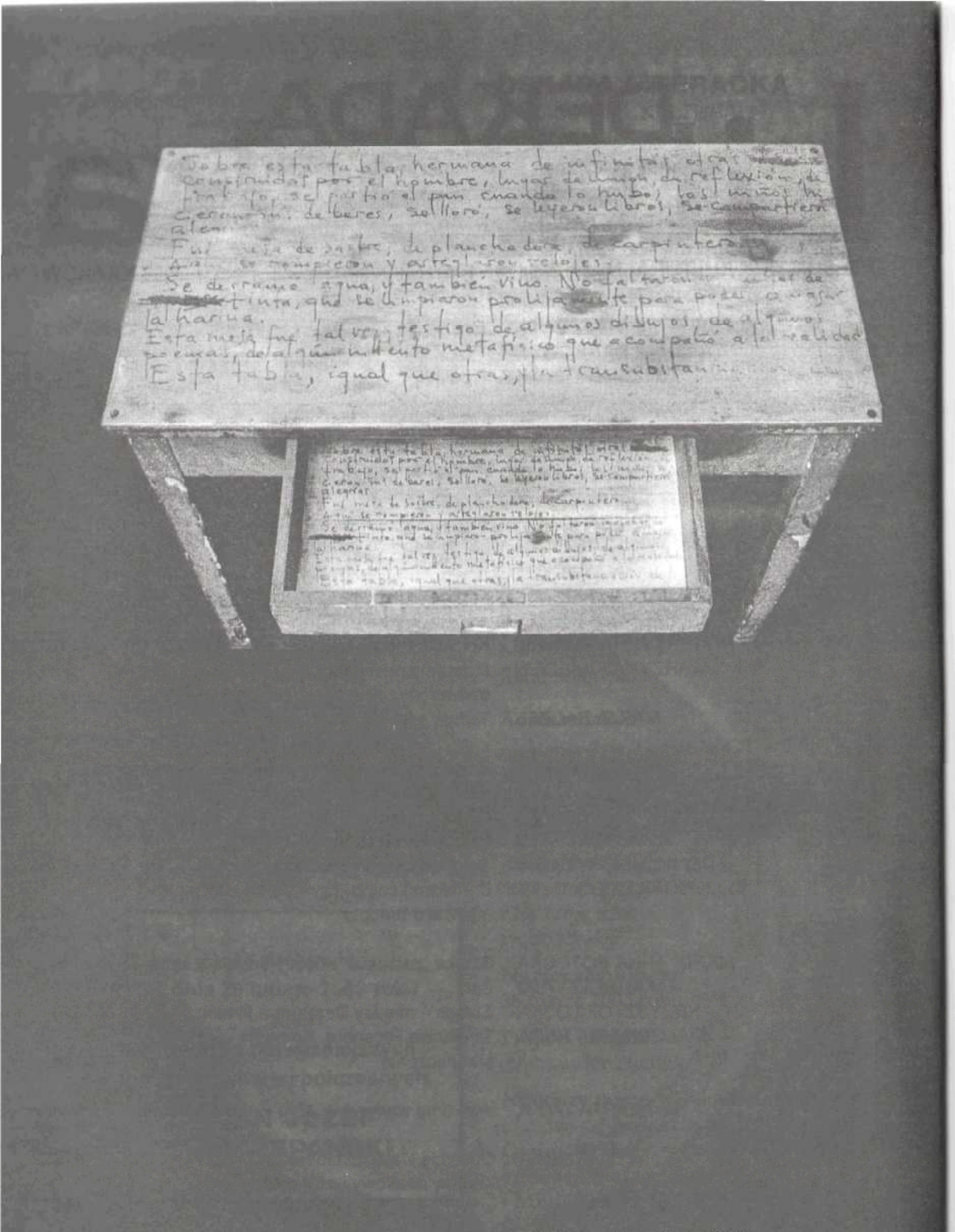


Victor Grippo, *Table*, 1978, drewno, tekst, 120 x 60cm. DOCUMENTA 11 – platform 5, Kassel 2002

Reprodukcja Katalog © 2002 documenta und Fridericianum Veranstalungs – GmbH, Kassel

Robert Ostaszewski

POEZJA DLA KOLEGÓW Z KLASY?

Zwróciłem się ostatnio, wypełniając redaktorskie obowiązki, do krytyków średniego i starszego pokolenia z prośbą o wypowiedzenie się na temat twórczości poetów urodzonych w latach 70. Pomysł wydawał się dobry: pokazać młodą poezję z nieco innej perspektywy, niż czyni się to zwykle. Do tej pory przecież zajmuje się nią głównie krytyka towarzysząca, młodzi krytycy piszą o tomikach swoich rówieśników, a często zdarza się, że poeci recenzują siebie nawzajem; wszak żyjemy w czasach, w których młodzi, chcąc zaistnieć, chwytają kilka srok za ogon i wcale nie należy do wyjątkowych sytuacja, że poeta jest jednocześnie krytykiem, prozaikiem, redaktorem, a często nawet wydawcą (bywa że własnych tomików). Okazało się jednak, że poszukiwania nowej perspektywy oglądu młodej poezji zakończyły się fiaskiem. Po prostu większość zaproszonych przeze mnie do współpracy krytyków nie chciała pisać o wierszach młodych poetów. Nie byłoby w tym może nic dziwnego – w końcu nie każdy ma czas i ochotę produkować teksty typu ankietowego – gdyby nie fakt, że krytycy stwierdzali, że młodą poezję znają słabo, nie potrafią ogarnąć tego zjawiska, albo wręcz nie interesują się nim wcale.

Rzecz całą można zapewne uznać za oczywistość. Starsi krytycy wolą czytać Miłosza czy Różewicza, a nie – Siwczyka czy Pluszkę. Cóż, zdarza się, widać poeci-nestorzy wciąż są w lepszej formie niż „młodziaki". Poza tym skończyła się koniunktura w państwie literatury. Na

ROBERT OSTASZEWSKI

POEZJA DLA KOLEGÓW Z KLASY?

początku lat 90. odbywało się nieomal polowanie na młodych, szukano na siłę nowych nazwisk, próbując znaleźć dowody na potwierdzenie tezy o przełomowym dla literatury znaczeniu roku 1989. Szybko stało się jasne, że wielu młodych było jedynie sezonowymi gwiazdami. W efekcie już w drugiej połowie lat 90. przyglądano się debiutantom o wiele krytyczniej, a z czasem, kiedy literatura III RP jako tako okrzepła, przestano w ogóle zwracać na nich większą uwagę. Cóż, widać takie mamy czasy, młodość nie daje w literaturze żadnego handicapu, co więcej, staje się czymś w rodzaju wstydliwej przypadłości, której jednak nie można się szybko pozbyć. Chociaż przyznać trzeba, że to dosyć osobliwa sytuacja. Media trąbią przecież, że żyjemy w czasach terroru młodości, że siwowłosi tracą autorytet, a młodzi panoszą się bez umiaru, a tymczasem w świecie literackim młodość zdaje się być w całkowitym odwrocie (wyjątkiem jest tylko urocza nastolatka Dorota Masłowska). Cóż w tej sytuacji mogą zrobić młodzi poeci? Wydaje się że raczej niewiele, uzbroić się w cierpliwość i pisać, czekając na szansę, która być może nigdy nie nadejdzie, albo dać sobie spokój z wierszopisaniem i zatrudnić się w agencji reklamowej do wymyślania sloganów reklamujących proszki czy jogurty.

Ale czy faktycznie mamy w tym przypadku do czynienia z oczywistością? Czy normalne (to jedno z ulubionych ostatnio słówek krytyków) jest, że młodzi poeci tworzą właściwie jedynie dla kolegów z klasy, funkcjonując w niszy, do której prawie nikt poza ich rówieśnikami nie zagląda? Moim zdaniem – nie. Warto zastanowić się, dlaczego młodzi poeci znaleźli się na odległych marginesach literatury, które nie są – jak chciałby Przemysław Czapliński (zob. tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002) – „ruchome" i nie współtworzą przestrzeni społecznej komunikacji, bo w niej nie uczestniczą, albo inaczej – nie są do niej dopuszczane. Po części przyczyn tego zjawiska należy szukać w zmianach, które nastąpiły w literaturze i sposobach jej funkcjonowania po roku 1989. Zniesienie cenzury i centralnego rozdawnictwa dóbr służących kreowaniu kultury, uaktywnienie się społeczności lokalnych, stosunkowa łatwość druku, upowszechnianie nowych mediów takich jak Internet – to wszystko razem wzięte spowodowało, że wyłoniły się nowe środowiska literackie, powstały setki mniej lub bardziej efemerycznych pism i instytucji zajmujących się animacją kultury. Życie literackie stało się heterogeniczne, różnorodne, poza tym rozbite zostało na kilka rozwijających się równolegle, niezależnie od siebie, poziomów i obiegów. Wprawdzie ukształtowało się jego nowe centrum, które tworzą masmedia (pisał o tym już w roku 1998 Krzysztof Uniłowski w tomie *Skądinąd*), ale nie doprowadziło to do jakiegokolwiek hierarchicznego uporządkowania literackiego świata. Wiadomo przecież, że masmedia interesują się niewielkim wycinkiem literatury, czyli twórczością z jednej strony wielkich, uznanych pisarzy, z drugiej – autorów głośnych, których książki sprzedawane są w dużych nakładach; reszta literatury stanowi dla wysokonakładowych pism, radia czy telewizji właściwie sferę (pod)kultury (określenie Piotra Mareckiego, zob. tegoż, *0.00 PLN + VAT. Młoda polska (pod)kultura*, w: *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, Kraków 2003). Życie literackie nabrało charakteru gettowego, toczy się głównie w zamkniętych grupach czy środowiskach, które niezbyt interesują się działaniami innych, co więcej, często nawet nie wiedzą – i to w czasach, kiedy mówi się wciąż o informacyjnym nadmiarze i ogromnej dostępności wszelkich informacji! – co dzieje się w sąsiednich gettach. Nic więc dziwnego, że wiele inicjatyw wydawniczych ma charakter mocno ograniczony, lokalny, co oczywiście powoduje problemy z „zaistnieniem" autorów poza kręgiem „krewnych i znajomych królika". Te problemy najbardziej dotykają młodych prozaików i poetów (tych drugich chyba jednak bardziej), których nazwiska nie są jeszcze „markowe". Publikują w małych oficynach wydawniczych albo w seriach uruchamianych przez czasopisma, nakłady ich książek są niewielkie, promocja i dystrybucja prawie żadna; a często zdarza się, że tomiki młodych poetów w ogóle nie trafiają na półki księgarń. Cała ta aktywność wydawnicza, ilościowo nawet imponująca – rocznie takich tomików wychodzą przecież setki, jeśli nie tysiące – przynosi w gruncie rzeczy niewielki efekt. Wygląda to trochę tak, jakby poeci wrzucali swoje książki do dziupli. Ci, którzy stoją blisko drzewa, w którym jest owa dziupla, pewnie to zauważą, ale inni, skupieniu wokół sąsiedniego drzewa – nie mówiąc już o tych, którzy buszują w innym lesie – nie zwrócą na to najmniejszej uwagi.

Wydaje się, że w czasach „dzielnicowego" rozbicia literatura ważna rola przypada w udziale krytyce, która powinna monitorować całość literatury i spełniać rolę przekaźnika zarówno „czystej" informacji, jak i ocen oraz interpretacji tekstów, pomiędzy twórcami a czytelnikami. Tak się jednak nie dzieje. Nie będę w tym miejscu wyjaśniał, jak „zewnętrze" modeluje standardy komunikacyjne literackiego świata. Nie od dziś przecież mówi się o toksycznym wpływie mediów i ukształtowanej u nas machiny promocyjno-marketingowej na krytykę literacką (inna sprawa że krytycy oddali swoje pozycje dziennikarzom bez walki, łudząc się, że uda im się jakoś oswoić i ucywilizować media jedynie siłą własnego autorytetu, ale to już temat na inny tekst). Przyczyny braku zainteresowania młodą poezją leżą również w specyfice samej działalności krytycznej uprawianej ostatnimi laty, rodzaju wykorzystywanych przez nią strategii krytycznoliterackich i specyfice celów. Rozmycie zasad wartościowania tekstów literackich, kontestowanie pojęcia kanonu, podważanie wszelkich prób hierarchicznego porządkowania literatury doprowadziło do tego, że większość krytyków zrezygnowała z kreślenia obrazów całości literatury. Niewielu mamy już krytyków, którzy – jak zwykło się mawiać – „czytają wszystko", dokonują selekcji tekstów, odsiewając ziarna od plew, i starają się porządkować naszą literacką współczesność, wyznaczając w niej nurty, tendencji i linie rozwojowe. Takich „projektantów" krytycznoliterackich jest właściwie tylko dwóch: Czapliński i Karol Maliszewski. Nastąpiła daleko posunięta specjalizacja, podział już nie tylko na „tych od prozy" i „tych od poezji", ale na ludzi zajmują-

cych się pojedynczymi nurtami, środowiskami czy nawet pisarzami. Nic więc dziwnego, że niektórzy krytycy czują się zwolnieni z obowiązku zajmowania się młodą literaturą, specjalizują się przecież w innych obszarach literatury, nie muszą znać się na wszystkim. I nie znają się, tym bardziej że „oswajanie" młodej poezji coraz częściej wymaga otwartości na nowe i ciągłego wzbogacania krytycznoliterackiego instrumentarium o całkiem nowe narzędzia, nawet takie spoza sfery literatury. Najnowsza poezja wykorzystuje przecież nowinki technologiczne (poezja sieciowa, czyli tworzona w Internecie), łączy słowo z obrazem i dźwiękiem, tworząc widowiska z pogranicza muzycznego show, teatru i happeningu. Trudno jest więc czytać i interpretować najnowszą poezję, a przynajmniej jej część, bez choćby podstawowej wiedzy na temat bieżących trendów w kulturze. Poza tym zanikła instytucja krytyka-mistrza, który skupia wokół siebie grupę młodych pisarzy, próbując jednocześnie ukierunkować ich twórcze poszukiwania i wprowadzić do literatury. Spowodowane to zostało z jednej strony niechęcią wobec wszelkich autorytetów, charakterystyczną dla współczesnego społeczeństwa, z drugiej – rezygnacją krytyków z prób kreowania, „projektowania" literatury, które zaczęły być postrzegane jako coś dwuznacznego, a nawet nagannego.

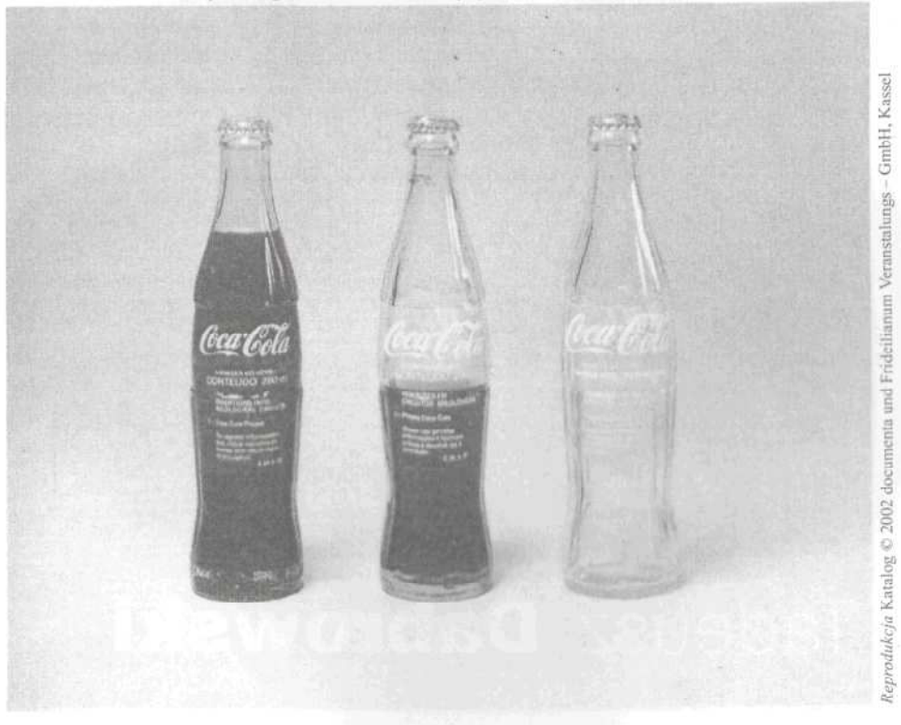
Postępująca w krytycznoliterackiej branży specjalizacja sprzyja niestety utrwalaniu się i powielaniu stereotypowych opinii na temat młodej poezji, opinii, które nie mają wiele wspólnego z rzeczywistym stanem rzeczy. Przyjrzę się bliżej tym najczęściej powtarzanym. Twierdzi się, że młodej poezji jest tak dużo, że nikt nie jest w stanie ogarnąć tego zjawiska, nie mówiąc już o wnikliwym opisaniu go. Stosunkowe niskie koszty druku i dostępność prostych komputerowych programów edytorskich sprawia, że wydać tomik wierszy jest bardzo łatwo. I faktycznie książek poetyckich wydaje się dużo, do sporej części z nich trudno jest dotrzeć z powodu trudności z dystrybucją. Jednak poetów znaczących, którzy współtworzą obraz nowej poezji, nie jest znowu aż tak wielu. Aby śledzić to, co dzieje się w getcie młodej poezji wcale nie potrzeba „nadludzkiej pracy w nieludzkich warunkach". Wystarczy tylko trochę zainteresowania i dobrej woli. Istnieją antologie prezentujące tę twórczość, takie jak Romana Honeta, Mariusza Czyżowskiego *Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999* (Kraków 2000) czy Piotra Mareckiego, Igora Stokfiszewskiego, Michała Witkowskiego *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"* (Kraków 2002), poza tym jest ona na bieżąco prezentowana, omawiana w licznych czasopismach i na festiwalach oraz spotkaniach. To zdecydowanie ułatwia poruszanie się po jej obszarze i wyszukiwanie ciekawych autorów i tekstów. A wreszcie, jeżeli rówieśnicy młodych poetów są w stanie ogarnąć i opisać ich dokonania, to tym bardziej powinni móc to zrobić starsi krytycy, dysponujący większym „wyczuciem" tekstów i doświadczeniem. I jeszcze jeden bałamutny stereotyp: uważa się, że młodzi poeci są nierozróżnialni, wszyscy piszą tak samo o tym samym, czyli uprawiają nudne życiopisanie podawane w zgrzebnej, sprozaizowanej formie. Naprawdę bardzo rzadko zdarza się w literaturze, aby cała duża grupa pokoleniowa wyrażała się tylko w jednej poetyce. Nie jest tak na pewno w przypadku poezji młodych. Odnaleźć można wśród nich autorów, których interesują klasyczne tematy poezji podawane w klasycznych formach (Wojciech Wencel), neolingwistów (Jarosław Lipszyc), wizjonerów wyobraźni (Honet), „poetów życia" (choćby cała szkoła śląska), „poetów sieciowych" (Michał Kaczyński). Różnorodność tej poezji jest więc spora, trzeba tylko chcieć ją dostrzec.

Być może walczę z wiatrakami. Może należy po prostu machnąć ręką, stwierdzić, że jest, jak jest, i inaczej nie będzie. Młodzi poeci próbują się jakoś wypromować – czasem uważa się, że nazbyt nachalnie – mało kto poza kolegami z klasy zwraca na nich uwagę, trudno, taki los. Nie mogę jednak spokojnie zaakceptować takiego stanu rzeczy, bo – pisałem o tym już kilka razy, ale napiszę raz jeszcze – moim zdaniem literatura powinna powstawać ze zderzenia nowego ze starym, Innego z Jeszcze Innym, nieustannej dyskusji, sporu nawet, wszystkich ze wszystkimi. Bez tej dyskusji tworzyć będziemy literaturę w wyizolowanych gettach, które już niedługo nie będą w stanie się porozumieć, bo mówić będą różnymi językami.

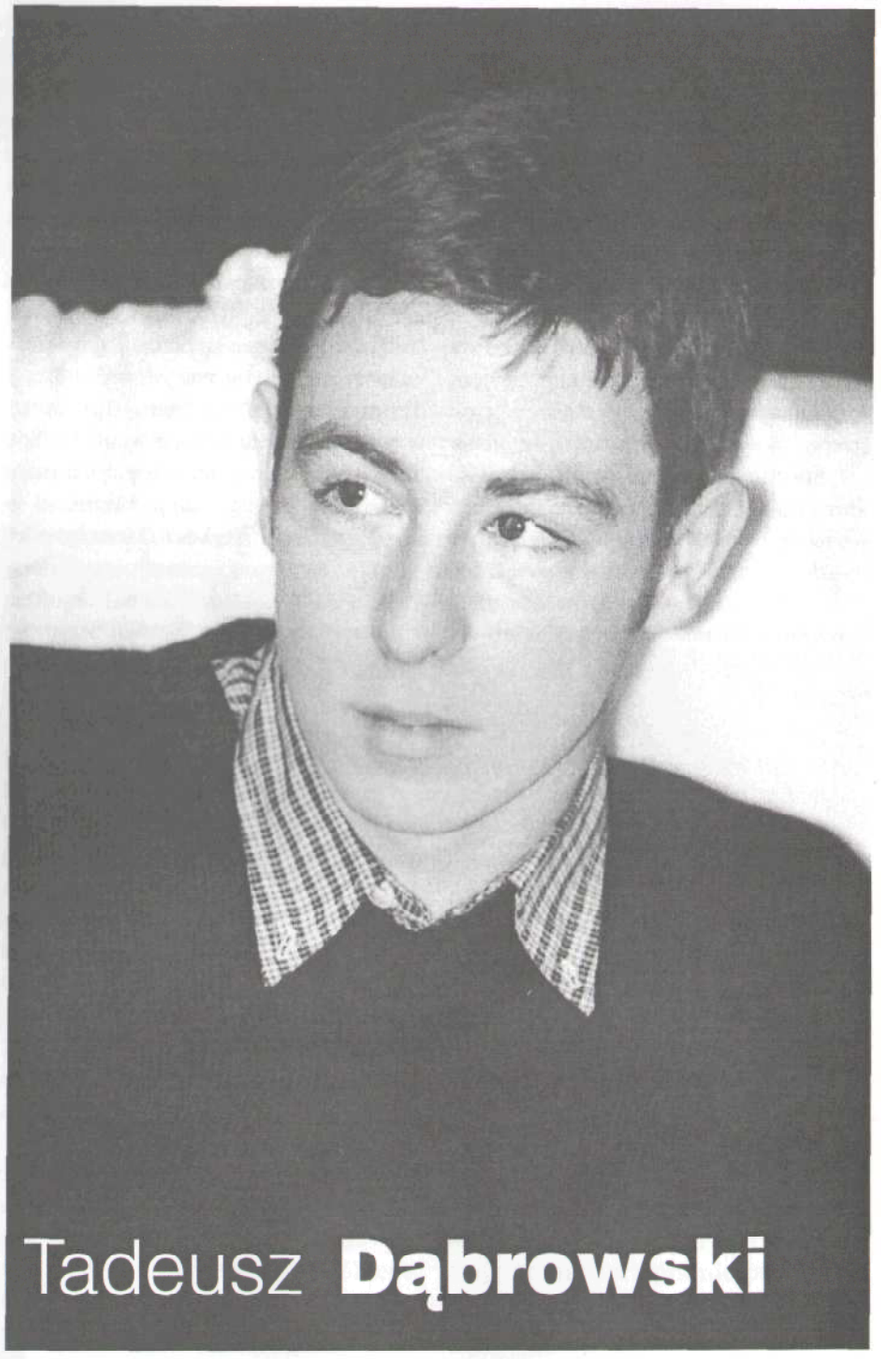
Robert Ostaszewski

ROBERT OSTASZEWSKI ur. 1972 r., krytyk literacki, prozaik, felietonista, wydał zbiór felietonów *Odwieczna, acz nieoficjalna* (2002) oraz powieść *Troję pomścimy* (2002).

Cildo Meireles, *Insertions info ideological Circuits: Coca-Cola project*, butelki Coca-Cola, wys. 18cm, tekst transparentny



Reprodukcja Katalog © 2002 documenta und Fridelianum Veranstalungs – GmbH, Kassel



Tadeusz **Dąbrowski**

– dla Simone Weil –

Erotyk do włosów Agnieszki

Tak wolno rosną Ci włosy; gdybym zrobił z nich zegar,
mógłbym kochać spokojniej, śmierci bym się nie bał.

Mówisz, że ten, kto śmierci nie pokocha, niewiele
wie o miłości; ubóstwiam Twój włos zgubiony w pościeli.

Że śmierć to otchłań, nicość, cuda niestworzone?
Potrafię, kiedy się czeszesz, patrzeć w drugą stronę.

id

Ten, pomagający mamie nieść zakupy,
i ten, który siedzi przed blokiem i sączy browar.

Ten, mówiący rodzicom *dobranoc* pocałunkiem,
i ten, kochany za stypendium naukowe
przez fantastyczną mulatkę z agencji towarzyskiej.

Ten katolik, co marzy podczas podniesienia,
by podnieść sukienkę klęczącej przed nim mężatce.

Ten, odwiedzający pornograficzne witryny,
i ten, posyłający do sieciowego nieba
kilka do bólu otwartych koleżanek ze studiów.

Gdyby na siebie wpadli w sklepie, kinie lub windzie,
przestraszyliby się śmiertelnie. Na szczęście świat

jest na to o wiele za mały a z każdą godziną,
minutą, sekundą, podobno jeszcze bardziej się
zmniejsza.

TADEUSZ DĄBROWSKI – ur. 1979 r., poeta, redaktor „Toposu", wydał m.in. *Wypieki* (1999), *e-mail* (2000), *Mazurek* (2002); mieszka w Gdańsku.

Modlitwa (plik roboczy)

Obdarz mnie cierpieniem.

Daj łaskę zrozumienia,
że cierpienie jest łaską.

Niech będzie niezawinione,
bo zrobię wszystko, żeby

przyjąć je jako karę.
Spraw, bym mówił do Ciebie

bez lęku, że Cię usłyszę.
I nie bał się tego wiersza,

a jednocześnie drżał
przed nim tak, jak teraz.

I żeby to wystarczyło.

Maciej Buś, (...) z cyklu, 2000-2002, olej na płótnie

Niewidomi

Dwoje niewidomych
spotkało się laskami
na ruchliwej ulicy

zasztyletowali
ciemność i zalała
ich jasność a właściwie

biel ta sama biel
ich lasek o której teraz
po pięćdziesięciu latach

nadal nie wiedzą nic
poza tym co poczuli.

Wiara

polega na tym,
by wiedząc, że piekło jest
puste, że nie ma piekła
i wąż jest dobry, tak dobry
jak owca czy osioł, uparcie
w to nie wierzyć.

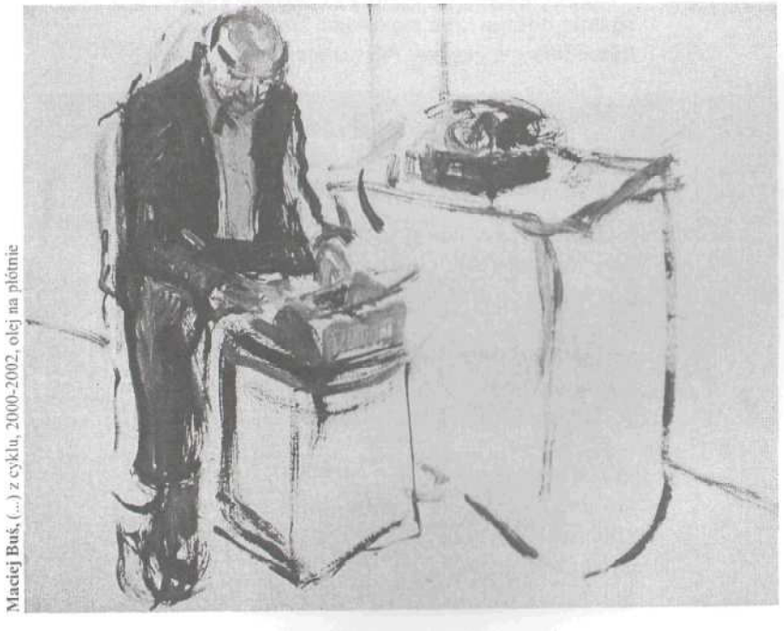
Rozdzielczość

Dzisiaj z twojego aktu wybrałem sobie oko
i powiększałem je aż do granic ekranu, do
granic rozdzielczości (a ta jest na tyle wysoka,
że można już w ciebie uwierzyć). Powiększałem

twoje prawe oko, chcąc za ostatnim kliknięciem
przeskoczyć na drugą stronę, obejrzeć duszę
albo przynajmniej siebie rozklikanego. W
pobliżu czterdziestego czwartego powiększenia

zobaczyłem swoją niewyraźną sylwetkę,
przy sześćdziesiątym szóstym zarys aparatu
fotograficznego, czytelny tylko dla mnie. A
dalej już nic więcej nad szare prostokąty

poukładane ściśle jak cegły w murze, jak
kamienie w ścianie płaczu, przed którą staję
w dzień i w nocy, aby wytrwale rozsadzać spojenia
karteczkami z moimi wierszami.



Maciej Buś, (...) z cyklu, 2000-2002, olej na płótnie

Zeznania sprawców przypominały opowieść o filmie,
w którym mieliby oni grać główne role.
Wiadomości

Małpami opiekuje się Kredyt Bank.
tabliczka w zoo

Traktat zoologiczny (społecznie zaangażowany)

1.

Przyglądam się uważnie ujawnionym w prasie
twarzom bestialskich morderców i ponownie
dochodzę do wniosku, że Bóg wie, co robi.

W ich rysach szukałem usprawiedliwienia
dla stwierdzenia: *Źle wam z oczu patrzy, zło*
macie tępą stalówką wypisane na twarzy.

– nie znalazłem. Pod tymi portretami mogliby
równie dobrze kryć się młodzi klerycy, więc
katecheta nie kłamał: *Wszystkich niebo czeka,*

jeżeli się potępia zło, a nie człowieka.

2.

Nazajutrz idę z rodziną do zoo. Jak zwykle
przy małpach kłopotliwe poczucie bliskości,
gdy wzrok spotyka się ze wzrokiem szympansa,

kołysanego transowym rytmem samotności.
Jakby sam diabeł stworzył małpy, by zwodzić nas
podobieństwami, chociaż można inaczej: małpa

to boczna (gorsza) gałąź ewolucji człowieka.
Tylko czy szympans zastrzeliłby pięcioro
pracowników Kredyt Banku? Nie sądzę, chyba

że dla zabawy i w ogrodzie zoologicznym.

Wyprawa po pieluchy

Najpierw patrzymy na swoje usta jak głucho-
niemi a potem naturalnie stajemy
się niewidomi. Na resztę życia. Idę grudniową

ulicą. Mijam latarnie które niegdyś o tej
porze sypałyby śniegiem. Na stoiskach
z tanią książką okładki poradników dla kobiet

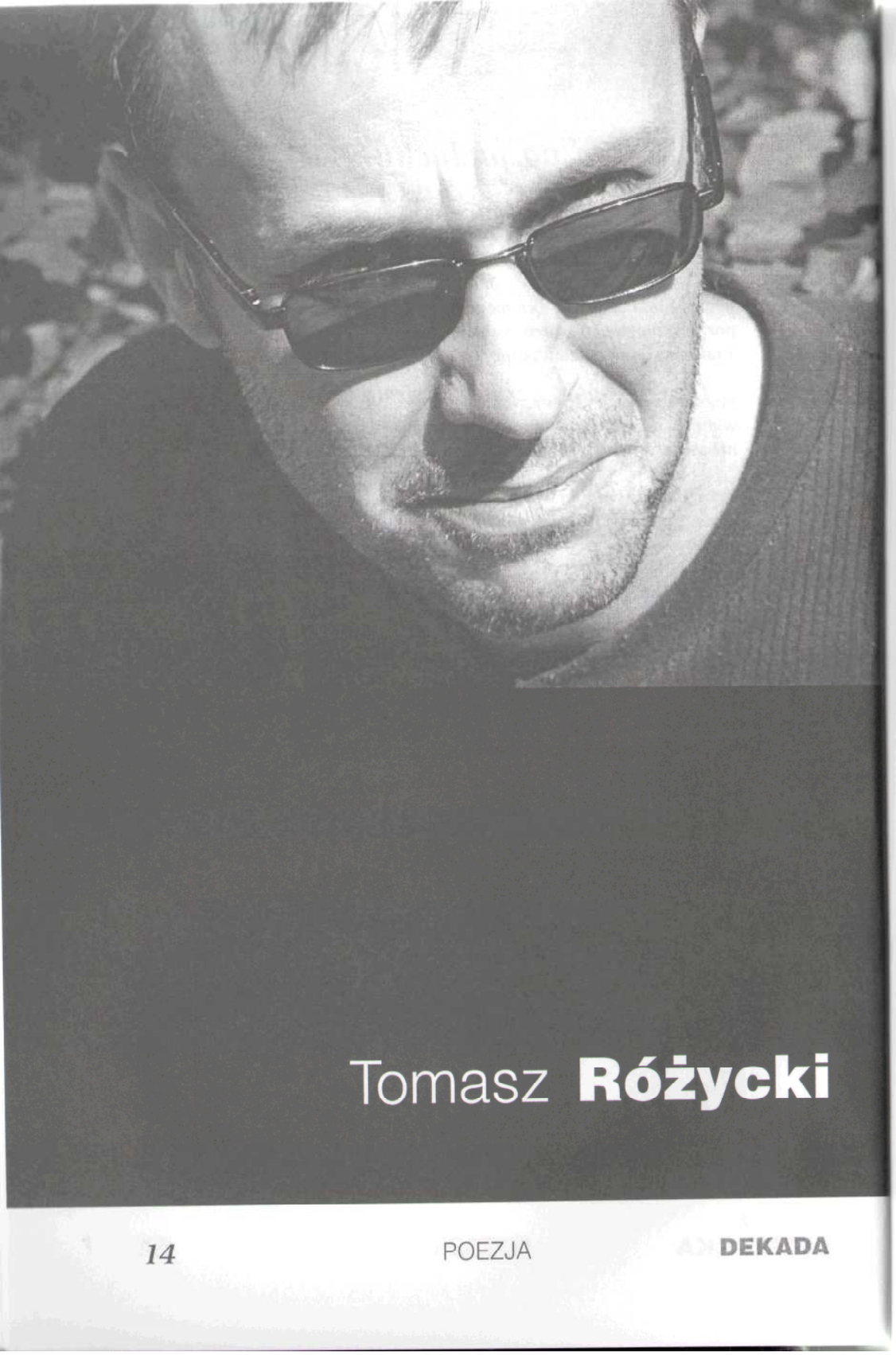
i tomików poezji produkowałyby
wiatr. Samemu trudno mi w to uwierzyć:
nie słyszę i nie widzę. Mama myliła się mówiąc

że im dalej w las tym więcej drzew. Im dalej
w las tym coraz bardziej tyle samo
jest drzew. Kiedyś wszystkie formowały się

w proste drogi a teraz rosną jak popadnie.
Czy jest jakiś sposób na błądzenie? Pytać?
Wytrwale iść przed siebie aż zabraknie tchu?

Opuszkami palców szukam odpowiedzi
w szorstkiej korze. Czasami natrafiam na usta.

Maciej Buś, (...) z cyklu, 2000-2002, olej na płótnie



Tomasz **Różycki**

5.

Front musiał przejść już dawno, sądząc po programie
tutejszej telewizji trwa już okupacja.
Cokolwiek mi się przyśni, za chwilę powraca
znów do mnie w innej formie, ocenzurowanej

w postaci zawirowań na wściekłym ekranie.
Jeśli spojrzeć przez okno, widok ciągle traci
kolejne barwy, kształty, i coraz wyraźniej
przypomina pustynię, tę, która powstaje

po atomowym grzybie. Od zawsze wiedziałem,
że żyję w szarym kraju, z którego ucieka
powoli to, co może, nawet miasta, rzeki,
bociany i bogowie, a zostaje cały

rejestr ubytków, braków, cała księga strat
otwarta właśnie po to, żeby wpisać „ja".

6.

Na zachodzie bez zmiany. Drzwi na domofony
i płatne toalety. Na wschodzie od rana
nikt się już nie chce zgłosić, mimo wybierania
kolejnych nazwisk z listy czułych telefonów.

Zupełnie jakby na nich zeszła ta lawina,
o której wszyscy mówią na naszej ulicy,
że zabiera bez śladu i bez ważnych przyczyn,
tak, jak się stało, w domu lub w drodze do kina

i pozostawia puste miejsce, białe plamy
w papierach i na zdjęciach. Jedyne, co można
zrobić w takich warunkach, to się upodobnić
powoli w swych nawykach i w kwestii działania

do kamieni wyplutych rano przez lodowiec
i nie wymawiać słowa, nie wymawiać słowa.

TOMASZ RÓŻYCKI – ur. 1970 r., poeta, wydał tomy *Vaterland* (1997), *Anima* (1999), *Chata umaita* (2001); mieszka w Opolu.

7.

Wciąż bez zmian na zachodzie. Ze wschodu nie dzwonią,
Poczta się nie odzywa. Listonosz porwany.
Z pewnością jest to jakiś niewypowiedziany
dotąd w ludzkim języku rodzaj nowej wojny

i sąsiednie mocarstwo, w którym wciąż panuje
jeszcze epoka nagłych zlodowaceń, rankiem
przeszło wszelkie granice w ramach niespodzianki
i wzięło ich w obronę, znowu dokonując

swojej misji dziejowej. Teraz są w niewoli
pękniętych rurociągów, braku ogrzewania,
zamarzniętych przewodów i przerw w odśnieżaniu
dróg krajowych oraz tych spoza kategorii,

tak jak ta wokół stołu, wydeptana w nocy
przez stado głodnych zwierząt, które świt zaskoczył.

8.

Odkąd świat nam się zepsuł, naprawiamy w domu
z pomocą czarodziejskich ruchów. W taki sposób
wytwarzane jest ciepło i ono podnosi
nieznacznie słupek rtęci. Odwilż. To ona pokona

wkrótce ściany i wyjdzie z mieszkań na ulice
paląc swoje sztandary, póki nie przeminie
epoka lodowcowa i na dnie doliny
między łóżkiem a ścianą zostanie odkryte

wyżłobione przez nasze ciała tajne pismo.
Tylko ten archeolog, który sam przyłoży
swoje ciało na miarę, będzie mógł odtworzyć
rytm i pozna krój liter. I w jednym przebłysku

zobaczy świat na nowo: chmury bardzo nisko,
tak nisko, że naprawdę trzeba się położyć.

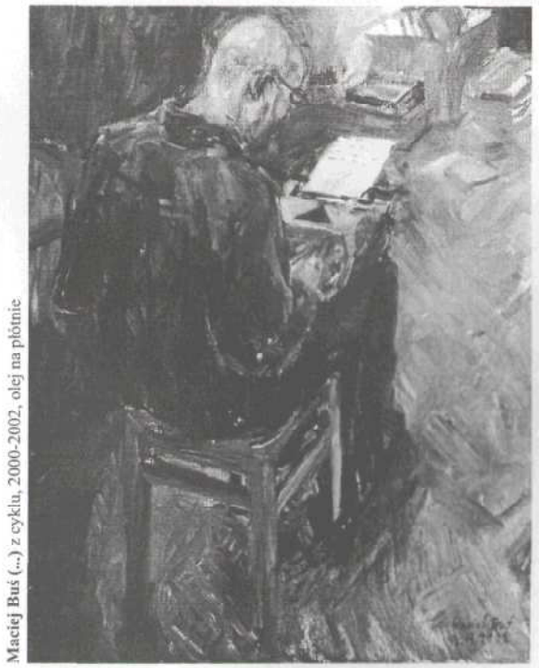
10.

Aż któregoś dnia światło niby laser
przebije te pęcherze, rybie błony w oknie
a potem swoim mieczem rozetnie zasłonę,
która zarasta oko. Wszystkie jedenaście

pięter przebije promień. Po nim, ciągle we śnie,
wymkniesz się jak po linie z dymiącej pościeli
i pójdziesz na południe, w stronę Dardaneli,
gdzie mają tyle słońca, że można z nim grzesznie

obcować jak z haremem, gdzie z rozgrzanej ziemi
unoszą się obrazy, zbyt pijane, niestety,
żeby czytać napisy. Na plaży kobiety
używają oliwki z pierwszego tłoczenia

do smarowania piersi. I nie ma znaczenia,
czy żyjesz, czy umarłeś, czy idziesz wzdłuż brzegu.



Maciej Buś (...) z cyklu, 2000-2002, olej na płótnie

Trzeci hipotyk

Polecieliśmy samolotem, ledwie zamknąłem oczy.
Polecieliśmy od podwórka, nad śmietnikiem,

drzewami i Katowicką, daleko, nad czarny ocean.
I wtedy zrozumiałem właśnie, jak to jest.

Po prostu się unosisz i widać z góry gazetę, stół,
okruchy, klocek domu, sieć ulic, groszki oraz paski.

Prostokątne zielone, owalne błękitne. Lekko
obracają się światełka i to jest koniec Europy,

Boca do inferno. Nic nie mogłem zrobić
i nic zabrało miejsca, które zostawiłem.

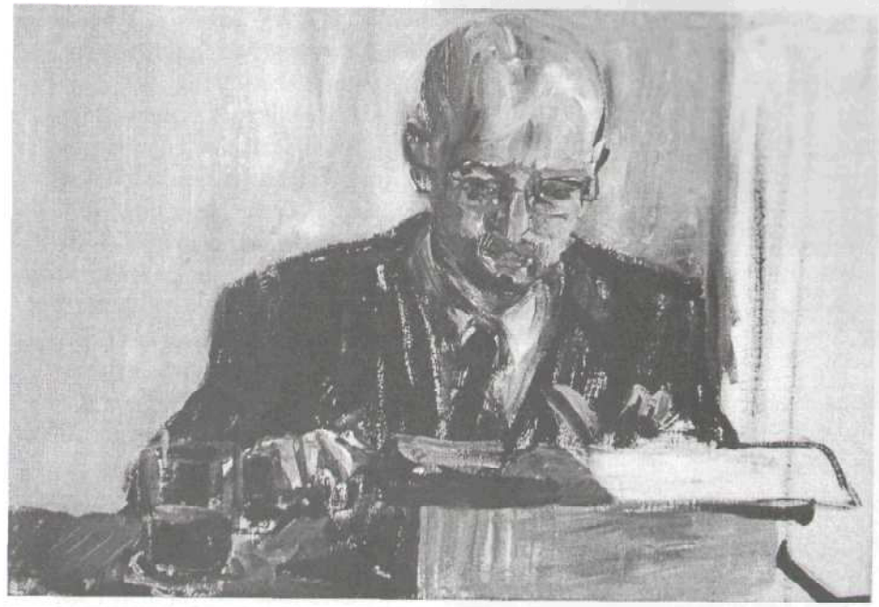
Nic w kieszeni, nic w rękawie, pusto na siedzeniu.
Siedem tysięcy metrów pustki. Świat w dole

układa się w figury, znika, pojawia się z pocierania figur,
z figur obcowania. Polecieliśmy samolotem,

nic nie mogłem zrobić, było daleko, właściwie
skończyła się ziemia i zaczął ocean, obroty,

nurkowanie, markowane figury bez końca.

marzec 2003



Maciej Buś, (...) z cyklu, 2000-2002, olej na płótnie, kwiecień 2003 Galeria Albert, Kraków, z cyklu, 2000-2002, olej na płótnie

Piotr Zettinger

NAGRODY I KARY

Studenci-żołnierze, będzie tu na was wykonywana czynność wzmożonej wymagalności! – grzmiał pułkownik Wawrzon ze zbitej z desek trybuny, ustawionej na skraju pola, gdzie nasze formacje tego przedpołudnia zgromadzono.

Dochodzące z chrapliwych megafonów przesłanie nie brzmiało zachęcająco i powinno budzić niepokój, mogło przecież oznaczać, że nasza trwająca już od kilku tygodni żołnierska edukacja przyjmie teraz nowe, jeszcze mniej atrakcyjne formy. Dziś jednak żadne groźby nie były nam straszne, bo dzień zaczął się dobrze i nad niepewnym jutrem nie zamierzaliśmy biedzić sobie głowy. Po raz pierwszy od wielu dni nie padało, mogliśmy wreszcie wyschnąć i rozgrzać się w słońcu, uniknęliśmy też długiego marszu na odległy poligon, czołgania się w glinie i budowania okopów, a nawet pracy myślowej, która zgodnie z regulaminem poprzedzać miała wykonywanie bojowych zadań. Byliśmy wprawdzie głodni, bo wczesne, mizerne śniadanie na długo nie starczało, wiedzieliśmy też, że resztę dnia przyjdzie nam spędzić na żmudnym przygotowywaniu się do zbliżającej się lipcowej parady, doskonaleniu się w umiejętności chóralnego wydawania właściwych okrzyków i sztuce chodzenia w nogę z bronią na ramieniu, lecz w sumie mogliśmy być dziś z życia zadowoleni.

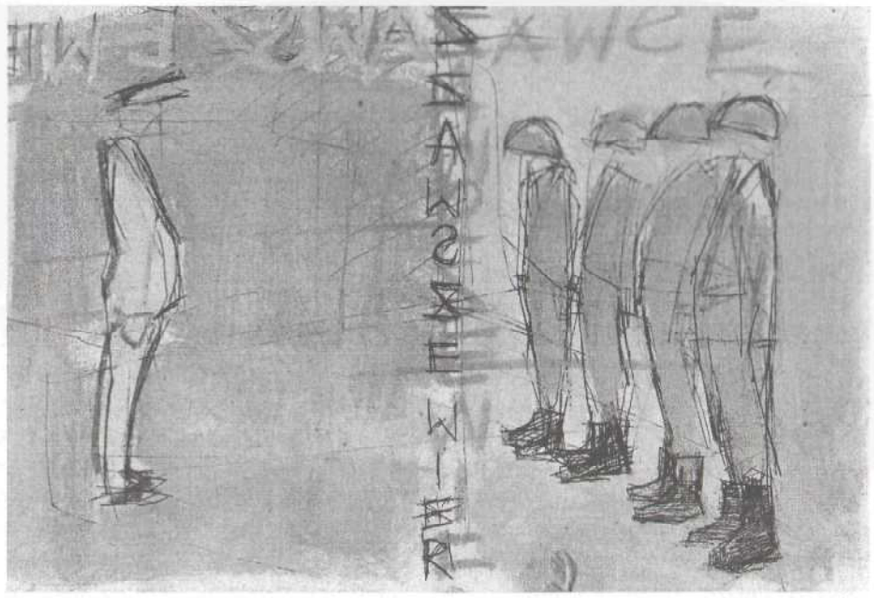
Ja zaś do zadowolenia miałem powody szczególne.

Nie byłem już dowódcą drużyny CKM-istów. Wyznaczono mnie do tej funkcji pierwszego dnia przez czysty przypadek, równie nieprzewidziany i przykry jak to, że trafiły mi się buty różnej wielkości i barwy – but lewy był czarny, a prawy, o numer większy, brązowy. O tym, kto w jakiej wylądował drużynie i jaką miał pełnić funkcję zdecydowało miejsce w dwuszeregu, który przebrani w mundury sformowaliśmy przed wspólnym namiotem naszego plutonu. Ja stałem w pierwszym rzędzie, w trzeciej dwójce od końca i to właśnie naszej szóstce, plutonowym chuchrom, powierzono pieczę nad ciężkim karabinem maszynowym; mnie przypadła rola dowódcy. Do niewygodnych, uwierających butów szybko przywykłem, moje stopy pokryły się w krytycznych miejscach ochronnym, grubym jak u nosorożca naskórkiem, opanowałem też trudną sztukę owijania nóg onucami. Rola dowódcy uwierała mnie bardziej niż buty, przyzwyczaić się nie mogłem, choć chciałem, nie bardzo się po prostu do tego nadawałem, nie umiałem wydawać autorytatywnych rozkazów, ani podejmować szybkich i nieodwołalnych decyzji.

Dyrygowanie całym systemem opieki nad karabinem maszynowym było zadaniem trudnym i niewdzięcznym, narażało mnie stale na różnego rodzaju konflikty i mnóstwo kłopotów. Już wcześnie rano musieliśmy CKM przygotować do wymarszu, rozebrać go na części, a potem donieść je, ciężkie i nieforemne, na odległy o ponad sześć kilometrów poligon. Rolę tragarzy dzielili z nami solidarnie koledzy z innych drużyn, była to jednak pomoc dobrowolna, musiałem o nią zabiegać, nie zawsze z dobrym skutkiem. Jeszcze trudniejsze zadania stały przede mną w drodze powrotnej, bo zmęczenie i głód wzmacniały ogólną niechęć i irytację, pomnażały wagę dźwiganych przez nas ciężarów i mozolny marsz przedłużały. Nie było zresztą do czego się spieszyć. Na miejscu czekał nas nie odpoczynek, lecz żmudna praca,

cały sprzęt należało bowiem bez zwłoki doprowadzić do należytego porządku, wszystko oczyścić, nasmarować i starannie wypucować, tak by móc sprostać wymaganiom stawianym przez sierżanta Sitka, który wyniki naszych działań skrupulatnie kontrolował. Sierżant był człowiekiem pedantycznym i bezkompromisowym, zaglądał w każdą szczelinę, sprawdzał każdy szczegół, braków nie przepuszczał, na ciężki karabin maszynowy zwracał zaś specjalną uwagę. Wydawać się mogło, że zła robota sprawiała mu większą radość niż dobra, w każdym razie nagany rozdzielał z większym zapałem niż pochwały. Szczególną satysfakcję dawała mu możliwość wydania oceny „czerwoniutka", oznaczającej, że lufa nosi ślady rdzy i trzeba nad nią jeszcze popracować. Słowo to wymawiał z pewnym namaszczeniem, pieszczotliwie, przeciągając przedostatnią sylabę, tak jakby opowiadał o urokach pięknej dziewczyny. Dla opisu broni, którą gotów był zaakceptować, a więc wypucowanej i lśniącej od czystości, używał określeń zaczerpniętych ze świata anatomii zwierzęcej, bez porównania bardziej dosadnych. Walka o osiągnięcie takiego statusu dla naszego CKM-u kosztowała mnie każdego dnia wiele zachodu i czasu.

Dzień poprzedzający owo słoneczne i leniwe przedpołudnie był wyjątkowo uciążliwy, wróciliśmy z poligonu późno, przemoknięci, zziębnięci i okrutnie zmęczeni. Do pucowania wielkiego i skomplikowanego karabinu maszynowego nikt się nie palił, ja też się poddałem i namówiony przez kolegów zdecydowałem, że powinniśmy rzeczywiście wykorzystać chwilową nieobecność sierżanta i zabiegi oczyszczająco-konserwacyjne, tak je oficjalnie nazywano, skrócić. Nasz karabin maszynowy znalazł się więc w przechowalni broni w stanie być może nie czerwoniutkim, lecz jednak bardzo dalekim od obowiązujących wzorców czystości i połysku. Sprawa szybko się wydała i jako odpowiedzialny za tak niedopuszczalny stan rzeczy miałem się jeszcze tego samego wieczoru stawić u dowódcy kompanii, kapitana Niemczyka. Szedłem tam pełen niepokoju, obawiałem się bowiem nieprzyjemnej reprymendy, choć miałem nadzieję, że uniknę kary. Kapitan był w gruncie rzeczy człowiekiem rozsądnym i nam życzliwym, z jego miny wynikało jednak, że tym razem przebrałem miarę i sprawa na sucho mi nie ujdzie. Zapytał, czy nie rozumiem, że sprzęt bojowy, a zwłaszcza CKM, to rzecz dla żołnierza święta i czy zdaję sobie sprawę z powagi mojego przewinienia, a potem nie czekając na moją odpowiedź oświadczył ostrym tonem, iż musi mi wymierzyć odpowiednią karę. Widziałem się już w wilgotnej, samotnej celi, lub nocą, przy stosie kartofli, które do świtu trzeba będzie obierać, spotkała mnie jednak kara innego rodzaju – degradacja. Moje funkcje przejąć miał kolega z innej drużyny, ja miałem zająć jego miejsce i przemienić się w zwykłego żołnierza. Rozumiałem dobrze, że w pojęciu kapitana była to kara niezwykle surowa, bo w jego świecie degradacja oznaczała wielką życiową porażkę, utratę widoków na przyszłość, wstyd, hańbę i ostateczną dyskwalifikację. Nie zamierzałem z kapitanem dyskutować, ani podstaw jego życia podważać, nie chciałem go urazić, ani się z niego naigrywać, nie mogłem więc pozwolić sobie na pokazanie prawdziwego stanu mojego ducha. Surowy wyrok przyjąłem spokojnie i w milczeniu, choć nie przyszło mi to łatwo, bo wypełniały mnie uczucia



Ilustracja **Piotr Lisiecki** (debiut)

wielkiej ulgi i niezmiernej radości. Nie kara mnie przecież spotkała, lecz najwyższa nagroda.

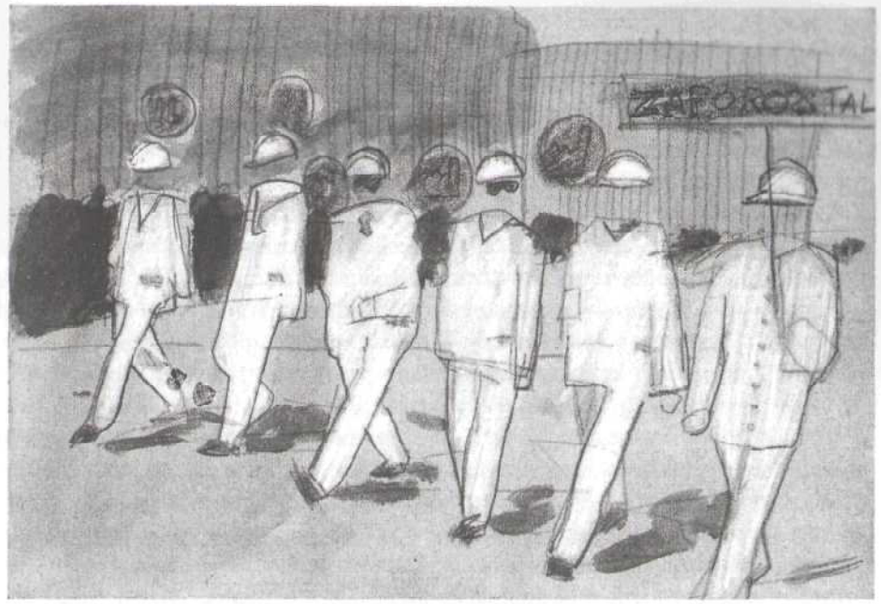
A kiedy tak wyzwolony od zmartwień i wszelkiej odpowiedzialności za ciężki karabin maszynowy stałem beztrosko w słońcu i jednym uchem słuchałem napomnień pułkownika Wawrzona, przypomniało mi się pewne zdarzenie z dzieciństwa, zdarzenie, w którym znaczenie i wartość takich pojęć jak nagroda i kara były równie pogmatwane i mało oczywiste jak wczoraj wieczorem, w namiocie kapitana Niemczyka.

Działo się to dziesięć lat wcześniej, w końcu 1949 roku. Byłem uczniem szóstej klasy, do szkoły chodziłem zawsze z przyjacielem, który mieszkał w tym samym domu, dwa piętra niżej. Nie mieliśmy daleko, wystarczało nam wybiec z bramy na kilka minut przed ósmą. Tego grudniowego dnia spóźniliśmy się. Nie wiem, co nas w drodze zatrzymało, może zagadali nas pijacy czekający od wczesnych godzin na otwarcie narożnego sklepu monopolowego, może zafascynowała nas jakaś awantura w kolejce do pobliskiego składu z węglem, a może pogwarzyliśmy sobie z długowłosym, obdartym staruszkiem, który chodził niekiedy wzdłuż naszej ulicy, pchał po kocich łbach swój koślawy wózek i wykrzykiwał „szmaty kupuję, szmaty", albo z jego kolegą, noszącym na plecach warsztat do ostrzenia noży i zachwalającym swoje usługi donośnym, skrzekliwym głosem. Tak czy inaczej do szkoły na czas nie zdążyliśmy, a kiedy na miejsce wreszcie dotarliśmy, nie zastaliśmy tam żywego ducha, ani kolegów, ani nauczycieli, nie mogliśmy nawet znaleźć woźnego. Zdaje

się, że nie bardzo się tym przejęliśmy. Powłóczyliśmy się po niedalekich polach, zmarznięci wróciliśmy do domu i zagnieździliśmy się w moim kołchozowym mieszkaniu, o tej porze zawsze pustym, bo i moja matka, i lokatorzy drugiego pokoju wychodzili do pracy jeszcze przed nami, a wracali dopiero późnym wieczorem. Spędziliśmy resztę szkolnych godzin grając w warcaby, pchełki i cymbergaja.

Następny dzień szkolny nie zaczął się dobrze. Już w progu naszej klasy natknęliśmy się na wychowawczynię, która z surową miną nakazała nam zgłosić się natychmiast u dyrektorki szkoły. Pani dyrektor, na ogół życzliwa i sympatyczna, przeobraziła się teraz w najgorszą jędzę, rozognioną, wrogą i napastliwą. Nie słuchała naszych nieśmiałych wyjaśnień, zaczęła nam wyrzucać podniesionym głosem, że wykazaliśmy karygodny brak dyscypliny, a przy tym popełniliśmy czyn w najwyższym stopniu niegodny, bo nie poszliśmy z całą szkołą do Muzeum Narodowego, gdzie właśnie wczoraj dana nam była okazja do obejrzenia wystawy prezentów, którymi polskie dzieci chciały obdarować wodza narodów, swojego największego przyjaciela i obrońcę w 70. rocznicę jego urodzin. Nie zdawaliśmy sobie oczywiście sprawy z politycznych implikacji naszego uczynku, zrozumieliśmy jednak, że sytuacja jest poważna, poważniejsza niż gdyby chodziło o jakieś zwykłe szkolne przewinienie, naigrywanie się z nauczyciela, ściąganie, wagary czy obicie kolegi. Staliśmy ze spuszczonymi głowami, skurczeni, przestępowaliśmy z nogi na nogę, coś tam bąkaliśmy, zdaje się, że trochę sobie popłakiwaliśmy. Dyrektorki to nie wzruszyło, rugała nas długo i porządnie, a w końcu zarządziła, że następnego dnia do szkoły mają przyjść nasi rodzice. I rzeczywiście przyszli, uznali widocznie, że sprawy bagatelizować nie można. Nie wiem, jakich użyli argumentów i czym panią dyrektor udobruchali, być może na jej ostatecznej decyzji zaważył fakt, że ojciec mojego przyjaciela miał dosyć wysokie stanowisko w ministerstwie, od którego szkoła była zależna. W każdym razie kiedy dyrektorka wezwała nas ponownie do swojego pokoju, nie była już tak zapalczywa, choć orzekła surowo, że kara ominąć nas nie może – mieliśmy przyłączyć się do jakiejś innej grupy, zwiedzić wystawę w Muzeum Narodowym, a potem napisać wypracowanie i przeczytać je na głos przed całą klasą. Instynkt podpowiedział nam, że powinniśmy narzucone nam zadania przyjąć pokornie, jako zasłużoną karę, choć w duchu cieszyliśmy się, bo od razu odkryliśmy, że w istocie obdarzono nas nieoczekiwaną nagrodą. Już wkrótce mogliśmy ją odebrać – zamiast siedzieć i nudzić się w szkole, wędrowaliśmy sobie przez cały dzień po muzealnych salach i podziwialiśmy piękne przedmioty, które polskie dzieci zrobiły dla swego ukochanego przyjaciela i obrońcy. Nagroda nie ominęła też naszych szkolnych kolegów, bo mogli się spokojnie zdrzemnąć, kiedy jąkając się opowiadaliśmy w klasie o zbliżającej się wiekopomnej rocznicy i o znanych już wszystkim malowankach, wełnianych robótkach i gipsowych figurkach.

Ze świata wspomnień wyrwał mnie głos sierżanta, wzywający do wymarszu na plac, gdzie mieliśmy ćwiczyć musztrę. Próbując iść w nogę, rozpamiętywałem korzystny rozwój mojej wojskowej kariery i pomyślałem, że los jest mi chyba przychylny, skoro kary, jakie mi wymierza, tak często wychodzą mi na dobre.



Ilustracja **Piotr Lisiecki** (debiut)

PIESKIE ŻYCIE

Taksówkarz wiozący mnie z moskiewskiego lotniska Szeremietowo do centrum miasta był człowiekiem towarzyskim i rozmownym.

– Wy tam na zachodzie – tłumaczył mi, żywo przy tym gestykulując – wy to zdaje się lubicie tego Gorbaczowa. A wiecie co on tu narobił? Zamknął połowę sklepów monopolowych, teraz nawet po wódkę trzeba stać w kolejce. A w restauracjach? Przed drugą nawet piwa, cholera, nie podają! Pieskie życie...

Ja rzeczywiście czułem do Gorbaczowa dużą sympatię, teraz zrobiło mi się go żal, bo pomyślałem, że wpędził się w niezwykle kłopotliwą, może nawet beznadziejną, sytuację. Taksówkarze się go wyraźnie nie bali, nikt się go więc tu może nie bał i nikt go może nie kochał, gdyż utrudnił wszystkim dostęp do wartości nadzwyczajnej wagi.

W polu przemożnego działania tych wartości zdarzało mi się przebywać niejednokrotnie. Wykręcić się było trudno, odmowę traktowano jako niezrozumiałe dziwactwo, dowód absolutnej obcości, gruby towarzyski nietakt, akt podejrzany, wręcz wrogi. Piliśmy w restauracjach i hotelowych pokojach, w salach konferencyjnych i w saunie, jadąc pociągiem lub samochodem, jako lekarstwo lub dla rozgrzewki, z okazji powitania lub pożegnania, by uczcić sukces lub pocieszyć się po

porażce, lecz przede wszystkim dla potwierdzenia, że należymy solidarnie do tej samej grupy, a nawet do tego samego człowieczego gatunku, gdyż *tolko sobaki żrut, a nie pijut*, jak to ujął jeden z moich radzieckich kolegów, kiedy opowiadał o swojej dwudniowej rybackiej wyprawie, którą z przyjacielem postanowili przeżyć bez picia, lecz szybko uznali, że taki zamiar sprzeczny jest z podstawowymi ludzkimi prawami i potrzebami.

Jak prawdziwy człowiek z prawdziwym człowiekiem opijaliśmy więc spotkanie, jakie w samych początkach lat 80. urządzono nam w poważnym i znanym w świecie podmoskiewskim instytucie naukowo-badawczym. Budynek instytutu nie różnił się niczym od dziesiątków innych radzieckich budowli tego typu, był ogromny, ciemnoszary i zapuszczony, sprawiał wrażenie porzuconej od lat twierdzy. Jedynie rozciągnięty wzdłuż ostatniego piętra transparent głoszący chwałę pokojowej polityce CK KPSS świadczył o tym, że ktoś budynkiem nadal się interesował. Do obramowanego potężnymi kolumnami wejścia wiodły nadżarte zębem czasu, oblodzone schody. Prowadzeni przez naszego moskiewskiego opiekuna przecisnęliśmy się przez wąskie, niedomykające się drzwi i znaleźliśmy się w dużej, zimnej hali, ozdobionej gaśnicą przeciwpożarową, tablicą z fotografiami bohaterów pracy ostatniego miesiąca i obwieszczeniem zabraniającym spożywania tu napojów alkoholowych. W kącie stała gromada ponurych, młodych mężczyzn w zimowych, watowanych kurtkach i futrzanych czapach, a za koślawym biurkiem siedziała otulona w gruby szal recepcjonistka. Nuciła *Podmoskowskije wieczera* i robiła na drutach. Na nasz widok przerwała niechętnie swoje zajęcia i po chwili trudnych zmagań z pokręconym sznurem archaicznego telefonu gdzieś zadzwoniła. Zaprowadzono nas wkrótce na trzecie piętro, do ogromnej sali konferencyjnej z wielkim oknem przysłoniętym seledynową zasłoną, ułożoną w kształt teatralnej kurtyny z falbankami. Czekała tu na nas duża grupa pracowników instytutu i ministerstwa, powitano nas ciepło i serdecznie. Wielki stół w środku sali był bogato zastawiony półmiskami z kiełbasą, sałatkami, rybą i ogórkami, zaś między nimi pyszniły się wysmukłe butelki, niczym nowoczesne, oszklone wieżowce wśród niskiej i niedbałej zabudowy rosyjskiej wsi. Do stołu zasiedliśmy od razu. Nie ruszyliśmy się z miejsca przez następne dwie godziny, bez pośpiechu omawialiśmy dziwne w tym roku wybryki pogody, dyskutowaliśmy szanse różnych drużyn w zbliżających się mistrzostwach świata w hokeju na lodzie, jedliśmy i piliśmy za zdrowie wszystkich tu obecnych, za przyszłe sukcesy naszej współpracy, za naszą wzajemną przyjaźń, za przyjaźń między naszymi narodami i *mir wo wsjem mirje*. Nasyceni i w dobrych humorach ruszyliśmy na wycieczkę krajoznawczą po instytucie. Szliśmy długimi korytarzami, oświetlonymi migocącymi jarzeniówkami i wyłożonymi wybrzuszającym się tu i ówdzie linoleum w kolorze musztardy, minęliśmy wielu zaaferowanych, bladych mężczyzn w szarych garniturach, z plikami papierów pod pachami i kilka tęgich pań w obcisłych i przykrótkich spódnicach, także niosących jakieś papiery, zajrzeliśmy do kilku pokoi oddzielonych od korytarza drzwiami obitymi brązową ceratą, podaliśmy rękę kilku osobom i po godzinie wróciliśmy. Dekoracja sali z seledynowymi firankami się nie zmieniła, tyle że półmiski wypełniono nowymi porcjami jadła, a puste butelki zastąpiono pełnymi. Do hotelu w centrum miasta odwieziono nas dopiero pod wieczór. Wyboje i smród spalin dokuczały nam teraz dużo bardziej niż rano, w drodze do instytutu.

Nie ulegało wątpliwości, że wizyta była pomyślana jako gest przyjaźni i dowód zaufania, lecz także jako sprawdzian naszej towarzyskiej dojrzałości, a nade wszystko jako świetna okazja, żeby spędzić normalny dzień roboczy w przyjemnej, biesiadnej atmosferze. Choć w sztuce korzystania z darów stołu nie mogliśmy się równać z naszymi radzieckimi kolegami, wszystko wskazywało na to, że zaufania nie zawiedliśmy i przez próby przebrnęliśmy z honorem. Już wkrótce zaproponowano nam wizytę we współpracujących z podmoskiewskim instytutem wielkich zakładach przemysłowych, położonych na północnych krańcach półwyspu Kola.

Nasz samolot wylądował w Leningradzie o czasie, na drugą stronę przeszliśmy jednak z dużym opóźnieniem, bo paszporty i bagaże przyjezdnych sprawdzano tego dnia jeszcze staranniej niż zwykle. Oczekujący nas dwaj wysłannicy kolskiej fabryki, przejęci i zdenerwowani, przywitali nas hiobową wieścią, że na zaplanowany wieczorny pociąg pospieszny nie zdążymy. Pomysł, żeby przenocować w Leningradzie i jechać dalej następnego dnia, na przykład samolotem, wzbudził u naszych przewodników zdumienie swoją naiwnością, na takie ekstrawagancje nie mieliśmy przecież niezbędnego zezwolenia. Jedynym wyjściem było próbować znaleźć miejsce w odchodzącym o północy pociągu osobowym.

Byliśmy atrakcyjnymi klientami z dolarami i amerykańskimi papierosami w kieszeni, taksówkę znaleźliśmy więc bez trudu i na stację dojechaliśmy bez kłopotów. Leningradzka hala dworcowa tonęła w półmroku, jedynie zamykająca ją z lewej strony ściana, ozdobiona sztandarami i girlandami, z rodzajem kapliczki z ogromnym, gipsowym popiersiem W. I. Lenina, oświetlona była silnymi reflektorami. Kasy były zamknięte, biletów się tu nie kupowało, można je było dostać gdzieś na zapleczu, jeśli się okazało stosowne dokumenty. My takich dokumentów nie mieliśmy. Nasi opiekunowie wzięli swoje wypełnione anużki, nasze paszporty oraz kilka paczek Malboro i gdzieś zniknęli. Wrócili po godzinie, zadowoleni z rezultatów swoich zabiegów, podochoceni i radośni. Wystarczyło potem dać dwie paczki papierosów kierownikowi pociągu i już niedługo mogliśmy rozgościć się w naszej czteroosobowej kuszetce. Wiedzieliśmy, że jesteśmy w dobrych rękach, więc spartańskie warunki i perspektywa 30-godzinnej jazdy nas nie przerażały. Nasi doświadczeni towarzysze podróży przyjechali do Leningradu już dwa dni wcześniej, zdążyli zaopatrzyć się w niezbędne w drodze wiktuały i napoje, nie groził nam głód ani brak środków na zabicie nudy i ukojenie smutków.

Wnet okazało się jednak, że podróż będzie bardziej uciążliwa, niż się spodziewaliśmy, i że owe napoje będą potrzebne nie tylko dla podtrzymania ducha i humoru, lecz wręcz dla ratowania naszego życia. Temperatura w przedziale zaczęła szybko spadać i niewiele się wkrótce różniła od tej, jaka panowała w skutych zimą lasach, przez które się niespiesznie toczyliśmy. Grzejnik nie działał. Przydziałowe

szare kocyki, szmatławe i cieniutkie, nie dawały żadnej ochrony, niewiele pomagały własne swetry i kożuchy, nie serwowano nam też, jak zwyczaj nakazywał, gorącej herbaty, bo odpowiedzialna za samowar dyżurna gdzieś się zaszyła, zapewne w jakimś cieplejszym wagonie. Marzliśmy niemiłosiernie. I tylko wódka ratowała sytuację, nieco mnie w końcu rozgrzała, udało mi się nawet na chwilę zdrzemnąć. Nadejście dnia przywitałem z radością, pojawiło się trochę ciepła, zadomowiliśmy się, zajadaliśmy chleb i kiełbasę, które nasi opiekunowie wydobyli ze swoich siatek, zjawiła się także dyżurna, dla rozgrzewki mogliśmy więc popijać gorący czaj. Fabryczni wysłannicy byli ludźmi delikatnymi i sympatycznymi, dzień minął nam szybko. Niepokój budził jedynie pogarszający się stan zdrowia mojego kolegi. Anton, doświadczony żeglarz i wytrawny turysta, do takich warunków przyzwyczajony jednak nie był, siedział markotny, pojękując, na pewno miał gorączkę. Nakarmiliśmy go, napoiliśmy i opatuliliśmy starannie na noc. Wziął aspirynę i wkrótce usnął. Także mnie sen w końcu zmorzył, choć przeszkadzało mi donośne chrapanie naszych kolskich opiekunów. Obudził mnie w środku nocy głos wagonowej dyżurnej, która stojąc w drzwiach naszego przedziału tłumaczyła, że do rozpalenia ognia pod samowarem potrzebny jest jej węgiel, a zapasy trzyma właśnie u nas, pod pryczą mojego nieszczęsnego kolegi. Musieliśmy go obudzić i zwlec z łóżka. Nic biedak nie rozumiał, mamrotał coś niewyraźnie, półprzytomny, rozogniony i wściekły. Długo potem nie mógł usnąć.

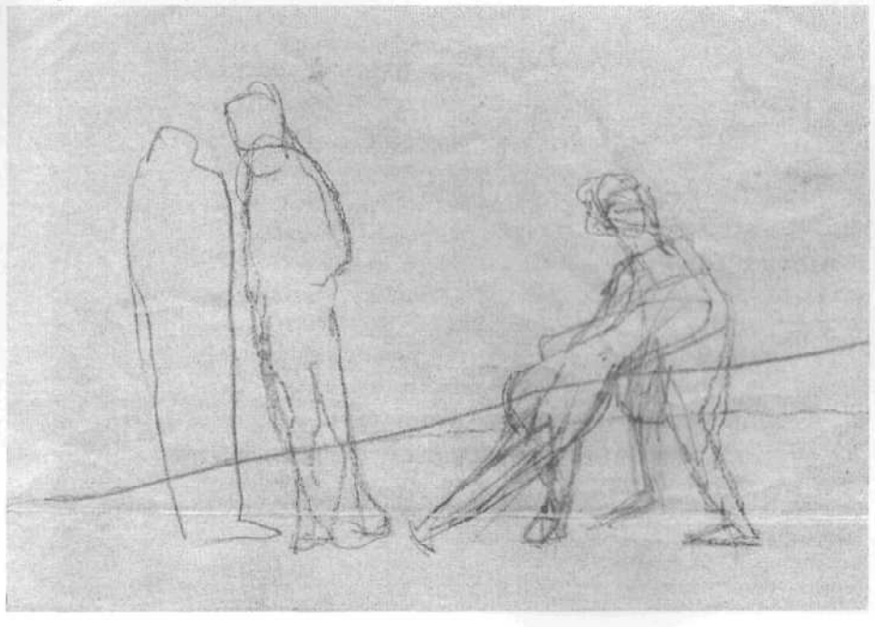
Na miejsce dojechaliśmy wczesnym ranem, ja i nasi radzieccy towarzysze podróży w niezłym stanie, Anton w stanie fatalnym. Położono go natychmiast do hotelowego łóżka i zwołano medyczne konsylium, w skład którego weszli główny technolog kolskiej fabryki, jego zastępca, szef działu rozwoju technicznego, kierownik laboratorium i kilku innych, ważnych inżynierów. Otoczyli łóżko chorego i zaczęli żywo dyskutować, jak go należy kurować. Utworzyły się dwie szkoły – jedna zalecała wódkę z solą, druga dowodziła, że wódka jest w tym wypadku rzeczywiście niezbędna, lecz należy ją podawać nie z solą, a z pieprzem. Po długich, intensywnych deliberacjach zdecydowano się na kompromis, wódkę i z solą, i z pieprzem, byle w stosownych proporcjach. Ktoś pobiegł do hotelowej kuchni po przyprawy, inny przyniósł z łazienki szklankę do mycia zębów, a zastępca głównego technologa wyciągnął z kieszeni butelkę. Biedny Anton w dyskusji nie uczestniczył, blady i bezwolny szybko wypił podaną mu miksturę, natychmiast potem wstał, z nieoczekiwaną energią rozepchnął otaczającą go gromadę i na chwiejnych nogach ruszył w stronę łazienki. Znawcy przedmiotu orzekli, że to zdrowa i obiecująca reakcja, i że kurację należy bezwzględnie kontynuować. Przy łóżku chorego zorganizowano dyżury i zadbano, by zabiegi powtórzył tego dnia jeszcze kilka razy. Podjęte środki przyniosły szybko zamierzony skutek i już następnego dnia Anton mógł uczestniczyć w naszych wspólnych fabrycznych wysiłkach, a wieczorem wziąść udział w uroczystej kolacji, w której Moskowskaja nie odgrywała już roli medykamentu.

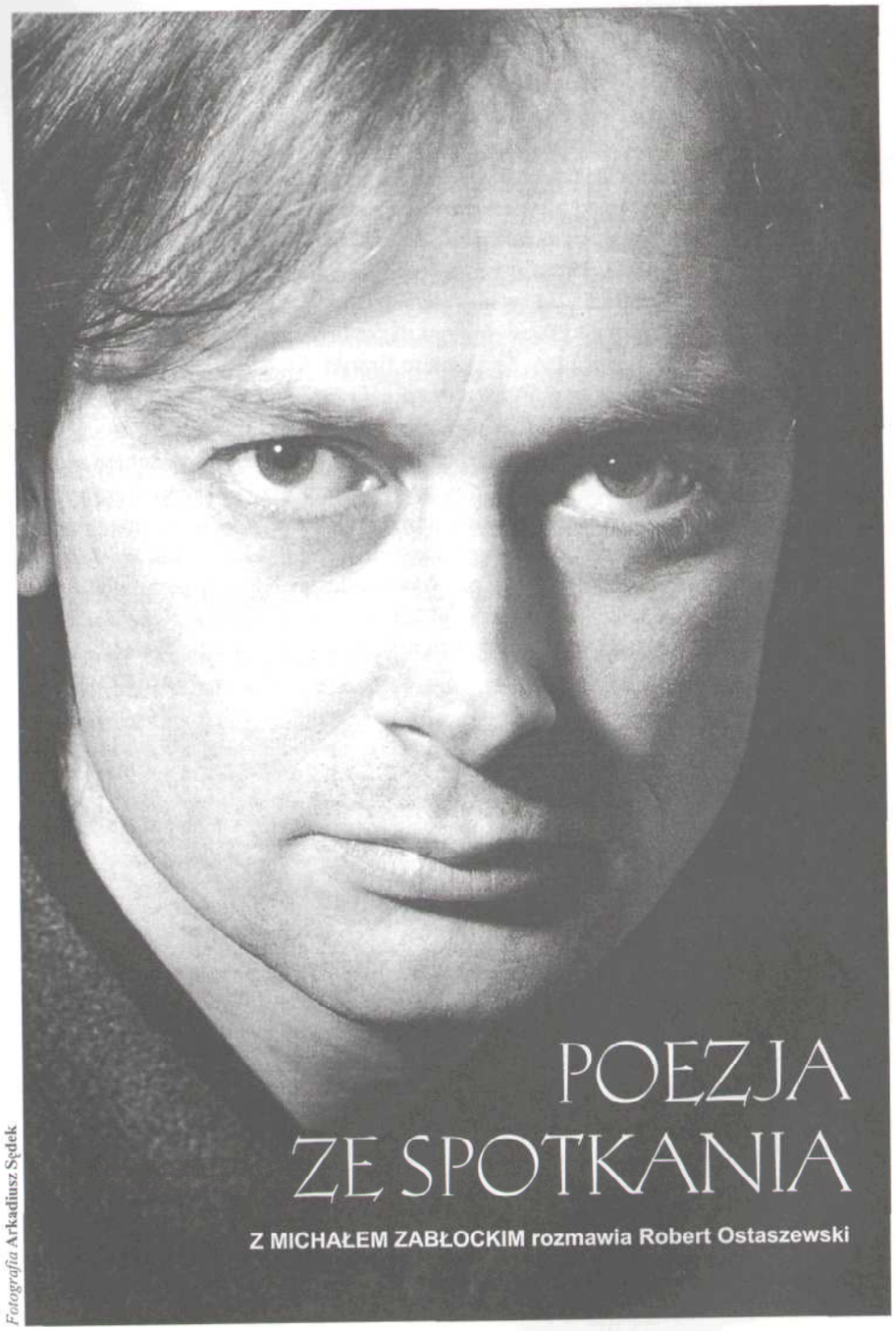
Kolską fabrykę odwiedziliśmy ponownie kilka lat później, już w czasach, które ów moskiewski taksówkarz tak surowo oceniał. Tym razem na pociąg zdążyliśmy,

dojechaliśmy szybciej i bez żadnych nieoczekiwanych przeszkód. Przyjęto nas serdecznie, jak starych przyjaciół, atmosfera była jednak inna, odpowiadała duchowi nowej epoki. Do obiadu podawano wyłącznie wodę mineralną, a nawet z okazji uroczystych wieczornych przyjęć ograniczano się do niemal symbolicznych ilości mocnych trunków. Nie ulegało wątpliwości, że naszych gospodarzy to nie radowało, byli zakłopotani i jakby zawstydzeni, próbowali jednak dzielnie i z wielkim samozaparciem udawać, że wszystko jest w jak najlepszym porządku, starannie przy tym unikając niestosownych żartów lub komentarzy. Za koło podbiegunowe głasność jeszcze nie dotarła. W dniu wyjazdu odprowadzało nas na dworzec spore grono pracowników fabryki, jej techniczny dyrektor i kilku jego bliskich, zaufanych podwładnych. Na polecenie dyrektora nasza furgonetka zajechała na otoczony wysokim płotem, pusty plac. Zaciągnięto firanki, ktoś wydobył z teczki dwie musztardówki, inny wyciągnął butelkę. Rozmowa się tym razem nie kleiła, toasty były wymuszone, nieśmiałe, piliśmy niemal w milczeniu, tak jakby w istocie cała uroczystość była rodzajem ciężkiej, niezasłużonej kary. Rozumiałem dobrze moich radzieckich kolegów. Wiele na pewno w swoim życiu przeszli, niejedno musieli zatajać i robić w ukryciu. Teraz musieli w ukryciu pić za zdrowie i powodzenie swoich gości, starych przyjaciół, którzy udawali się w daleką drogę. Było to dla nich doświadczenie wyraźnie nowe i niezwykle bolesne. Główny technolog wypił swoją porcję, obtarł ręką usta i zanim podał szklankę dalej, westchnął głęboko i powiedział: *wot, żyzń*. Dobrze wiedzieliśmy, co miał na myśli – pieskie życie...

Piotr Zettinger

Ilustracja **Piotr Lisiecki** (debiut)





POEZJA ZE SPOTKANIA

Z MICHAŁEM ZABŁOCKIM rozmawia Robert Ostaszewski

Fotografia **Arkadiusz Sędek**

Przygotował Pan Program Rewolucji Poetyckiej MULTIPOEZJA. Na czym zasadza się jego rewolucyjność?

Na odwróceniu się od książki jako głównego nośnika tekstów poetyckich. Wyszedłem od tego, że książka jako medium komunikacji mnie nie interesuje. Uświadomiłem to sobie i przyjąłem za punkt wyjścia. Szukam innych sposobów na przekazywanie wierszy, dotarcie do odbiorców.

Jakich?

Realizacje mojego programu są – i mam nadzieję, że będą - różne. Jego istota tkwi właśnie w konkretnych realizacjach. Niektóre z nich są nowe, inne – nie. Wiersze na plakatach już były, podobnie jak od dawna istnieje tak zwana poezja śpiewana. Ale na murach domów nikt jeszcze wierszy nie wyświetlał, a już na pewno nie w centralnych punktach miast i nie w tak systematyczny, zorganizowany sposób (mówię o projekcie *366 wierszy w 365 dni* w Warszawie i Krakowie). Ciągle szukam takich form, które z jednej strony pozwoliłby odpowiednio zaistnieć tekstowi, z drugiej dawałyby szansę na maksymalne wykorzystanie możliwości danego medium.

Czy te realizacje mają wzmacniać tekst wiersza poprzez nową formę prezentacji, czy też kreują całkiem nową jakość, nowe zjawisko?

Właściwie trudno w tym przypadku mówić jedynie o chęci wzmocnienia tekstu. Chodzi mi o to, żeby znaleźć nośną formę pokazania i przekazania tekstu poetyckiego, ale czasem wiąże się to wręcz z interpretacją. Każda forma może wzmacniać, albo osłabiać wiersz. Wszystko zależy od tego, jaką przygotuje się formułę, jak się ją wymyśli i zrealizuje. Wizualizacje wierszy w „Telepoemacie" (mojej autorskiej propozycji na „uwierszowienie" medium telewizyjnego) nie tylko wzmacniają przekaz, ale go ukierunkowują, zwracają uwagę na jakieś jego aspekty, a nawet do pewnego stopnia go właśnie interpretują. Tak samo jak teledyski, które nakręciłem do piosenek Grzegorza Turnaua z własnymi tekstami (takie jak *Cichosza*, *Bracka*, *Między ciszą a ciszą*) czy Agnieszki Chrzanowskiej (*Cały świat płonie*, *Nie bój się nic nie robić*). Tam zapętlenie było wręcz podwójne. Najpierw tekst, potem muzyka i piosenka, a potem teledysk.

Jednak czy nie dzieje się tak, że w tych medialnych realizacjach i wydarzeniach ginie trochę sam tekst, stając się jednym z wielu elementów – nazwę to umownie – widowiska, elementem nie zawsze najistotniejszym?

Staram się, aby to tekst był ośrodkiem, czy może raczej, to chyba lepsze słowo, „źródłem" danej realizacji, aby to właśnie on określał formę dalszych działań. Ale przecież tekst nigdy nie jest wolny od jakiejś domieszki medium wykorzystywanego do jego prezentacji. Nawet w książce wiersz jest do pewnego stopnia funkcją kartki papieru, jej rozmiarów, układu typograficznego... Poza tym moje pomysły nie zmierzają tylko i wyłącznie do wplątywania wierszy w sytuacje, powiedzmy, technologiczne, ale są także próbą powrotu do tego, co było wcześniej, przed książką.

Do używania poezji jako środka komunikacji między ludźmi. Na przykład aranżuję spotkania (*Wiersze pisane w Dobrym Towarzystwie*), w trakcie których piszę wiersz na podstawie wcześniej przeprowadzonej rozmowy ze zgromadzonymi osobami. Albo wykorzystuję możliwość występowania w Piwnicy pod Baranami, w Kabarecie, po to, by napisać wiersz najpierw wylicytowany, wręcz zamówiony przez kogoś spośród publiczności, i by potem go odczytać pod koniec programu. I to wszystko w trakcie trwania jednego wieczoru. Dla mnie największą przygodą staje się wciąganie ludzi do aktywnego odbioru wiersza, a czasem nawet do jego współtworzenia, tak jak to się dzieje na internetowym czacie *Multipoezja w Onet.pl*. Jest to doświadczenie obce poetom, którzy prezentują swoje wiersze jedynie w mediach papierowych. Bo tak naprawdę w książce przeszkadza mi to, że izoluje ona od siebie ludzi ...

Pana program ma – jak rozumiem – zmierzać do uczynienia z poezji środka komunikacji między ludźmi?

Wiersz był, jest i będzie sposobem komunikacji, ale środki przekazu używane przez ostatnie kilkaset lat do jego przenoszenia okazują się dzisiaj niedrożne! Chodzi o odnowienie „komunikacji wierszem" na dwa sposoby: po pierwsze przy pomocy różnych nowoczesnych mediów, po drugie przez powrót do bezpośredniego kontaktu z odbiorcą. Czyli z jednej strony przez środki technologicznie zaawansowane, a drugiej - przez powrót do tego, co pierwotne. Telewizja, radio czy Internet z jednej strony, a *Wiersze Pisane w Dobrym Towarzystwie*, w Kabarecie, czy na czacie *Multipoezja w Onet.pl* – z drugiej strony. Oczywiście tworzę też własne media, kreuję je „od zera", tak jak projekcje wierszy na murach czy „stemplowanie" tekstów na chodnikach. Sposobów jest w tym przypadku właściwie nieskończenie wiele. Przy tym dla mnie liczy się nie tylko sam wiersz, ale również sytuacja, w której on się pojawia. Przykładowo, jeżeli piszę wiersz licytowany w Kabarecie, to wprawdzie cieszę się, jeśli ten tekst uda mi się wykorzystać gdzieś indziej, ale tak naprawdę ma on wybrzmieć, „zdarzyć" się i w pełni zaistnieć właśnie w tej, kabaretowej, sytuacji, w określonym miejscu, w obecności tych właśnie ludzi. W ramach mojego projektu aranżuję nowe sytuacje, w których powstają wiersze. Choćby właśnie *Wiersze Pisane w Dobrym Towarzystwie*, czat na portalu Onet.pl czy wiersze kabaretowe. W każdej z tych sytuacji może powstać ciekawy wiersz, ale wcale nie musi. Interesująca jest sama sytuacja i proces wykluwania się wiersza z rozmów, wymiany zdań. Czasem taki wiersz ma szanse przetrwać, a czasem realizuje się tylko tam i wtedy. Ale to już i tak dużo.

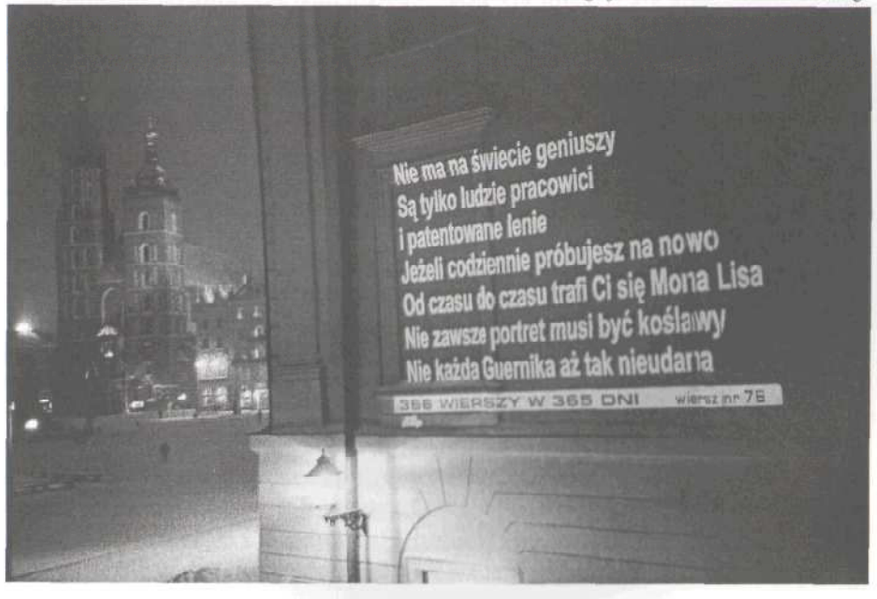
Czy jest to coś w rodzaju „burzy mózgów", która ma wyzwolić bodźce do tworzenia wierszy?

Tak. Człowiek jest, jak sądzę, z natury leniwy, więc czasem trzeba go zmuszać do aktywności, popychać. Tak jak ja popycham siebie. Temu między innymi służą aranżowane przeze mnie sytuacje. I nie idzie w tym przypadku tylko i wyłącznie o pisanie wierszy. Przykładowo, na spotkania *Wiersze Pisane w Dobrym Towarzystwie* ludzie przychodzą zapewne z różnych powodów, ale myślę, że jednym z ostatnich jest przeczytanie wiersza. Przede wszystkim chcą ze sobą pogadać, bo w innych przypadkach albo nie mają takiej możliwości, albo ciężko im pokonać barierę oddzielającą ich od innych osób. Wiersz tylko dopełnia całą sytuację, puentuje ją. Ostatnio jedna z osób powiedziała, że trzyma sobie te wiersze, bo każdy kojarzy jej się z innymi twarzami, innymi wypowiedziami, z innymi porami roku, z innymi okolicznościami. Jest grupa, która przychodzi tam stale, niektórzy nawet przyjeżdżają specjalnie ze Śląska po to tylko, abym ich zachęcał do mówienia, wyciągał coś z nich, po to, żeby uczestniczyć w sytuacji, która się nigdy nie powtórzy, która wprawdzie wiąże się z powstawaniem wiersza, ale dla nich polega głównie na rozmowie.

Zamiast jednego poety, który skrobie wiersze w samotności, mamy tutaj kilka czy kilkanaście osób układających tekst.

Z tym jest różnie. Czasem ludzie jedynie dostarczają mi materiału, z którego ja tworzę wiersz, albo – jak w kabarecie – zamawiają konkretny tekst. Ale na czacie faktycznie go współtworzą. Zawsze staram się aranżować takie sytuacje, aby dzięki zainteresowaniu i zaangażowaniu odbiorców mógł powstać „żywy" wiersz. A robię tak między innymi dlatego, że nie wyobrażam sobie, abym przez całe życie miał pisać tylko przy biurku i przeżywać to pisanie sam ze sobą, ewentualnie wyobrażając sobie tzw. czytelnika wirtualnego. To na dłuższą metę staje się autodestrukcyjne. „Żywość" tych wierszy polega na tym, że są natychmiast konsumowane, „zjadane", odbierane. Nie czekają w kolejce na pu-

Fotografia z archiwum Michała Zabłockiego



blikację, na druk w gazecie, czy książce. Poza tym wynikają z konkretnej sytuacji i to właśnie w niej się realizują.

Tworzy wiec Pan poezję ze spotkania – z nowymi ludźmi, różnymi sytuacjami, rozmaitymi środkami przekazu.

To jest chyba dobre określenie, bo wiele moich pomysłów zasadza się właśnie na idei spotkania. I nawet jeżeli wiersze nie powstają w trakcie samego spotkania, to istnieją właśnie po to, aby mogły się ono zdarzyć. Bo ja zawsze staram się wykonać ruch w kierunku odbiorcy, nie chowam się wcale za moimi tekstami. Miałem wprawdzie taki czas w życiu, chyba jak każdy młody człowiek, że bałem się reakcji czytelników, więc ukrywałem się za tekstami. Zawsze jestem zadowolony, jeżeli wiersze funkcjonują i trafiają do ludzi bez aktywnego udziału z mojej strony. Ale tak dzieje się rzadko. Jeśli chce się w pełni żyć pisaniem, trzeba samemu wykonywać ruchy i gesty w kierunku czytelnika. Szczególnie dzisiaj, kiedy literatura jest w defensywie, a wiersz – co tu dużo mówić – w fazie całkowitej klęski medialnej.

Mówił Pan o wierszach tworzonych na czacie. Ostatnio bardzo dużo jest „poezji sieciowej", tworzonej w Internecie. Niektórzy uważają nawet, że Internet stanowi idealne medium dla poezji. Co Pan o tym sądzi?

Oczywiście, Internet może stać się dobrym medium dla poezji i w wielu krajach nim jest, ale powinien u nas ktoś wreszcie zadbać o przejrzystość i reprezentatywność internetowych prezentacji poetyckich. Póki co każdy sobie rzepkę skrobie i zawłaszcza ogólne hasła do partykularnych celów. Muszę przyznać, że sam nie pozbyłem się jeszcze oporów przed umieszczaniem moich wierszy na stronach internetowych. Zastanawiając się nad wykorzystaniem Internetu w moich działaniach, szukałem w nim raczej czegoś, co pozwoliłby mi na szybki i aktywny kontakt z odbiorcą. I znalazłem formułę czatu, który, jak sądzę, jest świetnym medium dla powstawania wiersza.

Ale na czacie wszyscy są w gruncie rzeczy anonimowi. Nie ma wiec możliwości sprawdzenia, czy uczestnik czatu poetyckiego traktuje tworzenie wiersza poważnie.

Nie jest tak źle. Prowadzę czat moderowany, jako moderator od razu odrzucam wszelkie niepoważne wypowiedzi i zostawiam tylko te propozycje, które wydają mi się interesujące, które można potem rozwinąć. Poza tym anonimowość umożliwia absolutną szczerość. Dzięki temu na czacie często padają zdania nie przewidywalne, zaskakujące i inspirujące. Zresztą, ten czat w Onecie nauczył mnie samego bardzo wiele. Przede wszystkim uprzytomnił mi jedną sprawę, o której niby wiedziałem, ale nie zwracałem na nią większej uwagi, otóż że pisanie wierszy składa się z dwóch niezależnych etapów: proponowania i akceptowania. Proponowanie musi być bardzo świeże, otwarte, trochę szalone, a akceptowanie – porządkujące i oparte na pewnej wizji całości. Pisząc samemu, spełnia się obie funkcje niejako automatycznie, ale właśnie na czacie widać ten proces doskonale. Oni proponują, ja wybieram i akceptuję.

Czy wiersz powstający na czacie jest w takim razie bardziej dziełem Pana, czy całej grupy uczestników?

Każdy, kto wchodzi na czat, zapoznaje się z jego regulaminem, w którym jest zaznaczone, że uczestnicy wyrażają zgodę na wykorzystywanie, opracowanie i przerabianie własnych tekstów. Propozycje uczestników służą mi jako materiał do tworzenia wiersza. Ale gdy go gdzieś przedstawiam, to zawsze zaznaczam, kto jest autorem danego wersu. Można więc powiedzieć, że jest to tekst zarówno mój, jak i ich.

Jaka jest literacka wartość takich wierszy?

Normalnie: raz są gorsze, a raz lepsze. Można to łatwo zweryfikować, wchodząc na stronę www.multipoezja.onet.pl, gdzie jest ich archiwum. Ale podam taki przykład. Nigdy nie wysyłałem wierszy na konkursy literackie. Uważałem tę formułę za nadmiernie sportową. Sam byłem wprawdzie sportowcem, ale konkurs i poezja w jednym jakoś mi się ze sobą kłócą. Ale raz jeden, za namową jednego z czatujących, wysłałem kilka wierszy napisanych w Onecie - oczywiście anonimowo i bez opisania twórczej metody - na konkurs literacki. I dostaliśmy nagrodę.

Czy jednak nie ma Pan poczucia ulotności realizacji Pana programu. Książka jest bardziej trwała, można postawić ją na półce, mieć cały czas pod rękę, wracać wielokrotnie do lektury. W przypadku sytuacyjnych realizacji jest to o wiele trudniejsze.

Dla mnie książka jako medium ma głównie walor dokumentacyjny, podsumowuje jakiś etap pisania, ale najczęściej go nie współtworzy. Nie piszę z myślą o kolejnej książce. Kolejna książka będzie wtedy, kiedy uznam, że można podsumować coś, co się wydarzyło; utrwalić to przynajmniej w części. Wydawanie książki ma dla mnie sens tylko wtedy, jeżeli zawiera się w niej coś, co wcześniej zaistniało, zrealizowało się w rzeczywistości. Książki dzisiaj rzadko są wydarzeniami same w sobie. Czy się chce, czy nie – taka jest aktualna sytuacja tego środka przekazu. Są poeci (może nawet większość), którzy traktują książkę jako własne medium, „myślą książką". Ja wybrałem inne media i inny sposób myślenia o poezji.

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiał **Robert Ostaszewski**

Fotografia z archiwum Michała Zabłockiego

JEROZOLIMA *Fotografia* **Agnieszka Kosińska**

Ryszard Löw **BRONOWSKI**

Jerzy – o zhebraizowanym imieniu Yoram – Bronowski: pisarz hebrajski, eseista uprawiający krytykę i publicystykę literacką, tłumacz prozy i poezji oraz wykładowca uniwersytecki. Twórca zanurzony w tradycji europejskiej kultury śródziemnomorskiej (umocniony w niej lekturą Iwaszkiewicza *Książki o Sycylii*, co wyznaje w swoim *Dzienniku*), mógł o sobie powiedzieć, że Europa była dla niego fragmentem biografii i przygodą intelektualną. Hołdował klasycznym poglądom literackim, wręcz konserwatywnym, politycznym natomiast bardzo lewicowym i niechętnym wszelkim nacjonalizmom.

W izraelskim życiu literackim postrzegany był jako postać wyjątkowa: jako człowiek obdarzony siłą napięcia intelektualnego i duchową energią, który nie w każdym pojawia się pokoleniu. *Yoram Bronowski był bohaterem, który na ochotnika i prawie zupełnie samotnie próbował zbudować przegrodę między nami a barbarzyństwem* – napisał rówieśny Bronowskiemu publicysta izraelski Doron Rozenblum. – *Jeszcze za jego życia wiedzieliśmy, że nie ma już takich ludzi. A co powiemy teraz? Jego nieobecność będzie zawsze obecna. Nie da się zapomnieć i nie da się odtworzyć. Nasza rzeczywistość po jego śmierci wyglądać będzie jak przeorane pole, na którym kiedyś wznosiła się świątynia. Świątynia Kultury.*

Urodzony w Łodzi w roku 1948, jako dziewięcioletni chłopiec przybył Bronowski wraz z rodzicami, ocaleńcami z Zagłady, do Izraela. Rodzina była zasymilowana w kulturze polskiej i ich językiem ojczystym był polski. To właśnie czerpiąc z biblioteki domowej rodziców poznał twórczość Kochanowskiego, Słowackiego i Mickiewicza, a także starożytnych klasyków w oryginałach łacińskich i greckich. Od dzieciństwa naznaczony ciężką chorobą serca długie okresy swojego bezustannie zagrożonego życia spędził w szpitalach. Studia z zakresu filologii klasycznej odbywał w Tel-Awiwie i Londynie, nigdy zresztą nie zakończył ich dyplomem i tytułem naukowym, co po latach nie wadziło uniwersytetowi w Beer-Szewie w zaproszeniu go do prowadzenia seminarium z filologii i kultury antycznej.

W bardzo młodym wieku podjął Bronowski współpracę z wieloma czasopismami i gazetami, przez pewien czas nawet redagował najbardziej prestiżowy w kraju tygodniowy dodatek literacki do liberalnego dziennika „Haarec". Pisma tego w ciągu kilku dziesięcioleci, do ostatniej chwili życia, był stałym współpracownikiem. Nawet wówczas, gdy okresowo mieszkał w Londynie („Londyn jest dla mnie miastem polskim" – zapisze w *Dzienniku*, wzmiankując o swoich spotkaniach z Polakami) czy Oxfordzie, a potem w Paryżu, gdzie już rozpoczął zajęcia w Ecole des Langues Orientales Vivantes przerwane raptownym powrotem do Tel-Awiwu.

Zasadniczy zrąb dzieła pisarskiego Bronowskiego składa się zatem z artykułów w czasopismach, formy bardzo ulotnej. „Lubię gazetę – napisał – jej tymczasowość, jej przemijalność". Inna zaś jego część zawiera posłowia do książek obcych autorów, najczęściej tych, które sam tłumaczył. Jedyną przez niego samego wydaną książką pozostaje *Massa al ha-laszon* (*Esej o języku*) z roku 1975.

Dopiero obecnie, po śmierci Bronowskiego, przyjaciele podjęli trud zebrania jego rozproszonych tekstów. W roku 2002 ukazał się naprzód tom zatytułowany *Ha-chajim ve-kol kesmam hara. Dapej joman 1978-1998*, czyli *Życie i wszystkie jego zwodnicze powaby. Strony dziennika...*, w pewien zaś czas później *Michtawim medumim* (*Wyimaginowane listy*), zbiór artykułów, portretów i polemik pisanych i publikowanych w czasie licznie odbywanych przez ich autora podróży po krajach Europy i do Argentyny. Jest wśród nich wyodrębniony blok artykułów napisanych w Polsce w czasie dwóch do niej podróży w r. 1942 i 1984.

Jego zainteresowania skupiały się przeważnie na sprawach piśmiennictwa i pisarzy krajów, w których przebywał. Z Polski pisał wtedy o Miłoszu i Vincenzie, Gombrowiczu, którego *Ślub* oglądał w warszawskim Teatrze Współczesnym („Jestem wielbicielem dzieła Witolda Gombrowicza"), o Leśmianie, którego śladów – podobnie jak Pereca – szukał w Zamościu, tak jak potem Wyspiańskiego w Krakowie, „mieście, które mnie zachwyca i gdzie skupiły się wszystkie moje (niewielkie) tęsknoty za Polską". Tak jak w czasie znacznie późniejszej podróży do Argentyny usiłował

odkrywać znaki niegdysiejszej tam obecności Gombrowicza, a w okresie paryskim – Mickiewicza, pisząc o nim jeden z najpiękniejszych swoich esejów: *63 rue de Seine*.

3 Bronowski władał biegle wieloma językami, jego znajomość hebrajskiego zaś takiej była jakości, że w pewnej chwili znalazł się w gronie osób przygotowujących w Oxfordzie słownik języka hebrajskiego. Z poliglotyzmu swojego korzystał – a może w tym właśnie celu go osiągał? – ażeby hebrajszczyźnie przyswoić dzieła najbardziej przez siebie cenionych autorów. Jego zaciekawienie ukazać można skrótowo i wybiórczo tylko, albowiem dorobek Bronowskiego jako tłumacza jest bardzo duży i różnorodny. Tłumaczył zatem z języka starogreckiego (Safonę, Longosa) i łaciny (Horacego), nowogreckiego (wszystkie wiersze Kawafisa, do napisania biografii którego przez długie lata zbierał materiały i bezskutecznie się przymierzał), francuskiego (Chateaubrianda, Stendhala, Flauberta, Prousta, Apollinaira, Velery'ego, Yourcenar, Aragona), hiszpańskiego (Cervantesa, Borgesa, Nerudę, Cortazara, Ortegę y Gasseta), portugalskiego (Pessoę), angielskiego (Eliota), rosyjskiego, polskiego...

Obdarzony dużą skalą możliwości odtwórczych, *Bronowski swoimi przekładami poszerzył izraelskie horyzonty kulturalne* – charakteryzował tę działalność współczesny krytyk hebrajski Ariel Hirszfeld. – *Tłumaczył utwory absolutnie niezbędne, wybierając je ze skrupulatnością wskazującą na niewątpliwą strategię translatorską. Każdy z nich przełamywał jakąś barierę i wywoływał żywotną reakcję łańcuchową*. Oczywiście, znakomicie podpatrzone! Była to bowiem najtrzeźwiej przemyślana strategia życia pisarskiego Bronowskiego; jego *Dziennik* nie pozostawia tutaj wątpliwości. Z pełną świadomością korzystał on z dzieł najbardziej cenionych przez siebie autorów dla wyrażenia wartości, których sam wyrazić nie potrafił. Zbyt wybornie znał tajniki pisarstwa, by nie rozpoznać granic własnych możliwości twórczych.

Często mi się wydaje – zapisał – *że gdybym się był urodził w hebrajszczyźnie, od początku bym władał tym językiem – nie potrafiłbym w nim pisać*. Wyczuwał potrzebę tego oddalenia, z którego traktuje się język obcy, język nawet dobrze opanowany – ale obcy. *Stąd z pewnością wywodzi się moja żądza poznawania języków jako możliwość wypowiadania się w sposób jasny, klarowny, co udaje się wtedy, kiedy język pozostaje w pewnym sensie oddalony*.

4 Związki Bronowskiego z Polską, którą parokrotnie odwiedził, były silne i z pewnością wyrastały ponad znaną miarę przywiązania do niej wielu z Polski pochodzących pisarzy hebrajskich. To było wiadome, znano jego – jak sam powiada – „nadmierność skłonność do tematyki polskiej", przyciągało to uwagę, przezywano go „Polakiem". Zdarzyło się nawet i tak, że jeden z takich właśnie literatów hebrajskich napisał o Bronowskim jako – „parszywym Polaku", o czym sam opowiedział podczas pierwszego pobytu w Krakowie („Tygodnik Powszechny" 1984 nr 38); odpowiedzią w ten sposób zaczepionego Bronowskiego było wzruszenie ramion: „...ja się tego nigdy nie wypierałem". Inny silny akcent silnych jego związków emocjonalnych z Polską wydobywa Anat Peri w pośmiertnym wspomnieniu: *Sprawą niezwykle przykrą dla niego była skłonność Żydów do oskarżania Polaków o antysemityzm i Zagładę przy jednoczesnym zmniejszaniu, w miarę możliwości, winy samych Niemców*.

Spod jego pióra wyszły i ukazały się w oddzielnych książkach opatrzonych posłowiami, jego też autorstwa, przekłady – Brunona Schulza *Sanatorium pod klepsydrą* i *Sklepów cynamonowych* (tutaj – we współpracy z dwoma innymi tłumaczami), Iwaszkiewicza *Brzeziny* i *Panien z Wilka*, Dołęgi–Mostowicza *Kariery Nikodema Dyzmy*, Hanny Krall wyboru opowiadań zaczerpniętych z tomów *Taniec na cudzym weselu* i *Dowody na istnienie*, *Cesarza* Ryszarda Kapuścińskiego.

W rozproszeniu po gazetach i czasopismach pozostają pojedyncze tłumaczenia utworów Mickiewicza (np. „Epilog" *Pana Tadeusza* w zamyślonym, opracowanym i zredagowanym przez Bronowskiego specjalnym zeszycie miesięcznika „Moznaim" wydanym z okazji 200-letniej rocznicy urodzin Mickiewicza), Leśmiana, Przybosia; opowiadań, fragmentów prozy Iwaszkiewicza, Lema, Mrożka, Leo Lipskiego, Kalmana Segala; esejów – lub ich części – Kotta, Kołakowskiego, Gombrowicza, Herberta i Miłosza, którego pojedyncze wiersze także tłumaczył. Miłosz był bowiem dla Bronowskiego pisarzem najważniejszym, jednym z tych twórców, którzy uformowali jego własną świadomość literacką – jak starożytni, jak niektórzy Francuzi.

Wydaje mi się – pisał w r. 1989 po przypadkowym uczestnictwie w gromadnym spotkaniu Miłosza z pisarzami polskimi w Warszawie – *że są pewne akcenty groteskowe, by nie rzec niebezpieczne, w tym kulcie Miłosza, jak zresztą w każdym przesadnym kulcie; kto bardziej niż sam Miłosz zdaje sobie z tego sprawę! Jednak dzieło Miłosza jest wystarczająco pojemne i głębokie, by unieść ciężar takiego uwielbienia. Jego poezja jest w stanie zaspokoić najbardziej nawet wymagającego czytelnika, zaś natężenie i subtelność prozy stają się rodzajem nowego Pisma Świętego mogącego towarzyszyć narodowi wyzwalającemu się z niewoli*.

Bronowski był przekonany, że współczesna poezja polska, poezja narastająca od drugiej połowy ubiegłego wieku, jest jednym z najbardziej inspirujących, najistotniejszych zjawisk artystycznych i intelektualnych na świecie. Związki poezji hebrajskiej z poezją polską postrzegał jako korzystne i wzbogacające dla hebrajskiej literatury. Przebieg tych związków przedstawił tak: *Poezja hebrajska narodziła się na początku XIX wieku w kręgu wpływów poezji polskiej. W tym okresie wszyscy poeci hebrajscy naśladowali poezję polską. Mniej więcej przed półwieczem nić ta została zerwana i twórczość hebrajska znalazła się w orbicie wpływów Zachodu. I oto, przed około dziesięcioma laty, na poezję hebrajską ponownie zaczęła oddziaływać poezja tworzona przez Polaków, jakby pośrednio, poprzez wielką popularność osiągniętą na Zachodzie*.

Krąg się zatem zamyka; krąg polski poezji hebrajskiej. Nie można oczywiście mieć pewności, że pogląd ten wypowiedziany na jednym z zebrań literackich w Tel-Awiwie w roku 2000 – a ponadto w innych sformułowaniach rozrzucony po różnych artykułach – podzielają wszyscy współcześni krytycy literatury hebrajskiej w Izraelu.

Niektóre dzieła literatury polskiej obdarzał Bronowski własnym, indywidualnym spojrzeniem, np. *Anhellego* Słowackiego czy Wyspiańskiego *Wesele*; Wyspiańskiego był entuzjastą. *Podobnie do tych patriotów zawsze narażających się na pełne politowania uśmiechy swoich słuchaczy, również ja nie mam najmniejszej wątpliwości, że Stanisław Wyspiański należy do rzędu największych geniuszy.* – Napisał w jednym ze swoich esejów. – *Artysta i poeta wspaniały i nieporównywalny. Artysta wielostronny (...) był jednak przede wszystkim zadziwiająco cudownym poetą i dramatopisarzem.*

Przeświadczony o wyjątkowej wadze pisarstwa krytycznego Artura Sandauera zamierzał Bronowski opracowanie jego monografii, i to – po polsku; po zredagowaniu jednego (zagubionego) rozdziału pracę jednak zarzucił: *Wspomnienie o Arturze Sandauerze*, wraz z kilkoma listami bohatera swojej niedoszłej monografii, ogłosił w telawiwskich „Konturach".

Dziennikarka literacka, jaką Bronowski uprawiał („Piszę dla własnej przyjemności i publikuję dla pieniędzy") nakładała na niego obowiązek częstego pisania artykułów, recenzji, krótkich omówień, not informacyjnych, przeglądów; czynił to pod własnym nazwiskiem oraz paroma pseudonimami, z których Johanan Reszet należał do najpopularniejszych. Z nieprzebranej wprost, z biegiem dziesięcioleci narosłej ilości tego rodzaju publikacji, sporo odnosi się do autorów i utworów polskich. Przedmiotem jego zainteresowania może nawet nie była literatura „w ogóle", jej przebiegi historyczne, prądy czy teorie, nastawiony był na dzieła i ludzi.

Spośród obszerniejszych jego rozpraw czy większych bloków artykułów, pisanych w różnych okresach i za wieloma nawrotami, o pisarzach polskich do najważniejszych, zawierających bowiem próbę oglądu ich twórczości z perspektywy izraelskiej i wartości (artystycznych, intelektualnych, ideologicznych) wnoszonych w krąg hebrajski zaliczyć można te o Miłoszu, Herbecie, Gombrowiczu, Słonimskim, Iwaszkiewiczu, Schulzu, Leo Lipskim, Sanduerze, Borowskim, Krall; te o Mickiewiczu, Słowackim i Wyspiańskim. W niedającej się ogarnąć bibliografii Bronowskiego są też teksty (artykuły, recenzje, noty, wzmianki) o Vincenzie, Witkacym, Tuwimie, Różewiczu, Szymborskiej, Andrzejewskim, Kołakowskim, Lemie, Błońskim...

Bardzo często omawiał książki przeczytane w oryginale i na hebrajski nie przełożone. W tym kontekście znamion wręcz symbolu nabiera ostatni przekazany do druku przed tak tragicznym w skutkach wylewem krwi do mózgu, artykuł Bronowskiego: była nim recenzja książki Wisławy Szymborskiej *Poczta lieracka...*; recenzja ta ukazała się w dodatku literackim do dziennika „Haarec" już w czasie ostatniej – 9 kwietnia 2001 roku przegranej – walki Bronowskiego o życie w telawiwskim szpitalu.

5 Teksty Yorama Bronowskiego znamionowała niepozbawiona ironii żywotność stylu jemu tylko właściwego; ironia i postawa antyromantyczna wzorowana na Gombrowiczu, o czym niejednokrotnie wspominał, cechowała jego pisarstwo; takim też autorom sprzyjał. Czar tego stylu przyciągał czy-

telników do dzieł jemu osobiście bliskich. W każdy piątek otwierali oni „Haarec" z wytrwałością i zaciekawieniem, jakie niegdyś okazywali czytelnicy paryskiego „Constitutionela" dla *Poniedziałków* Sainte-Beuve'a. Obdarzony znakomitą intuicją literacką i olbrzymią erudycją potrafił celnie rozpoznać walory utworu nowego, w dawnych zaś wątki i tropy przydatne współcześnie; nie dawał wiary opinii, zgodnie z którą dzieła literackie raz tylko są naprawdę współczesne. Żył literaturą – pod pojęcie to podciągając właściwie cały obszar piśmiennictwa – literą, jej wyrazem, przekazem i nośnością; był najautentyczniejszym filologiem: pobudzająco działała na niego magia słowa.

W domenie polskiej – trudno doprawdy na literackim horyzoncie hebrajskim w Izraelu dojrzeć kompetentnego kontynuatora działań Bronowskiego. Kompetentnego, uważnego i krytycznego – najdosłowniej – miłośnika, dla którego twórczość polska znalazła się w orbicie piśmiennictwa powszechnego jako jego człon niezbędny i żywotny. Nie, takiego doprawdy trudno u nas dojrzeć...

6 Na pierwszą wizytę do mnie przyszedł objuczony czterema potężnymi tomami *Kronik* Prusa, których noszenie sprawiało mu wyraźną trudność fizyczną. Porozumienie intelektualne między nimi dokonało się nie tylko na „terenie" polskim, lecz także francuskim. Szybko bowiem okazało się, że Yoram Bronowski również należy do klanu wyznawców eseistyki krytycznej Alberta Thibaudeta i pisarstwa komparatystycznego Etiemble'a. Z podróży do Paryża przywiózł dla mnie w kolejnym prezencie tomik zarejestrowanych rozmów radiowych z Etiemblem *Propos d'un emmerdeur*. Wracam do lektury tej książeczki i zakreślenia na marginesach odczytuję jako wciąż toczoną między nami rozmowę.

Jego olbrzymia różnojęzyczna biblioteka, jak to nazbyt często w tego rodzaju wypadkach się zdarza, poszła w rozsypkę. Nie zawierała ona przecież tych wszystkich dzieł, które chciał poznać i posłużyć się nimi w prowadzonym przez pewien czas seminarium uniwersyteckim. To właśnie z mojej biblioteki pochodziły: Kazimierza Kumanieckiego monografia Cicerona i Tadeusza Sinki historia literatury greckiej, z których korzystał; wiedzę i sformułowania w nich zawarte uznał widać za bardziej godne przekazania swoim studentom niż zaczerpniętą z prac nowszych i może nawet w krajach Zachodu bardziej renomowanych. Wspominam o tym, ażeby uwidocznić zawiłość i krętość dróg odbywanych przez książki: przekazywane z ręki do ręki, przez kraje, kontynenty i języki docierają one do czytelników prawdopodobnie nigdy nie przeczutych przez swoich autorów.

Jedno z ostatnich naszych spotkań było spotkaniem przypadkowym na telawiwskiej ulicy. Zapadły we mnie słowa wypowiedziane wtedy przez Bronowskiego. Tonem spokojnym, wręcz beznamiętnym, powiedział do mnie: Muszę się poddać ciężkiej operacji serca, lekarze powiedzieli, że niepoddanie się tej operacji zagraża życiu, natomiast przeprowadzenie jej bynajmniej nie zapewnia jego przedłużenia...

Ryszard Löw

RYSZARD LÖW publicysta, historyk literatury, zajmuje się głównie literaturą polską i jej związkami z kulturą żydowską, wydał m.in. *Znaki obecności* (1995); od roku 1952 mieszka w Izraelu.

Jan Prokop

KRYTYK NA WIEŻY BABEL*

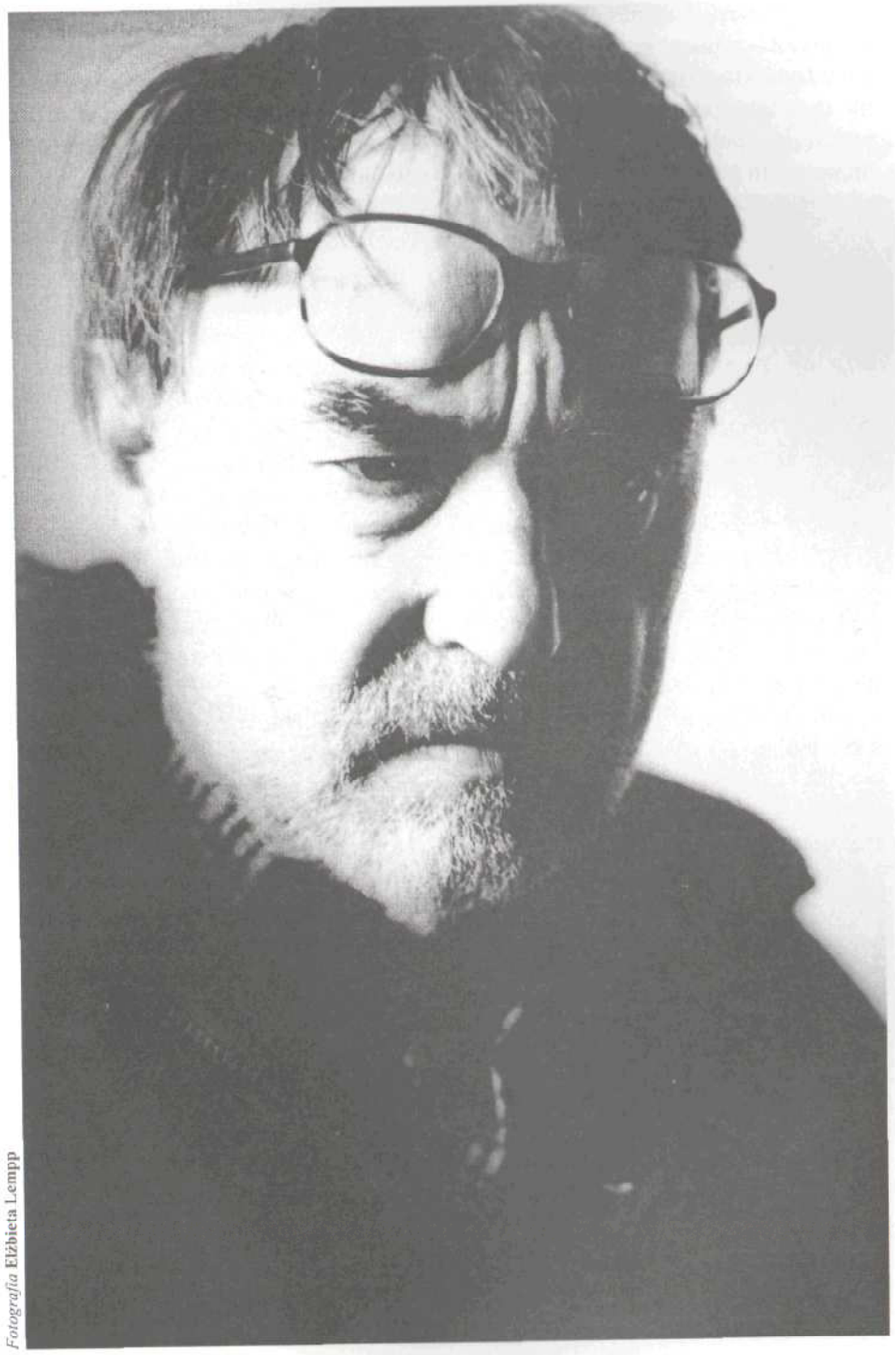
Chwalony jest w sytuacji patowej. Jeśli się wykręca, mówi, że nie zasłużył na miłe słowa, pomyślą, że hipokryta i obłudnik, jeśli powie, tak, dobrze, dziękuję, słusznie mnie chwalą, wyjdzie, że zarozumialec i pyszałek. Nabrać więc wody w usta?

Ale, jak już się ma mikrofon, za silna jest pokusa, żeby nie ponarzekać na okropne czasy. Kazimierz Wyka, ongiś mój szef w IBL, patron tej nagrody, wyrastał w ostatnich latach Polski przedwojennej, w atmosferze intensywnego życia literackiego i intelektualnego. Książki, które wtedy pojawiały się, były czytane i dyskutowane, spierano się gorąco, ale z pewnością była to epoka, gdy komunikowano się między sobą, można powiedzieć, że elity ówczesne żyły w czasach powszechnej komunikacji (nie idzie mi o tramwaje, ale o idee). Nawet wrogowie czytali się wzajemnie, polemizowali, kłócili, jak choćby Irzykowski i Boy. Wynikało z tego ożywienie intelektualne, wynikały wzajemne inspiracje, właśnie dzięki owym sporom i polemikom. Sporom „Skamandra" i „Awangardy", „Kwadrygi" i „Wiadomości Literackich" (czym ongiś zajmował się Wiesław Paweł Szymański).

Potem przyszła wojna i PRL. O PRL-u napisałem i wydałem parę książeczek, nie wracam do tego koszmaru, czasem mi się śni, że towarzysz Jarowiecki w Komitecie Wojewódzkim i kapitan Knapik czy major Bratko w Urzędzie Bezpieczeństwa, będą orzekali o moim doktoracie, habilitacji, paszporcie.

Gdy nagle po Papieżu i Solidarności wybuchła Polska Odrodzona, wyśniona i wymarzona, żyliśmy przez czas jakiś w euforii. Otwarły się wrota raju. Wkrótce okazało się, że to była tylko normalność, szara i dokuczliwie zwykła. Cóż w tej normalności jest jednak zupełnie nienormalne i groźne? Kiedy za sto lat przyszły historyk naszych czasów natrafi, powiedzmy w Nairobi, na zeszyty krakowskiego „Znaku"(czy „Tygodnika Powszechnego"), nie domyśli się ani w ząb, że jednocześnie wychodził w Krakowie dwumiesięcznik „Arcana". Z kolei inny historyk, powiedzmy w Kualalumpur, zajrzawszy do roczników „Arcan" również nie zgadnie, że podobne problemy dyskutowano w „Znaku",

*Tekst wygłoszony podczas uroczystości wręczenia Janowi Prokopowi Nagrody im. K. Wyki



Fotografia Elżbieta Lempp

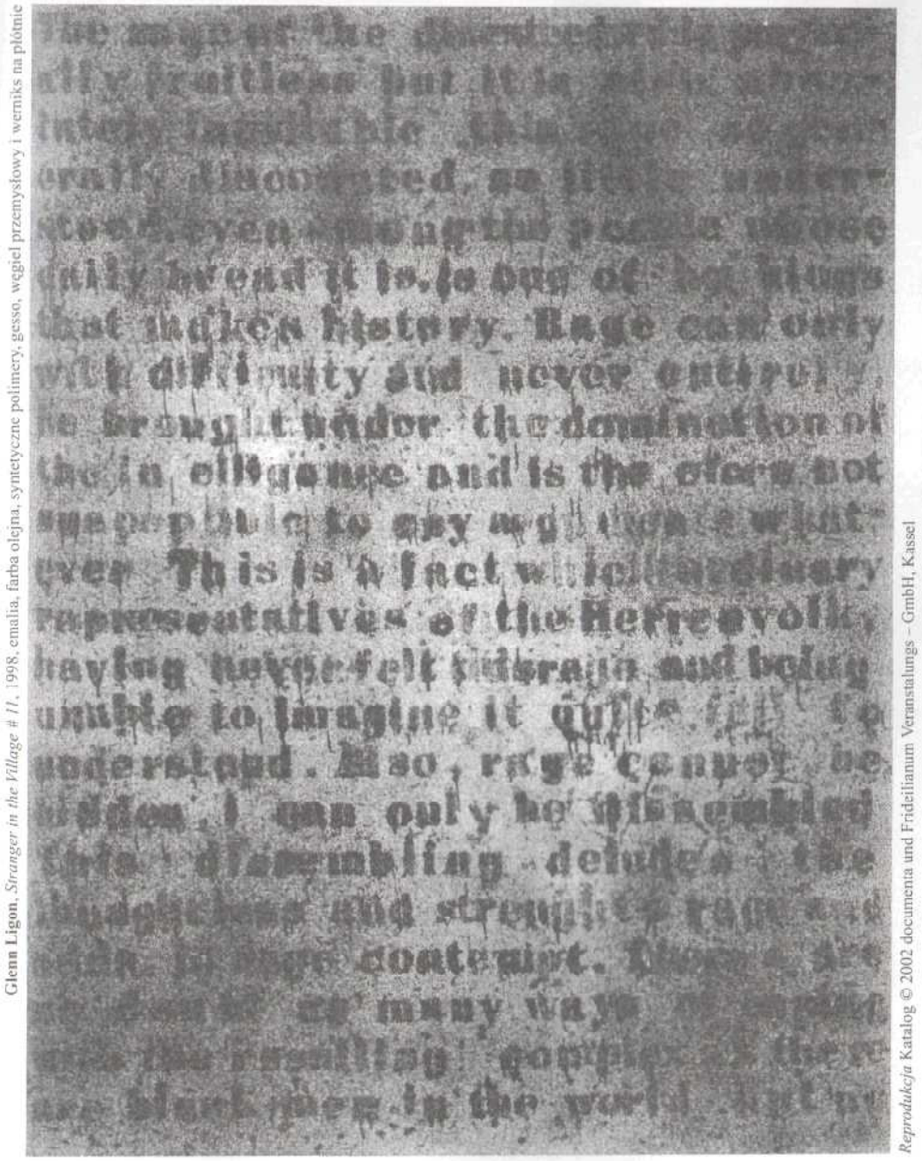
że w ogóle wychodził „Znak"... Oba ośrodki są zamkniętymi, *izolowanymi monadami*, które nic o sobie nie wiedzą, nie chcą wiedzieć, nie piszą, nie wspominają, nie polemizują nawet, bo polemizować, to jakoś informować o istnieniu *wroga*... Niemcy mają na to zjawisko dobre określenie: *totschweigen*, a więc zamilczeć na śmierć. O przeciwniku się nie wspomina, żeby jego imię bez śladu wpadło w ową orwellowską *memory hole* (dziurę pamięci, a raczej całkowitej niepamięci). Taka blokada informacyjna bierze się ze skrajnej polityzacji, ze skrajnej ideologizacji życia intelektualnego. Rozróżnienia *swój* i *obcy*, *sojusznik* i *przeciwnik*, stały się kategoriami determinującymi. W rezultacie kultura rozpadła się na policentryczne rojowisko osobnych sekt politycznych, osobnych kapliczek ideowych, do których trzeba się koniecznie wpisać, aby zostać zauważonym.

Oto wieża Babel rozmaitych, niekompatibilnych języków, mnogość owych wyżej przywoływanych, zamkniętych monad (u Leibniza one się łączyły jeszcze za pomocą rozmaitych haczyków). A zatem rozpadło się owo niegdysiejsze, oparte na dialogu, *komunikacyjne uniwersum*, o którym wspomniałem zaraz na początku, *uniwersum* tak wyraźne, gdy zaglądamy do dokumentów przeszłości, do świadectw literackich sprzed wojny, z lat młodości Kazimierza Wyki. Ale zjawisko, o którym mowa – ów rozpad wspólnoty komunikacyjnej na poszczególne *soliloquia*, na poszczególne monologi – bierze się także z coraz dalej postępującej komercjalizacji kultury. Książka staje się towarem jak tenisówki czy t-shirty. Wiadomo, że *Tesco* nie będzie lansować produktów sprzedawanych przez *Carrefour* i odwrotnie. Każdy producent, każda firma, każdy supermarket prowadzi własną akcję promocyjną i nie troszczy się o merytoryczne walory tego, co jest promowane. Stąd powolny zanik krytyki, upadek krytyki w sensie merytorycznej prezentacji i oceny tego, co twórcze. Coraz rzadziej trafiamy na krytykę bezinteresowną, krytykę jako ciekawość nowych pomysłów, nowych odkryć literackich, bez względu na ich przynależność do takiej czy innej *sekty*, do takiej czy innej *firmy* lub *holdingu*. Dzisiaj krytyka staje się zwykłą reklamą produktu, po prostu promocją nowej generacji lodówek albo telefonów, albo telewizorów, albo kuchenek mikrofalowych. Krytyk pisze tylko o tym, co decydent-inwestor zechce mu podsunąć do wypromowania, jest dyżurnym dostarczycielem tekstów reklamowych czasem bardziej dowcipnych, czasem mniej... Dyskutuje w telewizji o tym, co mu zasugeruje redaktor prowadzący, z rzadka udając bezinteresowność, obiektywizm, ciekawość... Zna dokładnie granice swojej wolności, wie co ma pochwalić, czego nie dostrzec.

Te patologie dokładają się do innych. Przede wszystkim ułatwiają powstawanie gigantów. Gdyż ponad policentryzmem, rozdrobnieniem, izolowanymi *monadami* – paradoksalnie – wyrastają monopolistyczne monstra, które są rozprzestrzenieniem, zgeneralizowaniem, rozrostem partykularności. Przyczepiłem się tutaj do „Znaku" i „Arcan", ale to drobiazg w porównaniu z niby-państwową telewizją, z imperium „Gazety Wyborczej" Adama Michnika, z radiowym królestwem ks. Rydzyka. Żaden z tych ośrodków czwartej władzy nie budzi zaufania, każdy jest bowiem wyrazem partykularnych interesów, obsesji, urazów – a nie rzecznikiem *dobra wspólnego*. Uporczywie jednak wierzę w taką wspólną płaszczyznę, wspólny teren, na którym tocząc spory, negocjując, współpracując, mogliby się spotykać różni z różnymi... Daj Boże, aby do tego, choćby chwilami, dochodziło...

Jan Prokop

JAN PROKOP
ur. w 1931 r., krytyk i historyk literatury, poeta, eseista, autor m.in. *Pisarzy w służbie przemocy* (1995).



Glenn Ligon, *Stranger in the Village # 11*, 1998, emalia, farba olejna, syntetyczne polimery, gesso, węgiel przemysłowy i werniks na płótnie

Reprodukcja Katalog © 2002 documenta und Fridericianum Veranstalungs – GmbH, Kassel

Sam przeciw skorpionowi

Maciej Słomczyński, *Krajobraz ze skorpionem*
Zielona Sowa, Kraków 2002.

Maciej Słomczyński, legendarny Joe Alex, autor ogromnej ilości znakomitych przekładów arcydzieł literatury anglojęzycznej, w tym – jako jedyny na świecie – całego Szekspira i wielkiego *Ulissesa* Joyce'a, do końca skrywał swoje własne dzieło. Nigdy nie zdecydował się na opublikowanie swych najlepszych literackich tekstów, ponieważ po grze, jaką toczył z tytanami literatury, każdy utwór wydawał mu się mały, niedoskonały, ułomny. Jakby literatura po *Królu Learze*, po *Ulissesie*, po *Finnegans Wake* nie była już możliwa. Ta niewiara w wartość własnego dzieła, obawa przed upublicznianiem zapisanego słowa, któremu daleko do doskonałości, jest w dzisiejszych czasach – w których blichtr przelotnej sławy więcej waży niż naprawdę głęboki namysł nad życiem, światem i powołaniem literatury – chyba jednak czymś dość wyjątkowym.

Prawie pięć lat po śmierci autora ukazał się w Wydawnictwie Zielona Sowa tom prozy Macieja Słomczyńskiego *Krajobraz ze skorpionem*. Książka znakomita, ważna, pokazująca nie tylko świetny warsztat pisarski, ale również bogactwo wyobraźni, trafność i przenikliwość politycznych diagnoz, głębię egzystencjalnej refleksji. Tom zawiera cztery minipowieści, z których tylko jedna, i to najsłabsza, była ogłoszona drukiem (*Sam przeciw Tebom* w 1961 roku). Pozostałe spoczywały przez lata w rękopisach: *Drugi brzeg* (pierwszy utwór Słomczyńskiego, napisany w 1946 roku przez 24-letniego autora), *Cassiopeia* (przygotowana do druku w roku 1956, równolegle powstał przekład francuski Jerzego Lisowskiego; nie została opublikowana ze względów politycznych) oraz *Krajobraz ze skorpionem*, nad którym autor pracował przez wiele lat, przygotowując coraz to nowe wersje powieści.

Publikacja tego tomu jest niewątpliwie literackim wydarzeniem, i to z kilku co najmniej powodów: literatura polska wzbogacona została o wybitną, nowatorską prozę, utwory te są wyjątkowo interesującym i ważnym zapisem ukazującym janusowe oblicze stalinowskich czasów; to także przykład porażająco szczerej rozprawy z kondycją zawodu pisarza; wreszcie jest to książka, która stawia najważniejsze pytania dotyczące egzystencjalnej sytuacji człowieka, relacji indywidualnego ludzkiego losu i wielkich mechanizmów historii.

Utwory Słomczyńskiego nie są łatwe w odbiorze, jest to bowiem proza hybrydyczna, porozrywana przez nieujarzmiony strumień świadomości, pełna oryginalnej metaforyki i łańcuchów asocjacji, które zawsze jednak łączą precyzyjnie prowadzone leitmotivy, nasycona mądrością oryginalnych przemyśleń, niejednokrotnie układających się w piękne i celne sentencje, jakie mógł stworzyć tylko „angielski dżentelmen", przez przypadek zaplątany w szarą rzeczywistość PRL-u, jak o Słomczyńskim pół żartem, pół serio mówili najbliżsi przyjaciele. I to nie tylko dlatego, że uczył się rzemiosła u gigantów anglojęzycznej literatury (jego pierwsza i już znakomita powieść powstała wszak na długo przed tym, zanim podjął się profesji tłumacza). W żyłach tego Polaka „z wyboru" płynęła bowiem angielsko-irlandzko-amerykańska krew (przodkowie matki, Marjorie Crosby, to stara angielska rodzina, a grób antenata Sir Johna Crosby, zm. w 1410 roku, do dziś znajduje się w kościele St. Helen's Bishopsgate; o amerykańskich przodkach na ogół milczał).

Słomczyński, który miał świadomość własnej złożonej tożsamości, posiadał rzadką umiejętność postrzegania historii z dużego dystansu, oglądania pojedynczego życia w kontekście wielkich mechanizmów świata. Widoczne to już jest w młodzieńczej autobiograficznej powieści *Drugi brzeg*, będącej zapisem doświadczeń młodego Polaka, który ucieka z austriackiego lagru do Szwajcarii, gdzie w obozie dla internowanych przeżywa pierwsze rozczarowania wielką polityką, a stąd do Francji i Paryża. Powieść ta, niestety nigdy nie opublikowana, przynosi odważne oskarżenie kraju będącego siedzibą Czerwonego Krzyża, który jeszcze do 1943 roku nie udzielał azylu uciekinierom, a późniejsze obozy dla internowanych przekształcał w niemieckie piekło. „Miłosierdzie to oficjalne zajęcie Szwajcarów", którzy „są i będą politykami dobrymi", podczas gdy „my Polacy byliśmy, jesteśmy i będziemy marnymi politykami", komentuje młody Polak, poddany w szwajcarskim obozie przymusowej pracy przy rozkręcaniu kolczastych drutów w nadgranicznych lasach, opłacanej głodowymi racjami żywnościowymi, za które Szwajcarzy domagali się po wojnie od Polaków finansowej rekom-

pensaty. Doświadczenie wolności stało się zarazem doświadczeniem utraty wiary w sprawiedliwy porządek historii, co będzie charakterystyczną sygnaturą wszystkich kolejnych bohaterów prozy Słomczyńskiego, niewątpliwych *porte parole* autora. Jakby historia była pozbawiona sensu, spełniała się w przypadkowych eksplozjach zdarzeń zanurzonych w nieskończoności, a jedynym pewnikiem było tylko to, że ludzie są identyczni w odczuciu głodu, bólu i pragnienia miłości.

Mechanizmom historii, polityki i totalitarnej władzy przyjrzy się Słomczyński jeszcze bliżej w znakomitej powieści *Cassiopeia* (1956), jednym z najciekawszych literackich dokumentów poświęconych analizie stalinowskich czasów. Można tylko żałować, że ta wielka rozprawa ze zniewolonym umysłem, dorównująca Miłoszowskiej interpretacji, ukazała się dopiero w pół wieku od jej powstania. Wewnętrzny portret zniewolonego pisarza autor tworzył, jak wyznał to w wywiadzie udzielonym w roku 1981 (dołączonym do tomu) „w nastroju, który romantycy nazywali natchnieniem". Do wydania książki nie doszło ze względu na zmianę sytuacji politycznej. Nie doszło także do planowanego wydania *Cassiopei* u Galllimarda w Paryżu, Słomczyński wycofał się w ostatnim momencie, ponieważ publikacja paryska oznaczałaby dla niego i rodziny banicję, a na to nie chciał się zgodzić. Pozostał więc w brzuchu wieloryba, ale znalazł w nim samotną niszę Ulissesa, ochranianą przez Joe Alexa, co pozwoliło mu z dystansem i ironią obserwować pełzające skorpiony.

Cassiopeia jest migawkowym ujęciem października 1956 roku: w tle wewnętrznego monologu bohatera rozgrywa się wiec na politechnice, burzliwe spotkanie w Domu Literatów, uliczne niepokoje. Ale w tej powieści chodzi o coś innego niż zewnętrzna rejestracja faktów, tu odbywa się swoista psychomachia, intelektualny pojedynek bohatera-pisarza z agentem wieloryba, który złowił go w swoje wyrafinowane sidła. Obnażone zostaje całe skomplikowane spektrum powodów sprawiających, że niezłomny pisarz staje się współpracownikiem instytucji, której brzydzi się i którą pogardza.

Antoni, podmiot i przedmiot tej wewnętrznej intelektualnej rozgrywki, zdaje sobie sprawę z tego, że Wieloryba, który żywi się niewielkimi narodami i rozmnaża dzięki przemocy, *nie interesuje konwencja genewska, pakty, traktaty, szpitale, bezbronność i piękno. Nie interesuje go wolność słowa, wolność barwy, kompozycji, myśli, zebrań i narodów. Interesuje go tylko idea powszechnej wolności w jego żołądku.* Słomczyński pokazuje w swej powieści dwie postawy: Alberta, który przystał na współpracę z Urzędem Bezpieczeństwa, kierując się rozsądkiem, walka bowiem nieuzbrojonego Dawida przeciw Goliatowi pozbawiona jest w jego mniemaniu jakiegokolwiek sensu, i który ma świadomość własnej słabości, nikczemności i tchórzostwa, ale zarazem odwagę przyznania się do tego, że dał się połknąć i czeka na cud, oraz Antoniego, godzącego się na współpracę, ale stwarzającego do końca pozory niezłomności. I to jest właśnie fenomen, który najbardziej interesuje Słomczyńskiego: dlaczego? W powieści tej postawione zostaje istotne pytanie: dlaczego inteligentni, świadomi i pozornie niezłomni dawali się pożreć bestii, która rozstrzeliwała całe kierunki filozofii i sztuki, i prała mózgi w czerwonym proszku ixi.

Punktem kluczowym powieści, jej zalążkiem i osią miał być kierowany do Antoniego rozdział–monolog oficera policji, który inteligentnego, nieugiętego pisarza przemienił w żałosną blotkę w politycznej grze. Autor-narrator pisze: *Miała w nim być zawarta cała prawda naszych czasów – prawda samotności, lęku przed zagładą, złamanej dumy i bezradności intelektu wobec nowych praw i wymagań, tak obcych, jakby pochodziły z innej planety.* I zarazem przyznaje się, że pisał ten monolog miesiącami, aż zrozumiał, że nigdy go nie napisze. Powstały tylko fragmenty, co jeszcze potęguje hybrydyczność formy tekstu Słomczyńskiego, antycypującego w jakiś sposób późniejszą *Miazgę* Andrzejewskiego. Te fragmenty to zarazem interesująca myślowa miazga, pośród której zdarzają się intelektualne diamenty. Autor zawarł tu bowiem rozmaite, mniej lub bardziej wyrafinowane argumenty, które w sposób rzeczowy, logiczny i precyzyjny uzasadniały słuszność Idei, dla której wymordowano setki tysięcy ludzi. Oficer UB, który pojawia się na kartach powieści, nie jest bowiem prymitywnym głupcem, ale chłodnym racjonalistą, przekonanym o tym, że drogą do absolutnej harmonii społecznej jest osiągnięcie absolutnej władzy nad każdą jednostką, i który głęboko wierzy w to, że działalnością swoją przybliża dzień, w którym ludzkość zdobędzie przestrzenie międzygwiezdne, synonim absolutnego szczęścia. Polityczne kłamstwa określa jako „antycypacje" świata, jaki nadejdzie, zbrodnie jako odwieczne prawo życia, które polega na uśmiercaniu zbędnych organizmów, a monopartyjność jako jedyną receptę na zdążanie w słusznym kierunku, bowiem *dlaczego pięć partii ma rządzić lepiej niż jedna? Czy pięciu ludzi omylnych może myśleć skuteczniej niż jeden? (...) Gdyby było inaczej, dwudziestu grafomanów pokonałoby Shakespeare'a, a stu półgłówków – Sokratesa.* Argumentami, którym trudno zarzucić brak wewnętrznej logiki, próbuje przekonać Antoniego, uzmysławiając mu, że jego problem, *problem muchy, atakującej transkontynentalny bombowiec odrzutowy, nie jest tragiczny. Jest tylko ogromnie niedostrzegalny.*

A zatem: dlaczego?? Czy racjonalne argumenty, które łatwo poddać rzeczowej falsyfikacji, mogły skłonić myślącego człowieka (pisarza!) do etycznej kapitulacji, do poddania się potwornej machinie szaleńczej idei, napędzanej strachem i bezradnością? Słomczyński odkrywa w swej powieści głęboki uczuciowy podkład owych „tchórzliwych" decyzji, biernego poddania się złu, przyzwolenia na osobistą i zbiorową hańbę. A jest nim... samotność, emocjonalny leitmotiv tej powieści, który jawi się tu jako uniwersalny leitmotiv życia, jego sens, treść i esencja. *Anonimowe, niekończące się bohaterstwo, które ciągnie się przez szereg jednakowych lat, wypełnionych bezużyteczną, bo niczego nie burzącą, negacją, życie przemijające jak pusty pociąg, który jedzie donikąd – oto była prawda Antoniego, gdy usiadł naprzeciw oficera.*

Samotność i lęk, naznaczające życie, które przemija, pędzi donikąd, jest pozbawione celu, sensu i treści, to tajni

współpracownicy tajnych służb. Antoni, oszukany przez pustkę świata, bezradny wobec szaleństw historii, pyta: *Kim jesteś wobec tych dwóch szaleństw historii? Wobec Ameryki, która tworzy, ale nie myśli, Ameryki najedzonej, tępej, rozwydrzonej i pełnej pogardy dla wszystkiego, co nie jest najedzone, tępe, rozwydrzone jak ona – i wobec Rosji, skupionej okrutnej, chłodnej, ogarniętej jedną myślą, której sama nie może zrozumieć? (...) Cały świat jest tak smutny jak ty. Mądrzy ludzie szukają schronienia na odludziu. Wstań. Odejdź.*

Słomczyński przenikliwie rozpoznaje mechanizm zniewalania, jakiemu poddało się wielu intelektualistów. Tych, którzy zagubieni w intelektualnym relatywizmie stracili busolę wyznaczającą kierunek etycznej drogi. Szkoda, że Antoni nie mógł znać jeszcze przesłania Pana Cogito: „Bądź wierny. Idź". A gdyby nawet znał, to i tak przesłanie owo byłoby dla niego jedynie kolejnym oszustwem historii, bowiem życie to kompromis, bezradne są nie tylko jednostki, klęczą całe narody, całe kontynenty, upodlone strachem i przymusem ugody. Przysłuchując się płomiennemu przemówieniu, w którym słowa „szczęście, porządek, radość" splatają się z pozytywną demagogią „socjalizm z ludzką twarzą", „lepiej zginąć stojąc niż żyć na klęczkach", cyniczny relatywista przewidujący obrót spraw tego świata przepowie trafnie, że dzisiejsi bojownicy jutro umrą leżąc... na jezdni. Historia w jego mniemaniu jest bowiem czymś od nas niezależnym. Nawet ci, którzy rozpoczynają wojny i wszczynają rewolucje, mylą się co do kierunku, przebiegu i ostatecznego rezultatu własnych działań. Tak jak Jezus Józefowicz Chrystusow, który oddał życie za idee równości, wolności i miłości, a jego następcy rozbudowali aparat biurokratyczny, stworzyli tyranię zwaną Inkwizycją i wznieśli potężne miejsca modłów dla tego, który urodził się w stajni i nienawidził złota.

Słomczyński zdaje się powiadać, że każda, nawet najszlachetniejsza idea, bardzo łatwo przekształca się w martwą literę ideologii, poddaje nieludzkiemu mechanizmowi władzy. Rozpoznanie to nie zostaje obdarzone w powieści Słomczyńskiego mocą uwierzytelniającą. W podtekstach *Cassiopei* zawarta jest bowiem prawda potrzeby i konieczności buntu, sprzeciwu, szaleństwa. Trwanie w potrzasku historii może/musi być heroiczne: *Wynaradawiani przez carów, cesarzy i sekretarzy, przeznaczeni na opał w krematoriach i zamrażani w zbiorowych arktycznych lodówkach, zmuszeni do wołania, że zdrada jest patriotyzmem, nędza dobrobytem, piękno ohydą, a nienawiść do siebie samych jedyną drogą ku szczęściu, musimy odpowiadać szaleństwem. Jesteśmy wariatem w brzuchu wieloryba. Tylko że jesteśmy wariatem, który ma rację*. Słomczyński dodaje, że jako naród działamy przeciw logice, ale gdybyśmy kierowali się zdrowym rozsądkiem, dawno by już nas nie było. Zmazywano nas przecież z map na całe stulecia, a przecież nagle zjawialiśmy się znowu „na pół zatopieni w modlitwie, na pół w alkoholu", oczekując cudu.

W prozie Słomczyńskiego trudno dopatrywać się jednak śladów jakiegokolwiek „cudu". Życie jawi się jako pozbawione sensu, naznaczone samotnością, lękiem i rozpaczą, szczęście jako nieosiągalny abstrakt, nikt nikomu naprawdę nie jest potrzebny, zamiast miłości zdarzają się tylko przypadkowe erotyczne spotkania, jakby prawdziwe dotykanie życia nie było w ogóle możliwe. Widać to zwłaszcza w ostatniej powieści Słomczyńskiego, *Krajobraz ze skorpionem*, która jest zapisem świata złożonego ze słów, wewnętrznej rzeczywistości pisarza, którego życie upływa w teatralnym świecie liter. Powieść ta przynosi głęboką i bolesną rozprawę z pisarską profesją, zaprawioną (auto)ironią przemieszaną ze staroświecką wiarą w moc sztuki. W utworze tym jeszcze wyraźniej niż w poprzednich sztuka przeciwstawiona zostaje religii, jakby jedynie w niej mogło spoczywać ocalenie. W niebie bowiem można szukać tylko gwiazd, nie Boga: „kto nie ma grobu, nakryty jest niebem", stwierdził bohater powieści *Sam przeciw Tebom*, bohater *Cassiopei* w ostatniej scenie klęczy wpatrzony w głębokie oczy gwiazdozbioru. Bohater *Krajobrazu...*, wyraźne *alter ego* samego autora, w monologu przypominającym rządzący się prawami asocjacji strumień świadomości, wykreuje jak demiurg własny krajobraz, krajobraz ze skorpionem, bowiem, jak powie, parafrazując Flauberta, „krajobraz to ja". A skorpion?

Krajobraz ze skorpionem jest swoistym pendant do wcześniejszej *Cassiopei*. Pojawiają się tu podobne wątki (spacer nad rzeką, naga dziewczyna, przygodna kochanka parząca rano kawę na gazowej kuchence), narrator z ironicznym (auto)dystansem daje ostateczne odpowiedzi na pytania zarysowane we wcześniejszych tekstach. Stratowane poglądy i myśli zdrajców okazują się bliskie absurdowi i śmieszności, a nie grozie. „Kto mieszka w brzuchu wieloryba, ten nie tonie", oto prawda Jonasza komunistycznych czasów. Wszelkie rewolucje rodzą się z miłości do idei, idee bowiem służą do wzbudzania tęsknot, pragną być kochane. Bohaterowi *Krajobrazu...* została dana idea skorpiona. Można zapytać, czym jest skorpion w tej powieści? Czy odwołanie do jadowitego pajęczaka, który chwyta ofiarę w kleszcze i zabija jadem z potężnego kolca, jest metaforą konkretnej sytuacji politycznej czy kondycji egzystencjalnej człowieka? A może nie ma tu alternatywy, ale tragiczne współistnienie, kolec bowiem polityki bywa równie śmiertelny jak kolec życia? Tylko, zdaje się powiadać Słomczyński, polityka jest brudna, a egzystencja wzniosła, mimo wszystko. Choć tę wzniosłość, zwłaszcza wzniosłość potwierdzoną/zapisaną aktem twórczym, pisarz poddaje wielostronnej, ironicznej weryfikacji. *Scorpio* to przecież także gwiazdozbiór równikowy, na polskim niebie widoczny wiosną i latem, oraz najmniej sympatyczny znak Zodiaku. Narrator tej powieści – który z dozą ironii powiada o sobie, że „dźwiga na swych barkach ogromne myśli i maleńkie honoraria" – bardzo stara się być mało sympatycznym. Jakby w odpowiedzi na to, że mało sympatyczny jest sam świat, w którym przyszło nam żyć. O którym tylko tyle wiemy na pewno, że kiedy klepsydra pęknie, piasek zapomnienia przysypie nasze życie. Dlatego jedyną formą nieśmiertelności jest sztuka. Narrator prozy Słomczyńskiego – w tej deklaracji tak przecież niemodny i staroświecki – powiada, że „nie ma niczego bardziej nieśmiertelnego niż wydrukowane słowa." I zdaje się w tę prawdę wierzyć. Bowiem nie wierzy ani w sprawiedliwość historii, ani w Boga. Nie wierzy nawet w prawdziwość własnego życia, bo i ono

GABRIELA MATUSZEK zajmuje się krytyką i historią literatury, a także tłumaczeniem literatury niemieckiej; założycielka Studium Literacko-Artystycznego przy UJ; ostatnio wydała monografię *Naturalistyczne dramaty* (2001).

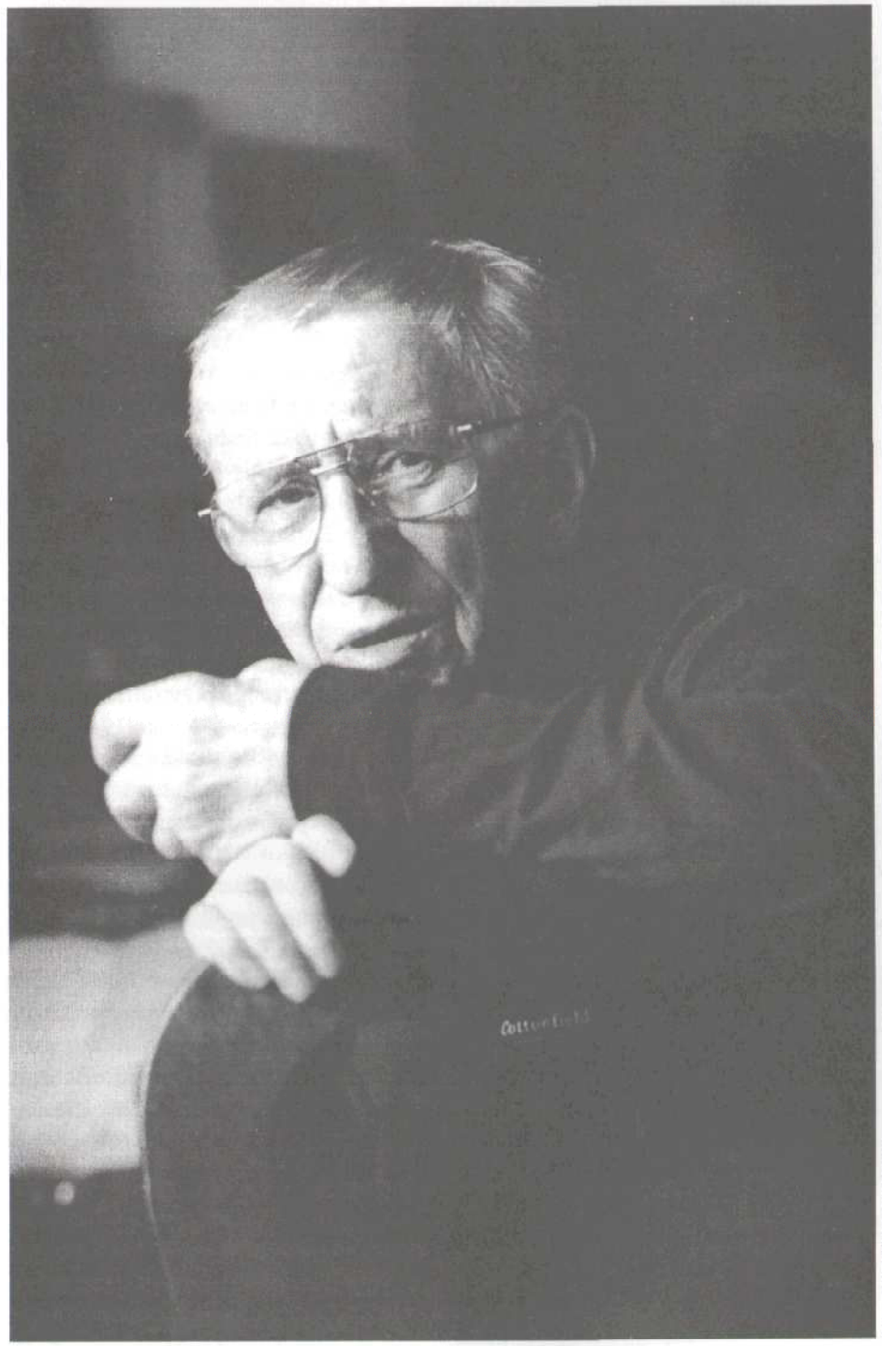
podszyte jest ustawicznym pragnieniem wejścia w cudze życie, *eo ipso* wyjścia z własnego. Już młodzieńcza powieść Słomczyńskiego kończyła się znaczącą kodą: przypadkowo poznany kapral, z którym bohater spędził noc na libacji, zadaje rano pytanie „A pan kto jest?", na które autor-narrator nie potrafi dać żadnej sensownej odpowiedzi.

Kolejne powieści będą wielką rozprawą z kondycją Pisarza, wielkim autotematycznym monologiem, kreśleniem wewnętrznego krajobrazu, ze skorpionami w tle, lub z wnętrza brzucha wieloryba. Albo raczej: z perspektywy teatru zapisywanych słów, bo pisanie to teatr. Moje to przedstawienie, moje kulisy i mój teatr, powiada autor. Pisarz to człowiek, który znać musi wszystkie role, bo jest całym teatrem: aktorem, reżyserem, demiurgiem. Rozgrywa bitwy czasowników, przypatruje się marszom rzeczowników, podsłuchuje ich tajemne rozmowy. Poprzez nieruchome, zapisane znaki powołuje rzeczy do istnienia. Przeżywa „poranne tragedie tekstów, które nocą były genialne". Po niezliczonych wewnętrznych bitwach pozostaną przecież jakieś nieruchome ślady, odbite na papierze świadectwo czyjegoś życia. Życia człowieka liter. Cóż to za przedziwne zajęcie polegające na składaniu przez całe życie dwudziestu czterech liter w rozmaitym porządku, myśli o sobie Autor. Czy naprawdę wierzy w ich nieśmiertelność? *Cassiopeię* kończy zdanie: *Słowa. Myśli. Zimne granitowe sarkofagi, płynące szeregami do przegranej bitwy. Połóż mi rękę na oczach, matko. Jestem smutny.*

Słomczyński, który wierzył w nieśmiertelność sztuki, czego dowodem były chociażby lata poświęcone pracy nad przekładem *Ulissesa* (w *Krajobrazie* napisze: „Boże, ile ja zapłaciłem za tego Ulissesa. Dziesięć lat. Tyle dostają za morderstwo."), nie zdecydował się jednak na opublikowanie swych utworów. Czyżby rozgrywany przed czytelnikiem teatr był tylko maskaradą?

Jerzy Jarzębski zauważył we wstępie do tomu, że figura „ja" poddana została w tej prozie rozmaitym autodemaskacjom, że Słomczyński rozprawia się z wielkością i nędzą własnej profesji, odsłaniając samozakłamanie literatury, pułapki jej możliwości mistyfikacyjnych, gotowych fabuł i rozmaitych ról kuszących do odegrania. I jest to spostrzeżenie słuszne. Narrator-autor prowadzi bowiem nieustanna grę z czytelnikiem i ze sobą samym: demaskuje, ironizuje, wyszydza. Bo może naprawdę wierzy *à rebours*, że słowa służą do ukrywania prawdy, łzy – radości, a szczerość jest możliwa tylko w absolutnej samotności? Maciej Słomczyński w swoich tekstach zdaje się potwierdzać ówczesną prawdę, że opowiadanie wielkich fabuł przestało być możliwe. Ponieważ świat rozsypał się, jak piasek ze stłuczonej klepsydry. Ponieważ relatywizm doprowadził do tego, że można uwiarygodnić każdą prawdę i każdą ideologię. Ponieważ człowiek zgnieciony przez tryby historii stał się nikomu niepotrzebny, nawet samemu sobie. Literatura może szkicować jedynie kontury naszego wewnętrznego krajobrazu, zanurzonego w landszafcie historii, otoczonego gwiezdnymi przestrzeniami. Naszej samotności ze skorpionem w tle, który czeka tylko na to, aby wbić swój kolec śmierci.

Gabriela Matuszek



Fotografia **Elżbieta Lempp**

Kolekcjonerzy przypadkowych adresów

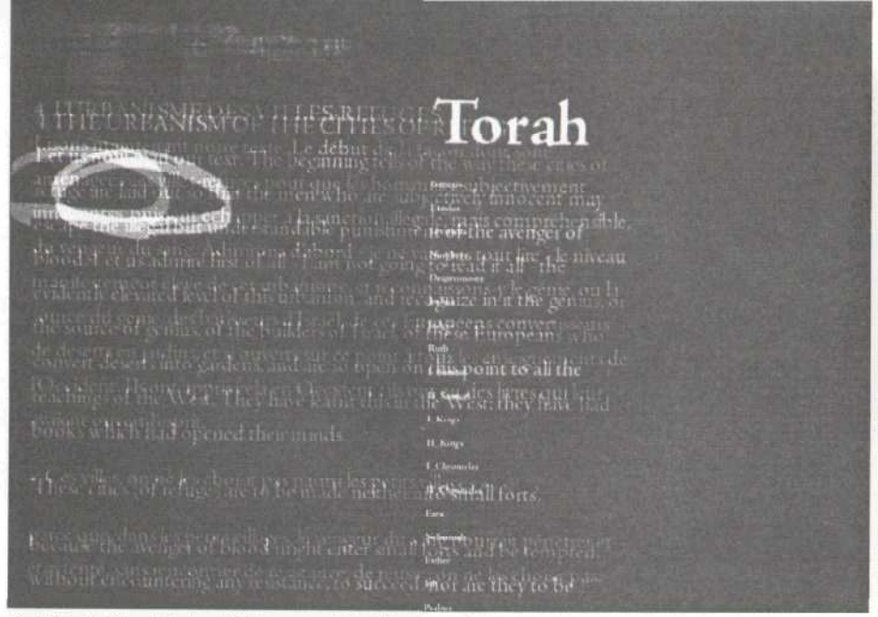
Renata Gorczyńska
Jestem z Wilna i inne adresy
Wydawnictwo Krakowskie, Kraków 2003.

Zacząć muszę od przypomnienia oczywistości. Rytm życia literackiego jest bardzo szybki. Przez to pewne zjawiska literackie zajmują świadomość czytelników i literaturoznawców zdecydowanie krócej, niż to kiedyś bywało. Czas pędzi, raz po raz pojawiają się kolejne nowości, które trzeba przecież oswoić, teraźniejszość pochłania ludzi bez reszty. A przeszłość niepostrzeżenie osuwa się w niepamięć. To właśnie przytrafiło się literaturze emigracyjnej. Po roku 1989. odbywał się istny festiwal twórczości emigracyjnej, który służyć miał usunięciu białych – a przy tym, co tu kryć, wstydliwych – plam w historii naszej kultury. Organizowano sesje naukowe, spotkania z pisarzami, wydawano w kraju ich książki. Jednak koniunktura na literaturę emigracyjną skończyła się po kilku latach i obecnie ta część piśmiennictwa mało kogo – może poza historykami literatury i archiwistami – zajmuje. Co więcej, same pojęcia „emigracji" i „emigranta" coraz rzadziej pojawiają się w okołoliterackim dyskursie. I nic dziwnego, skoro nawet emigranci nie chcą już, żeby ich w ten sposób nazywać. Wystarczy przypomnieć chociażby, co o pobycie w Niemczech pisał Janusz Rudnicki w *Cholernym świecie: Mój pobyt tutaj przypomina delegację, nie emigrację. Delegację, którą stemplują mi regularnie na granicy.*

Co więc sprawiło, że Renata Gorczyńska w książce *Jestem z Wilna i inne adresy* mimo wszystko zdecydowała się powrócić do świat emigrantów? Pierwsza odpowiedź na to pytanie nasuwa się od razu: Gorczyńska jest przecież – wedle twierdzenia Czesława Miłosza – „kronikarką współczesnego świata literatury i sztuki", sama przez szereg lat przebywała poza granicami kraju, więc najnowszą książkę tej autorki uznać można za kontynuację dziennikarsko-dokumentalistycznych wypraw w przeszłość. W *Jestem z Wilna…* portretuje kilkoro kolekcjonerów przypadkowych adresów, ludzi kultury, których wydarzenia II wojny światowej albo prześladowania polityczne zmusiły do opuszczenia kraju i tułaczki po świecie. Chociaż być może słowo „portretuje" nie jest w tym przypadku najlepsze. Gorczyńska raczej zbiera ślady pozostałe po interesujących ją ludziach, utrwala je i opatruje dyskretnym komentarzem. Autorka pisze o tym wprost, choćby na początku tekstu *Bukiety polskie, jak wiadomo…: I znowu chodzę czyimiś śladami. Szukam na Manhattanie znaków obecności Juliana Tuwima, który przeżył tu lata drugiej wojny światowej*. Teksty składające się na tom Gorczyńskiej zbudowane zostały przede wszystkim z owych śladów, zapisów rozmów z bohaterami i ich znajomymi, dokumentów, zdjęć, listów, wypisów ze starych czasopism, przytoczeń fragmentów książek. Czyje „znaki obecności" stara się przedstawić autorka? Między innymi Oli Watowej, Witolda Gombrowicza, Czesława Straszewicza, Józefa Wittlina, Josifa Brodskiego i Juliana Tuwima.

Na pozór są to osoby bardzo różne. Bo i cóż może łączyć choćby Gombrowicza i Straszewicza. Chyba tylko to, że obaj uznawani byli za najciekawszych młodych prozaików dwudziestolecia międzywojennego i tuż przed wybuchem wojny wsiedli na pokład statku M/s „Chrobry", by popłynąć do Ameryki Południowej. Potem ich losy potoczyły się odmiennie. Gombrowicz poradził sobie z emigracyjnymi problemami i traumami, stał się jednym z najważniejszych pisarzy XX wieku, Straszewicz natomiast – pozwolę sobie na marynistyczną metaforę – osiadł na kulturalnej mieliźnie w Montevideo. Jednak biografie wszystkich bohaterów książki Gorczyńskiej naznaczone są – jak pisze sama autorka – pęknięciem, u jednych mniej widocznym, u drugich – bardzo wyraźnym. Wojna i emigracja sprawiły, że ich życie wypadło z torów, skazały na tęsknotę i nostalgię za krajem i bliskimi, oderwały od środowisk, w których funkcjonowali przez lata. Owo pęknięcie wiąże się oczywiście z poczuciem straty – to jeden z wątków przewijających się w tekstach Gorczyńskiej – często tak mocnym, że wykluczało ono możliwość zadomowienia się w nowych warunkach i nowym miejscu. A bywało, że zmuszało emigrantów do rozpaczliwych i tragicznych w gruncie rzeczy wyborów. Tak stało się w przypadku Tuwima, który, chcąc za wszelką cenę wrócić do kraju, poparł wbrew większości środowiska emigracyjnego komunistyczny rząd przywieziony do Polski na radzieckich czołgach.

Gorczyńska powraca w świat emigracji nie tylko po to, żeby, jak przystało na kronikarkę, przypomnieć czytelni-



David Small, *Talmud Project, 2000*, prototyp dla intelektualnej książki

Reprodukcja Katalog © 2002 documenta und Friedilianum Veranstalungs – GmbH, Kassel

kom o kilku ciekawych postaciach kultury, ale również – żeby zrozumieć samą siebie. W teksty pomieszczone w tomie *Jestem z Wilna...* wpisany jest wyraźnie, choć nie natrętnie, wątek autobiograficzny. Proza dokumentarna raz po raz przechyla się tu w stronę prozy wspomnieniowej, o czym świadczy choćby włączenie do książki tekstu poświęconego matce autorki (*Po*). Moim zdaniem są to najciekawsze fragmenty książki Gorczyńskiej. Okazuje się więc, że tropiąc ślady znanych pisarzy, dokumentując ich wojenne i emigracyjne losy, dziennikarka szuka odpowiedzi na pytania, dlaczego jej życie, które zaczęło się podczas okupacji niedaleko murów getta, ale po aryjskiej stronie, i przez szereg lat toczyło się na emigracji, naznaczone było niepokojem, zmuszającym do kolekcjonowania przypadkowych adresów. Gorczyńska odnajduje w sobie to samo poczucie straty, które odkryła u ludzi przedstawianych w najnowszej książce. Świadczy o tym nieco ironiczna puenta zamykającego cały tom, a umieszczona w tekście o Tuwimie. Dziennikarka zwierza się, że ów tekst powstał zamiast projektowanej książki o autorze *Kwiatów polskich*. Dlaczego? Z prozaicznej przyczyny, otóż w trakcie przeprowadzki, zmiany jednego adresu na drugi, Gorczyńska zgubiła skrzynię z gromadzonymi przez laty materiałami o Tuwimie, materiałami, których nie dało się już odtworzyć. Można to uznać za przypadek, coś co może przecież przytrafić się osobie zbyt często zmieniającej adresy. Dla mnie jednak zagubiona skrzynia Gorczyńskiej, puste miejsce po niej, jest materialnym, choć niedotykalnym znakiem straty, dotykającej wszystkich emigrantów.

Gorczyńska zdaje się mówić, że poczucie straty jest znamieniem losu wszystkich emigrantów. Jednym pisarzom dało ono napęd do dalszej twórczości, drugim – spętało wyobraźnię. Autorka *Jestem z Wilna...* potrafi w zajmujący sposób opowiadać i o jednych, i o drugich.

Robert Ostaszewski

Dylematy rewindykacji, czyli *Kobieta czytająca dzisiaj*

Inga Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*
TAiWPN Universitas, Kraków 2002.

Okładka najnowszej książki Ingi Iwasiów zainteresowała mnie dopiero wtedy, kiedy lekturę tego zbioru esejów miałam już za sobą. Po przeczytaniu *Rewindykacji* bowiem, przyglądając się układowi zamieszczonych tam artykułów, ich strukturze oraz stylowi, jakim są napisane, zwróciłam uwagę na to, że plastyk, przedstawiając na okładce kobietę kroczącą pomiędzy wersami tekstu, wykreował celowo, lub też w sposób niezamierzony, celną metaforę, oddającą istotę działalności krytycznej autorki.

Posługując się konsekwentnie tą przenośnią, można zaryzykować stwierdzenie, iż podczas wędrówki po ogrodzie literatury Iwasiów zachowuje się niczym Baumanowski spacerowicz: wyrusza z pewnym bagażem wiedzy na temat zjawisk, jakie zamierza zobaczyć, ale z dość ogólnie naszkicowanym planem i celem. Idąc, przygląda się napotkanym po drodze fabułom, motywom czy symbolom, obok jednych przechodzi obojętnie, przy innych zatrzymuje się na dłużej. Z tych, które z jakichś względów zwróciły jej uwagę, później zdaje relację, w sposób czasem dość emocjonalny i zaangażowany, pełen dygresji i rozmaitych odwołań. Opisuje wybrane zjawiska, a oprócz tego związki i zależności, jakie się przy dokładniejszym ich oglądzie pozwalają dostrzec.

Porównując autorkę z przechodniem, nie chcę jednak w żaden sposób dyskredytować jej sposobu badania i opisywania literatury. Taka metoda jest jakością nową, ale w pełni akceptowalną, ze względu na jej niezmieniony, mimo swobody czy dygresyjności, naukowy charakter. Zagadnieniem wymagającym odrębnej analizy pozostaje pytanie, czy tak, jak cała książka jest wyrazem kobiecej lektury, tak tryb prezentacji wniosków – kobiecym sposobem uprawiania teorii i historii literatury.

Zamiarem poetki i eseistki było w tym przypadku przeczytanie tekstów literackich ostatnich lat z perspektywy kobiecej – podtytuł książki brzmi: *Kobieta czytająca dzisiaj* – stąd też, w oparciu o zastosowane w niej metody analizy, można pokusić się o próbę zdefiniowania pojęcia „kobieca lektura" czy „kobiecy sposób czytania dzieł literackich".

Rekonstruując tok myślenia Iwasiów zauważamy, że kobieca lektura zaczyna się od rozważań nad nierównym statusem kobiety i mężczyzny jako autorów, przechodzi do analizy tematycznej utworów literackich, by stwierdzić, iż ów nierówny status jest symptomatyczny dla całego systemu kulturowego, stąd w tekstach obserwujemy go na poziomie ról społecznych i funkcji, jakie przedstawiciele obu płci pełnią; kończy się zaś wnioskiem, że literatura jest lustrem kultury, kultura zaś, w której przyszło nam żyć, jest kulturą patriar-

chalną, a w związku z tym uprzywilejowuje płeć męską na niekorzyść żeńskiej. I koło się w ten sposób zamyka.

Innymi słowy: to, co czytelniczka zainteresowana literaturą współczesną może odkryć, wgłębiając się w teksty i ich interpretacje, to fakt, że „prawdziwą" – dyskutowaną, cenioną i nagradzaną – literaturę współczesną tworzą dziś w większości nadal mężczyźni, kobiety zaś ciągle pozostają w obrębie schematu powieści popularnej, romansu czy kryminału. Opisując zaś świat, widziany z innej – własnej – perspektywy, naruszają społeczne tabu, czego skutkiem bywa najczęściej sankcja w postaci etykietki „literatura menstruacyjna". Czytelniczka ta może też dostrzec, iż sposób obrazowania postaci kobiecych, status i role przypisane kobietom w tworzonej przez mężczyzn, a więc „prawdziwej" literaturze, sygnalizują mizoginię, deprecjację czy ukryte lęki i kompleksy autorów w stosunku do płci żeńskiej. Z dość skrótowych analiz tekstów między innymi: Jerzego Łukosza, Marka Bukowskiego, Pawła Przywary, Grzegorza Musiała, Dariusza Bitnera czy Andrzeja Stasiuka wynika przecież jednoznacznie, że są to utwory o mężczyznach, dla mężczyzn pisane. Kobiety występują tam jako postaci nawet nie drugo-, ale trzeciorzędne, a osobowość i psychika ich zredukowana jest do kilku cech, związanych z pełnionymi przez nie stereotypowymi rolami albo kochanki, albo matki.

Iwasiów wskazuje na ten symptomatyczny brak śladu jakiejkolwiek refleksji nad problematyką płci i jej kulturowych determinant – czasami pokazuje to na przykładzie języka bohaterów i bohaterek, czasem w odniesieniu do schematów zachowań męskich, które dają nam wgląd w subtelne metody, ujawniające symboliczną przemoc i opresję, jaką wobec kobiet stosuje kultura patriarchalna. Jej spostrzeżenia, diagnozujące w ten sposób stan świadomości Polaków przełomu wieków, są tym bardziej cenne, że świadczą o tym, iż przemyślenie kultury i pewne korekty znaczeń, do jakich doszło między innymi pod wpływem feminizmu na Zachodzie, do nas nie dotarły lub docierają tylko w postaci śladów debat lub haseł całkowicie deformujących idee, co sprawia, że nie dysponują one prawie żadną siłą oddziaływania, mogącą w znaczący sposób zmienić współczesny polski dyskurs naukowy, społeczną praktykę oraz sztukę.

Jednak, kiedy autorka w dość gorzki sposób konstatuje opisane powyżej fakty, można dostrzec, że ma ona zarazem cichą nadzieję, iż praca, jaką wraz z innymi krytyczkami i eseistkami wykonuje, może do pożądanej zmiany kulturowej doprowadzić. W tym pragnieniu szukałabym też genezy tytułu zbioru. Na Zachodzie bowiem to właśnie *Sexual Politics* – książka Kate Millet z 1969 roku, będąca zdecydowaną w tonie rewindykacyjną lekturą męskich powieści, zasiała ferment w środowiskach naukowych i nauczyła krytycznego, podejrzliwego podejścia do tekstów kultury, a poprzez wskazanie na pewne patologie przyczyniła się do zrewidowania dotychczasowego sposobu myślenia o sprawach szeroko pojętej płci.

Eseje autorki *Opowieści i milczenia* są, co warto podkreślić, w pełni rewindykacyjnym odczytaniem prozy i poezji ostatnich lat, a zebrane w jednym tomie podsumowują wieloletnią działalność krytyczną autorki. Inspekcja kultury patriarchalnej, czyli wyprawy w głąb męskiej wyobraźni i mitologii, czy obserwowanie stopnia politycznej poprawności utworów, stanowi przecież już od dawna dominantę twórczości recenzenckiej i literaturoznawczej Iwasiów. Tym bardziej może uważnego czytelnika zdziwić fakt, że eseistka we wstępie do swojej książki deklaruje, iż lekturę rewindykacyjną odrzuca. Jej zdaniem taki sposób czytania skazałby ją na bezproduktywną konfrontację i postawił na zewnątrz kodu kulturowego. Dla autorki lektura rewindykacyjna bowiem to lektura polegająca w znacznej mierze na „zabijaniu patriarchatu w jego tekstach".

Źródłem takiego stanu rzeczy jest, zawężone chyba w pewien sposób, odczytanie sensu pojęcia „rewindykacyjne odczytywanie dzieł literackich". Lektura rewindykacyjna to nie lektura wyrzucająca wszystko, co męskie i z patriarchalną kulturą związane, poza nawias. To, jak słusznie stwierdza Iwasiów, oznaczałoby przesunięcie na margines samych, uwikłanych w patriarchat, kobiet, choć też kwestią do rozważenia jest fakt, na ile kobiety są obecne, a na ile wykluczone z kultury oraz na ile są w stanie, posługując się językiem i terminologią „ciemiężycieli", zdać relację ze swoich przemyśleń i wrażeń lekturowych. Lektura rewindykacyjna to, jeśli podeprzeć się łacińskim źródłosłowem, lektura odzyskująca, przywracająca kobietom to, co poza nawias kulturowy wyrzucił patriarchat.

Nie jest to może tak bezpośrednie odzyskiwanie kobiecych wartości, jak w przypadku badania tekstów kobiecego autorstwa, gdzie tropi się symbole, mity i archetypy kobiece i pokazuje w ten sposób alternatywność kobiecego sposobu istnienia oraz tworzenia. Jeśli jednak mieć w pamięci stygmat patriarchatu, jaki nosi nasza kultura, działalność ta jest może nawet bardziej istotna. Bowiem poprzez wskazywanie na stereotypowość i jednostronność tych męskich tekstów, gdzie kobieta redukowana jest do roli męskiego cienia, ocalić można kobietę jako taką, zdejmując z niej piętno znaku czy fantazmatu męskiej wyobraźni. Mówiąc i pisząc o utworach, w których widzi swą postać jakby odbitą w krzywym zwierciadle, i które sprawiają, że czytając, powtarza sobie „to nie ja", „tak nie zachowuję się i nie myślę", kobieta dokonuje aktu rewindykacji, chce bowiem odzyskać utraconą, zagubioną, celowo wyeliminowaną w tych utworach część siebie. Taką drogą szła Kate Millet, tak postępowała, wspominana też przez autorkę, Luce Irigaray, tak też czyni sama Iwasiów.

Rozumiem jednak, że może łatwiej jest autorce *Kresów w twórczości Włodzimierza Odojewskiego* posługiwać się metaforą pieszczoty czy gry uwodzenia i oporu na określenie czynności, jakie wykonuje w trakcie lektury, o czym przeczytać możemy w teoretycznym wstępie. Takie określenie bowiem własnej aktywności krytycznej przez Iwasiów pomaga zrozumieć inną ważną kwestię, o której nie należy zapominać. Mianowicie że kultura patriarchalna różnymi metodami zwodzi nas, wabi i nęci, stara się przekonać do swej neutralności, bezstronności i w pełni demokratycznego charakteru. Prześmiewczym żartem, dobrą radą starszego kolegi czy oburze-

niem antagonisty chce sprowadzić zagubione, niegrzeczne dziewczynki z drogi, jaką sobie obrały, z powrotem na patriarchalne manowce, które kultura ta ukazuje jako jedyny, prawidłowo wytyczony gościniec.

To, co prezentuje nam autorka w swojej najnowszej książce, to nie tylko teoretyczne rozważania nad istotą krytyki feministycznej oraz interpretacje hiperpatriarchalnych tekstów pisarzy młodego pokolenia z kręgu „Twórczości" Henryka Berezy; to także błyskotliwe uwagi, dotyczące fascynującego autorkę Odojewskiego i jego książki *Oksana* czy refleksje poświęcone Różewiczowskiemu dziełu *Matka odchodzi*. Pojawiają się tu też eseje dotyczące kina i teatru. Cały zbiór niesie jednak jedno przesłanie: to, z czym spotykamy się, włączając telewizor czy sięgając po książkę, to, jak pisze autorka: „zawsze to samo". Młodzi, niedojrzali mężczyźni, piszący pod okiem starszych kolegów, również niezbyt oswojonych z fundamentalnymi w pewnym sensie kwestiami dotyczącymi problematyki płci i gender, o świecie widzianym przez pryzmat męskich marzeń i mitów. Dla kultury wynika z tego faktu tak naprawdę niewiele, powtarzanie ciągle tego samego schematu nie wnosi bowiem żadnych nowych treści.

Dopiero tekst wyłamujący się z tych stereotypów, odkrywczy i prezentujący w nowym, choć Zachodowi już od kilkudziesięciu lat znanym, świetle naszą polską rzeczywistość, jest w stanie, jak sądzę, wnieść do kultury coś nowego. Na takie też dzieło wraz z Ingą Iwasiów czekam.

Katarzyna Kwiecień

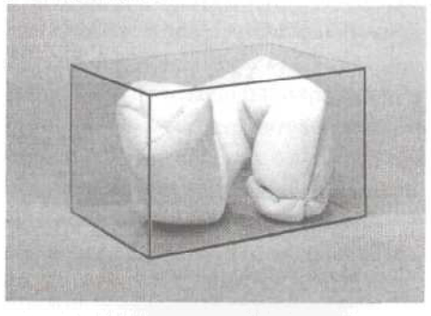
Tańczy krytyk z historykiem

Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*
Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002.

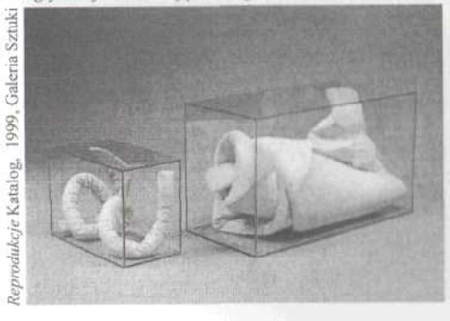
Izabela Kowalczyk zajmuje się w swojej książce – powstałej w oparciu o rozprawę doktorską – działalnością następujących artystów: Zofii Kulik, Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery, Alicji Żebrowskiej, Grzegorza Klamana i Artura Żmijewskiego, którym autorka poświęca osobne rozdziały (4–9). Punktem wyjścia dla przeprowadzonych w nich rozważań jest zdefiniowanie ciała jako obszaru dyscyplinowania jednostek i miejsca określania własnej tożsamości, które to czynności niewątpliwie łączą się z najróżniejszymi formami sprawowania władzy. Kowalczyk ustala także rozumienie terminu *sztuka krytyczna*, jakie będzie podstawą jej rozważań. Tym, co przesądziło o formie książki są naukowe ambicje autorki, która przecież znacznie lepiej sprawdza się w roli krytyka sztuki. Już sama konstrukcja książki budzi wątpliwości, jednym słowem można ją określić jako chaotyczną. Widać to wyraźnie w podjętej przez autorkę próbie sprecyzowania stosunku artystów i publiczności do ciała w sztuce polskiej po roku 1945. Dowolność w opisywaniu zagadnień i brak uporządkowania w kolejności rozdziałów przywodzi na myśl raczej luźne impresje niż solidny wywód. Ale ten styl zapisu ma jedną niewątpliwą zaletę, pozostawia autorce maksimum swobody w operowaniu faktami, jednak tylko pod warunkiem, że założy się nieuważnego czytelnika. Uważny czytelnik odnajdzie wiele nieścisłości, poczynając od tych historycznych, dzięki którym udaje się autorce udowodnić kolejno, że w latach 70. nie istniała sztuka związana z ciałem, następnie, że wówczas ciałem zajmowała się jedynie sztuka feministyczna, przy czym wybór artystek – feministek także jest dyskusyjny, aż po konstatację, że w tym okresie sztuką ciała zajmowali się także artyści związani z galerią Repassage i pracownią Grzegorza Kowalskiego. Ogólnie rzecz biorąc całość sprawia wrażenie „pisania pod tezę" z nieco sztucznym wyodrębnianiem pewnych zjawisk, ale to nie jedyna sprzeczność w tej pracy. Otóż Kowalczyk stwierdza, że estetyzacja i poetyzacja przedstawień ciała doprowadza do pozbawienia go aspektu erotycznego. Wydaje się, że nastąpiło tu swoiste pomieszanie pojęć, gdyż przyjmuje się raczej powszechnie, że estetyzacja powoduje, iż z czegoś zalatującego pornografią wytrąca się coś o znamionach erotyki. Intrygujący jest w tym kontekście sposób omawiania prac Alicji Szapocznikow. Otóż zdaniem Kowalczyk dzieła tej artystki „łączą zachwyt nad ciałem przemieszany z odrazą". Autorka zdaje się w tym miejscu zapominać o swoich tezach dotyczących estetyzacji, a jednocześnie implikuje widzom uczucia, których nie doświadczali.

Problemy wynikające ze spotkania w jednej osobie krytyka i historyka sztuki, nieuniknione zapewne w przypadku zajmowania się sztuką tak bardzo aktualną, tworzoną przecież na naszych oczach, ujawniają się najpełniej w rozważaniach na temat związków sztuki i moralności. W rzeczywistości opinie artystki są działem wytoczonym przeciwko wszystkim tym, którzy nie doceniają lub zwalczają *sztukę krytyczną*, a ich formuła bliższa jest luźnej formie felietonu niż pracy naukowej. W potyczce krytyka z historykiem zdecydowanie przegrywa historyk sztuki. Najlepiej jest to widoczne w próbie analizy twórczości Artura Grottgera (sic!), która pojawia się w kon-

Maria Pinińska-Bereś (1931-1999), *Egzystencjarium – potwór ugłaskany*, 1987

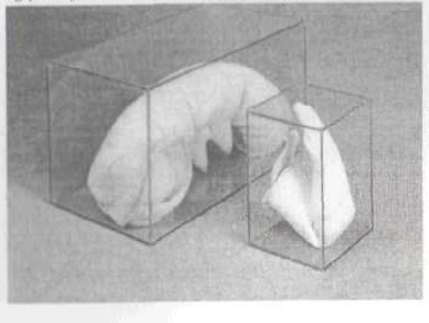


Egzystencjarium dużej β i małego π, 1991



Reprodukcje Katalog, 1999, Galeria Sztuki

Egzystencjarium dużej α i małego π, 1988



Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie

MARTA RACZEK
studentka historii sztuki i filmoznawstwa, publikowała m.in. w „Opcjach", „Śląsku", „Zadrze".

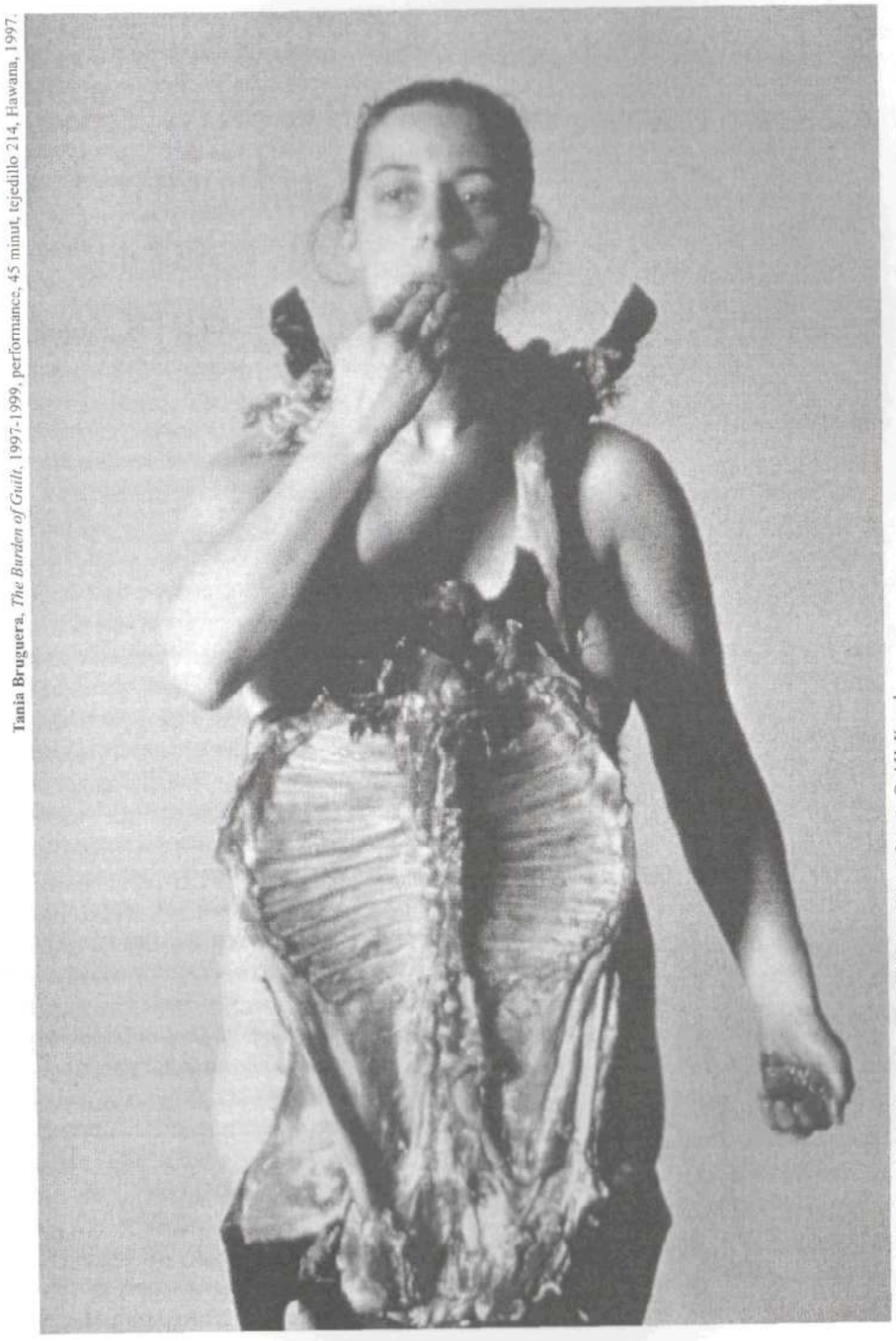
tekście prac Zofii Kulik. Użycie do tej analizy formuł wypracowanych przez teorię feministyczną budzi spore wątpliwości. We fragmentach, w których Kowalczyk opisuje *sztukę krytyczną*, ujawnia się jej doskonały zmysł obserwacji i zdolność uchwycenia istoty każdej z opisywanych prac. Jednak w momencie, gdy historyk sztuki próbuje dokonać pewnych uogólnień, pojawiają się swoiste hybrydy myślowe. Za taką można uznać stwierdzenie, że praca wysokiej jakości artystycznej nie może być przypisana do nurtu *sztuki krytycznej*, ale do znajdującego się na jej marginesie formalizmu. Prowadzi to do wniosku, że zaletą *sztuki krytycznej* powinna być kiepska forma, a jedyną liczącą się kwestią jest przesłanie, które ze sobą niesie. Jest to założenie całkowicie pozbawione sensu, zwłaszcza w kontekście wyrafinowanych formalnie prac Zofii Kulik, czy wysmakowanej wizualnie *Łaźni męskiej* Kozyry.

Ostatnią dostrzeżoną przeze mnie wadą tej książki jest brak konsekwencji autorki w sposobie omawiania poszczególnych artystów. Decydując się na opisywanie twórczości każdego z nich w osobnych rozdziałach, zamiast potraktowania kolejnych prac jako odpowiedzi na różnorodne konteksty związków ciała z władzą, nie wykazuje Kowalczyk elementarnej konsekwencji w stosowaniu tego schematu. W ten sposób w rozdziale o Zofii Kulik pojawia się dwustronicowe, połączone z analizą, omówienie jednej z prac Katarzyny Kozyry. Sytuacja powtarza się na przykład w przypadku Żmijewskiego i Żebrowskiej. Wydaje się, że mając na względzie przejrzystość wywodu w głównej kwestii stawianej przez książkę, czyli związków pomiędzy władzą i ciałem ujawnianych przez sztukę, właściwszym wyborem okazałby się podział pod kątem zagadnień, zamiast i tak nieprzestrzeganego podziału „na nazwiska".

Rozczarowanie towarzyszy także ostatniemu rozdziałowi, którego jedyną obroną jest tytuł – *Zamiast zakończenia*, choć bardziej na miejscu byłoby *Zamiast podsumowania*. Czytając go, można odnieść wrażenie, że jest on odrębnym artykułem Kowalczyk, a nie zwieńczeniem jej rozważań; charakterystyczny jest zwłaszcza fragment, w którym stara się ona w syntetycznym komentarzu przedstawić aktualny stan sztuki krytycznej.

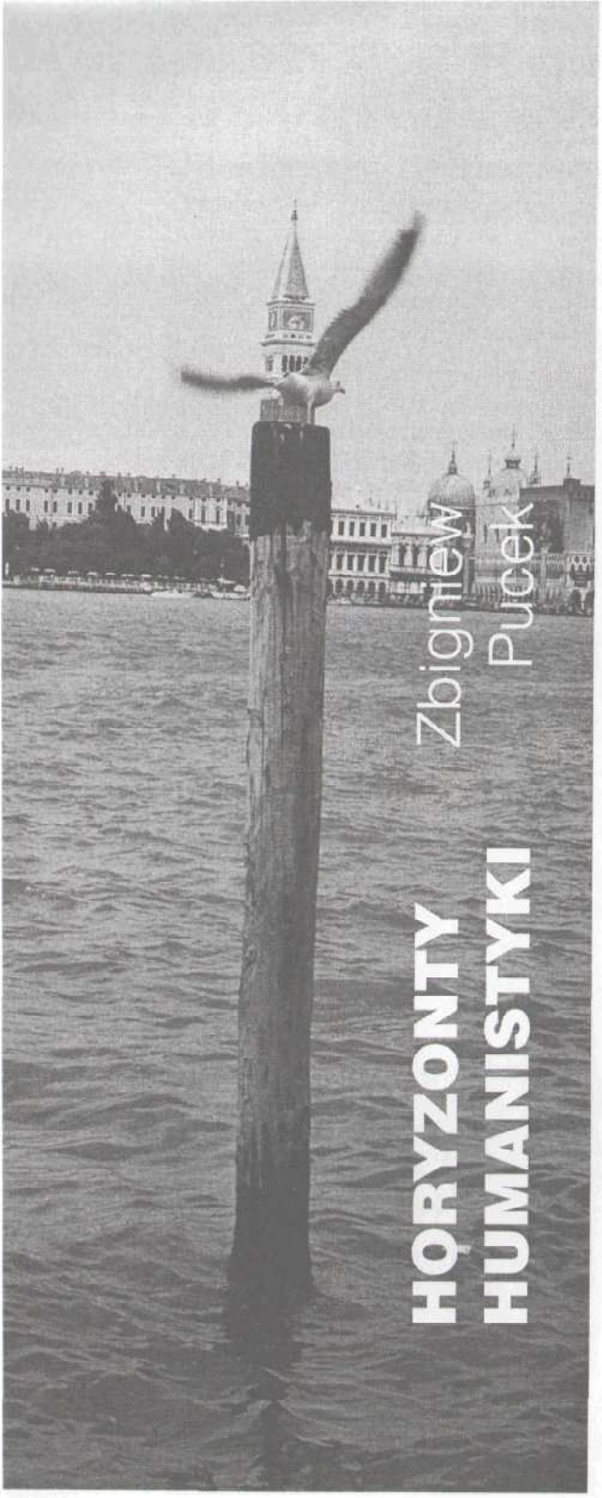
Niewątpliwie książki pokroju omawianej są czymś niezwykle potrzebnym na polskim rynku. Mogą się okazać ważnym głosem w dyskusji nad przemianami, które zaszły w sztuce polskiej na przestrzeni ostatnich dwóch dekad, i istotnym instrumentem edukacyjnym. Ale aby tak się stało, zawarty w nich przekaz powinien być klarowny, a ich konstrukcja nie powinna budzić żadnych wątpliwości. Książka Izabeli Kowalczyk jest ciekawą rozprawą otwartego na najnowszą sztukę krytyka, pozbawioną balastu starej nomenklatury, ale w momentach, w których autorka przechodzi na pozycje historyka sztuki staje się ona niejasna, a użyta argumentacja zamiast rozjaśniać, jeszcze bardziej zaciemnia obraz przez nią kreowany. Praca ta stanowi doskonały punkt wyjścia do pogłębionych rozważań, ale jest także przestrogą, że refleksja nad tym, co powstaje „tu i teraz" wymaga spojrzenia z dystansu, którym zawsze dysponują dopiero „następne pokolenia".

Marta Raczek



Tania Bruguera, *The Burden of Guilt*, 1997-1999, performance, 45 minut, tejedillo 214, Hawana, 1997.

Reprodukcja Katalog © 2002 documenta und Fridericianum Veranstalungs – GmbH, Kassel



Dzieje umysłowości zachodniej czyli rodzinny seans filmowy

Richard Tarnas
Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd
przekład Michał Filipczuk, Janusz Ruszkowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2002.

Istnieje pogląd, że znaczenie filozofii nie wyczerpuje się w tym, co na ogół przesądza o jej recepcji i intelektualnej atrakcyjności, tzn. w jej wyjaśniającym (objaśniającym) czy interpretacyjnym potencjale. Nie da się też zredukować do wyrażania problemów i stawiania pytań związanych z kondycją i egzystencją ludzką, co w przekonaniu wielu jest najważniejszą i nieocenioną jej funkcją, usuwającą w cień formułowane przy okazji odpowiedzi. Nie ogranicza się też do przyjemności, jaką jest – dla pewnej kategorii ludzi, uważanych przez większość albo za mało szkodliwych, ale jednak niepraktycznych dziwaków i obłąkańców, albo za szczególnie niebezpiecznych dywersantów, podkładających pod uświęcone postaci ludzkiego świata przemyślnie skonstruowane bomby z opóźnionym zapłonem – proponowana przez nią gra intelektualna, pojęciowa, językowa. Według tego poglądu cały intelektualny blask, którym filozofia rozświetla mrok ludzkiej egzystencji nie zmienia faktu, że ona sama jest zjawiskiem niejasnym i tajemniczym, którego geneza, natura i zasada rozwoju wymagają wyjaśnienia. Wymagają jakiejś naukowej, lub bodaj metafilozoficznej, interpretacji zdolnej odsłonić kulisy ludzkiej myśli i zdemaskować siły oraz mechanizmy, które nią poruszają i układają w sugestywne i pełne elegancji wzory służące raczej do przykrycia niż do odkrycia prowizorycznego i chaotycznego oblicza świata.

W ciągu z górą dwudziestu pięciu wieków tej intelektualnej gry połączonej z myślową dywersją (bo zamiana wspomnianej alternatywy na koniunkcję zbliża nas bardziej do prawdy o filozofii) zdążyły wziąć w niej udział liczne pokolenia myślicieli, których sumaryczny dorobek przytłacza dziś swymi rozmiarami nawet najlepiej w nim zorientowanych badaczy. Próba ujęcia w spójnym i zwięzłym wykładzie dziejów umysłowości zachodniej sama przez się wydaje się więc godna uwagi i podziwu, tym większego kiedy mamy do czynienia z przedsięwzięciem całkowicie autorskim i jednoosobowym. *Dzieje umysłowości zachodniej* przedstawiają w istocie ogromny proces ewolucji zachodniego światopoglądu, poczynając od myślicieli starożytnej Grecji, poprzez okres klasyczny, średniowiecze, Renesans, rewolucję naukową, modernizm, aż do współczesnych tendencji postmodernistycznych, kiedy wszelkie wątki tradycji umysłowej Zachodu ulegają zakwestionowaniu i upłynnieniu. Na pierwszy rzut oka wydawać się może, że po latach edukacyjnych doświadczeń trudno o mniej porywającą lekturę.

Przy wszystkich, niemałych zaletach tej prezentacji, można uznać ją za jeszcze jedną wersję niezliczonych historii filozofii, skazaną ostatecznie na podzielenie ich losu – przygnębiającego zesłania na wysokie i odległe biblioteczne regały. Okazuje się jednak, że można przedstawić nie tylko klarowny i sugestywny obraz historii idei, które ukształtowały nasz światopogląd, nie tylko odpowiedzieć na w znacznym stopniu erudycyjne pytanie o to, jak wygląda chronologicznie ułożona galeria najbardziej znaczących obrazów świata konstruowanych w kolejnych epokach przez zachodnich myślicieli, filozofów, uczonych, lecz także pokazać wzór, według którego taka ekspozycja może zostać zorganizowana.

Czy jednak w ogóle możliwe jest spojrzenie na myśl zachodnią jako na tradycję, w której historycznych ramach dochodzi do głosu jakaś ogólniejsza zasada rządząca procesem poznawczym, czy poza chronologią ukrywa się demiurg filozofów projektujący paradygmatyczny porządek i wewnętrzną logikę tego procesu? Tarnas uważa, że tak. Nie jest w tym przekonaniu odosobniony. W dziejach kultury umysłowej, w tym także w historii refleksji intelektualnej, one same stawały się niejednokrotnie przedmiotem refleksji. Niekoniecznie zresztą z powodu głoszonych przez siebie problematycznych prawd. Jeśli myśl zachodnia w swych szczytowych przejawach jest rodzajem sztuki, to stosuje się do niej przenikliwa uwaga Virgini Woolf, że *powodzenie arcydzieł nie wynika z ich nieomylności – w rzeczywistości toleru-*

jemy w nich najbardziej rażące błędy – ale z nadzwyczajnej siły przekonywania umysłów, które całkowicie zawładnięte zostały ich perspektywą. Problem polega na tym, co jest źródłem tej nadzwyczajnej siły?

Historia filozofii dysponuje pewną ilością takich mniej lub bardziej wyeksploatowanych ekspozycyjnych wzorców, wśród których króluje właśnie najbardziej sędziwy schemat chronologiczny. Są też schematy etapów rozwojowych Vico czy Comte'a. Nadużywane bywały i inne: starożytnicy – nowożytnicy, przed Chrystusem – po Chrystusie, idealizm – materializm, realizm – nominalizm, poznanie umysłowe i zmysłowe, fakty i wrażenia, obiektywizm – subiektywizm. Ileż tych porządków, w których pragnie się odnaleźć ludzka myśl. Richard Tarnas przywołuje wzór najbardziej starożytny, niemal archetypiczny, przy tym nie tak zużyty, w którym odsłania się logika dziejów zachodniej umysłowości widoczna z dzisiejszej jej perspektywy.

Teza zakładająca, że ruch myśli zachodniej przebiegał drogą prowadząca od jej naiwnej fazy, poprzez trzy rewolucje: kopernikańską, kartezjańską i kantowską, podkreśla znaczenie kolejnych zwrotów w sposobie określania własnej pozycji człowieka w świecie i wobec niego. Każdy z nich stał się źródłem traumatycznych doświadczeń i swoistych dylematów, które pociągały za sobą konsekwencje w postaci kolejnych paradygmatycznych przewrotów związanych z postaciami Galileusza, Newtona, Darwina, Freuda i Nietzschego, Einsteina.

Tylko okres dziecięcej zgoła naiwności pozwolił człowiekowi Zachodu myśleć o sobie jako wyróżnionym podmiocie względnie bezpiecznie zagnieżdżonym w macicy świata, w intymnym, fizjologicznym, harmonijnym z nim związku. Utrata tego raju wypędziła człowieka na trakt alienacji. Dokonaną przez Kopernika zmianę kosmologicznej perspektywy, odrzucenie idei Ziemi jako nieruchomego, absolutnego centrum świata i pomysł wyjaśnienia ruchu świata w kategoriach ruchu obserwatora, a więc w kategoriach podmiotowych, uznać dziś można za metaforę całego nowożytnego obrazu świata. Jest to pierwszy akt głębokiej dekonstrukcji myślenia naiwnego. Wielki akuszer Kopernik i człowiek wyjęty, może wyzwolony z kosmicznego łona starożytności i średniowiecza, wyeksmitowany na peryferyjne miejsce w nieogarniętym i bezosobowym wszechświecie, zdany na siebie. Narodziny, ale jednocześnie trauma przecięcia pępowiny – fizjologiczny i symboliczny znak zerwania przynależności, *participation mistique*. Ten gest odczarowania świata, jak pięknie i przenikliwie nazwał go Max Weber, przemienił nie tylko astronomię, ale także filozofię, religię i zbiorową ludzką psychikę. Niszcząc go, ustanawia jednocześnie na nowych i nowożytnych zasadach.

Faza Kartezjańska była kolejnym krokiem na tej drodze. W jej tradycji Tarnas za istotny uważa fakt, że w terminach filozoficznych wydobyte zostały i wyrażone rzeczywiste skutki nowego kosmologicznego kontekstu, pozostawiając kolejnej epoce następny dylemat, postkartezjański. Dylemat świadomie i celowo działającego człowieka jako osobowego podmiotu skonfrontowanego z pozbawionym celu, bezosobowym

kosmosem. Zawarła się w tym opozycja umysłu i świata, ustanawiająca odrębny status tych dwóch rzeczy i przeciwstawiająca je sobie zarówno w aktach poznawczych, jak też w relacji zawłaszczający-zawłaszczany. Świat, jaki się z tej relacji wyłania, to świat nowożytnej nauki budzący w swoim czasie zachwyt, lecz – co się dzisiaj przede wszystkim zauważa – bez duchowego wymiaru, rządzony przez przypadek i konieczność, pozbawiony wewnętrznego sensu.

Trzeci wreszcie przełomowy argument decydujący na tej drodze do nowożytnej alienacji, to wielka schizma wieńcząca filozoficzne dzieło Kanta tezą o względnym i niezakorzenionym charakterze ludzkiego poznania oraz jego całkowicie interpretacyjnej naturze. Współczesny człowiek do postkopernikańskiego poczucia peryferyjności i nieistotności swego bytu wobec ogromu kosmosu i postkartezjańskiego poczucia bycia świadomym, celowym i osobowym podmiotem w obliczu nieświadomego, pozbawionego celu i bezosobowego wszechświata dorzucił jeszcze postkantowskie poczucie poznawczej bezradności wobec istoty tego wszechświata. To, co się wie i czego się doświadcza jest w nieokreślonym stopniu tylko projekcją umysłu. Umacnia się w nas przekonanie, że wywodzimy się z rzeczywistości, która jest radykalnie obca naszej własnej istocie, choć jesteśmy w niej osadzeni i przez nią określani. Co więcej, nigdy nie będzie z nią możliwy bezpośredni kontakt poznawczy, a nasze predyspozycje psychologiczne i duchowe pozostają w absurdalnej sprzeczności ze światem. Pozostaje skrajna niepewność i dezorientacja podsycana ustaleniami antropologii, lingwistyki, socjologii wiedzy i fizyki kwantowej, neurofizjologii, semiotyki, filozofii nauki; od Marksa, Nietzschego, Webera i Freuda, aż po Heisenberga, Wittgensteina, Kuhna i Foucaulta.

Dzieje umysłowości zachodniej są formą aktywnego zaangażowania się w rzeczywistość według określonej strategii, są realizacją prometejskiego projektu uwolnienia się spod wpływu natury i ujarzmienia jej. Dlatego *umysł współczesny domaga się specyficznego typu interpretacji świata: jego naukowa metoda żąda takiego wyjaśniania zjawisk, które potrafi przewidywać, a zatem jest bezosobowe, mechaniczne, strukturalne*. Z tego powodu systematycznie oczyszczono je z wszelkich cech duchowych i ludzkich. W rezultacie, pomijając kilka śmiałych intelektualnych odpowiedzi na postkopernikańskie wyzwania, filozofia, która zdominowała nasze stulecie i nasze uniwersytety, przypomina psychicznie chorego, który siedząc na łóżku ustawicznie sznuruje i rozsznurowuje własne buty.

W prometejskim projekcie Tarnas rozpoznaje zasadniczą, konsekwentną linię dotychczasowego rozwoju zachodniego umysłu i wykorzystuje ją jako zasadę selektywnej organizacji materiału historii filozofii, dzięki czemu uzyskuje ona wewnętrzną logikę i przejrzystość, niekiedy może pozorną. Nacisk na perspektywę raczej niż na monograficzną rekonstrukcję szczegółów filozoficznego myślenia stanowi jednak o intelektualnej atrakcyjności *Dziejów umysłowości zachodniej*.

Przedstawiony schemat prezentacji myśli zachodniej, jakkolwiek atrakcyjny,

nie jest sam w sobie oryginalny. Można by nawet uznać go w podstawowym zarysie za dość tradycyjny i konserwatywny. Jednak w ujęciu Tarnasa uzyskuje rozwinięcie i dodatkowy, psychologistyczny metawymiar. Nie możemy być pewni, argumentuje, że bezosobowy i bezduszny świat współczesnej nauki jest naprawdę taki, jak ona sugeruje, choć taki właśnie jego obraz uchodził przez ostatnie trzysta lat za uzasadniony. Domyślamy się raczej, że dylematy współczesnego umysłu przezwyciężyć może kolejny etap, w którym zwraca się on ku swym archetypicznym źródłom w poszukiwaniu utraconej w toku całej tej odysei partycypacyjnej tożsamości, opartej na poczuciu istotnej jedności ze światem. Kluczem do zrozumienia tej tendencji mają być najnowsze osiągnięcia w zakresie filozofii, religioznawstwa oraz historii i teorii nauki, psychologii głębi. Przede wszystkim jednak tej ostatniej. Nie bez powodu autor przypomina powiedzenie Nietzschego, że nie ma faktów, są tylko interpretacje. W słowach tych podsumowane zostało dziedzictwo osiemnastowiecznej filozofii krytycznej, ale także wskazane zadanie oraz obietnica dwudziestowiecznej psychologii głębi. Podążając tropem dawnych i najnowszych jej odkryć, od Freuda i Junga do Stanislava Grofa, Tarnas, który jest nie tylko filozofem i historykiem filozofii, ale także profesjonalnym psychologiem, kierującym przez lata programami badań w zakresie psychologii głębi, w *Dziejach umysłowości zachodniej* łączy obie te perspektywy, odwołując się głównie do kategorii archetypu. Wchodzi tym samym na teren mocno zaminowany po licznych batalach o ludzką duszę, jakie tu prowadzono.

Badanie myśli ludzkiej w tym kontekście oznacza, że *świadectwa, jakie gromadzimy na poparcie hipotezy, oraz retoryka, jakiej używamy by jej dowieść, same są częścią archetypicznej konstelacji, w której tkwimy*. Poszukując tego głębszego, podświadomego nurtu wyrażającego się w meandrach i tendencjach umysłu filozoficznego, Tarnas odwołuje się zwłaszcza do doświadczeń wyniesionych z licznych sesji psychoanalitycznych, których uczestnicy, pod wpływem niezwykle silnych katalizatorów procesów podświadomych w postaci LSD i innych środków psychodynamicznych, uzyskiwali w badaniach Grofa zdolność eksploracji podświadomości cofającej ich w coraz odleglejszą przeszłość, aż do procesu biologicznych narodzin, a nawet wspomnień z okresu życia prenatalnego. Doświadczenia te zostały zinterpretowane w swoisty sposób. Grof utrzymuje, że doznania prenatalne pojawiają się w związku z uniwersalnym archetypicznym doświadczeniem raju, mistycznym zjednoczeniem z naturą, bóstwem lub Wielką Boginią Matką, doświadczeniem rozpłynięcia się ego w ekstatycznej unii z wszechświatem, wchłonięcia przez transcendentną jedność oraz innych form mistycznej jedności.

Trudno w geście zakłopotania nie odwołać się do zbawczego cytatu, gdyż referowanie tych rewelacji własnymi słowami mogłoby pozbawić je tajemniczego blasku. Otóż, twierdzi Tarnas, zauważono wyraźnie zarysowaną sekwencję *rozpoczynającą się stanem niezróżnicowanej jedności z łonem matki, przechodzącą w doświadczenie nagłego wstrząsu*

i zerwania pierwotnej więzi organicznej, w walkę na śmierć i życie z kurczącą się macicą i kanałem rodnym, i osiągającą punkt kulminacyjny w doświadczeniu zupełnego unicestwienia. Prawie natychmiast następowało doznanie nagłego, nieoczekiwanego i pełnego wyzwolenia, które zwykle traktowano nie tylko jako narodziny fizyczne, lecz również jako ponowne narodziny duchowe, przy czym oba te elementy były ze sobą w tajemniczy sposób powiązane. Jest to sekwencja wyrażająca w archetypicznym kodzie dzieje umysłowości zachodniej, które powtarzają na innym planie i w innym języku to samo elementarne i powszechne doświadczenie arkadyjskiej jedności człowieka z naturą, mężczyzny z kobietą, traumatyczne doświadczenie unicestwienia tej jedności w akcie narodzin, przeciwstawienia człowieka i świata, podmiotu i przedmiotu, pierwiastka męskiego i żeńskiego, i nigdy niewygasłe doznanie nostalgii za utraconą jednią.

W akcie dotarcia do ostatecznych granic podświadomości odsłania się tajemnica przygód człowieka myślącego. Z tej perspektywy podstawowa dychotomia: podmiot – przedmiot, która rządziła świadomością nowożytną i ją określała, która nowożytną świadomość konstytuowała jako absolutna podstawa każdego realistycznego postrzegania i doświadczania świata – wydaje się zakorzeniona w określonym stanie archetypicznym towarzyszącym traumie ludzkich narodzin, w trakcie których pierwotne doświadczenie niezróżnicowanej, organicznej jedności z matką zostało przerwane i utracone. Tutaj właśnie zarówno na poziomie indywidualnym, jak i kolektywnym ma swe źródło owo powszechne poczucie odrębności ego, wygnania z raju, zanurzenia w czasie, historii, materialności, odczarowania kosmosu, wrogości natury. Tutaj rodzi się pierwotna potrzeba dominacji i lęk przed utratą władzy, a także lęk przed śmiercią „nieodłącznym towarzyszem jednostkowego ego, które wyłoniło się ze zbiorowego łona". To fundamentalne poczucie rozdzielenia wpisuje się w przekonaniu Tarnasa w prawomocne zasady interpretacyjne współczesnego umysłu i wyznacza decydujący obszar głównych zagadnień intelektualnych i filozoficznych w myśli zachodniej. Przesądza również o tym, że historia zachodniej umysłowości jest od początku do końca fenomenem męskim. Jej męski charakter jest powszechny i fundamentalny zarówno w przypadku mężczyzn, jak i kobiet, i dotyczy każdego aspektu zachodniej myśli, określając najbardziej podstawowe koncepcje człowieka i jego roli w świecie. Ewolucją Zachodu powodował heroiczny impuls, by wykuć autonomiczną, racjonalną ludzką jaźń dzięki oderwaniu jej od pierwotnej jedności z naturą. Dowodzą tego podstawowe religijne, naukowe, filozoficzne perspektywy kultury Zachodu, wynik prometejskiego, egzystencjalnego, metafizycznego buntu mężczyzny, który *stale szukał wolności i postępu dla samego siebie i który dążył do swej odrębności i zawładnięcia łonem, które go wydało*. Wszystko to służyło sprawie rozwoju autonomicznej woli i intelektu człowieka i budowie cywilizacji. Jednak czyniąc to wszystko, umysł męski zdominował umysł kobiety. Ta męska skłonność znajdująca wyraz w ewolucji intelektualnej Zachodu, choć na ogół nie-

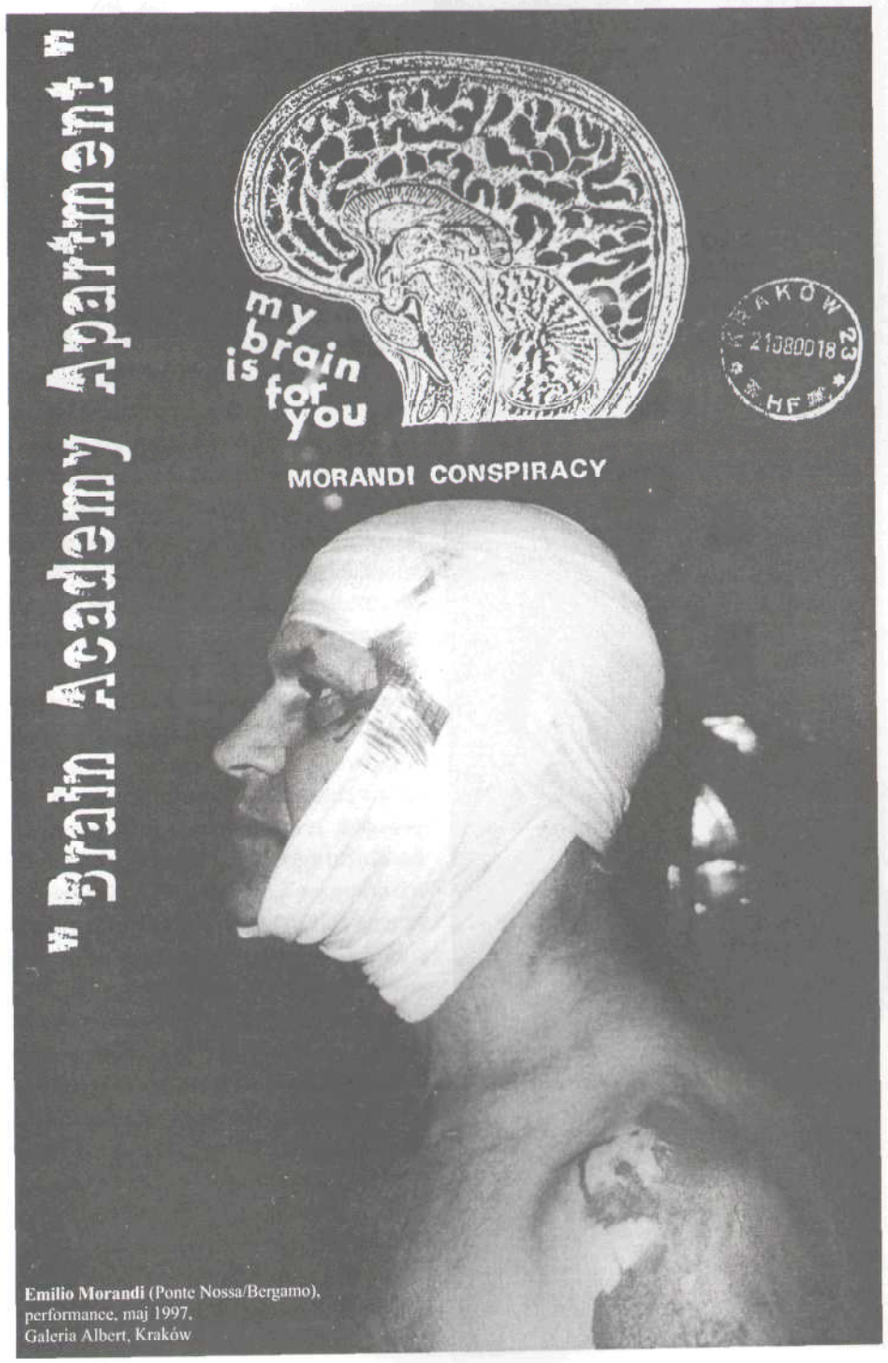
ZBIGNIEW PUCEK socjolog, antropolog kultury, tłumacz, autor m.in. książki *Pluralizm cywilizacyjny w perspektywie myśli socjologicznej.*

uświadamiana, nie tylko jest charakterystyczna dla tej ewolucji, ale należy do jej istoty.

Włączając się w nurt nowoczesnych, a raczej ponowoczesnych dyskursów emancypacyjnych i ekologicznych Tarnas rysuje obraz egzystencjalnego, a także psychologicznego i biologicznego kryzysu, jakim zakończyła się dla człowieka epopeja rozdzielenia z macierzą świata i wyraża nadzieję na rychłe jego zażegnanie dzięki imponującemu „wyłonieniu się" się pierwiastka kobiecego w kulturze zachodniej. Jest on widoczny nie tylko w rozwijającym się dyskursie feministycznym, wzrastającej roli kobiet i powszechnym otwarciu się mężczyzn i kobiet na wartości kobiece, lecz także w rosnącym poczuciu więzi z planetą Ziemią i wszystkimi formami natury, rosnącej świadomości ekologicznej, poczuciu wspólnoty ludzkiej i powszechnego partnerstwa, odzyskiwanej więzi z ciałem, uczuciami, nieświadomością, wyobraźnią i intuicją, zainteresowaniu dyscyplinami ezoterycznymi, szamanizmem, hermeneutyką, teorią chaosu i psychoanalizą, rozpoznaniu tkwiącej w naturze inteligencji, a nawet w popularności hipotezy Gai. Jednym słowem, we współczesnej psychice dokonuje się przepowiedziana przez Junga, epokowa przemiana, zjednoczenie przeciwieństw, święte małżeństwo między długo wyobcowanym pierwiastkiem męskim i długo tłumionym, a teraz dochodzącym do głosu pierwiastkiem kobiecym. Czy jest to jednak istotnie Jungowskie *hieros gamos*, czy rzeczywiści chodzi tylko o święte małżeństwo, odzyskanie upragnionej więzi z podstawą własnego istnienia? Czy też chodzi o zabicie mężczyzny i powrót do macierzystego łona? O jakąś nową edypalną strategię? Doświadczamy dzisiaj czegoś, co bardzo przypomina śmierć nowożytnego mężczyzny, przyznaje Tarnas. Bardzo przypomina śmierć zachodniego mężczyzny. *Być może kres samego „mężczyzny" jest bliski. Jednak mężczyzna nie jest celem. Jest czymś co musi być przezwyciężone i dopełnione przez zanurzenie się w kobiecości.* Oznacza to trudny i bolesny zabieg terapeutyczny dla filozofa-mężczyzny, zabieg którego istotnym elementem jest anihilacja przez samobiczowanie. Słuszna kara za wyjście z domu. W każdym razie autor *Dziejów umysłowości zachodniej* własnym dziełem zdaje się dowodzić, że taka anihilacja się rozpoczęła.

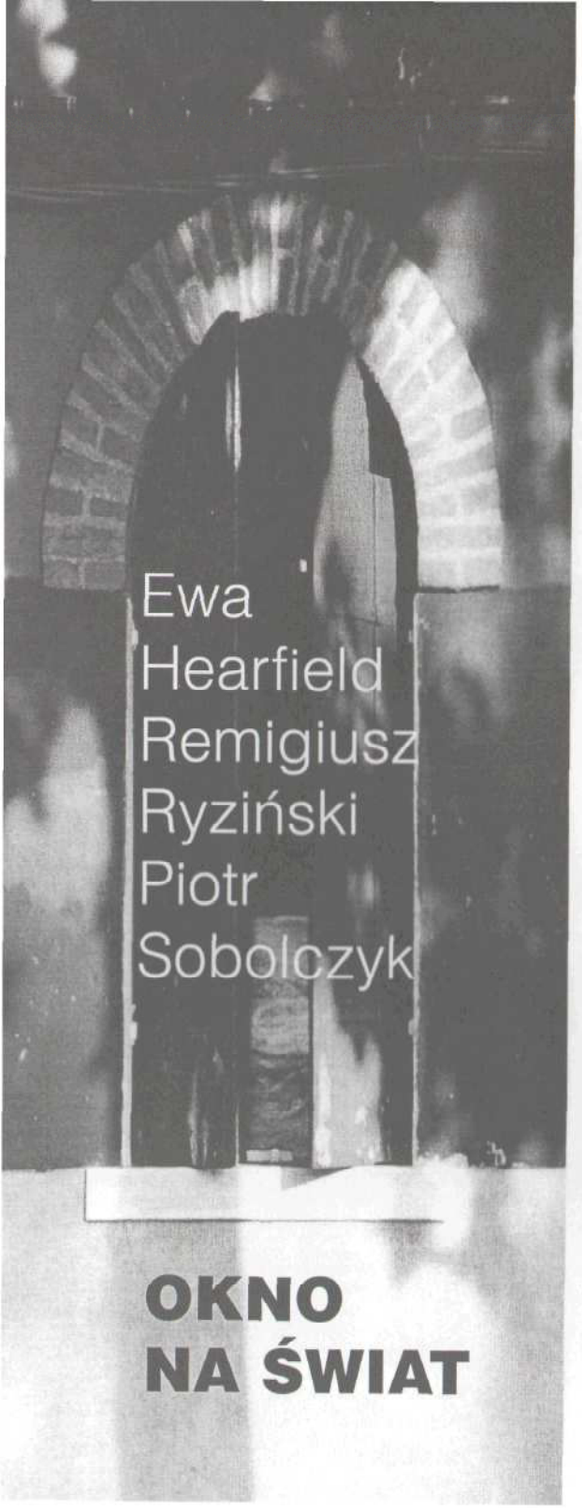
Trudno oczywiście pogodzić się z tak jawną próbą restytucji naturalizmu w refleksji humanistycznej, jaką proponuje Richard Tarnas. Niemniej chciałoby się wierzyć, że o dziejach umysłowości zachodniej nie decydował przypadek i chaos, ale że urzeczywistnił się w nich wyższy plan rządzący ludzkim losem, archetypiczny plan człowieczej odysei, który wyczerpuje się w wyzwalającym odrzuceniu kobiecego łona Itaki, pełnym potknięć i niebezpieczeństw przeciwstawieniu się światu, w zdobywczej dominacji, nostalgicznej tęsknocie za utraconą Arkadią wieku niewinności, wreszcie w szczęśliwym i pełnym skruchy powrocie w objęcia niezmiennie wiernej Penelopy. Jednym słowem, że wszystko dobrze się zaczyna i dobrze kończy jak w przyzwoitym amerykańskim kinie rodzinnym, gdzie słyszy się nieustanne zapewnienia o wzajemnej miłości, pojętej niestety ściśle terapeutycznie.

Zbigniew Pucek



Emilio Morandi (Ponte Nossa/Bergamo), performance, maj 1997, Galeria Albert, Kraków

Fotografia Grażyna Borowik



Piotruś Królik skończył sto lat

Bajki Beatrix Potter to klasyka angielskiej literatury dla dzieci. Jej pierwszą opublikowaną w 1902 roku opowiastką była historia o przygodach nieposłusznego Piotrusia Królika. Z okazji stulecia urodzin tego małego króliczka (znanego tysiącom dzieci na całym świecie z ilustracji, na której zajada się ze smakiem rzodkiewkami w ogródku pana McGregora) ukazało się w zeszłym roku w poważnej brytyjskiej prasie wiele artykułów poświęconych autorce jego przygód. Jest ona tu zresztą wspominana często i to nie wyłącznie ze względu na ogromną popularność jej ilustrowanych bajek. Odcisnęła bowiem piętno swojej indywidualności nie tylko na historii literatury angielskiej, ale również w dużym stopniu na angielskim sposobie myślenia i stylu życia, propagując wyidealizowany wizerunek angielskiej wsi, upowszechniając modę na stare wiejskie domki otoczone ogrodami, a także przyczyniając się do uświadomienia obowiązku ochrony przyrody i naturalnego krajobrazu.

Opowiadają o przygodach zantropomorfizowanych zwierzątek – myszek, kotów, króliczków, jeży czy wiewiórek – zilustrowanych przez autorkę delikatnymi akwarelkami. Na jej rysunkach zwierzątka często ubrane są zgodnie z panującą wówczas w Anglii modą w surduciki i eleganckie butki, królicze mamy noszą wytworne parasolki, a na zakupy chodzą z wiklinowymi koszyczkami. Tak też elegancko ubrany był na początku swoich przygód Piotruś Królik, znany także i polskim dzieciom, jako że opowiadania Beatrix Potter zostały niedawno przetłumaczone przez Małgorzatę Musierowicz i wydane (400 stron w twardej oprawie i z ilustracjami) przez wydawnictwo Muza S.A. Niestety, Piotruś nie posłuchał mamy i wpadł w tarapaty w ogródku pana McGregora, skąd musiał umykać tak szybko, że aż zgubił swoją śliczną, nową kurteczkę z mosiężnymi guziczkami – a była to już druga kurteczka, którą stracił przez swoje wybryki w ciągu ostatnich dwóch tygodni!

Początkowo widziano w bajkach Beatrix Potter tylko niewinne opowiastki z morałem, apoteozę życia na angielskiej wsi. W drugiej połowie dwudziestego wieku zaczęto jednak czytać je nieco inaczej. Na konferencjach uniwersyteckich coraz częściej pojawiają się referaty analizujące je z punktu widzenia politycznego i społecznego – kolonialnego i postkolonialnego, dominacji rasowych, dominacji płci, systemu ekonomicznego dziewiętnastowiecznej Anglii, a także pod względem rozmaitych podświadomych zahamowań psychicznych i ukrywanych obsesji, związanych z ciałem, głodem i pożeraniem (także kanibalizmem), obsesją mycia i czystości, poczuciem winy oraz lękiem przed obcym. Sama Beatrix Potter miała raczej skromne mniemanie o swej twórczości i nie podejrzewała zapewne, że wykładowcy uniwersyteccy i krytycy zainteresują się jej bajkami, nie wspominając nawet o tym, co w nich znajdą. Gdy w 1934 roku Graham Green w swoim eseju na temat jej twórczości zasugerował, że Potter musiała w latach 1907 – 1909 przeżyć jakiś emocjonalny kryzys, ponieważ wówczas zmienił się charakter jej twórczości, która weszła w fazę określoną przez niego jako „ciemną", Beatrix Potter zareagowała na to gwałtownie, pisząc w liście do niego, iż jedyną rzeczą, która jej się w owym czasie przytrafiła, była grypa, i że ona sama nie ma wielkiego poważania dla, jak to określiła, „freudowskiej szkoły krytycznej".

Helen Beatrix Potter urodziła się 28 lipca 1866 roku, w bogatej londyńskiej dzielnicy Kensington. Jej ojciec, Rupert, syn bogatego businessmana i wzięty prawnik, miał ambicje artystyczne i wpływowych przyjaciół, z którymi przesiadywał w klubach, albo po-

PETER RABBIT

lował. Matka zajmowała się głównie życiem towarzyskim, wydawaniem wystawnych przyjęć i doglądaniem licznej służby. Małą Beatrix opiekowała się niania, Szkotka McKenzie, której opowieści na dobranoc, wspominane później przez pisarkę, zaludnione były gęsto wiedźmami i dobrymi wróżkami. To ona zabierała Beatrix na spacer, decydowała o tym, w co dziewczynka będzie ubrana i schodziła z nią na dół rano i wieczorem, aby córeczka mogła powiedzieć rodzicom „dobranoc" albo „dzień dobry". Rodzice nie wtrącali się w rządy niani i rzadko zaglądali do pokoju Beatrix na trzecim piętrze, gdzie przemieszkała nieomal 40 lat swego życia. Kiedy miała 6 lat urodził się jej brat Bertram, później niestrudzony towarzysz jej zabaw. Od małego Beatrix zdradzała wyraźny talent malarski, zauważony przez jej ojca, który zrobił wszystko, aby ten talent się rozwinął. Beatrix chodziła na lekcje rysunku i malarstwa, a kiedy nieco podrosła, ojciec zabierał ją ze sobą do galerii i do przyjaciół malarzy. Beatrix i Bertram nie mieli towarzystwa innych dzieci – państwo Potter obawiali się chorób zakaźnych i złego wpływu. Życie w Londynie biegło więc dzieciom raczej nudnie, ale za to każde wakacje były dla Beatrix niezapomnianym przeżyciem.

Zarówno wyjazdy do olbrzymiej posiadłości dziadków w Herdfordshire (otoczonej 300 akrowym ogrodem zaprojektowanym w osiemnastym wieku przez sławnego projektanta „Capability" Browna[1]), jak i wakacyjne trzymiesięczne pobyty w Szkocji były dla dzieci wyprawami w inny świat. Kiedy pan Potter z przyjaciółmi polował na jelenie i łowił łososie, a pani Potter z przyjaciółkami oddawała się ploteczkom w olbrzymim ogrodzie i planowaniem kolacji, Beatrix i Bertram wędrowali wzdłuż strumieni, ucząc się rozpoznawać ptaki i przypatrując się leśnym zwierzętom. Rysowali i malowali wszystko dookoła, rośliny i zwierzęta – żywe i te upolowane przez dorosłych. Naręczami znosili do domu polne kwiaty, aby poddać je wnikliwym studiom botanicznym.

Oswajali zające, które potem zabierali do Londynu i rysowali. (Beatrix zawsze, również jako dorosła kobieta, trzymała w domu rozmaite zwierzaki: króliki, myszki, nietoperze, jeże, węże i świnki morskie przywożone z wakacji albo przynoszone ze sklepów zoologicznych.) Zachęceni przez ojca uczyli się rozpoznawania głosów ptaków i ich gniazd, a znalezione martwe zające obierali ze skóry i gotowali, aby nauczyć się, jak zbudowane są ich szkielety, które również rysowali i przechowywali w swojej specjalnej kolekcji przyrodniczej.

Kiedy Beatrix ukończyła szesnaście lat, państwo Potter wynajęli na wakacje

niewielki zamek nad jeziorem Windemere w angielskiej Krainie Jezior. Letnie miesiące wyglądały tu podobnie jak w Szkocji, dorośli polowali, łowili ryby; wyprawiano się również na wycieczki łódką po jeziorze. Dla Beatrix miejsce to jednak stać się miało na zawsze największą miłością jej życia. Piękno górskiego krajobrazu zrobiło na niej ogromne wrażenie i z zafascynowaniem słu-

chała dyskusji wywoływanych przy stole przez miejscowego pastora, wielebnego Hardwicke'a Rawnsleya. Pastor, po trosze również geolog i archeolog, był całą duszą oddany jednemu celowi – zachowaniu naturalnego piękna krajobrazu Krainy Jezior i ocaleniu go przed postępującym szybko uprzemysłowieniem. Udało mu się z powodzeniem zastopować plany rozwoju kolei w regionie jezior, a także budowy nowych dróg dla pojazdów konnych. W 1895 roku jego starania (wraz z wysiłkami Octavii Hill oraz sir Roberta Huntera) doprowadziły do powstania jednej z najważniejszych istniejących współcześnie brytyjskich organizacji – National Trust, towarzystwa zajmującego się ochroną zabytków kraju – tak naturalnych, jak i historycznych.

Beatrix brała sobie to wszystko do serca i nie ustawała w swoich studiach malarskich; coraz więcej czasu poświęcała rysunkom flory i fauny, koncentrując się na mchach i grzybach, i stając się ekspertką w tej dziedzinie. Jednak, będąc z natury osobą nieśmiałą, nie narzucała się otoczeniu ze swoimi przekonaniami ani wiedzą. Przemyślenia zapisywała w pamiętniku przy pomocy specjalnego, własnego kodu. Został on rozszyfrowany dopiero w 1958 roku przez wielbiciela Beatrix Potter, Leslie Lindera, który opracował dziennik pisarki i przyczynił się do jego opublikowania.

Wykształcenie Beatrix było dziwną mieszaniną serwowaną przez guwernantki, zaś jej brat, Bertram, został wysłany do szkoły z internatem, a później na studia do Oxfordu. Choć utalentowany malarsko, nie radził sobie ze studiami uniwersyteckimi, miał przy tym skłonność do nadużywania alkoholu, wkrótce więc został wyrzucony z uniwersytetu. Beatrix, tak bardzo oddana swym studiom botanicznym i malarskim, jako kobieta nie marzyła nawet o studiach w Oxfordzie, chociaż istniało tam już żeńskie kolegium.[2] Jej rodzicom wszakże nie przyszło nawet do głowy wysłanie córki na studia. Nie zamierzali również tracić kontroli nad jej życiem – Beatrix mieszkała pod ich dachem i prawie nigdzie nie wyjeżdżała sama. Jej stosunki z matką były coraz gorsze, pogorszyły się też niegdyś dobre stosunki z ojcem, który z wiekiem stawał się coraz bardziej despotyczny.

CECILY PARSLEY

Beatrix z uporem poświęcała coraz więcej czasu na swoje badania. Dzięki pomocy wuja uzyskała dostęp do prestiżowego laboratorium w Kew Gardens, gdzie prowadziła studia nad porostami, mchami i mikroorganizmami, które obserwowała pod mikroskopem, a nawet napisała pracę na temat metod rozwoju organizmu *Agaricineae*, odczytaną w jej imieniu na posiedzeniu Londyńskiego Towarzystwa im. Linneusza w roku 1897, jako że kobiety nie były wpuszczane na posiedzenia Towarzystwa. Posiadała również imponującą kolekcję skamieniełin, zbieranych, fotografowanych i rysowanych w czasie wakacji. Spędzała też wiele czasu na rysowaniu i opisywaniu owadów, które następnie klasyfikowała. Nie mogła się również oprzeć archeologii – wykonała wiele rysunków starożytnych przedmiotów z czasów rzymskich, znalezionych w trakcie wykopalisk prowadzonych wówczas w Londynie.

Zawsze jednak Beatrix umiała znaleźć czas na kontakty z przyjaciółmi, a przede wszystkim z ich dziećmi. Bardzo lubiła swoje liczne małe kuzynki oraz dzieci znajomych i przyjaciół. Mimo ogromu zajmującej ją pracy, pisywała do nich długie i zabawne listy, przedstawiając w nich przygody swojej domowej menażerii oraz ozdabiając je licznymi ilustracjami. To właśnie jeden z ilustrowanych listów do Noela Moore, chorego synka byłej guwernantki Beatrix, opisywał po raz pierwsze przygody małego króliczka Piotrusia. Zachęcona gorąco przez pastora Rawnsleya, z którym pozostawała w serdecznej przyjaźni, Beatrrix postanowiła wydać tę historyjkę w formie książeczki dla dzieci. Sześciu wydawców odrzuciło propozycję, więc Beatrix postanowiła wydać książeczkę własnym sumptem (już wcześniej sprzedała kilka obrazków jako kartki bożonarodzeniowe i stąd pochodził jej mały kapitał). Ilustrowana przez nią książeczka ukazała się w nakładzie 250 egzemplarzy tuż przed Bożym Narodzeniem 1901 roku i została rozdana małym przyjaciołom Beatrix. Pozostałe egzemplarze sprzedano w ciągu dwóch tygodni – jeden kupił nawet sam Artur Conan Doyle dla swoich dzieci. Beatrix zamówiła więc kolejne 200 egzemplarzy.

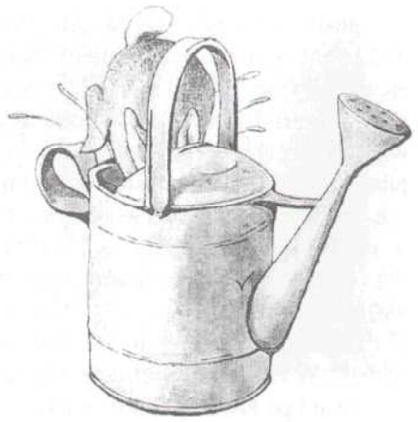
Wkrótce znalazł się wydawca z prawdziwego zdarzenia, Frederic Warne, i po niedługim czasie Beatrix podpisała swą pierwszą umowę, choć była pełna obaw co do reakcji swoich rodziców, a zwłaszcza ojca. Przez ile upokorzeń musiała przejść i jak wówczas układały się jej stosunki z rodzicami, najlepiej świadczy jej list do wydawcy. Uprzedzała w nim, że jej ojciec może przyjść z nią do biura i może zachowywać się niegrzecznie. Szybko jednak dodawała: „Ale ja mogę oczywiście postanowić w sprawie książki cokolwiek zechcę, mam przecież 36 lat."

Osiem tysięcy egzemplarzy książeczki o Piotrusiu Króliku rozeszło się błyskawicznie. Firma wydawnicza Warne była firmą rodzinną, a wydawcą odpowiedzialnym za kontakty z Beatrix był jeden z synów właściciela, Norman. Beatrix i Norman natychmiast przypadli sobie do serca i choć nigdy nie byli ze sobą sam na sam i zawsze zwracali się do siebie „pani" i „pan", to ich listy stawały się coraz dłuższe i serdeczniejsze. Rodzice Beatrix byli z tej przyjaźni bardzo niezadowoleni i nawet zabronili (!) swej dorosłej córce odwiedzać państwa Warne. Był to dla Beatrix cios, ponieważ atmosfera w domu państwa Warne nie przypominała chłodu panującego w jej domu i przyjmowano ją tam z wielką serdecznością. Tym niemniej kontynuowała pracę nad nowymi książeczkami, które sama w dalszym ciągu ilustrowała, mimo iż temu również sprzeciwiali się jej rodzice. Zachęta przychodziła ze strony Normana, który nie przerwał korespondencji i nie ustawał w pochwałach. Wkrótce oświadczył się jej i został przez nią przyjęty, co wywołało kolejną serię awantur w domu.

Beatrix potrafiła być uparta. Ostentacyjnie nosiła pierścionek zaręczynowy i zamierzała wyjść za mąż za Normana niezależnie od opinii rodziców. W tym też okresie popularność jej bajek ogromnie wzrosła i nieoczekiwanie zaczęła przynosić korzyści materialne. Beatrix wykonała również zabawkę – królika Piortusia, którą przezornie opatentowała, wymyśliła też grę planszową opartą na swojej bajce. Pieniądze zaczęły napływać coraz szerszym strumieniem. Wówczas Beatrix po raz pierwszy zakupiła ziemię w Krainie Jezior, niedaleko miejsca, gdzie jej rodzina spędzała dawniej wakacje. Być może posiadanie własnej ziemi stało się dla niej symbolem wolności osobistej, o którą tak trudno było w jej rodzinnym domu. Wkrótce dokupiła kolejny kawałek gruntu wraz z farmą w Hill Top. Przeznaczyła na to wszystkie swoje oszczędności. Zapewne był to dla niej bardzo trudny okres ze względu na napiętą atmosferę panującą w domu, ale najgorsze miało dopiero nadejść. W 1905 roku Norman nagle zachorował i po krótkiej chorobie zmarł.

Beatrix, jeszcze zanim poznała Normana, była zapewne wedle panujących wówczas przekonań postrzegana jako „stara panna": sporo po trzydziestce, nieśmiała, pod ścisłą kontrolą rodziców, nie mogła raczej liczyć na nieoczekiwane szczęście w postaci przystojnego i sympatycznego mężczyzny, który zechciałby ją poślubić z miłości. Śmierć Normana musiała być dla niej wielką osobistą tragedią, a zapewne także końcem wszelkich nadziei na znalezienie

HUNCA MUNCA



szczęścia w małżeństwie. Nie zważając na protesty rodziców, wyjechała wówczas na swoją farmę do Krainy Jezior, gdzie z uporem wróciła do pracy nad nowymi książeczkami dla dzieci. Czas spędzony na farmie i nad jeziorami pomógł jej przezwyciężyć kryzys – wkrótce zaczęła przemyśliwać nad remontem domu, tak, aby mogli przyjeżdżać do niej w odwiedziny przyjaciele. Starała się odtąd dzielić swój czas między farmę i rodziców, którzy często chorowali i których z poczucia obowiązku nie chciała zostawiać jedynie pod opieką służby. Ale kiedy tylko mogła, wyjeżdżała z Londynu, nawet na kilka dni. Zajęcia na farmie pochłaniały ją i wkrótce okazało się, że Beatrix, uwolniona od wpływu despotycznych rodziców, posiada jeszcze jeden talent – do zarządzania gospodarstwem, które zaczęło się pod jej czujnym okiem coraz szybciej rozwijać. Z charakterystyczną dla siebie troską zainwestowała w hodowlę zanikającego, miejscowego gatunku owiec. Wkrótce do owiec dołączyły krowy, świnie, kury i kaczki. Zajęła się także chowem miejscowych psów pasterskich. Pracowała z coraz większym entuzjazmem i zatrudniała w rozbudowującym się gospodarstwie coraz więcej osób. Nieśmiała i skryta Beatrix przeistoczyła się niepostrzeżenie w energiczną menadżerkę, która sama nie bała się też ubrudzić przy pracy na roli. Wkrótce znana była z tego, że w poszukiwaniu najlepszych farmerów potrafi przejechać pół kraju i że oferuje bardzo wysokie zarobki.

Nie zarzuciła też pracy pisarskiej, a popularność jej książek oraz moda na jej ilustracje zwiększały się z dnia na dzień. Można było kupić zastawy do herbaty ozdobione jej rysunkami, porcelanowe oraz drewniane figurki przedstawiające postaci z jej bajek, kalendarze, tapety, a nawet pantofle ozdobione wizerunkiem Piotrusia Królika, a z wszystkiego tego rosły dochody, które Beatrix przeznaczała na zakup coraz większej ilości ziemi w okolicy. Jej pomysłowość pisarska była zdumiewająca. Wkrótce napisała specjalną książeczką dla dzieci w Ameryce, wprowadzając do niej zwierzęta typowe dla amerykańskiego kontynentu. Zapoczątkowało to jej zawrotną karierę w Stanach Zjednoczonych i odtąd pielgrzymowali do niej na jej górską farmę amerykańscy wielbiciele, bibliotekarze i wydawcy, zachęcający ją do opublikowania kolejnych książeczek. Zawiązała w ten sposób wiele przyjaźni, które zaowocowały liczną korespondencją.

Beatrix kupowała coraz więcej ziemi i w jej posiadaniu znalazły się wkrótce najpiękniejsze doliny okolicy. W ziemię zainwestowała nie tylko pieniądze, ale i uczucie. Z zaangażowaniem chroniła system ekologiczny Krainy Jezior, protestując przeciwko zakłócaniu naturalnego krajobrazu przelotami prywatnych samolotów, biorąc udział we wszystkich ważnych posiedzeniach, sędziując na miejscowych pokazach rolniczych. Stała się jedną z najbardziej szanowanych osób wśród miejscowych rolników i posiadaczy ziemskich. Jej kontakty z Ameryką nie ograniczały się do znajomości literackich – Beatrix szybko dostrzegła, że wełna, której nie można sprzedać w Anglii, znajduje nabywców w Stanach. W swej działalności łączyła

MISS MOPPET

umiejętność robienia dobrych interesów z poczynaniami charytatywnymi. Ponieważ ceny ziemi i domów w Anglii rosły, wykupioną przez siebie ziemię i farmy wydzierżawiała tanio miejscowym rolnikom (inaczej zmuszeni byliby do emigracji), tych zaś zachęcała do przyjmowania na lato gości z miasta dla uzyskania dodatkowych dochodów, propagując w ten sposób tak modną dziś eko-turystykę.

Przez kilka lat jej najbliższym doradcą był prawnik William Heelis, który stał się również jej serdecznym przyjacielem. W 1912 roku William oświadczył się jej. I tym razem rodzice Beatrix wyrazili swój zdecydowany sprzeciw. I choć pisarka miała już 47 lat, nie chciała, aby planowane przez nią małżeństwo przyczyniło się do zerwania jej stosunków z rodzicami. Napięcia rodzinne bardzo pogorszyły jej zdrowie i od tej pory już do końca życia miała kłopoty z sercem. Dopiero interwencja kochającego brata pomogła rozwiązać ten rodzinny kryzys i w roku 1913 Beatrix ostatecznie uzyskała błogosławieństwo swoich upartych rodziców. W 1914 roku umarł ojciec Beatrix. Po jego śmierci pani Potter przeprowadziła się nad jeziora w pobliże domu córki. Mieszkała sama ze służbą; z córką pozostawała w jak najgorszych stosunkach i niechętnie przyjmowała jej wizyty aż do swojej śmierci w roku 1932.

Po ślubie Beatrix i William zamieszkali w jednej z większych wiejskich posiadłości Beatrix, ale Hill Top pozostało jej pracownią i wymarzonym domkiem, wypełnionym starymi meblami i przedmiotami, które skupowała na targach staroci. Jak zawsze, gdy coś ją interesowało, tak i w wypadku antyków stała się specjalistką; szybko nauczyła się rozpoznawać prawdziwą wartość starych wyrzuconych mebli i uratowała niejednego chippendala i sheratona od zniszczenia.

EWA HEARFIELD
Absolwentka polonistyki UJ. Od 1998 mieszka w Anglii. W latach 1999 – 2002 prowadziła wykłady z kultury i literatury polskiej na uniwersytecie w Bristolu. Obecnie studiuje malarstwo.

Mimo pogarszającego się zdrowia, licznych przeziębień i bronchitów, Beatrix nie ustawała w pracy na farmie, a jeśli choroba kładła ją do łóżka, spędzała czas na lekturach, zwłaszcza najnowszych powieści amerykańskich. Rok 1939 oznaczał dla niej nie tylko początek wojny, ale i poważne kłopoty ze zdrowiem zakończone pobytem w szpitalu i operacjami. Choć po operacjach szybko przyszła do siebie, to znacznie osłabiły one jej serce, gnębione dodatkowo częstymi przeziębieniami. Jesienią 1943 roku Beatrix znowu podupadła na zdrowiu, nie podniosła się już z łóżka i w grudniu tego roku zmarła. Śmierć jej nie przeszła bez echa – zarówno londyński „Times", jak i amerykański „Herald Tribune" opublikowały artykuły poświęcone jej życiu i twórczości.

National Trust otrzymał w spadku od Beatrix Potter ponad 4 tysiące akrów ziemi, wliczając w to 15 farm i wiele domów, stając się ten sposób największym posiadaczem ziemskim w Krainie Jezior. Jest nim do dziś.

Ewa Hearfield

PETER RABBIT

Reprodukcje
© Siedmioróg, Wrocław, 1991.
© Frederick Warne & Company 1988.

[1] „Capability" Brown (1715–1783) był jednym z najwybitniejszych projektantów ogrodów w osiemnastowiecznej Anglii. Jego ogrody były i są powszechnie podziwiane, jego umiejętności łączenia ogrodu z naturalnym, otaczającym go krajobrazem po dziś dzień inspirują współczesnych projektantów brytyjskich.

[2] Pierwsze kolegium żeńskie powstało w Oxfordzie już w 1878 roku, zaś pełnię praw studenckich kobiety uzyskały na tym uniwersytecie w roku 1920.

Twarze Rolanda Barthesa

Paryskie Centre Pompidou we współpracy z IMEC (Institut Mémoires de l'Edition Contemporaine) oraz INA (Institut National de l'Audiovisuel) zorganizowało w dniach 27 listopada 2002 – 10 marca 2003 ogromną i wielowątkową wystawę: „R/B Roland Barthes". Ekspozycja, której patronuje Jean-Jacques Aillagon, były dyrektor Centrum, dziś minister kultury, poświęcona jest jednemu z największych myślicieli XX wieku, jego życiu i dziełu. Pierwszy raz w Paryżu w kilku tematycznych odsłonach pokazano eksponaty nieznane szerszej publiczności, takie jak: akwarele, rysunki tuszem, gwasze i kolekcję fotografii autora *La Chambre claire*, zarówno tych przedstawiających samego Barthesa, jak i wykonanych przez niego. Niektóre zdjęcia – zupełnie kompromitujące, przypominają na przykład znane ujęcie wymalowanego Prousta z roku 1893 wraz z przyjaciółmi (Robertem de Flers i Lucienem Daudet). Barthes również miewał tego rodzaju znajomości.

Można tu też zobaczyć oryginały tekstów, notatki oraz liczną korespondencję, co pozwala bezpośrednio doświadczyć pisma Barthesa: nerwowego, zdecydowanego, lecz czytelnego, choć mogącego kojarzyć się z kroplami deszczu na szybie, z drgającymi liniami papilarnymi czy mrówczymi śladami. Podobne złudzenie namacalności czy – choć w przypadku Barthesa nie jest to słowo najwłaściwsze – obecności, daje projekcja archiwalnych wykładów i wywiadów udzielonych przez Rolanda Barthesa, dostępnych również na stronach internetowych INA w postaci kilkuminutowych ekstraktów.

Obok wystawy, w różnych terminach i miejscach, odbywają się liczne spotkania oraz cykl wykładów, których tematem jest filozofia Barthesa i metodologie badań literatury i kultury, jakich był współtwórcą – semiologia, strukturalizm oraz późniejsze ich mutacje.

Wystawę otwiera ekspozycja z lat 50., z okresu *Mitologii*, gdzie zgromadzono współczesne eksponaty związane z tematyką książki – model Citroëna, plastikowe przedmioty (pamiętamy: „plastik jako wszechobecność"), reklamy mydła, i inne. Wiadomo, że w tym czasie oprócz Barthesa chyba tylko Lèvi-Strauss zajmował się kulturą popularną w równym stopniu. Można powiedzieć, że to Barthes odkrył striptiz, wysokie obcasy i twarz Grety Garbo. To, co tłumaczy kulturę, jest – podobnie jak u Eco i Heideggera – narzędziem codziennego użytku, a nie muzealnym eksponatem czy tak zwaną Sztuką Wysoką. Na ścianach Pompidou wiszą *tableaux* przedstawiające stronice z Encyklopedii. Strukturalizm tłumaczą multimedialne projekcje autorstwa Antoine Denize, którego zamysłem było przybliżenie zwiedzającym takich pojęć jak syntagma, paradygmat, denotacja czy konotacja. Encyklopedyczne informacje mieszają się ze słownikowymi definicjami, co tworzy nerwowy nastrój lektorium, czy wręcz egzaminu, gdzie ktoś o randze Wiedzącego sprawdza nasze kompetencje. Nie zauważyłem, aby w tej części wystawy tłoczyły się w sposób szczególny tłumy zwiedzających...

Japońskie fascynacje Barthesa, autora *Imperium znaków*, ilustrowane są haiku, krótkimi formami poetyckimi, które u nas spopularyzował m.in. Miłosz, a które zainspirowały Barthesa do badań fragmentu czy słowa, jako form już interpretowalnych. Przestrzeń dalekowschodnią zdobią maski teatru no i ogromne fotografie Williama Kleina ukazujące Tokio lat 60. Barthes wracał do Japonii w tych latach wielokrotnie. Yoshiko Ishikawa sugeruje, że była to dla niego przestrzeń (*espace*) tęsknoty tego rodzaju, o której wspomina, pisząc o Stendhalu i jego Włoszech w eseju *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime*.

W jednej z sal zrekonstruowany został gabinet i biblioteka filozofa, gdzie aktorzy odczytują teksty jego książek, co nawet, jeśli niezrozumiała jest ich treść, tworzy miły nastrój „fajfu", szczególnie, że wnętrza wypełnia muzyka, inspirowana gustami Barthesa a skomponowana przez Andreę Cera z Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique (IRCAM). Niewielu wie, że Barthes sam chętnie grywał na pianinie.

Kolejną niespodzianką wystawy jest robiąca ogromne wrażenie około dwudziestometrowej długości ściana z przytwierdzonymi tysiącami kartek z notatników Barthesa. Te kartki tworzą rzeczywistość fragmentu, jak *Przyjemności tekstu*, który to tekst ma właśnie taki układ.

Wystawę kończą fotografie i przedmioty z dzieciństwa, symbolizujące powrót do mitycznej epoki, może najbardziej drogiej autorowi eseju *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*. Znajdują się też tutaj, specjalnie wmieszane w tę

część wystawy, eksponaty związane z największą namiętnością Barthesa – literaturą. Pragnienie Tekstu bowiem i nieustające próby jego zaspokojenia tworzą dramatyczny splot, który pasjonował Barthesa. O tym pragnieniu pisze autor *Le Degré zéro de l'écriture*: *Stawiam się ostatecznie w sytuacji kogoś, kto coś robi, a nie kogoś, kto o czymś mówi: nie badam wytworu, lecz zajmuję się jego wytwarzaniem; unieważniam wypowiedź o wypowiedzi; świat nie przychodzi już do mnie w postaci przedmiotu, lecz w formie pisania, czyli pewnej praktyki; przechodzę (jako Amator) do innego typu wiedzy i w tym właśnie jestem metodyczny.* (Roland Barthes, *Przez długi czas kładłem się spać wcześnie. Lektury*, przekł. Michał Paweł Markowski).

Alter ego Rolanda Barthesa, Marcel Proust, obecny jest tu w tekstach, fotografiach, w reprintach powieści. Wyraźnie wyróżnia się koincydencja pomiędzy autorem Dzieła Wiecznie Pisanego a jego interpretatorem, pragnącym napisać Tekst Własny, a nie komentarz. To, co było marzeniem Prousta, zrealizowanym – jak chcielibyśmy sądzić – w pełni, staje się dla Barthesa obsesją i fatum, które, prześladując, nie daje się uchwycić. Dopiero w ostatnim swym dziele poświeconym fotografii Barthes podpisując zdjęcia, które sam zrobił lub na których sam jest obecny, realizuje ideał zwielokrotnionej autoprezentacji. Nie chodzi tu wszak o wybujałą megalomanię, lecz o autorstwo niepodważalne. Dramat jednak trwa – będąc absolutnym twórcą zdjęcia – wciąż pozostaje Barthes interpretatorem rzeczywistości, to znaczy tego, co uchwycone jest na fotografii.

Przywołany wcześniej esej Barthesa z 1978 roku to dokument ukazujący człowieka, który ma świadomość niespełnienia i uciekającego czasu Pisał: *Widzę swoją przyszłość, aż do śmierci, jako niekończący się łańcuch: gdy tylko skończę ten tekst, ten wykład, cóż będę mógł zrobić, jeśli nie zabrać się za następny? Nie, Syzyf nie jest szczęśliwy: jego wyobcowanie nie wynika z trudu, który ponosi, ani z jego daremności, lecz z monotonii powtarzania* (Roland Barthes, *Przez długi czas kładłem się spać wcześnie. Lektury*). Proust, borykając się z problemem, o którym mowa, zdołał wokół niego zbudować Powieść. Podobno umierał w świadomości dzieła skończonego. Barthes zginął potrącony przez samochód – samotny, niezrealizowany w sferze swych najdotkliwszych namiętności. Właśnie w ostatniej części wystawy poznajemy inną twarz Barthesa. Jest on tu nie tyle Wielkim Filozofem, co zwykłym człowiekiem – miotanym namiętnościami, acz zamkniętym w sobie i skromnym. Prócz informacji biograficznych niewiele wiemy o jego życiu prywatnym. W *Incidents* (Ed. Seuil, 1987), wydanych po wielu wahaniach brata Barthesa, obecne są bardzo osobiste wyznania autora *Fragmentów dyskursu miłosnego*, inne niż te, jakie znaleźć można z *Roland Barthes par Roland Barthes*. Ze wspomnianego wyżej „muru pamięci", który staje się tu „ścianą płaczu", spisałem taką notatkę, którą Barthes sporządził 17 września 1979 roku, kilka miesięcy przed śmiercią: *Une sorte de désespoir m'a pris, j'avais envie de pleurer. Je voyais dans l'évidence qu'il me fallait renoncer aux garçons, parce qu'il n'y avait pas de désire d'eux à moi, et que je suis ou trop scrupuleux ou trop maladroit pour imposer le mien; que c'est là un fait incontournable, avéré par toutes mes tentatives de flirt, que j'en ai une vie triste, que, finalement, je m'ennuie, et qu'il me faut sortir cet intérę̨t, ou cet espoir, de ma vie.* (...) *Il ne me restera plus que les gigolos.* (Chwyciło mnie coś na kształt rozpaczy; miałem ochotę płakać. Wiedziałem, że należy wyrzec się chłopców, ponieważ nie odczuwali już względem mnie pożądania, a moje skrupuły czy brak wprawy nie pozwalały mi narzucić im własnego; pozostaje niezbitym faktem, dowiedzionym podczas mych licznych prób flirtu, że miałem smutne życie, że w końcu – pełen smutku muszę wyrzucić z niego te fascynacje, te nadzieje.(...) Pozostaną mi tylko *gigolos*.) Barthes był samotny i pragnął miłości. Zwyczajnie – nie semiologicznie. W pełni znaczenia.

W 22 lata po śmierci Rolanda Barthesa jego pracom nadal towarzyszy ogromne zainteresowanie, zarówno we Francji, jak i na świecie. W latach 90. w trzytomowym luksusowym wydaniu opublikowano *Ouvres complètes de Roland Barthes*. Obecnie w księgarniach pojawiło się nowe, tym razem pięciotomowe wydanie wszystkich prac Barthesa, w miękkiej oprawie, opracowane ponownie przez Erica Marty, który jest również autorem przedmowy do każdego tomu. Tomy te mają podobny układ i zawierają w kolejności: książki, mniejsze teksty, wykłady, eseje, notatki, luźne zapiski oraz rozbudowany indeks wszystkich publikacji Barthesa i prac jemu poświęconych. Wydawnictwo Seuil publikuje aktualnie dwa kursy Barthesa: *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)* oraz *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Dostępne są również zapisy multimedialne tych kursów na płytach CD.

Pojawił się również w wydawnictwie Seuil wybór tekstów Barthesa o teatrze *Écrits sur le théâtre*, który stanowi kontynuację wydawniczą jego prac w serii Points Essais.

Z innych publikacji z Barthesem związanych wymienić warto: *Barthes, au lieu du roman*, Textes réunis et présenté par Alexandre Gefen et Marielle Macé (Ed. Desjonquères/Nota Bene); Claude'a Coste'a *Rolande Barthes moraliste* (Presses universitaires du septentrion, 1998); Franka Evrarda et Erica Teneta *Roland Barthes* (Bertrand-Lacoste, 1994), Martina Melkoniana, *Le Corps couché de Roland* (Armand Colin, 1993), Patricka Mauriès *Roland Barthes* (Le Promeneur, 1992), Philippe'a Rogera *Roland Barthes, roman* (Grasset, 1986). Książki te ukazują postać Barthesa w różnych ujęciach. Nie musi to być wcale Filozof, Twórca Systemu. Francuzów potrafią zainteresować nawet jego fajki czy okulary –*Barthologie*.

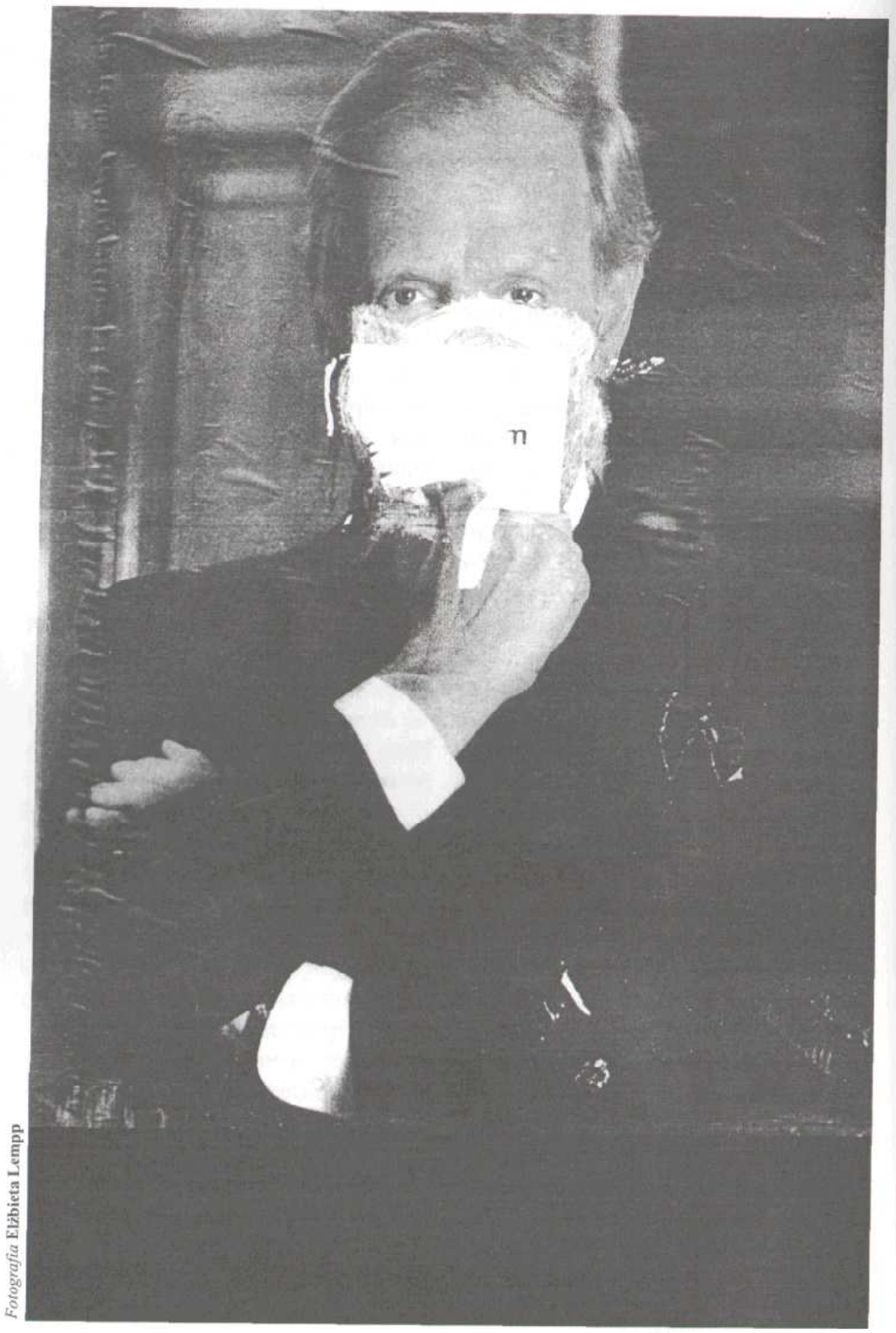
To, co wyróżnia Barthesa spośród innych współczesnych, jest właśnie, zdaniem Erica Marty, brak akademizmu. On sam zresztą nigdy nie uważał się za Profesora, był raczej Myślicielem. Jak pisze Marty: *Jest to zarazem szczęście i ryzyko. Szczęście, ponieważ Barthes unika wszelkiego zaszufladkowania, nie ulega bogatym spuściznom intelektualnym. Ryzyko, ponieważ, nagle, odbiór Barthesa staje się niezwykle szeroki i zróżnicowany. Tak naprawdę, na końcu pozostaje jedynie to, co znaleźć może każdy, otwierając przypadkowo jakąś stronicę książki* (Magazine Littéraire, no. 415, décembre 2002).

Przypadek wieńczy dzieło. Fragment tworzy filozofię. Minione funduje Współczesne.

Barthes.

Remigiusz Ryziński

REMIGIUSZ RYZIŃSKI
ur. 1978, student filozofii UJ, zajmuje się współczesną filozofią literatury.



Fotografia **Elżbieta Lempp**

Brutalizm i camp, czyli Marka Ravenhilla musical o burdelu

35-letni Ravenhill stał się skarbem Narodowym / skarbem Narodowego" – taką grą słów witała w 2002 roku Kate Basset, recenzentka „Independent", premierę nowej, piątej „dużej" sztuki Marka Ravenhilla *Mother Clap`s Molly House* (co można by przełożyć jako *Lupanar dla Ciot Mamy Tryper*). Sztukę wyprodukował i wystawił The Royal National Theatre, następnie zaś przeniesiono ją do równie prestiżowego Aldwych Theatre, w samo centrum Londynu (West End), gdzie miałem przyjemność ją widzieć. Stał się zatem w swoim kraju Ravenhill pisarzem uznanym, nie tylko jako współtwórca – wraz ze swą przyjaciółką Sarą Kane – tzw. nurtu brutalistycznego. Innym dowodem sukcesu, już światowego, może być fakt, że jego nazwisko jest rozpoznawalne także w Polsce, i to nie tylko w kręgach znawców, acz doszło do tego w dwuznacznej atmosferze skandalu po premierze *Shopping and Fucking* w warszawskim Teatrze Rozmaitości. Oburzenie wszakże wydaje się w naszym kraju nieodłącznym towarzyszem niemal wszystkich awangardowych przedsięwzięć. Prawdopodobieństwo skandalu w przypadku najnowszej sztuki byłoby, jak sądzę, jeszcze większe, ponieważ o ile w *Shopping and Fucking* główny temat sztuki zawarty już w tytule (pomimo że znaczy on nie tylko „kupowanie i pieprzenie", ale też „poszukiwanie i pieprzenie") jest dość wyraziście zredukowany do sfery instynktów, o tyle *Mother Clap's Molly House*, nie rezygnując z elementów „brutalistycznych", rozwija dość skomplikowaną intrygę przyprawioną specyficznym humorem. Te dwa ostatnie elementy są charakterystyczne dla sztuki campu, która w Wielkiej Brytanii znalazła już swoje miejsce, nie tylko undergroundowe czy „offowe", i ma zacnych patronów w osobach między innymi Oscara Wilde'a i Ronalda Firbanka (po polsku ukazała się jego powiastka *Zdeptany kwiatuszek*), a także podpiera się teoretycznymi ustaleniami amerykańskiej znawczyni, Susan Sontag. Polskiej kulturze pojęcie to jest jeszcze dość obce (choć napomykał o nim na przykład German Ritz), a sam ów wielce specyficzny typ poczucia humoru trafia na mniej podatny grunt z tego zapewne względu, że to, co w naszej kulturze uchodzi za „wyrafinowane poczucie humoru", jest wśród Anglików znacznie mniej elitarne. Są oni też o wiele mniej pruderyjni, czego sam byłem świadkiem. Podczas oglądanego przeze mnie przedstawienia, a była to „popołudniówka", z sali zapełnionej ludźmi rozmaitego wieku i płci, a pozycji społecznej prawdopodobnie też, nikt nie wyszedł, najpikantniejsze zaś nawet sceny budziły śmiech i oklaski.

Spektakl rozpoczyna się parodią dramatu romantycznego (*nota bene* jedna ze sztuk Ravenhilla – z 1997 roku – nosi znamienny tytuł *Faust is dead*). Chór

w niebiosach oznajmia, że Bóg stworzył człowieka do interesów, co sam Bóg zresztą potwierdza: „Interes uczyni cię człowiekiem". I tak trafiamy do miasta uchwyconego w momencie narodzin wielkich interesów, Londynu z 1726 roku, tu zaś do składu państwa Tull, szyjących i sprzedających sukienki. Ich główną klientelę stanowią pracownice sąsiadującego z nimi burdelu i gdy te przeżywają kryzys (*jedynymi naszymi klientami ostatnio są pewien Lord, który raz na tydzień potrzebuje chłosty, i Krytyk Teatralny, który codziennie obiecuje zapłacić jutro*), odbija się to niekorzystnie na finansach państwa Tull. Co gorsza, głowa rodziny, Stephen, nie czuje się ostatnio najlepiej, dręczą go bowiem lubieżne myśli, a gdy młodziutka uczennica pań z sąsiedztwa pokazuje mu (wszystkie) swoje wdzięki, umiera na zawał. Pani Tull wraz z terminującym u nich młodzieńcem Martinem próbuje podtrzymać interes, aczkolwiek zna się na nim słabo, Martin zaś często (zbyt często, zdaniem matkującej mu pani Tull) włóczy się po zaułkach Londynu, kuszony przez potężne bóstwo, Erosa. Gdy Martin, bardzo jeszcze nieśmiały, trafia (przelotnie? pokuszony?) w miejsce spotkań gejów, do sklepu przychodzi mężczyzna ubrany w sukienkę, każący tytułować się Księżniczką Serafiną i pragnie zatrudnić się jako krawiec. Postać ta, zupełnie jakby wyjęta z któregoś z filmów Almodovara, objaśnia nieco zdumionej pani Tull (która akurat próbowała skłonić trupa męża, by przemówił z trumny i nauczył ją rachunków), że nie jest homoseksualistą: *Chodzi o to, proszę pani, że gdy noszę spodnie, robię się strasznie okrutny. Myślę, że cały świat mam przeciwko sobie i wyciągam pięści. Zaś w sukience...* Pracy jednak na razie nie dostaje. Pewnego razu pod nieobecność pani Tull, zajętego szyciem Martina nachodzi młody Thomas Orme oraz dwóch panów (zwanych przez niego Tata i Mama), u których praktykuje. Gdy wszyscy czterej, przebrani w nowe kreacje dla prostytutek (Pasterka, Portowa Dziewka, Królowa Hiszpanii itp.), zostają przyłapani przez panią Tull na zabawie w dom, przekonują ją, by zrezygnowała z mało dochodowego krawiectwa i założyła luksusowy burdel dla gejów, gdzie oni (jako „one" – zmieniają sobie bowiem imiona na żeńskie) będą obsługiwać klientów, którzy stanowią wielką rodzinę, ona zaś będzie ich Wielką Matką. W tym momencie warto przerwać streszczanie, by pokazać mechanizm pracy campowej wyobraźni pisarza. Otóż dość konsekwentnie stylizuje on tutaj swoją bohaterkę na Yermę z dramatu Federico Garcii Lorki o tym tytule, aczkolwiek pozbawia ją całego tragizmu, symbolicznego otoczenia oraz innych środków teatru poetyckiego, przez co jego Yerma staje się dość komiczną kobietą obsesyjnie powracającą do kwestii dziecka. By ująć rzecz „teoretycznie": do poetyki campu należy transpozycja wybranych motywów właściwych pewnej konwencji i z nią kojarzonych, do innej konwencji, w której te elementy będą wywoływały uczucie nieprzystawalności czy „zgrzytu", jednakże przy pozorowaniu naturalnego (a więc nie groteskowego i pozbawionego przesady) charakteru takiej transpozycji. I to, co w innym rodzaju dramatu byłoby niemożliwe do wykonania jedną kreską, Ravenhill rozwiązuje lekko i z brawurą: pani Tull jest uszczęśliwiona

wizją matkowania setce dzieci, a zarazem wie, że dobry interes uszczęśliwi Boga. Orme zaś tłumaczy (tu autor naraża się przeciwnikom adopcji przez pary homoseksualne): *Pan stworzył każdego z nas, by miał ojca i matkę, a jeśli Natura ich nie dostarcza, musimy robić co się da.* Akt I kończy się powszechną radością, Chór w niebie śpiewa, a Bóg (handel – sfera „shopping") i Eros (sfera „fucking", ale tutaj też „love"), niczym jakieś pogodzone siły manichejskie (tyle że w campie nie należy brać tego zbyt serio) podają sobie ręce i wszyscy także śpiewają „Oto małżeństwo portfela, tyłka oraz serca". Ukazanie Boga jako patrona handlu może też być pewną złośliwością pod adresem protestantyzmu. Drugi akt nie rozwija tak zawiłej intrygi, toteż tylko pokrótce warto przybliżyć jego treść. Oto w tym dobrze prosperującym burdelu pojawia się problem: Martin (Susy) oraz Tom Orme (Kitty) są parą, kochają się, jednakże jeden jest poligamistą, drugi zaś nie. Pani Tull, która teraz nosi imię Matka Tryper, próbuje pogodzić chłopców, co jej się udaje, a przy okazji nawiązuje romans z pracującym dla niej w roli „patrona" Księżniczką Serafiną (który na koniec zrzuca sukienkę, jakkolwiek pani Tull powie: „Chcę ciebie jako mężczyznę... jako kobietę... i jako hermafrodytę. Wszystkich was"). Uszczęśliwiona decyduje się zamieszkać z partnerem oraz Martinem na wsi, lokal zaś prowadzić ma Orme. Rozstanie kochanków naznaczone jest niepokojem jednego i nadzieją drugiego (Orme obiecuje często odwiedzać wieś, ale nie umie zrezygnować z życia w mieście). Ten akt wydawać by się mógł uładzoną komedią salonową, gdyby nie to, że kilkakrotnie bohaterowie są pokazani w znoju pracy (a są tolerancyjni i spełniają wszelkie pragnienia). Jednakże Ravenhill użył tu także chwytu wymieszania dwóch płaszczyzn czasowych i przeplótł sceny z XVIII wieku ze scenami z 2001 roku: prywatnej imprezy-orgii, na której gremialnie zażywa się „E" (ecstasy) i kokę, uprawia zbiorowy seks (filmowany przez jednego z uczestników) i dyskutuje o niemożności monogamii w związku gejowskim. Bohaterowie obu planów są grani przez tych samych aktorów. W ostatniej, krótkiej scenie, XVIII-wieczny dom rozpusty zmienia się nagle w dyskotekę, w której wszyscy w jakimś otępieniu czy amoku tańczą przy mechanicznej muzyce, a zamiast Boga czy Erosa pojawiają się sygnały, że zstąpiliśmy do piekła. Metafora infernalno-dyskotekowa, która staje się ostatnio czymś w rodzaju toposu, tutaj przywołuje na myśl zwłaszcza scenę z trzeciej powieści brytyjskiego prozaika Alana Hollinghursta, uważanego za jednego z najważniejszych obecnie pisarzy – i gejowskich, i brytyjskich, zatytułowanej *The Spell* (1998). Tam także stawia się pod znakiem zapytania możliwość miłości u młodego, zepsutego pokolenia i pokazuje próbę dostosowania się starszej generacji, rzucającej się w wir seksu i narkotyków. Metafora infernalna pojawia się też w filmach *Nieodwracalne* (reż. Gaspar Noé), *Inferno* (reż. Maciej Pieprzyca), odwrócił ją też Krzysztof Nazar w swojej inscenizacji *Nie-Boskiej* w Teatrze Starym, gdzie piekło rewolucji pokazał jako dyskotekę. Zwraca też uwagę przemiana motywu szatańskiego miasta (występujacego na przykład u Balzaca) w szatańską dysko-

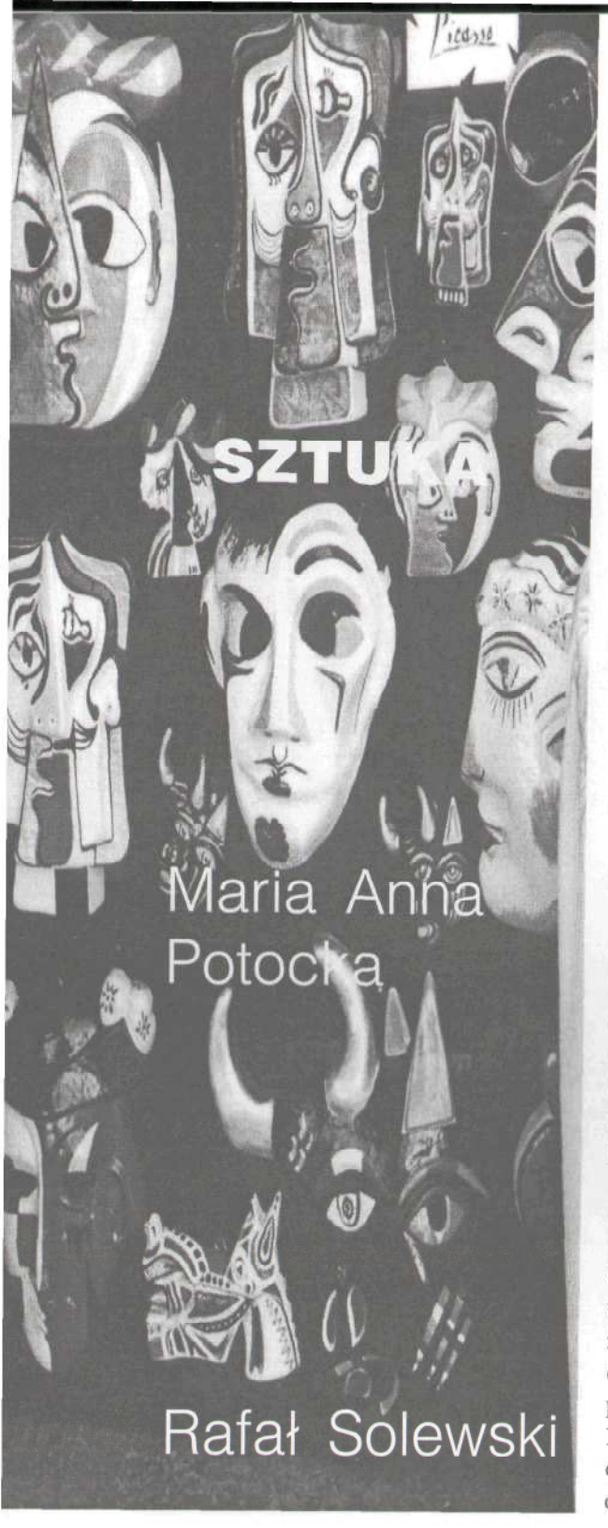
tekę (a więc część miasta). Ambiwalentna jest w dramacie Ravenhilla (a jeszcze bardziej u Hollinghursta) topika „wsi spokojnej", która dla gejów oznacza izolację, gdy miasto z kolei przynosi zbyt wiele pokus. Ravenhill współczesne pokolenie nazywa po prostu „Global Disco Family", a każdy jego przedstawiciel mógłby pewnie powtórzyć za młodym Tomem, który właśnie przekroczył Rubikon wyzwolenia i ujawnienia, słowa Fausta-bluźniercy: „Jestem jakby całkowicie Dzisiaj. Jestem Teraz". Tylko że, dopowiada brytyjski dramaturg, w obecnych czasach pakt z diabłem jest bardzo prosty i łatwo dostępny: aby tak się poczuć, wystarczy tabletka „E".

I właśnie dlatego uważam, że pisarz ten, jakkolwiek można go określać jako „brutalistę" (choć w stosunku do tego utworu byłaby to formuła mylna), jest moralistą, ale moralistą z tego gatunku artystów, którzy są raczej diagnostami swego świata niż apologetami cnót (co często naraża ich na oskarżenia na przykład o „nihilizm" itp.) – jak choćby Gide, Céline, czy Brecht, do którego zresztą porównał Ravenhilla „Daily Telegraph". Jeżeli w *Shopping and Fucking* jego intencja nie była całkowicie jasna (może był też zbyt młody, by ją zrozumiano?), to tutaj podejmuje on te same wątki, ale wzbogaca je zarazem o komediowo-musicalowy wymiar (muzykę napisał Matthew Scott, autor muzyki do sztuk miedzy innymi Pintera) oraz o historyczną perspektywę, która zdaje się sugerować, że kiedyś miłość, choć trudna, była możliwa; nawet w tak nietypowych okolicznościach, jak lupanar, który tu jest raczej „przytułkiem" czy „sierocińcem". We współczesnym londyńskim mieszkaniu nawet jego mieszkańcy czują się obco, dopóki nie muszą posprzątać... Podkreśla to także tandetna, sentymentalna muzyka, nagle nabierająca siły w zderzeniu z tępym rytmem techno. Autor daje nadzieję (wywołuje wspomnienia?) – i tą mechaniczną muzyką jakby budzi widza. Przez to komiczna całość uzyskuje nagle pesymistyczny wydźwięk. W ogóle mieszanie komizmu z elementami tragicznymi, wzniosłości z przyziemnością (i prostackością niekiedy) jest elementem poetyki campu, co pozwala w nim widzieć związki z ironią romantyczną. Choć nie jest to zapewne estetyka dla każdego, a przez to i moralistyczne przesłanie sztuki niejednemu wyda się głęboko skryte lub zgoła nieobecne.

Piotr Sobolczyk

Ivano Vitali (Florencja), performance, lipiec 1997, Galeria Albert, Kraków

Fotografie Grażyna Borowik



Sztuka „zachodzi" między artystą a ludźmi

documenta istnieją już prawie 50 lat i w zeszłym roku „dopełniły" swojej wielkości; z lokalnej wystawy europejsko-amerykańskiej stały się reprezentantem sztuki świata. Wystawa numer 11 była eksponowana w pięciu wielkich budynkach i na kilka miesięcy zdominowała życie miasta Kassel. Obejmowała artystów z całego świata, również z krajów, które bardziej kojarzą się z egzotycznym folklorem niż sztuką nowoczesną. Dyrektorem artystycznym *documenta 11* był Okwui Enwezor, czarnoskóry kurator, którego *background* emocjonalno-estetyczny – mimo pracy w Europie – jest trochę odmienny od „europejskiego".

Wybór dyrektora *documenta* to zawsze wielkie podniecenie, to wybór „prezydenta" sztuki na 5 lat. Tym bardziej wybór, po którym wszyscy oczekiwali jakiegoś naruszenia, jakiegoś włożenia kija w nasze święte przekonania o sztuce. W czasie dni prasowych poprzedniego Biennale w Wenecji Okwui Enwezor był na przyjęciach najbardziej obleganą postacią. Obchodzono go jak egzotyczną rzeźbę, kryjącą w sobie „nasze tajemnice", do których z różnych powodów nie mamy dostępu. On wydawał się „ostatnią nadzieją".

Żywe obecnie konfrontacje kulturowo-religijne wzbudziły „w kręgach europejskich" potrzebę uwzględnienia odmienności innych kultur. Reakcja na ostatnie *documenta* bardzo często manifestowała takie spełnienie, będąc równocześnie wyrazem ulgi; koniec naszej dominacji, teraz mówi świat, mówią inne kultury, ujawnia się inna sztuka. Uniesienia te niestety (lub na szczęście) nie były uzasadnione. To prawda, że mówił cały świat, ale ten świat mówił językiem europejskim, mówił sztuką, która wynosi indywidualność nad ideologie. Było oczywiście sporo niezwykle interesujących różnic, niemniej dominowało najważniejsze, dominowało „europejskie lekarstwo"; człowiek ma prawo drążyć swoją niepowtarzalność wbrew wszelkim programom wspólnym: wbrew religiom, totalitaryzmom i ideologiom. Prezentacja sztuki świata na ostatnich *documenta* w Kassel była dowodem na to, że „propozycja" europejska – jakkolwiek w historii nie zawsze łagodnie przekazywana – została dopuszczona do twórczych strategii we wszystkich kulturach świata.

Zakres tego „zakażenia" prezentowali artyści z wszystkich stron: z Kuby, Wybrzeża Kości Słoniowej, Australii, Chin, Singapuru, Izraela, Iranu, Indii, Argentyny, USA, Nigerii, Afryki Południowej, Niemiec, Konga, Japonii, Libanu, Maroka, itd. Tylko nie z Polski, bo kurator nas nie uwzględnił.

Fenomenalnie ciekawą rzeczą ostatnich *documenta* było połączenie tego „europejskiego lekarstwa" z różnymi wrażliwościami i przewrażliwieniami, z widzeniem lub niewidzeniem innych, z najdziwniejszymi wczuciami estetycznymi, z różnymi poziomami oczywistości. Na „mapie" dzieł prezentowanych w Kassel sztuka wyłania się i znika, zapada się w biografie i reportaże, przenika poezje i metody, i w tej zabawie w ciuciubabkę ujawnia swoją wszechobecność i niemalże nieograniczony zakres występowania. Mimo tej zawiłej gry jest znajdywana, bo w Kassel sztuka ma łatwiej, tutaj się jej każdy spodziewa; chodząc po mieście, każdą „dziwną" rzecz posądzamy o bycie sztuką, o włączenie się w tę grę odrealniania świata, a zarazem wynoszenia go na bardziej ludzkie poziomy refleksji.

W zeszłym roku sztuka w Kassel była swobodna formalnie, kolorowa, nie bała się kiczu i z dużym luzem mieszała środki i cytaty. Nie robiła wielkiej różnicy pomiędzy artystą „profesjonalnym" a natchnionym amatorem. Momentami eksponowała się nadmiernie w roli społeczno-kulturowego terapeuty. Zgodnie z „obowiązującymi" upodobaniami medialnymi „nadużywała" filmu.

Całość prezentowanej w Kassel sztuki można podzielić na cztery podstawowe grupy tematyczno-refleksyjne. Pierwsza to czas i biografie. Druga to język i komunikat. Trzecia to rynek i marketing. A czwarta to architektura utopijna. Aranżacja ekspozycji nie budowała jasnych podziałów, tak więc obecność tych tematów była bardziej sugestią niż dydaktyką. W ogóle *documenta* nie zamykały ani nie przekazywały żadnych oczywistości. Jednak wychodziło się z nich z kilkoma odpowiedziami i, co ważniejsze, z kilkoma niezwykle istot-

MARIA ANNA POTOCKA
Od 1972 prowadzi galerie sztuki nowoczesnej (Galeria PI, Galeria Pawilon, Galeria Foto-Video, Galeria Potocka). Od 1984 tworzy międzynarodową kolekcję sztuki nowoczesnej. Od 1996 organizuje Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niepołomicach. Członek Internationale Künstler Gremium, członek AICA (1996-2003 prezydent Sekcji Polskiej). Kurator wielu wystaw w Polsce i za granicą. Autor książek: *Malarstwo* (1995), *Rzeźba* (2002) oraz wielu tekstów teoretycznych i filozoficznych. Dyrektor Galerii Bunkier Sztuki.

nymi sugestiami teoretycznymi. Pierwszą przenikającą wszystko podpowiedzią był zakres występowania sztuki. Ostatnie *documenta* zauważały sztukę na znacznie większym obszarze, niż dopuszcza to tradycyjna lokalizacja. Nie chodziło o to, jak sztuka wygląda czy w jakich mediach może być wykonana, chodziło o to, skąd się ją czerpie. Sztuka może powstawać w każdym miejscu, może być częścią cudzego życia i innego świata. Stąd szeroka obecność prac, które miały formę fotograficznego czy filmowego reportażu.

Reportaż wstawiony w kontekst sztuki zaczyna być trochę inaczej interpretowany; to już nie tylko obraz jakiejś szczególnej sytuacji, czegoś niezwykłego lub tragicznego, to również pytanie o obecność artysty; dlaczego to wybrał, co znaczy taka deklaracja. W takim otoczeniu interpretacyjnym niektóre reportaże „pachniały" aranżacją, ale artyście wolno kłamać i niektórzy nawet tego od niego wymagają. Niektóre sytuacje wydawały się genialnie zagrane i idealnie symulowały prawdziwe wydarzenia. To wielka umiejętność sztuki; zrobić z kłamstwa nową, większą prawdę. Na zeszłych *documenta* mieliśmy trochę takich „wirtualnych reportaży".

Wpuszczenie reportażu w kontekst interpretacji *stricte* artystycznej było odważną innowacją (Ryuji Miyamoto, Johan van der Keuken). Ale towarzyszyły jej inne. Niezwykle poruszające było przenoszenie wnętrz prywatnych w obręb wystawy. Były to pokoje „wszystkiego", pracownie, które narastały z coraz większą świadomością, że kreowane jest miejsce znaczące (Dieter Roth). Organizatorzy wystawy w obawie o te „kaplice" ograniczyli ilość widzów obecnych „w środku" i znowu trzeba było czekać w kolejkach i „podgrzewać" pożądanie. Ta regulacja, bardzo denerwująca, podnosiła jednak zaszczyt „bycia dopuszczonym". Kolejnym zaskoczeniem były „ekshumacje" artystów zapomnianych przez nowoczesność, malarzy tworzących przez lata „obok i wbrew" temu, co działo się w sztuce (Leon Golub, USA). Kolejnym zadziwieniem było wprowadzenie „nikifora" i pokaz „tysięcy" jego rysuneczków, pełnych tajemnych symboli i znaczących opisów (Frederic Bruly Bouabre, Wybrzeże Kości Słoniowej). Przy tych nietypowych strategiach znalazły się rzeczy klasyczne, konceptualne założenia „całożyciowe", systemy artystyczne, które gwałcą biografie artystów (Hanne Darboven, Bernd & Hilla Becher, On Kawara). Przy tym znalazły się prace „produkujące prawdziwe piękno" (podszyty dramatem, mroczny wdzięk świata kobiet muzułmańskich Shirin Neshat oraz białe, dryfujące w wodzie, rozmyte śmieci Igora & Svetlany Kopystiansky).

Frekwencja w Kassel dowiodła, że sztuka musi być „podawana" w otoczce wielkości i ważności, które przełamują naturalny odruch „bycia lepszym od wszystkiego, czego się nie rozumie". Publiczność w Kassel była cierpliwa i nie narzekała.

documenta zobaczyło kilkaset tysięcy osób, mimo że bilet kosztował 25, a katalog 55 Euro, mimo że na wystawie nie było klimatyzacji i dodatkowo grzały urządzenia projekcyjne, że było tłoczno i do wielu prac trzeba było dostawać się przebojem.

Maria Anna Potocka

Ken Lum, *Photo-Mirror: Japanese Lovers*, 1997, drewno, lustro, fotografie, 137 x 99 cm

Reprodukcja Katalog © 2002 documenta und Fridelianum Veranstalungs – GmbH, Kassel

Witold Urbanowicz, *Płomienny*, 1978, olej na płótnie, 75 x 65 cm

Żar

Sztuka Witolda Urbanowicza pulsuje swoim własnym rytmem. A może, innymi słowy, pulsuje tak życie artysty. Wydaje się bowiem, że sztuka tak bardzo twórcę wypełnia, że rozgraniczenie między życiem i sztuką jest w tym przypadku opaczne. Nie znaczy to, że artysta świadomie „kreuje się", że każdy gest, czyn i słowo to artystyczna gra. Nie. Chodzi tu o to, że zaangażowanie w sztukę nabiera u Urbanowicza cech oczywistego, niepodlegającego wahaniom, czy nawet komentarzom, powołania. Powołania w swym oczywistym zaangażowaniu niemal mistycznego. I znów nie chodzi tu o oszołomienie i nawiedzenie owocujące dziwacznym zachowaniem. Nie. Chodzi o wytrwałą, pełną pasji, konsekwentną pracę. O ethos artysty.

Oczywiście, jest u Urbanowicza nawiedzenie. Sam twórca, w wywiadzie z samym sobą, wspomina o „napaleniu", o natchnieniu, o olśnieniu. To nawiedzenie niespotykaną energią. Ten spokojny, dziś nie najmłodszy może artysta, bynajmniej nie jest znany ze spektakularnych prowokacji. Gdy jednak prześledzić całe jego malarstwo, Urbanowicz okazuje się energetyczną bombą. Malarskim „wirachą".

Niekiedy energia szybko rozładowuje się w błyskawicznych, spontanicznych i nerwowych rysunkach. Albo w szybkich malowidłach na papierze. Częściej jednak zdaje się eksplodować niczym skumulowany ładunek, tak w małych, jak i monumentalnych obrazach sztalugowych. Ona jest też zapewne przyczyną (drugą, obok materialnej, wynikającej z nieustannej potrzeby pokrywania farbą nowych płócien) częstych przemalowań, zamalowań i krytyki własnych prac – chyba nazbyt pospiesznej, doraźnej i emocjonalnej. Stąd na jednym płótnie następne dzieło, a na nim kolejne...

Biegnący, obraz, który rozpoczyna drogę twórczą Urbanowicza w 1957 roku, wyraźnie ujawnia ekspresjonistyczne i surrealistyczne upodobania i inspiracje artysty. Postaci znajdują się w ruchu, obramowujący je kontur jest nierówny, pełen załamań, kątów, poszarpań, meandrów i karkołomnych zakrętów. Linia pisana jest nerwem. Kreska drży. Wypełnia ją narzucający się smugami i pasmami granat, pogłębiany czernią, ale i urozmaicony białymi, zielonymi i brązowymi plamami. Postaci nie są odziane, pędząca grupka niesie leżącą figurę, jeden z biegnących patrzy janusowym obliczem w przód i w tył zarazem. Otwarte usta krzyczą. Nieznane są przyczyny ani cel biegu. Towarzyszą mu z pewnością emocje. Strach, niepokój, rozczarowanie, przerażenie, gniew, wściekłość? Ciemny kolor, brak uśmiechu i agresywność konturu wywołują negatywne skojarzenia. Może to uczuciowy komentarz mijającego czasu wojny, a potem stalinizmu? Urbanowicz nigdy nie krył, że jego malarstwo odreagowuje rzeczywistość i dziejącą się historię.

Od 1958 roku artysta coraz bardziej przekonuje się, że malarska materia, sama w sobie, także przenosi uczucia i myśli. Że grubo zaschnięta farba, czerpany papier, skrawki, kartoniki, wlepki, grudki, bryłki, ziarna, drobiny, piasek, zastygnięcia, zlepienia i maźnięcia stają się strukturą dopiero w akcie woli malarza, w jego decyzji użycia różnych materiałów, w ruchu dłoni, w gwałtem opanowywanym szarpnięciu pędzla, w wibrującej fakturze tłoczącej się niespokojnie na płótnie. *Srebrny obraz* z 1959 roku to taka właśnie, pełna woli, energii i inwencji, gra grubych warstw farby, zastygłych mas, pęknięć, rys, szpar, ściegów, chrząstek, kory i zrogowaciałych łusek. Takie skojarzenia może budzić faktura. Może jednak wywoływać też inne. Obraz naładowany jest formą i zarazem nasycony płomieniem, teraz tlącym się pod namalowaną powierzchnią, jakby pod skórą prehistorycznego gada. Jeśli żar jest w materii i fakturze, to owo tlenie się tkwi w wyrafinowaniu barwnej kompozycji, monochromatyczności srebra, szarości zgniłych zieleni. Jeszcze bardziej żarzenie się wyczuwalne jest w *Złotym*. Pod powierzchnią wysublimowanej wariacji wokół palonej sieny, brązów, ugrów, złota i żółcieni tłoczy się uspokojona siła

malarskiej ekspresji. Tłoczy się i wybija w przysypane piaskiem, zatarte przez czas, lecz wciąż ułożone w swoim rytmie hieroglify. Takich znaków pisma, pamięci i tłumionych uczuć pojawia się wiele wśród *Kwadratów* o stałej wielkości (120x118 cm) i mniejszych prac z początku lat sześćdziesiątych. W kompozycjach na temat szarości, czerni, grafitu czy ultramaryny, które pojawiać się będą do 1964 roku. Tak zwana „Nowohucka" część Grupy Krakowskiej, do której zaliczony zostaje Urbanowicz, występuje z programem Malarstwa Materii.

„Na przełomie lat 1963/64 byłem w Paryżu i zobaczyłem, że «materii» było już w owym czasie niewiele" – mówi Urbanowicz. I choć zaczynał się pop-art, to przede wszystkim trwał wciąż żywy i mocny surrealizm. Malarstwo Urbanowicza eksploduje. Na obrazach pojawiają się „potworki": zwierzaki, dziwaczne postaci o nieregularnych kształtach, chimery, dziobaki, główki i ich odęte twarze, wybałuszone oczy, wyszczerzone kły, sterczące nosy, rozczochrane włosy, nastroszone pióra, wrzeszczące gęby. To *Rodzinki*, albo *Mafie*. Kwadraty otrzymują tytuły: *Obleśny krzak*, *Wyjec pospolity*, *Zaraza*, *Wściekłość*, *Inwazja*. Tytuły tak agresywne jak figury na płótnach. Figury zaś czasem zgrupowane są w jednym, niezbyt skoncentrowanym kręgu, innym razem rozrzucone po całej powierzchni kwadratu, kiedy indziej wreszcie zbierają się w kilka skupisk, lub zostają pojedynczo zamknięte w okrągłych baniach. Krzyczą, wrzeszczą, kłócą się, szarpią, gapią, szydzą. Czasem może tylko pobłażliwie się śmieją. To też reakcja na ówczesną rzeczywistość. Figury przelewają się, wylewają z zamkniętego konturu, atakują, lecą, wirują, niemal wychodzą gwałtem z obrazu, jakby chciały zadziobać i pożreć widza. Układają się w zespoły, w strefy, w grupy. A jednocześnie grupy te same siebie roznoszą. Obrazy z tego okresu to również jednolite, brązowe, niebieskie czy szare tła, na nich białe, żółte, szare i grafitowe plamy. I na nich nałożone dziwolągi, które same są wariacjami na temat różnych odmian czerwieni, żółcieni, ultramaryny, błękitu, zieleni, czerni. Kolory są tak agresywne, jak tytuły i postacie. Forma jest przeładowana treścią, kolorem, ruchem. Energia Urbanowicza wybucha w tych obrazach gwałtem, furią i gniewem. Czasem może tylko ironicznym uśmieszkiem.

Jednak w roku 1969, pośród białokredowych postaci i główek, pojawiają się żółto-czerwono-granatowo-zielone nieregularne trójkąty. Wraz z rozpoczęciem przez Urbanowicza pracy dydaktycznej, i trochę może przez towarzyszące takiemu wysiłkowi skupienie, forma malarska znów stabilizuje się. Tym razem poprzez wprowadzanie dużych płaszczyzn jednolitego koloru i przede wszystkim przez pojawienie się geometrycznych figur oraz szachownic, powtarzalnego rytmu ich układania. Częściej też występuje mały format. Z drugiej strony, spośród uspokojonego racjonalnie świata wyrywają się wciąż „bazgroły", rysunki postaci, główek, twarzy, elementy collage'u. Energia wciąż żarzy się, wzbiera i znów ulega, stłumiona w geometrycznym zamknięciu.

Aż ponownie wybucha w *Płomiennych pejzażach* z końca lat siedemdziesiątych. To raptowne smugi czynione pełnym, szerokim i instynktownym gestem. Dużo farby. Hojne maźnięcia i wesołe

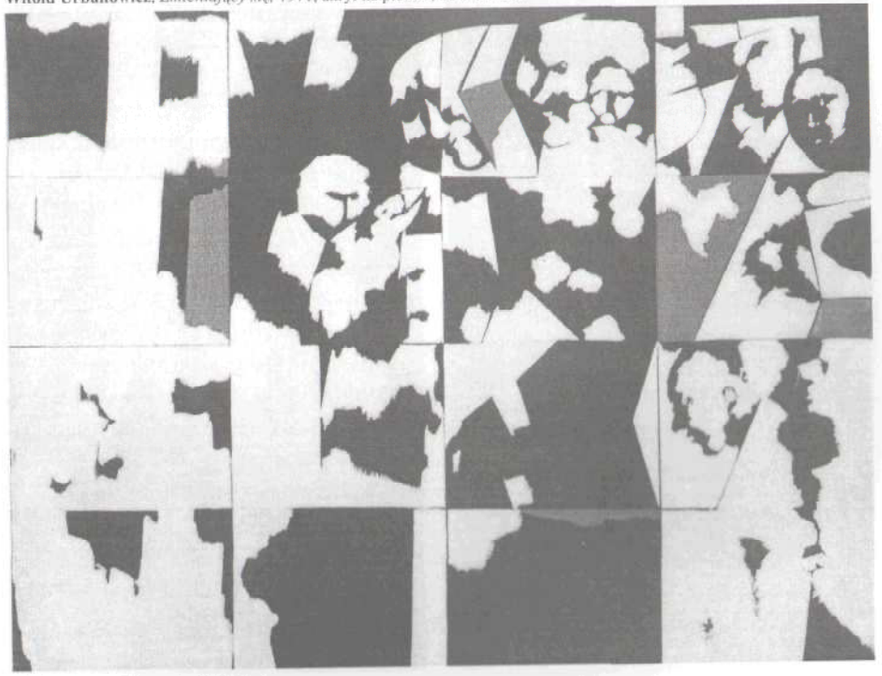
plamy. To radosne i kolorowe łąki, szalone pożary, to festiwal czerwieni, oranżów, żółcieni, jasnych zieleni. To oddech i rozmach w różnych formatach, w szafowaniu farbą, kolorem i ruchem pędzla, w ciepłym odcieniu.

Stan wojenny przerywa feerię barw i gestów. Urbanowicz angażuje się w opór przeciw złu. W aktywne, polityczne działania. Prawie nie maluje. Powstaje tylko monetowsko frapująca seria krzyży. W dziesięciu obrazach artysta wiąże ekspresję barw z wieloznaczną, ale też w owych wielu znaczeniach ówcześnie aktualną, wymową znaku, wzbogacaną jeszcze przez wyobraźnię i uczuciowe reakcje malarza na sytuację.

W latach 1986-90 powracają dziwaczne postacie. Chimery coraz bardziej stają się zezwierzęconymi ludźmi, przerysowanymi w swych aktach agresji. Artysta zdaje się powracać do początku swojej twórczości. Szkoły Pronaszki, formalnych tradycji Chwistka i Witkacego, może również Picassa, do ekspresjonizmu, do własnych *Biegnących*. Ludzie, ptaki, byki, ludzioptaki, dziobaki. Modliszkokształtne i nożycorękie postacie walczą ze sobą, wytrzeszczają oczy, szczerzą kły, gryzą się, opadają niczym potępieni na Sądzie Ostatecznym. Powracają gwałtowne kontrasty barwne i łamana, pisarsko-rysunkowa linia. Wtedy pojawiają się również *Pomniki niewdzięczności*. Utrzymane w podobnie ekspresyjnej atmosferze ironiczne komentarze do narzucania fałszywej wizji historii.

Od roku 1990 figuratywny ekspresjonizm zaczyna ustępować miejsca kolorowi. Urbanowicz syntetyzuje swoje do-

Witold Urbanowicz, *Zmieniający się*, 1971, akryl na płótnie, 80 x 140 cm



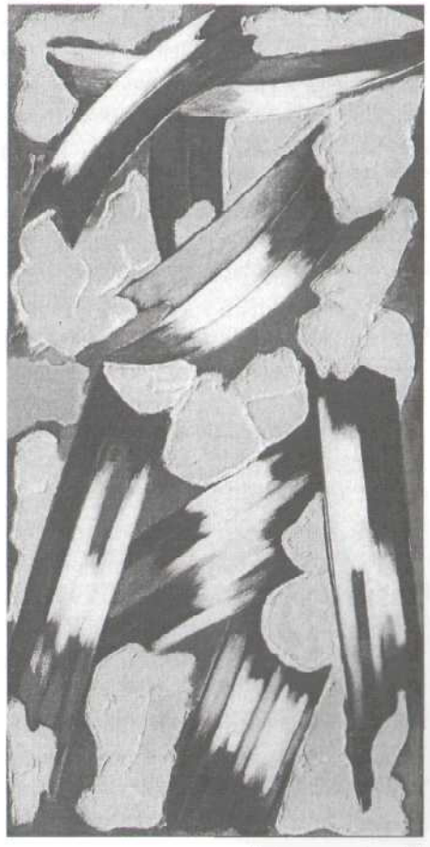
świadczenia. Nigdy nie malował gładko i cienko, ale teraz w opracowaniu faktury wraca właściwie do doświadczeń z malarstwem materii. Pozostaje kolor, coraz bardziej ostry i szaleńczy, linia nie traci zadziorności i pisanej maniery, ale tężeje. Ostatecznie zatem, w najnowszych obrazach z lat 2000-2002, wystawionych niedawno w Galerii ZPAP w Sukiennicach, farba kładziona jest niezwykle grubo. Na powierzchni pojawiają się grudki słabo rozpuszczonej, źle rozrobionej i zbyt szybko zasychającej farby, ziarna piasku, jakby zaschnięte błoto i zastygła lawa, szumy, szmery, sploty niby powróseł. Farba pieni się i burzy. Do tego malarskie warstwy nakładają się na siebie. Na wciąż szorstkim, ale kolorystycznie jednolitym, brązowym, grafitowym, granatowym, beżowym albo szarym tle, tłoczy się nałożony na nie nieregularny i poszarpany owal, który równie dobrze może być dziurą wyrwaną w materii farby, papieru, popiołu, płótna i piasku. Pędzel wędruje szerokimi pociągnięciami, choć czasem zdaje się skupiać i wibrować w jednym miejscu, jakby samodzielnie kontemplując możliwości farby, narastanie plamy, natężenie koloru. Jednak obrazy z ostatniego okresu twórczości Urbanowicza, choć przypominają o fakturowych impresjach z lat sześćdziesiątych, nie są prostym powrotem do tamtego okresu. Tłumiona niegdyś w fakturowych wariacjach energia, tutaj nie tylko tli się w nagromadzonej materii, ale i w zygzakowatym rytmie. Zygzaki stają się niekiedy jakby wyszczerzonym smokami, rozczochranymi fryzurami, czupiradłami. Kiedy indziej uspokajają się, wracając do znanych form hieroglifów i znaków krzyża. Innym razem obraz determinują smugi, długie i mieniące się – niczym w obrazach El Greca – tonalnymi przejściami. Wędrują one po płótnie bardzo nieregularną, szeroką spiralą. We wszystkim tym zaś następuje totalna inwazja barw. Potrzeba światła i neutralnego tła, aby ujrzeć je w pełnym rozkwicie. Mnóstwo odcieni brązów, żółcienie, granaty, błękity, czernie eksplodują, wychodzą z obrazów, gonią widza, pulsują i rozlewają się wraz ze zmianami światła. Feeria raz gwałtownie atakuje zmysły, innym razem oczekuje kontemplacji

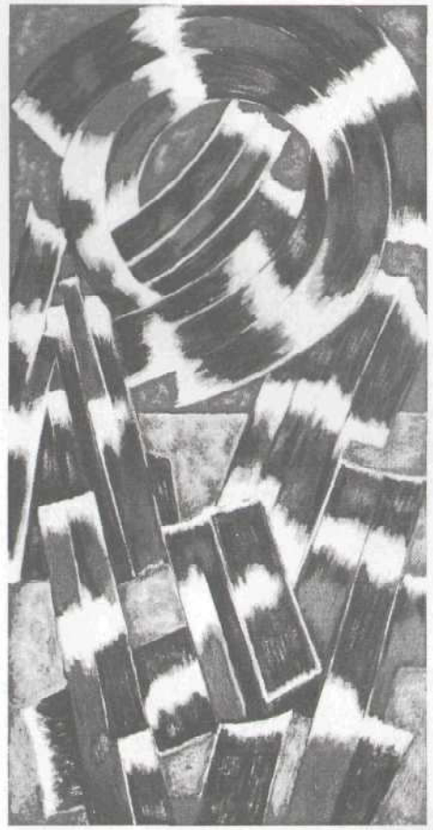
Witold Urbanowicz, *Kompozycja abstrakcyjna*, 2002, akryl, relief na płótnie, 200 x 100 cm.

siebie samej, ale też swego zamknięcia w dekoracyjnym ornamencie i studiowania swej relacji z fakturą. Obrazy w taki sposób żyją. Oczekują pierwszego doświadczenia, potem zmiany perspektyw patrzenia, zbliżania się i oddalania, powrotu widza po jakimś czasie. Rzeczywiście, sztuka Urbanowicza wymaga powrotów. Także dla ogarnięcia swej całościowej wymowy.

Witold Urbanowicz potrafi w swej pisanej i figuratywnej ekspresji, w eksplozjach barwnych i kameralnych monochromach, w pospiesznych rysunkach

Witold Urbanowicz, *Kompozycja barokowa* 2002, akryl, relief na płótnie, 200 x 100 cm



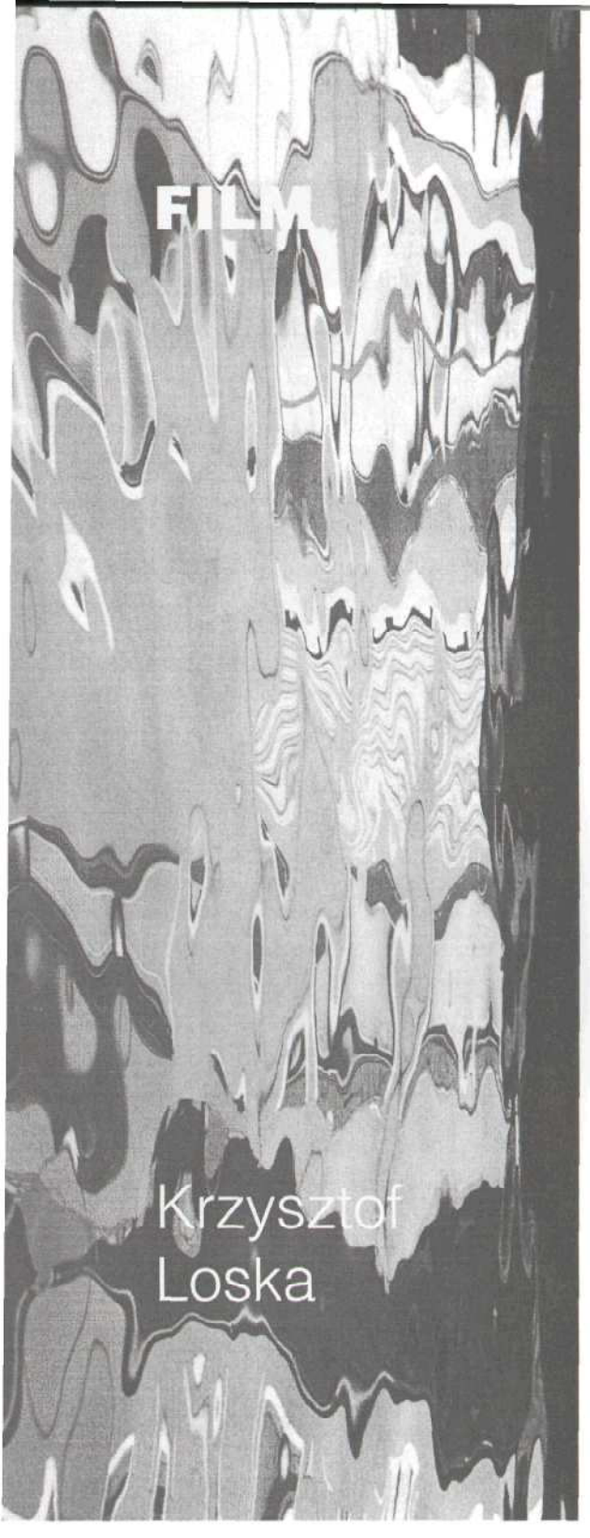


Witold Urbanowicz, *Perpetum mobile*, 2002, akryl, relief na płótnie, 200 x 100 cm

i wysmakowanym malarstwie materii otworzyć siebie, i zamknąć zarazem własne emocje w skumulowane ładunki energii o wielkiej sile. Jednocześnie w całej swej zmiennej drodze twórczej energię tę ujawnia i malarsko ujarzmia, objawia i przemienia w sztukę. Przemaga emocje w malarstwie i miażdży swe nieokiełznane uczucia w materię piękna. Najbardziej chyba wyraźną wtedy, kiedy żar emocji napotyka na spokój jednolitego tonu i falowanie faktury. Jest i staje się wciąż malarzem żarzących się pięknem uczuć.

Rafał Solewski

RAFAŁ SOLEWSKI studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, pracował w Cricotece i Międzynarodowym Centrum Kultury, wykłada w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej.



Solaris – między literaturą i filmem

Przenoszenie na ekran utworów Stanisława Lema nigdy nie należało do zadań łatwych, o czym przekonali się twórcy *Milczącej gwiazdy*, *Śledztwa* czy *Testu pilota Pirxa*. *Solaris* Stevena Soderbergha jest kolejną próbą zmierzenia się z najpopularniejszą powieścią polskiego pisarza i podobnie jak dzieło Andrieja Tarkowskiego wyraźnie odmienną od literackiego pierwowzoru. Ale utwór filmowy nie jest przecież zwykłą rejestracją powieści, nie można dokonać prostego przekładu z języka naturalnego na język audiowizualny. Film może opowiedzieć tę samą historię co książka, ale nie może dokonać przekładu specyficznego systemu znakowego utworu literackiego. Stąd też musimy uświadomić sobie, że adaptacja nie polega na zachowaniu bezwzględnej wierności wobec materiału wyjściowego, ale raczej na określeniu tego, co podlega przeniesieniu, a co umiejscowione jest na poziomie głębokim tekstu. Co dzieje się z tekstem literackim w procesie adaptacji? Czy dzieło literackie traci swą tożsamość i wartość artystyczną, czy ekranizacja przyczynia się do jego degradacji czy może popularyzacji? Alicja Helman stwierdza, że adaptacja filmowa, bez względu na stosunek do pierwowzoru, jest zawsze świadectwem lektury tekstu, zaś zmiany i przekształcenia, świadomie wprowadzane przez reżysera, wpływają na stworzenie znaczeń, których nie projektował autor powieści czy opowiadania.[1] Musimy więc przyjrzeć się sposobom odczytywania literatury przez twórców filmowych.

W *Solaris* Lema krytycy wyodrębniają zwykle dwie płaszczyzny tematyczne: romantyczną (wątek rozwiązany przez autora) i epistemologiczną (wątek pozostawiony w zawieszeniu, otwarty na możliwe interpretacje). O ile jednak historia miłosna w wydaniu powieściowym służy jako pretekst do ogólnych rozważań nad naturą poznania, o tyle w nowej wersji filmowej jest w zasadzie czynnikiem samoistnym, rozbudowanym i uzupełnionym. Z podobnym podejściem spotkaliśmy się już w adaptacji Tarkowskiego, gdzie problematyka naukowa ustąpiła miejsca filozoficznej – zasadniczym tematem była kwestia odpowiedzialności moralnej człowieka za własne czyny oraz możliwość odkupienia winy, naprawienia błędu. W obu filmach nie znajdziemy rozwinięcia klasycznego motywu spotkania z istotami pozaziemskimi, który w twórczości Lema zyskał szczególny wymiar, perspektywę nieobecną w popularnej literaturze science fiction.

Zarówno wyobrażenie wszechpotężnych „obcych", przedstawicieli wysoko rozwiniętej cywilizacji naukowo-technicznej, jak i wizja zagrażających ludzkości napastników, przypominających olbrzymie owady, jest u Lema prawie nieobecna. Na pierwszy plan wysuwa się pytanie o możliwość porozumienia, a wraz z nim pojawia się zasadnicza wątpliwość autora co do realności owego spotkania. *Kontakt z istotami naprawdę od ludzi odmiennymi w zasadzie nie jest możliwy, a gdyby doń doszło, byłby w zasadzie pozorny. Człowiek może zrozumieć tylko to, co jest mu bliskie, możliwe do wyrażenia w jego własnych, wypracowanych przez wieki rozwoju kultury kategoriach.*[2]

Niemożność przeniknięcia ostatecznej tajemnicy, oswojenia Obcości poprzez narzucenie ludzkich schematów pojęciowych, schodzi na dalszy plan w filmowych adaptacjach *Solaris*, których kluczowe sceny rozgrywają się nie na stacji badawczej, ale na Ziemi. Równocześnie zostają wyeliminowane centralne partie książki poświęcone solarystyce, które w sposób ironiczny charakteryzują właściwości poznania naukowego. Potrzeba zaprowadzenia ładu, opartego na prawach rozumu, pragnienie odnalezienia porządku tkwi głęboko w naszej psychice, a jednak wszelki wysiłek zmierzający do sklasyfikowania wszystkich zjawisk i wyjaśnienia zagadki „myślącego oceanu" z góry skazany jest na niepowodzenie – o czym przekonuje się bohater książki.

Nie istnieje jednoznaczna interpretacja, prawda absolutna, wszelka wiedza zakłada istnienie pewnej subiektywnej perspektywy, stąd wielość możliwych podejść, sposobów wyjaśniania fenomenu, jakim jest Solaris. Za ową różnorodność odpowiada natura naszego poznania, poniekąd sam człowiek, ukształtowany przez kulturę, środowisko, a nawet zdeterminowany przez biologię. Brak ostatecznych rozstrzygnięć nie jest jednak wyrazem zwątpienia w potęgę rozumu ani wynikiem głębokiego pesymizmu autora, raczej świadomością ograniczeń ludzkiego myślenia, naszej wrodzonej ułomności.

Spotkanie z Nieznanym zyskuje w wersjach filmowych zupełnie inny wymiar. Dla Tarkowskiego jest okazją do zastanowienia się nad tym, jak człowiek zachowa się w nieludzkiej sytuacji, co w szerszym wymiarze prowadzi do refleksji nad głębokim rozdźwiękiem między postępem technicznym a rozwojem duchowym człowieka, moralnie nieprzygotowanego na przyjęcie tego, co niesie nauka.[3] „Goście" są więc przede wszystkim materializacją wyrzutów sumienia, zaś celem bohatera jest przezwyciężenie samego siebie, zmierzenie się z przeszłością, a następnie oczyszczenie i pokuta. W finałowych scenach filmu ocean wytwarza dla Kelvina obraz Ziemi, symbolizujący zarówno fantazmatyczny powrót do ojczyzny, jak i podstawową dla życia człowieka więź z naturą. Interpretacja Tarkowskiego ma pewne zakotwiczenie w materiale literackim, gdyż – jak stwierdza bohater powieści – *Człowiek wyruszył na spotkanie innych światów, innych cywilizacji, nie poznawszy do końca własnych zakamarków, studni, zabarykadowanych, ciemnych drzwi.*[4]

„*Solaris* – pisał rosyjski reżyser w *Czasie utrwalonym* – *opowiada o ludziach zagubionych w kosmosie, którzy niezależnie od swej woli zmuszeni są do poszerzenia własnego poznania. To narzucone człowiekowi jak gdyby z zewnątrz dążenie jest bardzo dramatyczne, gdyż wiąże się z wiecznym niepokojem, stratami, goryczą i rozczarowaniami, a prawda absolutna jest przecież nieosiągalna. Człowiek otrzymał sumienie, które karze go cierpieniem, gdy jego czyny nie odpowiadają zasadom moralnym. Obecność sumienia jest więc także w pewnym sensie tragiczna. Bohaterom „Solaris" towarzyszyły rozczarowania, a rozwiązanie, które im zaproponowaliśmy było dość iluzoryczne. Widzieliśmy je w marzeniu, w możliwości uświadomienia sobie własnych korzeni, więzi łączących człowieka z Ziemią, która go zrodziła. Jednakże i te związki były już dla nich nierzeczywiste.*[5]

Solaris Stevena Soderbergha różni się zarówno od wcześniejszej adaptacji, jak i od literackiego pierwowzoru. Nie odnajdziemy tu ani elegijnej atmosfery, ani filozoficznych dysput na temat moralnej odpowiedzialności i istoty człowieczeństwa, tak ważnych dla Tarkowskiego. W zamian otrzymujemy kameralną opowieść o związku między mężczyzną i kobietą, pozbawioną nie tylko epistemologicznych rozterek znanych czytelnikowi Lema, ale i widowiskowych scen, charakterystycznych dla amerykańskiego kina science fiction. Reżyser wykorzystał tekst powieści jako punkt wyjścia dla psychologicznych rozważań nad kondycją człowieka, a fabuła ma charakter „terapeutyczny". Mamy bowiem do czynienia z bohaterem, który nie potrafi pogodzić się z samobójczą śmiercią ukochanej osoby (na co jednoznacznie wskazują pierwsze sceny filmu). Jego chłód i obojętność nie są wyrazem naukowego obiektywizmu, a jedynie maską ukrywającą zjawisko, które Zygmunt Freud nazwał niegdyś pracą żałoby.[6]

Proces „rekonwalescencji" ulega jednak zakłóceniu wskutek pojawienia się czynników zewnętrznych, wywołujących zaburzenia związane z urojeniami, prowadzącymi do nadmiernego poczucia winy. Bohater zostaje uwięziony w obrębie własnych wyobrażeń, nie może wyrzec się pokusy rozpatrywania straty. W pewnym sensie odnajdujemy tu przetworzony wariant opowieści o duchach, fantastyczną wersję romansu gotyckiego, jako że bohater słyszy tajemnicze głosy, odczuwa obecność nieznanej siły, jest świadkiem niewyjaśnionych zjawisk, ale zamiast niesamowitości (*unheimlich*) czy grozy, mamy raczej *niezwykłość*.

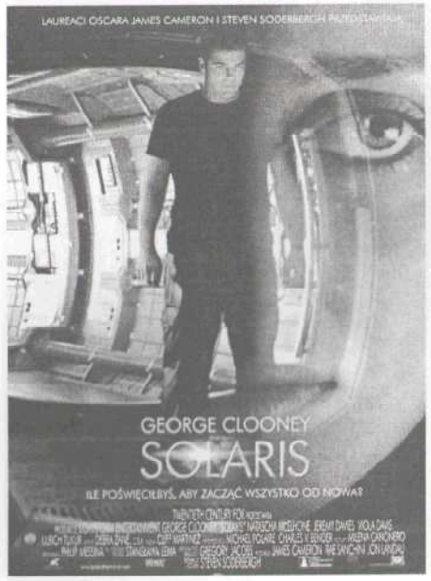
Niepoślednią rolę w filmie amerykańskiego reżysera odgrywają sekwencje marzeń sennych, w których odsłania się przed nami swoista – bo subiektywna – prawda o związku pary bohaterów, o miłości i śmierci. Chris został zakładnikiem przymusu powtarzania. Obraz utraconej przeszłości przesłania mu teraźniejszość, jednak nie popada w melancholię, nie wyrzeka się własnej tożsamości, choć nie jest też w stanie pogodzić się z rzeczywistością. Stąd pragnienie zachowania *idealnej kopii* Harey/Rhei stworzonej przez ocean.

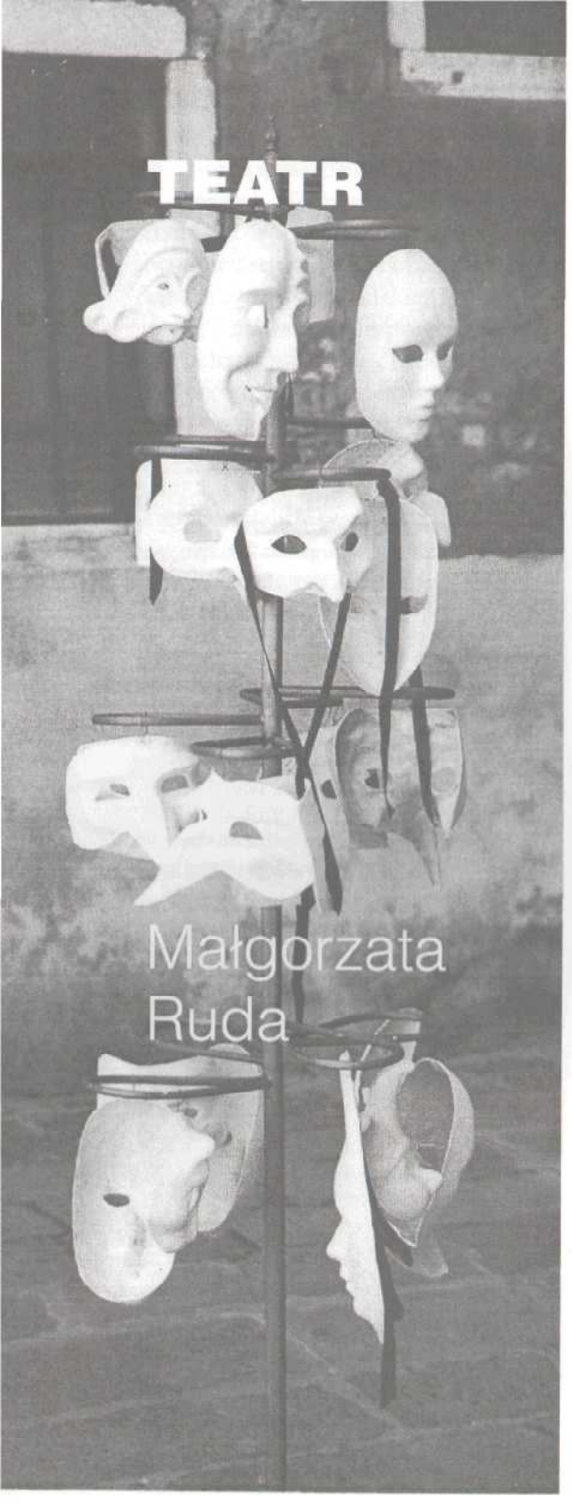
O ile praca żałoby skłania do pogodzenia się ze stratą i rezygnacji z utraconego obiektu, o tyle melancholia prowadzi do zachowań patologicznych. W przypadku *Solaris* mamy do czynienia z niezwykłym mechanizmem, który stwarza trzecią możliwość. Praca żałoby zostaje wykonana niejako *à rebours*, jej skutkiem nie jest bowiem pogodzenie się ze śmiercią bliskiej osoby, ale *apophrades*, czyli „powrót zmarłych". Wszystko to pozostaje w zgodzie ze specyficzną interpretacją wydarzeń fabularnych, jaką odnajdziemy w wierszu walijskiego poety Dylana Thomasa, kilkakrotnie przywoływanym przez bohaterów filmu Soderbergha:

A śmierć utraci swoją władzę.
Nadzy umarli będą jednym
Z człowiekiem pod zachodnim księżycem
i w wietrze;
Gdy spróchnieją ich kości do czysta obrane,
Będą im świecić gwiazdy u łokcia i stopy:
Chociaż szaleni, odzyskają rozum,
Powstaną znowu, chociaż potonęli
w morzu;
Choć zginą kochankowie, lecz nie zginie
miłość;
A śmierć utraci swoją władzę.[7]

Krzysztof Loska

[1] Zob. A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwo lektury tekstu*, „Kino" 1985 nr 4.
[2] J. Jarzębski, *Wszechświat Lema*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 222.
[3] Zob. A. Tarkowski, *Kompleks Tołstoja*, wyb. i oprac. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan 1989, s. 227-232.
[4] S. Lem, *Solaris*, Iskry, Warszawa 1982, s. 191.
[5] A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1991, s. 137-138.
[6] Zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, (w:) K. Pospieszyl, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 295-308.
[7] D. Thomas, *A śmierć utraci swoją władzę*, (w:) tegoż, *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 75.





Tajemnice Prospera. Komedia i prawda przebaczenia

William Shakespeare, *Burza*
Przekład Stanisław Barańczak.
Teatr Rozmaitości, Warszawa.
Reżyseria Krzysztof Warlikowski.
Scenografia Małgorzata Szczęśniak.
Muzyka Paweł Mykietyn. Reżyseria świateł
Felice Ross. Premiera 4 stycznia 2003.

W przedpremierowym wywiadzie reżyser Krzysztof Warlikowski mówił, że jego *Burza* wyrasta z doświadczeń Jedwabnego. Odwołując się zatem do najbardziej wstrząsającego odkrycia na temat polsko-żydowskiej przeszłości, inscenizator sugerował odczytanie dramatu poprzez dość oczywisty, w przypadku *Burzy*, motyw przebaczenia. Przywoływanie Jedwabnego wydało mi się, szczerze mówiąc, zabiegiem niestosownym, publicystycznym i efekciarskim. Dopiero oglądając przedstawienie w warszawskich Rozmaitościach zdałam sobie sprawę, że jakieś dalekie echo tego założenia interpretacyjnego tkwi jak bolesna drzazga w tym pięknym, dziwnie surowym i ponurym spektaklu.

W *Burzy* Warlikowskiego akt przebaczenia i przeprosin dokonuje się wbrew logice emocji, które nakazują nienawidzić i nie ufać, jest aktem rozumu, a nie sumienia, które uznało swój błąd. To najsmutniejsza z Szekspirowskich *Burz*, jakie widziałam. Warlikowski tak konstruuje świat przeciwników Prospera, tak go ocenia, że Prosperowe przebaczenie wydaje się podejrzane moralnie, nie do zaakceptowania. Być może tak się dzieje, ponieważ Warlikowski przeniósł akcję sztuki w czasy najnowsze, które, jak wiadomo, nabożeństwem do idei przebaczenia raczej nie są przesiąknięte, choć do arsenału frazesów na jego temat chętnie sięgają. Zatem współczesność wyspy Prospera wydaje się dość krzykliwa i zewnętrzna. U brzegów nowego księstwa Prospera rozbija się nie piękny statek, a samolot. Władca wyspy (Adam Ferency) obserwuje zachowanie rozbitków zza stołu, ustawionego niżej niż scena, na lustrzanej podłodze. Jak w teatrze. W nikłym świetle świecy jego córce Mirandzie pasażerowie samolotu mogą się wydać cudownymi istotami. Publiczność otaczająca z trzech stron miejsce gry ma zdecydowanie mniej złudzeń. Rozpoznaje, może nawet zbyt łatwo, nadętych notabli. Nienaganność ubiorów przeobraża tych młodszych przedstawicieli władzy w upiorne manekiny, starszych w martwe truchła, pęczniejące pychą i złością. Miranda tego nie widzi – już kocha Ferdynanda, syna człowieka, który odebrał władzę jej ojcu. Długo czekała na miłość, nie jest już młoda, nie da jej sobie odebrać. Historia zbrodni ją przeraża, oburza, ale nie pozbawia złudzeń. Jej wyostrzony apetyty na życie i miłość każe jej bez chwili zastanowienia opowiedzieć się po stronie miłości, przeciw nienawiści. Infantylnie i heroicznie, śmiesznie i wzruszająco. Kiedy Ferdynand i Miranda opuszczają wyspę, są szczęśliwi – wbrew logice historii, wbrew doświadczeniu wygnania i katastrofy. Rzec można: nigdy nie czytali *Romea i Julii* i czytać nie zamierzają.

Wyspa, która ocaliła księcia Prospera i na której rozbił się samolot z delegacją polityków wracających z Tunisu do Włoch, dziś, podobnie jak w czasach Szekspira, jest symbolem znieprawionego współczesnego świata. Rozbrzmiewa nie śpiewem, a jazgotem silników, tandetnym szlagierem, patetycznym Szopenem, standardem Armstronga, pijackim wrzaskiem. Ta wyspa jest barem, w którym Stefano, Trinkulo i Kaliban piją, świntuszą i gotują się do rebelii. Na tej wyspie używa się laptopów i politycy zabijają się długopisami. Ta wyspa jest gabinetem współczesnych polityków.

Warlikowski uczynił ją niemal pustą przestrzenią, dogodną do eksperymentów. Ich wynik wygnany książę zna z góry. Nie są mu one do niczego potrzebne, skoro ani poddani doświadczeniom politycy, ani ci, którzy są od tamtych zależni, nie doznają moralnej iluminacji. Alonso, król Neapolu, Sebastian, jego brat, Antonio, przywłaszczyciel tytułu księcia Mediolanu, a brat Prospera, opój Stefano, błazen Trinkulo – wszyscy pozostaną tacy, jacy zawsze byli; chciwi władzy, łapczywi na bogactwa, nielojalni. Dlaczego znużony Prospero, wiedząc wszystko, znając swoją bezsilność wobec natury ludzkiej, mierzy się z tym światem? Z woli Szekspira, zapewne. On, który kiedyś nie zauważył spisku, jaki brat uknuł przeciw niemu, teraz będzie zimny, dalekowzroczny i przewidujący. Zaplanuje spektakl bliźniaczo podobny do tego sprzed dwunastu lat, kiedy brat pozbawił go władzy nad pięknym Mediolanem.

Ta inscenizacja pomoże mu odzyskać szacunek dla siebie, da jego córce szansę szczęśliwego życia. Czy Prospero chce powrócić do politycznej gry? A może ten intelektualista i humanista, w imię prawdy i sprawiedliwości nakazujący siłom wiernym sobie (Arielowi) skompromitować przeciwników i obnażyć ich mordercze instynkty, pragnie zostać etycznym guru?

Prospero Ferency'ego wydaje się gardzić wrogami, a równocześnie delektuje się tym, że brną oni w nowe zbrodnie. Aby nie zdradzić swoich emocji, zakazuje sobie samemu uczuć. Gdy krzyczy, to krzyk jego jest obmyślany, zaplanowany i celowy. Gdy smuci się, to smutek jego zdaje się niezbędny, niemal funkcjonalny. Gdy referuje beznamiętnie swoją historię, to czujemy w owym spokoju wyrafinowany, groźny zamysł. Tak naprawdę nic o nim nie wiemy, prawdziwą twarz, prawdziwe uczucia ukazuje tylko raz, gdy nieomal całuje Ariela i gdy tego pocałunku sobie odmawia. Czy dlatego, że ów żal, że owo uczucie oddaliłoby go od misji, w której się spala? Ten Prospero, jak wielu Prosperów przed nim, reżyseruje swoje doświadczenie, demonstruje je, ale także, i tu jest oryginalny, adoruje siebie. Do twarzy mu ze znużeniem człowieka obezwładnionego łajdactwami świata, podłościami i zbrodniami ludzi owładniętych ambicja i żądzą władzy.

Wyspa nie jest miejscem jego schronienia, to poligon pamięci, na którym odbywają się manewry nienawiści, ćwiczenia w nurzaniu bliźnich w błocie, topieniu w bagnie, w szydzeniu z nich i upokarzaniu. Choć w zasadzie nienawiść Prospera wydaje się martwa, to pamięć o nienawiści, świadomość nienawiści są wciąż żywe, mimo że samo uczucie już się wypaliło. Można w nie jeszcze wprowadzić Mirandę, opowiedzieć jej cichym, melodyjnym głosem, nabrzmiałym uczuciem, o tym wszystkim, czego jako córka wygnańca doznała, opowiedzieć o tym wszystkim, czego nie pamięta. Zarazić ja pamięcią. Miranda (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) tę wiedzę o świecie odrzuci. Prospero pozwoli jej więc żyć złudzeniami. Należy się jej w końcu jakieś zadośćuczynienie za przenoszone dziewictwo. Należy się jej porcja szczęścia z kimś, kto przynajmniej na razie nie jest jeszcze Kalibanem. Prospero odznacza się rozsądkiem, wie, że należy pozwolić dzieciom marzyć o szczęściu.

Prospero jest najbardziej tajemniczą postacią tej tragifarsy przebaczeń. Może nawet jest jej ofiarą. Wydaje się wolny, choć smutny, kiedy rozlicza się ze zbrodniarzami. W grubym, niedbałym swetrze przypomina niepokornego i nieprzekupnego artystę. Kiedy w finale spektaklu gości przeciwników w swojej chacie, zasiada do stołu w smokingu. Upodabnia się do nich, jest jednym z nich. Wcale nie jestem pewna, czy do Mediolanu wróci po śmierć, czy po władzę. W każdym razie gotowy jest o nią grać. Dobrze udaje łagodność, łatwo godzi się na śmieszne frazesy. Z zimną uprzejmością nie zwraca uwagi na napad furii upokorzonego Sebastiana, który w czasie tej uczty pojednania zrywa serwetę i nie może z wściekłości podnieść do ust kieliszka. Stół, przy którym siedzi Prospero, nie jest okrągły. W lustrzanej podłodze odbijają się reflektory i niepokojąca przepaść, głębia.

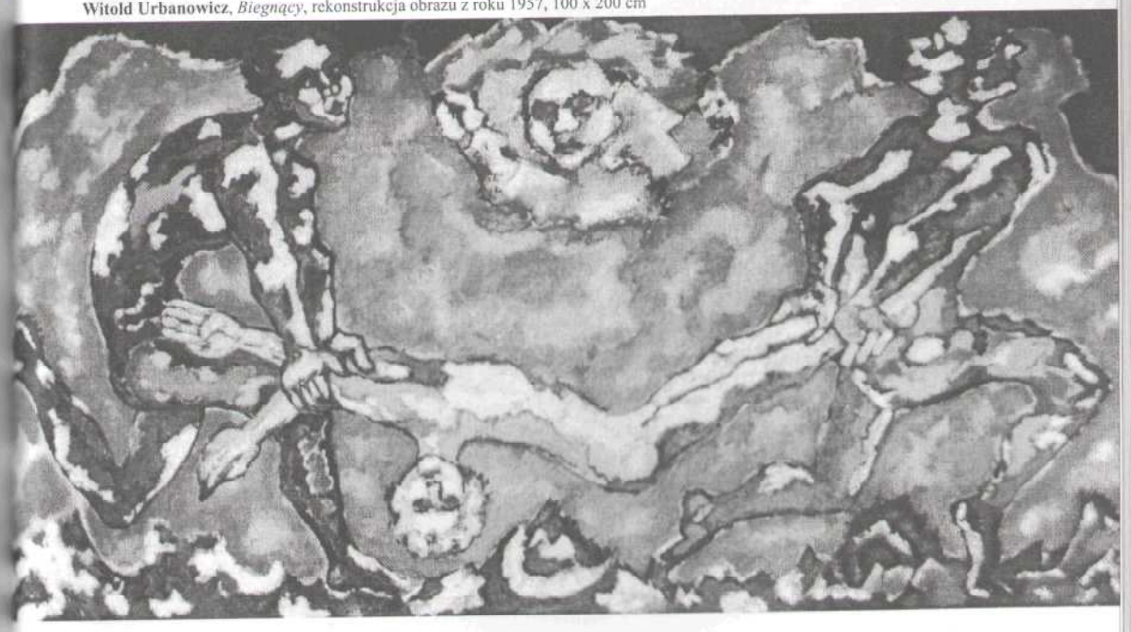
Nie wiem, czy ten Prospero jest świętym, czy demagogiem przebaczenia. Pewnie wbrew reżyserowi podejrzewam go o demagogię. Ci, którym przebacza, nie rokują żadnej nadziei. W takiej sytuacji gest przebaczenia oznacza rezygnację z wartości podstawowych: z prawa, ze sprawiedliwości, z uczciwości i w efekcie także z wolności. Może dlatego Ariel umiera jako niewolnik.

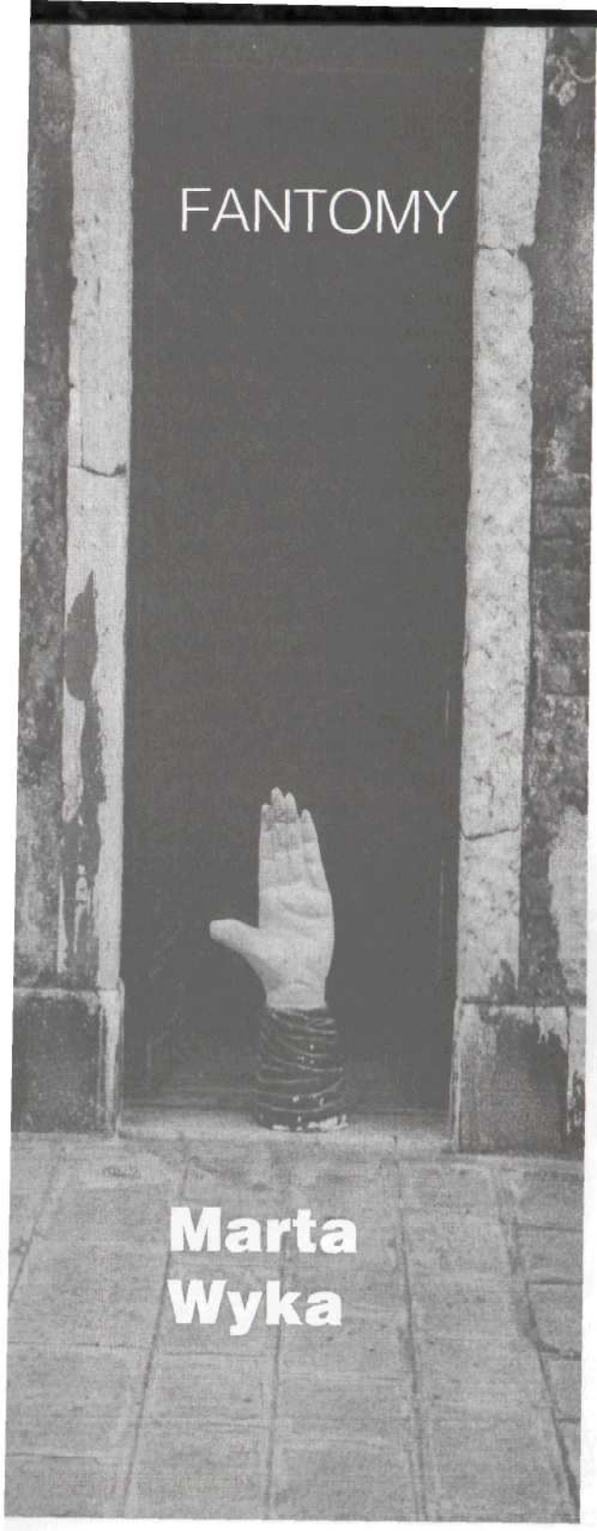
Nie na darmo Trinculo grany przez Stanisławę Celińską śpiewał na Prosperowej uczcie przebaczenia *What a Wonderful World* Armstronga. Z zapijaczonej, zazdrosnej, pazernej dziwki przeistaczał (a) się w wytworną artystkę, dobrze widzianą przez władcę, umiejącą ironicznie i zgodnie z jego wola puentować sytuacje. Możemy się domyślać, że doznał(a) intelektualnej iluminacji. Nie na darmo na tejże uczcie Stefano, prymitywny opój mający nieustanny apetyt na seks i na władzę, jest kelnerem, a Kaliban (Renate Jett) przyzwoicie ubraną kelnerką o nieco nadmiernie tylko krewkim temperamencie. Wszyscy znów służą Prosperowi. W nowych, eleganckich kostiumach przystępują do starej gry – wszak w kostiumy te zostali wtłoczeni siłą. Ariel, którego gra Magdalena Cielecka, na wpół chłopięcy, na wpół kobiecy, podejmując swoją walkę o wolność i miłość (kocha przecież Prospera), musi umrzeć. Umęczony swą daremną pracą, nieustannym upodabnianiem się do otoczenia, wobec którego zlecono mu misję, Ariel z twarzą kameleona, Ariel wyzuty z siebie, jest duchem tej wyspy i jej ofiarą. Wie, że tylko śmierć może obdarzyć go wolnością?

Małgorzata Ruda

MAŁGORZATA RUDA absolwentka polonistyki UJ; pracuje w Liceum Artystycznym im. St. Witkiewicza – Witkacego w Krakowie.

Witold Urbanowicz, *Biegnący*, rekonstrukcja obrazu z roku 1957, 100 x 200 cm





Marta Wyka

Wjazd na wielorybie, albo Gałczyński dziś

W pół wieku po śmierci poety zainscenizowane zostały wielkie uroczystości; Sejm ogłosił rok 2003 jego rokiem, wydano dzieła oraz wymyślono przeróżne obchody. Akademia trwa, bohatera ma jednego, choć nie od rzeczy będzie przypomnieć, iż w tym samym roku i miesiącu co Gałczyński odszedł Julian Tuwim, mistrz jego poetyckiej młodości.

Związki ich obu z powojenną Polską nie trwały długo, były krótkie, liczą bowiem niespełna 10 lat, byli więc w tej literaturze meteorytami raczej niż stabilnymi punktami. Gałczyński napisał dużo, Tuwim niewiele. Obaj wrócili, jeden z Ameryki, drugi z Europy, na obszary potencjalnej sławy literackiej, nie mając chyba jasnej świadomości, jak dalece muszą się one okazać polityczne. I takie się faktycznie okazały, co zapewne skróciło ich życie.

Tuwimowi skróciło również twórczość, Gałczyńskiemu – nie. Pierwszą zwrotkę wiersza *Wjazd na wielorybie* napisał podobno w roku 1939, tytuł też był gotowy.

Co mógł napisać w strofkach następnych, gdyby wojna nie wybuchła? Nie jest trudno się domyślić. Zamiast „Przekroju" i „Tygodnika Powszechnego" byłoby dalej „Prosto z Mostu", katedra Notre-Dame mogłaby pozostać, Zielona Gęś dołączyłaby do powołanego już do życia wcześniej Porfiriona Osiełka, Bacchus demokracji przypominałby przedwojennego szarlatana.

A jaki byłby witający tłum? Właśnie.

O tyle warto się nad tym zastanowić, że Gałczyński, jak mało który polski poeta dwudziestowieczny, okazał się częścią masowej kultury, niezbywalną, a także jedyną w swoim rodzaju. Zaś to uczestnictwo nie wyczerpuje bynajmniej jego twórczości – skoro bywał, okresami, wybranym i akceptowanym pisarzem inteligencji. Mówił bowiem dwoma językami. Jakie one są, te języki?

Publiczność Gałczyńskiego odznacza się chwalebnym zróżnicowaniem. W pierwszym szeregu witają go pensjonarki oraz zakochane pary kilku generacji, walentynkowy tłumek. Na znak indentyfikacji z lirycznym bóstwem powiewają emblematami: księżycem z papieru, gitarą z tektury, kolorowymi wstążkami, podobiznami narzeczonej, pieskami, kotkami, ślubnymi welonami. Mają odkryte i pogodne twarze. Czasem co prawda przebiegnie po nich łza, ale to mija, łza wysycha i można dalej patrzeć w księżyc.

„Twarz twoja jest jak słoneczko" – to jeden z najbardziej znanych wersów, zapisanych w wierszu *Sanie*. To ona rozświetla „noc jak bas", i to zestawienie pokazuje dobrze zasadę chwytów lirycznych poety; w tunelu ciemności widać zawsze jakieś światło, „co się łzą oświeciło... to słońcem wschodzi" – „za pagórkiem cicha woda"(*Niobe*).

Więc czytelnicy, którzy pragną emocjonalnego wsparcia, są zadowoleni. Poeta nigdy ich nie zawodzi, Zielony Konstanty i Srebrna Natalia pozostaną na zawsze w zbiorowej wyobraźni, jak Romeo i Julia, jak Tristan i Izolda, jak Heloiza i Abelard, a może również, stosownie do swojej epoki, jak Rawik i Joanna, jak Marlena i Gary Cooper z filmu *Marocco*, jak Bogart i Bergman z *Casablanki*.

W spetryfikowanym języku krytycznym związanym z Gałczyńskim często powtarza się określenie Mistrz Konstanty. Kiedyś wymyślił je oczywiście sam poeta, licząc na stosowny odzew. I nie pomylił się. Żartobliwy epitet stał się rychło częścią krytycznego języka związanego z tą twórczością i z poetą samym. Krytyka posługuje się nim chętnie, nie wdając się w arkana mistrzostwa. To zdaje się dowodzić trafności samego językowego pomysłu, odwołującego się, być może, do źródeł kulturowo odległych, do jakichś rozmów średniowiecznych mistrzów ze śmiercią na przykład, słowem, do form nie wymagających w pewnym sensie uzasadnienia.

Współczesna kultura masowa (powróćmy do niej jeszcze...) jest taką domeną psychospołecznych gier, która doprowadziła do perfekcji posługiwanie się maskami. Mistrz Konstanty pełni funkcję kulturowej maski, nakładanej w stosownych okolicznościach. Poeta zdaje się mieć tego świadomość.

We *Wjeździe na wielorybie* gromadzi tych masek wiele: arcyapostoła cywilizacji „Przekroju", Bacchusa demokracji (powracającego z Indii), pirotechnika, organisty, czarodzieja.

Gałczyński magiczny dlatego, między innymi, wciąż jest w cenie, bo magia

stanowi jeden z elementów współczesnych dzieł kultury masowej (jeżeli w takim wypadku o dziełach można mówić...). Magik i małpiszon – to również jego powiedzonko, dobrze dziś konsumowane.

Właśnie – konsumowane. Wszystko, lub prawie wszystko, co mistrz wyprodukował, nadaje się do współczesnej konsumpcji. Ale jego poetycka produkcja tym się od innej wyróżnia, iż rzemieślnik był bardzo utalentowany. Warsztat nie krępował go, wręcz przeciwnie: budził w nim żywiołową radość tworzenia i pobudzał wyobraźnię. Magia Gałczyńskiego to bez wątpienia swoista konsekwencja jego rozmyślań oraz intuicji związanych z warsztatowym, formalnym aspektem twórczej aktywności.

Bowiem praca nad ekspresją poetycką pasjonowała go. Wiemy teraz na ten temat nieco więcej.

3 W najnowszym wydaniu dzieł znalazł się nieznany dotąd *Notatnik* poety, prowadzony w obozie w Altengrabow. Dokument przeleżał w rodzinnych kufrach blisko 60 lat. I ten dokument coś nam w fenomenie Gałczyńskiego odkrywa, a raczej odmiennie niż wcześniej oświetla.

Poeta, uważany za prześmiewcę programowego, unikający poważnej autorefleksji, jest w tych zapiskach zupełnie inny. Okazuje się historiozoficznym pesymistą, nie ma złudzeń co do faktu, iż dawna Europa upadła nieodwołalnie, zaś nowa jest wielką niewiadomą. Rozmyślając nad swoją ludzką kondycją w sytuacji odosobnienia, żyje dzięki wsparciu religii, i jest to życie bardzo poważne. Otacza go kulturalne pobojowisko, Europa jest przede wszystkim obszarem chaotycznych wędrówek ludów, wędrówki te nie posiadają żadnego jasnego celu. Gałczyński w niczym nie różni się od rówieśników, również wtedy zapisujących swoje dziejowe doświadczenia: Miłosza, Andrzejewskiego, Wyki, Micińskiego. Każdy w swoim punkcie myślał o tym samym i zadawał sobie analogiczne pytanie: czym zajmować się po klęsce?

Gałczyński odpowiadał tak: warsztatem, formą, językiem. Wydaje się, iż już wtedy powstawały intuicje kompozycyjne, które wprowadził do wielkich poematów powojennych – przede wszystkim analogie z muzycznymi strukturami.

I wreszcie – w *Notatniku* – poeta jest czytelnikiem. Czytelnikiem poważnym, nie parodystą, kalamburzystą, bądź bezkrytycznym wyznawcą i panegirystą. Czyta zaś Gibbona, wspomina inne przedwojenne lektury, chce swój świat książek odbudować i poszerzać. Czytając, chce dojść do formy indywidualnej – i przyszłej. Takiego poety nie znaliśmy.

Wielokrotnie próbowano mu zedrzeć maskę. Uchylił jej sam i ten gest wydaje się najbardziej autentyczny. Bowiem nawet trafny psychologicznie portret, jaki sporządził Miłosz w *Zniewolonym umyśle* jest na dobrą sprawę literacki. Trafnie rejestruje gry, dotyka psychologicznych węzłów, ale pozostaje w strefie „dworskości", dworak autora interesuje, bo dobrze przylega do całej układanki.

Może dałoby się teraz napisać portret artysty, którego kunszt nie polegał tylko na umiejętności zamiany wszystkiego, co go otaczało, w złoto.

Portret w tonacji ciemnej nie musiałby służyć żadnej tezie. Chociaż? W ostatnich latach poetę gnębił problem zdrady. I powiedziałabym, iż w równym stopniu własnej, co naznaczonych nią uciekinierów z ludowej demokracji.

4 Nie odpowiedziano tutaj – do końca – na pytanie, które postawiono gdzieś na początku: więc jaki byłby ten tłum witający arcyapostoła na wielorybie? Ten zabawny obraz wywołuje zresztą inny: Jonasza w brzuchu wieloryba. Nasz poeta zawsze na zewnątrz przebywał i nie pozwoliłby się zapewne zamknąć w izolowanej przestrzeni.

Dlaczego polscy inteligenci, tak wyszydzeni przez poetę, nie poczuli się urażeni, co równałoby się odrzuceniu jego języka? Dlaczego tak wiernie, aż po dzień dzisiejszy, cytują go i powtarzają? Inteligenci nostalgiczni, zapomniani, nie tak witalni jak po październiku. Inteligenci, wyszydzani, bronią się wciąż stylem Gałczyńskiego.

Ustąpili co prawda pensjonarkom miejsca w pierwszym szeregu, ale dla siebie zachowali hermetyczne, absurdalne dowcipy. Tego nie odbierze żadna nowa klasa, ani nowa publiczność oczekująca igrzysk innych niż absurdalne.

Tematem powyższego nie był więc, na dobrą sprawę, wjazd na wielorybie, choć to wiersz z dobrym, aby tak rzec, pretekstem. Zaczęty przed wojną, dostosowany do okoliczności, zaświadcza o wyższości sztuki wobec aktualności. Udana strofka nie może zginąć. Udana strofka jest bowiem najważniejsza.

Bluźnierstwa Gałczyńskiego już dawno przestały być bluźnierstwami. Ekscesy przeszły do historii artystycznych obyczajów, bo nie takie skandale inscenizują współcześni. Prowokacja społeczna przestała być zrozumiała. Niegdysiejsi przeciwnicy okazali się sprzymierzeńcami. Nie ma cywilizacji „Przekroju", ona też przeszła do historii.

Na tej opustoszałej przestrzeni, jak na pustej scenie, pozostał język. Rozlega się dobitnie, wiadomo, do kogo należy. Pozostały jego intonacje, zbitki wyobraźniowe, emblematy.

O Gałczyńskim wypada zakończyć żartem. Nie mamy jednak odwagi wymyślać żartu, więc wyręczymy się naszym autorem:

Thomas Mann zaczynał w „Simplicissimusie", a skończył jako laureat Nobla. Ja zacząłem w „Cyruliku", a skończyć mogę na szubienicy. Różne bo są drogi, jakimi za nos wodzi człowieka opatrzność.

Siebie w roli wieszcza III Rzeczpospolitej przewidzieć nie mógł. Czy polubiłby tę publiczność?

Marta Wyka

MARTA WYKA krytyk literacki, historyk literatury, wydała ostatnio tom szkiców *Punkty widzenia*.

Ilustracja **Aleksander Pieniek**

W październiku 2002 roku w Krakowie otwarta została

pierwsza w świecie czytelnia **liberatury**

Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poemes*, Czytelnia Liberatury

Fotografia Marcin Klag

Jej siedziba znajduje się w Małopolskim Instytucie Kultury przy Rynku Głównym 25. Donosić o tym na łamach „Dekady Literackiej" jest dla mnie szczególnym zaszczytem, gdyż właśnie w tym piśmie idea liberatury została wyartykułowana po raz pierwszy.

Było to w roku 1999 w eseju *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* (nr 5/6 z 30 VI), w którym, dokonując rewizji najbardziej fundamentalnych pojęć literaturoznawstwa, takich jak „forma", „tworzywo", „dzieło literackie", „czas" i „przestrzeń", zaproponowałem rozszerzenie owych definicji o fizyczny aspekt dzieła (czyli książkę) lub też uznanie istnienia liberatury – IV rodzaju literackiego, skutecznie wymykającego się dotychczasowym opisom.

Czymże zatem jest owa „liberatura"? Najogólniej mówiąc, liberatura to literatura totalna, w której elementy graficzne czy fizyczna przestrzeń książki (łac. *liber*) stanowią z tekstem integralną całość. Tak pojęte dzieło może mieć dowolny kształt i budowę (często mocno niekonwencjonalną), a wszystkie jego składniki: okładka, format, objętość, układ typograficzny, rodzaj papieru czy innego materiału, kolor, etc., mogą być nośnikami znaczenia.

Samo zjawisko ma tradycję starszą niż istnienie terminu, sięgającą narodzin pisma i pierwszych, najprymitywniejszych form książki. Dzieła o charakterze mniej lub bardziej liberackim powstawały praktycznie w każdej epoce i pod każdą szerokością geograficzną, a do najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu zaliczyć można takich pisarzy jak Sterne, Blake, Mallarmé, Cendrars, Joyce, Queneau, B. S. Johnson czy Federman. Natomiast w polskiej literaturze przejawy podobnego myślenia odnaleźć można chociażby w autorskich projektach Wyspiańskiego i Schulza, w propozycjach futurystycznych czy w poezji Przybosia z okresu współpracy ze Strzemińskim.

Oczywiście, autorzy ci nie określali swej twórczości mianem liberatury, uczynili to dopiero twórcy współcześni. Oprócz niżej podpisanego są to m.in. Radosław Nowakowski, Andrzej Bednarczyk, Marek Gajewski czy Katarzyna Bazarnik – redaktorka tomu *Od Joyce'a do liberatury* (Kraków 2002), jedynej jak dotąd pozycji krytycznej poświęconej temu zjawisku.

W krakowskiej Czytelni Liberatury zapoznać się można z dziełami większości spośród wymienionych tu pisarzy (oraz wielu innych), a zbiór jest systematycznie poszerzany. W niektórych przypadkach jest to jedyna możliwość kontaktu z danym tytułem – gdyż istnieje tylko kilka-kilkanaście egzemplarzy wykonanych przez samego autora, bądź pod jego kierunkiem (to „rękodzielnictwo" nie wynika z założeń ideologicznych, lecz spowodowane jest trudnościami technicznymi i mizerią naszego rynku wydawniczego).

Czytelnia kompletuje również prace teoretyczne o liberaturze: zarówno te, w których termin ten się pojawia (na razie powstało ich niewiele), jak i te, które cechuje podobne ujęcie tematu (o „liberaturze przed liberaturą" pisali już Mallarmé, Butor, Joseph Frank czy Carl Darryl Malmgren).

Gdyż liberatura to nie tyle nowy prąd czy moda w literaturze, co przede wszystkim nowy sposób postrzegania literatury już istniejącej.

Zenon Fajfer

Od lewej: EWA LIPSKA, ANDRZEJ DUDZIŃSKI, ANITA KASPEREK

Fotografie **Robert Urbański**

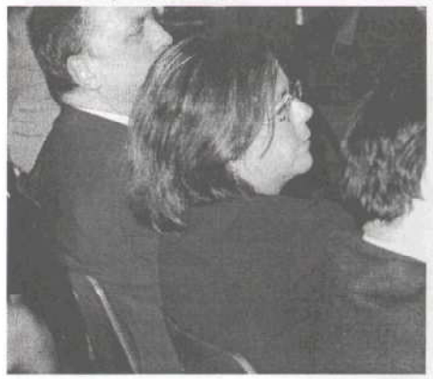
Kraków naukowy i artystyczny w Wydawnictwie Literackim

9 kwietnia br. miało miejsce niezwykłe spotkanie - z okazji 50. Jubileuszu Wydawnictwa Literackiego zorganizowano w salach przy ul. Długiej 1, kamienicy „Pod Globusem" wykupionej przed 12 laty przez WL, wówczas jeszcze przedsiębiorstwo państwowe, happening, w którym udział wzięli naukowcy z UJ i innych krakowskich uczelni, krakowscy artyści i literaci, z Wisławą Szymborską, Czesławem Miłoszem i Sławomirem Mrożkiem na czele, oraz dawni i obecni pracownicy zasłużonej dla polskiej kultury oficyny. Konferansjerami byli Ewa Lipska i Andrzej Dudziński, a w rolę aktorów wcielali się z wielkim talentem profesorowie.

Program Wydawnictwa Literackiego przez pięćdziesiąt lat podlegał, bo podlegać musiał, ciśnieniu dziejów. Ale nawet w najtrudniejszych latach, 1953 i 1954, ukazywały się w tej oficynie dzieła wiekopomne. Na początku dominowała zdecydowanie klasyka polska, a w latach siedemdziesiątych, które okazały się najbardziej dynamiczne w dorobku WL-u, akcent przesunął się w kierunku literatury współczesnej, szczególnie iberoamerykańskiej. Lata dziewięćdziesiąte to okres trudny dla dużych, obciążonych pękatymi tekami redakcyjnymi z poprzedniego okresu, wydawnictw państwowych. Nie wszystkie ten okres zdołały przetrwać. Niektóre się pośpiesznie sprywatyzowały, inne upadły. Wydawnictwu Literackiemu udało się nie tylko przetrwać, lecz znów rozwinąć i odzyskać dawną świetność.

Od lewej: JERZY BUZEK, były premier RP, CZESŁAW MIŁOSZ, SŁAWOMIR MROŻEK, WISŁAWA SZYMBORSKA

Od lewej: RAFAŁ SKĄPSKI, wiceminister kultury, i WERA MICHALSKA, właścicielka WL



Drugie pięćdziesięciolecie krakowska oficyna rozpoczyna jako wydawnictwo prywatne. Ale przednich ma właścicieli – panią Werę Michalską, od lat prowadząca z powodzeniem ambitne wydawnictwo szwajcarskie, z przedstawicielstwem w Warszawie, Noir sur Blanc, i spółkę pracowników Wydawnictwa.

Nowym właścicielom i nowemu kierownictwu Wydawnictwa, z panią prezes Anną Zarębą-Michalską na czele, redakcja „Dekady Literackiej" składa serdeczne gratulacje i życzy samych lat tłustych – z pożytkiem dla polskiej kultury!

br

■ W dwóch szczegółach nie sposób zgodzić się z tekstem Ewy Berberiusz o Marii Janion („Plus-Minus" nr 279). 1/ „Zawsze takie Rzeczypospolite będą, jakie młodzieży chowanie" to nie „zapoznana Staszicowska zasada", lecz wyjątek z aktu fundacyjnego Akademii Zamojskiej (1600), przez Staszica potem sparafrazowany (w innych słowach), 2/ „Protokoły (nie „tajemnice"!) mędrców Syjonu" to nie książka napisana po francusku za Napoleona III, lecz rosyjska broszura z r. 1905, będąca przeróbką francuskiego tekstu *Dialog w piekle między Monteskiuszem a Machiavellim* z r. 1864, pióra M. Joly'ego, gdzie jednak o „mędrcach Syjonu" i w ogóle o Żydach nie ma mowy. (hm)

Prof. Stanisław Grzybowski opowiada w „Dużym Formacie" (nr 30) jak to Ignacy Daszyński czytał z mównicy w parlamencie wiedeńskim jakąś książkę skonfiskowaną za pornografię, aby umożliwić jej dalsze publikowanie, bo wypowiedzi posłów nie mogły być cenzurowane. Relacja niezupełnie ścisła, bo chodziło tu nie o pornografię, ale o zbiór opowiadań *Legendy* Andrzeja Niemojewskiego, skonfiskowany za bluźnierstwo. A odczytywał je w parlamencie (w r. 1902) nie tylko Daszyński, ale i czeski poseł Vaclav Klofač. Książka ukazała się potem pod nazwą *Tytuł skonfiskowany*. (hm)

Zygmunt Kęstowicz we wspomnieniach *Na obrotowej linii życia*, spisanych w formie listów do Krystyny Zbijewskiej, wymienia jako autora *Krowoderskich zuchów* – Konstantego Krumłowskiego. Tymczasem autorem był Stefan Turski. Że też błędu tego nie zauważyła adresatka listów i nie ostrzegła swego korespondenta... (hm)

Prof. Bronisław Geremek chyba nie przeczytał przed drukiem wywiadu, którego udzielił Pawłowi Wrońskiemu („Gazeta Wyborcza" 14-15 XII), skoro Karol Szajnocha nazwany tu został „wielkim krakowskim profesorem" (w rzeczywistości mieszkał pod Lwowem i nigdy nie był profesorem), a odnowieńczy ruch czeski – przesunięty z początku na koniec XIX wieku. (hm)

Waldemar Januszczak pisze w „Przekroju" (nr 49), że markiza de Pompadour „zaczęła wystawiać sztuki w Wersalu, zamawiając je u największych dramaturgów w kraju, od Moliera po Woltera". Z tym Molierem to chyba szło jej trudno, zważywszy, że zmarł on mniej więcej pół wieku przed narodzinami markizy. (hm)

Adam Asnyk był poetą o dużej kulturze literackiej i mądrym człowiekiem. Chyba jednak przesadza Piotr Łuszczykiewicz, gdy pisze („Arkana" nr 10): „Człowiek niezwykłego formatu i nieprawdopodobnego talentu. Gigant liryki filozoficznej ostatnich dwóch stuleci. (...) Przenikliwość poety w ocenie współczesnej mu cywilizacji nie ma sobie równych". (hm)

Jarosław Klejnocki (*Jak nie zostałem menelem*, s. 45) wyśmiewa się z pewnego wierszyka, który recytował na akademii z okazji rewolucyjnej rocznicy, twierdząc, że przypomina on nekrolog Stalina napisany przez Dąbrowską. Najwidoczniej uważa, że wierszyk ów to także produkt socrealizmu. Tymczasem – jest to wiersz Juliana Tuwima *Śląsk śpiewa* napisany do przedwojennych czytanek szkolnych *Mówią wieki*. (hm)

Do cennej książki Andrzeja Szczeklika *Katharsis* wkradła się pomyłka. Autor pisze, że „epidemię gruźlicy opanowała streptomycyna wprowadzona do terapii w niecałe pięćdziesiąt lat po śmierci Katii Mann w Davos" (s. 120). Tymczasem Katia Mann bynajmniej w Davos nie stała się ofiarą gruźlicy. Zmarła dopiero w r. 1980 (mając 97 lat), a więc w trzydzieści kilka lat po wynalezieniu streptomycyny. (hm)

Amicus Plato... Z iście profesorskim roztargnieniem napisał Edward Balcerzan („Arkusz" nr 1), że w karczmie z bajki Mickiewicza o pani Twardowskiej „ten sobie mówi, a ten sobie mówi..." Mickiewicz jest autorem nie bajki, lecz ballady o pani Twardowskiej, a cytat pochodzi nie z tej ballady, lecz z *Powrotu taty*. (hm)

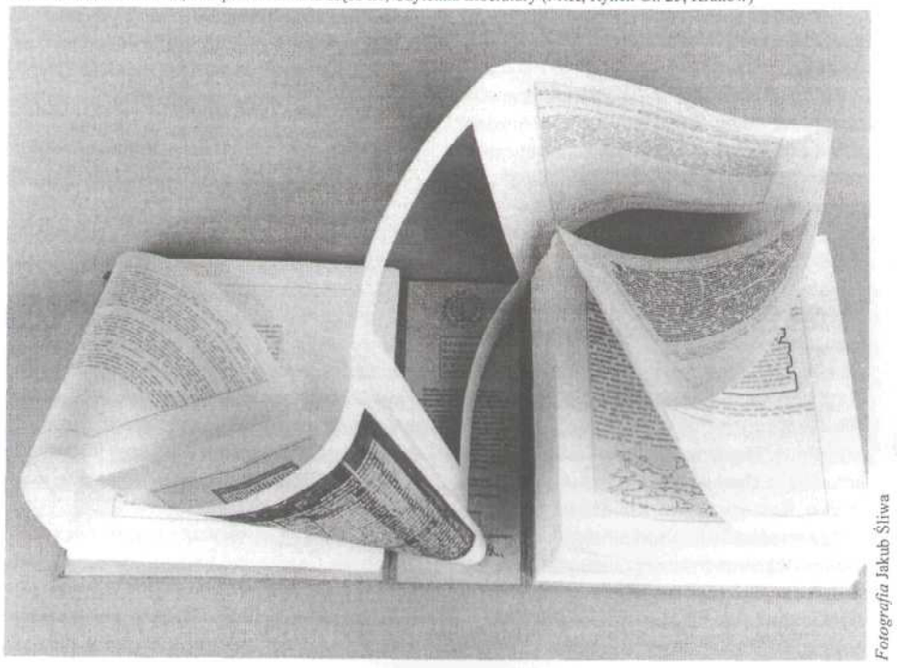
Justyna Kobus („Wprost" nr 4) twierdzi, że Irzykowski wykpił bezlitośnie Boya w *Beniaminku* za to, że ten w *Obrachunkach fredrowskich* bronił autora *Zemsty* przed ideologicznymi nadinterpretacjami. Wszystko to wyssane z palca; w *Beniaminku* nie ma ani słowa o *Obrachunkach* – i być nie mogło, bo ta książka Boya ukazała się później niż *Beniaminek*. Równie mylne jest twierdzenie pani Kobus, że Stefan Kisielewski uważał Boya za swego intelektualnego mistrza; za takiego mistrza uważał on właśnie antagonistę Boya – Irzykowskiego. (hm)

Nie wiedzie się łacińskiemu wyrazowi „homo" w polskiej prasie. Po premierze filmu Kawalerowicza dziennikarze pisali: „Quo vadis, homine" (zamiast homo), teraz znów Antoni Z. Kamiński („Plus-Minus" nr 33) umieszcza w podtytule wyrażenie „homini novi" – zamiast „homines novi". (hm)

Dwie nieścisłości zakradły się do ciekawego artykułu Janusza Tazbira *Książki, które się nie ukazały* (w zbiorze *Romantyzm – Poezja – Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*). Autor wymienia wśród nich dwa tytuły „Biblioteki Narodowej" – wybór *Listów z podróży* Odyńca w opracowaniu Henryka Życzyńskiego i *Antologię bajki polskiej* w opracowaniu Janusza Pelca. Otóż pierwsza z nich ukazała się jako t. 117 „Biblioteki Narodowej" w r. 1937, druga jako t. 239 w r. 1982 (co prawda w opracowaniu innego autora – Wacława Woźnowskiego). (hm)

Dziwne zdanie znajdujemy w szkicu Andrzeja Nowaka *Zdobywczym krokiem* („Twórczość" nr 2/3, s. 265): autor pisze, że zabójca Trockiego spoczął z honorami w ZSRR jako bohater, inspirując Erenburga do napisania *Julia Jurenita*. Jakże to możliwe, jeśli zabójca Trockiego, Ramon Mercader po wyjściu z więzienia w Meksyku, przyjechał do ZSRR w r. 1960, a powieść Erenburga ukazała się w r. 1922? (hm)

Radosław Nowakowski, *Nieopisanie świata część III*, Czytelnia Literatury (MIK, Rynek Gł. 25, Kraków)



Fotografia Jakub Śliwa

W swoim domku w Kersku pod Pragą Hrabal zajmował się pisaniem i ukochanymi kotami, wśród których ulubienicą była rudo-biała Auteczko. Kiedy jednak koty nadmiernie się rozmnożyły, przestał mieć czas na pracę i sen, stracił spokój ducha, prześladowany świadomością, że część z nich musi umrzeć i że musi je zabić właśnie on, który je kochał.

Udręczony, za odkupienie swojej winy uznał dopiero wypadek samochodowy, z którego cudem uszedł z życiem.

Ida Fink: *Odpływający ogród*, W. A. B., Warszawa 2002.

Tom opowiadań zebranych Idy Fink, urodzonej w Zbarażu w 1921 roku. W 1942 uciekła z getta i ukrywała się do końca wojny. Od 1957 roku mieszka w Izraelu. Opublikowała m.in. powieść *Podróż* (1990) oraz zbiory opowiadań *Skrawek czasu* (1976) i *Ślady* (1996). Otrzymała nagrodę im. Anny Frank, nagrodę Buchmanna Instytutu Yad Vashem, a także nagrodę Premio Moravia. Niedawno jej nazwisko znalazło się na ogłoszonej przez National Jewish Book Center w Nowym Jorku liście stu najważniejszych autorów żydowskich.

Zbiór zawiera cztery nowe opowiadania.

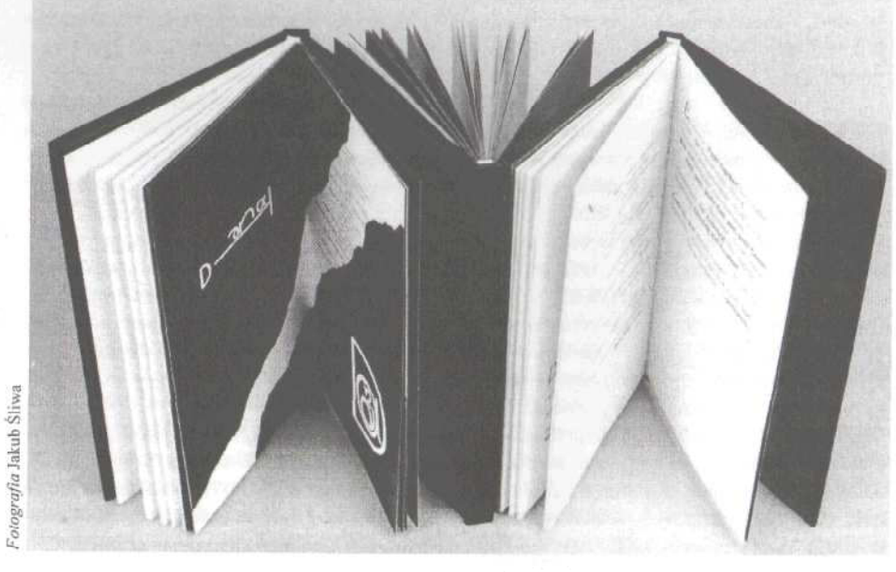
Shulamit Lapid: *Krew mojej konkubiny*, przeł. Magdalena Sommer, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.

W nowej powieści kryminalnej o przygodach Lizzi Badihi, energicznej dziennikarki z Beer Szewy, Shulamit Lapid nawiązuje do biblijnej historii o zbrodni mieszkańców Gibea, rozpaczy męża zamordowanej, który „rozciął ją (...) na dwanaście sztuk i rozesłał po wszystkich granicach izraelskich", wskutek czego doszło do wspólnej zemsty Izraelitów.

Primož Čučnik: *Zapach herbaty*, przeł. K. Šalamun-Biedrzycka, A. Będkowska-Kopczyk, A. Wiedemann, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002.

Tom z Biblioteki „Studium" prezentuje przedstawiciela nowej poezji słoweńskiej. Autor, urodzony w 1971 roku w Lublanie, jest poetą, krytykiem, historykiem filozofii, tłumaczem literatury polskiej. Wydał dotychczas dwie książki. Pracuje w redakcji miesięcznika „Literatura". W tym zbiorze znajdziemy parę akcentów polskich, m.in. wiersz o krakowskim Kazimierzu. Poeta niewątpliwie terminował zarówno u Franka O'Hary, jak i u Tomaža Šalamuna.

Zenon Fajfer & Katarzyna Bazarnik, *Oka-leczenie*, Czytelnia Literatury (MIK, Rynek Gł. 25, Kraków).



Fotografia Jakub Śliwa

■ „Nie potrafił się Miłek do siebie uśmiechać. W szkole, z innymi uśmiechał się od ucha do ucha i gadał głupoty. I nawet sam sobie wydawał się luzacki. W każdym razie niektórzy tak o nim mówili. Trudno w to uwierzyć, gdy się go widzi tylko na podwórku, gdy się jego dziennik wyłącznie czyta, gdy się z nim poważnie, jak Chudy, rozmawia. Ciężko przeskoczyć do innego świata, do tej codziennej a wypracowanej społecznej dezynwoltury, do obcej mu w końcu nonszalancji." To fragment obszernej prozy zamieszczonej w **„Twórczości"** (2003 nr 2-3): *Dziennika dziwaka* Ryszarda Dobrowolskiego. To dziennik dziwaka i dziwny dziennik. Wprawdzie nie ma tu organizacji związanej z chronologicznie usystematyzowanym przyrastaniem zapisków, jednak w miarę następowania po sobie kolejnych rozdziałów bohater – spisywacz dorasta, dochodząc do matury. Jest to zapisywana w dzienniku opowieść Miłka albo trzecioosobowa narracja o Miłku z luźnymi wariacjami wykorzystującymi jego dziennik i młodzieńcze próby twórczości. Także tematy rozdziałów „dorosleją", towarzysząc dojrzewaniu, problemom w szkole i w domu, (pseudo)rozważaniom filozoficznym, pierwszym doświadczeniom erotycznym. Miłek to dziwak w wielu aspektach i na wielu płaszczyznach. Dziwak, bo pisze wiersze (twierdząc, że pisze je, aby udowodnić, że może to robić i zarazem zanegować pisanie wierszy), bo nie chodzi na religię (ojciec milicjant) i nie chce wierzyć w boga, bo bez przerwy porusza poważne tematy, bo pyta o sens wszystkiego. Dziennik pokazuje też Miłka jako (prawie) zwykłego chłopaka, trochę nadwrażliwego, zarozumiałego samotnika, który wprawdzie często zachowuje się tak jak rówieśnicy ale próbuje nadać temu „głębszy" sens. Jest w tym poza, podkreślana używaniem trudnych słów lub przywoływaniem książek, spektakli. Oszczędnym, gdyż w gruncie rzeczy Miłek nie zajął studiowaniem niczego na poważnie, acz rozmyślał nad matematyką lub filozofią, siedząc jednak najczęściej przed telewizorem. Napuszoną niedojrzałością językową razi choćby ta „społeczna dezynwoltura". Jednak nie można odmówić autentyczności a nawet dojrzałości niektórym rozważaniom, np. tym o przypominaniu sobie, wspomnieniach, odczytywaniu przeszłości. Śmieszą czasem jego rozważania o kobietach, dziewczynach – śmieszą bardziej nie dlatego, że jego, ale że powtarzalne, że typowe, choć nie powszechne. Jakieś tam szukanie ideału kobiety, próby poznania, niechęć zaraz po poznaniu, niedojrzałość i zieloność. I te rozważania: „nie znajdował żadnej dziewczyny, która by wykraczała ponad przeciętność, która znacząco różniłaby się od jego kuzynek." No i młodzieńcze spleeny: „był nieszczęśliwy i nie wiedział dlaczego. Nie, żeby go to specjalnie męczyło. Po prostu chciał być szczęśliwy, a jakoś nie szło."

W pierwszym tegorocznym numerze kwartalnika **„2+3D"** (2003 nr 1) warto przeczytać i oglądnąć artykuł *Rock Design* Lexa Drewinskiego. Właśnie, przede wszystkim oglądnąć, gdyż chodzi o projektowanie okładek dla albumów z muzyką rockową. Okładkę dla płyty *Sticky Fingers* (1971 r.) grupy The Rolling Stones zaprojektował Andy Warhol. Jest to pierwsza okładka płyty zrobiona w stylu *ready-made*. „Front to czarno-biała fotografia obcisłych lewisów z wklejonym w nią zamkiem błyskawicznym. Po rozpięciu zamka pojawia się wydrukowane na kopercie płyty zdjęcie białych męskich slipów i ud. Dwuznaczny tytuł *Sticky Fingers* kojarzył się z seksualnymi praktykami. Tył okładki konsekwentnie ukazuje okryte dżinsami męskie pośladki" – to część istotnego opisu, gdyż na reprodukcji nie można zauważyć wszystkich szczegółów. Warto pamiętać, że była to epoka przed płytą kompaktową, więc okładki i krążki były (najczęściej) większe od dzisiejszych płyt. Drewinski omawia szereg okładek znaczących dla „historii płytowego dizajnu". Uwagę zwraca również okładka płyty punkowego singla grupy Sex Pistols: *God Save The Queen*. „Królową angielską potraktowano na niej w taki sposób, że mogłaby rzeczywiście potrzebować pomocy" – krótko konstatuje autor. Projektant okładki: Jamie Reid zakleił oczy i usta królowej paskami z nazwami płyty i zespołu. Napisy są konstruowane za pomocą słów i liter wyciętych z gazet – jak w anonimowych listach ze starych filmów o detektywach.

W tym numerze zwraca również uwagę tekst o projektowaniu w Szwajcarii (Monika Bielak: *Młodzi Szwajacarzy*), który jest właściwie krótkim wprowadzeniem do problemu i pozwala na zorientowania się w trendach nazwiskach, grupach.

Bielak dotyka nie tylko problemów typografii, pisze również o wzornictwie użytkowym (meblach).

Jak niejednorodny, trudny do zdefiniowania, pełen sympatii i niechęci zarazem jest stosunek Ameryki i Europy pokazuje chociażby sprawa wojny z Irakiem. Być może po ukazaniu się tego numeru będzie już po wojnie. W takim kontekście szczególnie warto sięgnąć jeszcze na półkę z ubiegłorocznymi czasopismami. Relacji starego i nowego świata w całości poświęcony jest ósmy numer kwartalnika **„Kafka"** (2002 nr 8). Peter Bender swój artykuł *Honor czy korzyść* zaczyna od przypomnienia sporu dwóch polityków Związku Achajskiego na Peloponezie. Racja jednego: jeśli nie mamy dość siły, żeby w relacji z coraz bardziej dominującym Rzymem zachować honor, zadbajmy przynajmniej o korzyść, spełniając życzenia Rzymian. Drugi uważał, że trzeba upierać się przy swoich prawach, w przeciwnym razie Rzym będzie coraz bardziej narzucał swoją wolę i doprowadzi do zniewolenia. „Gdybym w tym tekście zamiast 'Rzymianie' napisał 'Amerykanie', mógłby on stać się zapisem aktualnej debaty europejskich polityków na temat ich stosunku do Ameryki. Tony Blair mógłby objąć rolę stronnika ugodowości, który z nadgorliwym posłuszeństwem wypełnia wszystkie życzenia Amerykanów. Spadkobiercy de Gaulle'a w Paryżu zajęliby przeciwną, głoszącą pokojowy sprzeciw, pozycję. Niemcy wahaliby się i lawirowali, jednak szybko podporządkowaliby mocarstwu. Polacy stanęliby przy Blairze i pokazali, że dalej są najwierniejszymi wasalami Stanów Zjednoczonych" – pisze Bender. W dalszej części tekstu mnoży ciekawe, dające do myślenia, porównania stosunku Rzymu i Grecji, Ameryki i Europy. Ze sfery polityki przechodzi do kultury, przywołując Horacego. Czy twierdzenie, że podbita mieczem Grecja zdobyła Rzym duchem można zastosować do relacji między Ameryką i Europą? Na początku: tak. Potem uniezależnili się od wzorców (jak Rzymianie w czasach Augusta) i wreszcie w drugiej połowie XX wieku zaczęli przerastać Europę w wielu dziedzinach. Stary kontynent traci przewagę kulturalną.

Czeszka, Hana Andronikova wyraźnie nie jest zachwycona tym, co przyszło z Ameryki po aksamitnej rewolucji. W tekście *O pasterzu i owcach* z obawą pisze o konsumpcjonizmie, reklamowym praniu mózgów, kulcie pieniądza, zmęczeniu, ubóstwie życia duchowego przepracowanych ludzi. „Miejsce przesytu bolszewickim minimum zajął nieograniczony wybór (towarów, technologii, możliwości, informacji i tak dalej), który po krótszym lub dłuższym korzystaniu z niego pełnymi garściami przyniósł poczucie kompletnej pustki." Wprawdzie Europa nie umie się mu przeciwstawić, ale optymizm i witalizm Ameryki jest zbyt przerysowany, oparty na wymuszonym kulcie sukcesu, arogancki, jakiś taki nie-inteligencki. Wymowy tego tekstu nie łagodzą nawet końcowe stwierdzenia autorki, że Europa i Ameryka to tylko części tego samego świata, który w znacznej mierze wpływa na nas jako całość. Warto przeczytać ten tekst, chociażby po to, aby się z nim nie zgodzić.

Dla przeciwwagi trzeba przeczytać artykuł Aleša Debeljaka *Most Atlantycki*. Dla niego otwarcie na Amerykę jest szansą, nie zagrożeniem. „Gdyby Europa zdecydowała się poprzestać na tym, co już osiągnęła w kulturze, byłaby to strategia krótkowzroczna. Jeśli nie uda się nam również w tej dziedzinie odnowić własnej energii i połączyć bogatego dorobku europejskiego z amerykańską otwartością, to znaczy, że zaprzepaściliśmy wielką szansę, którą otwarł dla nas most przez Atlantyk."

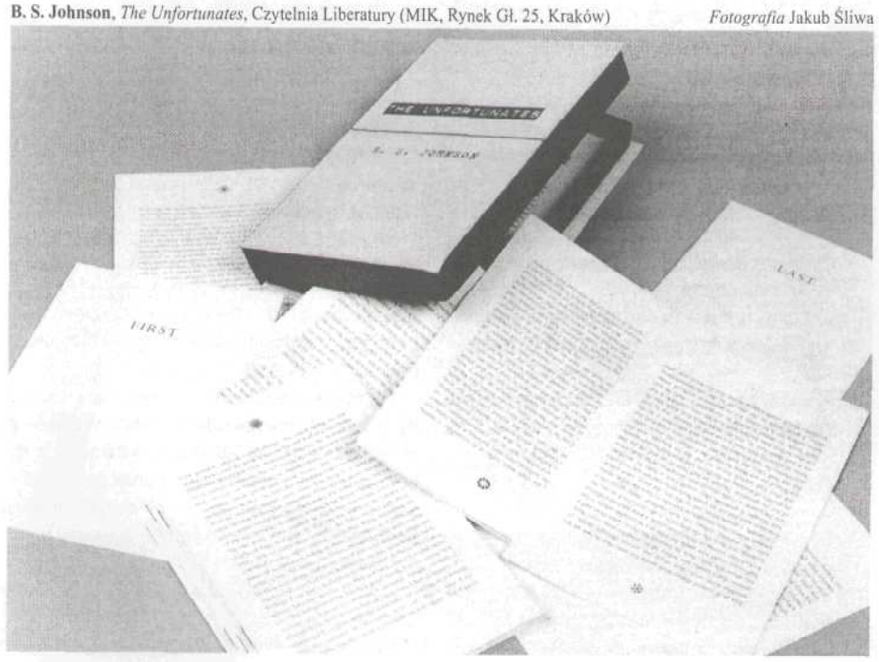
Znany pianista, Grabowski, oficer w kampanii wrześniowej trafia do niewoli sowieckiej. Próbuje uciec już na stacji w Kozielsku, korzystając z zamieszania po tym jak porucznik Lewandowska daje w pysk żołnierzowi rosyjskiemu, który ją obmacywał. Jednak żadna próba ucieczki się nie powiedzie. Od zdjęć archiwalnych i zdjęć na kozielskiej stacji zaczyna się scenariusz filmowy *Sanatorium Gorkiego* Dżamili Ankiewicz i Roberta Glińskiego (**„Dialog"** 2002 nr 12). To powinien być dobry film. Opowieść o oficerze rezerwy, który nie udaje bohatera, jednak nie przyjmuje intratnej propozycji sowietów, aby koncertować w Moskwie. Opowieść o niewiernym mężu, który chce odzyskać rodzinę. Grabowski ginie w siedzibie NKWD w Smoleńsku, podejmując ostatnią próbę ucieczki, walcząc w zabarykadowanej celi. Scenariusz kończy się sceną w „latach współczesnych". Zofia, córka Grabowskiego chce się czegoś dowiedzieć o ojcu od Saszy, syna komendanta obozu w Kozielsku. Sasza udaje, że nie pamięta. Nie rozpoznaje fragmentu zdjęcia, na którym kazał się sfotografować w obozie z Grabowskim i psem Stalinkiem.

Znana i dobra dziennikarka, Teresa Bedell, zostaje osaczona przez maniaka, któremu wydaje się, że po pierwszej randce (w ciemno) ma do niej prawo. Tony za wszelką cenę próbuje ją zdobyć, zawłaszczyć, wreszcie unicestwić. Sztuka Rebecci Gilman *Będę cię miał*, drukowana w „Dialogu" jest dobrym studium psychologicznym takiej chorej relacji. Spotkanie z chorym mężczyzną staje się dla Teresy toksyczne, wpędza ją w depresję, zmusza do zmiany miejsca zamieszkania. Przyjaciele i policja nie pomagają, psychopata zwycięża: Teresa ucieka do innego miasta, gdzie będzie pisać pod zmienionym nazwiskiem.

Nie wiem, jak dobrze napisać o wierszach Kuby Mokrosińskiego, opublikowanych przez **„FA-art"** (2002 nr 4). Albo trzeba by je przepisać i zostawić czytelnika sam na sam z frapującą lekturą, albo z namysłem analizować wers po wersie. Próbować rozwiązać metafory i opowiedzieć obrazy, które budują się w głowie po trzeciej, czwartej, piątej lekturze. To, oczywiście, nie jest tu możliwe. Do zacytowania fragmentów wybrałem *Mistrza gruzów*. „Kamieniem strącić można wiele rzeczy / Pożytecznych. Na przykład światło blade." To dwa pierwsze wersy tego utworu. I jego zakończenie: „(...) Kamieniem koniec / Można stroić i w dno stoczenia / Kamieniem czekać. Strącony goniec."

Robert Kozela

B. S. Johnson, *The Unfortunates*, Czytelnia Liberatury (MIK, Rynek Gł. 25, Kraków) *Fotografia* Jakub Śliwa



GIEŁDA TALENTÓW (9)

■ Entuzjastom poezji zalecamy dziś lekturę obowiązkową: nowy poemat Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002). Dlaczego, niech każdy sobie sam dopowie. Chętnie przeczytamy i opublikujemy spisane przez Państwa wrażenia. Dla nas to znów wielki Mistrz i, zarazem, Miłosz „w pigułce".

Czytamy utwory Państwa powoli, możemy omówić zaledwie kilka propozycji; teczki ze zgromadzonymi tekstami puchną. Zalecamy zatem cierpliwość i wyrozumiałość.

Tym razem wiele rzeczy nam się spodobało – coś, nie tylko w czytanej poezji, ale i w listach do nas skierowanych, przyciągnęło naszą uwagę – na przykład **Krzysztof Grzelak** z Łodzi, przedstawiający się tak: „Urodziłem się w okresie schyłkowego Gierka, a mój rozwój psychiczny przypadł na okres szczytującego Jaruzelskiego. Jestem koniarzem, kobieciarzem, koneserem i może dlatego zostałem poetą". Opublikował debiutancki tomik, studiuje, drukował to i owo, tu i ówdzie, i nagle takie zdanie: „Niestety, tak naprawdę nic z tego nie wynika".

Co to znaczy – bo jest to poeta odznaczający się nieprzeciętnym darem obserwacji, przedniej klasy dowcipem, „zmysłem historii" (doradzamy Panu czytanie wierszy Jerzego Gizelli) – czy autora dopadło zwątpienie w sens pisania? Otóż, wydaje nam się, że czasy sprzyjające – przy odpowiednich funduszach – promocji rzeczy wątpliwych, dziełek jednego sezonu, skłaniają do tego rodzaju zamyśleń. Ale – pocieszamy Pana Krzysztofa – już i twórcy uznani, z dużym dorobkiem, skazani są na lokalną sławę, ograniczoną popularność, powodzenie w bardzo wąskim kręgu wtajemniczonych.

Wierzymy w Pana talent i optymizm. A z wierszy wypisujemy następujące skrzydlate frazy:

organista zawodził niczym Ordonka zapchana słodką bułeczką

oraz

noc z tobą jest trudna
niczym elektryfikacja Mongolii

Miłą niespodziankę sprawiła nam też Pani **Joanna Pałach**, autorka opublikowanego trzy lata temu zbioru *Pomidor*. Pisze piękne, wyraziste wiersze, ciążące czasem ku prozie. Z zestawu podobają nam się szczególnie *Dobrze jest iść brzegiem morza* (jakby portret Anny Świrszczyńskiej – kto dziś pamięta tę znakomitą Poetkę?!), *Dwa słońca* (z obcowania z tymi tekstami wynika stara prawda, że dobrze mieć jakieś magiczne miejsce do pisania; dla Pani Joasi to brzeg morza, zbiegowiska plaż). Przytaczamy jeden z udanych wierszy krótszych (o naszej powierzchownej, „ekskluzywnej" nietrwałości) – i gratulujemy:

Jednorazowa

Kończę się
zostało ci już niewiele stron
wysokonakładowego miesięcznika dla kobiet
wydawanego na luksusowym papierze
jak on jestem wielorazowo jednorazowa
nieuchronnie trafię na makulaturę
choć o wiele szlachetniej byłoby
spłonąć na kominku
Co po mnie zostanie
jakiś wycięty ale nigdy nie wypróbowany
przepis na naleśniki
zapach z reklamówki perfum
sprawdzony odruchowo horoskop
i tombakowa myśl z rozwiązanej krzyżówki
Dziękuję za przeczytanie
Nie pisz listów do redakcji

Pan **Jacek T.** z Wrocławia pisze do nas: „(...) Przesyłam Państwu porcję moich tekstów – niezgodnych z obowiązującą modą, nie chcących wzruszać, ale odkrywać. Liczę, że po tym wstępie zniechęcę tych z Państwa, którzy wiedzą już, czym jest poezja. Pozostałym życzę przyjemnej podróży".

Podróż okazała się niezbyt męcząca, przez ładny liryzm, nie zawsze udane metafory, niewielką skłonność do patosu. Ale jedziemy z Panem w dobrym kierunku. Niepokoi nas jednak pewna kategoryczność w finale listu: skąd Pan wie, jaka jest obowiązująca moda w poezji. Jaka? Bo my czytamy dość sporo, i nie wiemy, co Pan ma na myśli. Czy przypadkiem nie należy Pan do tych, którzy z trudem znoszą życzliwe krytyczne uwagi?

I na koniec – kilka uwag o wierszach Pana

Przemysława D. z Łodzi: gołym okiem widać Pańską inteligencję, erudycję, pilne studiowanie Miłosza, autorską samoświadomość, ale – na Boga – niech Pan dopuści między słowa wierszy jakiś żywioł, niech wiersze zerwą się z łańcucha humanistycznej wiedzy, niech będę „głupsze" albo „mądrzejsze" od Pana i wolne od takich fragmentów (zaledwie pięknych, zaledwie słusznych):

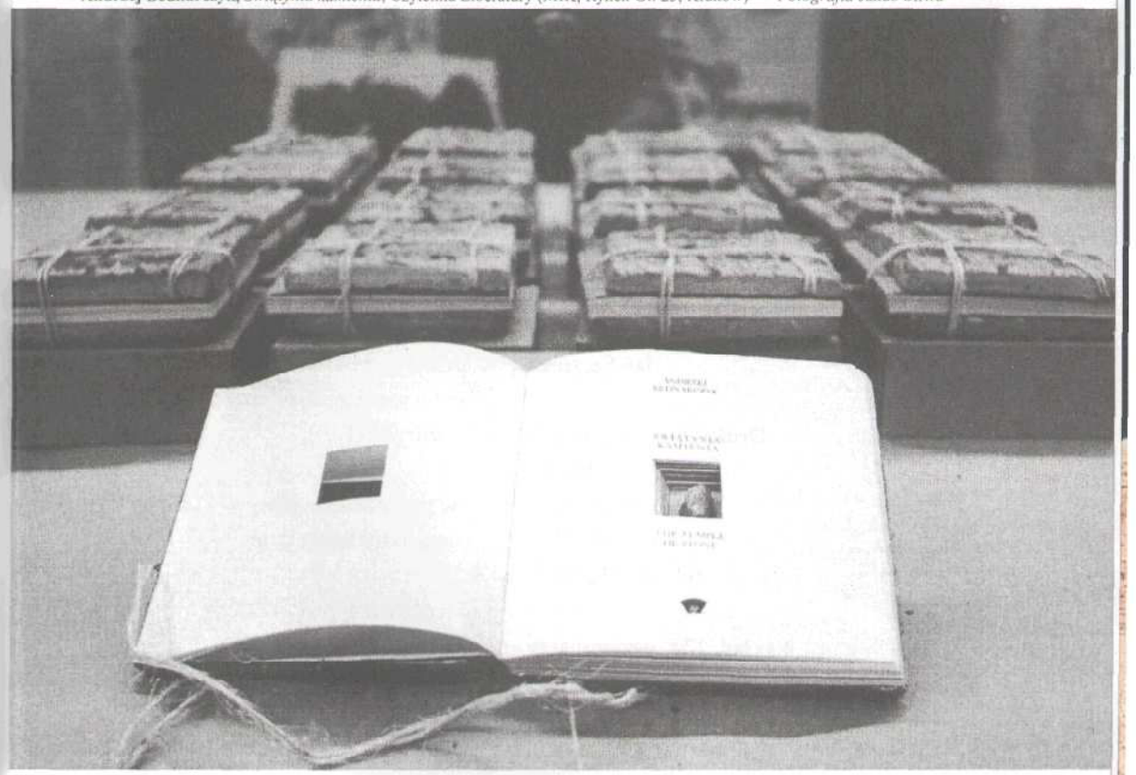
(...) mój dajmonion
woli starych mistrzów
frazę dostojną
jak szum rzeki o zmierzchu
pochwałę dnia i sytość
nocy

przeglądając
antologie wschodzących
i tych co już wszeszli
rumieni się
zatyka uszy

chciałby odpocząć
mieć czas
na podjęcie decyzji
może odejdzie
z zawodu

zacznie uprawiać ziemię
zasadzi pierwsze drzewo

(***Mój dajmonion***)

Jedynie myśl o niekonieczności wykonywania tego „zawodu" (zwanego przez innych powołaniem) wydaje nam się autentyczna.

Andrzej Bednarczyk, *Świątynia kamienia*, Czytelnia Liberatury (MIK, Rynek Gł. 25, Kraków) *Fotografia* Jakub Śliwa