa. Jest to raczej niezależne dochodzenie do tej samej „prawdy” życia i sztuki, która w przypadku Bednarskiego przysparza mu takich antenatów jak Peter Breughel, Hieronim Bosch, El Greco, Goya, Picasso, a w czasach najnowszych Francis Bacon. Linia, jaka łączy tych artystów biegnie po szczególniej serpentynie ekspresji, naznaczonej równocześnie skrajnym indywidualizmem, płomienną gwałtownością, a także, co chyba najważniejsze, skupieniem się na temacie cierpienia duchowego i fizycznego, które analizowane jest przez nich na niezliczone sposoby. To właśnie temat cierpienia prze-

lamuje zasadnicze, zdawałoby się, ograniczenie kanonów. Gdy przyrzeć się tym artystom uważnie, okazuje się, że bohaterowie szesnastowiecznych Flamandów mają nadspodziewanie wiele wspólnego z mistyczną i cielesną udręką późniejszych o sto i dwieście lat malarzy hiszpańskich, a ci znów wyglądają jak starsi bracia dwudziestowiecznych Europejczyków, próbujących zdać sprawę tak z doświadczenia zagłady totalnej, jak i z bólu prywatnego, który w każdych czasach zdany jest na samotność. Niektórzy z nich, jak Bacon, sięgali po tę inspirację wprost i bez ogródek, a jego słynne portrety „krzyczącego” papieża Innocentego X, parafrazujące Velázqueza, stały się początkiem wielu malarskich eksperymentów, w których, z pomocą anatomicznych atlasów gardła, tworzył wizerunek człowieka głowy-krzyku. Jego intencja była jednak, tak jak to jest obecnie u Bednarskiego, realistyczna, a nie symboliczna, jak u Muncha, i to nie ogólny nastrój, ale konkretna sytuacja cierpienia stawała się bodźcem do szukania coraz dalszych i bardziej ostatecznych „sytuacji bólu”. Grzegorz Bednarski, mający z Baconem wiele wspólnego, doszedł w swoich własnych poszukiwaniach do samej śmierci. Jego cykl *Głowy* przedstawia biologiczne życie przechodzące w śmierć. Stopnie cierpienia są bowiem kolejnymi stopniami zagłady. Poza delikatną granicą istnienia na krawędzi jest już tylko martwe ciało. Jest to w gruncie rzeczy to samo martwe ciało z hiszpańskich ukrzyżowań, z flamandzkich sądów ostatecznych, z erotyków Egon Schiele, z *Rozstrzelań* Wróblewskiego. Kilka dni temu zobaczyłam je znowu na wystawie współczesnego malarstwa chińskiego w Kuensterhaus w Wiedniu („China II”, marzec 1997). Trudno przypuszczać, by młodzi malarze-dysydenci z komunistycznych Chin znali szczegółowo tradycję europejską, a prze-

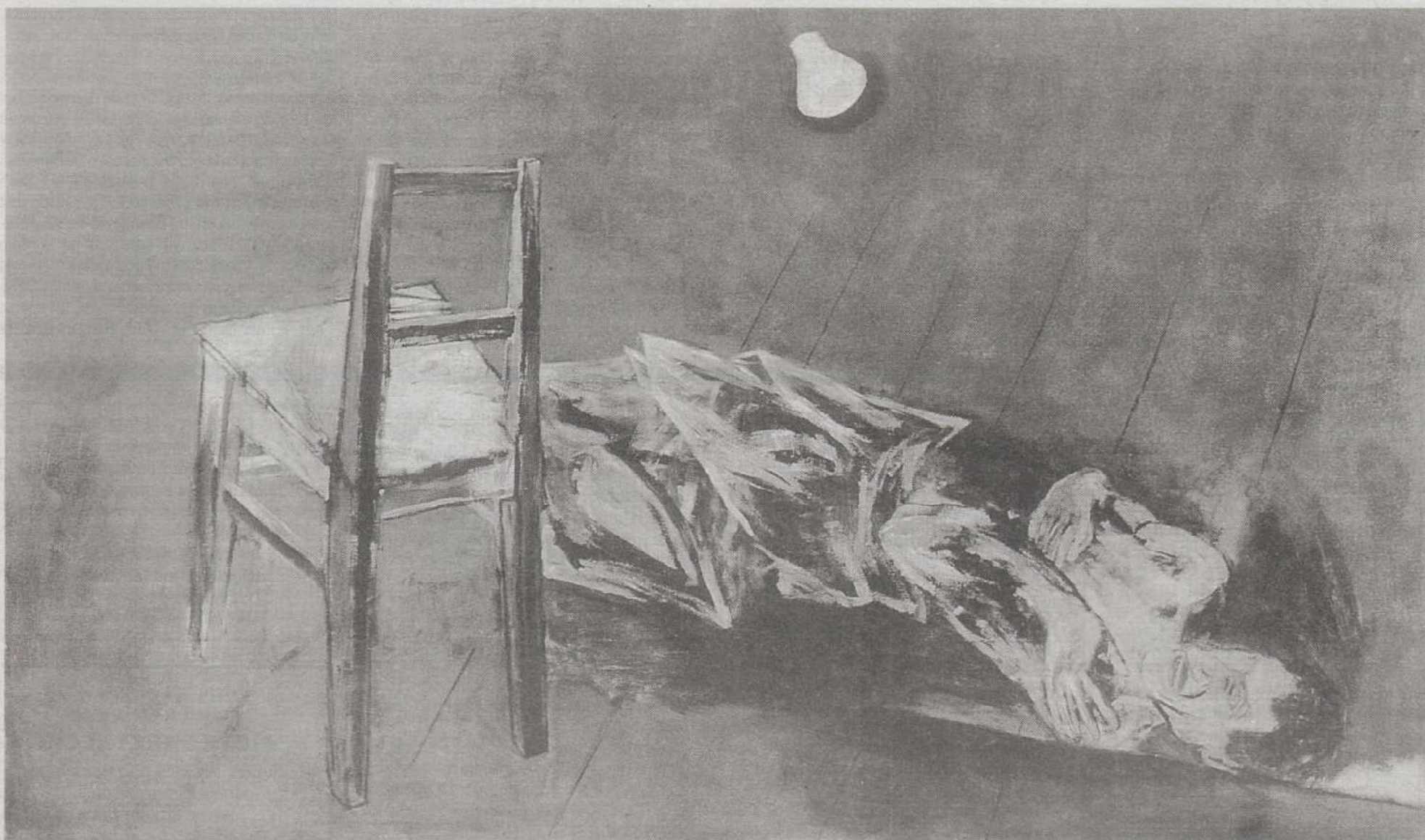
cież analogie, również formalne, były zaskakujące. Poszarpane ciała studentów z placu Tienanmen mogłyby równie dobrze (i nawet całkiem podobnie) malować Bednarski.

Śmierć i widelec

Ci, którzy śledzą sztukę Bednarskiego przez ostatnie kilkanaście lat, zdają sobie sprawę, że jest to artysta trudny. Trudne jest w nim właściwie wszystko — i skala skrajnych napięć emocjonalnych, koncentrujących się obsesyjnie wokół tematu fizycznego bólu, krzyku, rozdartego, poranionego ciała, i samo ujęcie tego tematu, ostre, nieopanowane i, w gruncie rzeczy, przykre dla odbiorcy, z którym Bednarski wcale się nie liczy. Trudna jest również istniejąca w jego obrazach elementarna sprzeczność pomiędzy barokową ekspresją i nagłymi skokami w najbardziej ascetyczną formę malarskiego podmiotu, malarz powraca bowiem z uporem do wciąż tych samych, surowych i topornych rekwizytów, takich jak kuchenne noże, widelce, łyżki, gliniane miski, stołki, ziemniaki i drewniane belki, które czasem są po prostu kawałkiem drewna, przesłaniającym perspektywę, a innym znów razem służą do obciążenia ramion Szymona Cyrenejczyka pomagającego Chrystusowi dźwigać krzyż. Trudna jest także (czy raczej — była?) w malarstwie Bednarskiego jego nieprzewidywalność, to jest brak tej wewnętrznej spójności i ładu, jaki pozwala, choćby w przybliżeniu, określić ludzką i artystyczną intencję dzieła i odpowiedzieć na pytanie, czy dzieło to zamierza raczej przedstawiać czy opowiadać, przerażać czy współczuć, zachwycać czy może raczej skutecznie zniechęcać do najprostszego radości oglądania, biorącej się, czy tego

CIĄG DALSZY NA STR. 16

Grzegorz Bednarski *Poruszenie z postacią ekstazy (człowiek spod podłogi)* 1989, olej na płótnie, 190 x 320 cm.



Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 22-47-73

Redakcja:
Marta Wyka redaktor naczelny
Krzysztof Lisowski
Włodzimierz Maciąg
Agnieszka Kosińska
Aleksander Pieniek red. graficzny
Bogdan Rogatko
Teresa Walas sekretarz redakcji

Współpracują:
Stanisław Balbus
Anna Baranowa
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Maria Niemojowska (Londyn)
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański
Witold Turdza

Skład : SRJS

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

*Redakcja nie zwraca
materiałów nie zamówionych
i zastrzega sobie
prawo skrótów*

Warunki prenumeraty:
Prenumerata roczna krajowa
wynosi 28,80 PLN
półroczna - 14,40 PLN
kwartalna - 7,20 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 2,40 PLN
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 1,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
(nie z roku bieżącego)
wraz z wysyłką wynosi 2 PLN
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
rachunku uproszczonego
lub faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
– wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto KRAKOWSKIEJ
FUNDACJI KULTURY
BPH IV O/Kraków
10601389-709987-27000-500101

W poprzednim przeglądzie prasy pisałem o prozie Stanisława Rogali (*Strażnicza* — „akcent” 4/1996), który na rzeczywistość lagrową patrzy z perspektywy dziwnego „wariacka”. Podobny zabieg znaleźć możemy w *Tworkach* Marka Bieńczyka („Kresy” 3/1996). W tym fragmencie powieści okopana podczas ostatniej wojny Warszawa jest tłem przeżyć Jurka, który znajduje pracę w administracji szpitala psychiatrycznego. Bieńczyk umiejętnie gra typami narracji: a to przyjmuje rolę narratora wszechwiedzącego, a to pozwala nam popatrzyć na świat oczyma głównego bohatera, żeby zaraz w pierwszej osobie pojawić się w *Tworkach* i „czekać jak niejeden konwikt na koniec świata”, powiedzieć nam coś o pisaniu powieści. Chwyty te sprawiają, że postrzeganie rzeczywistości zyskuje perspektywę poetycką. Potęgowaną przez to, iż Jurek rozczytany jest w poezji, zapewne pisze wiersze a i mówić stara się „poetycko”. Warto przyrzeć się też zdaniom Bieńczyka. „Właśnie tam szła, panna wysoka, panna kwiecista, prawym biodrem zagarniając przestrzeń natychmiast oddawaną lewym (...)” — to początek brauwrowego zdania-opisu złożonego z 294 słów. Polecam lekturę.

Ten numer „Kresów” przynosi także trzy interesujące teksty o Brunonie Schulzu: Theodosii S. Robertson, Andreas Schönle i Marilyn A. Nelson. Robertson w artykule *Bruno Schulz i śmierć tradycyjnego kupca*, dając szczegółowy rys sytuacji gospodarczej Galicji za życia ojca Brunona, Jakuba (ur. 1846), twierdzi, że kolej, kredyt i migracja to ważne aspekty rzeczywistości, które znalazły odbicie w prozie Schulza. Badaczka pisze: „(...) dosłowna interpretacja opowiadań jako kroniki rodzinnej nie jest dopuszczalna” ale zjawiska społeczno-gospodarcze są istotne, ponieważ „Ich zwyczajne znaczenie stało się materiałem mitu; z takich właśnie „szpargałów” narodziła się Księga”.

O płynnej i cyklicznej naturze zmian w świecie utworów Schulza przeczytać możemy w szkicu *Bruno Schulz — parabola komety* Marilyn A. Nelson. „Pojawienie się komety, która jak światło elektryczne z długim warkoczem zarówno wspaniale oświetla nową erę elektryczności, jednocześnie zdecydowanie ogłasza koniec świata newtonowskiego” — pisze Nelson o opowiadaniu *Kometa*. Elektryczność zmieniła świat, zmieniła także kosmos — na niebie pojawił się trzynasty gwiazdozbiór, nowy znak zodiaku: „Cyklista”.

Zamieszczone w dwudziestym ósmym numerze „Kresów” (4/1996) artykuły dotyczące twórczości Mirona Białoszewskiego włączają się we wciąż żywą dyskusję o autorze *Obrotów rzeczy*. Anna Legeżyńska (*Białoszewski na „biegunie”*) proponuje umieścić poetę poza dokonaniem przez Błońskiego rozróżnieniem powojennej liryki związanym z dwiema odmiennymi koncepcjami języka poetyckiego — Juliana Przybosia i Czesława Miłosa. Legeżyńska sytuuje Białoszew-

skiego na „biegunie przeciwliterackości” będącym ucieczką od „literatury” pojętej jako nierzeczywistość. Do znanej i szeroko opisywanej „osobności” poety Monika Brzostowicz dodaje jej przeciwstawienie: „rodziność” („Osobność” i „rodziność” u Mirona Białoszewskiego). Tę cechę twórczości Białoszewskiego definiuje autorka jako „życie w kręgu rodzinno-sąsiedzkim”, zakorzenienie wyrażające się w starych, odziedziczonych przedmiotach, które wskazują na ciągłość bycia oraz jako „jedną z cech określających ludzkie istnienie”. Brzostowicz przestrzega przed upraszczającym rozumieniem „rodziności” w kategoriach tradycyjnego ogniska domowego, dla Białoszewskiego rodzina „to po prostu szczególna, bo podstawowa płaszczyzna, na której spotykają się ludzie „tworzą w twarz” (...)”.

Nie powstała dotąd biografia Maryny Cwietajewej. Dlatego też warto przeczytać rozmowę Titti Marrone z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim o tragicznych losach rosyjskiej poetki. Jest to fragment książki *Controluce (Pod światło)* wydanej dwa lata temu w Neapolu. „Kresy” drukują dwie rozmowy (ta druga o Szalamowie) w przekładzie Stanisława Kasprzysia. Życie Cwietajewej zdominowała historia. W pięć lat po Rewolucji Październikowej poetka udaje się w ślad za mężem (białoruskim) na emigrację. W Paryżu pracuje jako służąca i dużo pisze. Jej mąż, Siergiej Jefron zostaje agentem sowieckim, bierze udział w kilku zabójstwach politycznych i musi uciekać do ZSRR. Cwietajewa szykanowana przez emigrację także w 1939 r. wyjeżdża. W dwa lata później wraz z innymi pisarzami zostaje wysłana z Moskwy do republiki tatarskiej, gdzie popełnia samobójstwo.

Wioletta Bojda w *Tajemnicach monsturalnego ciała* interesująco analizuje twórczość Anny Świrszczyńskiej. Już po lekturze pierwszych kilku akapitów tekst ten wydaje się dziwnie znajomy. *Tajemnice...* są przeróbką innego artykułu Bojdy opublikowanego w — omawianych przeze mnie w poprzedniej „Dekadzie” — „Opcjach” (4/1996) pod tytułem *Kubistyczna Świrszczyńska*. A może odwrotnie? Trudno dociec, co jest przeróbką (momentami: przepisaniem) czego, gdyż autorka zamieściła swój szkic w obydwu kwartalnikach jednocześnie. Wersja z „Kresów” jest bardziej rozbudowana. W żadnym z pism nie znalazłem informacji, że publikacja jest zamierzonym dublowaniem. Z notki w „Opcjach” dowiadujemy się tylko, iż jest to debiut. Prawdopodobnie intencją Wioletty Bojdy było dotarcie z kagankiem oświaty pod jak największą ilość strzech, co zagwarantował druk podobnych tekstów w lubelskich „Kresach” i śląskich „Opcjach”. Pozostaje mieć tylko nadzieję, iż jakaś wersja artykułu o Świrszczyńskiej ukazała się także gdzieś na północy kraju.

W najnowszym numerze kwartalnika „FA-art” (4/1996) znajdujemy m.in. wiersz Krzysztofa Dariusza Szatraskiego *smutna pio-*

senka boga pełen humanistycznego namysłu. Bóg ma tu atrybuty człowieczeństwa (może mieszka gdzieś w sąsiedztwie), jego problemy — wymiar absolutny, ale jakby po ludzku przytłaczający: „przynaję, stworzyłem świat i człowieka/ sporo z nim kłopotu (...)”. Nie radzi sobie z ontologią i prawdą, która objawia mu się w nierozwikłanym śnie „i dlatego bogowie są smutni”. Ciekawy jest także drugi zamieszczony w piśmie wiersz Szatraskiego: *jak stworzyć świat w siedem dni*.

Esaj redaktora naczelnego „FA-artu” Cezarego K. Kędera *Wszyscy jesteście postmodernistami! Tekst o poezji* to artykuł nonszalancki, nieco beczelny i programowo „niechlujny”. Nie sposób jednak przejść obok niego obojętnie. Kęder ma cięty język, pisze z humorem i epatuje czytelnika „postmodernistycznym” sposobem uprawiania krytyki, nie przekraczając przy tym granic dobrego smaku. Zasygnalizuję zaledwie kilka problemów podjętych przez krytyka, który głosi królowanie postmodernizmu w twórczości urodzonych po roku 1960. Kęder uważa, że istotne dla „kształtowania się świadomości postmodernistów były konsekwencje stanu wojennego” (m.in. bieda, poczucie „niezakorzenienia oraz bezsensowności życia”) a reakcją na nie stała się autolironia i „wyśmiewanie wszystkiego dookoła siebie”. Naczelny „FA-artu” głosi ideę „grafomanii totalnej” i przewrotnie określa sposób tworzenia: „to co piszę jest genialne/ to co piszę jest grafomanijskie. Imię tej spójnej strategii: to co piszę nie ma żadnego pierwotnego znaczenia. Znaczenie tekstu zależy od tego, kto czyta i w jakim kontekście czyta”. I bardziej niż o szacowne kategorie teoretycznoliterackie chodzi tu autorowi o coś, co nazywa „biciem piany” — natłaczającą reklamę w mediach, tworzenie legend pisarzy i wmawianie czytelnikowi gustów literackich.

Grudniowy numer „Tygla Kultury” (12/1996) poświęcony jest głównie Portugalii. Możemy w nim znaleźć kilka tekstów historyczno-krajoznawczych, trochę prozy i różnorodnych omówień dotyczących tego kraju na krańcach Europy. Natalia Correia była portugalską parlamentarzystką, właścicielką klubu nocnego i pisarką. Jej opowiadanie *Gdzie jest Dzieciątko Jezus?* w tłumaczeniu Magdaleny Starzyckiej zaskakuje ujęciem postaci Chrystusa, który od dwóch tysięcy lat pozostaje dzieckiem. Jako jedna z szopkowych figurek leży w kołysce w zamożnym i pełnym dwuznaczności moralnym domu. Jezus nie chce dorosnąć (boi się ukrzyżowania), nie chce także pozostać niemowlęciem (przez cały rok trzymany jest w szafie). Małą dziewczynkę prosi o uwolnienie: „zabij mnie”. Nie może znaleźć się w rolach wyznaczonych mu przez ludzi: „(...) Bóg jest dzieckiem wiekiustym, bawiącym się w wieczną zabawę w wiecznym ogrodzie. Jak ja mam być Bogiem, jeżeli oni nie pozwalają mi bawić się?” Dziewczynka rozwiązuje dylemat Dzieciątka — pomaga mu uciec.

Robert Kozela

**Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ogłasza nabór na dwuletnie
Studium Literacko-Artystyczne**

Przy Uniwersytecie Jagiellońskim istnieje od dwóch lat pierwsza w Polsce Szkoła Pisania (Studium Literacko-Artystyczne), przygotowująca do szeroko rozumianej pracy twórczej. Program studiów obejmuje m.in. warsztaty prozatorskie, poetyckie, dramatyczne, zajęcia z zakresu krytyki literackiej, przekładu, reportażu, scenariusza filmowego oraz redagowania pisma literacko-artystycznego, a także cykle wykładów znanymi z najnowszych zjawiskami współczesnej literatury, filmu, teatru, podstawami prawa autorskiego, kultury słowa i wiele innych.

Zajęcia warsztatowe i wykłady prowadzili w ubiegłych latach m.in. Jan Błoński, Jerzy

Illg, Jerzy Jarzębski, Julian Kornhauser, Włodzimierz Maciąg, Bronisław Maj, Gabriela Matuszek, Józef Opalski, Maciej Słomczyński, Piotr Sommer, Marian Stala, Stanisław Stabro, Maciej Szumowski, Teresa Walas, Marta Wyka, gościnnie m.in. Wisława Szymborska, Ryszard Kapuściński, Stanisław Lem, Czesław Miłosz, Marek Nowakowski, Jan Józef Szczepański, Andrzej Wajda.

Studia są płatne, trwają dwa lata, zajęcia odbywają się co dwa tygodnie, w piątki i soboty. Program studiów przewiduje także warsztaty literackie organizowane w górach oraz wieczory autorskie słuchaczy (i absolwentów).

Sekretariat Instytutu Filologii Polskiej UJ udziela informacji o warunkach przyjęcia oraz przyjmuje zgłoszenia do 15 września br. (31-007, Kraków, ul. Gołębia 16, tel. 012/22-10-33 w. 1321).

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

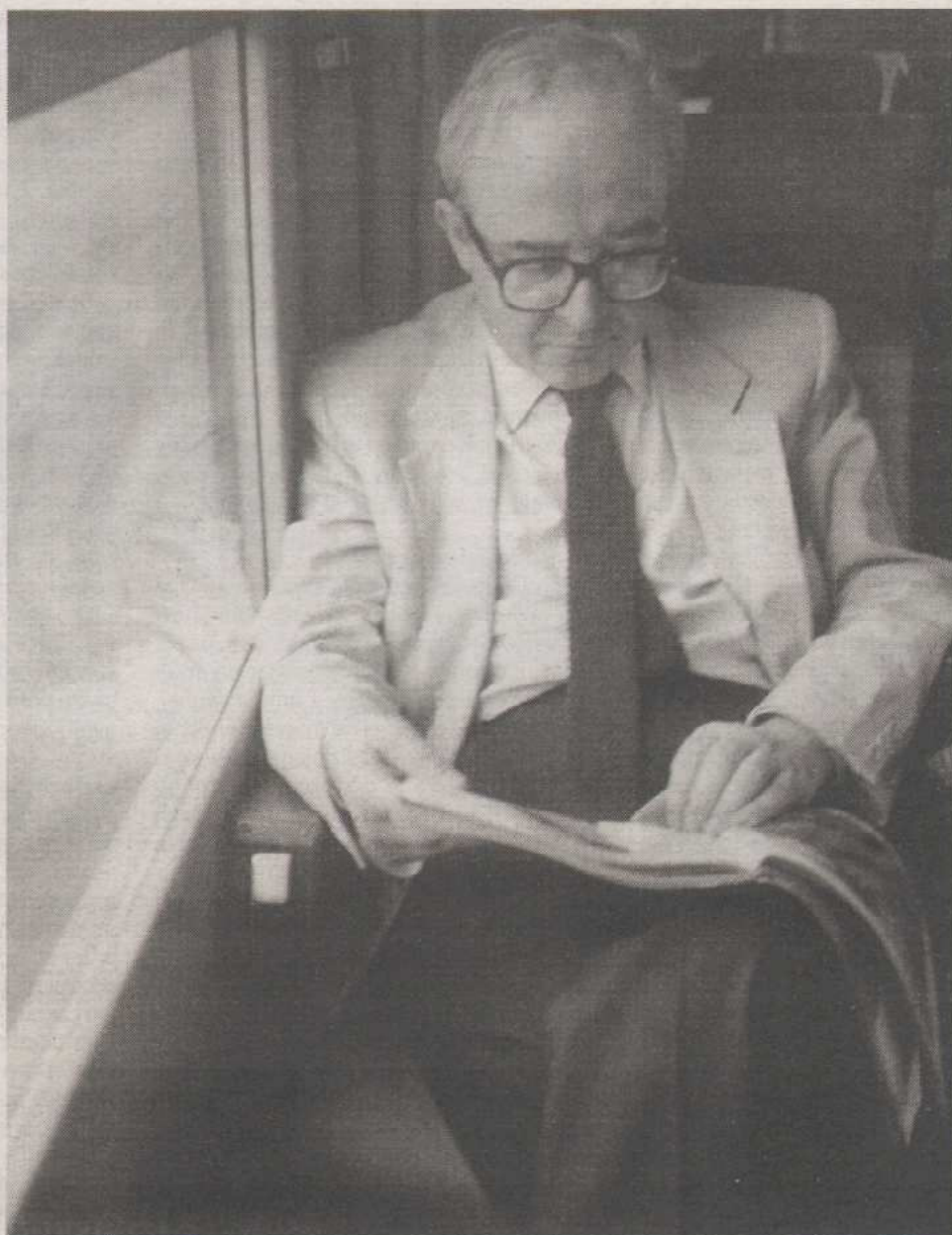
KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY
dziękuje Gminie Kraków
za dofinansowanie
DEKADY LITERACKIEJ

W dniu 27 kwietnia 1997
zmarł w Krakowie
PIOTR SKRZYNECKI
twórca Piwnicy pod Baranami,
mistrz improwizacji,
wielki artysta życia

z VANNIM SCHEIWILLEREM
rozmawia Monika Woźniak

Moja przygoda z Polską

Urodzony w 1934 r. VANNI SCHEIWILLER prowadzi w Mediolanie założoną w 1925 roku przez jego ojca Giovanniego oficynę wydawniczą ALL'INSEGNA DEL PESCE D'ORO, a także powstałe później EDIZIONI DI VANNI SCHEIWILLER i spółkę LIBRI SCHEIWILLER. Specjalizuje się w publikowaniu małych edycji — klejnotów bibliofilskich i ambitnych monografii artystycznych. W 1980 roku poślubił graficzkę Alinę Kałczyńską i od tego czasu wraz z żoną wiele czyni dla popularyzacji polskiej sztuki i literatury w swoim kraju. Jako pierwszy (i jak na razie jedyny we Włoszech) wydał wiersze dwóch ostatnich laureatów nagrody Nobla: Seamus Heaney'a i Wisławy Szymborskiej. W 1994 Alina i Vanni Scheiwillerowie otrzymali nagrodę Stowarzyszenia Kultury Europejskiej (SEC) za zasługi w upowszechnianiu kultury polskiej we Włoszech i na świecie.



VANNI SCHEIWILLER

Fotografia Archiwum

W jaki sposób zetknął się pan po raz pierwszy z naszym krajem?

W mojej rodzinie istnieje długa tradycja serdecznych kontaktów z Polską. W latach dwudziestych wielka polska klawesynistka, Wanda Landowska przyjaźniła się z moim dziadkiem, rzeźbiarzem Adolfo Wildtem. Do dzisiaj przechowuję warszawską „Sztukę” z 1923 roku, w której ukazał się jej artykuł o twórczości Wildta i fotografię Wandy Landowskiej z dedykacją dla moich rodziców, „przjaciół Scheiwillerów”.

Natomiast moja własna przygoda z Polską zaczęła się w 1978 roku w Mediolanie, kiedy wybrałem się na poleconą mi przez przyjaciela wystawę drzeworytów polskiej grafiki Aliny Kałczyńskiej. Poszedłem, zachwyciłem się wystawą, zachwyciłem się artystką... od tamtej pory już się nie rozstaliśmy.

Kiedy po raz pierwszy odwiedził pan Polskę?

Już tego samego roku, jesienią. Po męczącej podróży pociągami dotarłem do Katowic, ale musiałem jeszcze dojechać jakoś do Krakowa. Nie znałem ani słowa po polsku, ale Alina uprzedziła mnie, co mam robić; pierwszemu napotkanemu taksówkarzowi pokazałem kartkę z adresem oraz banknot dziesięciodolarowy. To wystarczyło, by opłacić kurs do Krakowa. Pamiętam, że zaraz po moim przyjeździe wybraliśmy się na mszę do Kościoła Mariackiego. Niestety, byłem tak zmęczony, że w pewnym momencie po prostu zasnąłem. Dobrze chociaż, że nie chrapałem!

Od tego czasu odwiedziłem Polskę ponad dwadzieścia razy i myślę, że mogę powiedzieć, iż żeniąc się w 1980 roku z Aliną, zakochałem się również w polskiej sztuce, kulturze i literaturze. Każda wizyta staje się dla mnie przeżyciem, okazją do spotkania z jakimś artystą czy pisarzem.

Porównując współczesną sztukę włoską i polską, dostrzega pan przede wszystkim podobieństwa czy różnice?

Różnice. W Polsce grafika wciąż jeszcze jest sztuką w pełni tego słowa znaczeniu. We

Włoszech, na skutek komercjalizacji, zdegradowała się, zatraciła swoją rangę. Stało się powszechną praktyką, że sławny malarz wykonuje szkic, na podstawie którego uczeń ma sporządzić litografię, mechanicznie potem powielaną. Powstają w ten sposób ryciny formalnie być może bez zarzutu, lecz wszystkie jednakowe, zimne i bezduszne. W rezultacie w Polsce dobra grafika jest równie wartościowa jak dobry obraz; we Włoszech się to nie zdarza. Choć może zabrzmieć to staroświecko, polscy rytownicy traktują poważnie swoją twórczość i swoją miłość do sztuki. Ich artystyczne mistrzostwo zasługuje na najwyższe uznanie. Wystarczy pomyśleć o przepięknych rycinach Panka.

Wiem, że bardzo ceni pan jego twórczość...

Tak, uważam go za prawdziwego „króla” krakowskiej grafiki i najbardziej niezależnego i oryginalnego polskiego rytownika w ostatnim półwieczu. W drzeworytach Panka kreska, linia, punkt stopione są w bezbłędnej harmonii. To artysta absolutny, mistrz *zen* naszych czasów. Przez piętnaście lat czekałem, by stać się jego wydawcą i z wielką radością opublikowałem wreszcie w 1994 roku w mojej serii wydawniczej *All'insegna del pesce d'oro* książkę z reprodukcjami jego drzeworytów.

Mówiąc o mojej przyjaźni z Pankiem muszę wspomnieć o wyczynie, z którego do dzisiaj jestem bardzo dumny: pewnego razu na jakimś spotkaniu wypiliśmy z nim i z jego hydraulikiem prawie dwie butelki wódki i okazało się, że mam z nas trzech najmocniejszą głowę, bo zdołałem wrócić do domu o własnych siłach. Zaskarbiłem tym sobie szacunek Panka, który wreszcie doszedł do wniosku, że jestem wydawcą zasługującym na zaufanie.

Zrobił pan bardzo wiele dla popularyzacji polskiej grafiki we Włoszech.

Zafascynowanie polską grafiką sprawiło, że zorganizowaliśmy wspólnie z Aliną wiele zbiorowych i indywidualnych wystaw: w Mediolanie, w Rzymie, w Piacenzy, w Messynie, pre-

zentując m.in. prace samej Aliny, Jerzego Grabowskiego, Antoniego Starczewskiego, Haliny Chrostowskiej, Janiny Kraupe, Krzysztofa Skórczewskiego i wielu innych. Publikowaliśmy potem katalogi tych wystaw, największy — to wydana w 1986 roku *Grafica polacca contemporanea*. Od kilku lat kontynuujemy też małą bibliofilską serię monografii polskich grafików. Ukazało się już 12 czy 13 tomików.

Życzliwego mecenasu ma w panu również współczesna polska literatura. Od początku lat osiemdziesiątych nakładem wydawnictwa Scheiwiller ukazały się m.in. poezje Herberta, Miłosza i Szymborskiej, proza Mrożka i Herlinga-Grudzińskiego. Czym się pan kieruje w wyborze autorów?

Zazwyczaj słucham rad mojej żony, a także mojego przyjaciela Pietro Marchesaniego, wybitnego polonisty i tłumacza. Nie znaczy to, że nie próbuję się sam zorientować: czytam wiele tłumaczeń francuskich i te, które ukazują się we Włoszech. Nie bez znaczenia są również osobiste znajomości z polskimi pisarzami, zawarte dzięki Alinie. Nie zawsze jednak udaje mi się wydać to, na co miałbym ochotę. I tak na przykład, choć bardzo lubię i szanuję Tadeusza Konwickiego, nie miałem dotąd możliwości opublikowania żadnej jego książki. Natomiast miałem możliwość oddać mu przysługę, popierając w 1981 jego kandydaturę do nagrody Mondello za *Małą Apokalipsę* wydaną nakładem Feltriniego. Przekonałem do niej prawie wszystkich członków jury, kiedy niespodziewanie sprzeciwił się przewodniczący, przestraszony protestami z radzieckiej ambasady. Zaczął oponować, że poprzednio nagrodę przyznano Brodskiemu i że wobec tego nie należy nagradzać ponownie pisarza dysydenta. Niektórzy członkowie jury zaczęli się wahać. Przypomniałem sobie wtedy, że w dzienniku „Unità” ukazał się dopiero co list Breżniewa do architektów, w którym prezentował swoje poglądy na estetykę i sztukę budownictwa. Wziąłem ten artykuł i zaproponowałem, żebyśmy zamiast Konwickiemu, przyznali nagrodę Breżniewowi. To

podziękowało, wszyscy oddali głos na *Małą Apokalipsę*.

Z wielką przyjemnością wydałem opowiadania Mrożka i Herlinga-Grudzińskiego, ale profil mojego wydawnictwa nie pozwala mi porywać się na obszerne utwory narracyjne. Dlatego zainteresowałem się przede wszystkim poezją.

Jako pierwszy wydał pan we Włoszech tomiki poezji Miłosza i Herberta.

Miłosza wydałem już w 1981, były to dwa tomiki przygotowane, aby uczcić jego siedemdziesiąte urodziny. Potem przyszła kolej na Herberta, z którym spotkałem się w Warszawie i w Paryżu. Nie ma łatwego charakteru, ale oboje z Aliną żywimy dla niego głębokie uczucia i bardzo podziwiamy jego poezję. Wreszcie Jacek Woźniakowski zasugerował Alinie, że skoro wydałem dwóch największych współczesnych polskich poetów, powinienem wydać trzeciego, a raczej trzecią: Wisławę Szymborską. Było to w połowie lat osiemdziesiątych, minęło jednak wiele czasu, zanim Marchesani uporał się z tłumaczeniem. Poezja Szymborskiej jest niezwykle trudna do przełożenia, o wiele trudniejsza niż wiersze Miłosza czy Herberta i upłynęły całe lata, zanim wreszcie w zeszłym roku ukazał się tomik *Gente sul ponte* (*Ludzie na moście*). W momencie publikacji, mimo wszelkich naszych wysiłków, nie wzbudził niczyjego zainteresowania, przeszedł zupełnie bez echa. Urządziliśmy jego uroczystą prezentację w Instytucie Polskim w Rzymie, wysłałem egzemplarze do wszystkich poważniejszych wydawnictw, dzienników i tygodników. Nadaremnie. W ciągu pierwszych sześciu miesięcy sprzedaliśmy mniej niż 300 egzemplarzy.

Później przyszedł Nobel i wszystko się zmieniło. Musiała to być dla pana wielka satysfakcja.

To prawda, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że jest to jedyny tom Szymborskiej wydany jak dotąd we Włoszech i gdyby nie on, moi rodacy nie mieliby żadnej możliwości zapoznania się z jej poezją.

Wykazał pan niezwykłą intuicję wydawniczą. Taka sama sytuacja zdarzyła się przecież już wcześniej z Seamusem Heaney'em: wydał pan tomik, a zaraz potem on dostał nagrodę Nobla.

Ale nagroda Heaney'a wzbudziła dużo mniejszy oddźwięk. Fala zainteresowania wywołana Noblem trwa na ogół nie dłużej niż dwa, trzy miesiące; to prawdziwy cud, że w przypadku Szymborskiej jeszcze nie wygasła. Po ogłoszeniu werdyktu Szwedzkiej Akademii sprzedaliśmy blisko cztery tysiące egzemplarzy, jak na nasze warunki to naprawdę dużo. Teraz chciałbym wydać następny tom Szymborskiej, *Koniec i początek*, również w tłumaczeniu Marchesaniego. Chciałbym tylko, żeby udało się go przygotować w miarę szybko: każdy upływający miesiąc zmniejsza szansę na jego powodzenie wśród czytelników.

Czy Nobel dla Szymborskiej mógłby przyczynić się do rozbudzenia żywszego zainteresowania literaturą polską?

Trudno mi powiedzieć. Polska miała swoje pięć minut na początku lat osiemdziesiątych, kiedy ogłoszono stan wojenny. Wtedy wszystko co polskie dobrze się sprzedawało. No, ale to już minęło. Kiedy jakiś czas temu wydałem przepiękne opowiadanie Mrożka, *Moniza Clavier*, nikt nie chciał go czytać. W końcu odkupiłem z 98% zniżką większość nakładu od wydawnictwa, żeby uchronić go od wysłania na przemiał. W wielkich domach wydawniczych nie dzieje się lepiej. Także i teraz, stwierdzam z przykrością, wielu niemądrych krytyków z lekceważeniem pisało o Szymborskiej.

Jakich polskich pisarzy chciałby pan jeszcze opublikować?

Na przykład poezje Wyspiańskiego, ale zdaję sobie sprawę, że są praktycznie nieprzetłumaczalne. Bardzo podoba mi się również Jasnorzewska-Pawlikowska. Natomiast w tej chwili przygotowujemy do druku *Opowiadania* Marka Hłaski, mam nadzieję, że niedługo się ukaza.

Dziękuję za rozmowę.

Jan Gościński *Cyrograf* '97:

Tekst jest poszerzoną wersją tego, co powiedziałem na fajfie fantomatycznym wydanym przez panią Myriam Prongué, dyrektora krakowskiego ośrodka wymiany kulturalnej szwajcarskiej fundacji Pro Helvetia z okazji pobytu w Krakowie Ludwika Flaszena i ukazania się kolejnego wydania jego „Cyrografu”.

Droży Państwo!

Słówko o fantomach.

Okoliczności, w których się spotykamy, przywodzą na myśl pewną znaną nowelę, której przedmiotem jest kryzys tożsamości artysty pióra, przez dłuższy czas mniemającego, że, tworząc, wyjęty jest z porządku zniechędzonej woli, utożsamianego ze zdrowym i życiowo sprawnym mieszczaństwem. Ze skomplikowanych powodów — jednym z nich jest dywersja sumienia, które podsuwa, że praca pisarza, choć odbywa się na coraz wyższych skrętach spirali ironii, w istocie w równym stopniu co handel lub rzemiosło, jest wolą zrutynizowaną więc domeną serc prostych — innym ta okoliczność, iż twórczość to Eros, zaś mieszczaństwo jest jedyną rzeczywistością cielesnością i zmysłowością epoki i pozostawanie z dala od niej grozi wyjąłowieniem — ze skomplikowanych zatem powodów i, jak sobie Państwo przypominają, podążając za radą zaprzyjaźnionej rosyjskiej malarki, Tonio Kröger udaje się w podróż do okolic rodzinnych — NB via opisany w „Cyrografie” Elsynor — po których, z powodów oczywistych (1. Lubeka, więc handel i rzemiosło jako formy życia nieledwie artystyczne 2. miasto dzieciństwa, więc zmysłowość najintensywniejsza z możliwych) spodziewa się wielkiej jasności. Pamiętają Państwo również, że opis tej podróży stawia na głowie potoczne pojęcie formy noweli: rzecz nabiera kształtu poematu, wprowadzającego zamiast rymu Leitmotiv, więc coś w rodzaju nad-rymu, korowodu zjaw i powtórzeń, których nie umiemy oddzielić od postaci i wypadków aktualnych. Miasto natomiast jest jak ściana, od której odbija się imaginacja. Bardzo ironicznie, z tego porządku fantomów wyłamują się trzy tylko epizody: Tonio Kröger odwiedza dom rodzinny, w którym znajduje się teraz miejska biblioteka. Żeby nie dać po sobie poznać wzruszenia, wyciąga z półki pierwszy lepszy tom i zaczyna go z miną turysty kartkować. Przy wyjeździe wzięty zostaje za międzynarodowego oszusta i, nie mając przy sobie dokumentów, legitymuje się, pokazując żandarmowi korektę swej ostatniej noweli, którą zabrał ze sobą w podróż. Wreszcie, na końcu, pisze poważny list do swej rosyjskiej przyjaciółki. W morzu fantomów rzeczywiste okazuje się pismo, więc — fantom fantomów.

Wyglądam to *encomium* w rodzinnym mieście Ludwika Flaszena, lecz na jego skrawku niejako neutralnym. Czyli że

było dziecko, które niegdyś mogło zdobić tutejsze fasady napisem CRACOVIA PANY, usiadło na moment na krześle Pro Helvetii; ta sama dłoń, która spoczywała na rozpalonym czole Bakunina pięści dziś okazała głowę autora „Cyrografu”. Oto legitymacja- pismo: skonfiskowana „Głowa i mur” — jeden z ocalałych egzemplarzy autorskich — oto stare wydanie „Cyrografu” (nakładu tyle, ile kot napłakał) — oto przekład francuski książki, wymyślony i wykonany przez Adriana le Bihana (NB ilość sprzedanych egzemplarzy wydania francuskiego przewyższa ostatni nakład polski, asumpt naszego spotkania). Był materialny „Cyrografu” zawsze był wysoce problematyczny, książka jest wiecznie nie-ostateczna, to wypadają z niej teksty, to wchodzi do niej nowe; niegdyś szereg strasznych nianiek czyhał nad jej kolebką z wrzaskiem.... Autor ni to emigrant, ni krajowiec, może pisarz, ale najpewniej człowiek teatru, choć może i to nie, bo teatr jakby nieinstytucjonalny i niby jest, ale jakby go nie było... W dodatku zawsze *wne kolektiwa*, więc istnienie nie pomnożone przez ilość.

Tyle, by sytuacja ustaliła się wstępnie.

Niezależnie jednak od tego, jak powiodła się Ludwikowi ta Lubeka, na kondycji materialnej książki kwestia fantomów się nie kończy. Bo „fantom” to nie tylko „majak”, czy „pożór rzeczy”. Mówimy także o „członku-fantomie”, mając na myśli sensację bólu czy swędzenia pochodzące z amputowanej, więc fizycznie nieobecnej (choć obecnej na mapie mentalnej ciała) kończyny. Mapa mentalna plus ból fizjologiczny w kończynie nieobecnie-obecnej to pewne przybliżenie sposobu istnienia literatury w dobie najświeższej, pod którym, myślę, podpisze się większość teoretyków po-nowoczesności. Na tym gwoździu spróbuję zawiesić mą wypowiedź o „Cyrografie”, próbując spojrzeć na książkę nie z punktu widzenia rewindykacyjnego, ale z punktu widzenia tego, co nastąpiło PO NIEJ. Twierdząc, że książka Flaszena, z pozoru ograniczona przez rzeczywistość, którą opisywała, jest drogowskazem, za którym postępując, można się wydobyć ze zgoła innych i bodaj donioślejszych niż minione ubabrania. Innymi słowy: w „Cyrografie” znajduje zarówno fantomatyczny klimat naszych czasów, jak i szereg filozofów znajdujących się na linii współczesnej krytyki po-nowoczesności, jak wreszcie pewne szczególnie cenne nadwyżki.

Wyrażając się zwięźle, problem tkwi w tym, że *species* nasza, w sposób mało zrozumiały, niemniej rzeczywisty, znalazła się w epoce, w której umysł uznaje przygodność i bezpodstawność bytu i — JEDNOCZEŚNIE — doświadcza, i to na skalę nieznana dotąd ludzkości — ładu: ładu wprowadzanego przez potężną maszynę technologiczno-biurokratyczną rozwijającą się samoczynnie. Pytaniu „co dalej?” poświę-

cony jest wysiłek tego procentu myślicieli współczesnych, którego nie zadowalają odpowiedzi oczywiste, tj. bądź postawić na Ład Absolutny, więc eliminację elementu każdorazowo stawiającego opór jakiegokolwiek natury (praktycznie Obcego, co finalnie oznacza eliminację ludzkości całej i całego jej otoczenia), bądź stosować paliatywy (permanentna terapia, z perspektywą finalną robotów podających prochy wariatom), bądź wbudować w „biednych ludzi” Nadczłowieka, więc uzdatnić ich trwale do egzystencji modelowo schizofrenicznej).

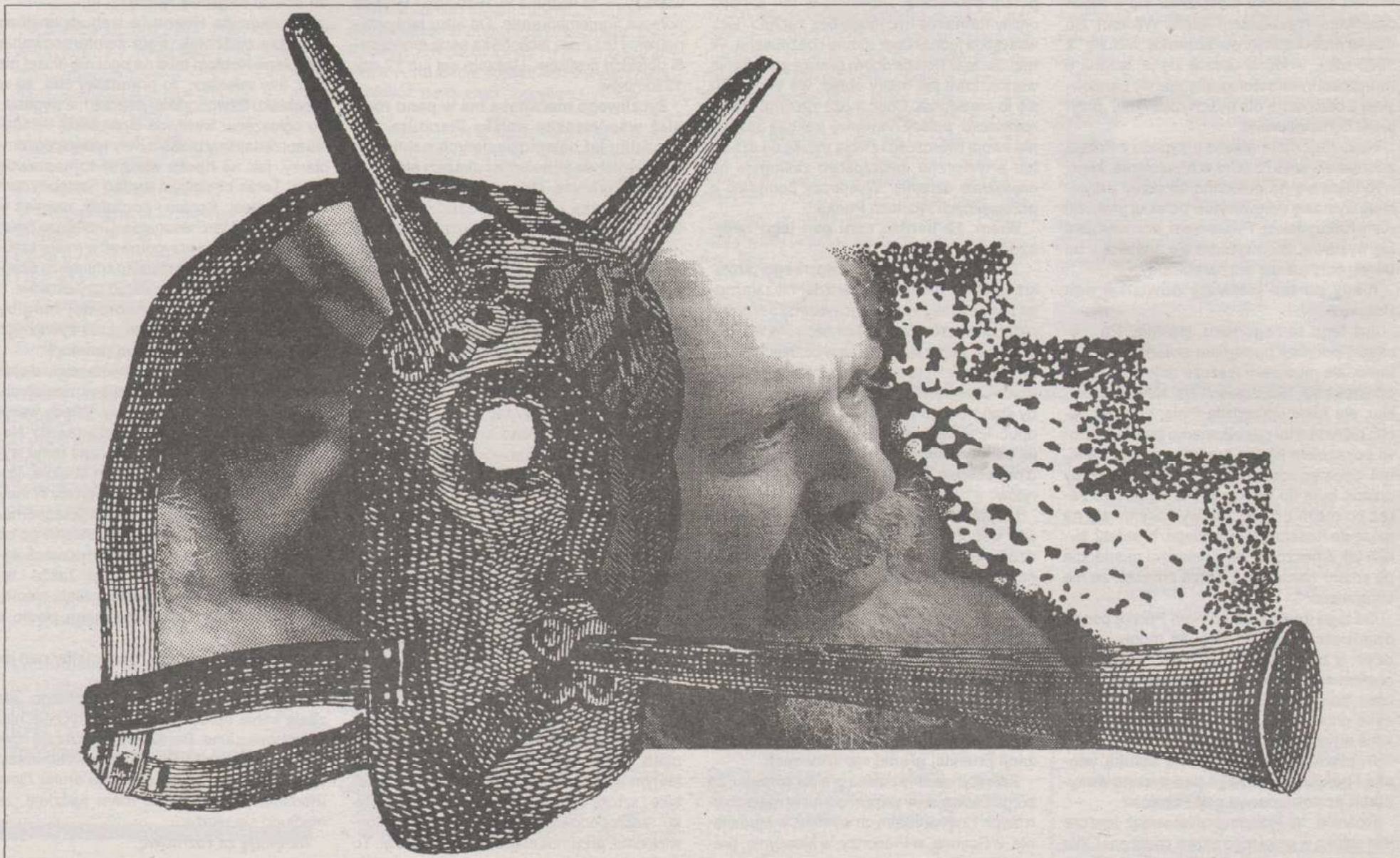
Otóż „Cyrograf” jest osobliwym romansem wychowawczym, zapisem dziejów jednostki, która podle czuje się w Ładzie (reprezentowanym przez instytucje), równie podle pod naciskiem kultury zrationalizowanej i nie najlepiej w klimacie absurdu, ale która, żeby użyć pięknego wyrażenia Wata, tę swoją nieprzynależność pragnie uwierzytelnić, czyli — różnie się to określa — zrobić siebie, czy też dokonać negacji negacji. W tych dziejach łatwo rozpoznać identyczną strukturę duchową, której poszczególne treści to się wymieniają, to dojrzewają, to, znudziwszy dźwigacza, gasną. Znaczenie okoliczności historycznych wydaje się przy tym niewielkie.

Oto abstrakt z „Cyrografu”, jw. obócony ku teraźniejszości.

1. Zachwycające moją generację teksty wczesne, jakbyśmy powiedzieli dzisiaj, karnawałowe, więc eksploatacja kontrastu pomiędzy normą i obrządkiem (niekoniecznie politycznymi) z jednej i cielesnością osób je praktykujących z drugiej strony. Gombrowicz PRLu, Flaszen w swych felietonach i esejach nie pytał o logikę Nadbudowy, ale zajmował się konsekwencjami fizjognomicznymi i charakterologicznymi, jakie pociągała za sobą dla osób grających na oficjalnej szachownicy. Z reguły katastrofalnymi. Była to działalność prowadzona u samych źródeł literatury — a że wzmiankowany kontrast, o ile mogło się wtedy sądzić, „na Zachodzie” od dawna przestał być kogokolwiek podniecać i nie zawierał już żadnego waloru poezjotwórczego — w niej, nie w twórczości w typie „wybili, panie, wybili” i nie w awangardowości, można się było dopatrywać projektu polskiej nowoczesności. Dyskurs tych tekstów był już fantomatyczny. Nie podważając Wartości jako postulatu, okazywały nieufność wobec możliwości ich ujęcia językowego, szerzej wobec posługiwania się językiem instrumentalnie, w celu tworzenia stanów doskonalszych niż zastane, a to z powodu jego właściwości mechanicznych powodujących, że raz puszczony w ruch będzie po prostu powtarzał swe tajemne gramatyki, których związek z kwestią odpowiedniości rzeczy i słowa jest nieustalony (w ówczesnej Polsce brzmiało to trochę jak bajka o żelaznym wilku). Z czego nietrudno było wypośrodkować, że gwarancją znaczenia słów jest przyzwolenie władzy, znów niekoniecznie politycz-

LUDWIK FLASZEN w karykaturze.

Rysunek Aleksander Pieniek



avec humilité

Ewa
Sonnenberg

nej. Było to ich ostrze antyinstytucjonalne, a że Flaszen zdawał się skłaniać do rozszerzenia pojęcia instytucji na wszystko w kulturze, co nie wchodziło w związek karnawałowy z ciałem — innymi słowy na całość ówczesnej kultury potocznej — godziło ono w stałość i solidność otoczenia jako taką. Pamiętam, że powalił mnie na kolana pogląd Flaszena, iż przełom literacki — po-odwilżowy, czy jak tam — nie programu wymaga, lecz bełkotu — pogląd, zapewne ze względów higienicznych, wyrażony w języku, który powinno się było smakować z Kwintylianiem w ręce.

2. „Popołudnia piniacza” i szereg tekstów dodanych, w których wyjaśnia się wiele wcześniejszych niewiadomych. Przeważa w nich widzenie religijne i stosowna mu alegoryczna forma parabol. Parabole mówią o Upadku, który wyraża się w piśmie, fantomatycznym, czy jak powiedziałby Derrida, „suplementarnym”, tj. w stosunku do kerygmaticznej (znaku wcielenia Boskiego) mowy zdegradowanym, wtórnym, osłabionym, abstrakcyjnym. Wywyższona zostaje mowa, fenomenologicznie pierwotna — i to w geście Mojżesza, który rozbija pierwsze tablice prawa (na których płoną jeszcze litery). Dodajmy jednak, że człowiek Flaszena, żyjący w świecie kopii i *simulacrum*, których znaczenie, w najlepszym razie, zostało zapomniane (odstąpił je Apokalipsa, której znaki pilnie są wysłuchiwanie), wolny jest za to od zobowiązań wobec instytucji, przynajmniej w ich dzisiejszych formach. Jesteśmy tu w kręgu derridańskiej krytyki logocentryzmu, ale także w kuźni, w której odbywają się próby reformy instytucji opartych na absolutyzacji pisma (Lyotard). Co przerywam, wspominając, iż instytucją — ale wtedy już nie instytucją — która odda sprawiedliwość akustyce i ciału, byłby teatr, ten właśnie na rzecz którego literatura straciła Flaszena. **)

3. „Księga”, tekst centralny, z którego wyjąć chciałbym ten tylko, jakże po-nowoczesny filozofem: kontaktu ze światem opartego nie na projekcji własnego Ja w otoczenie, ale na słuchaniu Innego. Mówiąc „otoczenie”, myślę nie tylko „ludzie”, ale i „rzeczy”, naturalne i ręką ludzką uczynione. Więc — w żadnym razie Nadczłowiek.

4. „Głosariusz”, więc coś spoza dyskursu fantomatycznego, próba wyjaśnienia uwarunkowań historycznych tekstów wcześniejszych, tak by stały się zrozumiałe dla młodszych czytelników. Tekst ten, w którym anarchista i Diogenes wysłuchujący Innego, Obcy, Wróg Ładu i optymistyczny apokaliptyk, drapie się w protezę — trwam przy mej terminologii — tłumaczę sobie tak: w wierszu Wata, z którego wziętem wyrażenie „uwierzytelnianie nieprzynależności”, mowa o Hölderlinie, który w błędzie (lecz cóż jest błąd?), na każde stawiane mu pytanie odpowiada bez różnicy „nie”, lecz za każdym razem uzupełnia owo „nie”, wyrazem szacunku dla

pytającego, więc „Nie, Wasza Wysokość”, czyli, jak u Wata, *avec humilité*. Więc: z wyrazami szacunku od fantoma L. F.

Mam nadzieję, że nie wezmą mi Państwo za złe mego własnego drapania się w protezę, tj. wywodu mętno-abstrakcyjnego, poza którym — to usprawiedliwienie — kryje się nadmiar. Nie umiałem inaczej zabrać się do przedsięwzięcia prawdziwie w duchu Dürrenmatta — rewindykacji — pisarza? — fantomu? — w jego rodzinnym mieście, ale na skrawku neutralnej Helwecji. Na Twoje ręce, Myriam, składam raz jeszcze podziękowania tejże Helwecji, która, po raz kolejny kładzie się na mym życiu efektem obcości, wprowadzając wyłom w jego ogólną przewidywalność.

*) Później, kiedy czytałem już trochę inaczej. „Popołudnia piniacza” uruchomiły we mnie osobliwą chemię: rejestrowałem rozmaite odzywające się z tekstu głosy, ale nie jako antycedeny, tylko z punktu widzenia Flaszenowej poetologii. Kto wytrzymywał próbę kontrastu? Z autorów polskich: Brzozowski, najznamienitszy brzozowski nowoczesny, Kazimierz Wyka, Gombrowicz, Miłosz, zwłaszcza ten „z głosów biednych ludzi”. Pozwól sobie zacytować samego siebie: „Flaszen był tym z krakowskich filomatów zrzeszonych na seminarium wielkiego Kazimierza Wyki, który bodaj najsilniej reagował na „brzozowską” stronę nauczyciela. Na motyw „kultury i życia”, który zresztą w tym, co Wyka pisał — nie w tym, co mówił — pojawiał się po wojnie rzadziej niż przed wojną. Brzozowski miał nieszczęście wyrażać opinie w rodzaju tej, że struktura społeczeństwa wyraża się najmocniej w naszej fizjologii cielesnej i umysłowej albo tej, że stosunek nasz do własnego ciała jest wytworem społecznym. W związku z tym Polskę widział jako kłębowisko duchów na próżno szukających cielesnej formy, by w nią mogły wstąpić, a za tą wizją kryła się rozpacz z powodu niedowładu politycznego i gospodarczego kraju, braku struktury, które mogłyby być zasilane przez twórczość polską, w których mogłaby ona „pracować”, tj. zostać zużytkowana dla przekształcenia rzeczywistości. „Życie” traktował jako sprawdzian „kultury” i stąd równanie: „filozofia” = „fizjologia”, ponieważ ta pierwsza jest organem życia. Kto się w to chce zagłębić, niech przeczyta „Sztukę poprawnego womitowania” i „Spoconą Mysz” Flaszena — wzory postępowania krytycznego, które polega nie na roztrząsaniu idei i nie na zagłębianiu się w logikę sądów, ale na demonstrowaniu konsekwencji życiowych typu ludzkiego, fizjologii, fizjologii, które przez te idee zostały ukształtowane”.

**) Ujęcie Flaszena jest gnostyckie: jego parabole traktują o świecie jako kreacji niedoskonałej, o utraconej Pletorze, androgynizmie, o rzeczach i osobach — hybrydach (diabelskość), wreszcie o potrzebie nie-inżynierskiego poprawiania Stworzenia. Dotknąłem się tego w artykułach „Ludovicus Triumphans” i „Kursywą po „Cyrografie” („Dekada” 1995 nr 3)

RIMBAUD DO VERLAINE'A

dla J.N.

wracam do ciebie
tylko bardziej zmęczona
tylko bardziej chora
zarażona szaleństwem
jedynym kompanem tego więzienia
popatrz co ze mną zrobili
bohatera z przełomu wieków
przez przypadek zostałam świętym
z seksownego ciała pozostało ciało męczennika
na pamięć uczą się wszystkiego co mnie dotyczy
a przecież nie miałam ambicji zostać Chrystusem
nikogo nie zamierzałam zbawiać
nie podawałam się za króla
cechy nadczłowieka odziedziczyłam
nieświadomie po germańskich przodkach
chciałam spokojnie przejść przez życie
jak każdy mieć swoje słodkie grzechy
w naiwny sposób stawać się coraz lepszym
napisać o tym kilka miłych wierszyków
zrobić sobie parkę potulnych dzieci
nic nie robiłam na szybko
a jeśli to spieszyłam się tylko do ciebie

LEKCJA RZECZYWISTOŚCI

co to jest?
to jest lęk
zobacz jaki tłusty i lepki
roz mieszany z farbą ścian
rozpuszczony w wodzie
rozbija ogień na pola lodu
mieszka w kąciakach ust.

co to jest?
to jest strach
zobacz jaki szczelny
przerabia ciepło w metal
ostrzy powietrze
szybszy od myśli
zabiera koniuszek serca
nie mieszka on jest

co to jest?
to jest ból
zachłanny i łapczywy
posłuchaj lubi jak się
o nim mówi jest panem
samego siebie mieszka
we wszystkim

SKALA WRAŻLIWOŚCI

po tym co się stało
nie umiem rozmawiać z umarłymi
a co dopiero z żywymi
nie potrafię dzielić życia na dzień i noc
a co dopiero na godziny
nie wychodzi mi modlitwa szeptem
a co dopiero na głos
nie chcę patrzeć w lustro
a co dopiero na ludzi

po tym
z wiary zostało parę ziarenek różańca
z marzeń kilka białych tabletek
z wierszy jeden skompromitowany tytuł
z rozmów rzucanie mięsem
z przyjaźni dreszcz po usłyszeniu pierwszych liter imion
z wiedzy smród lakierowanych okładek
z uczuć ciągle świeże skrępy

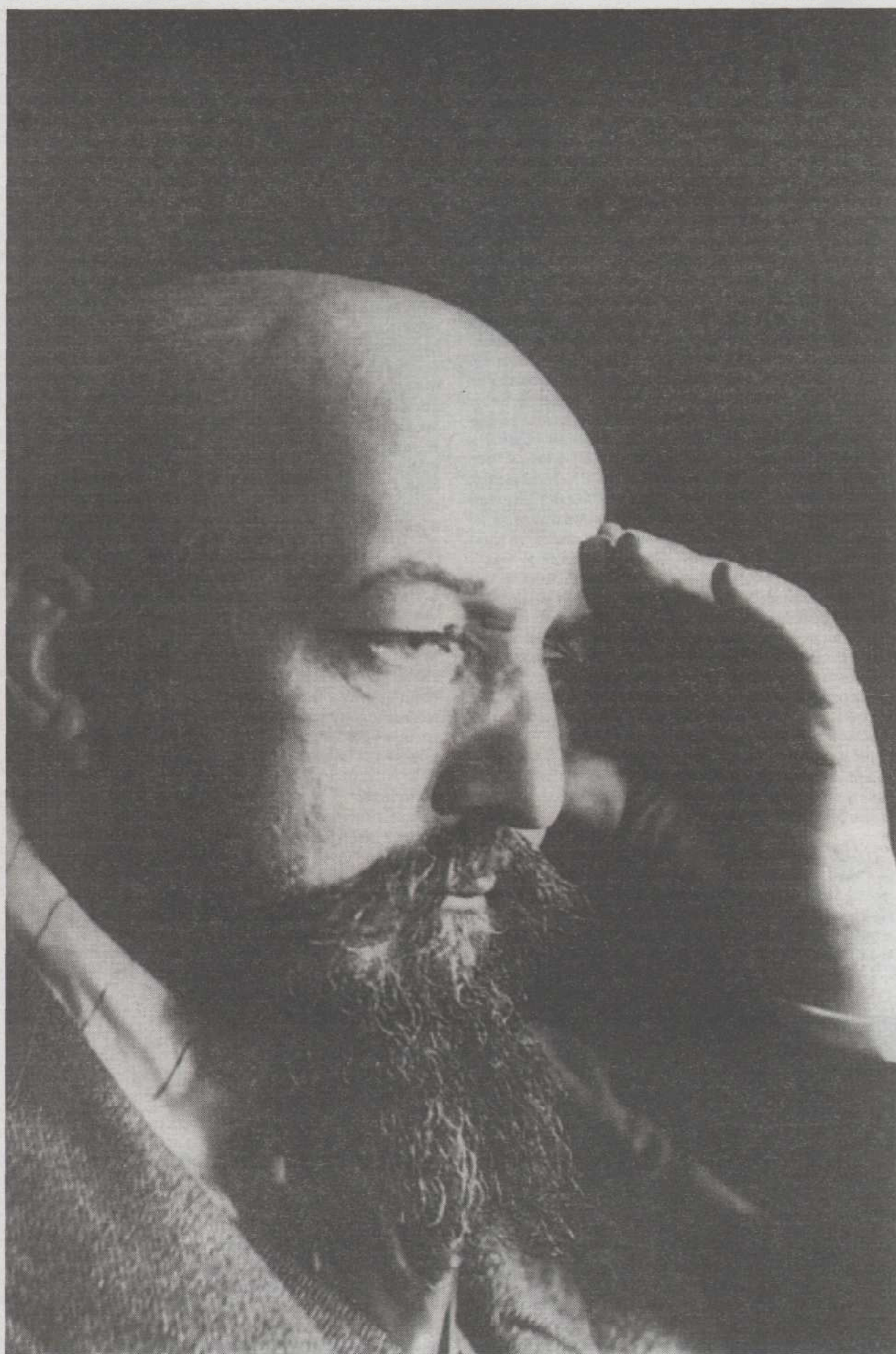
oduczyłam się prawdziwego życia
zapomniałam do czego służy ciało
boję się być kochaną
a co dopiero uprawiać miłość
po tym co się stało nie używam dotyku

EWA SONNENBERG. Poetka i pianistka. Ukończyła Akademię Muzyczną we Wrocławiu. Publikowała m.in. w paryskiej „Kulturze”, „Tytule”, „Metaforze”, „Prozie”, „Studium”. W 1996 ukazał się jej debiutancki tom wierszy pt. *Hazard*. Laureatka poetyckiej nagrody G. Trakla za rok 1996. Mieszka we Wrocławiu.

Aleksander Fraj. *Kompozycja z Czarnej Serii*, 1988, olej na płótnie, 80 x 90 cm.



Anna Czabanowska-Wróbel ...Iskra



TADEUSZ MICIŃSKI, Zakopane, 1912.

Fotografia Stanisław Ignacy Witkiewicz

Zaplanowana na pięć tomów edycja *Utworów dramatycznych* Tadeusza Micińskiego wzbogaciła się w roku 1996 o dawno oczekiwany tom pierwszy. Brak tylko tomu ostatniego, który zawierać ma między innymi posłowie autorki wydania, by całość zamysłu została zrealizowana. Imponujący trud edytorski Teresy Wróblewskiej domaga się, innej niż zdawkowe pochwały, odpowiedzi ze strony czytelnika. Wiele też od czytelnika wymaga. Dramaty i komentarze zasługują na uważną, skupioną na szczegółach lekturę.

Centralne miejsce w nowym tomie zajmuje *Kniaź Piatomkin* — dramat o rewolucji a zarazem dramat o Rosji. Dotychczas był on dostępny jedynie w nielicznych egzemplarzach wydania z 1906 roku z okładką projektu Stefana Filipkiewicza — w ekspresyjnym uproszczeniu przedstawiającą ciemny kształt „myślowego pancernika” na tle burzliwych fal. Okładka ta nie spodobała się samemu poecie, ale jak zauważa autorka opracowania: „ściśle przylega do treści dramatu i bardzo trafnie interpretuje jego sens”.

Teresa Wróblewska zgromadziła ogromne materiały dokumentujące związki dramatu z autentycznymi wydarzeniami

na rosyjskim okrucie. Można więc porównać sylwetkę historycznego lejtnanta Szmidta i postać „marzyciela przysięgającego cieniem umarłych” z dramatu Micińskiego. Ciekawe światło na sposób pracy nad dziełem rzuca korespondencja Micińskiego z polskim adwokatem Tadeuszem Wróblewskim — obrońcą w procesie Szmidta. Mimo jego doskonałej mowy obrończej, Szmidt został po głośnym procesie skazany na karę śmierci. Wierność realiom, operowanie konkretnym szczegółem nie przeszkadzało Micińskiemu w swobodnym kształtowaniu postaci dramatu. Są na przykład znaczne różnice pomiędzy znaną z relacji sądowych autentyczną osobowością żony oficera (niedobre małżeństwo było dziełem przypadku) a wykreowaną przez Micińskiego postacią kobiety, której powagi dodaje tragedia utraty dzieci. *Nota bene* cierpienie i śmierć dziecięcych bohaterów to stały motyw twórczości Micińskiego.

Oprócz historii przywołane są rozmaite niezbędne konteksty — piosenki uliczne z Odessy, ulotki, broszury, ówczesne opracowania o życiu nędzarzy czytane przez autora. Informacje o życiu politycznym, umysłowym, obyczajowym i religijnym ówczesnej Rosji, jakie zdobywał poeta w trakcie pracy nad dramatem zostały starannie odtworzone przez

Wróblewską. Znajdują potwierdzenie autentyczności niezliczone szczegóły wizyjnego dramatu, jak choćby ów zapadający w pamięć „Kozaków dziki ochrypy śpiew”, który zapewne usłyszeć można było w 1905 roku nie tylko w Odessie, ale i w Warszawie:

Na ulice Mariensztadskiej
razigrał się knut kazackoj,
biej, nagajka, mieszczanina —
zażgi pakliu kiersosina —
aj, toptaj — toptaj!

Najbardziej frapująca wizja z ekspresjonistycznego dramatu to duchowa walka Szmidta z jego lucyferycznym sobowtórem i antagonistą Wilhelmem Tonem oraz końcowa scena z ukazującym się Szmidtowi obrazem boskiego dziecka — małego Dalaj-Lamy.

Komentarz dokumentuje szczegółowo niełatwe dzieje dramatu Micińskiego w teatrze. Prapremiera to legendarna inscenizacja warszawska z roku 1925 w reżyserii Leona Schillera, scenografii Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków i z muzyką Karola Szymanowskiego. W komentarzu przedrukowany został w całości szkic, rozpowszechniony w roku 1925 w formie anonimowej ulotki dołączonej do programu. Teresa Wróblewska rozpoznaje w nim styl i sposób myślenia Wilama Horzycy, inicjatora całego przedsięwzięcia. Noty te zawierają interesującą syntetyczną interpretację dramatu w formie objaśniającego streszczenia.

Po II wojnie światowej utwór Micińskiego „nie miał szczęścia do inscenizacji”, jak przypomina Wróblewska. W Warszawie, w roku 1967 spektakl w reżyserii Jerzego Kreczmar i scenografii Ottona Axera został zdjęty przez cenzurę po jedynym zamkniętym przedstawieniu dla władz. Lista polskich inscenizacji obejmuje jeszcze inscenizacje: z roku 1979 wystawioną w Rzeszowie w reżyserii Krystyny Meissner oraz z roku 1981 w Gdańsku w reżyserii Macieja Prusa. Kraków nigdy nie zobaczył *Kniazia Piatomkina* na żadnej ze swoich scen. Być może edycja dramatu zainspiruje dyrektora Krystynę Meissner do powrotu do raz już wystawianego przez nią dzieła i do jego nowej interpretacji.

Trudne losy *Kniazia Piatomkina* na powojennych scenach polskich nasuwają skojarzenia z dziejami innego dramatu o rewolucji roku 1905 — *Róży Żeromskiego* i o jej warszawskiej inscenizacji z lat osiemdziesiątych, która nigdy nie została pokazana publiczności. Skazana została tym samym na potencjalne tylko istnienie w dziejach teatru. Obydwie straty nie dadzą się naprawić — nie powróci istniejąca w latach stanu wojennego szczególnie więź emocjonalna pomiędzy widownią a sceną oraz nastrój oczekiwania na każdą aluzję wyrażającą pragnienie wolności.

Nigdy nie przeszedł próby sceny debiutancki utwór dramatyczny Micińskiego — drukowana dotychczas jedynie w czasopiśmie „Ateneum” *Noc rabinowa*. Pełne erudycji przypisy pomagają przedzierać się przez sensy tego niejasnego, amorficznego, groteskowego utworu. Wśród różnorodnych źródeł uderza zwłaszcza bogactwo odwołań folklorystycznych pomagających zrozumieć znaczenie tytułu. Już w dramacie Słowackiego *Ksiądz Marek* mowa jest o tajemniczej nocy:

Czy ty wiesz, co się nazywa
U chłopów noc rabinowa?
Co dęby w puszczech porwa,
Domy znosi jak namioty
I całą noc sypie grzmoty
Głośnie jak Jehowy słowa?
A dlaczego rabinowa?

Odpowiedź „dlaczego rabinowa?” zawarta w komentarzu Teresy Wróblewskiej w istotny sposób pomaga zrozumieć wizję „świata na opak” z dramatu.

Do źródeł symboli z dramatu *Noc rabinowa* chciałabym dorzucić jedno, odnalezione przeze mnie podczas pracy nad artykułem o związkach twórczości Micińskiego z baśnią. Pomaga ono zrozumieć zagadkową postać Perkunatele i jej zrównanie z osobą Matki Boskiej, co ma kluczowe znaczenie dla nowej mitologii, którą buduje Miciński.

W tomie Lucjana Siemieńskiego *Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie* zawarta jest następująca informacja: „Na Żmudzi także modlą się do Perkunatele, czyli do Najśw. Panny zwanej u nich Panna Maria Perkunatele”. Zrównanie pogańskiej Perkunatele-Gromownicy z Matką Boską nie jest więc przypadkowym i arbitralnym pomysłem autora, lecz wypływa z jego studiów folklorystycznych i mitoznawczych. Wizja „zmierzchu bogów” z *Nocy rabinowej* i obraz Perkunatele jako matki nowego Boga — prowadzi prosto do synkretycznej koncepcji Perkuna-Chrystusa zawartej w *Życiu nowym*.

Komentarze Teresy Wróblewskiej zaskakują bogactwem szczegółów. Nawet słaba młodzieńcza jednoaktówka *Noc* jest okazją by, na podstawie listów i dokumentów, przybliżyć interesujące tło biograficzne tego utworu. Jednoaktów-

nad Mrokiem

ka powstała w czasie, gdy Miciński bronił się przed miłością dwóch samodzielnych panien z Polesia (jedna z nich została później jego żoną). Uczucie drugiej z nich, Jadwigi, odrzuca. Składa propozycję małżeństwa w sposób, który zmusza dziewczynę do jej odrzucenia. W liście skierowanym do krewnej i najbliższej przyjaciółki Jadwigi pisze:

„Jadzi nie kocham, a raczej kocham jak siostrę i gdybym nawet kochał jak kochankę, mało z tego wróżyłbym szczęścia jej i sobie.

Jeśli rzeczywiście żyć nie może bez tego, abym został jej mężem — to zgoda. Mało mnie obchodzi z kim będę sypiał w nocy. (...)

Brr! czy wy wszystkie jesteście takie? jak kogo pokochacie, koniecznie chcecie mieć z nim dziecko?”

Oto jest romans życia nie skłamanym w niczym... Jak błodo i konwencjonalnie wygląda na tym tle sama *Noc* z jej myślową zależnością od „dramatu rodzinnego” z *Nie-Boskiej komedii*! Postać Nieznajomej, co do której Teresa Wróblewska sugeruje, że wzorowana jest na osobie adresatki cytowanego tu listu, przyjaciółki Jadwigi, bardziej niż realną dziewczyną wydaje się być kolejną wersją Dziewicy-trupa czy wręcz symboliczną personifikacją samej śmierci. Nie znaczy to, że trop autobiograficzny jest w tym przypadku fałszywy. Utwór dotyczący kwestii „czy artyście wolno się żenić?” powstał w okresie, gdy była ona dla Micińskiego w osobisty sposób ważna. W *Nocy rabinowej* również odnajdziemy odzwierciedlenie kompleksu uwiedzenia — poczucie winy zrzucone jest na barki bohatera dramatycznego.

Po kilku latach Stanisław Przybyszewski w dramacie *Śnieg* w sposób może niedoskonały, ale daleko mniej schematyczny wykorzysta motyw trójkąta: artysta — łagodna żona — demoniczna kochanka. Później podobny motyw groteskowo przetworzony przez Witkacego to: śmierć Zosi Osłabędzkiej jako nieszczęśliwej rywalki Heli Berz w *Pożegnaniu jesieni*.

W twórczości Micińskiego wielkie znaczenie ma dialog z tradycją romantyczną. Motywy wyprowadzone z romantyzmu odnaleźć można również w nowym tomie dramatów. Będzie to dziecko jako uosobienie czystości i niewinności, polskie dziecko jako ofiara prześladowań a zarazem moralny zwycięzca w utworze *Wrogowie duchów*. Inny motyw: artysta jako szaleniec, artysta zamknięty w szpitalu wariatów pojawia się w jednoaktówce *Romans Siedmiu Braci Śpiących w Chinach*. Ale są tu również modernistyczne stereotypy artysty i aluzje do sytuacji samego autora pomawianego przecież o szaleństwo.

We wspomnianym utworze wykorzystany został w bardzo interesujący sposób motyw teatru w teatrze a zarazem snu we śnie. Akcja rozgrywa się wewnątrz psychiki uznanego za szaleńca bohatera-poety. Jego projekcją są postacie pozostałych pacjentów domu obłąkanych.

Istotne są również inspiracje dalekowschodnie w tym utworze i w zachowanym jedynie fragmentarycznie dramacie *Kijomori* osnutym wokół walk o władzę w XII-wiecznej Japonii. Fascynacja Micińskiego Japonią, jak wskazuje Teresa Wróblewska, ma swoje źródła w występach teatru japońskiego w Polsce w roku 1902. Informacja ta staje się podstawą datowania utworu na lata 1904/1905. Są również źródła polityczne: wojna rosyjsko-japońska wywołała falę zainteresowania dziejami Japonii a nawet snucia analogii dziejów i charakteru narodowego Polaków i Japończyków. W poezji Micińskiego zainteresowanie aktualnymi wydarzeniami wojennymi znalazło wyraz w zawartym w broszurze *Do źródeł duszy polskiej* (1906) wierszu *Bitwa nad Jalu*, rozpoczynającym się od japońskiego okrzyku wojennego: „Banzaj!” Z kolei bohater *Nietoty* w duchowy sposób bierze udział w walce: „Mówią złośliwi, że Kuropatkin przegrał, mając w Ariamanie przeciwnika w bitwie pod Mukdenem”.

Wszystko to jedynie potwierdza starannie udokumentowaną hipotezę edytorki co do datowania *Kijomoriego*.

Twórczość Tadeusza Micińskiego budzi ciągle rosnące zainteresowanie nie tylko w kręgu badaczy literatury Młodej Polski. Stało się ono wyraźne zwłaszcza od końca lat siedemdziesiątych, gdy ukazały się książki Jana Prokopa o poezji, Jerzego Tyneckiego o biografii i Elżbiety Rzewuskiej o dramatach oraz zbiorowe *Studia o Tadeuszu Micińskim* pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. W latach osiemdziesiątych w wydawanej przez Wydawnictwo Literackie serii Biblioteka Poezji Młodej Polski ukazały się *Poezje* w opracowaniu Jana Prokopa oraz *Poematy prozą* z komentarzami Wojciecha Gutowskiego, który Micińskiemu poświęcił wcześniej osobną książkę.

Gdy edycja dramatów zostanie zakończona, pozostanie jeszcze kwestia współczesnych wydań legendarnych powieści Micińskiego. *Nietota* — „księga tajemna Tatr” wydaje się szczególnie istotna ze względu na swoje związki z późniejszymi groteskowymi „powieściami-workami” Witkacego, zwłaszcza z *Pożegnaniem jesieni*. W najnowszej prozie

polskiej z lat dziewięćdziesiątych są również ciekawe przykłady aluzji do dzieła, które wkrótce — nie trzeba będzie długo czekać — ktoś nazwie strasznym słowem „kultowe”. Z kolei powieść *Książd Faust* stanowi klucz do zrozumienia lucyferycznych koncepcji pisarza. Zawarta tam wizja wtajemniczenia nieświadomego adepta przez obdarzonego wiedzą tajemną mistrza ma związki z symboliką masońską i okultystyczną.

Wszystkie powieści Micińskiego, a zwłaszcza *Nietota*, roją się od aluzji — personalnych (*Nietota* to przecież także w jednej ze swoich warstw powieść z kluczem!), kulturowych, cytatów i kryptocytatów, trudnych obcojęzycznych terminów, nawiązań do folkloru tatrzańskiego, mitologii hinduskiej, historii Polski i Europy, erudycyjnych wzmianek odwołujących się do rozmaitych dziedzin wiedzy, do masońskich, gnostycznych, kabalistycznych wtajemniczeń. Nowe i prawdziwie naukowe interpretacje powieści Micińskiego nie są w ogóle możliwe bez przebrnięcia przez sploty trudnych terminów i zagadek. Zrozumienie dwudziestowiecznych przemian polskiej prozy bez dzieł, które Michał Głowiński zaliczył w swojej monografii powieści młodopolskiej do bieguna destrukcji tradycyjnego modelu powieściowego, wydaje się niemożliwe.

Naukowa edycja powieści Micińskiego to prawdziwe wyzwanie i dla wydawnictwa i dla komentatora. Jestem przekonana, że Wydawnictwo Literackie wśród niewielu oficyn w Polsce mogłoby się tego zadania podjąć, zaś Teresa Wróblewska jest osobą, która zadaniu temu umiałaby w pełni sprostać.

Tadeusz Miciński, *Utwory dramatyczne*, tom I, wybór i opracowanie Teresa Wróblewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

¹ L. Siemieński, *Kilka słów o ważności podań ludowych* [w:] tenże, *Podania i legendy polskie, ruskie, litewskie*, Poznań 1845, s. VII.

Stanisław Ignacy Witkiewicz *Portret Tadeusza Micińskiego*, 1912, rysunek.



Bogusław Żurkowski

ŁĄCZNOŚĆ

Przebudzenie w środku nocy. Świergot Dzwonka. Świerszcz z wysokiej łąki. Widzisz ogromniejącą tarczę telefonu, Niklowane koło na czarnej ścianie. Łączysz się z drugą półkulą, z lądem, Z dźwiękiem narodzonego słowa.

PROWOKACJA

Spojrzenie przez ramię: człowiek z psem Nie znikają. Pies ogromnieje, mija mnie I pędzi dalej. Pnie się po pionowej łące. Człowiek dogania psa. Powracają pogodzeni.

AKTUALNOŚĆ

Być wczesnojesiennym drzewem, Być aniołem na czatach. Złote liście rozdane. Zieleni oczekiwaniem. Przybyłeś W porę.

MIĘDZY CIENIAMI

Trwa miesiąc między gwiazdami. W idealnym kręgu noce jeszcze Są świetliste. Obcy mężczyzna z reklamówką Zajął twoje miejsce na ławce Między cieniami, nieruchomym wzrokiem Obserwuje mrówki, mrówki, ślimaki, dżdżownice. Wszystko to spieszenie przemyka po asfalcie.

W literaturę uchwyceni

Rozmowa z BRONISŁAWEM KURDZIELEM, malarzem i grafikiem, przyjacielem Czycza, bohaterem jego prozy (ps. „Gioconda”) — nagrana w styczniu 1997

Pochodzisz z Krzeszowic, tak samo jak Staszek...

Spod Krzeszowic, jak Staszek z Gwoźdźca, wiesz — zamek tenczyński...

Tak, byłem tam nawet niedawno. W prozie Staszka występujesz jako jeden z jego bohaterów o barwnym pseudonimie „Gioconda”. Chciałbym Cię spytać o te lata najwcześniejsze waszej znajomości.

Staszka poznałem chyba jesienią 1955 roku, gdzieś tam stał w grupie kolegów. Jeden z nich mówił, że tu między nami jest poeta. Ja dotychczas poezję znałem z lektur, ze szkoły itd., a tu patrzę — żywy poeta. Zaciekało mnie to. Zacząłem interesować się tymi rzeczami niejako nadprogramowo, byłem uczniem 10 klasy liceum. On już po tym słynnym debiucie w „Życiu Literackim”, paru ich było. I chciałem go rzeczywiście poznać. Pierwszy poeta! Tym bardziej, że gdy się zbliżyliśmy, zdumiały mnie te jego kontrowersyjne dla mnie wypowiedzi o Konopnickiej. Inni znali poezję tylko z tego kręgu szkolnego. O Konopnickiej powiedział, że jest dobra — na dupę. Wzbudziło to we mnie zachwyt. (śmiej) Była odwilż, niezwykła. Po festiwalu w Warszawie, po Arsenale, czasopiśma aż kipiały od tej nowej poezji, prozy, Hłasko przecież, Bursa, Mrozek, Harasymowicz, Grochowiak.

Potem doszło nawet do tego, że codziennie się z nim widywałem. Chodziliśmy do kawiarni w rynku w Krzeszowicach.

To w czasie wakacji?

On chyba już wtedy nie pracował, żył chyba z wierszówek, z jakichś stypendiów. Dostyc był znany po tym debiucie. Przygotowywał się do wydania pierwszego tomiku *Tła*. Tak upłynął mniej więcej mój czas końca liceum, matury — dzięki znajomości ze Staszkiem miałem punkty u polonistki. No bo

na lekcji mówiłem o nowej poezji, on przynosił mi „Twórczość” i tam pokazywałem *Ósmy dzień tygodnia* Hłaski. A polonistka zaciekała się. Wtedy wychodziły liczne almanachy poetyckie, gdzie i on się pojawiał.

W każdym razie skorzystałem z tego, a ponieważ byłem w przedmiotach ścisłych gorszy, więc nadrobiłem lepszymi ocenami z polskiego. Między innymi dzięki niemu. Pamiętam takie zdarzenie. W jakiś wieczór upalny, kończący którąś z letnich niedziel, staliśmy, cała duża grupa chłopaków i Czycz żywo komentujący wydarzenia z Krakowa. Mówił zabawnie, wywołując salwy śmiechu u słuchaczy, czyli u nas. Ludzie spieszący na pociąg krakowski, wycieczkowicze, przystawali zdziwieni, widząc niepozornego blondynka żywo gestykulującego i wpatrzonych w niego podobnych osobników.

Jednym z przechodzących był profesor Wyka, także rodak z Krzeszowic. Przystanął, porozmawiał z Czyczem. Znali się już. Staszek poszedł z nim nawet na dworzec. Za jakiś czas w felietonie profesora przeczytaliśmy o Przybyszewskim z Krzeszowic. Tak nazwał naszego kolegę. Dodam, że wszyscy byliśmy na bani, a nasz poeta najbardziej. On — mistrz, my jego wielbiciele.

A później stałeś się bohaterem jego opowiadań...

To w 1958, byłem wtedy na pierwszym roku ASP.

Właśnie, a jak to było z tą Akademią, przecież Staszek też tam studiował.

Staszek był wolnym słuchaczem u profesora Marczyńskiego, spotykaliśmy się. Dojeżdżał jeszcze z Krzeszowic, potem, chyba za rok, dostał mieszkanie. A wcześniej ta jego słynna znajomość z Bursą, aż do śmierci Andrzeja jesienią 1957. I przy okazji on poznał całe środowisko plastyków, jaz-

zmanów, zaczęli chodzić do Piwnicy na jakieś „dżemy” i inne takie numery. W końcu wracał do Krzeszowic, zdawał relację z tego co widział, ja byłem pierwszym słuchaczem. Sporo rysowałem, miałem sprecyzowany plan na dalsze życie. On też coś tam rysował i do Marczyńskiego wprowadzili go tam znani plastycy, jak Jacek Gaj, jak nieżyjący Leon Canger, dziewczyny z tych kręgów. Chodził tam rok, później jakoś przestał.

A jak tam było z Adamem Macedońskim? Oni przecież mieszkali razem przez jakiś czas na Krupniczej.

Było tak, że Macedoński zaczął być wtedy znany, z „Przekroju”, wychodziło też takie pismo na fali odwilży — „Zebra” (Śliwiak — redaktor naczelny) — i tam bywały rysunki Macedońskiego, tam Bursa opublikował swoją *Luizę*. I Staszek przywoził mi te numery do Krzeszowic. Chyba więc Macedońskiego poznał w tym czasie. Za jakiś rok dostał mieszkanie w Krakowie po Tadeuszu Nowaku. Wprowadził się — to był jakiś jeden pokój. Sąsiadem jego był Sławomir Mrozek. No i tak obok siebie mieszkali z trzy lata. Potem, gdy Mrozek wyjechał do Warszawy, jakimś sposobem Macedoński dostał po nim pokój. Staszek go lubił, Adam imponował mu pewnymi rzeczami. Macedoński był człowiekiem, który umiał zorganizować „niebieski balet” — panienki i tak dalej. Staszekowi było to na rękę.

Jaki on wtedy był? Towarzyski? Nie tak jak ostatnio?

Bywało tak, że po spektaklu w Piwnicy pod Baranami towarzystwo przychodziło do Staszka i Macedońskiego, do tych dwóch pokoi. Staszek nazywał nawet te posady *fascinations*. A iluż tam bywało — ci muzycy, Kurylewicz pamiętam, ja też tam czasami przychodziłem, dziewczyny ówczesne, i tak dalej. Tak że bardzo był towarzyski. Tu mała dygresja. W tym czasie piwnica pozbawiona macierzystego lokum w Pałacu pod Baranami, z przyczyn politycznych chyba — zobacz w książce Joanny Ronikier *Piwnica pod Baranami* — została przygarnięta przez ZLP. I właśnie tu, w sali klubowej na parterze dawała swoje spektakle, więc Czycz jako lokator Domu Literatów mógł chodzić na piwniczne wieczory, po których zapraszał na górę niektórych artystów kabaretu i ich gości. I tam w jego pokoju wieczór towarzyski przeciągał się aż do godzin porannych.

To wtedy zaczął współpracę z „Przekrojem”?

Właśnie u siebie poznał redaktora Ellego z „Przekroju”, Wandę Błońską i oni zainteresowali się jego twórczością. „Przekrój” przyjął go bez zastrzeżeń. To było w 1960-61 roku. Z osiem lat — do końca redaktorowania Ellego.

Gdy jeszcze byłem w liceum, wyszły *Tła* Staszkowe, gdy byłem na studiach to ten drugi tom *Berenais* w PIW-ie.

Pożyłem od niego książki, Rimbauda, Apollinaire’a, gdy u nas jeszcze uczyli o rewolucyjnym Broniewskim. Ja do dziś mam wyrzuty sumienia z tego powodu, że pożyczony od Staszka tom wierszy Czechowicza zgubiłem i nie oddałem nigdy. On zresztą wybaczył mi, bo znał moje ówczesne losy, liczne przeprowadzki, zmiany miejsc zamieszkania itd.

Każde wakacje spędzaliśmy ze Staszkiem w Krzeszowicach i okolicy.

Tam była także grupa innych kolegów?

No, była, była, cała grupa — „Primavera”, czyli Kazimierz Kasprzyk, jego sąsiad przez drogę, Andrzej Kolpanowicz. Wtedy chodziliśmy we trzech w plener malować, rozmawialiśmy o plastyce. Po pierwszym roku, nawet w wakacje, poszedłem ze Staszkiem pracować do lasu, przy wyrębie drzewa. To słynne opowiadanie *Myszka*. Ale przez to, że on opisał, pod pseudonimami oczywiście, wielu tam kolegów, chłopaków z Krzeszowic, wszyscy czuli dumę, że są bohaterami literackimi, a nie tam jakimiś szarymi ludźmi. W literaturę uchwyceni.

Z biegiem mojego studiowania kontakt między nami się urywał, wtedy miałem więcej zajęć, sam poznałem innych. Potem odwiedzaliśmy się, u mnie w akademiku na Dzierżyńskiego, czy u niego na Krupniczej. Potem Staszek ożenił się ni stąd ni zowąd. Ja się ożeniłem. Spotykaliśmy się towarzysko „na szczeblu” rodzinnym. Ale to krótko. Trzeba było pracować po studiach. Nie widywaliśmy się codziennie, tylko rzadziej. Ale myślę sobie, że przyjaźń przetrwała. Zawsze chciałem mu ilustrować książki.

Przecież to robiłeś...

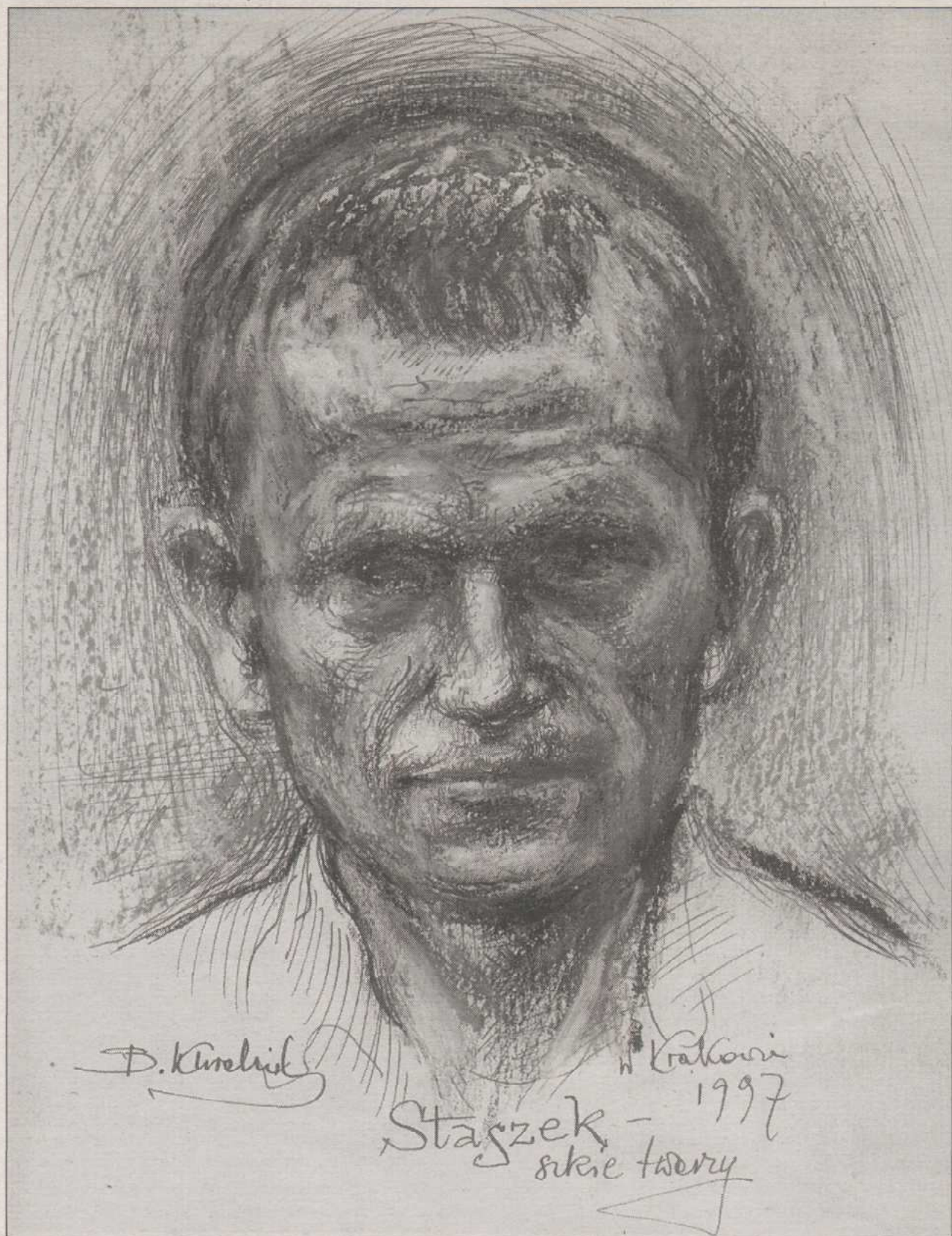
Tak, pierwszą *Nim zajdzie księżyc*, to popelnilem dwa razy, bo były dwa wydania. Potem drugą, trzecią.

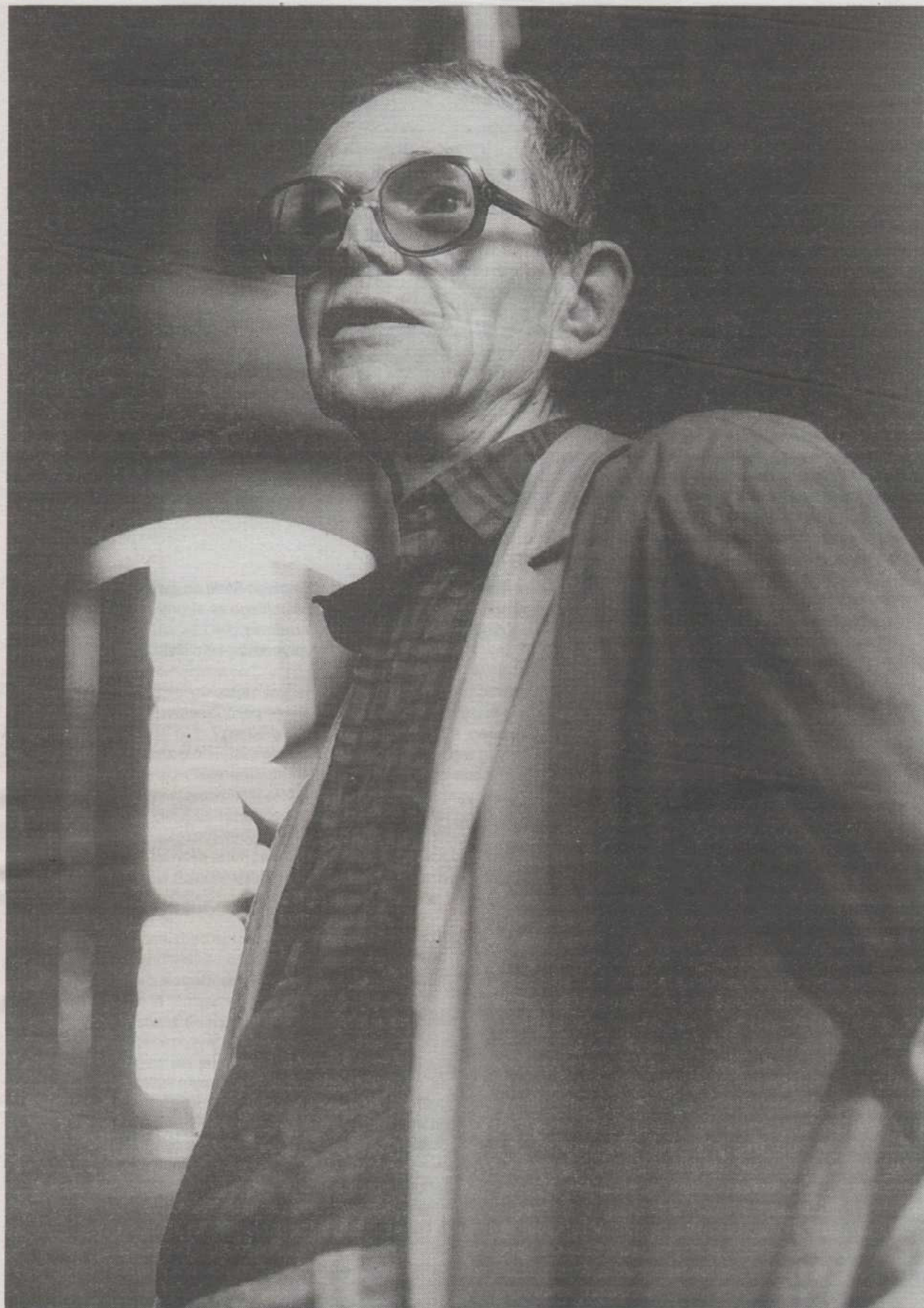
On chyba cię dobrze wspominał do końca, nawet w jednym z ostatnich tekstów, tym prześmiewczym portreciku Mrozka wspomina ciebie, kiedy przyszedłeś do niego, nazajutrz miałeś jakiś poważny egzamin z historii sztuki i dorwał *Maleńkie lato* Mrozka. Staszek poszedł spać, a ty czytałeś do rana.

Tak, tak, i przeczytałem całość. Rzeczywiście, pokładałem się ze śmiechu. To w wydaniu książkowym.

I jeszcze o Krupniczej. On rzeczywiście prowadził dom otwarty, tam przychodzili aktorzy, pamiętam Jana Adamskiego, jak recytował wiersze. Staszek też zresztą imponował fenomenalną pamięcią.

Bronisław Kurdziel, Portret Stanisława Czycza, 1997, rysunek.





STANISŁAW CZYŻ, 1997.

Fotografia Elbieta Lempp

Helena Zaworska twierdzi, że Staszek, jak i Bursa, popełniał takie samobójstwo na raty, przez zażywanie różnych leków... Czy tak wtedy było?

A to potem, to już w końcu. W latach sześćdziesiątych. Wtedy był zupełnie normalnym chłopakiem jak my wszyscy. Nawet inni wcześniej schodzili z tego świata. Samobójstwo na raty. To efektowna metafora. Wtedy Staszek był, można powiedzieć, sportowcem, chętnie pływał, jeździł na nartach; obok jego domu były nie najgorsze tereny do zjazdu, jeśli znasz Garb Tenczyński, to wiesz, że tak jest naprawdę.

A jak było z Sadowską? Czy poznali się na festiwalu w Poznaniu?

Możliwe. Raz nawet było tak, że Barbara Sadowska przyjechała do Krzeszowic samochodem ze swoim jakimś znajomym, przyjacielem, który był bodaj attache kulturalnym ambasady Meksyku. Jakieś szaleństwo w nocy, wypadek na zamku tenczyński. To mi Staszek opowiadał. Gest romantyczno-poetycki. Taka szalona pani. Cóż, poetka. Nawet w Warszawie mógłby mieć chyba większe możliwości niż tu. Leszcin-Koperski wydawał serię poetycką, Staszek tam wydał książkę Witkiewiczowi w „Orientacjach”. Zrobiłem do tych tomików okładki.

To był człowiek, który nie dbał o swoje interesy, robienie kariery. Staszek nie miał nigdy stałej pracy, był wolnym strzelcem. Nie potrzebował dużo, skromny człowiek, nawet za bardzo. To bywało posunięte do abnegacji. Potem dopiero zaczął dbać o dom, gdy się ożenił. Macedoński wyprowadził się.

Po latach spotykałem na przykład Macedońskiego i dowiadywałem się, że Staszek chory, ma mieć jakąś operację, coś ze skórą. I rzeczywiście okazało się to prawdą, i od połowy lat siedemdziesiątych już zaczął chorować, brać leki, stał się bywalcem klinik.

Książki wydawał. Bywał u matki i tam pisywał, w Krzeszowicach. Wśród bżów taki domek nad rzeką. Do pisania wierszy, moim zdaniem, idealny. I pamiętam, że raz, chyba w 1955-56, radio Kraków miało kącik poetycki, prowadził to zdaje się Frasiak. Wieczorem. Raz Staszek mówi, że jego wiersze będą czytane w radio, no i poszliśmy do niego. Ciekawa rzecz, okazuje się, że wszyscy chyba byliśmy jednako biedni. Nie wszyscy mieliśmy radia. On sam — z zawodu elektryk — zrobił sobie takie lampowe, bez obudowy. Tylko podstawka była, białe lampy, na drucie głośnik. Wystawił to do okna, myśmy tego słuchali wieczorem w lecie. Leszek Herdegen recytował. To było wrażenie. Zresztą niesamowite te wiersze, dla mnie inspirujące dla wizji rysunkowych. Smutno mi, że już nie żyje. Myślę, że męczył się ostatnio.

Dziewięć lat ode mnie starszy. Teraz rozumiem, że wtedy umiał się zachować przy dziewczynach, tłumaczy to moje wyglupy. Wszyscy o nim dobrze mówili, jakiś fragment *Ajoła* tłumaczono w RFN, świetną recenzję miał od Iwaszkiewicza. Byliśmy dumni z takiego kolegi. Wszyscy prawie, o których pisał poumierali albo wyjechali.

Pisywałem do niego listy z plenerów albo krótkie pocztówki. A on odpisywał mi długim listem, 4-5 kartek, drobnym maczkiem, to wyglądało jak jego proza eksperymentalna. Niesamowite. Czasami to było nieczytelne, albo pytałem go potem co to znaczy.

Porozmawiaj z Macedońskim. To były takie pary: najpierw Bursa — Czyż, a potem z Macedońskim. I jeszcze przywołałbym postać niezwykłą. To pisarz Jan Stoberski, dzisiaj zapomniany, lecz wtedy malownicza figura cyganeryjnego Krakowa. On w zupełnie nieoczekiwanych porach, po przebyciu kilku czy kilkunastu kilometrów pieszo, w upał, jesienną słotną porą czy w zimie, zjawiał się. Lubił Czyż i Macedońskie-

Elżbieta Zechenter- -Splawińska

WŁAŚCIWE ŚWIĘTA

Kometa wisi nad naszym blokiem
jak nad Betlejemską Stajenką
zmarznięta wiosna
nie może się zdecydować
czy przyjść z darem odnowienia
Ale już biją w Wielkanocne dywany
co przesądza
o właściwych Świętach.

SZCZĘŚCIE

Są kłopoty z ustaleniem jego tożsamości,
nie wiadomo, że jest, gdy jest.
Dopiero we wspomnieniach
daje się badać i rozumieć.

Mówi; tak, to ja,
pamiętam tę bystrą rzekę,
psa, niosącego dumnie gałąź
trzy osoby idące drogą:
trzy pokolenia
nikt z was nie zwracał na mnie uwagi,

Czasem pozwala się rozpoznać
rozdaje wizytówki —
potem wystawia nam słony rachunek
leż.

DŁUGI WDZIĘCZNOŚCI

Czujemy wdzięczność
ale jej nie lubimy

Od czasu do czasu
spłacamy dług
komuś kto nawinie się pod rękę
(niech się sam teraz męczy!)

Przyciśnięci do muru
wspominamy oględnie
tych, którym jesteśmy wdzięczni:
bez wytykania palcami
bez nazywania po imieniu
z zachowaniem
ogólnie przyjętych form.

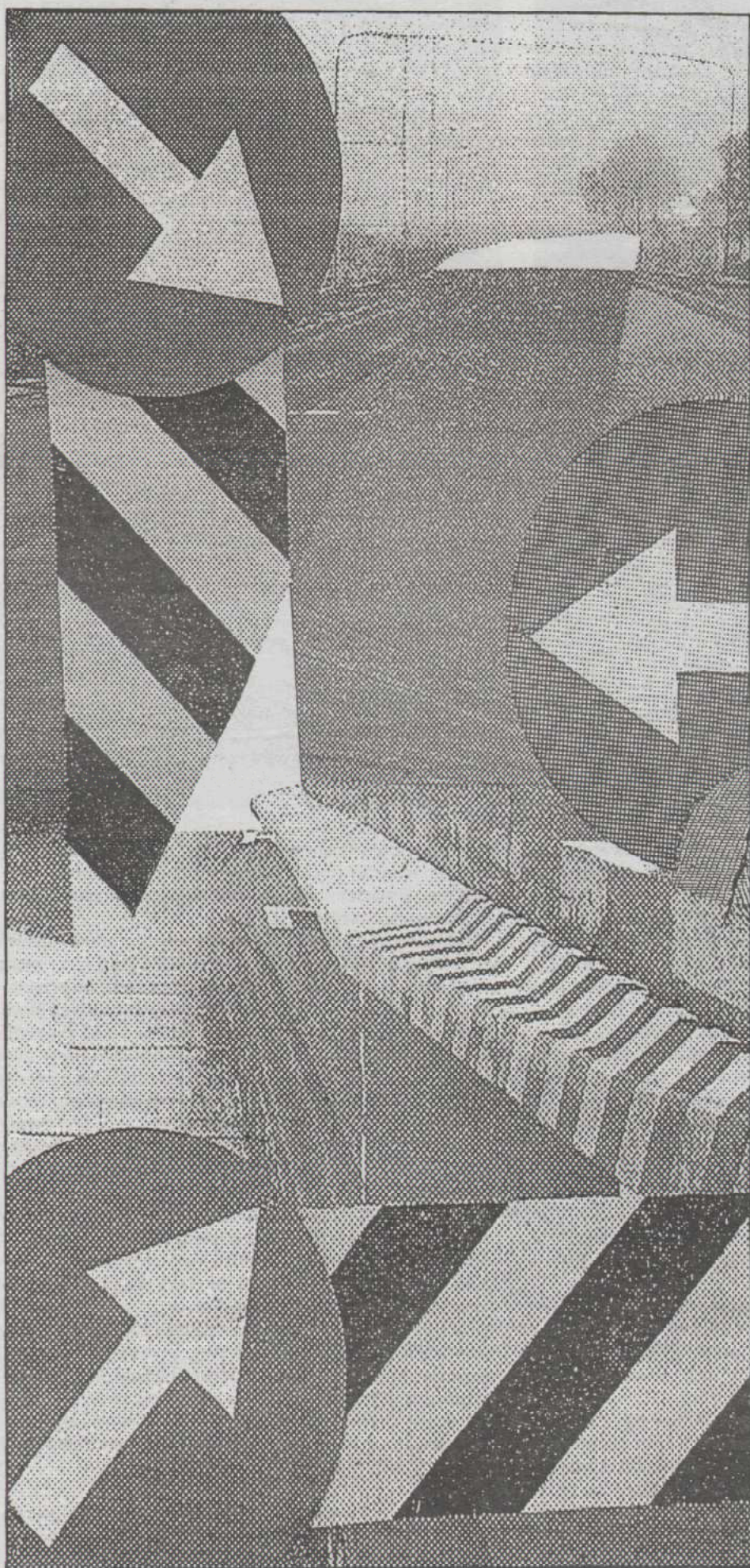
go, wyczuwając w nich bratnią duszę. Taka trójka bezinteresownych, niegroźnych oryginałów, trochę abnegatów.

Z Mroźkiem w domu nie rozmawiali. Pokój był malutki, gdzie on tam pisał to wszystko?

Charakteryzując osobę Czyża jako artysty z czasów pierwszych naszych spotkań, trzeba podkreślić jego fascynację awangardowymi prądami. Fascynację tak silną, że przybierała ona postać niemal oszaleństwa, wtedy wszystko co nowe przyjmował bezkrytycznie, zresztą wyczuł i gust miał trafny, te wszystkie powieści, wiersze, obrazy czy utwory muzyczne, także filmy, okazywały się niekwestionowanymi arcydziełami XX wieku. Kto widział Staszka snującego refleksję na temat widzianej gdzieś reprodukcji *Płonącej żyrafy* Dalego lub analizującego poezję Ezry Pounda, mógł ulec jego fascynacji tematem, także wtedy gdy odkrywał przed nami osobowość Celine'a.

Mnie poruszyły jego zwierzenia na temat granej wówczas *La strady*. Zresztą ja i on byliśmy wtedy bardziej „do przodu” na przykład w kwestii najnowszego malarstwa. Niewiele wiedział o istnieniu takich twórców jak Hans Hartung, Zao-Wu-Ki czy później Francisca Becona. Ten angielski malarz mógł ogniskować w sobie to, co u Czyża było istotne: przerażenie światem, tragicznością życia. Więc chyba ekspresjonizm, fascynacja brzydotą. Niepokój, nerwowość tak obecne w życiu Staszka wyrażające się też w chęci wędrowania — słynne spacerki, które urządzał ze mną, potem z innymi znajomymi — stawały się tematem jego prozy. I ogromna samotność w końcu. Tak to widzę...

Fragment książki *Stanisław Czyż Mistrz Cierpienia* przygotowanej przez Krzysztofa Lisowskiego. Książka ukaże się w roku 1997 nakładem Wydawnictwa Literackiego.



Wiadomości z kraju: Dziś obradowała komisja Okrągłego Stółu do spraw pluralizmu związkowego pod przewodnictwem Tadeusza Mazowieckiego ze strony społecznej oraz Aleksandra Kwaśniewskiego reprezentującego stronę rządową...

— To miło z twojej strony, że przyjechałeś mnie uprzedzić — Koliński wyłączył telewizor i nalał do pustych już kielichów.

— A niech to szlag trafi! Jak mam ci dowiedzieć, że to jest najlepszy układ z możliwych. I dla ciebie osobiście i dla nas wszystkich. To ja sam waluję paru facetów, jadę specjalnie taki kawał drogi, by cię przekonać, a ty mi takie rzeczy opowiadasz?

— Przecież ja tam popłynę w pół roku. Ja się na tym kompletnie nie znam. Wiesz przecież, co ja robiłem przez te wszystkie lata, zanim wszedłem do aparatu?

— I to był argument rozstrzygający na twoją korzyść — jak chcesz wiedzieć. Masz doskonałe rozeznanie w terenie. Kogo jak kogo, ale starego bezpiecziaka nikt nie bierze na ładne słówka. Mówisz, że się na tym nie znasz. A co ty myślisz, że bez prezesa taki bank nie będzie pracował? To nie jest Bank Narodowy, gdzie trzeba ustalać kurs, prowadzić politykę pieniężną. Tu chodzi o proste rzeczy — kredyty mają trafić do odpowiednich ludzi. I tyle. A ty najlepiej wiesz, kto tu jest odpowiedni, a dla kogo kredytów powinno zabraknąć.

— Na tym się akurat znam.

— I to jest najważniejsze. Fachowcy tam są. Wystarczy, jak nie będziesz wchodził w szczegóły. Tylko decyzje strategiczne. Zrozum — kończy się władza na telefon, a zaczyna władza kapitału. I to trzeba mieć w ręku. Nadchodzi najważniejszy czas. Będzie bałagan, wygłodniały rynek. Kto będzie miał dostęp do kredytów — ten zrobi pieniądze. A jak będziemy mieli pieniądze, to we właściwym czasie zamienimy władzę pieniądza na władzę polityczną. Najpierw niech oni wytłumaczą ludziom, że trzeba zacisnąć pasa, wyprowadzą gospodarkę na prostą, co musi wywołać społeczne niezadowolenie. Wtedy na tej fali weźmiemy władzę po reformie. Są dwie możliwości i na obie trzeba być przygotowanym: jak im nie wyjdzie — władza wraca do nas, bo tysiące głodnych zwolenników wyjdą na ulicę przeciwko swoim. Jak im wyjdzie ta reforma — to będzie kapitalizm i prywatyzacja. A wtedy ten będzie górą, kto będzie miał za co kupić. Tak czy owak na dzień dzisiejszy jest jedna dyrektywa: robić pieniądze! Aby je robić, trzeba mieć swoich ludzi w bankach. Chodzi o ten pierwszy, duży kapitał na rozruch importu, handlu. Póki jeszcze nie ma konkurencji.

— Mówisz, jakbyś miał scenariusz w kieszeni.

— Jak się powiedziało a — to b i c trzeba sobie wyobrazić. No i przede wszystkim wykonać. A ten pierwszy krok już został ustalony w Magdalence.

— Pod warunkiem, że plan nie jest do d... — zauważył Koliński. Roześmiali się i wypili do dna.

— Włącz telewizor, zobaczymy, jaka pogoda, trzeba będzie powoli ruszać, bo klasa panująca w samochodzie może się wkurzyć.

— No właśnie! Że też nie pamiętałem o kierowcy.

— Nie szkodzi.

— ...ale diabeł tkwi w szczegółach. Co konkretnie?

— Popatrz na naszą historię. Prawda o Katyniu, o procesie szesnastu powinny być wręcz powszechnie znane. Trzeba sprowadzić prochy wielkich Polaków z Emigracji — to jest kwestia ciągłości tradycji polskiej myśli niepodległej. Trzeba przywrócić symbole naszej niepodległości, potem konstytucja, nowy sejm, senat, prezydent — jakże ty Tomek możesz stawiać takie pytania?

— Lubię konkrety. Polska dziś przypomina wielki stadion, gdzie dwie drużyny walczą, a reszta kibicuje.

— Naród kibicuje drużynie Lecha. Myślę, że ty też.

— Ty mnie rozbrajasz. No idź już, idź i zrób kawę, bo trzeci raz wracasz z kuchni. Tomek spojrzął na zegarek i wyłączył telewizor — ... Mazowieckiego ze strony społecznej, oraz Aleksandra...

— ...najważniejsze są dziś wolne związki i wybory — to powinno poruszyć całą lawinę, której już nic nie jest w stanie zatrzymać — zaczęła znów dalej przemawiać z kuchni. Tomek wyłączył telewizor.

— No dobrze. Załóżmy, że tak będzie. Tylko czy my jesteśmy przygotowani? Czy mamy ludzi, program?

— Musimy zrobić najpierw porządek we własnym domu. Będziemy mieć swój związek. To jest siła. Pamiętasz w osiemdziesiątym? Dziesięć milionów ludzi! Wiadomo, że nie będzie łatwo, ale musimy dać sobie radę. Bo jak nie my — to kto?

— Lidka, czy ty już mnie agitujesz, czy jeszcze pijemy kawę?

— Przepraszam cię — uśmiechnęła się, teraz zobaczył w niej dziewczynę sprzed ponad dwudziestu lat: gdzie się podziała ta jej wiara w szczęśliwy los? — Tak trudno dziś opanować emocje. Tyle lat pod presją, w strachu, beznadziejnym czekaniu...

— ...byłaś w podziemiu?

— No pewnie. Myśl sobie co chcesz, ale ja dziś wierzę tylko w solidarność. Tylko razem, solidarnie możemy coś osiągnąć, rozwalić ten beton do końca.

— Ładnie powiedziane. A propos betonu: czy wiesz, że twój dziadek sadzi topole wokół tego niedoszonego łądowiska?

STANISŁAW PISKOR

Belfont

— Tak? Nic nie wiem. Przecież on się przy tym wykończył! Muszę tam pojechać. Wybić mu to z głowy.

— Nie przeszkadzaj! Długo dziś z nim rozmawiałem. Odwrotnie — to mu daje siły.

— Dziadek zawsze miał pomysły.

— Mówił wiele o Agnieszce.

— O, właśnie! Byłabym zapomniała. Miałam ci pokazać jej prace. Wyszła do małego pokoiku i przyniosła dużą teczkę rysunków i akwareli. Zobacz, czy to ma jakiś sens? Ona tylko tym żyje.

Tomek otworzył karton i zatrzymał się już na pierwszej karcie. Potem przerzucał następne, niektóre uważnie zbliżał do światła.

— Sama to rysowała czy z korektą nauczyciela?

— W domu to maluje. A ja przecież nie potrafię nawet kury narysować.

— Ile ona ma lat?

— Dziesięć.

— Wiesz co? To dziecko powinno iść do szkoły plastycznej.

— Jesteś pewien?

— Tego akurat tak.

— A ja wam gadam że wariat! — czerwona ręka wali o stół aż kufle podskoczyły.

— Chłopy, bo kufle pobijecie. Może byście kulturalnie telewizję chcieli oglądać. Dziennik już...

— A poszła ty do garów, z tym tyliwizorem.

— No, no, ty uważaj sobie — pogroziła zza bufetu palcem. Ryzy uśmiechnął się pojednawczo, odsunął krzesło i puścił oko do barmanki, wskazując palcem drzemiącego obok na stoliku.

— Drzewo do lasu nosi! — łysy mamrotał nad kuflem sam do siebie. Tylko dwaj na końcu jeszcze politykowali zawzięcie.

— Co za sanacja! Co! Twój dziadek to zapalke na czworo...

— ...Jasiek, ty przyszedł na piwo, czy na zyskanie. Gadasz jak ten pop w partii. Jeden taki tu się szwendał jeszcze za Stalina, co chciał te kolchozy zakładać. Trzydzieści lat minęło z hakiem, a woda się nie przytarła, ot co!

— Ty mnie straszysz?

— Ja? Ja ci tylko gadam czego te konie w ten beton poszły. No bo jak ten agitator z nagła wleciał do studni, to się woda zaśmierdła.

— Sam wleciał, czyście mu pomogli?

— Ludzie gadali, że mu się światopogląd chybnął.

— Chybnął, mówisz.

— Było minęło. Słuchaj, co ci gadam. Jak się od tego agitatora studnia zaśmierdła, to stary Komańczuk musiał wodę do picia wozić beczkowozem. A jak chciał napić konie, to prze-ważnie w źródleku na Belfontcie. Jak miało nastąpić to zniebазstąpienie Gierka na dożynki, to zabetonowali wszystko. Równo, razem ze strumykiem. A konie były zwyczajne od żre-baka chodzić tam do wodopoju. Tego dnia robili my z Edkiem w lesie. Z debry wyciągali cały dzień same grube odziomki, konie zgrzane po robocie, Edek zmachany też. Stary gada: odpocznij sobie a ja napoje. Przechodzi z końmi przez drogę, a tu zza zakrętu jak nie wyleci ta cięża-rówka, ono furgot. Szofer zobaczył co jest, zahamował. A na samochodzie miał jakieś przesła wcale nie zamocowane. No i runęło to wszystko na szoferkę. Rumor zrobił się okropny. Konie się spłochały. Stary chciał utrzymać lejce, pociągnęło go szmulcem. Walnął łbem w jakiś pniak i tak został, aż go ludzie rano znaleźli, bo Edek jak siadł odpocząć, to się obudził dopiero rano, jak przyjechało pogotowie po starego. A konie poszły jak zwykle do źródleka, a tam beton. No to przeszły konie po betonie.

— Tak było? To za co zamkli tego plastyka?

— Bo u nas zamykają przeważnie nie tych, co trza.

...komisja okrągłego stołu pod przewodnictwem — Karolu ścisł ten telewizor, bo nic nie słyszę!

— ...to jest kupa forsy — dorzuciła już do słuchawki.

— Dałem słowo honoru. To był warunek załatwienia sprawy.

— Skąd ja wezmę tyle pieniędzy od ręki?

— Pomyślałem o tym. Zaproponowałem mu, aby sobie coś wybrał z twojego salonu. On tam zresztą był dziś w południe. Nie rozmawiał z tobą?

— Byłam w południe w urzędzie. Może Marysia coś będzie wiedzieć.

— Nie przypuszczam, żeby rozmawiał z kimś poza właścicielką salonu antyków.

— I co? Znalazł coś?

— Tak obraz Pruszyńskiego.

— Chce portret senatora?

— Finansowo to jest do przyjęcia. Problem tylko w tym, że ten obraz nie jest na sprzedaż.

— To po co tam wisi?

— To jest osobista pamiątka Karola.

— A Artur nie jest waszą pamiątką osobistą?

— Nie bądź trywialny.

— To tylko forma zazdrości.

— Wołałabym inną.

— To kiedy przyjdiesz do mnie?

— Może jutro o tym pomówimy — dobrze?!

— To co mam mu powiedzieć?

— Prawdę mówiąc, nie wiem.

— No cóż, tyle mogłem zrobić. Teraz już sama zadecydujesz: czy zapłacić więcej gotówką, czy mniej przywiązaniem, czy też będzie to moje osobiste zobowiązanie wobec faceta.

— Zadzwoń później. Gdzie będziesz?

— W domu.

— Do usłyszenia.

— Cześć.

Lidka odniosła do pokoju rysunki Agnieszki. Grzebała przez dłuższą chwilę na półce z książkami i przyniosła grubą teczkę, zawiązaną białą tasiemką. Kładzie na stoliku i patrzy zagadkowo wprost na Tomka. — To są pamiętniki senatora. Opisują nieznaną epizod pobytu rządu tu, między innymi na Podzamku, we wrześniu, zanim pojechał do Olyki, a potem do Rumunii. Jeśli chcemy zbudować niepodległą Polskę, trzeba zacząć od tego właśnie. Od ukazania czym jest ciągłość własnej państwowości, jaką wartość ma niepodległe państwo.

— I dlatego zaczynasz od pamiętników, opisujących moment zagłady?

— Pamiętasz to: *szlachetne zdrowie, nikt się nie dowie, jako smakujesz aż się zepsujesz*. Jeśli chciałbyś coś zrobić dla nas po raz drugi bezinteresownie, to twoje opracowanie pla-styczne na pewno wzbogaciłoby tę książkę.

— Po takim wstępie nie mam chyba wyboru. Ale musisz wiedzieć, że ja nie jestem grafi-kiem. Co będzie, jeśli nie spodoba ci się mój projekt?

— Myślę, że będzie interesujący. Załęskiej tak zaprojektowałeś wnętrze ze...

z zachodu nadciąga wyż, co przyniesie poprawę pogody... — Ten plan wtedy nie będzie do d..., jeśli będziemy pracować głową. Przejęcie banków to jest krok pierwszy i najważniejszy, ale trzeba ten atut umieć utrzymać.

— No właśnie.

— A jaka jest pierwsza zasada strategii walki z przeciwnikiem? Oczywiście odwrócenie uwagi od głównego celu. Dlatego trzeba sprowokować incydenty koncentrujące uwagę na symbolach, ideach. To przecież ludzie szlachetni — teraz będą mogli pokazać społeczeń-stwu swoją ideowość i szlachetność, zwłaszcza przed wyborami.

— Ale co robić, konkretnie?

— Można zdjąć krzyż w szkole — po to oczywiście, aby po długiej awanturze powiesić go na swoim miejscu. Można też wywołać długą dyskusję, na przykład: jaki ma być kształt orła? Jeszcze kilka podobnych spraw da się wymyślić, po to oczywiście, aby skierować uwagę na te sprawy, które pozwolą im wykazać się zwycięstwami, ale wyłącznie w sferze symboli, a nam — w cieniu ich szumnych sukcesów cichutko obracać kapitałem.

— Maciek? Cześć, to ja? Jestem zdecydowana dać mu ten portret senatora. Jak to załatwimy?

— Jak chcesz? Jak ci najwygodniej.

— Może on przyjdzie do salonu?

— Pogadam. Chociaż on jakiś taki nieprzyjemny.

— To może ty do końca wykonasz misję pośrednika?

— Dobrze. Nie ma sprawy.

— To przyjdź po dziesiątej do salonu, zaraz po otwarciu — dam ci ten obraz.

— Dobrze. To jesteśmy umówieni.

— Pa. Dzięki za pomoc.

— To sie znaczy, kogo na ten przykład trzeba zamknąć?

— Ach tych co kradli. Już im sie koło dupy pali przy kanciatym stole z czerwonym suk-nem, to sie przystawili do tego okrągłego.

— Jasiek, ty mie dziś wkurwiasz cały czas.

— Sumienie ci gryzie, ormowcu...

— Jeszcze słowo, a odżałuje piwa i w morde przywale tym kuflem!

— Chłopy, czyście powariowali?

— Agnieszkę koniecznie wyślij do liceum plastycznego, nic nie traci, a może się okazać, że to jest jej żywioł. Ma niewątpliwie zdolności plastyczne.

— To nie jest takie proste, Tomku. Między mną a Maćkiem jest przepaść, no i to dziecko. Ojciec i teść, jak wiesz mają władzę i pieniądze. Agnieszka jest ich pupilkiem, bo jedynym dzieckiem w rodzinie. Po rozwodzie formalnie jest ze mną, a tak naprawdę z nimi, bo oni są w stanie spełnić jej wszystkie kaprysy. A ja żyję ze skromnej pensji nauczycielskiej, w takich warunkach, jak widzisz.

— To znaczy, że żyje pomiędzy Solidarnością a nomenklaturą?

CIĄG DALSZY ZE STR. 11

Gładko wpuścić chce w maliny, czy rzeczywiście jest to gra zupełnie nowymi kartami? Nigdy dotąd nie zawiódł mnie, a wszystkie jego posunięcia były trafione; gdyby chciał mnie zmylić, przecież mógłby zostać poza sprawą, spuszczenie w kanał to nie jest jego działka; tak, w to trzeba wejść! Podniósł się z fotela i zaczął zbierać kieliszki — zadzwonił telefon:

- Część tato, mam dla ciebie niespodziankę.
- No cóż tam takiego? Dziś dzień niespodzianek czy co?
- Jutro rano możesz mieć portret senatora.
- Za ile?
- To jest dość skomplikowana transakcja.

Tomek wkłada powoli płaszcz, Lidka podaje teczkę z maszynopisem, stoi w drzwiach jakby coś jeszcze... zagadać tę chwilę, która mogłaby cofnąć złudzenia aż do tamtych wakacji, być może nawet i ona tego chce; tak tandetnie? w jedną noc, strywalizować ten obraz, oczekiwanie — poczuł niesmak do siebie; pozostaniesz obrazem chwili, dziewczyna z wakacji:

— ...przejrzyj to w hotelu, jutro przed wyjazdem jeszcze zadzwonię. Tymczasem. Trzymaj się!

— Pa! — pokiwała ręką stojąc w drzwiach.

— W każdym razie, jeśli znajdziesz sponsora, który zapłaci dobrze za zamówioną rzeźbę, oczywiście ku ozdobie miasta, urzędu lub banku, a potem sfinansuje jeszcze takie tam sympozjum artystyczne w naszym mieście, to wystarczy. Portret jest twój.

— Sprawa do załatwienia. Pieniądze biorę na siebie.

— A formalnie? Mam mało czasu. Jutro powinna już być umowa na te rzeczy.

— To zrób ją i podpisz w imieniu społecznego komitetu, który się powoła, stempelek niech też ktoś przystawi z urzędu. No kto by tu? Zadzwonię jeszcze dziś do wiceprezydenta. I wystarczy, nie?

— Tak. To wystarczy. No to cześć — do jutra!

— Karolu, wiem że ci żal tego obrazu, ale przecież już przegadaliśmy to wczoraj parę razy. Lubomira podniosła głowę znad biurka, przesunęła skoroszyt i wpinając ostatnie kwiaty dodała — jest to najtańszy koszt tego wybruku.

— Wiem, wiem. Ot tak, przyszedłem sobie jeszcze pooglądać.

— Cóż ta Marysia się spóźnia! Mówiłam jej, że powinna dziś porządnie posprzątać.

Portret senatora, godne spojrzenie, przy lekkości tła, kolorów. Wuj Konstanty...

— To co, załatwisz ten transport mebli do konserwatora?

— Tak, tak — ocknął się z zamyślenia. Już idę.

Rzucił jeszcze raz okiem na stojący portret na podłodze i wyszedł w milczeniu na ulicę. To było coś więcej aniżeli pamiątka rodzinna. Jedyne może przedmiot z pałacu, którego nigdy nie zamierzał sprzedać. Nie dlatego, żeby to było jakieś arcydzieło warte fortuny; nie, Pruszkowski jako malarz w interesie antykwarycznym stał średnio, artystycznym — też nie najlepiej; dla Karola to był depozyt świetności.

Zlepił go przez lata ze wspomnień wuja Konstantego, z przeczytanych opowieści o malarzu; widział w tym być może jakiś rodzaj logiki: od szlifowania paryskich bruków przez tych adeptów sztuki, którzy tak spontanicznie wstąpili do legionów, a potem malowali pierwsze postacie zwycięskiej legendy: od naczelnika państwa, poprzez prezydentów, senatorów; czuł się spadkobiercą tej tradycji; w końcu senator dając na pożegnanie obraz wujowi, z podziękowaniem za wierną służbę, przed nadejściem krasnoarmiejców, przekazywał nie tylko swój portret, jakiś tam rodzaj pamiątki, ale też dumny konterfekt dziedzica całych pokoleń tradycji, senatora Niepodległej; wuj Konstanty, już ciężko chory, zanim wyjął ten senatorski obraz i dał go ulubionemu siostrzeńcowi, wygłosił uroczystą mowę zakończoną napomnieniem: pamiętaj Karolu, że przeważnie przegrywają parweniusze, bo nie znają względności norm etycznych; portret zawisł na ścianie, a maksyma wuja jakoś tak nagle zjawiała się sama, podczas nakładania czerwonego, zetempowskiego krawata po raz pierwszy;

tego lata, jak zwykle rozpakowali się z matką w jednym z pokoiów bocznej oficyny pałacu, z oknem wprost na dziedziniec; wuj, stary kawaler, spał w drugim pokoju, skąd miał widok na swoje królestwo techniki, którego sercem była motorownia, zasilająca młyn i tar-tak, akurat stąd niewidoczny, ale słyszalny przy zachodnich powiewach wiatru wizgotem pił; do pilnowania elektrowni wodnej mógł być zatrudniony ktokolwiek, ale specjalny szacunek dla wuja w pałacu wyznaczał ten milczący smok uwieczniony w murowanej przybudówce młyna; pan senator był entuzjastą nowoczesności, a prąd elektryczny i telefon to były jego wizytówki nie tylko wobec sąsiadów, ale także i częstych gości ze stolicy, zwłaszcza podczas wakacji;

letnia pogoda — to czas konnych przejażdżek po okolicznych laskach, pikników, polowań na kaczki i drobną zwierzynę; nieuchronnie wystawiały na próbę prestiż senatora, bo już po paru tygodniach suszy woda zaczęła opadać w rzece, wprost proporcjonalnie do wzrostu nerwowości wuja: on to bowiem był tym jedynym czarodziejem w okolicy, który umiał wydobyć pomruk tego potwora, od którego jaśniał cały pałac, dziedziniec, stajnie, spiżarnie i pół osady, słowem kaganiec oświaty letniej nocy: tylko na dziedzińcu było wiadomo, że ten dowód niezależności pana senatora od wielkiego świata był uzależniony od złotej rączki wuja Konstantego;

jednak lipiec upłynął bez gości w Podzamku; ojciec nie mógł dołączyć do nas, matka tłumaczyła, że zatrzymują go w mieście ważne sprawy państwowe; wierzyłem aż do tego dnia na początku sierpnia, kiedy przed południem zajechała na dziedziniec czarna limuzyna; o tej porze nie byłaby niczym wyjątkowym, gdyby nie to, że zamiast podróży kufrów, dam i rozkrzyczanej, letniskowej dzieciarni, wyskoczyli z niej czterej oficerowie; senator powitał ich jak zwykle przed schodami pałacu, zaprosił do środka, ale rozmowa nie trwała zbyt długo; po obiedzie wyszli i rozdzielił się; dwaj obchodzili wokół, lornetkami oglądając okolicę, a dla dwóch osiadył konie i pogalopowali gdzieś dalej, wrócili wieczorem i zaraz odjechali autem; było jakoś tak coraz bardziej nerwowo, wuj chodził markotny, a na moje pytania, co tu się dzieje, rozkładał ręce w milczeniu; czasem wieczorem cicho rozmawiali z matką w kuchni, ale drzwi były zamknięte, nie dało się nawet podsłuchać;

lato było upalne, powoli przyzwyczajałem się do tej trochę dziwnej atmosfery, brodząc nad rzeką, albo zapuszczając się niedaleko do lasu, aż któregoś dnia, pewnie już po dwudziestym sierpniu wezwano nagle wieczorem wuja do pałacu, a już od rana cała gromada jakichś obcych ludzi opłatywała pałac różnymi kablami — odjechali tak samo nagle jak przyjechali; znów nastała martwa cisza;

wojna wybuchła nam przy radioodbiornikach; na dziedzińcu tłum ludzi wsłuchiwał się w komunikaty przy otwartym oknie; stali ponurzy i skupieni; nic się nie działo, dopiero po południu usłyszeliśmy dalekie odgłosy samolotów; ojca nie było ani w domu, ani w biurze; gdzie on jest?

senatora nie było także, ale wrócił trzeciego dnia cały obłożony i zdenerwowany; nigdy nie widziałem pana senatora w takim stanie; wkrótce wezwał wuja i długo rozmawiali;

Stanisław Piskor

Fragment powieści przygotowywanej do druku

LIST Z POŁUDNIA

Drogi Marku,

Właśnie wydawnictwo „Marabut” przysłało mi twój tomik wierszy *Blisko prawdy*. Nie mam Twojego adresu i właściwie mogę nie odpowiadać, gdyby nie to, że Twój lakoniczny życiorys z okładki, jeśli go rozwinąć, wykazuje podobieństwo i zbieżność z moim — to się podobno nazywa wspólnota pokoleniowa. Łączy nas także wspólna topografia pierwszych dwudziestu kilku lat życia.

„Urodził się w 1962 roku w Krakowie” — to niezbyt dokładnie - urodziłeś się, urodziliśmy się 35 lat temu na Grzegórkach (Ty chyba w styczniu, ja w czerwcu). W epoce Młodej Polski, jaką się na co dzień zajmuję, mogłaby tu przyjąć na świat jedynie pomiatana przez męża-artystę Zośka z *Karykatur*, ale i tak nie w tej nowej części dzielnicy, gdzie na rok-dwa przed naszym narodzeniem stanęły pudełkowate bloki.

Zadbano o podobieństwo naszego doświadczenia pokoleniowego, starano się, żeby kształty i rozmiary mieszkań odcisnęły na nas piętno, zacisnęły się wokół nas i zniechęciły do buntu przeciw jakimkolwiek ograniczeniom (nie wiem jak Twoje, ale nasze mieszkanie było bardzo ciasne). W podobny sposób tworzone nam pozory równych szans, ale to nie była prawda.

By upodobnić przeżycia wczesnogenerycyjne urodzonych „po 60-tym roku”, sprawiono, że niemal wszyscy nasi bliscy: rodzice i dziadkowie nie byli stąd. Byli przybyszami: z podkrakowskich wsi, z miasteczek i miast z galicyjskimi tradycjami, z Nowego Sącza, Tarnowa czy Krosna jak rodzina Kasi Krzyżewskiej, której głosem teraz przemawia poezja Josifa Brodskiego. Mogli być wygnanymi z daleka, jak moi dziadkowie ze Lwowa, czy tylko dawnymi mieszkańcami Śródmieścia — wówczas wcale nie uważali, że nadal mieszkać w Krakowie.

Nim dostaliśmy dowody osobiste, zmarło najstarsze pokolenie przybyszów i odtąd widma naszych babć, w welnianych chusteczkach czy niemodnych kapeluszach krążyły wokół piaskownic i skwerów, gdzie kiedyś siadywały kołyszac ciężkie, głębokie wózki, a w nich nas.

Żebyśmy się mogli urodzić, wycinano drzewa owocowe prywatnego gospodarstwa sadowniczego. Wydaje mi się, że kiedy byłam mała, widziałam jeszcze Ogrodnika, który władał na małym skrawku swojego dawnego państwa. Pozostały niektóre zdziczałe drzewka i pięknie kwitły na wiosnę. Tam, gdzie teraz jest Aleja Pokoju i biegnie linia tramwajowa do Nowej Huty, była ogromna piaskownica, a ze stosów żwiru można było wygrzebać dziwne kamienie tęczowe w wodzie jak pawie oko, szare i bezbarwne, kiedy wysychały.

Nasze osiedle miało w sobie coś podmiejskiego, zwłaszcza na początku, kiedy stara „siódemka” dojeżdżała tylko pod kino „Związkowiec”. Tramwajem jeździło się „do miasta”. Był kościół i przedwojenny budynek parafii, gdzie przygotowywano nas do pierwszej komunii, był ostatni prywatny sklepik spożywczy, gdzie kupowało się podejrzanie kolorowe cukierki. Później dopiero zbudowano płaski jak pudełko pawilon „Merkury”. Pejzażu dopełniały ceglane mury, kominy przestarzałych fabryk, tory kolejowe prowadzące donikąd, ogródki działkowe i zapuszczone ogrody dawnych podmiejskich domów. Było dużo miejsc pustych, niegotowych, wypełnianych stopniowo, aż do dzisiaj.

Żebyśmy mogli pójść do szkoły, osuszano podmokły, bagienny teren i wbijano słupy pod fundamenty szkoły podstawowej, a później liceum, ale i tak po kilku latach ich słabe mury pękały i wymagały stemplowania. Trzydzieści lat budowano dla nas salę gimnastyczną i basen. Kiedy był wreszcie gotowy, byliśmy już po maturze.

W pierwszych latach nauki z okna klasy mogliśmy widzieć starego człowieka i konia orzących pole o rozmiarach większej chustki do nosa. Teraz wszystkie takie miejsca wypełniono blokami. W jednym z nich, niedale-

ko od Twojego domu, mieszka teraz Jerzy Pilch.

W szkole podstawowej na każdym apelu czy akademii wpatrywaliśmy się w tablicę poświęconą patronowi, Aleksandrowi Zawadzkiemu. (Czy wiesz, że teraz szkole patronuje Bractwo Kurkowe?) Napis na murze głosił:

gorący patriota i inter
nacionalista przewodni
czący rady państwa
w latach...

I było w tym coś jakby zapowiedź poetyki wierszy z „bruLionu”. Oczywiście nie wiedzieliśmy, że jesteście pokoleniem „bruLionu”.

Stara nauczycielka, która zajmowała się szkolną biblioteką, chodziła co roku na imieniny Józefa do Katedry wawelskiej i składała tam kwiaty na grobie Marszałka. Pod jej opieką pojęcie „pracy społecznej” nabierało konkretnej barwy szarego papieru, w który oprawialiśmy nadwątłone egzemplarze *Czeka i Heka*, przybierało odcień poślizgniętych kart katalogów, które wypełnialiśmy nierównym piśmem.

Inna nauczycielka, pani Jeleniowa, przynosiła na lekcje do naszych równoległych klas ósmych: a, b i c najnowsze wtedy wiersze współczesnych poetów: *Wielką liczbę* Szymborskiej czy *Mapę pogody* Iwaskiewicza, pamiętam jak czytała *Starego poetę*. Nawet później w liceum nikt nie umiał tak objaśniać poezji.

Licealny metalowy znaczek z pomnikiem obrońców Westerplatte nosiliśmy przez cztery lata zamiast zwyczajnej tarczy i w Twoim przypadku był w tym jakiś znak co do przyszłości. Na wagary można było chodzić do sąsiedniego budynku Sądów. Ale nasza klasa rzadko uciekała z lekcji.

W dniu, w którym pisałam maturę z tematyki był zamach na papieża. Po południu wyszłam na balkon i widziałam, że ludzie wracają z kościoła i płaczą.

Kiedy zaczął się stan wojenny, już dawno nie oglądaliśmy teleranka. Ja studiowałam polonistykę, a ty — dziennikarstwo.

W latach szkolnych byłam tylko raz nad Bałtykiem i dlatego umiem sobie wyobrazić miejsce, gdzie teraz jesteś: Gdynię z jej szerokimi ulicami, widok z Kamiennej Góry i Gdańsk płynący w mł.

kim jesteś na końcu ulicy
miasta mgieł, mew, i morza,
nie poznałby już ciebie
przybysz z południa,
sam dziwisz się
jak daleko odbiegłeś

(Trwanie)

Można było wyjechać jeszcze dalej, Kasia Zechenter (była w VIII klasie, kiedy my w VII), której wiersz niedawno przeczytałam w „Zeszytach Literackich”, mieszka teraz w Stanach Zjednoczonych.

Gdyby został zrealizowany pomysł Pawła Huellego o unii Północy i Południa, mógłbyś wziąć na siebie rolę kuriera pomiędzy dwiema zjednoczonymi krainami. W wierszu *Pokolenie za pokoleniem* piszesz:

kiedy pod koniec sierpnia
przyjeżdżam na krótko
do mojego Krakowa
odkurzam wszystkie
ulice i place
(...) wychodzę z księgarni
z nowym tomem tomikiem Świetlickiego
i objam się o przechodniów
z innego świata

(Czy zauważyłeś, że to Wojtek Wilczyk, który był o klasę wyżej w naszym liceum, zrobił fotografie do nowego tomiku Świetlickiego?)

Ostatni wiersz w Twoim tomiku nosi tytuł *Co dalej*

szukasz miejsca,
w którym jesteśmy.
(...) bieją namioty,
czekają podróży
No właśnie, co dalej?

Anna Czabanowska-Wróbel

Marek Chorabik, *Blisko prawdy*, Wydawnictwo „Marabut”, Gdańsk 1997.

LIST Z PARYŻA

KIERUNEK: TOLBIAC

Od kilku miesięcy Paryż poszczycić się może budowlą, która na równi z wieżą Eiffla i centrum Beaubourg ma szansę stać się jednym z architektonicznych symboli tego miasta. Nowa *Bibliothèque Nationale de France* to ostatni — i najbardziej mu drogi — z wielkich projektów konstrukcyjnych zrealizowanych w Paryżu za rządów Francois Mitteranda, choć sam prezydent nie doczekał ukończenia przedsięwzięcia: uroczystego otwarcia biblioteki dokonał 17 grudnia ubiegłego roku jego następca, Jacques Chirac.

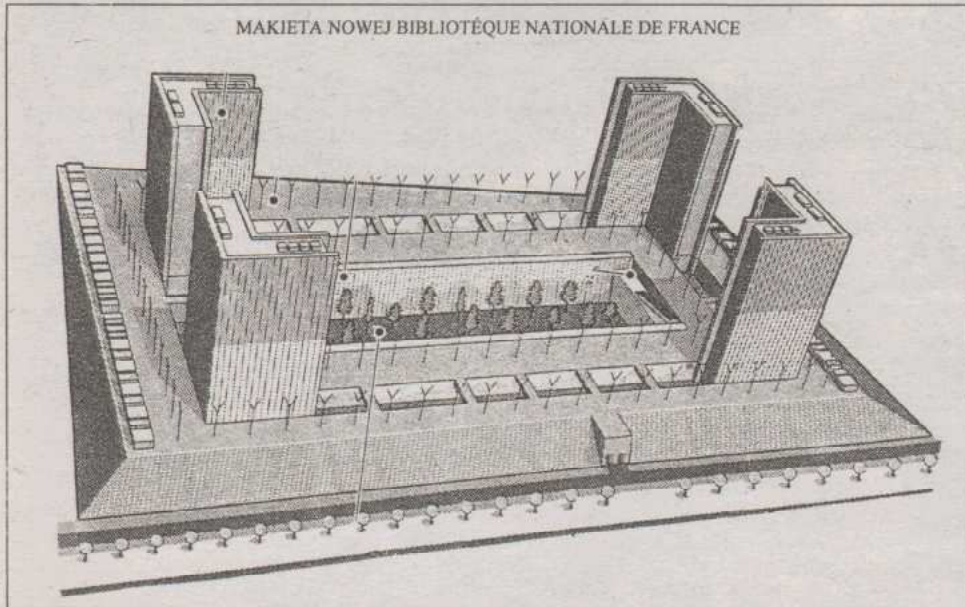
Przeszło pięć lat trwało wznoszenie gmachu pomyślanego jako prawdopodobnie największy, a z całą pewnością najbardziej nowoczesny kompleks biblioteczny na świecie. Monumentalna budowla zaprojektowana przez młodego francuskiego architekta Dominique Perrault'a przypomina nieco średnio-wieczną warownię rodem z kosmicznej trylogii Georga Lucasa. Monumentalne schody wodną na wyłożoną brazylijskim palisandrem prostokątną platformę, na której krańcach wznoszą się cztery wieże w kształcie otwartej książki, osiemdziesięciometrowe konstrukcje ze szkła i metalu, dominujące nad całą dzielnicą Tolbiac, w której usytuowano bibliotekę. W środku — 12 tysięcy metrów kwadratowych ogrodu, położonego 23 metry poniżej poziomu ulicy. Ten olbrzymi zielony wirydarz bardziej niż z zamkiem kojarzyć się może z klasztorem, każąc myśleć o *Bibliothèque Nationale* jako o współczesnym wcieleniu biblioteki idealnej stworzonej w *Imieniu róży* przez Umberto Eco, tyle tylko, że zaklęciem otwierającym jej podwoje nie jest dwuznaczne łacińskie hasło, lecz prozaiczny banknot wyciągnięty z portfela. Dostęp do tajemnic biblioteki kosztuje bowiem 20 franków (11 złotych), za które kupuje się jednorazowy bilet wstępu, lub dziesięć razy tyle za kartę roczną. Długi rząd okienek w hallu centralnym przypomina dworcowe kasy, a barierka u wejścia otwierająca się po włożeniu w odpowiedni otwór biletu nieuchronnie przywodzi na myśl podziemne przejścia metra, ale gdy już szczęśliwie pokona się wszystkie materialne przeszkody, nastrój bibliotecznego misterium powraca. Niewątpliwie przyczynia się do tego poczucie zupełnej izolacji od świata zewnętrznego: do wnętrza gmachu nie dociera z ulicy najmniejszy hałas, wszystkie okna wychodzą na ogród, wzrok uniesiony w górę zatrzymuje się nieuchronnie na którejś z czterech wież przecinających niebo. Wzdłuż biegnącego dookoła dziedzińca przeszklonego korytarza jedna po drugiej otwierają się czytelnie, zapraszając do lektury. Ponieważ w chwili oddawania płaszcza do garderobii nie trzeba wyznawać szatniarzowi, do jakiej czytelni mamy zamiar się udać, a przy wejściu do sali nikt nie wyręka nam dokumentów, nic nie stoi na przeszkodzie, by powalać się niespiesznie po wszystkich zakamarkach, przechodząc od małej armii komputerów w dziale konsultacji bibliograficznej do czytelni literatury i sztuki, nauk humanistycznych, prawa, ekonomii i polityki, techniki, filozofii lub periodyków. Czerwone wykładziny na parkiecie chronią od rozpraszających hałasów, wygodne fote-

le zapewniają komfort cielesny, a wtyczki do laptopów umieszczone przy każdym biurku oszczędzają stresów technologicznych. W każdej czytelni urzęduje za ladą kilku uprzejmych i dyskretnych bibliotekarzy, gotowych pomóc w razie potrzeby zagubionemu czytelnikowi, ale w zasadzie wszystkie książki znajdują się na wyciągnięcie ręki: nie kończące się regały pod ścianami zachęcają, by szperać w nich bez skrupowania. (Co prawda na razie na półkach jest dość dużo wolnego miejsca, 180 000 woluminów zgromadzonych w tej chwili w salach konsultacji to dopiero połowa planowanej liczby zbioru podręcznego). Ale to nie przytulne czytelnie, z ich miękkimi fotelami i rzadkami schludnie uporządkowanych książek przyciągają większość zwiedzających. Największym magnesem jest sala audiowizualna, w której po po-braniu przy ladzie karty z hasłem, można zasiąść ze słuchawkami na uszach przed jednym z licznych komputerów i oddać się dwugodzinemu szaleństwu dryfowania wśród zakodowanych w nich skarbów: ponad 500 filmów, tysiące fotografii, rysunków, obrazów, rejestracje radiofoniczne, materiały z archiwum telewizji, programy multimedialne na CD-ROM. Kliknięcie myszą pozwala manewrować tym bogactwem do woli: przeskoczyć od obrazu do obrazu, powiększyć go lub zmniejszyć, przyspieszyć lub powolniej wybrnąć scenę z filmu. Można posłuchać Joyce'a czytającego *Uliksa*, obejrzeć wywiad z Glennem Gouldem, pooglądać dagerotypy z XIX wieku, lub wzruszyć się filmami braci Lumière. Malkontent znalazłby zapewne powody do niezadowolenia: nie ma zdjęć Madonny ani Walta Disney'a, brak nagrania głosu Elvisy Presleya i Marii Callas, proporcje zaś między ilością osobistości reprezentujących Francję a przedstawicielami innych narodów mogłyby być bardziej wyrównane. Zważywszy jednak, że planowane jest zwiększenie liczby filmów do 4 tysięcy, a zdjęć i reprodukcji do pół miliona, można mieć nadzieję, że te braki uda się nadrobić.

Widać zresztą wyraźnie, że wielka machina Biblioteki nie nabrała jeszcze rozpędu. Prace ciągle trwają: już za kilka miesięcy ma być udostępniona sala mikrofilmów, ale dopiero w przyszłym roku otwarte zostaną na parterze obliczone na 2000 miejsc czytelnie dla specjalistów, a dziesięć milionów tomów przeniesionych ze starej siedziby przy ulicy Richelieu spocznie ostatecznie w czterech wieżach *Bibliothèque Nationale*. Siły nadwątłone intensywną lekturą (lub intensywnym klikaniem) pokrzepić można na razie w barze, lecz już za kilka miesięcy powinna otworzyć podwoje dla czytelników elegancka restauracja. A kiedy za kilkanaście miesięcy ukończona zostanie linia ultraszybkiego metra „Météor”, z którego stacji końcowej wychodzić się będzie wprost do wnętrza gmachu, Biblioteka stanie się ostatecznie uniwersum samowystarczalnemu i zamkniętemu, największym magazynem i świątynią ludzkiej wiedzy, na jaki zdobył się wiek XX. Zapewniając odwiedzającym wrażenia równie silne, jak wyjazd na najwyższą platformę wieży Eiffla.

Monika Woźniak

MAKIETA NOWEJ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE



LIST Z WROCŁAWIA

Gdy spaceruję po Wrocławiu, czuję, że razem ze mną spacerują dwa duchy: mieszczański duch w aksamitnym pirogu na głowie i konopny duch wsi. Nieraz specjalnie zatrzymuję się przed wystawami, żeby stanąć z nimi oko w oko. Przystaję np. przed ogromną, szklaną taflą pałacu Hatzfeldów i patrzę. Są.

Po wojnie większość mieszkańców Wrocławia przyjechała tu ze wsi i z małych miasteczek: z Wielkopolski, „zza Buga”, z Kongresówki — kieleckiego, łódzkiego, Lubelszczyzny, rzeszowskiego. I ożywiła śląską metropolię, którą wypełniały w 1945 roku pomniki kultury przemysłowców, bankierów, robotników plus pomarańczowe trupy cegieł — wiejskim obyczajem. Spotkały się dwa duchy: mieszczański i chłopski. Na początku współżycia mieszczański duch w aksamitnym pirogu był odwrócony plecami do nowych mieszkańców Wrocławia i wyglądał jakby szedł prosto z obrazów Caspara Davida Friedricha. I chłopci maszerujący co niedzielę do kościoła pod czujnym okiem sąsiadów widzieli w oddali tylko granatowe plecy ducha w aksamitnym pirogu. Od niedzielnej chłopskiej maszerowania ponure protestantki kościoła zmieniał się powoli w kolorowe kościoły katolickie (np. kościół św. Augustyna na Sudeckiej) i zapełniały blaskiem pastelowych, landrynkowych, kiczowatych seledynów, różów i żółci.

Co robił w tym czasie duch w aksamitnym pirogu? Może błąkał się po licznych wrocławskich cmentarzach? Ale i tutaj spotykał chłopskiego ducha konopnego i te spotkania kończyły się nieraz zgrzytem. Bo, gdy duch konopny, po paru latach mieszkania w mieście, nauczył się odpoczynku na łonie natury — to często rozkładał koc na byłym cmentarzu albo pod murem cmentarnym. Cała ogromna połać Wrocławia (od II połowy XIX wieku) na południu miasta, wokół ulicy Ślężnej — to były cmentarze. Władze komunistyczne cmentarze niemieckie zrównały z ziemią. Najpierw wyrosła tam trawa, później bloki. Duch konopny mógł np. rozłożyć koc na małym stadioniku obok komina cegielni, pod murem cmentarza żydowskiego. Ten jeden przy ulicy Ślężnej ocalał. Dla ducha konopnego, który patrzył długo na zrujnowany mur, odsunięte płyty nagrobne, chaszcze po pas i drżące w upale na marmurze czarne literki o niezwykłym kształcie — było to kolejne spotkanie z odwróconą do niego plecami tajemnicą.

Było jeszcze wiele miejsc we Wrocławiu, w których duch w aksamitnym pirogu na głowie spotykał się z duchem konopnym. Spo-

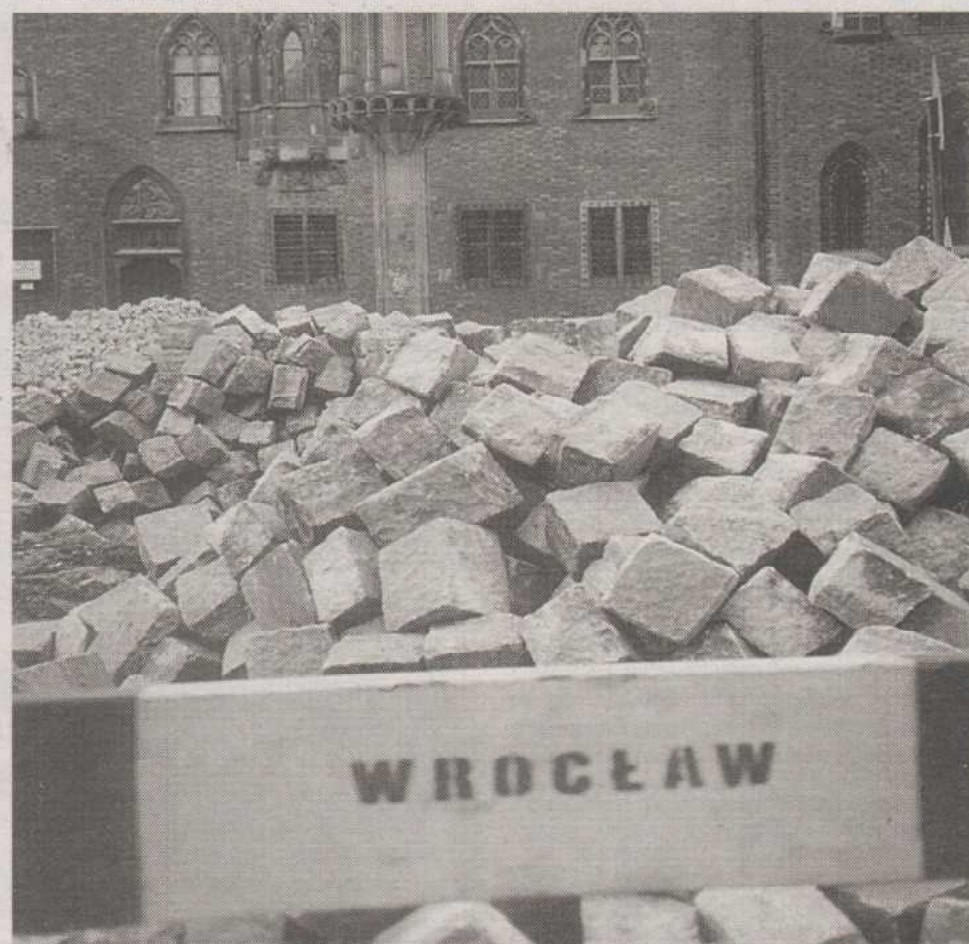
tykali się w czynszowych kamienicach o cienkich ścianach, wspólnych ubikacjach i z kamienną, wytrzeszczoną (dla osłody) twarzą w portalu nad bramą. We wszystkich europejskich miastach są kamienice o tak cienkich ścianach, że — zdaje się — przewracają się od kaszlu, a które stoją wciąż jako żelazny pomnik mieszczaństwa. Te kamienice to we Wrocławiu był bastion ducha w aksamitnym pirogu na głowie. Tam chował się: w kolorowych witrażach okien na klatkach schodowych, mosiężnych gałkach drzwi, porcelanowych kurkach wanien w łazienkach. Duch konopny musiał — chcąc nie chcąc — obcować z tymi najróżniejszymi wcieleniami ducha w pirogu. Dochodziło do tego, że duch konopny w dniu wolnym od pracy zamiast np. naprawiać zepsute junkers zaczynał się błąkać po tajemniczych południowych dzielnicach miasta. Na Krzykach w szmaragdowych ogrodach stały granitowe pałacyki z wieżyczkami i dachami o najwymyślniejszych kształtach. Duch konopny przecierał ręką oczy: Gdzie jestem?

Jednak wpływ dwóch duchów (tego w aksamitnym pirogu na głowie i tego konopnego) był wzajemny. I chyba dlatego dziś stolica Śląska (jak rzadko które miasto) jest tak bardzo z naturą. Na placach i ulicach Wrocławia poczuć można oddech pól. Nie chodzi tu tylko o obecność ogromnych parków (Szczytnickiego, Południowego, parku w Leśnicy, Ogrodu Botanicznego), dużej ilości drzew, w tym nadspodziewanej liczby cywilizowanych platanów i lekko zwirowanych magnolii. Wszystkiego nie tłumaczą też zielone pola Niziny Śląskiej, która otacza Wrocław ani wpływ wilgotnego powietrza znad Odry, Widawy, Ślęzy i licznych kanałów. Rzecz chyba w działaniu chłopskiego ducha konopnego.

Najbardziej odczuć to można w najstarszej części miasta — na Ostrowiu Tumskim. Stoi tu katedra (gotycka). Jak katedra paryska położona jest na wyspie. Ale rzeka ma tu miękkie brzegi. I mało wspólnego z cywilizowaną, kamienną rynną, w której dudni Sekwana. Idzie się tam przez mały, zielony most. Odra jest raz zielona, raz brązowa. Na brzegu wierzy. Za mostkiem wchodzi się na ulicę Katedralną. Mijamy domy jakby wyjęte z małego miasteczka. Nawet w środku sezonu turystycznego jest tu cisza i spokój. Ulica kończy się fasadą katedry z ciepłej, czerwonej cegły. Katedra, mimo swego wieku — XIII — jest szczupła, zgrabna i... swojska. Wygląda jakby przerobiła ją marzenie ducha konopnego.

Barbara Sola

Fotografia Grażyna Borowik



Katarzyna Turaj-Kalińska **Cześć pieśni**

„Uczestniczyć we wspólnym śpiewie znaczy podawać diabłu mały paluszek” — pisał kiedyś laureat Nagrody Nobla z 1973 roku, biolog i filozof Konrad Lorenz. Ten wybitny etolog wiedzę o człowieku zdobywał od wielorybów, szympanszów i dzikich gęsi szepczących mu do ucha różne tajemnice, o których nie śniło się filozofom. I przestrzegał, że nasz najcenniejszy organ, mózg, nie od razu był taki mądry, a i dziś, pod płaszczykiem przebiegłej kory mózgowej — neocortex — kryje się pamięćka po australopitekach. Relikt anatomiczny nosi nazwę międzymózgowia i w żywe oczy kpi sobie z ambitnych wyobrażeń o wolnej woli. Jest podatny na indoktrynację i daje sobą powodować byle komu. Biologia uczy, że to właśnie międzymózgowiem kochamy, współczujemy, nienawidzimy i brzydzimy się, podczas gdy ewolucyjnie świeża, samorządna i niezależna neocortex co najwyżej pomaga w dokonaniu właściwego wyboru obiektu.

Wszystko gra — dowodził Lorenz — dopóki namiętności kierują się ku konkretnym osobom — żywym, osiągalnym i bliskim. Zgrzyt zaczyna się dopiero wtedy, gdy ktoś woła, jak Heinrich Heine w jednym ze swoich wierszy: „Co mi po żonie, co mi po dzieciach (...) niech żebrzą chleba, gdy cesarz w niewoli”. To znak, że międzymózgowie objęło panowanie i lada chwila dojdzie do reakcji łańcuchowej znanej pod nazwą „agresywnego entuzjazmu zbiorowego”, a wtedy już nikt nie zdoła opanować sytuacji. Bo jak mówi ukraińskie przysłowie: kiedy powiewa sztandar, rozum mieści się w trąbie.

Wbrew powszechnej opinii ludzie uczą się na błędach, a im twardsza lekcja, tym trwalsza pamięć. Po doświadczeniach II wojny światowej instynkty stadne po części obumarły czy też przycichły, a po części zostały bezpiecznie skanalizowane. Odżywają na koncertach rockowych i meczach, a ich resztki są skwapliwie wykorzystywane przez twórców reklamy. To zresztą m.in. dzięki rozpanoszonej, pogardzanej reklamie nastąpiła fundamentalna zmiana w mentalności przeciętnego „Euroamerykanina” i ostateczny zmierzch bożyszcz. Przywódców, gwiazd, świętych i symboli nie czci się już, ale używa, konsumuje. Idole kupowane są w stanie głębokiego odbrazowania — od razu ze zmiennymi końcówkami, jeśli tak można powiedzieć, to jest w jednej paczce z alkoholizmem, narkomanią, dewiacjami, operacjami plastycznymi i wszelkimi chorobami od AIDS do Alzheimer. I — jak by nie było — są to niezłe bezpieczniki!

Przy takiej to niewdzięcznej pogodzie dla bożyszcz szwenda się po świecie od dziesięcioleci, z niewinną minką, w stroju Kopciuszka musicalowy melodramat o dwojgu faszystach — Evie Duarte i Juanie Dominga Peronie. No, cóż. Rzecz dzieje się w Ameryce Południowej — w Argentynie, czyli — nigdzie. Dlatego może nikomu nie przychodzi do głowy, że bardzo nawet analogiczna opereta opiewająca związek Evy Braun i Adolfa Hitlera byłaby wciąż nie do pomyślenia... A tu?

ONA — dziewczyna z prowincji, której nie powiodła się kariera artystyczna. Życie brutalnie zweryfikowało jej talent, zanim dobiegła dwudziestki, ale ta twarda kobieta — zamiast zaprzeczyć bodaj próbą samobójczą — szybko zamieniła marzenia o srebrnym ekranie na konkretny, mały, stalowy przedmiot — mikrofon radia Belgrano de Buenos Aires. Pompatyczność i histeria, mitomania i kicz dyskwalifikujące Evitę jako aktorkę dramatyczną i filmową znalazły kapitalne zastosowanie w propagandzie. Niedoszła Antygona, Lady Makbet, Greta Garbo i Marlena Dietrich zeszyły się na sabat w tej jednej osobce, która stała się fenomenalną tubą tanich hasel populistycznych i obietnic bez pokrycia. Głos Pani zauroczył naród, a kiedy na balkonie ukazała się niepojęta dziewczyna z twarzą angielskiej ciot-

ki, napuszczonym kokiem i wielkimi obcasami, było już za późno na śmiech.

Skąd znamy ten scenariusz? Niech nas nie zwiedzie odmienna charakterystyka — starannie wygolony czarny wąsik i utleniona skośna grzywka dla niepoznaki nawinięta na wałek. Kokarda zamiast wojskowej czapki i kostium od Diora w miejsce szynela... I tytuł autobiografii *Sens mojego życia* zamiast po prostu, bez ogródek — *Mein Kampf*. Może pogłoski o ucieczce Führera z płonącego Berlina do Ameryki Południowej nie były przesadzone? W bunkrze pod Kancelarią Rzeszy dogorywał jego sobowtór, gdy tymczasem w Buenos Aires on sam... ale to już inny musical.

W *Evicie* Andrew Lloyd Webbera występuje tymczasem także ON. Madame Hitler, Frau Duce i Signora Goebbels w jednej osobie, zgodnie z prawdą historyczną, stoi u boku dziwnego — zdeklarowanego, lecz niemrawego nazisty Juana Perona.

Ten podobno wytworny i delikatny mężczyzna był czymś w rodzaju bezpańskiego psa, którego byczy kark wołał o obrozę. Jako attaché wojskowy w Berlinie w 1939 roku otarł się o rękaw Hitlera, w osiemnastym rzędzie oklaskiwał rzymskie igrzyska Mussoliniego — aż do zsinienia rąk. Zdołał sparzyć germanizację Chile i dał się wsadzić do więzienia jako jedynie: niedoszły zbrodniarz. Nadawał się tylko na ostatni wagon dla lokomotywy pod nazwą Evita i tak też należy rozumieć jego dyktaturę. Hej, dziwny to kraj Argentyna! Na rozległej pampie nieustraszeni gauchos kastrują barany zębami, a nieśmiali pułkownicy z junty służą własnym żonom za podnózek. Buenos Aires to jedna wioska z ciągnącym się przez dwadzieścia kilometrów gościńcem. Tym gościńcem snują się miejscowi lumpenproletariusze — demiscados żujący kokę i znużeni czekają na kolejną zadymę. Ich żony, córki, wnuczki, prawnuczki po dziś dzień zamiast ikon mają na ścianach oprawione, pożółkłe banknoty wyrzucone z samochodu

przez Santa Evitę, a na bazarach jako relikwie sprzedaje się Jej kosmyki i nikt nie oblicza bezdusznie, że ten warkocz musiałby mieć długość warkocza komety.

Z jakichś przyczyn nazizm eksportowany za ocean przemógł, rozpuścił się, unieszkodliwił. Na Amerykę Południową padł rykoszetem, spóźnionym echem. Evita Duarte de Peron miała niewątpliwie ambicję, by wskrzesić stare wampiry i zostać „tęczą między kontynentami”. Tymczasem w jej podróży po Europie witał ją deszcz pomidorów i jaj. Nikt nie miał ochoty strzelać do manekina krawieckiego, nawet z wiatrówki. Trudno się dziwić, że po takiej kompromitacji jej historycznie spięte ciało odmówiło posłuszeństwa i pierwsza dama Argentyny mogła już tylko jedno — umrzeć z godnością w wieku chrystusowym, jak przystało na męczennicę.

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, na co liczył amerykański reżyser Alan Parker, inwestując majątek i wysiłek w ekshumację tego nieciekawego trupa, którego przed laty balsamowano miesiącami w nadziei, że zachowa urodę do dnia Sądu Ostatecznego? Odpowiedź brzmi — liczył na to, że zdoła przechrzyć naszą neocortex i dobrać się do smakowitego miąższu międzymózgowia. I zasadniczo — nie przeliczył się, choć musiał zastosować fortel niebawym.

Bohaterami filmowej wersji musicalu *Evita* z pewnością nie są ani Eva Perón (z godnością odśpiewana przez Madonnę), ani Juan Domingo Perón (Jonathan Pryce), ani też towarzyszący im narrator Ché (Antonio Banderas). Bohaterami filmu jesteśmy MY czyli TŁUM.

O ile sobie przypominam, od czasu eisensteinowskiego *Potiomkina* nie było w historii kina fabularnego filmu, w którym tłum był tak samoistnie i wdzięcznie gwiazdorzył, a zresztą na potiomkinowskich schodach tłum rozpadł się, atomizował, rozmieniał na drobne ludzkie tragedie, psując harmonijną perspektywę wojennego igrzyska. Alan

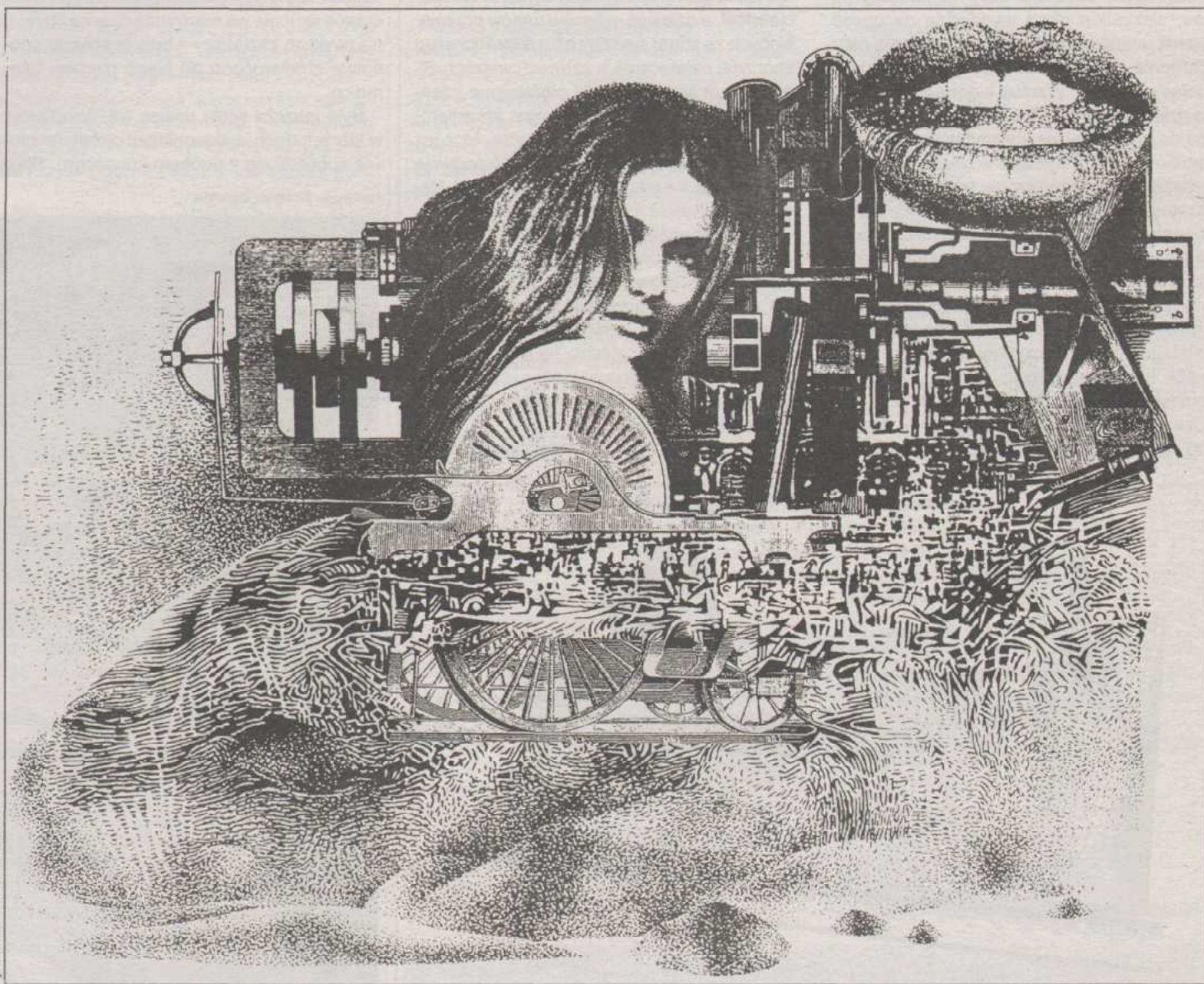
Parker nie powtórzył tego błędu i w każdym kadrze ukazał tłum homogeniczny, w rozmaitych odmianach — a to w postaci bywalców tanich knajpek, a to zwykłych przechodniów z rojnych ulic — w godzinach szczytu, w ulicznych zamieszkach, w panice podczas trzęsienia ziemi — na wiecach, demonstracjach i pochodach. Całość uzupełniała karna kompania burżujów komentujących to i owo wykwinutym chórem.

Każdy, kto choć raz w życiu spoglądał przez okno przy akompaniamencie radia wie doskonale, że przechodnie już z samej istoty rzeczy chodzą w takt dowolnej melodii, a coś dopiero, gdy muzyka ma metrum marsza pogrzebowego dobrze podszytego tangiem argentyńskim. Raczujące niemowlęta, staruszki z laskami, studenci, lafiryndy, psy, ptaki i gałęzie drzew zamieniają się wtedy w dobrze wytresowany balet. Pejzaż z tłumem pod muzykę jest samograjem, ale gdy się do tego doda rozmach operatorski i precyzję zrytmizowanego montażu to już jest majstersztyk. Wrażenia niebotycznego patosu, który udziela się nawet widzom z najbardziej ucywilizowanym międzymózgowiem — spacyfikowanym do potylicznej kości.

Cześć pieśni! Na tym jednym wielkim misterium mortis — na tym teledysku funeralnym, na tej jednej wielkiej reklamie śmierci i muzyki można zapomnieć o wszystkim i na jakieś dwie godziny stać się peronistą.

Śpij w szklanej trumnie Kochana Królowo! Śnij Ameryko, śnij Europo, że w pół wieku po Apokalipsie nadszedł czas na Królestwo Niebieskie. Smoki w otchłani, a głowa węża starta na proch i nic nas już nie zaskoczy poza nowym szamponem do włosów.

Uczestniczyć we wspólnej kołysance to podawać diabłu mały paluszek. Mimo tego bilet do kina na *Evitę* mam zamiar oprawić, bo to plasterek z paluszka świętej, która jedną ręką trzymała diabła za kosmaty ogonek, a drugą wstydlawie zasłaniała odrastający, kwadratowy wąsik.



Rysunek Aleksander Pieniek

Małgorzata Ruda **Kompleks Judasza**

W 1990 roku na łamach „Dialogu” Teresa Walas pisała o pierwszej wersji *Obywatela Pekosiewicza*: „Satyra polityczno-obywatelska, także ta, jaką posługuje się w *Pekosiewiczu* Słobodzianek, będzie się teraz starzała z minuty na minutę. Głupota sekretarzy, groźna absurdalność systemu, rozpaczliwa niemoc uczciwości, idiotyzmy oficjalnego języka ćwierćinteligentów — wszystko to może być niebawem tak trudne do uchwycenia i tak odległe, jak mentalność pana Paska czy niedole wojny trzydziestoletniej”. Wróżba dotycząca szybkiej dezaktualizacji dramatu okazała się, jak to wróżba, tylko częściowo prawdziwa. Słobodzianek sztukę przerobił. W nowej wersji dawny Pekosiewicz uzyskał bardziej ludowe nazwisko i pozornie romantyczną parantelę. Słobodzianek wprowadzając Pekosia w mit biblijny wprowadził go do panteonu męczenników polskich. W pierwszej wersji dramatu Pekoś wariował, rzec by można, zwyczajnie, w drugiej staje się Chrystusem. Ten zabieg karkołomny i banalny ma z obyczajowej satyry wykreślić metaforę uniwersalną. Nie bez ironii autora: patrzcie, zdaje się mówić Słobodzianek, parafrazując wieszczą, jakich bohaterów rodzi Polska, nawet ich obłęd śmieszny.

Choć tytułowy bohater sztuki Słobodzianka, obywatel Pekoś, w finałowej scenie wariuje i w Chrystusa się wciela, dramat nie o polskiej chorobie zwanej cierpiętnictwem opowiada, a kompleksie Judasza.

Rzecz w tym, że stojący pod kościelnym murem, w ciemnej koronie na głowie dyspozytor PKS-u, Bronek Pekoś, budzi i litość, i trwogę, i śmiech. W koszyczku od święta trzyma flaszkę „czystej”, a w obywatelach milicjantach widzi Judaszy. Widownia w Teatrze Słowackiego zamiera z przerażenia i krztusi się ze śmiechu, bo scena śmiech i łzy wyciska: wścikamy się na „polską heroiczną ławość”, która przyprowadza nas o młodości, czując, że parszywy los Pekosia rzeczywiście nas wzrusza. Wciągnięci zostajemy w tragifarsę, choćby dlatego, że dramaturg i reżyser wcale

dwuznaczności sytuacji nie ukrywają. I karykaturalny, i tragiczny portret Bronka Pekosia jest prawdziwy. Ten bohater na bohatera się nie nadaje i bohaterem zostaje. Jakże tu za bohatera uznać to „pokorne ciele”, co dwie matki ssie: z łaski pierwszego sekretarza kawalerkę dostaje, a z łaski biskupa w komeżce do mszy służy, choć ma już trzydzieści trzy lata. I jakże go za bohatera nie uznać, skoro maltretowany przez ubecję fałszywych zeznań nie składa? Ułomny i głupi przyjaciel nie zdradzi. To oni, mędrsi i zdrowsi, uznają go za zdrajcę. Więc Bronek wariuje: nie mógł zostać księdzem, zostanie Chrystusem. Pijanego, pod kościelnym murem, związują sanitariusze i w tej ciemnej koronie, co ją sobie sam wcisnął na głowę, włoką go do karetki.

Tylko w dobrym teatrze znieść można taką scenę. A spektakl Grabowskiego jest niewątpliwie dobrym teatrem. Tak dobrym, że „smutna i pouczająca” historia o wydarzeniach marcowych w prowincjonalnym mieście przestaje być historią z 68 roku. Staje się opowieścią o ludziach chorych na chorobę, którą można by nazwać kompleksem Judasza czy grą w Judasza. W tym świecie zdrada jest jedyną rzeczywistością. Zdradza się przyjaciół, ideę, demaskuje się zdrajców albo zdradę, ostrzega się przed zdrajcami, prowadzi zawile inscenizacje, aby kogoś zdrajcą obwołać. Oczy przerażonych ludzi, oczy obojętnych ludzi wszędzie widzą cień Judasza. Na widowni śmiejemy się — Judasze z tej gry. Nikt poza głupim Pekosem nie jest z niej wykluczony. On zwariował, żeby nie być Judaszem.

W mieście Zamościu nie ma Dejmków, literatów i profesorów. Istnieje przeto uzasadniona obawa, że nic się nie zdarzy w marcu 68 roku. A przecież zdarzyć się powinno, spokój jest podejrzany, naganny ideologicznie. Więc prosto z nieba spada organizacja partyjnej obywateli Pekosów, dyspozytor PKS-u, który opróżniwszy butelkę „czystej”, niepotrzebnym szkłem prasnął o pomnik wdzięczności i zaarrestowany został przez czujnych funkcjonariuszy MO. Teraz specjaliści służb częściowo

tajnych trudzić się będą, aby Pekoś przypomniał sobie, kto namówił go do skalania symbolu wolności. Pekoś powinien zeznać, że jego oddane socjalistycznej ojczyźnie serce zatrut biskup Michałek oraz Józek Koperski, syn Emila Koperskiego czyli Dreikopera, Żyda i ubeka. Sekretarz Michałek patronuje tej politycznej inscenizacji. Pułkownik Franek, komendant MO, legendarny partyzant — jest jej mózgiem, Rysiek — kapitan MO — zbrojnym ramieniem, a pomniejsi majorowie MO — pojętnymi aktorami. Sekretarz Michałek (Mariusz Wojciechowski) działa z ukrycia, poprze akcję, jeśli się powiedzie. Wycofa się z niej, jeśli wyczuje, że okoliczności obiektywne zagrażają autorytetowi jego nieomyślnej organizacji. Sekretarz Michałek jest organizatorem dzieł ostrożnym, bo ostrożności wymaga lawirowanie między towarzyszem Koperskim, dawnym komendantem UB, a towarzyszem Frankiem, obecnym komendantem MO (Wojciech Skibiński). Jeśli dodamy do tego niepokojące telefon z stołecznej centrali i irytujące z miejscowej kurii, będziemy mieli pełny obraz tego, jak skomplikowaną i odpowiedzialną misją obarczył wątle ramiona sekretarza duch dzieł. Sekretarz wije się więc i cały swój wysiłek wkłada w to, aby wic się niepostrzeżenie. Najchętniej rzuciłby się przeciwnikom do pasa, ale musi udawać spokój, musi odwołać akcję demaskowania syjonistów. Jedząc wciąż to łajno, które warzą jego współpracownicy, hartuje się niczym stal i z upokorzenia czerpie naukę o konieczności reorganizacji. Powiada do biskupa: „My się zreformujemy i zatkamy Polakom gęby (...), a jak trzeba będzie, to i kościoły pozwolimy budować”.

Biskup (Zbigniew Ruciński) jest politykiem mniej podatnym na emocje, smakowanie przedwczesnego triumfu i poczucia własnej nieomyślności odbiera mu instynkt samozachowawczy. Bronek Pekoś (B. Peszek) ministrant i zasłużony obywatel miasta Zamościa, ofiara wojny i ofiara komunizmu będzie tylko pionkiem w grze, którą ci dwaj politycy prowadzą.

Na początku przedstawienia Bronek Błażej Peszek jest nieco sentymentalnym chłopcem, przeżywającym przede wszystkim własną nieważność. Przytłoczony witalnością koleśków, speszony, usiłuje daremnie zaistnieć wśród hałaśliwej gromady podpiitych. Ślamazarny, przytłumiony żywiołowością towarzysza, służy mu jak potrafi, niezgrabnie, prostodusznie. Trochę charakteru zdradza w rozmowie z dziennikarzem, ale jego niechęć do opowiadania wciąż tej samej, dramatycznej historii życia przemienia się w pyszałkowatość, dzieciinną chęć zaszpanowania.

Na tle świetnie zarysowanych sylwetek Adama, Łuski, Kryski, dramat Bronka zbyt jest literacki. Oto „mięso życia”: zdradzana, trzęsąca się z wściekłości, wyblakła żona Adama (Marta Konarska), obok jego kochanka (Agnieszka Schimscheiner) szłocha z rozżalenia, bo kurwą być nie chce, i on, Adam, prowincjonalny Don Juan, z wiecznie przymilnym uśmiechem (Tomasz Karolak). Te postaci są prawdziwe w sposobie mówienia, siedzenia, poruszania się, nawet nalewania wódki. Dalecy krewni bohaterów Hłaski zapijają swoje smutki. Skazani na beznadzieję, do beznadziei przywykli, nie chcą, żeby było jeszcze gorzej, więc gdy tylko wyczują zagrożenie, opuszczają Pekosia; nie będą mieszać się do jego spraw, zdradzają go łatwo, choć nie bez poczucia winy. Tu nie ma nikogo sprawiedliwego, nawet żarliwy ksiądz Piotr (Sebastian Domagała) krztusząc się spełnia swój obowiązek, ostrzega Biskupa przed Pekosem, który „chyba pokochał swoich prześladowców”. Śliski i inteligentny Rysiek (Błażej Wójcik), kapitan MO od specjalnych zadań, z łatwością rozpracował wszystkich. Wszyscy — rzec można instynktownie — grali wedle jego scenariusza, bo każdy bronił swoich złudzeń, w które godziła Pekosiowa prawda. Więc wszyscy uwierzyli we wcale niemiernie sugestie ubeka, że Pekosia „ubekiem zrobili”.

Judasz był im potrzebny. Judasz-Pekoś. To było zrozumiałe. W Pekosia Chrystusa nie uwierzyli.

Dopiero od scen przesłuchań i szaleństwa Błażej Peszek gra wyraziście, dramatycznie. Przerażenie Pekosia prowokuje oprawców. Zgarbiony, z wytrzeszczonymi oczyma, ledwie pojmuje czego od niego chcą. Jego szaleństwo najpierw wydaje się błażostwem, potem maską, później świadectwem uczciwości. Jest chorym dzieckiem, kiedy kuli się półnagi w swojej komeżce, uczepony małego koszyczka ze święconą wódką. Oblakany strzęp człowieka. Figura z misterium. Brata się wódką z milicjantami. Ewangelicznie. Z tymi, którzy go tłukli w izbie wytrzeźwień.

Milicjanci przywołują karetkę. Pekoś w lekarce rozpoznaje Matkę, tę samą, która w obozie uratowała mu życie. Szczęśliwy przez chwilę, nagle trzeźwieje, krępowany sznurem szłocha: „to nie moja mamusia”. Wynoszą go sanitariusze — jakby w procesji kroczyli.

Milicjanci (Łukasz Rybarski i Stanisław Banaś) — speszzeni — więc groźni, patrolują pustą scenę. Ich „rozejść się” skierowane do widowni brzmi teraz twardo. Z nikim nie będą się patyczkować.

W tej inscenizacji *Obywatel Pekoś* nie jest opowieścią o czasach dawno minionych. Rodzajowa charakterystyka jest tylko drogą do opowiedzenia losu człowieka. W błyskawicznym skrócie, w lekko karykaturalnym skrzywieniu. Prowincjonalny rodowód, naiwność i śmieszność (świat Pekosia), bezwzględność i zacięcie władzą (świat partyjnych bonzów, przykościelnych rytuałów) dotkliwie i prawdziwie określają ich życie. Poddani doświadczeniu zdrady najbardziej boją się prawdy.

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, Tadeusz Słobodzianek *Obywatel Pekoś*. Premiera 12 IV 1997. Reżyseria: Mikołaj Grabowski, scenografia: Krzysztof Tuszkievicz.

Obok: Hanna Bieluszko (Lekarka), Stanisław Banaś (Milicjant I), Maciej Jackowski (Sanitariusz), Błażej Peszek (Pekoś) i Łukasz Rybarski (Milicjant II). *Fotografia Wojciech Plewiński*



Śmierć

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

artysta chce czy nie, z mniej lub bardziej jawnego i jednolitego porządku. Trudna była (jest?) zatem w malarstwie Bednarskiego ta dziwna skłonność do paradoksu, sprawiająca, że jego obrazy i rysunki starały się być równocześnie udręczone i dręczące, buchające niepokojem i grozą, i w tej samej chwili w chłodny sposób zdystansowane, ironiczne, a zarazem zaangażowane, piękne — i ośmieszające samo podejrzenie, że świat może być piękny, że może się komuś podobać, że może zachwycać. Efekt zbijał widza z tropu. Być może artysta podświadomie zdawał sobie z tego sprawę, bardzo niechętnie pokazując swoją twórczość i komentując ją z taką ostrożnością, jakby sam nie był do końca pewien, co ona zawiera. Przypuszczam nawet, że Bednarski, zapytany poważnie o to, co właściwie chce wyrazić sztuka Bednarskiego, byłby w niemal takim samym kłopotcie, co jej odbiorca. A może nawet w znacznie większym.

Dom Misteriów

Na początku lat dziewięćdziesiątych malarz wykonał cykl prac, przede wszystkim rysunków i pastelów, noszących zbiorczy tytuł *Dom Misteriów*. Bezpośrednią inspiracją miały być dla nich freski z pompejańskiej Villi dei Misteri, a także obraz Jerzego Nowosielskiego, pod tym samym tytułem. Trudno dziś powiedzieć, co naprawdę było na początku, i czy rzeczywiście powodowała Bednarskim jakaś przepracowana intelektualnie intencja polemiczna. W efekcie powstało jednak dzieło zupełnie odrębne, bardzo poruszające, dalekie tak od fresków z Pompei, jak i od Nowosielskiego, a bliskie... No właśnie, bliskie właściwie tylko tytułowi, wyzutemu jednak z tradycji kultury, jaka go otacza. Powstał osobisty *Dom Misteriów* Grzegorza Bednarskiego, zamieszkały przez to, co nie ma materialnego kształtu, i mieć go nie może — przez każdy, ból, samotność i śmierć.

Młody, o powierzchowności wesołego chłopca, artysta, stworzył coś naprawdę niezwykłego i autentycznego, choć właśnie z tego powodu strasznego w oglądaniu — namalował „wnętrze” agonii fizycznej, ale także psychicznej, „zobaczony” twarzą w twarz, wprost, bez żadnych ogródek i upiększeń, w taki sposób, który przywodzi na myśl literaturę obozową, a z prozy najnowszej *Zapiski z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka.

Są to prace wspaniałe, ale też godzące w ten rodzaj niewiedzy, która współtworzy ludzkie poczucie bezpieczeństwa. Ci, którzy je widzieli, wiedzą, jak trudno wyzwolić się spod ich wpływu i emocjonalnie przyswoić sobie tę grozę samego bytu, tym bardziej przejmującą, im prostsze środki służą do jej wyrażenia. W zawitych *Domach Misteriów* wszystko jest pozornie proste, tak proste, że właściwie elementarne, i wciąż te same ubogie rekwizyty, rysowane pionową, poziomą i skośną kreską, w zagadkowy doprawdy sposób łączą się w końcowe wrażenie czeluści, czyścica albo piekła, a w każdym razie przestrzeni, z której od tysięcy lat wydobywa się głos Psalmisty: „...z głębokości wielkiej wołam do Ciebie Panie...”

Męka w *Domach Misteriów* jest męką bardzo czystą, męką prawdziwą. Ale co to w malarstwie znaczy — męka prawdziwa? I czy, przedstawiając plastycznie cierpienie, ludzkie, ale nie tylko, można to zrobić w sposób nieprawdziwy? Są to pytania z pozoru tylko akademickie, a dyskusja nad nimi przydałaby się pewnie najnowszemu malarstwu polskiemu, w tym szczególnie krakowskiemu. Nie mogąc tego tematu rozwinąć szerzej, muszę jednak jeszcze raz podkreślić, że Bednarski, nazywany czasem „malarzem patosu” w *Domach Misteriów* dokonał czegoś, co jest patetyczne przez sam swój sens, a dopiero daleko później przez swoją formę. Redukując ją do niezbędnego minimum, skupił się na ludzkim, a nie estetycznym wyrażeniu męki. Niewykluczone, że *Domy Misteriów* mogłyby być narysowane lepiej. Ale w żaden już sposób nie pokazałyby więcej, bo cierpienie w tej części twórczości Bednarskiego znajduje się gdzieś u swego kresu, zbliża się ku nicości, potraça o śmierć. Krystyna Czerni, zapewne pod wrażeniem tej emocjonalnej krańcowości, zadała artyście takie pytanie: „Nie mam prawa oceniać twojego życia, czy jest trudne, czy łatwe, ale zastanawiam się, czy człowiek, który przeżyłby prawdziwą tragedię, dotknął cierpienia, czy naprawdę zbliżał się do śmierci — pozwoliłby sobie w sztuce na taką łatwość i natrętność zonglowania atrybutami śmierci i męczeństwa. Czy nie mówiłby o tych sprawach dyskretniej? Może dlatego, że jesteś młody i te sprawy są daleko, możesz o tym mówić tak otwarcie i uporczywie?”¹ Bednarski, wyraźnie speszony, odpowiadał długo i jakby się broniąc, ale wreszcie powiedział coś, co odnosiło się wprost do tego, co stwo-



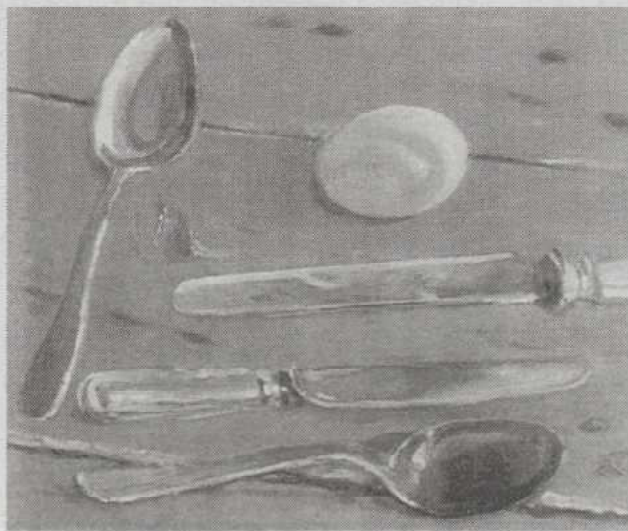
Grzegorz Bednarski *Sztuce*, 1986, olej na płótnie.

rzył: „Ja czuję, że nawet te obrazy nie są w stanie unieść śmierci i cierpienia”. Oglądając *Domy Misteriów* gotowi jesteśmy przyznać mu rację. „Nawet te” obrazy nie są w stanie unieść i oddać obrazu śmierci, ponieważ sztuka nie jest śmiercią, ale życiem. „Nawet ta” sztuka, a może raczej „właśnie ta” sztuka. „Właśnie ta”, bo jest to sztuka, która stawia sobie obsesyjne pytania o to, czego człowiek ani swą wiedzą ani nawet wiarą przeniknąć nie zdoła. „Nawet ta” — bo jest ona od początku świadoma, że nie będzie odpowiedzi. Co zatem staje się odpowiedzią? Coś zagadkowego i nieokreślonego, jak tytuł jednego z pastelów: *Każ boleć, każ umrzeć — Poruszenie*.² W tym „poruszeniu” jest wszystko, co wiemy o śmierci, nadmiernie wiele i nic.

„Rzeczy nieżywe i bez ruchu”

Byłoby jednak błędem sądzić, że twórczość Bednarskiego jest zjawiskiem jednolitym. Jego ostatnia krakowska wystawa, która odbyła się w listopadzie 1996, w galerii Dominika Rostworowskiego w Krakowie, pokazała zupełnie inną jej część, olśniewająco żywotną i pełną soków. Zobaczyliśmy na niej przede wszystkim martwe natury. Czym jest martwa natura, każdy, zdawałoby się, powinien wiedzieć, a przecież w osobliwym przypadku Bednarskiego może być inaczej. Seria paradoksów wynikających z jego sztuki obejmuje również i ten, który polega na celowej i przemyślanej martwocie czegoś, co z samej definicji powinno być żywe (osoba, ciało człowieka), i ożywieniu czegoś innego, co stanowi i komponuje „rzeczy nieżywe i bez ruchu”, jak zatytułował Józef Czapski swój esej o martwej naturze³ (za Królewską Akademią Francuską, która w 1667 roku stwierdziła, że: „Ten kto maluje zwierzęta żyjące jest bardziej godny szacunku niż ten, który przedstawia rzeczy nieżywe i bez ruchu”). Istotnie — cykl pastelów pt. *Głowy rzymskie* jest martwy jak August, Kaligula i Marek Aureliusz. Być może o to właśnie autorowi chodziło, jeśli tak, osiągnął swój cel. Niezwykłej natomiast przemianie martwego w żywe, dostąpiły ukochane przez Bednarskiego najzwyklejsze przedmioty — sztuczne, blaszane garnuszki, tandetne, fajansowe kubki z kwiatowym wzorem, jajka, ziemniaki, śliwki, serwetki i wreszcie rekwizyt niemal teatralny, trupa czaszka, malowana, tym razem tak łagodnie i miękko, jakby była raczej dekadencją szkatułką na biżuterię, albo dobrze wyczyszczoną wazą do zupy.

Grzegorz Bednarski *Sztuczne*, 1986, olej na płótnie.



Martwa natura. W cytowanym esej z 1954 roku Czapski pisał o niej tak: „Czy jesteśmy sobie dziś w stanie wyobrazić malarstwo bez tej gałęzi, gdzie od dwóch tysięcy lat arcydzieła liczyć można dosłownie na tysiące? Ile martwych przy tym — tyle różnych, nieraz wykluczających się wzajemnie wizji świata. Goya — wystarczy by namalował martwą naturę z surowym mięsem, czy parę kawałków surowego tososia — widzimy to samo pismo, ten nerw gwałtowny, co w jego satach czarownic, lub w jego akwafortach z *Okropności wojny*. Soutine'owi wystarczy rzucić parę pomidorów na stół, by rozsądzić formę przymiotników, a van Gogh swój świat szalony i tragiczny wyraża z równą, może większą, siłą, malując zwyczajne krzesło, czy korytarz, niż kiedy maluje temat bardziej literacko stan jego ilustrujący, chmurę kruków nad dojrzającym zbożem”.

Podobnie Grzegorz Bednarski. To doprawdy zadziwiające — gdy się patrzy na małe, kruche obrazki przedstawiające widelce albo noże, nie można przestać myśleć o *Domach Misteriów*, o tym ekstatycznym wyzwaniu rużonemu śmierci, pochłaniającej wszystko, za wyjątkiem najbardziej elementarnych, jakby przez przypadek tylko ocalonych szczegółów. Bo gdy się na te obrazy patrzy, gdy się przyswaja ich gęstą, nasyoną i bardzo piękną malarsko treść, to spostrzega się w nich kwintesencję przemijania codziennego i pospolitego, w którym znika znana nam postać świata, pozostawiając po sobie tylko takie drobiazgi jak ślady skorupki od jajka i desery żyzkę. A także ziemniaki i śliwki. Blaszyne garnuszki. Pojemniki na cukier. Ale przede wszystkim, wręcz obsesyjnie, noże i widelce, malowane z taką artystyczną miłością i wdziękiem, jakby tymi sztuczkami można było utorować sobie nową, o wiele łagodniejszą drogę do *Domu Misteriów*. Jakby zostały one zawczasu przygotowane na stół, od którego wreszcie, choć nie wiadomo czy na dobre, odeszła samotność tworzenia, konflikt wewnętrzny, pustka i ich zdradliwy towarzysz, patos.

Malarstwo salonowe?

Utkwiły mi w pamięci zwłaszcza trzy martwe natury z czaszką, malowane na tym samym, świetlistym, srebrzystym tle. Atrybut śmierci skonstrastował na nich Bednarski z pustymi naczyniami, odwróconymi do góry dnem. Sąsiedztwo to ma z pewnością jakieś znaczenie symboliczne, lecz jakkolwiek jest jego sens, to nie sama treść obrazów, ale raczej wyrafinowana, poetycka forma, wywiera na widza silny, hipnotyczny niemal wpływ. Pośród gości wystawy szmerły opinie powracające szczególnie często właśnie ku tym srebrzystym, martwym naturom. Ktoś powiedział nawet „Jakże ten Bednarski się zmienił! Maluje teraz obrazy salonowe...” Zabrzmiało to jak herezja, zważywszy niemal całą artystyczną przeszłość malarza, zaświadczoną na wystawie przez kilka płócien sprzed niewielej przecież lat — wyzywające, ekspresjonistyczne *Kości*, przedstawiające istotnie tylko kości, ledwie ogryzione z surowego mięsa, martwą naturę z topornym drewnianym stołkiem i podobną do nich w swej stylistyce, choć już potwierdzającą przemianę, która zachodzi w malarzu, subtelną lilie w misce z gliny.

A przecież nie sposób nie zgodzić się z tym głosem, choć „salonowość” Bednarskiego jest, co trzeba zaznaczyć, prowokacyjna i osobliwa. To właśnie w swych najbardziej uduchowionych martwych naturach autor znów przedstawił niemal komplet ulubionych przez siebie, ubogich przedmiotów — obok czaszki, blaszany kubek, nóż kuchenny... Tylko że tym razem „brzmia” one inaczej, harmonijnie, spokojnie, w zgodzie z bardzo tradycyjnym, klasycznym porządkiem pięknym. I choć zapewne sam artysta oburzyłby się na takie porównanie, to jednak nasuwa się ono mimowolnie — że istnieje jakieś głębokie podobieństwo pomiędzy nimi i martwymi naturami Alfonsa Karpińskiego, które czasem można zobaczyć w Desie, przy tej samej, krakowskiej ulicy św. Jana. Tu czaszka, tam wazon, tu kubek z blachy, tam porcelanowa filiżanka, tu nóż do chleba, tam nożyk do papieru, tu jajko, a tam kwiatek mimozy odbity na politurze. Karpiński, wybitny malarz przełomu wieków, który „rozmienił się” na zbyt wiele płócien malowanych zaledwie w manierze swojego czasu, pozostawił jednak po sobie coś w współczesnej sztuce polskiej bardzo rzadkiego — poezję martwej natury, która o nic nie walczy i niczego nie udowadnia, za swój sens i wartość przyjmując urok kilku ładnych drobiazgów i otaczającego je światła. Grzegorz Bednarski, artysta, zupełnie odmienny, zrobił, być może przez przypadek, coś podobnego. Niewykluczone, że jest to w jego twórczości tylko epizod. Jednak w rozmowie z Krystyną Czerni wyznał: „Nie lubię obrazów nie

i widelec

skończonych, w ogóle nie lubię malarzy, którzy pokazują obrazy szybkie, chaotyczne, banalne, takie, na które mnie też stać, bo przecież mogę malować słonie z palmami i nagie postacie z dużymi walorami, brutalnie, prymitywnie i szybko. Ale myślę, że malarstwo ma inną przestrzeń, bardziej wyrafinowaną, subtelną, może nie dla wszystkich czytelną, ale taką, która wiąże się z przeżyciem, z wrażliwością na odbiór materii malarskiej".

Patrzac na jego najnowsze obrazy, nie można chyba już nic do tego dodać.

Satori

Ostatnia wystawa u Dominika Rostworowskiego skończyła się, a my, jej widzowie, jeszcze przez pewien czas rozmawialiśmy o przedstawionych na niej obrazach, a także o karłowatych zwrotach w tej twórczości z pozoru niespójnej i zawsze balansującej na granicy ryzyka. Nieuniknione pytania o jej przyszłość pozostały bez odpowiedzi. Nikt, przypuszczam, że sam autor również, nie wie, co będzie dalej, ponieważ Bednarski w dotychczasowej drodze twórczej udowodnił, że jest człowiekiem zdolnym do osiągnięcia satori. Satori jest pojęciem należącym do buddyzmu Zen, i oznacza zdobycie zupełnie nowego punktu widzenia na sprawy dobrze znane, codzienne i oczywiste. Daisetz Suzuki wyjaśnia ten stan głębokiej wewnętrznej jasności w stosunku do sytuacji całkiem trywialnych — oglądania kamienia na polu, picia herbaty, jedzenia śniadania. Ale równocześnie pisze: „satori można zdefiniować jako intuicyjne wejście, stojące w opozycji do poznania intelektualnego i logicznego. Jakakolwiek

przyjmujemy definicję, satori oznacza wyłonienie się nowego świata, do tej pory nie dostrzeganego w chaosie umysłu".⁴

Taka jest właśnie sztuka Bednarskiego. Można zmiany, jakie w niej nagle i gwałtownie zachodzą, rozumieć tylko jako niekonsekwencję, a można inaczej — jako wynik wielkiej wrażliwości na coś nie do końca pojętego, co dzieje się w samym artyście jako człowieku myślącym i czującym, ale i właścicielu ciała, które nie daje mu spokoju, boląc, trawiąc, dając rozkosz, grożąc, że się rozpadnie. Z tej świadomości (czy raczej nieświadomości, dochodzącej do głosu poprzez obrazy, czyli właśnie tak, jak ten proces opisywał Freud) wynika zdolność do przeżycia satori. Grzegorz Bednarski poznaje świat poprzez erupcje nagłego oświecenia. Poddaje się im żarliwie i pozwala się nieść. Podejrzewam nawet, że to raczej sztuka tworzy Bednarskiego, a nie odwrotnie. On jest jej medium.

Co dalej?

No właśnie, co dalej? Co dalej powinien robić, jakie tematy podejmować, w jakim kierunku rozwijać swoją twórczość artysta taki jak Bednarski? Niepokoję dotyczące tej twórczości ujął lapidarnie profesor Jacek Sempoliński z ASP w Warszawie, który w recenzji habilitacyjnej Bednarskiego napisał: „Teraz są takie czasy, że być artystą to właściwie wstyd". Istotnie, daleko odeszliśmy od sytuacji, którą, pisząc o malarzach holenderskich XVII wieku, tak charakteryzował Zbigniew Herbert: „Można im tylko zazdrościć. Jakikolwiek były nędze i blaski, zawody i klęski ich kariery, rola ich w społeczeństwie, ich miejsce na ziemi były niekwestionowane, zawód uznany powszechnie i tak oczywisty jak zawód rzeźnika, kraw-

ca czy piekarza. Nikomu nie przychodziło do głowy pytanie, po co istnieje sztuka — ponieważ świat bez obrazów byłby po prostu niepojęty.

To my jesteśmy ubodzy, bardzo ubodzy. Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykulując w pustce albo mówi o historii własnej, jałowej duszy.

Dawni mistrzowie, wszyscy bez wyjątku, mogli powtórzyć za Racine'em — «pracujemy po to, aby podobać się publiczności», to znaczy wierzyli w sens swojej pracy, możliwość międzyludzkiego porozumienia. Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć — porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia".⁵

A cóż my? Wiemy już, że ci, którzy się podobają publiczności, rzadko są artystami, nie ma jednego porządku świata, a sklepienie niebieskie również jest nietrwałe. Jednak w rzeczywistym, głębokim kryzysie wielu wartości, także tych, które dotyczą sztuki, odnajdujemy czasem coś, na czym sztuka się opierała — pragnienie uniwersalnej prawdy i piękna. Dlatego Bednarski nie powinien chyba martwić się o przyszłość — a że czeka go raczej droga cierniowa, cóż, on ją wybrał już wcześniej, idzie nią od lat, od początku.

Anna Potoczek

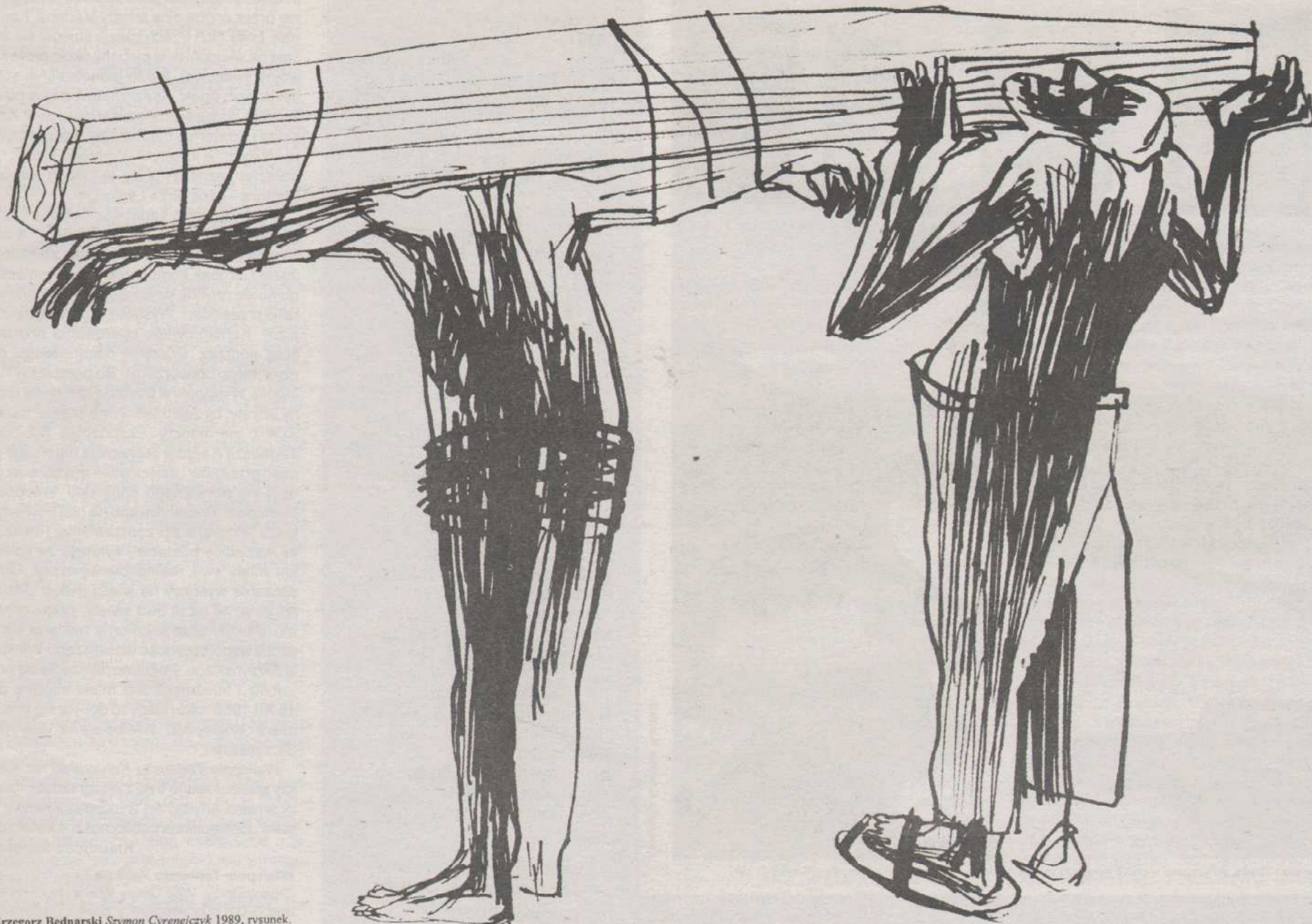
1 „Kresy” nr 20, 4/1994

2 Robert Herrick *Do Anteja, która wszystko może mu rozkazać* w *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, tłum. Stanisław Barańczak

3 Józef Czapski *Patrzac* Wyd. Znak, Kraków 1996

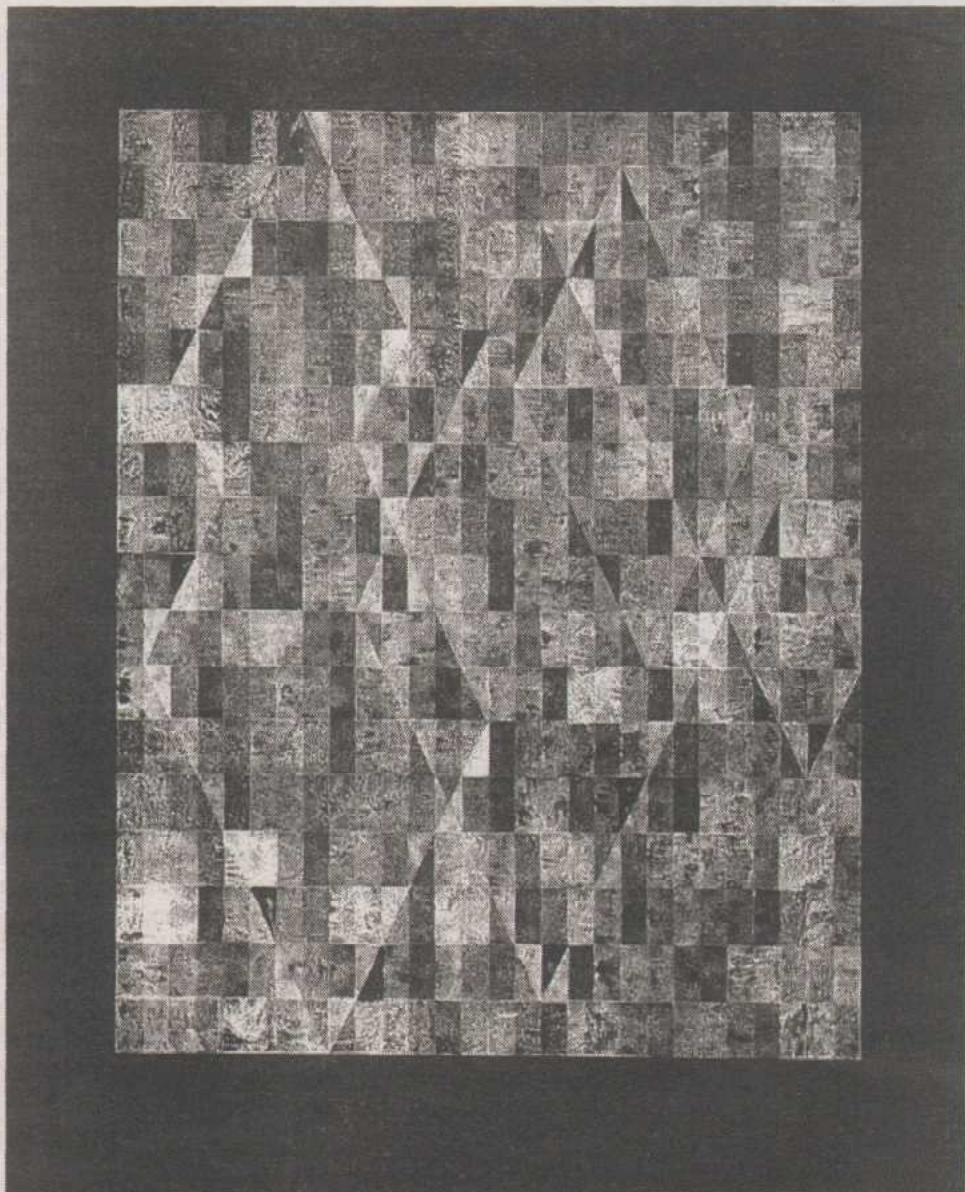
4 Suzuki *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*, Czytelnik 1979

5 Zbigniew Herbert *Martwa natura z wędzidłem*, Wyd. Dolnośląskie 1993



Grzegorz Bednarski *Szymon Cyrenejszyk* 1989, rysunek.

Janusz ORBITOWSKI

Janusz Orbitowski, *Bez tytułu (5/97)*, 1997, akryl na płótnie, 115 x 95 cm.

Sztuka Orbitowskiego, choć może wydać się hermetyczną, jest — gdy w nią wniknąć — przy całej swej dyscyplinie swobodna i urozmaicona. Odnaleźć też w niej można refleks fascynacji autora życiem i światem, choć nie znajdujemy w niej bezpośredniego przedstawienia rzeczywistości. Jest to fascynacja odkrywcy w sensie kopernikańskim, a także cierpliwego świadka starającego się według rytmu świata nastawić swoje zegary.

Tak rozumiem sztukę Janusza Orbitowskiego i cenę ją za spójność w sposobie artykulacji i konsekwencję w realizacji zamierzeń. Jego obrazy klarowne i wyraziste przynoszą patrzącemu satysfakcję. Dyscyplina, której są wyrazem jest przede wszystkim dyscypliną myśli, a później dopiero formy.

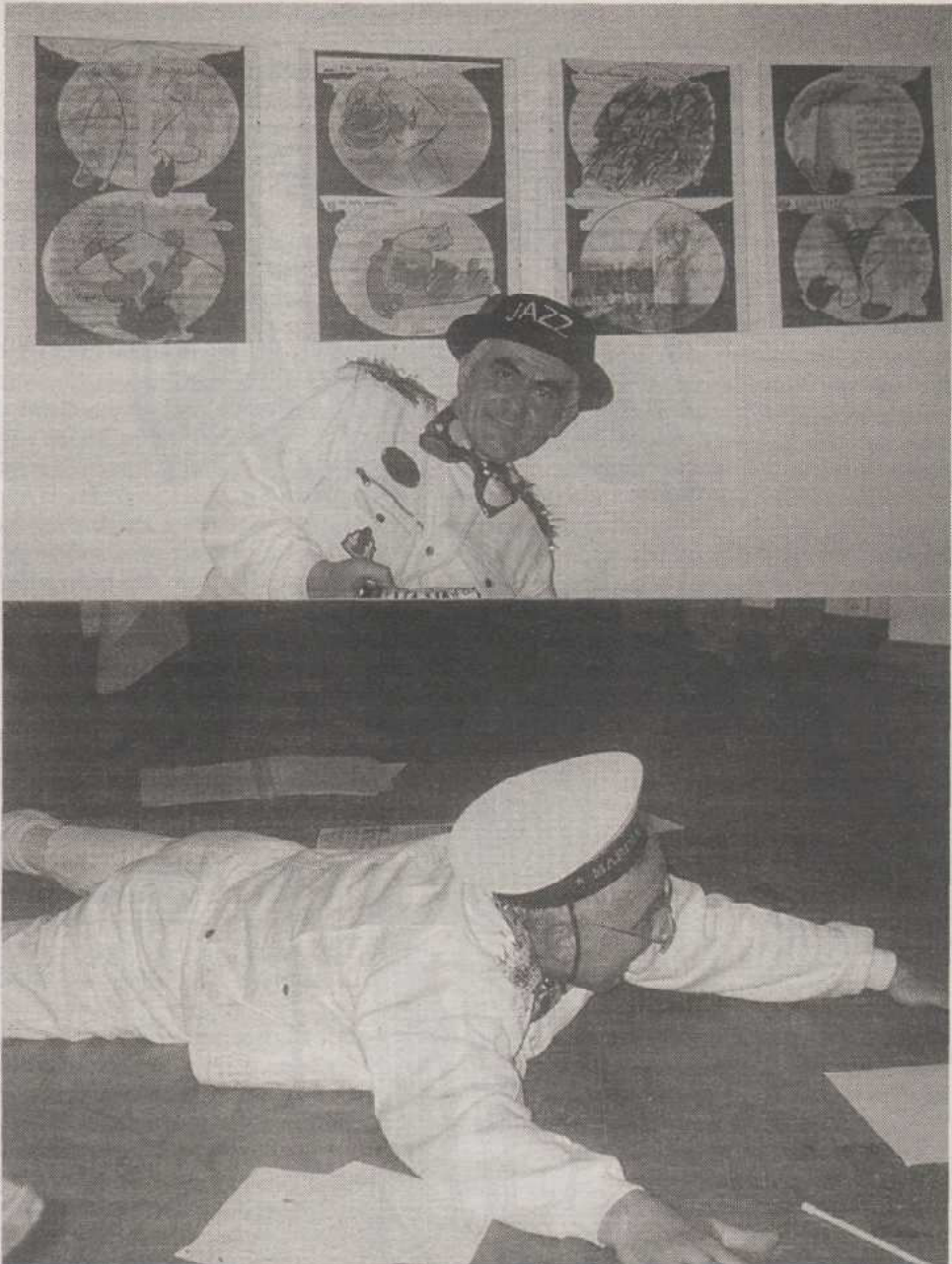
Jerzy Kałucki

Fragment wstępu do katalogu wystawy

JANUSZ ORBITOWSKI, urodzony w Krakowie w 1940 r. W latach 1961-1967 studiował malarstwo i grafikę w pracowni prof. Adama Marczyńskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie aktualnie jest profesorem. Stale współpracuje z Galerią Starmach. Wystawy indywidualne m.in. w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Chełmie, Wrocławiu i Nowym Jorku.

Janusz Orbitowski, *Ślady*, maj 1997, Starmach Gallery.

Giovanni STRADA



Giovanni Strada, performance w czasie wernisażu wystawy w Galerii KIK-u Albert w Krakowie, 28 kwietnia 1997.

GIOVANNI STRADA, urodzony w 1939 roku w Równie. Rzeźbiarz, malarz, performer, twórca instalacji. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Równie, dyplom w pracowni rzeźby Giò Pomodoro. Swoje performances realizuje przy współudziale Renaty Zaffi Strada. Członek grupy Puls-Plus. O jego twórczości pisano między innymi w LE ARTI, D'ARS, IL GIORNALE DELL'ARTE, FLASH ART, AROUND THE WORLD, ARTE, ART OF TODAY I JULIET.

Wybrane wystawy:

1982 Roger Radio's Business, Faversham Kent, Anglia 1983 Centro Culturale P. Whistler, Vico Equense, Neapol 1984 Akademia Sztuk Pięknych w Kassel 1985 Galleria dell'Occhio, Nowy York 1986 Galleria La Bottega, Ravenna 1987 Seibu Department Stores, Tokio 1988 Paco Das Artes, São Paulo 1989 Homage to Fluxus, Hombeek, Belgia 1990 Encuentro Bienal Alternativo de Arte, Rosario, Argentyna 1991 Visual Poetry, Eysk, Estonia 1992 Réparation de Poésie, Québec, Kanada 1993 Fearless-Senzapaura-Brisbane, Australia, Lyons Club, Lido di Jesolo, Wenecja 1994 Książka artystyczna, Muzeum św. Stefana, Budapeszt 1995 AU International, Tokyo Metropolitan Museum 1996 V Bienal Internacional de Poesia Visual, Mexico City, Galeria ZPAP Pryzmat, Kraków

Giovanni Strada, *Bel Canto w obrazach*, kwiecień/maj 1997, Galeria Kik-u Albert.

Wielopole Kantora

Wielopole Skrzyńskie jest szczególnie związane z historią dwudziestowiecznego teatru. W tej miejscowości bowiem dnia 6 IV 1915 roku urodził się Tadeusz Kantor. W Wielopolu uczęszczał do szkoły powszechnej. Opuścił je w 1924 roku, by podjąć naukę w gimnazjum w Tarnowie.

Tadeusz Kantor niedługo mieszkał w Wielopolu. Po latach okazało się jednak, iż miejscowość ta stała się ważną w jego twórczości. Wielopolskie tradycje znalazły swe odzwierciedlenie w kolejnych replikach Teatru Śmierci — ostatniego i najdojrzalszego etapu kantorowskiego teatru. *Wielopole*, *Wielopole*, druga replika Teatru Śmierci z 1980 roku, artysta całkowicie poświęcił tej podgórskiej miejscowości. Wątek fabularny przedstawienia oparty został na losach rodziny autora, zgromadzonej na wielopolskiej plebanii w czasie pierwszej wojny światowej. W spektaklu przywołano polsko-żydowską atmosferę galicyjskiej prowincji, jej zwyczaje i koloryt. Wielopole Skrzyńskie okazało się dla Tadeusza Kantora punktem odniesienia, *Małą Ojczyzną* przechowywaną w pamięci pomimo fizycznego oddalenia.

Zachowała się plebania, w której Tadeusz Kantor przyszedł na świat. Wybudowana w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, dzisiaj jest już obiektem zabytkowym. Umieszczono w niej izbę pamięci poświęconą artyście, w której dnia 4 IV 1997 roku nastąpiło otwarcie wystawy zatytułowanej *Wielopole Tadeusza Kantora*. Jej autorem jest Józef Chrobak, dyrektor krakowskiej Galerii Krzysztoforów. Właśnie tam, w grudniu 1996 roku ekspozycja została udostępniona publiczności. Upamiętnia ona odchodzącą już dziś w niepamięć przeszłość miasteczka. Zgromadzone na niej fotografie, fragmenty listów przenoszą zwiedzających do schyłku ubiegłego i początku obecnego stulecia. Zostaje z nich skonstruowany obraz życia tego skrawka austro-węgierskiej monarchii.

Autor wystawy przeprowadził wnikliwe badania nad genealogią Tadeusza Kantora. Dlatego więc z podniszczonych już zdjęć i dokumentów możemy poznać losy kolejnych pokoleń rodzin: Bergów, Milanów oraz, głównie przez osobę ojca artysty Mariana, Kantorów. Losy tych trzech rodzin zbiegły się właśnie na wielopolskiej plebanii około pierwszej wojny światowej. Był to jednocześnie schyłek pewnej epoki. *Kakania* stawała się powoli mitem, rodził się natomiast nasz wiek XX, a z nim i powtórnie niepodległa Rzeczpospolita. W rodzinie artysty to dotknięcie historii najbardziej zaznaczyło się w losach Mariana Kantora — żołnierza Legionów.

Między teatrem Tadeusza Kantora, szczególnie zaś *Wielopolem*, *Wielopolem*, a ideą wystawy zachodzi więc pewna zbieżność. Józef Chrobak komponuje ją bowiem posługując się repliką, czyli kolejną próbą przywołania przeszłości. Wystawa ta obnaża mechanizm Kantorowego operowania przeszłością: poprzez ukazanie niemożliwości rzeczywistego odtworzenia. Bo przecież w *Wielopolu*, *Wielopolu* w postaci członków rodziny artysty, by zaistnieli oni na scenie, musieli wcielić się aktorzy. Ekspozycja *Wielopole Tadeusza Kantora* przywołuje natomiast pamięć przodków i dzieciństwo artysty oraz odnosi się do samego spektaklu *Wielopole*, *Wielopole*. Prezentowane na niej bowiem są także fotografie z przedstawienia. Pokazuje, że wszystkie postacie i sytuacje ze spektaklu miały swe realne pierwowzory. Umieszczenie wystawy na wielopolskiej plebanii sprawia, że na te dwa światy: czasu przełomu wieków oraz sceniczny nakłada się jeszcze współczesność dzisiejszego Wielopola Skrzyńskiego. Podobne nałożenie się przeszłości i teraźniejszości miało miejsce dnia 15 XII 1983 roku, kiedy to odbyła się prapremiera *Wielopola*, *Wielopola* w Wielopolu Skrzyńskim.

Wielopole Tadeusza Kantora po raz pierwszy prezentowane było z okazji szóstej rocznicy śmierci Artysty. Jej wielopolska replika została udostępniona publiczności 4 kwietnia.

Klaudiusz Świąciecki

Wielopole Tadeusza Kantora

Organizatorzy: Wójt Gminy Wielopole Skrzyńskie oraz G O K przy współpracy: Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska i Cricoteki.

Sztuka konkretna

9 maja br. Muzeum Sztuki w Łodzi otwiera wystawę *Galeria Denise René. Sztuka konkretna*, prezentującą dzieła z kolekcji jednej z pierwszych galerii sztuki abstrakcyjnej w Paryżu. Jej animatorką jest Denise René, od 1945 roku realizująca wystawy artystów nurtu abstrakcyjnego, poczynając od Pieta Mondriana, Wassily'ego Kandinskiego, Franka Kupki, Jeana Arpa, po zmarłego niedawno Victora Vasarely'ego.

Denise René była i jest wybitną postacią sceny artystycznej Paryża. Cechuje ją rzadki talent odkrywania artystów współtworzących kulturę artystyczną pierwszej i drugiej połowy XX wieku.

Sztuka geometryczna, określana przez twórców jako „konkretna” lub konstruowana, powstawała w kręgu dyskusji artystów skupionych wokół galerii. Stopniowo niektórzy twórcy, m.in. Victor Vasarely, Jean Tinguely, artyści ze Skandynawii, Ameryki Południowej i Europy Wschodniej, do efektów określanych jako optyczne, dodawali element powtarzalności, rytmu, produkowali dzieła możliwe do manipulowania przez odbiorcę, aż po dzieła określane jako kinetyczne, ruchome, zawierające też migocące światło. Sztuka ta odwoływała się do porządku, racjonalizmu, nowoczesnej technologii, niektóre realizacje artystów powstawały w otoczeniu wielkich miast. Denise René wydała wiele publikacji o sztuce i katalogów wystaw. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje wystawa *Le Mouvement*. Wystawa ta odbyła się w 1955 roku i zaprezentowała twórczość takich artystów jak Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, którzy po raz pierwszy w tej skali podjęli w swoich pracach problem ruchu, zmienności, bogactwa wariantów.

Denise René przez kilka lat pełniła funkcję Przewodniczącej Międzynarodowych Targów Sztuki Współczesnej. W uznaniu zasług została uhonorowana odznaczeniem Chevalier de la Légion d'Honneur.

W 1957 roku Denise René dzięki poecie Julianowi Przybosiowi zainteresowała się dorobkiem twórców przedwojennej awangardy polskiej, m.in. malarzy Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Henryka Berlewiego oraz rzeźbiarki Katarzyny Kobro.

Przygotowana we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi ówczesna wystawa *Prekursorów sztuki abstrakcyjnej w Polsce*, uzupełniona obecnością dzieł Kazimierza Malewicz, była pierwszym wprowadzeniem ich spuścizny w krąg historii sztuki i krytyki francuskiej, wzбудziła też żywe zainteresowanie artystów w Paryżu. Odtąd Muzeum Sztuki w Łodzi przez wiele lat współpracowało z Denise René i jej zawdzięcza dzieła-dary m.in. Victora Vasarely'ego i Roberta Mortensena oraz pozyskanie dzieł zawierających źródło światła i ruch, tzw. multipli.

Obecna wystawa *Galerii Denise René*, realizowana jest w czterdziestą rocznicę tamtej, symbolicznej już dziś prezentacji polskiej sztuki nowoczesnej i nawiązuje do atmosfery pierwszych kontaktów z ówczesnym dyrektorem Muzeum Sztuki Marianem Minichem i wieloletniej współpracy z jego następcą — Ryszardem Stanisławskim. Obejmuje m.in. dzieła artystów, którzy mieli wystawy indywidualne w Muzeum, jak Jean Arp, Michel Seuphor, obok m.in. Theo van Doesburga, Jeana Gorin, Augusta Herbin i Sonii Delaunay, którzy jeszcze w latach 30. przekazali swe dzieła kolekcji Muzeum Sztuki. Na wystawie, prócz tu wymienionych, zobaczyc możemy dzieła takich twórców, jak Wassily Kandinsky, Frank Kupka, Max Bill, Le Corbusier, łącznie przedstawiono 32 autorów. Komisarzem wystawy jest starszy kustosz Urszula Czartoryska.

W uznaniu nieprzeciętnych zasług Denise René w dziedzinie współpracy kulturalnej pomiędzy Francją a Polską 6 maja br. prezydent RP Aleksander Kwaśniewski udekoruje ją „Medalem za zasługi dla kultury polskiej za granicą”.

Wystawa *Galerii Denise René. Sztuka konkretna* stanowi w 1997 roku, w opinii francuskiego MSZ i Ambasady Francuskiej w Warszawie, najwyższe rangą wydarzenie artystyczne w zakresie prezentacji kultury francuskiej w Polsce.

Galeria Denise René. Sztuka konkretna, Muzeum Sztuki w Łodzi, 9 maja – 14 lipca 1997

KSIAŻKI NADESŁANE

Bolesław Faron, Jama Michalika. Przewodnik literacki, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1997.

Książka szczególna, jak szczególne jest miejsce, którego dotyczy. Kabaret ZIELONY BALONIK, który przed dziewięćdziesięciu laty powstał w cukierni Jana Apolinarego Michalika, do dziś owiany legendą, a jej żywotność podtrzymuje zachowany oryginalny wystrój wnętrza i zgromadzone w nim pamiątki.

Karl Kerenyi, Dionizos, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

Karl Kerenyi to jeden z najwybitniejszych na świecie historyków religii. *Dionizos*, niezwykle oryginalna monografia kultu Dionizosa na Krecie oraz w Grecji, ukazuje ten kult od nieznanej dotąd strony, rewiduje poglądy na jego pochodzenie i na dionizyjskie źródła greckiej tragedii. Przekładu dokonał Ireneusz Kania.

Hermann Broch, Lunatycy, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

Pierwszy polski przekład słynnej powieści austriackiego pisarza (1886-1951). Powieść powstała w latach 1931-1932. Tłumaczenie — Sławomir Blaut. Książka jest setnym tomem popularnej serii Biblioteka Klasyki.

Bogusław Kierc, Tyber z piaskiem, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

„Jest w nich stałe poszukiwanie prawdy wewnętrznej, dotykane duszy i zmysłów” — to zdanie księdza Jana Twardowskiego można odnieść nie tylko do nowych, ale i do dawnych wierszy pomieszczonych w tym wyborze liryki Bogusława Kierca — poety, aktora i reżysera, autora książek eseistycznych i sztuk teatralnych dla dzieci. Wybór zawiera utwory z lat 1966-1996.

Teresa Kulat, Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

Nowy przewodnik historyczny po Wrocławiu ukazuje się w serii „A to Polska właśnie”. Wrocław wyrósł na skrzyżowaniu szlaków handlowych, wpływów politycznych i kultur. Tu kolejno władcy polscy, czescy, austriaccy oraz pruscy sprawowali władzę i odbierali hołdy. Tragicznie doświadczony w ostatniej wojnie miasto po jej zakończeniu znów stało się domem dla przybyszów z różnych stron. Dziś możliwe jest przywołanie w pełni dawnej tradycji i bogatej przeszłości stolicy ziemi śląskiej.

Czesław Miłosz, Abecadło Miłosza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Nowa książka Czesława Miłosza to zbiór haseł-opowieści o ludziach i czasach, bliskich miejscach (Wilno, Warszawa, Paryż, Waszyngton, Berkeley), portrety pisarzy, artystów, przyjaciół i osób, których noblista wyraźnie nie lubi. To abecadło mądrości w formie wyznania. Świetna lektura uzupełniająca wiedzę o samym Miłoszu.

Najnowsza historia świata 1945-1995, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Praca zbiorowa przygotowana przez zespół historyków i politologów średniej generacji związanych z Uniwersytetem Jagiellońskim — nowoczesny, trzytomowy podręcznik do historii powszechnej. Bezценne źródło aktualnych informacji dla nauczycieli, uczniów, studentów kierunków humanistycznych.

Bułat Okudźawa, Wędrowki pamięci, przeł. Irena Lewandowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Najnowsza autobiograficzna powieść znane go pisarza i balladzysty rosyjskiego. Powraca w niej pisarz do czasów dzieciństwa w cieniu totalitaryzmu, ukazuje absurdalność, portretuje krewnych i najbliższe miejsca — Moskwę, Arbat, jakiego już nie ma.

Johann Wolfgang Goethe, Faust, przeł. Jacek St. Buras, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

W nowej serii Pisarze Języka Niemieckiego pierwszy jej tom przynosi nowy przekład *Fausta* z cennym posłowiem ks. Józefa Tischnera (cała seria w jednolitym opracowaniu graficznym Andrzeja Dudzińskiego).

Jami Bernard, Quentin Tarantino. Człowiek i jego filmy, przeł. Ewa i Dariusz Wojczakowie, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

Jami Bernard, dziennikarka pracująca między innymi dla „Washington Post”, CNN, BBC, nominowana w 1991 roku do Nagrody Pulitzera, postanowiła podążać śladem niezwykle kariery Quentina Tarantino: od czasu porzucenia przez niego szkoły średniej i pracy w wypożyczalni kasety video, gdzie obejrzał setki filmów klasy B, aż do obecnej pozycji idola filmowej publiczności.

Kazimierz Nowosielski, Z Księgi Darów, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1997.

Dziewiąty zbiór wierszy poety, eseisty, krytyka sztuki urodzonego w Rybnie w roku 1948. Pisze o tej interesującej lirycy Adriana Szymańska: „Subtelna przenikliwość, z jaką poeta dostrzega i odczytuje ukryty w rzeczach najbliższych sens niepojętości, czyni jego wiersze mini-traktatami i filozoficznymi nie ujmując im przecież nic z lirycznej bezpośredniości i prostoty”.

Martin Gilbert, Churchill, przeł. Jerzy Kozłowski, Zysk i S-ka, Poznań 1996.

Pierwszy tom biografii wybitnego polityka angielskiego. „Naukowe dzieło sztuki. Zaprzecza, jakoby Churchill w dzieciństwie był nieukiem i w przekonujący sposób przedstawia go w późniejszym życiu jako społecznego radykała zaangażowanego w poprawę losu przeciętnego obywatela. Z wnikliwością analizuje przebieg dwóch wojen światowych”. („Guardian”)

Wojciech Kawiński, Planeta ognia, Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 1997.

Zbiór najnowszych wierszy poety od lat związanego z Krakowem.

Krystyna Kofta, Małgorzata Domagalik, Harpie, piranie, anioły, W.A.B., Warszawa 1997.

Najnowszy bestseller warszawskiej oficyny W.A.B. Z dialogu pisarki i dziennikarki odczytujemy portret kobiety współczesnej z wszystkimi jej egzystencjalnymi, psychologicznymi, obyczajowymi ograniczeniami, jej niepokojem, marzeniami i aspiracjami. Rzecz wartko napisana, świetna do czytania!

Imiona istnienia. Antologia młodej poezji dolnośląskiej, Wydawnictwo „OKIS”, Wrocław 1997.

Opracowana przez Karola Maliszewskiego i szefa „Odry”, Mieczysława Orskiego antologia prezentuje wiersze 37 poetów młodego pokolenia. Równocześnie daje możliwość „zajrzenia pod podszewkę tego, co dzieje się w młodej poezji w skali ogólnopolskiej”. Postłowie Karola Maliszewskiego.

Marek Chorabik, Blisko prawdy, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1997.

Debiut książkowy poety i dziennikarza (rocznik 1962) mieszkającego obecnie w Gdyni. Autor debiutował w 1984 roku w „Radzie”. O wierszach tego zbioru pisze K. Maliszewski: „Chorabikowi obca jest liryczna teatralizacja, egzaltowana zadyszka i wystawianie wierszy na pokaz, obce jest bluźnierstwo i demonstracyjna gwałtowność”.

Jan Józef Szczepański, Jeszcze nie wszystko, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

Najnowsza książka wybitnego polskiego prozaika. Dziesięć opowiadań tego tomu osadza autor w różnych epokach — od polski szlacheckiej po dzień dzisiejszy. Intrygującej, mistrzowskiej narracji towarzyszy mądra refleksja o przemijaniu i kwestiach wyborów moralnych.

Renata Zwoźniakowa, Liście laurowe i bobkowe, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Katowice 1996.

Zbiór interesujących szkiców literackich i teatralnych, który dokumentuje, jak można dokonywać wolnych wyborów w zniewolonym systemie. Autorka wydała kilka zbiorów opowiadań, uprawiała dziennikarstwo — jako publicystka związana m.in. z „Tygodnikiem Powszechnym”, „Więzią”, „Gościem Niedzielnym”.

Przemysław Czapliński, Ślady przełomu, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

W nowej serii Obrazy Współczesności ukazuje się cenna próba opisu współczesnej prozy polskiej (1976-1996) pióra młodego historyka literatury i krytyka z Poznania.

Książka, której dyskurs łączy w sobie cechy wypowiedzi historyka literatury z pełnym pasją i osobistego zaangażowania tonem krytyki, stanowi ważną, obowiązkową lekturę dla wszystkich zainteresowanych naszą najnowszą literaturą.

Anna Synoradzka, Andrzejewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Pierwsza poważna monografia życia i twórczości Jerzego Andrzejewskiego (1909-1983). Chronologiczne ramy książki wyznacza biografia pisarza, udokumentowana listami, wiadomościami, pamiętnikami, relacjami osób z kręgu rodziny i środowiska literackiego. Seria: Monografie.

KOMUNIKATY

■ Nagroda dla młodych krytyków. Dyrekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Literackich postanowiła przyznawać corocznie nagrodę za wyróżniające się studium lub zbiór szkiców z zakresu krytyki literackiej — dla autorów, którzy nie przekroczyli 35 roku życia. W roku bieżącym będą brane pod uwagę prace ogłoszone drukiem w formie książkowej lub w czasopiśmie po dniu 1 stycznia 1996 r. Nagroda w wysokości 2000 złotych zostanie przyznana w grudniu 1997 r. przez jury w składzie: Jan Z. Brudnicki, Tadeusz Drewnowski, Jacek Łukasiewicz, Ryszard Matuszewski, Anna Nasiłowska, Marta Wyka i Marek Zaleski. Jury prosi wydawnictwa, redakcje czasopism i organizacje literackie o zgłaszanie kandydatur do nagrody w terminie do dnia 15 września 1997 r. na adres: redakcja miesięcznika „Twórczość”, 00-490 Warszawa, ul. Wiejska 16 (dla jury Nagrody Krytyków). Wydawnictwom i redakcjom będziemy wdzięczni za dołączenie do wniosku trzech egzemplarzy zgłoszonych prac.

■ Od września 1991 r. ukazuje się dwumiesięcznik „Guliwer”, czasopismo krytyczno-literackie poświęcone sprawom literatury i książki dziecięcej. Pismo adresowane jest do nauczycieli, bibliotekarzy, księgarzy, wydawców, rodziców i wszystkich osób zainteresowanych problematyką czytelnictwa dzieci i młodzieży. Pismo zawiera m.in. przegląd nowości wydawniczych, wywiady z ludźmi książki dziecięcej, szersze omówienia wartościowych tekstów literackich, informacje o formach promocji książki dla dzieci za granicą. „Guliwer”. Wydawca: Fundacja „Książka dla Dziecka”, 02-954 Warszawa, Królowej Marysieńki 29b. Redaktor naczelny: Joanna Papużyńska. Zespół redakcyjny: Zofia Bieszczuńska, Irena Bolek, Anna Horodecka, Anna Maria Krajewska, Grzegorz Leszczyński, Grażyna Lewandowicz, Maria Marjańska-Czernik, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Barbara Tylicka. Adres redakcji: 00-046 Warszawa, Nowy Świat 69, Instytut Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej UW, p. 311, tel. 20-03-81 w. 226 i tel./fax 25-98-47. Korespondencję w sprawach prenumeraty i wydawniczych prosimy kierować pod adresem Fundacji. Telefon i fax wydawcy: 42-52-00.

■ Finał V Ogólnopolskiego Konkursu Wierszy o Laur Klemensa Janickiego, wybitnego poety polskiego renesansu. Na konkurs nadesłano z różnych stron Polski 2860 wierszy. Jury przewodniczyła świetna poetka Urszula Kozioł z Wrocławia. Laur Janickiego oraz nagrodę pieniężną przyznano Grażynie Borowik, krakowskiej poetce i malarce. Wręczono również wyróżnienia: Stowarzyszenia Pisarzy Polskich z Poznania — Tadeuszowi Mieszkowskiemu z Warszawy; Wydawnictwa „Sorus” z Poznania — Juliuszowi Wątrobie z Rudzicy (województwo bielskie); „Gazety Malarzy i Poetów” — Januszowi Purzyckiemu z Poznania; Salonu Artystycznego im. Jackowskich oraz Jacka Chudzińskiego z Wronczyna — Ireneuszowi Kaczmarczykowi z Piotrkowa Trybunalskiego.

WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

00-950 WARSZAWA
Plac Dąbrowskiego 8
tel. 26-54-51 (centrala)
fax 27-92-80, tlix 816132 WSiP pl.

Stanisław Szwarc-Bronikowski **TESTAMENT WIEKÓW**

1997, wyd. I, ark. wyd. 32/8,
format 240x297
ISBN 83-02-06332-0

Książka-album znanego podróżnika, dziennikarza i filmowca, stanowiąca plon jego wędrówki po rodzimych stanowiskach archeologicznych, muzeach i placówkach naukowych z nieodłącznym aparatem fotograficznym i „zerkania pod pokrywkę polskiej nauki, aby zobaczyć, co się tam nowego kłębi”.

Autor często oddaje głos samym naukowcom, aby skonfrontować najnowszą wiedzę archeologiczną i historyczną z naszymi wiadomościami wyniesionymi ze szkoły. Stawia pytania i nauce, i nam, pytania o przeszłość i przyszłość rodzaju ludzkiego.

Testament wieków jest książką pasjonującą. Zostajemy wciągnięci w archeologiczną przygodę autora, uczestniczymy w odkryciach, w obalaniu mitów i utartych „prawd”, w budowaniu nowych hipotez. Jest to jednocześnie książka mądra, skłaniająca do refleksji nad tym, dokąd zmierza człowiek w swoim rozwoju.



ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI FIRMOWYCH

w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9, pl. Dąbrowskiego 8,
tel. 26-54-51 w. 170,
26-75-70, 26-01-76

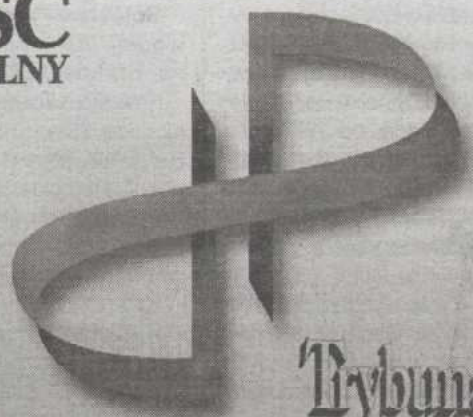
w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka, tel. 22-91-01

■Dział Marketingu
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax 628-95-73

■Dział Akwizycji,
Kiermaszy i Wysyłki WSiP
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 230, 214

■Hurtownia WSiP
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. 610-69-06; tel/fax 610-67-95

GOŚĆ
NIEDZIELNY



Trybuna Śląska



*Dziennik
Zachodni*

Tempo

Krakowska Drukarnia Prasowa
DRUKPRESS

Szanowni Wydawcy

Jesteśmy najnowszą drukarnią prasową w Polsce, wyposażoną w sprzęt i urządzenia poligraficzne renomowanych firm.

Dysponujemy wysoko wydajną maszyną rotacyjną Man-Plamag oraz doskonale oprzyrządowaną przygotowalnią offsetową. Nowoczesny park maszynowy, starannie dobrana kadra specjalistów gwarantują wykonanie usług na wysokim poziomie. Uzyskiwana przez nas jakość druku, w tym także kolorowego z pewnością zadowoli Wasze ambicje wydawców, a także usatysfakcjonuje ogłoszeniodawców, którzy będą zamieszczać reklamy w Waszych gazetach i czasopismach.

Zapraszamy Was do stałej współpracy!

Polecamy również druk wydań specjalnych i okolicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

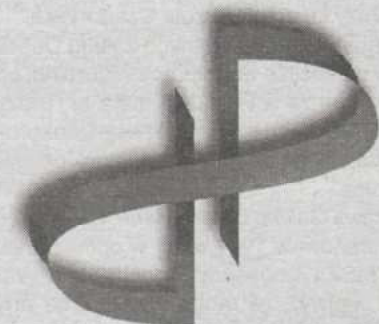
KRAKOWSKA
DRUKARNIA
PRASOWA
Sp. z oo

31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50

centrala: 25 90 86
fax: 44 51 34

Prezes Zarządu:
44 50 29
Dyr. d/s technicznych:
44 47 07
Dyr. d/s produkcji:
44 27 41
Dział Marketingu:
25 95 04

Gwarantujemy
wysoką jakość druku,
sprawną obsługę
i fachowe doradztwo!



TESTAMENT
WIEKÓW

Stanisław Szwarc-Bronikowski

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne

