

# MY DO EUROPY...

Rozmawiają: Marta WYKA, Teresa WALAS, Bronisław ŁAGOWSKI, Jan PROKOP, Zbigniew PUCEK, Jan SOWA, Paweł TARANCZEWSKI i Robert OSTASZEWSKI.



Zofia Kulik, *Archiwum gestów*, 1987–1991

**Marta Wyka:** „My do Europy” – w ten sposób, dosyć ogólnie, sformułowaliśmy nasz temat. Zawiazkiem dyskusji może być pytanie, czy istnieje paradygmat europejski traktowany zarówno jako przykład czy wzór, jak i ciąg alternatyw. Chciałabym przy okazji przypomnieć dwie książki dotyczące Europy. Jedna z nich jest dosyć „stara”, chodzi mianowicie o tekst Benedetto Croce *Historia Europy w XIX wieku*, który cenię jako swojego rodzaju diagnozę dziewiętnastowiecznej europejskości. Druga książka to *Europa* Normana Daviesa. Dlaczego zestawiam akurat te dwie książki? Otóż Croce i Davies, zajmując się kwestią europejskości, dochodzili do podobnych konkluzji, że Europa – i ta XIX-wieczna, i ta XX-wieczna – będzie w swoim rozwoju zmierzała w stronę rozwiązań liberalnych. Czy mieli rację, czy nie, to sprawa osobna. Mnie zaintrygowała ta zbieżność w sposobie myślenia o Europie. I wreszcie, żeby zrobić się trochę lżej, przypomnę jeszcze jeden tekst. Kolejny raz wchodzimy do Europy, już trzeci, bo przecież wchodziliśmy po I wojnie światowej, potem po II wojnie,



Fotografie, detale, Starmach Gallery



Reprodukcja Dzięki uprzejmości Starmach Gallery

kiedy weszliśmy i zaraz musieliśmy wyjść, i teraz. Chodzi o wiersz Czesława Miłosza z tomu *Kroniki*. W wierszu tym Miłosz opisuje podróż dwuletniego chłopca koleją transsyberyjską z Krasnojarska do Gór Sajańskich w roku 1913. W wierszu jest następująca puenta: „dwuletni kosmopolita, uczestnik przyobiecanej europejskiej ery”. Miłosz używa ciekawego określenia: „przyobiecana europejska era”. Czy faktycznie żyjemy w „europejskiej erze”?

**Jan Sowa:** Wchodzimy do pewnej organizacji, do Unii Europejskiej, jest to organizacja polityczno-ekonomiczna. Nie należy do niej na przykład Szwajcaria, która niewątpliwie jest krajem europejskim. Nasza akcesja ma oczywiście jakiś aspekt powrotu do pewnej wspólnoty, ale trzeba pamiętać, że ta wspólnota z granicami Europy wcale się nie pokrywa. Natomiast gdybyśmy mówili o paradygmacie kulturowym, bo ja tak rozumiem paradygmat europejski, to okazałoby się, że krajem europejskim są Stany Zjednoczone czy Australia. Może należałoby raczej mówić o paradygmacie zachodnim, więc

w tym przypadku wejście do Unii Europejskiej nie byłoby jakąś cezurą, bo niczego nie zmienia.

**Wyka:** Rzeczywiście niewiele zmienia. Ale jest to data graniczna, mocno symboliczna, jak, powiedzmy, koniec wieku. Dlatego prowokuje do dyskusji.

**Teresa Walas:** Wcale jednak nie chcemy, wracając do wypowiedzi pana Sowy, utożsamiać Unii Europejskiej z Europą.

**Sowa:** Chciałem jedynie podkreślić, że Unia jest przede wszystkim wspólnotą opartą na podstawach politycznych i ekonomicznych. Być może niedługo wejdzie do niej Turcja, która z paradygmatem europejskim ma niewiele wspólnego. Warto jednak zwrócić uwagę na pewien zabieg, czyli utożsamianie Europy z Unią, co samo w sobie jest pewną manipulacją. To jest jawne faworyzowanie Unii, która przypisuje sobie europejskie dziedzictwo historyczne.

**Paweł Taranczewski:** Takich utożsamień dokonywano także wcześniej, kiedy pojęcie Europy ograniczano na przykład do krajów leżących na jej zachodzie.

A co możemy wnieść do Europy? Zwróciłbym uwagę na dwie rzeczy. Na pewno nie wniesiemy jakieś rozwiniętej myśli technicznej, przynajmniej nie w najbliższych latach. Są jednak u nas takie „towary” eksportowe, których nigdzie nie ma.

**Sowa:** Na przykład jakie?

**Zbigniew Pucek:** Oscypki i kwaśne mleko?

**Taranczewski:** Myślę o czymś takim, co można by porównać z mistyką nadreńską z XVI wieku, tworzoną chociażby przez Eckharda. Coś podobnego zaistniało w Krakowie: na własny użytek nazywam to mistyką nadwiślańską. Chodzi mi o nurt duchowy reprezentowany przez siostrę Faustynę czy Alberta Chmielowskiego, a rozwijany przez, na przykład, Karola Wojtyłę. Czym się to charakteryzuje? Mistyka nadreńska była spekulatywna. Nam ten typ myślenia nie idzie. Siłą mistyki nadwiślańskiej jest *praxis*. Odpowiednio opakowana, opracowana może być naszym towarem eksportowym.

**Sowa:** Ale kto to będzie chciał importować? Obawiam się, że jest to coś takiego, co u nas niektórym ludziom może się wydawać interesujące, ale Zachód tego zainteresowania nie musi podzielać.

**Taranczewski:** Odpowiednio opakowana mistyka nadwiślańska na pewno zainteresuje ludzi badających kwestie historii idei czy teologii. Jestem o tym przekonany.

**Jan Prokop:** Ta kwestia wiąże się z problemem sekularyzacji, charakterystycznej dla współczesnej Europy. Wydaje mi się jednak, że Europa postmodernistyczna odczuwa potrzebę duchowości, którą nie u wszystkich zaspokaja choćby new age, więc być może siostra Faustyna

z przesłaniem **Miłosierdzia Bożego** też kogoś zainteresuje.

**Taranczewski:** Oprócz tego jest przecież wysokiej klasy **polska** humanistyka i sztuka. Nazwiska **Strzebińskiego** czy **Kobro** zna przecież cała Europa. To jest nasz realny wkład w kulturę europejską.

**Wyka:** Może nie od razu sprzedawać, tylko pokazywać. Prac Kozyry chyba nikt raczej nie kupi. Konceptualne dzieła można pokazać tylko raz.

**Walas:** A zmieniając nieco temat: czy możliwa jest esencjalna definicja Europy? Czy sensowne i prawomocne jest posługiwanie się w naszym myśleniu przymiotnikiem „europejski”? Czy to w ogóle jeszcze dzisiaj działa poza dyskursem wywołanym przez Unię Europejską? Czy gdyby nie Unia, to myślelibyśmy w kategoriach: on jest albo nie jest Europejczykiem, czy to jest poziom europejski, czy to jest europejskie?

**Bronisław Łagowski:** Europejczycy na innych kontynentach na pewno są rozpoznawani i to nie tylko przez kolor skóry czy styl ubioru, ale też przez styl zachowania czy myślenia. A to że w wielu okresach w Polsce problematyka europejska była taka żywa, to było tylko świadectwem tego, że Polska od Europy się dosyć różniła i różni.

Ja nie myślę, żeby Europa czekała z niecierpliwością na ten typ duchowości, którą reprezentuje siostra Faustyna. Nawet gdyby ją naukowo opracować, to byłby to kres żywotności tej mistyki. Ale w tym coś jest i widziałbym tutaj ogólniejszą kwestię. Jeżeli porównuję kulturę zachodnią wyrażoną w literaturze, filozofii, polityce z naszą, to rzuca mi się w oczy taka rzecz: zachodnia kultura to

jest racjonalizm, realizm, docenienie, nawet czasem przecenienie, świata materialnego oraz porządku; natomiast to, co uderza w polskiej kulturze, to jest tzw. życie duchowe pozbawione dyscypliny intelektualnej, niezracjonalizowane, czy może nawet, powiedziałbym wyraźniej, jakaś pretensja do duchowości. A kiedy już zostaje spisana, to kończy się na jakimś myśleniu mistycznym à la Hoene-Wroński czy mesjanizmie. Zachodni Europejczyk, jeżeli zauważy u nas jakąś nowość, coś co wcześniej było mu obce, to będzie nią widoczne u nas oderwanie od rzeczywistości: to widać w budynkach, drogach, całym świecie materialnym, w stosunku do prawa. To jest ta nasza odmienność.

**Walas:** Po części mamy tu do czynienia z zapóźnieniem cywilizacyjnym. Czy w tym jedynie można szukać u nas jakiejś odmienności?

**Łagowski:** Nie można tego sprowadzać jedynie do zapóźnienia cywilizacyjnego. W tym nastawieniu jest jednak odmienność. Bo zapóźnienie cywilizacyjne ma swoje przyczyny, które tkwią w życiu duchowym i wyobraźni. Albo ogólnie rzecz ujmując – w stosunku do świata. I gdybym miał odpowiedzieć na pytanie: czym Polska może się zaznaczyć w Europie, to odpowiedziałbym: właśnie tym. Ale czy Europa potrzebuje takiej odmienności? Chyba nie. I jeszcze inna sprawa. Do wejścia w struktury europejskie byliśmy przygotowywani przez dłuższy czas. Sednem ideologii europejskiej było założenie, że istnieje coś takiego jak europejska tożsamość. Były próby definiowania jej, czy nawet egzaltowania się nią. Ale w zasadzie treść tego była dosyć banalna, a zarazem prawdziwa. Tyle tylko że ona się dezaktualizuje. Jeżeli Polska opowiedziała się już za przyjęciem do UE

ZBIGNIEW PUCEK, MARTA WYKA i ROBERT OSTASZEWSKI

Fotografia Teresa Walas



LITERACKA

MY DO EUROPY

7

## ROZMOWA REDAKCYJNA

Turcji, to te wszystkie wypracowane dotąd definicje tożsamości europejskiej nie znaczą. Turcja ożywi przecież islam europejski. I to zapowiada raczej dezintegrację tej wciąż tworzącej się struktury. Ale – z drugiej strony – do tej dezintegracji wcale dojść nie musi. Europa, czy w tym przypadku już Zachód, może wykazać jakąś siłę absorbowania, przystosowywania się do inności. Ale przy założeniu, że Europa pozostanie opozycyjnym elementem cywilizacji zachodniej wobec Stanów. Optymistyczny wariant rozwoju Europy przewiduje udoskonalanie, racjonalizowanie jej struktur polityczno-ekonomicznych. To się robi środkami wielkiej socjotechniki. Ale Amerykanie mają w tej sprawie takie oto stanowisko: są przeciwnikami państw narodowych, chcą państwa narodowe w Europie rozbić, osłabić. UE miałaby spełniać rolę su-

perpaństwa. Ale Amerykanie wcale nie chcą tej mocnej podmiotowości europejskiej. Oni potrzebują, paradoksalnie, Europy, która się jednoczy, ale jednak nie do końca. Co z tego wszystkiego wynika? Nasza tożsamościowa koncepcja europejskości, poddawana naciskom z wielu stron, zaczyna się dezaktualizować. Zachodzą procesy, które każą widzieć w jednoczącej się Europie początek tworzenia się jakiejś większej, szerszej struktury, której tożsamość europejska będzie jedynie składnikiem.

**Prokop:** Ja bym jednak przypomniał tu stare kategorie Weberowskie. Weber wiąże Europę z nowoczesnością (*modernite*). Bo to właśnie Europa była matecznikiem nowoczesności, rozlała ją na Amerykę. I dziś Stany są jeszcze bardziej nowoczesne niż Europa... Ale to wszystko są mikroby europejskie. Tę no-

woczesność można sprowadzić do Weberowskiej definicji kapitalizmu, który się zrodził ze źródeł protestanckich, z etyki dobrej pracy i jej racjonalizacji, z dobrej organizacji, z odczarowania świata („a ludzie mówią i mówią uczenie, że to nie łyzy są, ale że kamienie” – Norwid *W Weronie*). I pod tym względem Polska została z boku. O czym mówi się zresztą na Zachodzie: o tzw. uskoku na Łabie. Zachodni świat zaczął się po rewolucji angielskiej i francuskiej. A na wschód od Łaby został stary układ pańszczyźniany i wszystko się zamroziło. Nowoczesność się tutaj zahamowała. Skoro więc nowoczesność jest pojęciem szerszym niż europejskość, należałoby raczej mówić o myśli zachodniej, która rozchodzi się na cały świat. Sądzę, że problemy z islamem są reakcją świata pozaeuropejskiego na forsowaną przez Zachód okcy-

dentalizację, modernizację, racjonalizację, która podcina korzenie duchowość innych kultur. Tak widzę sytuację. Polska jest w tym wszystkim trochę na marginesie.

**Sowa:** Ciekawy jest poruszony tutaj wątek różnicy między kulturą polską a europejską. Myślę, że jeśli popatrzymy na wzór kultury narodowej polskiej i wzór kultury europejskiej, przy czym nie mówię tutaj tylko o kulturze wysokiej, ale kulturze w sensie antropologicznym, pewnych wzorów życia, to kultura polska jest ludowa, katolicka, narodowa, natomiast europejska kosmopolityczna, mieszczańska, przemysłowa. Z tego punktu widzenia nasze możliwości eksportu są niewielkie.

**Łagowski:** Nie zgodziłbym się z określaniem kultury europejskiej jako kosmopolitycznej.

ROBERT OSTASZEWSKI, JAN SOWA I JAN PROKOP



DEKADA

PAWEŁ TARANCZEWSKI I ZBIGNIEW PUCEK



MY DO EUROPY

Fotografie Teresa Walas

9

## ROZMOWA REDAKCYJNA

**Sowa:** Ale jeśli popatrzymy na kulturę masową, to ona jednak jest kosmopolityczna. Czy jakiś piosenkarz jest z Anglii, Francji czy Stanów, jeżeli obraca się w sferze działań charakterystycznych dla pop kultury, to jego pochodzenie jest nieistotne. Wracając do tematu, zgadzam się, że są w naszej kulturze ciekawe rzeczy. Ale z drugiej strony, mimo wszystko Europa postrzega nas jako kraj zapóźniony, a nie jako równorzędnego partnera. Czytałem ostatnio w prasie francuskiej recenzję z tłumaczenia powieści Masłowskiej. Autorka recenzji pisze, że tajemnica sukcesu młodej polskiej autorki polega na tym, że wprowadza ona do literatury język nie tyle nawet potoczny, co wulgarno-kolokwialny. I komentuje: w Polsce jest to wielką rewolucją, a we Francji było już tak dawno temu wypróbowane, że teraz awan-

gardowi pisarze w ogóle wstydzą się do tego odwoływać. Co u nas jest rewolucyjne, to w Europie jest dawno przestarzałe. Jakkolwiek możemy cenić dzienniki siostry Faustyny, to jednak nie stawiałabym ich jako przykładu naszego towaru eksportowego. A jeśli chodzi o sztukę polską, to ma ona obecnie dość dobrą pozycję na rynku europejskim, na przykład Zofia Kulik, Paweł Althamer, Grupa Ładnie. Jednak cały czas obracamy się w naszych uwagach w obrębie kultury wysokiej, która nie ma realnego wpływu na całociowy kształt kultury. Pojedyncze osobistości z naszej kultury będą zauważane, podobnie jak w przypadku pojedynczych pisarzy czy artystów z Grecji czy Portugalii. Proszę zauważyć, że wstąpienie tych dwóch państw do UE nie spowodowało jakiegoś boomu na kulturę grecką czy portu-

galską. Każdy z tych krajów ma jakiś udział w tworzeniu kultury europejskiej, pewnie my też będziemy mieć. Ale na spektakularny sukces raczej bym nie liczył. Powinniśmy próbować sprzedawać Europie to, co jest nasze, swojskie, a nie imitacje innych kultur.

**Taranczewski:** Siostra Faustyna też jest swojska.

**Sowa:** Ale kto się tym zainteresuje? Ludzie zajmujący się na Zachodzie teologią na pewno znają tę postać. A przeciętnego Europejczyka to nie obejdzie.

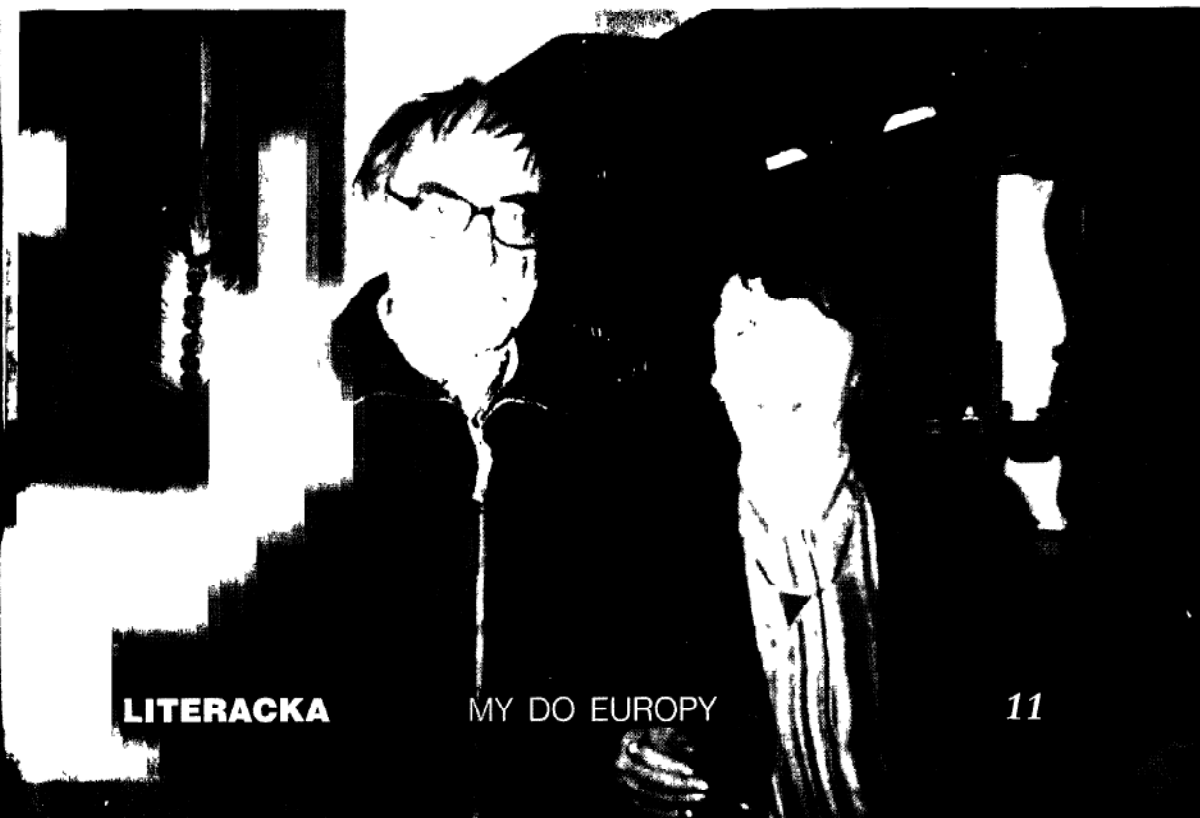
**Łagowski:** Oczywiście, oni mogą się tym nie interesować. Ale z polskim irracjonalizmem będą mieli do czynienia. Bo kultura wysoka, książki, sztuka, filozofia, to jedna sprawa, a jej skutki, wpływ na umysłowość społeczności to druga sprawa, ważniejsza. Musi wyjść na jaw różnica, istotna, między nami a Europą. Eu-

ropa jest już zdefiniowana na różne sposoby, sformalizowana, zinstytucjonalizowana. Natomiast Polskę trzeba właściwie dopiero zdefiniować. Właśnie dlatego, że jest ona irracjonalna, emocjonalna, ma tęsknoty do wyższej duchowości, ale nie umie jej wyrazić czy znaleźć dla niej formy, a już na pewno nie takiej, którą da się sprzedać. Nasze wpływy w Europie były, ale, to prawda, niezbyt znaczące. Dla przykładu, we Francji dużo większy wpływ mieli Rumuni. Z naszego zderzenia z Europą będzie musiało jednak coś wyniknąć. Jest pewna właściwość naszego życia umysłowego, która przenosi się na życie polityczne, i w formie upolitycznionej Europa się z nim zetknie. Jakiś element więc z całą pewnością Polska wniesie do Europy. Oni tego nie będą chcieli kupić, ale my im i tak to damy, za darmo.

ŁAGOWSKI

JAN PROKOP I MARTA WYKA

Fotografie Teresa Walas





## ROZMOWA REDAKCYJNA

**Pucek:** Jest oczywiście taki problem, jak się sprzedać, właściwie odwieczny. Wydaje mi się jednak, że jeśli idzie o perspektywę akcesji, ważniejszym problemem jest, jak się znaleźć czy odnaleźć w tej Europie. Nawiązałbym do wypowiedzi profesora Łagowskiego i zwrócił uwagę na inny typ doświadczenia kulturowego i historycznego, który jest charakterystyczny dla Polski. Polska jest krajem zachowującym daleki dystans wobec europejskich tendencji racjonalistycznych. Nawet jeśli byśmy skorygowali ten obraz i wprowadzili do rachunku takie zjawisko jak nawrót, choćby kokieterijny i powierzchowny, do metafizyki i myślenia magicznego w Europie Zachodniej. To się sprowadza głównie do tendencji new age'owych i horoskopów w pismach kobiecych. Na czym więc ta mistyka europejska miałaby dzisiaj polegać, nie bardzo wiadomo. Chce

powiedzieć przez to, że istnieje dystans między Polską a Europą w sensie paradygmatycznym. Może zresztą należałoby mówić raczej o europejskim kanonie kulturowym, a nie o paradygmacie. Rodzi się jednak pytanie: czy w ogóle istnieje coś takiego jak kanon europejski. Z tego co tutaj mówiono wynika, że jednak istnieje. Była mowa o obserwacji Maxa Webera, który nowoczesną dominantę tej kultury widział w tendencji do detradycjonalizacji i racjonalizacji, tendencji przenikającej wszystkie dziedziny życia kulturalnego Europy. Ale jakiej Europy?

Wróćmy do pytania: co to jest ta Europa? Wszak to nie jest tylko obszar geograficzny, ale to nie jest też bezdyskusyjnie jednolity i jednorodny obszar kulturowy. Takiego obszaru nie można wyznaczyć, ponieważ Europa jest zasiedlona przez społeczeństwa, które nie są bynaj-

mniej jednolite. Mimo że istnieje wielki dyskurs europejskiej tożsamości, to jednak w jego obrębie są tak silne rozbieżności, że właściwie w tym dyskursie znajdujemy wszystko poza zgodą co do tego, czym Europa jest. Między innymi wynika to z faktu, że Europa istnieje od czasu średniowiecza karolińskiego głównie jako konstrukt ideowy. To był konstrukt elit europejskich, intelektualnych, artystycznych, kościelnych, częściowo politycznych, które próbowały wcielać go w życie, a w dodatku długo posługiwały się powszechnie zrozumiałym dla siebie językiem, czyli łaciną. To oczywiście stwarzało pozory powszechnej jedności, ale była to tylko jedność wykształconej elity. U źródeł tej jedności tkwiło bez wątpienia chrześcijaństwo. Tak więc kulturowy palimpsest europejski ma warstwę spodnią, która jest pewną jednością w ca-

łości wytworzoną przez elitę. Ale czy chłop europejski jest Europejczykiem? To jest pytanie. Albo inaczej: czy polski chłop jest Europejczykiem?

**Walas:** Polski chłop na pewno nie.

**Pucek:** My mamy profesorów, którzy mogą uchodzić za Europejczyków i należą do Europy. W tym sensie my wszyscy tutaj, dzięki wykształceniu, możemy zapewne czuć się Europejczykami, ale proszę zwrócić uwagę, że proces naszej akcesji do UE przebiegał pod znakiem zmagania o dopłaty dla rolników. To jest fakt, który wywraca wszelkie nasze idealistyczne wizje Europy. Okazuje się, że idea europejska sprowadzona została do trywialnej kwestii finansowania zupełnie irracjonalnej działalności naszego całkowicie aeuropejskiego chłopstwa, które nie jest w stanie wykazać się nawet możliwą do zaakceptowania efektywno-

BRONISŁAW ŁAGOWSKI PAWEŁ TARANCIWSKI TERESA WALAS



12

MY DO EUROPY

DEKADA

BRONISŁAW ŁAGOWSKI



LITERACKA

MY DO EUROPY

Fotografie Teresa Walas

13

## ROZMOWA REDAKCYJNA

ścią własnej pracy. I tu się zaczyna prawdziwe nieszczęście. Była mowa o głębokiej irracjonalności kultury polskiej. Moim zdaniem ta irracjonalność w znacznej mierze jest ufundowana na polskim katolicyzmie, który w swych potocznych przejawach podważa autonomiczną wartość rozumu. Nasze zderzenie ze światem zredukowane zostało do kwestii wiary czy niewiary, metafizycznych zasad, pytań, czy ludzie w Europie wierzą czy nie. Co nas to wszystko obchodzi? Niech sobie wierzą, albo nie wierzą. Czy nie potrafimy zadowolić się własną wiarą? Czy konieczne jest jej potwierdzanie w przejawach wiary innych? Chodzi mi o to, że ta masa społeczna, która kryje się za elitarną fasadą Europy, chyba we wszystkich krajach jest mniej europejska niż elity tych krajów i w tym sensie także odległa od jakiegoś hipotetycz-

nego paradygmatu europejskiego. Wydaje mi się jednak, że mimo wszystko można mówić o twardym jądrze europejskości. To wynika z całego doświadczenia historii europejskiej. Europa jako typ kultury była zawsze wewnętrznie zróżnicowana i to do dzisiaj jest jej podstawową cechą. Dzisiaj jesteśmy nawet bliżej definicji narodowej kultury niż definicji europejskiej. Ale musimy w związku z tym przyznać, że Europa jest fenomenem w historii ludzkości, fenomenem polegającym na tym, że różnorodność stała się dla niej wartością centralną i raczej powszechnie akceptowaną.

Zdolność uszanowania różnorodności i umiejętności życia w różnorodnym środowisku, to jest faktyczny polski problem, a nie to, czy „sprzedamy” jakieś dobre rodzime. Myślę, że zostaniemy zaakceptowani na tej samej zasadzie jed-

ności w różnorodności: oto pojawia się jeszcze jeden element Europy, który różni się od pozostałych, ma to kwaśne mleko i z tym kwaśnym mlekiem zostanie przyjęty do wspólnoty. Nie możemy jednak oczekiwać, że narodowe wartości kultury zdominują europejską wyobraźnię i wrażliwość. Nadzieje na jakąś polską misję kulturową wśród narodów Europy, hołubione przez różne środowiska w kraju, są mało realistyczne. To co można sprzedać, to wartości kultury w ogóle. Jeżeli mamy dobrych muzyków, sprzedają, niekoniecznie w sensie wyłącznie komercyjnym, swoją twórczość, jeśli mamy wybitnych malarzy, to oni się odnajdą na płaszczyźnie artystycznej i zostaną zauważeni w Europie, a wraz z nimi to, co jest w nich ewentualnie swojskie polskie. Natomiast nie szukałbym wartości specyficznie polskich, bo jak długo

możemy sprzedawać światu sarmackie portrety trumienne. A to był jeden z nielicznych nasz wynalazków, który na krótko rzucił świat na kolana. Oprócz tego naszym wkładem w kulturę materialną świata była świetlówka i wycieraczki samochodowe wymyślone przez Polaków i może jeszcze idee Pawła Włodkowica, o czym zresztą nikt prawie, łącznie z Polakami, nie wie. Rzecz więc polega na tym, żeby sprzedawać nie tyle lokalne jakości, ale po prostu dobrą jakość, ewentualnie z polskim logo, jeśli to robi wrażenie. Wartość lokalności jest *ex definitione* ograniczona, a jej urok i funkcjonalność szybko bledną poza opłotkami, sprowadzone do roli jednego z trudno zauważalnych elementów europejskiego czy globalnego kolażu kulturowego. Innymi słowy przysłowiowy już oscypek, który jest znakiem i kwintesencją

111

1100

PIĘTE LATNIA WYKA



14

MY DO EUROPY

DEKADA

JAN SOWA I JAN PROKOP

Fotografia Teresa Walas



LITERACKA

MY DO EUROPY

15

polskiego Podhala, na Champs Elysée pozostanie tylko bardziej lub mniej atrakcyjnym towarem o niejasnym i w gruncie rzeczy nicistotnym kontekście kulturowym. Podobnie jak francuski armagnac w Polsce.

Naszym problemem jest sztuka odnalezienia się w świecie, do którego nie przywykliśmy. Kultura polska jest zdefiniowana w sposób doktrynalny, jako jedyna wartościowa i nadająca się dla Polaków. Jesteśmy słabo przygotowani do pogodzenia się z faktem, że inni ludzie żyją wedle innych niż nasze wzorów kulturowych. Weźmy na przykład różne niepokoje związane z wejściem naszego kraju do UE, choćby to, że będą małżeństwa homoseksualne. Teraz też są, tylko że nasza kultura zasłania ich potencjalną możliwość. Prawdopodobnie je zobaczymy, i co z tego. Musimy się z tym pogodzić.

BRONISŁAW ŁAGOWSKI I PAWEŁ TARANCZEWSKI

Choćby bez przekonania. Nie potrafimy narzucić Europie innej formuły rozwoju, niż ta, wedle której rozwija się od ponad dwóch tysięcy lat, czyli wedle formuły różnorodności, ponieważ sami tę formułę w swoim rozwoju zaakceptowaliśmy. My też jesteśmy odmienni i jest to nam w zasadzie wybaczone. Trzeba po prostu nauczyć się tolerancji.

**Wyka:** Nawiążę do Gombrowicza, który już nam wiele rzeczy załatwił w europejskim kontekście. Wymyślił on interesującą koncepcję, którą znalazłam w jego pismach rozproszonych. Gombrowicz powiedział wprost, że istnieją narody drugorzędne, które jednak wytwarzają coś, co ona nazywał „kulturą pojednawczą”. Ich siła miała na tym właśnie polegać, że są czymś w rodzaju mediatorów pomiędzy narodami pierwszorzędnymi. Do tych narodów drugorzędnych zaliczył

Fotografia Teresa Walas



Słowian, Holendrów, choć prawdę powiedziawszy nie bardzo wiem dlaczego, i Argentyńczyków.

**Walas:** Ale z naszej dyskusji wyłania się raczej odwrotna wizja: że jesteśmy bardziej narodem zamkniętym niż pojeźnawczym.

**Pucek:** Społeczeństwo polskie w większości nie jest elitarne, lecz składa się głównie ze środowisk ksenofobicznych, zamkniętych. Natomiast w kulturze elitarniej jest zapewne inaczej. W związku z tą Gombrowiczowską koncepcją narodów pierwszo- i drugorzędnych pojawia się jeszcze inna kwestia: relacji pomiędzy centrum kulturowym a peryferiami. My jesteśmy głównie na peryferiach, ale na peryferiach mogą się dziać ciekawe rzeczy. A w końcu nie ma absolutnych peryferii, pod pewnymi względami jest się na peryferiach, pod innymi w centrum. Na przykład międzywojenna lwowska szkoła matematyczna była centrum matematycznego świata, a w tym czasie pod względem gospodarczym Polska była w ogonie Europy. To stwarza dla nas pewną nadzieję. Poza tym w ogóle jest problem, czy Europa jest wrażliwsza inna pod względem formuły kulturowej od reszty świata. Europa, czy chce tego, czy nie, otwiera się gospodarczo i kulturowo na świat, uczestniczy w globalnej kulturze popularnej. Dzisiaj mówi się na przykład o globalnym nastolatku, a to nie jest Europejczyk czy Polak, to jest młody człowiek uczestniczący w pewnych fenomenach kultury popularnej, z którą identyfikuje się młodzież na całym świecie, może poza młodzieżą krajów dawnego trzeciego świata, np. iracką. Ta jednak żyje w izolowanych enklawach.

**Walas:** Istotnym problemem nie jest chyba to, czym jest obecnie Europa, ale kim my jesteśmy. Czy istnieje taka jakość w naszej kulturze, która byłaby czymś więcej niż rodzajem folkloru w Europie?

**Wyka:** Chciałam przypomnieć takie określenie Mieczysława Porębskiego: czym jest sytuacja polskości? W dziedzinie szeroko rozumianej sztuki i kultury. On zresztą przez „sytuację polskości” rozumiał: „Wittgensteinowską przestrzeń zdarzeń”. I próbował odtworzyć, co w tej przestrzeni się znajduje. Wyróżnił takie trzy elementy: nasze miejsca, nasze księgi i nasze obrazy. Na ile polskie miejsca, księgi i obrazy mogą być wyróżniające i zarazem uniwersalne? To jest ważne pytanie. Przypomnę jeszcze ustalenia Porębskiego: miejsca zostały opisane już dawno przez Galla i Kadłubka, to jest kraina wielkich lasów, rozlewających się bogato rzek itd. To, co znamy z najstarszych przekazów historycznych dotyczących Polski. Nasze księgi to Sienkiewicz i Mickiewicz. Nasze obrazy to Matejko i Wyspiański. Ale oprócz tego Porębski dodaje wszystkie mutacje awangardy. To są te trzy elementy niezbędne do utworzenia „sytuacji polskości”. Ten konstrukt myślowy Porębskiego jest ciekawy, aczkolwiek nie wiem czy optymistyczny, bo nie wiem, czy elementy tej „sytuacji polskości” mają szansę na uniwersalizację.

**Pucek:** Co masz na myśli, mówiąc o szansie uniwersalizacji?

**Wyka:** Chodzi mi o to, czy którykolwiek z elementów owej sytuacji ma szansę zaistnienia w Europie? Matejko, Mickiewicz, Sienkiewicz? Kwintesencją polskości był kiedyś wierszyk, „Kto ty jesteś, Polak mały”. Jak teraz ta modlitwa małego Polaka miałyby wyglądać?

**Walas:** Ten „Polak mały” już nie istnieje. Panie Robercie, czy pan kiedykolwiek w dzieciństwie recytował, „Kto ty jesteś...”?

**Ostaszewski:** Recytowałem oczywiście, ale to nie zmienia faktu, że dla młodszych pokoleń książki Mickiewicza czy Sienkiewicza nie są jakimś znaczącym wyróżnikiem polskości czy budulcem tożsamości. Ale zwróciłbym uwagę na inną sprawę, poruszaną już w naszej dyskusji, większość społeczeństwa kształtowana jest przez kulturę masową, która jest taka sama na całym świecie. Ta większość upodabnia się do większości w innych społeczeństwach. My możemy tutaj dywagować na temat polskości i jej specyficznych cech, ale, jak już wspominaliśmy, to jest zabawa dla elit kulturalnych czy politycznych. Po wejściu do UE większość naszego społeczeństwa jeszcze mocniej będzie się upodabniać do mas we Francji czy w Niemczech. Chyba że wpływową pozostanie dominanta katolicka, ale ona chyba też z roku na rok traci na znaczeniu.

**Walas:** Dochodzimy do „małego” sedna. Może nie zostanie nic z naszych obrazów i książek, bo już nawet Polacy słabo je znają, kanon się rozsypuje. Ale co jest z tym naszym irracjonalnym jądrem? Być może ono jest trwalsze niż nasze księgi?

**Pucek:** Może pytanie: co wniesiemy do Europy?, jest źle postawione, albo zbyt jednostronne, bo wiele rzeczy z naszego własnego dziedzictwa już zapomnieliśmy, a przynajmniej zarzuciliśmy. Poza tym nie możemy myśleć o sobie w sposób statyczny, bo na pewno my też będziemy się zmieniać po wejściu do Unii Europejskiej. Mimo tego, że wielu z nas nie chciałoby tego. Ale zmienia się nasza sytuacja i za-

pewne nieuniknione są jakieś zmiany, tak jak w każdym organizmie społecznym. Pewne rzeczy jednak utrzymają się jeszcze długo. Ja bym widział przejaw irracjonalności w charakterystycznej dla naszego społeczeństwa tendencji do wspólnotowej organizacji życia zbiorowego. U nas to pewnie jeszcze pozostałość kultury sarmackiej. Polska szlachecka była urządzona jako układ struktur sąsiedzkich. Ta formuła rodzinno-sąsiedzka przeniknęła do kultury organizacyjnej społeczeństwa. Proszę zwrócić uwagę, że największym naszym problemem są rozmaite wspólnoty, rozumiane na ogół jako negatywne, chodzi mi o kliki, koterie. To jest wciąż typowy układ społeczny w Polsce, nie zawsze zresztą brudny. Nasze społeczeństwo ma taki odruch organizowania swojego życia, że polega ono przede wszystkim na układach. I to będzie pierwsze nasze zderzenie z instytucjonalną organizacją Europy: my będziemy chcieli załatwiać różne rzeczy na zasadzie znajomości i szybko zostaniemy przywołani do porządku...

**Prokop:** Ale z mafiami włoskimi porozumiemy się bardzo dobrze... [śmiech].

**Pucek:** Tak, oczywiście i w Europie są przykłady takich wspólnot. Ale mówię o ogólnej tendencji, a ta jest taka, że na Zachodzie wytworzyły się racjonalne struktury funkcjonowania społeczeństw. Prawo jest synonimem pewnej racjonalności. Procedury postępowania regulują funkcjonowanie jednostki w życiu społecznym. U nas natomiast pierwszym odruchem jest szukanie znajomości.

**Prokop:** W tym różnica pomiędzy społeczeństwem opartym na „układach kumplów”, a więc, mówiąc ładniej, na solidarności i więzi międzygrupowej,

a społeczeństwem opartym na kontrakcie. Różnica między *Gemeinschaft* i *Gesellschaft*. Gdyż dawniej sługa był członkiem rodziny – jak sługa Horeszków, a dziś to kasjerka w supermarkecie, która jest wynajmowana na dwa miesiące, a potem wyrzucana. Problem w tym, że nowoczesność i *Gesellschaft* nie w pełni do nas dotarły. Dlatego te układy międzyludzkie pozostały u nas silne, podczas gdy w krajach zachodnich obumarły, dominuje kontrakt pozbawiony emocjonalnego stosunku między pracodawcą i pracobiorcą, między klientem i sprzedawcą. Wciąż mam na myśli ten uskok na Łabie. Po prostu Zachód się zracjonalizował i zarazem splaszczyl, a my nie. Chociaż może to do pewnego stopnia dobrze, bo nie całkiem wyschła wrażliwość na imponowalność. Czy dzięki temu mieliśmy właśnie siostrę Faustynę?

**Łagowski:** Trzymajmy się rzeczywistości, jeżeli chodzi o kwestię znaczenia i – jak mówiliśmy – eksportowania siostry Faustyny. Akurat te treści mistyczne wyeksportowaliśmy świetnie poprzez papieża. Nasz największy produkt eksportowy to jest papież. A wracając do kwestii tożsamości. Ten problem nie będzie wcale ostro występował, jeżeli adaptacja do UE będzie dobrze postępować...

**Walas:** Ale głównie ekonomiczna...

**Łagowski:** Tak. Wtedy nie przewidyuję problemów tożsamościowych wniesionych przez nas. Ale takie problemy pojawiają się, jeżeli my zaczniemy być definiowani z zewnątrz. Ja akurat jako dziecko byłem uczony „Kto ty jesteś...”, ale mnie ten wierszyk nic nie mówił o mnie samym, dopóki nie pojawili się Niemcy w czasie wojny. Oni mi uświadomili, co to znaczy być Polakiem. Potem pojawili

się Ukraińcy i uświadomili mi jeszcze mocniej. Nie powinno nam przecież zależać, żeby absorbować Europę własną tożsamością. Ale ten problem może się pojawić. Bo mimo optymistycznego nastawienia do integracji, ten projekt wcale nie musi się zakończyć sukcesem. Przecież poważni ludzie uważają, że Unia może się rozpaść, nie ma żadnej gwarancji powodzenia tej kolosalnej operacji socjotechnicznej.

**Walas:** Tym bardziej że te małe próbki społeczeństw zachodnich przeniknięte elementem islamskim eksplodują przy najmniejszej okazji.

**Prokop:** Warto zwrócić uwagę, jak ta zjednoczona Europa powstawała. To był pomysł, który zaczynał nabierać kształtu po II wojnie światowej. I ta Europa tworzyła się w dużej mierze przeciwko Stalinowi i opierała się symbolicznie na trzech miastach: Jerozolimie, Atenach i Rzymie; a więc dziedzictwo judeo-chrześcijańskie, grecka filozofia i rzymskie prawo – przeciwstawionych Azji, która traktowana była jako zagrożenie. To oczywiście miało swoje korzenie XIX-wieczne. Wtedy odpowiednikiem Stalina w tym układzie była Rosja carska, która też stanowiła zagrożenie dla Europy. My funkcjonowaliśmy jako ci, którzy ostrzegają przed barbarią ze Wschodu, a jednocześnie jako głos sumienia. Byliśmy narodem pokrzywdzonym, wołającym o pomstę do nieba. Współczuto nam, ale też Polacy od stuleci poprzez swoje doświadczenia historyczne i zaangażowanie w sprawy narodowe uwrażliwiali Europę na stronę etyczną polityki, wołaliśmy o solidarność cywilizowanych, opartych na etosie chrześcijańskim narodów europejskich, które nie powinny dopuszczać

do naruszania praw człowieka. Ideologia praw człowieka, ONZ-tu też, wywodzi się jakoś z okresu mesjanizmów romantycznych. I w tym Polacy mają spory udział. Nie my to wymyśliliśmy, ale na pewno przyczyniliśmy się do rozpropagowania tych idei. Na przykład Czartoryski, który domagał się przestrzegania moralności w dyplomacji i polityce, co oczywiście było interesujące głównie dla pokrzywdzonych narodów, dla tych, co przegrali i dla ruchów opozycyjnych, liberalnych. Niestety postać Czartoryskiego jest za mało znana w Europie. Tymczasem to rzecz, która powinna być jednym z konstytutywnych elementów jednoczącej się Europy: a mianowicie wrażliwość na prawa człowieka. Można powiedzieć cynicznie, że to tylko szlachetny frazes, że karta przetargowa polityki, ale jednak nie tak do końca. W ex-Jugosławii to zadziałało, w Rwandzie niestety już nie. Na koniec, by nawiązać do uniwersalizmu europejskiego: nasza kultura nie doprowadza do „urawniłowki”, do zgłajkszaltowania różnic, ale chętnie przyjmuje obcych. Aczkolwiek, istnieje też hitlerowska *Festung Europa*, koncepcja „twierdzy europejskiej”, zagrożonej Europy chroniącej swoje granice. Obawiam się, że teraz nam przypadnie rola strażników na jej rubieżach... Gdzie będziemy stać z noktowizorami i strzelać do nędzarzy ze Sri Lanki i Sudanu...

**Walas:** Znowu stajemy się przedmurzem.

**Pucek:** To wiąże się z ciekawym zagadnieniem: co to znaczy być Europejczykiem? Ma się prawo być w Europie, mieć poczucie przynależności i oczekiwać akceptacji dla siebie. To m.in. problem muzułmanów europejskich – czy są Europej-

czykami? Rzecz polega na tym, że od czasów rewolucji francuskiej zaczął się rozpadać schemat uniwersalnej kultury europejskiej opartej na uniwersalizmie chrześcijańskim. Pojawienie się romantycznych koncepcji narodów było bardzo niebezpiecznym zwrotem w historii Europy, który polegał na tym, że narody dotąd mimo różnych celów politycznych związane stulą, odwróciły się od siebie. Narody zaczynały budować jedność wokół tożsamości narodowej, co oznaczało bardzo radykalne zakwestionowanie wartości uniwersalnych. Sytuacja Polski ukazuje się w innym trochę kontekście, bo Polska miała to szczęście, albo nie-szczęście, że była ofiarą...

**Prokop:** Nie miała policji, która strzela do innych...

**Pucek:** Właśnie. Była narodem *in spe*, któremu odebrano możliwość stania się sobą, tzn. osadzenia w odpowiednim czasie swojej tożsamości w egoistycznej formule państwa narodowego. A ponieważ nie zdołała zostać sobą, nie pokazała pazurów, które demonstrowały narody szczęśliwe, zrealizowane.

**Prokop:** Pokazała w dwudziestolecie w stosunku do mniejszości ukraińskiej, żydowskiej...

**Pucek:** Kontynuując – zwrot w stronę narodów spowodował osłabienie tego, co było charakterystyczne dla Europy, tj. koncentrację na pewnych uniwersalnych wartościach i dążeniach tak mocno wspieranych przez chrześcijaństwo, urzeczywistniając przy tym ideę, na której Europa jest w równym stopniu oparta – ideę różnorodności, tym razem różnorodności narodów.

**Prokop:** Na początku jednak różnorodność była prowincjonalna, a nie na-

rodowa. To znaczy, we Francji scalenia dokonali jakobini, wcześniej były prowincje, w Niemczech tak samo, we Włoszech tak samo.

**Pucek:** Są rozpatrywane rozmaite programy dla Europy, która się poszerza. W związku z czym wchłania coraz więcej tego niebezpiecznego, wybuchowego materiału w postaci narodów, które się w dodatku mnożą jak króliki. Pojawia się problem, co zrobić z tą hydrą nacjonalizmu, która się odradza od czasu do czasu. Nasz czas też pewnie nie będzie od niej wolny. Pytanie brzmi: jak zaprojektować zjednoczony byt europejski, żeby nie miał on wiecznych tendencji do rozpadu? Istnieje ciekawa koncepcja, która kładzie nacisk na budowę obywatelskiego społeczeństwa europejskiego, wolnego od dominacji tożsamości narodowych. Na to trzeba zmienić mentalność ludzi. Ale jak?

**Prokop:** Otwierasz ścieżkę: co ważniejsze – *demos* czy *ethnos*? Czy naród polityczny czy naród kulturowo-językoro-sasowy? Europa mogłaby być narodem politycznym...

**Pucek:** Ta idea narodu kulturowego była szczególnie silna na Wschodzie i oczywiście u nas.

**Prokop:** Bo w XIX w. nie było u nas *demosu*.

**Łagowski:** To ma związek z równoległością dwóch ruchów, sił: z jednej strony tendencje zjednoczeniowe, z drugiej – odtwarzanie regionalizmów.

**Pucek:** Jest koncepcja odtworzenia regionalizmów europejskich i zbudowania w oparciu o nie zjednoczonej Europy, z wygaszeniem wyrazistości bytów państwowych. Regiony przebiegają często w poprzek nacjonalizmów, więc to mogłoby w przekonaniu rzeczników regio-

nalizacji Europy, takich jak Denis de Rougemont, uzdrowić sytuację.

**Prokop:** To jest także tradycja Austro-Węgier.

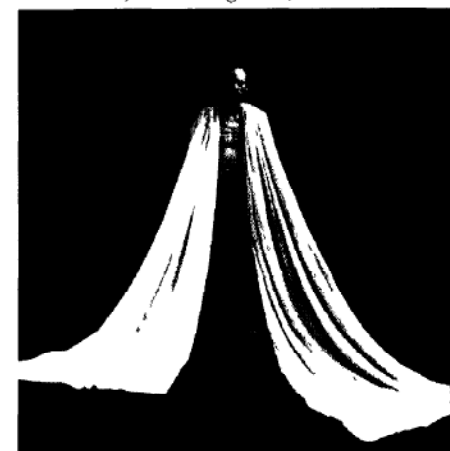
**Pucek:** Ale także Ludwika Gumpłowicza, jeśli chodzi o teoretyczne spojrzenie na ten problem, w którym jasne się staje, że różnice kulturowe w obrębie wspólnot politycznych prowadzą zawsze do konfliktu.

**Prokop:** I to jest to, co Habermas nazywa „działaniem komunikatywnym”, czyli negocjowanie. Chodzi o to, że próbujemy uzyskać konsensus poprzez żmudne negocjacje. W tym nadzieja demokracji i Europy też.

**Pucek:** Koncepcja Habermasa jest jednym z tych projektów, który miałem na myśli: budowanie Europy w oparciu o stworzenie przestrzeni publicznej, która byłaby wypełniana aktami komunikacji, czyli porozumiewania się.

**Prokop:** Habermas rozróżnia naszą praktykę porozumiewania się oraz działania „onych”, tych na górze. Jeżeli jest rozróżnienie między tym, co „oni” kombinują a naszą praktyką życiową, to mamy

Zofia Kulik, *Archiwum gestów*, 1987–1991





PAWEŁ  
ANCZEWSKI  
malarz, filozof,  
wiceprezident  
Katedry  
Historii i Teorii  
Sztuki ASP w  
Krakowie

BRONISŁAW  
ŁAGOWSKI  
filozof, historyk  
filozofii, autor  
m.in. książki  
*godny protest  
obywatelski*

JAN SOWA  
ur. 1976 r.,  
krytyk, tłumacz,  
autor *Sezonu  
w teatrze lalek  
i innych esejów*

AN PROKOP  
krytyk i historyk  
literatury, poeta,  
eseista, autor  
m.in. książki  
*thos i caritas*

w efekcie Polskę dzisiaj, brak jest porozumienia, negocjowania, dogadywania się między „zamiataczami ulic” i „tymi na szczycie schodów”, żeby przywołać dawnego Herberta.

**Pucek:** Jeśli chodzi o tożsamość, to w świecie polityki, ale też zwykłych ludzi, dominuje przekonanie, że tożsamość jest czymś trwałym, ustalonym raz na zawsze, jakąś skamieliną duchową.

**Prokop:** Entelechia narodowa...

**Pucek:** Narodowa czy osobista... Tymczasem dzisiaj pojawiają się tendencje, które zmniejszają wagę tożsamości przypisanych. Ludzie coraz rzadziej pozostają w sytuacji egzystencjalnej danej im przez urodzenie. Poruszają się żywo w przestrzeni społecznej i kulturowej. A niezależnie od tego zmienia się, porusza sama kultura. Jest to w dużym stopniu „zasługa” mediów. Zwiększona mobilność wymusza na ludziach nie całkowite przystosowanie, ale wciąż ponawiane negocjowanie własnej tożsamości. To zmienia sytuację kulturową współczesnego świata i sytuację w nim człowieka. Ko-

niec końców, co znaczy tożsamość polska na planie europejskim, skoro nie bardzo wiemy, czym jest Europa? Europa zmienia się przecież jako środowisko kulturowe, jako forma kulturowa, mimo iż stara się trzymać kotwicy swojego paradygmatu. A z drugiej strony, my się zmieniamy.

**Walas:** A w związku z różnicą między racjonalnością europejską a naszą niepokojącą irracjonalność: u Younga wyczytałam kiedyś, że człowieka emocjonalnego czy irracjonalnego jest bardzo łatwo wyuczyć racjonalności, natomiast człowiek racjonalny uczy się irracjonalności wyłącznie przez nieszczęście.

**Prokop:** Pamiętajmy, że nowoczesność to także *Ziemia Ulro* Miłosza, ale też pustkowie zmatematyzowanego świata u Blake’a. Obaj reagują na nowoczesność wysuszającą wyobraźnię, redukującą duchowość.

**Pucek:** Ale to ma też optymistyczny aspekt, bo to znaczy, że nie możemy się cofnąć.

*Spisał Robert Ostaszewski*

Fotografie, detale, Starmach Gallery



Reprodukcja Dzięki uprzejmości Starmach Gallery



Fotografia Archiwum

## BUDOWANIE PODSTAW

Z ANDRZEJEM NOWAKOWSKIM rozmawiał ROBERT OSTASZEWSKI

Niedawno weszliśmy do Unii Europejskiej. A co z naszą książką, literaturą? Czy uważa Pan, że już jest w Europie, czy dopiero ma szansę być?

Wejście do Unii Europejskiej nie jest oczywiście dla literatury polskiej żadną cezurą. Obecność naszej literatury w Europie i na świecie, może nawet bardziej na świecie, należy rozpatrywać w innych kategoriach niż akcesji unijnej. Mamy bowiem do czynienia z ważnym procesem, który trwa od początku lat dwudziestych: chodzi o gwałtowne przyspieszenie globalizacji czy homogenizacji kultury. Z tego wynikają rozmaite zjawiska, dosyć niekorzystne dla na-

szej literatury, czy – szerzej – obecności naszej kultury w świecie.

Oczywiście, globalizacja występuje również w sferze kultury, dotyka wszystkich. Tyle tylko, że my nie za bardzo potrafimy się do tej sytuacji przystosować. Rosjanie wypromowali Wiktora Pilewina, Czesi – Jáchyma Topola, tymczasem żaden z polskich pisarzy średniego czy młodszego pokolenia nie zaistniał w Europie czy na świecie w sposób znaczący.

Moim zdaniem trzeba na to spojrzeć z różnych punktów widzenia. Jeden albo drugi autor z Czech, Węgier czy Ukrainy

ANDRZEJ  
NOWAKOWSKI  
dyrektor Instytutu  
Książki  
i Wydawnictwa  
UNIVERSITAS,  
pracownik  
Instytutu  
Polonistyki UJ



niczego nie zmienia. Myślę, że należało by zacząć od analizy pewnych zjawisk globalnych, które zachodzą bardzo szybko, i na ich tle zobaczyć to, co dzieje się z literaturą polską. Dzisiaj następuje zawłaszczanie kultury przez zaledwie kilka języków, z angielskim na czele. Świat jest praktycznie skazany na angielszczyznę, a to powoduje, że języki, nazwę to umownie, „mniejsze” są w trudnej i coraz trudniejszej sytuacji. Druga sprawa, bardzo istotna, to nadprodukcja słowa pisanego. Przez ostatnie piętnaście lat wyprodukowano więcej słów w formie pisanej niż przez poprzednie pięć tysięcy lat. W praktyce oznacza to, że ludzkość nieomal tonie w oceanie słowa drukowanego. Żeby ważne i dobre książki nie ginęły w nim, potrzebne są potężne fundusze na promocję, marketing, to wszystko, co się wiąże z obecnością książki w mediach. Prawda to okrutna, ale jest tak, że ludzie będą czytali jedynie to, co wypromują media z telewizją w roli głównej. Są kraje – a państwa Unii Europejskiej stanowią tutaj dobry przykład – które przeznaczają ogromne środki, aby promować swój „produkt literacki”. „Produkt” – bo w globalnej wiosce książka przestaje już być tylko i wyłącznie nośnikiem jakiejś wartości, ale staje się towarem. Żeby dzisiaj wypromować autora czy tytuł, trzeba na to przeznaczyć duże sumy, w różny sposób zresztą wydawane. To nie jest tylko prosta reklama, ale cała rozmaitość działań, obejmujących autora, książkę, wydawcę, kraj itd. Utrzymywanie dzisiaj, że arcydzieło samo się obroni, jest moim zdaniem po prostu naiwne. Tak było kiedyś. Oczywiście, istnieją pewne wyjątki, ale i one są elementem pewnej strategii marke-

tingowej i nie przesądzają o zmianie reguł gry.

#### Czy można więc skutecznie wypromować dzisiaj jakiś literacki „produkt polski”?

Można. Tym właśnie (między innymi) zajmuję się w Instytucie Książki, ale, niestety, muszę mierzyć zamiary podług sił! Bardzo trudno jest dzisiaj promować najmłodszą literaturę polską, nie tylko ze względu na brak pieniędzy i fakt, że język polski jest peryferyjny, ale również dlatego, że ta literatura nie prezentuje niczego, co mogłoby zachwycić świat. Zdaję sobie sprawę, że to, co mówię, brzmi mało ciekawie, ale takie jest moje doświadczenie i nic na to nie poradzę. Oczywiście istnieją przypadki wyjątkowe, jak chociażby Dorota Masłowska, której książka jest obecnie tłumaczona na kilka języków. Ale nie czarujmy: proza Masłowskiej nie jest szczególnie wartościowa; o *Wojnie polsko-ruskiej* za kilka lat nikt nie będzie pamiętał. Ważniejsze jest jednak, że powieść Masłowskiej znakomicie odpowiada na pytanie, co interesuje „obcego” czytelnika w „kwestii polskiej”. I zauważmy, że bynajmniej nie jest to tematyka „martyrologiczna”... Z drugiej strony przypadek ten doskonale ilustruje działające na międzynarodowym rynku książki mechanizmy. Dzisiaj, żeby wypromować książkę, potrzebne są – poza krytyką literacką – inne media, a przede wszystkim telewizja. Książka i autor są kreowani głównie w sposób medialny czy wręcz – wizualny. Dorota Masłowska jest w telewizji niemieckiej czy francuskiej bardzo medialna, zapewniam.

**Jako praktykujący krytyk mam świadomość, że głos krytyka jest coraz mniej istotny. Gdy w wysokonakładowej gazecie pojawia się recenzja, to na dobrą sprawę nie ma znaczenia, kto ją podpisuje. Ważne jest tylko to, że wydrukowana została właśnie przez „Wyborczą” czy „Rzeczpospolitą”.**

Tak jest. Polski rynek książki jest zbyt mały, żeby obowiązywały w nim rynkowe reguły gry odsiewające plewy od ziaren. Wszyscy krytycy znają osobiście wszystkich pisarzy i trudno, żeby abstrahowali w swoich ocenach od przyjacielskich lub nieprzyjacielskich z nimi związków. Poza tym (skoro już nieustannie wracam do roli telewizji) gadanie o książce jest w Polsce wyjątkowo mało atrakcyjne wizualnie. Nawiasem mówiąc, ten problem miały wszystkie telewizje europejskie. Niemcy czy Francuzi znaleźli na to sposób, czyli postacie takie jak Reich-Ranicki czy Pivot, które robiły show. Z Reichem-Ranickim miałem kiedyś okazję porozmawiać osobiście: wyznał mi w chwili szczerości, że to, co prezentuje w TV, ma niewiele wspólnego z jego rzeczywistymi poglądami. A nam w Polsce ciągle wydaje się, że krytyk musi być szczery. Ma być skuteczny! Wracając zaś do kwestii promowania literatury polskiej: jeśli mierzyć wysokością nakładów, to świat interesuje się nią w sposób minimalny. Z jednej strony wynika to, jak już wspominałem, ze słabości marketingowej. A z drugiej – fundamentalny paradigmat naszej literatury wyrastający z romantycznych korzeni mało kogo obchodzi. Nasze „aktywa” są gdzie indziej. Jest mianowicie nurt, który nadaje się do „sprzedania” – nurt wyznaczany przez

ciąg nazwisk: Witkacy-Gombrowicz-Schulz-Mrozek. Ci pisarze są tłumaczeni i stale obecni w zagranicznych bibliotekach oraz w świadomości. Pamiętać też należy, że w międzynarodowej opinii Polska specjalnością jest reportaż, z Ryszardem Kapuścińskim na czele; reportaż uważa się wręcz za polski gatunek. Z poezją zaś jest ten problem, że co prawda Polska uchodzi za światowe zagłębie poetów, ale ich twórczość jest trudna lub wręcz niemożliwa do przekładania. Jednak trzeba mieć świadomość, że przeciętny, współczesny mieszkanin francuski czy niemiecki nie zna nazwisk polskich pisarzy. Jeśli mówimy o „polskiej obecności” – to raczej w kręgach akademickich czy establishmentu intelektualnego, czyli w gruncie rzeczy w wąskim gronie odbiorców. Pokusiłbym się o tezę, że – być może z wyjątkiem Kapuścińskiego – polscy pisarze nie wpływają w jakiś wymierny sposób na kształtowanie ogólnoludzkiej świadomości, nie pomagają zrozumieć świata.

#### Czy nie da się rozszerzyć tej obecności?

W jednoczącej się Europie istnieje przeświadczenie, że unifikacja ekonomiczna czy prawna nastąpi szybko. Pośród powszechnej euforii mało kto wie i mówi o tym, że będziemy funkcjonować w Europie „nieprzekładalnych” kultur. I dlatego, biorąc pod uwagę moje kilkuletnie doświadczenia w tym względzie, jestem pesymistą. Czy zwykłego Niemca interesuje literatura polska? Moim zdaniem – nie. Jego interesuje przede wszystkim własna, niemiecka literatura. Czy z tego wynika, że nie należy nic robić? Oczywiście nie. Ale pomyślmy na to, co trzeba zrobić, żeby tę sy-

tuację zmienić, nie ma zbyt wiele. Jest to kwestia w pierwszym rzędzie bariery językowej. Przekładalność kultur bez znalezienia wspólnej płaszczyzny językowej jest nierealna. I tu pojawia się bardzo ciekawy problem: w dzisiejszym świecie niepomiaralnie rośnie rola tłumaczy – jako ambasadorów kultury, pośredników pomiędzy nimi. Tłumacze nie zawsze są doceniani, a przecież ich znaczenie dla wspólnej Europy jest ogromne. Kiedyś mówiło się „pisarz i jego tłumacz”, teraz może sensowniej byłoby mówić „tłumacz i jego pisarz”.

To, jak będzie wyglądała obecność literatury polskiej poza granicami kraju, zależy od wielu czynników: od ilości pieniędzy przeznaczonych na promowanie kultury, od aktywności polskich wydawców, od zaangażowania tłumaczy, od wypracowania standardów w ramach instytucji i programów unijnych, które pozwolą na zaistnienie danej literatury w różnych strefach językowych. Dzisiaj Unia zaczyna już odczuwać wagę problemu wzajemnej obecności kulturalnej. Istnieje wiele programów wspomagających tego rodzaju inicjatywy. Ale bez złudzeń: często ogranicza się to do deklaracji otwarcia na inną literaturę, za którą nie idą jednak żadne konkretne działania. W grę wchodzi tutaj również uwarunkowania ekonomiczne. Dla przykładu, Niemcy sprzedają w Polsce rocznie kilkaset nowych tytułów, a my w Niemczech – kilkadziesiąt...

**Duża ilość sprzedawanych u nas niemieckich tytułów wynika z obecności w Polsce dużych niemieckich koncernów prasowo-wydawniczych.**

Dzieje się tak również dzięki ułatwia-

jącym to funduszom. Jeżeli polski wydawca chce wydać niemiecką książkę, to, po pierwsze, ma informację o niemieckim rynku wydawniczym zdecydowanie lepszą niż wydawca niemiecki o rynku polskim, po drugie, ma do dyspozycji niemieckie fundusze wspierające tłumaczenia. A jeszcze: u nas bardzo ekspansywne są działy marketingu zachodnich wydawnictw, które starają się sprzedać własne tytuły, a niekoniecznie zależy im na kupowaniu naszych. Chociaż są oczywiście wyjątki, czego chwalebny przykładem niemiecki „Suhrkamp”. Celowo mówię nie o wartości naszej literatury, lecz o pewnych mechanizmach rządzących rynkiem książki. Nie mam wątpliwości, że literatura polska jest naszym najlepszym towarem eksportowym. Ale jeśli chodzi o oprawę prawną-marketingową tego „towaru”, tutaj mamy jeszcze bardzo dużo do zrobienia. Jest to jednak problem wszystkich literatur pisanych w małych, peryferyjnych językach.

#### **Jak go można rozwiązać?**

Wejście do Unii wiąże się z koniecznością przejścia pewnych standardów handlowania kulturą, w tym i literaturą. Jeżeli ktoś uważa, że jest to coś, co nie przystaje do sztuki, co jest niegodne sztuki, to cóż... rozumiem, ale nie akceptuję.

**Wciąż krążymy wokół kwestii sposobów promowania naszej literatury. Czy my to robimy dobrze? Czy istnieje w tym przypadku spójna strategia promocyjna? Przyznam, że przyglądając się tym działaniom, odnoszę wrażenie, że są one dosyć przypadkowe.**

Znowu mamy do czynienia ze złożonym problemem. Po roku 1989 postawiliśmy w Polsce na awans ekonomiczny, a nie edukacyjny i kulturowy. Mecenat państwowy w tej sferze został definitywnie zaniedbany. Państwo od lat przeznacza niewielkie środki na kulturę. Poza tym nie sformułowano żadnej strategii promowania kultury czy literatury poza granicami kraju, uznając, że są ważniejsze potrzeby. To błąd, bo przecież eksport kultury jest najtańszym, najlepszym, najbardziej efektywnym sposobem budowania wizerunku naszego kraju we wspólnocie narodów świata. Literatura to nie jest kwiatek do kożucha. Ale ta świadomość niekoniecznie wpływa na decyzje zapadające w świecie polityki, wobec którego jesteśmy coraz bardziej bezradni ze swoimi przekonaniami. A wracając do sprawy wyborów strategicznych: my, tradycyjnie, zapatrzeni jesteśmy w Zachód, a przecież ważne jest, aby pracować także nad obecnością naszej literatury na rynkach skandynawskich czy wschodnich. Ze środków funduszu translatorskiego „Copyright Poland” wspomogliśmy wydanie ponad 200 książek na Wschodzie, ale to wciąż nie jest zbyt wiele.

I jeszcze jedno: czasami mam poczucie pewnej absurdalności, kiedy operujemy pojęciem „literatura”. Mamy przecież do czynienia z różnymi obiegami różnych wartości literackich, niekoniecznie przystających do siebie. Pojawiają się w związku z tym poważne dylematy. Na przykład: zgłaszają się do Instytutu Książki wydawcy ukraińscy, którzy szukają funduszy na tłumaczenie książek Katarzyny Grocholi. Jeżeli przeznaczymy na ten cel jakieś pieniądze, to zaraz pewnie pojawią się głosy: jak to, podatnik polski

ma wspomagać literaturę niskiego lotu???

**To jest problem ogólniejszy: czy promować wysokie wartości naszej kultury, czy też pewien współczesny wizerunek kraju, wyłaniający się z działań w rozmaitych sferach kultury?**

Staram się z tym walczyć – w przekonaniu, że o nas zaświadcza Mickiewicz i jemu bliscy geniuszem, ale prawda jest, jaka jest: literatura wysoka, ta z obowiązującego kanonu, nieszczególnie dzisiaj obchodzi młodych ludzi w Polsce... To jest skansen, pełen wartości, ale jednak skansen. Nie kształtuje postaw ludzi. Tym bardziej nie obchodzi czytelników poza naszymi granicami. Jeżeli mamy im zawozić lektury, to takie działanie nie ma sensu. Ale ludzie odpowiedzialni u nas za kulturę nie zawsze chcą wyjść poza myślenie w kategoriach narodowych kapliczek.

**Co będzie dalej z naszą literaturą i jej obecnością za granicą?**

Przez co najmniej 10 lat czeka nas żmudne dostosowywanie się do standardów obowiązujących w Europie, czyli kształcenie wydawców, wspomaganie tłumaczy, myślenie o agentach, którzy będą skutecznie reprezentowali naszych pisarzy i wydawców, o handlowaniu kulturą jako towarem. I to jest podstawa. Dopiero później możemy mówić o promowaniu wartości. Powiem tak: jeżeli mamy kompleks, że nasza literatura obecna jest w Europie czy na świecie w sposób, który nas nie satysfakcjonuje – to i dobrze... Może stąd wyniknie coś pozytywnego, jeśli zabierzemy się za sensowną robotę.

*Rozmawiał Robert Ostaszewski*

## Jacek Bocheński



Reprodukcja Dzięk uprzejmości Wydawnictwa Literackiego

Fotografia Elzbieta Lempp

## MOŻE NIE MA, ALE NIECH BĘDZIE

ODPOWIEDŹ NA PYTANIE:  
CO TO ZNACZY BYĆ PISARZEM  
EUROPEJSKIM?

Ja, pisarz europejski. Dobrze, co? Najpierw trzeba uporać się z „pisarzem”, z europejskością potem. Trzeba uporać się z nazwą pisarz, bo słowo jest, jak mówią językoznawcy, nacechowane, w dodatku pozytywnie, przynajmniej do niedawna było. Pisarz to coś więcej niż literat. Pisarz pisał rzeczy wartościowe i poważne, literat niekoniecznie. Dlatego, jeśli mogłem, usiłowałem zazwyczaj przedstawiać się mniej patetycznie: literat.

Jednak słowo „literat” jest też nacechowane, dla odmiany negatywnie, i też od niedawna, bo kiedyś (w Polsce zwłaszcza przed rokiem 1939) nie było. Gdy dziś mówię o sobie literat, wyczuwam wśród słuchaczy lekkie poruszenie zmieszane z konsternacją, jak gdybym zrobił coś drastycznego, na przykład powiedział o sobie: brudas. Literat to pisarz podrzędny i nieco szmatławy, autor do wszystkiego, głównie do wynajęcia.

W obecnej Polsce dzielimy się na pisarzy i literatów również pod względem organizacyjnym. Konformiści z czasów stanu wojennego, którzy poparli akcję represyjną ówczesnych władz, należą do Związku Literatów Polskich. Kto uznaje, że w literaturę wpisany jest czynnik etyczny, a literata obowiązuje pewien poziom odpowiedzialności społecznej i godności, ten tradycyjnie łączy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

W roku 1989 byłem wśród założycieli tego stowarzyszenia, jeśli mnie pamięć nie myli. Odtąd jestem jego prawowitym członkiem, właśnie zapłaciłem składki za rok bieżący. Mam ważne dokumenty pozwalające mi nazywać się pisarzem. Myślę, że po tym, co tu teraz napisałem, zmienię ostatecznie zwyczaj, dam sobie spokój z literatem i zacząć się przedstawiać „agresywnie” jako pisarz.

Są dwa powody, żebym tak postępował. We współczesnym języku określenie pisarz wyraźnie straciło odcień patetyczny. Nazwa pisarz przemieściła się na skali znaczeń. Słowa, jak powiedzieliby językoznawcy, nacechowane aksjologicznie mają zdolność ewolucji. Pozytywne i negatywne wartości słów obojętnieją z upływem czasu lub wręcz zamieniają się między sobą notowaniami. Idą bądź to w górę, bądź to w dół, zwyżkują i zniżkują.

Poeta barokowy mógł jeszcze napisać w wierszu lirycznym „całowałem cię w gębę”, dziś można co najwyżej walnąć kogoś w gębę. Tak ewoluowała gęba: od obiektu pożądania i wdzięcznej rozkoszy, zdającej się „cukrem”, do odrazy, pogardy i brutalności. Inny przykład, bliższy w czasie: jeszcze w wydaniu z roku 1939 *Podręczny słownik języka polskiego* Arcta podawał, że „facet” to „lekceważąca nazwa mężczyzny”. Dziś kobiety „są z” facetami, wychodzą za mąż za facetów, a mężczyznę zatrzymuje policja („sprawcę ujęto w mieszkaniu konkubiny, mężczyzna nie stawiał oporu”).

Nazwa pisarz nie stoczyła się tak nisko. Powiedziałbym, że pod względem aksjologicznym na razie tylko zubożała. Pozbawiona artystycznego splendoru i autorytetu rangi mistrzowskiej, informuje rzeczowo o zawodzie nazwanego w ten sposób człowieka. Jest bliższa angielskiego słowa *writer* (tym może być także dziennikarz) niż rosyjskiego *pisatel* (on nie może).

Pora żebyśmy zaczęli stawiać opór dalszemu postępowi tej ewolucji. I to jest właśnie drugi powód, oprócz formalnego, żebym odważnie i stanowczo nazywał siebie pisarzem. Mianowicie ewolu-

cja przybiera groźną postać. Nie ze względu na mój prestiż, ale na przyszłość kultury.

Za chwilę mam w powstającym tu szkicu dodać do rzeczownika „pisarz/*writer*” przydawkę „europejski”. *European writer*? Istnieje coś takiego? A trzeba w Unii Europejskiej liczyć się z językiem angielskim. Wiemy, ile zależy w Polsce od angielskich słów, które tak chętnie przyjmujemy i które potem tworzą materialną rzeczywistość według własnej semantyki, zawsze nieco innej niż polska. To subtelna różnica, jednak język angielski/europejski będzie u nas tworzył byty i wyznaczał normy, zwłaszcza, że będzie nie tyle językiem angielskim/europejskim (co do tego mam wątpliwości), ile angielskim/światowym, którym przecież jest.

A więc nie pisarz europejski, lecz pisarz w epoce globalizacji? Pisarz globalny? Tylko że w takim razie już nie pisarz! Już *writer* uprawiający zapewne jakąś postliteraturę. A mnie zależy na tym, żeby pisarz w dwudziestym pierwszym wieku pozostał pisarzem, literatura pozostała literaturą, kultura kulturą. Inaczej mówiąc, nie wyobrażam sobie pisarza europejskiego jako medialnego tekściarza, wyrobniaka półproduktów, skryptów roboczych, sensacji i reklamy w zunifikowanym biznesie kulturalnym.

Jestem, a jeśli nie jestem, chcę być pisarzem europejskim. Oczywiście. A jakim innym mam być? Przecież nie afrykańskim ani australijskim. To byłby nonsens. Ale może zwyczajnie polskim? Nad tą kwestią trzeba się zatrzymać.

Pewien mój rosyjski czytelnik, nie zachodnioeuropejski, lecz rosyjski, który znaczenie słowa *pisatel* rozumie z całą

pewnością lepiej niż ja, powiedział mi kiedyś, że nie warto tak mozolić się nad językiem, jak ja niewątpliwie się móżę. Był to uważny i bystry czytelnik, ponieważ, czytając mnie, dopatrzył się całkowicie trafnie najistotniejszego pola moich wysiłków warsztatowych. Ale po co te wysiłki, pytał, nad językiem mało komu znanym, który zaraz trzeba tłumaczyć na inne języki? Dzisiaj, w integrującym się świecie nowoczesnych narzędzi komunikacji i przekazu potrzebne są zdania łatwe do tłumaczenia, bez subtelnych figur, osobliwości stylistycznych, kłopotliwych metafor, zdania krótkie, proste, możliwie jednoznaczne. Tylko takie wypadają dobrze w przekładzie. Na mój sposób pisanie w świecie komputerów i telewizji świat nie ma czasu, a ja nie mam szans powodzenia, twierdził.

Komunał utrzymujący, że mentalności rosyjska i amerykańska (jeśli coś takiego w ogóle istnieje) są do siebie podobne, nie jest moją mądrością, ale w tym wypadku przychodzi mi jednak na myśl. Rosjanin wyraził pogląd do pewnego stopnia amerykański. A ja nie nadaję się na pisarza/*writera* amerykańskiego narodowości polskiej w Unii Europejskiej, co niektórym z nas może grozić, a w każdym razie może się niektórym pomylić. Jesteśmy bowiem młodymi czy raczej niewprawnymi jeszcze uczestnikami nowej, zorganizowanej lub organizującej się wspólnoty europejskiej i wciąż, nie tylko w sferze kultury, miewamy kłopoty z odróżnieniem Europy od Ameryki.

Ja jestem, oczywiście, pisarzem polskim, zdomowionym do głębi w polszczyźnie, bez której nie potrafiłbym żyć ani zrobić kroku w literaturze. Zarazem,

pytany, czy jestem pisarzem europejskim, nie przeczę. To właściwie proste. Nie ma żadnych szczególnych pisarzy europejskich, którzy nie byłiby pisarzami swoich literatur narodowych, choćby dlatego, że nie ma ponadnarodowego języka europejskiego, w którym mogliby pisać. Taki jeszcze nie powstał i mam nadzieję, że przez najbliższe tysiąc lat nie powstanie. Pisarz europejski to pisarz włoski, duński, portugalski, czeski, naturalnie i angielski, ale też rosyjski *pisatel*, i to o wiele bardziej niż niejeden *writer*. Bezcennego wkładu Rosjan do literatury europejskiej nikt chyba nie zechce kwestionować.

Piszę to w momencie, gdy Polska weszła dopiero do Unii. Napomykam o wielkiej literaturze rosyjskiej na wszelki wypadek, bo akty polityczne mącą czasem ludziom w głowach, a Unia to tylko Unia, natomiast Europa była i pozostaje czymś więcej. Piękno, bogactwo, prawdziwość Europy widzę w różnorodności języków, narodowości, kultur, zdolności. Żeby być dobrze zrozumianym: do zdolności zaliczyłbym również wspaniałą europejską zdolność stworzenia czegoś takiego jak Unia. Rosja tej zdolności nie ma. Jest częścią Europy (kulturalnej na pewno) i nie jest. Nie nadaje się do Unii, głównie ze względu na to, że sama uważa się za kontynent, jeśli nie za dwa.

Ale wracając do mojej polskości i europejskości, czy one się jednak nawzajem nie wykluczają? Czyż nie znamy pisarzy, o których nigdy nie zdecydowalibyśmy się powiedzieć, że są europejscy, chociaż żyją gdzieś w Europie i piszą w jednym z europejskich języków, na przykład polskim albo niemieckim.

*Nomina sunt odiosa*, dlatego cofnę się aż do wieku dziewiętnastego. Teofil Lenartowicz i Joseph Freiherr von Eichendorff nie wyglądają na poetów europejskich, prawda? Raczej na regionalnych. Można tak powiedzieć. Mimo że nasz „lirnik mazowiecki” większą część życia spędził na zachodzie Europy i nawet funkcjonował tam w pewnych dziedzinach kultury, jednak w twórczości poetyckiej wydaje się... no właśnie, tylko mazowiecki. Eichendorff tylko śląski (po niemiecku). Czy ludowość tak ogranicza? A diabli wiedzą. Mickiewicza nie ograniczyła. Lecz może ograniczyła go mimo wszystko polskość? O, przepraszam, nie będę próbował odpowiadać na to odwieczne pytanie dotyczące literatury polskiej.

Wracam na osobiste podwórko.

Nie jestem pisarzem regionalnym. Nie wytrzymałbym w „małej ojczyźnie”, która dla pisarzy o pewnym typie wyobraźni i talentu jest jedyną ojczyzną. Nawiasem mówiąc, mogą oni być razem pisarzami *par excellence* europejskimi, jak pisarz niemiecki Günter Grass, którego ojczyzną nie są Niemcy, lecz wybrzeża bałtyckie. Nie wyżyłbym na takim skrawku.

Z drugiej strony nie męczyło mnie nigdy poczucie ograniczenia polskością. Cenzurą – tak. Finansami, przepaściami klasowymi, modami, komercyjnym rynkiem wydawniczym, wszelkimi możliwymi czynnikami zewnętrznymi – tak. Ale nie polskością, którą mam w sobie. Fakt, że piszę po polsku, stawia mnie zapewne w mniej korzystnym położeniu wobec tłumaczy, wydawców i rynku, niż gdybym pisał po angielsku, jednak nie posłucham z tego powodu rady mojego znajomego Rosjanina i nie zacznę pisać

„łatwiej” po polsku. Bo europejskość to jest coś takiego, co pozwala pisać dowolnymi językami i mieć dowolne ojczyzny, wielkie i małe, byle własne. Dlatego może kocham Europę i chcę w niej być.

Już na długo przed wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej podróżowałem swobodnie w tym, co pisałem, nie uznając granic między krajami, a nawet epokami historycznymi, zgodnie z zasadą swobodnego przepływu idei, osób i usług, choć towarów może niezupełnie, ale za towary nie odpowiadam. Zapuszczałem się więc do Włoch i do starożytnego Rzymu, do Hiszpanii, Francji, Grecji, zresztą do starożytnego Egiptu i Afryki też. Podróżowanie jest nieodłącznym składnikiem moich pomysłów literackich, trochę tajemniczym i – podejrzewam – maniackim. Niemal do wszystkich książek, które udało mi się napisać, musiałem wlepić jakąś podróż, jakąś postać wędrowania. Tak samo sny. Też je wlepiełem jakby mimo woli, niepostrzeżenie dla samego siebie. Za każdym razem obiecywałem sobie poniewczasie, że ten raz to już ostatni. Jednak bez podróży i snów u mnie ani rusz. Świadczy to zapewne o niedowładzie wyobraźni fabularnej. Prawdopodobnie muszę ją nadsztukowywać turystyką i snami. Co prawda, tylko część opisywanych wędrówek odbyłem w rzeczywistości. Inną część zmyśliłem. Sny z reguły zmyślałem.

Czy istnieje takie prawo, że pisarstwo europejskie nie może się śnić bez końca rodzinna wioska, tylko powinny się czasem przyśnić starożytne Ateny? I co tam jeszcze? Rzym, opactwo Cluny, Erazm z Rotterdamu, lotnisko we Frankfurcie nad Menem? Wtedy jest europejski?

Szczerze mówiąc, nie mam jasnego zdania. W tych sprawach wszystko wydaje się problematyczne. Na ogół przeciwstawiamy europejskość partykularzowi, chyba nie bez racji, a więc jakaś rozległość tras turystycznych i marzeń sennych jest pewnie pisarzowi europejskiemu konieczna. Ale natychmiast budzi się we mnie wątpliwość. Czy takie rozumienie europejskości nie jest właśnie prowincjonalizmem, skoro Europejczyk Grass (trzymajmy się jednego przykładu) podróżuje niezmiennie do Gdańska i okolicy, a śnią mu się zawsze jego kaszubscy przodkowie?

Istnieje przecież także naiwna koncepcja europejskości widzianej ze stanowiska prowincjusza. Z tej perspektywy prowincja, w której żyje on, prowincjusz, nie może być Europą. Europa to coś lepszego od prowincji, jakaś odległa, wyższa sfera, wyższy rejon, wyższe progi, niedostępne dla byle kogo, przedmiot podziwu i zazdrości, a więc także niechęci i nienawiści. Znamy te poglądy i te uczucia z Polski. Tymczasem współczesna Europa kocha prowincję i chciałaby się maksymalnie sprowincjonalizować. Nie jest to jedyna miłość Europy, lecz bywa i taka.

Od pierwszych słów pisanego tu tekstu podejrzewam, że pojęcie „pisarz europejski” jest w gruncie rzeczy puste lub co najmniej płynne, że w rzeczywistości nie odpowiada mu żaden konkretny desygnat, jedynie staramy się dorabiać mu desygnaty, wciąż inne, w naszych myślach. Przypomina to mityczną „tożsamość europejską”, o której dobrze nie wiemy, czym jest, ale wierzymy, że jest, bo potrzebujemy jej, abyśmy mogli żyć w Unii Europejskiej i z ocaloną Europą

we współczesnym świecie. Ciągłe więc szukamy tej tożsamości, jak artykułu pierwszej potrzeby.

Poszukiwanie tożsamości pisarza europejskiego. Myślę, że literatura, krytyka literacka, estetyka nie wymagają same z siebie tworzenia kategorii „pisarz europejski” i mogłyby się obejść bez odpowiedzi na pytanie, czym on jest. Ja nie muszę tego wiedzieć, żeby pisać, a czytelnicy nie muszą, żeby czytać. Gdy jednak nagle przestają czytać? I gdy z wartością dzieł literackich zaczyna się dziać coś takiego jak z nacechowanymi słowami w języku. Kicz i arcydzieło zamieniają się miejscami. Różnica między książką kucharską, *Boską komedią* i biografią piłkarza niknie. Mówią nam, że wszystko jest sobie równe, idzie o to, ile czego można sprzedać. Słyszymy, że krytyka nie rozporządza uprawnionymi kryteriami wartości, estetyki nie ma, nie istnieje przecież piękno. Dowiadujemy się wreszcie, że kontynenty są równe, Europa nie powinna się wyróżniać ani koncentrować na sobie, to naganny europocentryzm, i tak dalej.

Może więc nie ma w przyrodzie mitycznego „pisarza europejskiego”, jest tylko postulat naszej psychiki, żeby taki twór był. Są jednak ważne okoliczności towarzyszące naszemu postulatowi. Jest pewna historyczna sytuacja u zarania trzeciego tysiąclecia naszej ery. Chcemy na niewielkim stosunkowo półwyspie, zwanym Europą, zachować pewien zagrożony gatunek flory kulturowej, która tu się kiedyś przyjęła.

Słucham? Nie ma żadnej takiej flory? Może nie ma. Ale niech będzie, bo jest nam potrzebna.

Jacek Bocheński

JACEK  
BOCHEŃSKI  
pisarz i tłumacz,  
autor m.in.  
*Boskiego  
Juliusza*.



Brigitte Gautier

## PRZYPADEK I KONIECZNOŚĆ

### O POLSKICH KSIĄŻKACH PRZETŁUMACZONYCH NA FRANCUSKI

Z obecnością polskiej literatury we Francji jest tak, jak z obecnością wielu innych polskich rzeczy w naszym kraju. Dociera ona do wąskiego grona wtajemniczonych, skryta w cieniu innych kultur, bliżej sąsiadujących lub bardziej ekspansywnych. Sytuacja ta wynika w dużej mierze z historycznych dziejów i z geograficznego położenia. Polska i Francja nie mają wspólnej granicy a opisy ich wzajemnych stosunków nie są szczególnie obfite. Występują, ow-

szem, emblematyczne postaci, które wyrażają sobą obie kultury, takie jak Fryderyk Chopin lub Maria Curie, ale muzyka i fizyka posiadają własny kod wyrazu. Odwrotnie niż literatura, która potrzebuje tłumaczenia. Bilans kulturalnej wymiany jest nierówny, a prędzej czy później pada pytanie dotyczące uniwersalizmu danej kultury. Pytanie, które Polacy zadają sobie z niepokojem, lub z buńczuczną pewnością, tak jak Gombrowicz w swoim czasie. Z kolei Fran-

cuzi nie miewają wątpliwości. Nawet nie czytawszy własnych autorów, wiedzą, że mają zapewnione pierwsze miejsce w międzynarodowym rankingu literatury. Uniwersalizm nie jest tutaj kryterium, ponieważ to literatura francuska stanowi punkt odniesienia. Inne narodowe kultury mają się do tego dostosować.

Aby móc zaimponować narodowi tak pewnemu swego dziedzictwa, należy używać pozaliterackich środków. Otrzymanie nagrody Nobla – która została przyznana dostatecznej liczbie francuskich pisarzy, aby być wiarygodna – jest dobrym sposobem. Jest nim także mediacja słynnej osoby: Voltaire przedstawiał Richardsona francuskiej publiczności a Malraux – Faulknera. Znaczenie takich rekomendacji uległo jednak pewnej dewaluacji na skutek mnożenia się „autorytetów” i modnych autorów. Nie należy oczywiście lekceważyć mody, popartej odpowiednią reklamą, ale okazuje się, że liczba rzeczywistych czytelników danej książki jest często odwrotnie proporcjonalna do liczby wzmianek o niej. Moda może doprowadzić do zakupu książki i wyeksponowania jej na stoliku w salonie, rzadko do przeczytania.

Egzotyka jest także dobrym sposobem na łowienie czytelników, i to nie tylko za pomocą książek podróżniczych i kryminałów. Wytwory dalekiej kultury wnoszą tajemniczy urok inności, co uodowodniło pokłosie chińskiego roku kulturalnego we Francji. Polityka jest jeszcze lepszym sposobem na zdobycie czytelników i akurat Polska jest tego doskonałym przykładem. Klęska powstania listopadowego zaowocowała zaintereso-

waniem polskimi autorami. Podobnie powstanie „Solidarności”, represje stanu wojennego i upadek komunizmu wzbudziły sympatię, zaciekawienie i zachęciły tak do czytania polskich pisarzy, jak do szukania informacji o samym kraju.

W przedstawieniu panoramy polskich tłumaczeń, nie roszczę sobie pretensji do wyczerpującej analizy, ponieważ niektóre wydawnictwa są mało znane, mają ograniczoną sieć dystrybucyjną i dotarcie do nich jest bardzo trudne. Ponadto wybrałam okres ostatniego pół wieku, w nadziei, że uda mi się uchwycić pewne prawa rządzące tym rynkiem, a nie tylko okresowe upodobania. Zacząć należy od omówienia materialnego otoczenia książek i w szczególności konkurencji ze strony innych zagranicznych literatur. Tradycyjnie to literatura angielska i amerykańska zajmują czołowe miejsca, z uwagi na ich długoletnie zakorzenienie i na wpływ kraju. Ponadto wystarczy rzucić okiem na stół przeznaczony dla literatury Europy Środkowo-Wschodniej w księgarni, aby uświadomić sobie, że serbscy pisarze np. nigdy nie byli tak popularni, jak teraz. Kolejnym znakiem trudnej sytuacji polskiej literatury we Francji jest niski nakład wydawanych książek, nawet tych publikowanych w dużych wydawnictwach. Z drugiej strony, ważne jest, że poważni wydawcy znaleźli miejsce dla polskich książek w różnych seriach. Piętnaście lat temu powstało szwajcarskie wydawnictwo „Noir sur Blanc”, które wydaje polskich pisarzy przetłumaczonych na francuski, co zasługuje na osobną pochwałę. Choć czasem wydawnicza linia wydaje się nierówna i miesza dobre książki ze złymi. W takim kontekście finansowa

pomoc państwowych instytucji w tłumaczeniu i wydaniu książek umożliwia ukazanie się utworów niedochodowych, ale uznanych za wartościowe. Niedawne wydanie korespondencji Gombrowicza z Giedroyciem doskonale się w ten nurt wpisuje. Dochodzi także delikatna sprawa roli tłumaczy. Niektórzy z nich odgrywają pożyteczną rolę mediatorów, tak jak wielce zasłużony Paul Cazin. Thérèse Douchy jest dobrym przykładem uważnego tłumacza, ze znanstwem dobierającego swoich autorów: Herlinga, Herberta, którego *Martwą naturę z wędzidłem* przetłumaczyła. Ale niskie wynagrodzenie uzyskane za tłumaczenia rzutuje czasem na jakości pracy. A konkurencja między tłumaczami uniemożliwia ich solidarne promowanie pewnych autorów lub utworów. Osobisty wpływ autorów na ich francuskie wydanie pozostaje rzadkim zjawiskiem, chociaż mamy wzorowy przykład w tej materii – Gombrowicza prowadzącego wręcz regularne obłężenie osoby Jeleńskiego, aby wzmocnić szansę na wydanie utworów we Francji.

To, co określa polską kulturę we Francji i jej recepcję, wynika w pewnej mierze z tłumaczenia polskiej literatury a także z tłumaczenia ważnych książek o Polsce, na przykład z języka angielskiego. W tym wypadku, chodzi o książki polityczne, choćby książkę Nicholasa Bethella o Gomułce i komunizmie (1971), albo takie, które można uznać za podręczniki: *Historię Polski* Normana Daviesa (1985) albo *Historię literatury polskiej* Czesława Miłosza (1986). Czasem wynika to tylko z łatwości znalezienia tłumacza z języka angielskiego, tak jak w przypadku *Pianisty* Szpilma-

na (2003). Wśród rzeczy nietypowych a godnych uwagi należy także wspomnieć o tłumaczeniu i wydawaniu książek przez PRL-owskich wydawców. Te pozycje można było kupić tylko w paru księgarniach w Polsce, co ograniczało możliwości oddziaływania. Należy w tym kontekście wspomnieć o *Historii Polski* Gieysztora, Kieniewicz (1974), ale i o książce Rakowskiego z 1975 r. Z drugiej strony, obecność Institut Littéraire we Francji niewątpliwie przyczyniła się do wstępnego zainteresowania Gombrowiczem, Hłaską, powieścią Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...* (1972) i *Raportem o stanie wojennym* Marka Nowakowskiego (1983). Wypada tylko żałować, że Institut nie był w stanie wywierać większego wpływu na francuski rynek wydawniczy polskich tłumaczeń.

Wątek polityczny, o którym już wspominałam, istotny także w przypadku literatury czeskiej lub słowackiej wyjaśnia powodzenie twórczości niektórych dysydentów. Kukowi, Kuroniowi, Mazowieckiemu, Michnikowi wydano książki w momentach kluczowych współczesnej historii Polski. W tej dziedzinie ogromny sukces medialny i finansowy (co rzadko się zdarza na odcinku polskiej kultury) odniosła autobiografia Wałęsy *Droga wolności* (1987). Jej wydaniu towarzyszyła specjalna audycja telewizyjna popularnego programu literackiego nagrana w Gdańsku z udziałem autora! Podobna oprawa świadczy najlepiej o trosce wydawcy. Ogólnym atutem wydawniczym polskiej kultury są więc przełomowe, czasami wręcz tragiczne dzieje, ze szczególnym uwzględnieniem drugiej wojny

światowej. Wystarczy tutaj wymienić *Wspomnienia* Andersa (1948), Karskiego (1949), *Rozmowy z katem* Moczarskiego (1979), *Kuriera z Warszawy* Jana Nowaka Jeziorańskiego (1983). *Marysieńka* Boya w tłumaczeniu Cazina (1975) przynależy do innego porządku. Stworzyła ciekawy przykład recepcji: oto francuska królowa Polski wraca do Francji. Dzięki frankofilskiemu polskiemu pisarzowi przetłumaczonemu przez polonofilskiego francuskiego tłumacza. Religia wydaje się nowym punktem zaczepienia, choć występuje często w parze z historią, jak to ma miejsce w przypadku wydania *Notatek z więzienia* Wyszyńskiego lub *My polscy chrześcijanie* Hennelowej, Bonieckiego... A tłumaczenie wierszy i dramatów Wojtyły można przypisywać jego pozycji, religijnemu wątkowi i literackości utworów.

Pokaźna część tłumaczeń obejmuje utwory literackie. Uznałam, że proste wyliczenie autorów w porządku alfabetycznym może dać sporo do myślenia. W celu dostarczenia obiektywnego obrazu, dodatkowo uwzględniłam liczbę przetłumaczonych książek. Mam przy tym pełną świadomość, że zestawienie niektórych nazwisk może budzić pewne zdziwienie. Jedna przetłumaczona książka: Anderman, Bednarski, Bieńczyk, Bobkowski, Bocheński, Borowski, Białoszewski, Bratny, Brycht, Chormański, Fredro, Głowacki, Kantor, Krasieński, Libera, Lipski, Masłowska, Norwid, Parnicki, Paźniewski, Pasek, Piasecki, Pilch, Rymkiewicz, Ścibor-Rylski, Słowacki, Strykowski, Szewc, Tuwim, Wat, Wittlin. Dwie przetłumaczone książki: Bart, Haupt, Hłasko, Huelle, Krall, Kuśniewicz, Lec, Mickiewicz, Nu-

rowska, Odojewski, Reymont, Rylski, Schulz, Stasiuk, Szczypiorski, Szymborska, Tuszyńska, Wojtyła, Zagajewski, Żuławski (Andrzej). Kilka przetłumaczonych książek: Andrzejewski, Brandys (Kazimierz), Czapski, Gombrowicz, Herbert, Herling-Grudziński, Iwaszkiewicz, Konwicki, Miłosz, Mrozek, Pankowski, Rudnicki, Sienkiewicz, Witkiewicz.

Taka lista nie może się obyć bez paru słów komentarza. Po pierwsze, można żałować, że wybór niektórych współczesnych autorów zakorzeni we Francji jeszcze bardziej stereotypy dotyczące na przykład pijaństwa Polaków. Taki wybór wywodzi się z naiwnego przekonania, że należy pokazać francuskiej publiczności, że współcześni polscy pisarze są zdolni do osądzenia alienującego się społeczeństwa konsumpcyjnego i potrafią mówić o seksie i narkotykach bezpruderyjnie. Problem polega na tym, że polska literatura nie pociąga francuskich czytelników, dlatego że przypomina im francuską literaturę, a dlatego że jest inna. Po drugie, leksykalną akrobatykę uprawianą przez niektórych pisarzy z trudem się tłumaczy. Jednakże, na tej liście występują wszyscy: mali i średniej klasy pisarze – których tłumaczenie jest rezultatem chwilowego zainteresowania – i najlepsi. Ci ostatni stworzyli odpowiednio oryginalny świat, zdolny do zawładnięcia publicznością poza granicami Polski. Wystarczy przywołać Witkiewicza, dla którego Alain Van Crugten nauczył się polskiego, aby móc go przetłumaczyć. Należy także wspomnieć o Gombrowiczu, którego utwory – włącznie z *Dziennikiem* – można kupić w kieszonkowym wydaniu. Podobnie twórczość Herberta toruje sobie drogę do francuskiego czytelnika

powoli, ale systematycznie, od kilku lat. Widać na tym tle, że pewne proporcje są zachowane. Tłumaczone są różne utwory, których wydanie wynika albo z mody, albo z woli oddanych mediatorów. Polityczne zawirowania są teraz – na szczęście – nieaktualne. Czas najwyższy aby znaleźć nowe chwytły marketingowe. Z powyższej listy można bowiem wywnioskować, że nie istnieje polska polityka kulturalna we Francji, i to w momencie przystąpienia Polski do Unii Europejskiej. Pod tym względem poważny brak stanowią dwujęzyczne wydania, świadczące o znaczeniu danej kultury. We Francji takie pozycje są wydawane w języku angielskim, hiszpańskim, niemieckim, włoskim i rosyjskim – choć w przypadku dwóch ostatnich pozycji lista tytułów jest bardzo ograniczona. Biorąc pod uwagę liczebność solidarnościowej emigracji, która wpoila swoim dzieciom szacunek dla języka i dla kultury, dwujęzyczne polskie wydania klasyków mogłyby być nawet rentowne. W tej sytuacji przykład dało wydawnictwo Cheyenne, które opublikowało niedawno *Traktat teologiczny* Miłosza po polsku i w tłumaczeniu Jacquesa Donguy'ego i Michała Maślowskiego. Należy im się za to pochwalać, jak i za samo piękne i staranne wydanie.

Poza kwestią formy, dwujęzycznej, treść także decyduje o ważności kultury. Nieobecność klasyków wykazuje podważenie znaczenia polskiej kultury w stosunku do angielskiej, niemieckiej, rosyjskiej... Istnieją pojedyncze wydania jednego utworu Słowackiego, Norwida, Reymonta, dwóch Mickiewicza i czterech Sienkiewicza – *Trylogia* plus *Quo Vadis*.

Takie wyliczenie wystarczy, by uświadomić sobie, jakie są luki. Prus, Żeromski, Zapolska, Dąbrowska, Nałkowska, liczni poeci – we Francji nie istnieją, chociaż niektóre utwory zostały przetłumaczone już w XIX. wieku, lub na początku XX. wieku. A tłumaczenie Kraszewskiego czy Jeża mogłoby wnieść pewien egzotyczny koloryt. Znow niektórzy pisarze, już istniejący w tłumaczeniu, zasługują na nowsze tłumaczenie. Co do Leśmiana i Kochanowskiego, sam fakt, że tłumaczenie ich jest potężnym wyzwaniem, powinien zachęcić odważnych i zdolnych. Węgrzy doskonale zrozumieli potrzebę wejścia na francuski rynek. Będąc niedużym krajem, mając trudny język, postanowili sfinansować dom wydawniczy, wyłącznie zajmujący się literaturą węgierską. A nawet Francuzi, posiadający przecież prestiżową kulturę, hojnie finansują przeróżne działania związane z poparciem i rozwojem języka francuskiego. Wydaje się, że Polska powinna wyciągnąć stąd wnioski: sfinansować tłumaczenie i wydanie małej „idealnej biblioteki”, złożonej z dwujęzycznych klasycznych książek po francusku, i także po angielsku. Instytucje zdolne do takiego przedsięwzięcia już istnieją: Instytut Mickiewicza, Instytut Książki, fundusze unijne lub polscy prywatni sponsorzy, łaknący pozytywnego wizerunku. Najtrudniej będzie oczywiście z koordynacją decyzji i racjonalnym podejściem. Bardziej niż kosztowne i niepewne kampanie reklamowe, taki projekt przyczyniłby się do podsumowania wiekowej kultury i ukazania polskiej tożsamości. Nie tylko cudzoziemcom.

Brigitte Gautier

## Maria Kolenda JEST DOBRZE I NIE BĘDZIE LEPIEJ

Marcel Reich-Ranicki przez jednych uznawany, przez innych uwielbiany, bezkompromisowy i bardzo wpływowy krytyk niemiecki w niedawno wydanej książce *Najpierw żyć, potem się bawić* (O literaturze polskiej) przypomina zdarzenie z lat siedemdziesiątych:

*Niedawno zostałem poproszony przez uniwersytet bundesrepublikański o wygłoszenie referatu na temat literatury polskiej. Dwaj uprzejmi panowie, którzy powitali mnie na dworcu, natychmiast podkreślili, że studenci i profesorowie tego miasta interesują się ogromnie literaturą polską. Nieco później wspomniano, że niestety nie można oczekiwać przepelnionych sal. Ale nic to – słuchacze, choć nieliczni, to ci, którzy tę literaturę znakomicie znają i podziwiają. Jednocześnie poproszono mnie, żeby nazwiska pisarzy, o których będę wspominać jednak wyraźnie napisać na tablicy...*

Od tego wykładu minęło ponad trzydzieści lat. Zmieniło się wiele.

Przede wszystkim wzrosła liczba tłumaczeń. W Niemczech Wschodnich przez dziesięciolecie tłumaczył i upowszechniał literaturę polską Henryk Bereska. W dorobku tego znakomitego tłumacza i poety znajduje się ponad 100 dzieł literackich – poczynając od Kochanowskiego, kończąc na literaturze współczesnej.

Karl Dedecius, dyrektor Instytutu Polskiego w Darmstadzie, jest inicjatorem i wydawcą serii „Polnische Bibliothek”, w której ukazało się od roku 1982 ponad 50 tomów przekładów – literatura polska, przejrzyście skomponowana (epoki literackie, opowiadania, poezja, kultura i społeczeństwo), w eleganckiej szacie graficznej wydawnictwa Suhrkamp.

W statystyce tłumaczeń nie wygląda to też źle. W liczbie ogólnych przekładów z angielskiego – prawie 70%, na drugim miejscu od lat utrzymuje się literatura francuska, ale już tylko 8,5%. Następne miejsca zajmuje literatura niemiecka 4,8%, literatura włoska 4%, w ostatnim czasie wzrosła liczba tłumaczeń ze szwedzkiego – zasługa popularnych tutaj pisarzy kryminalnych – 3%. Zainteresowanie literaturą rosyjską, po wielkim boomie lat dziewięćdziesiątych, spada z roku na rok, obecnie tylko 1,7%. Tłumaczenia z polskiego, w roku 2002 na jedenastym miejscu, 1,1% (wydania pierwsze, bez wznowień). A więc jesteśmy w dobrej „prawie dziesiątce”.

Na ostatnich targach w Lipsku odwiedziłam wydawnictwa, które mają w ofercie literaturę polską. Lektorki z wydawnictwa „Diogenes”, „Aufbau”

i inne potwierdziły zgodnie, że nakłady polskich książek są niskie, książki wydane wcześniej nie znajdują już wielu nabywców. Najlepiej sprzedają się tytuły i nazwiska nowe, ale tylko te, które przez krytykę zostały już dostrzeżone i wielokrotnie omówione. Na przykład Stasiuk. Jego książki ukazują się w wydawnictwie Suhrkamp (*Dukla* w nakładzie 9 tysięcy, *Opowieści galicyjskie* – 4 tysiące). Powieść Doroty Masłowskiej rzucano na rynek w wydawnictwie Kiepenheuer und Witsch w nakładzie 10 tysięcy. Książce towarzyszyły liczne recenzje: począwszy od entuzjastycznych, które odkryły w niej głos młodego pokolenia, a skończywszy na krótkich stwierdzeniach: u nas to już dawno było, nic nowego. Co do jednego wszyscy krytycy byli zgodni: tłumaczenie Olafa Kühla jest znakomite.

Dla przykładu, banalny kryminał pewnego szwedzkiego autora (nazwisko zamilczę) ukazał się w nakładzie 60 tysięcy i w ciągu miesiąca został sprzedany.

Na stoisku polskim w Lipsku panowała atmosfera powściągliwego optymizmu i zadowolenia. Dla niemieckich wydawnictw przygotowano katalog z nowościami wydawniczymi i szczególnie polecanymi pozycjami. Przyjechał Stasiuk, Głowacki i Kuczek. Pisarze ci spotkali się z czytelnikami w ramach programu: *Kleine Sprachen, grosse Literaturen* (Małe języki, wielkie literatury). Inne kraje, które brały udział w tym cyklu wieczorów autorskich, to Grecja, Litwa, Węgry, Słowacja, Finlandia.

Pani Joanna z Willi Decjusza podkreśliła, że istnieją środki finansowe na popularyzowanie literatury polskiej za granicą – niedawno powstał program

„Copyright Poland”, który przejmie koszty tłumaczeń i licencji dla zainteresowanych wydawców obcojęzycznych. Wydawnictwa niemieckie korzystają z niego.

A więc książki są, trzeba je tylko czytać. Przeciętny czytelnik niemiecki na pytanie o polską literaturę milknie, zastanawia się i mówi: „Ach ja, natürlich, der grosse Stanisław Lem!” Potem ktoś inny przypomina sobie noblistów, ale te nazwiska... jakoś trudne do zapamiętania... z szczerem...

Książka polska z trudem znajduje w Niemczech czytelników. Dlaczego? Z winy wydawców i tłumaczy? Chyba nie. Krytyka też przychylna. Marcel Reich-Ranicki twierdzi, że recenzje z polskich książek są najczęściej przyjazne i bardzo wyrozumiałe, czasem nawet przesadnie pobłażliwe, z jakąś fałszywą mieszkanką niemieckiego poczucia winy wobec Polski połączonego z litościwym spojrzeniem z góry, tak jak się pisze o autorach z egzotycznych krajów Afryki albo Azji. Jego zdaniem polską literaturę trzeba traktować poważnie, gdyż jest dobra. Można ją krytykować bez taryfy ulgowej, obiektywnie, a więc tak, jak on to głośno czyni, twierdząc, że współczesna literatura polska nie znajduje w Niemczech czytelników, ponieważ jest zupełnie niezrozumiała. Jest hermetyczna, obciążona petetyzmem i symboliką narodowo-historyczną. Każde zdanie wymaga odnośnika. Do tego nie mówi nic istotnego o życiu w dzisiejszej Polsce, gloryfikuje życie wiejskie, używając przy tym staromodnego języka. Jednym słowem jest nijaka i nudna. Jest też kilka wyjątków. Do nich należy Andrzej Szczypiorski i Hanna Krall.

Reich-Ranicki nie ma mocy przesądzenia według swego gustu o odbiorze całej polskiej literatury, ale faktycznie on jeden może zadecydować o sukcesie albo klęsce pojedynczych autorów. Dzięki jego przychylnym recenzjom błyskotliwy sukces osiągnął Szczypiorski. *Die schone Frau Seidenman* została ostatnio włączona do biblioteki 50. wielkich powieści XX wieku, serii zainicjowanej przez redakcję „Süddeutsche Zeitung”. Inni autorzy tej serii: Proust, Kafka, Wilde, Joyce... Niezbądane są wyroki krytyki literackiej.

O popularności książek decyduje nie tylko ich literacka jakość, ale częściej czynniki, których nie sposób przewidzieć. Na przykład mody literackie, które mimo że kapryśne, funkcjonują według prostych mechanizmów: w odpo-

wiednim czasie ukazują się odpowiednie książki, która trafia na odpowiednie zainteresowanie krytyki albo zamiłowanie czytelników. Książka ląduje na liście bestsellerów, jest czytana albo darowana w prezencie.

Czytelnik niemiecki czeka na takie właśnie tłumaczenie z literatury polskiej. Książkę, która trafi w nerw czasu, będzie językowo nowatorska a jednocześnie rozrywkowa, poetycka, ale mocno osadzona w rzeczywistości. Uniwersalna i historyczna. Coś między powieścią obyczajową, kryminałem, teraz bardzo popularnym, i dziełem metafizycznym na pograniczu powieści trywialnej.

Nic prostszego jak zalać rynek niemiecki takimi właśnie dziełami.

Maria Kolenda

MARIA KOLENDA  
prozaiczka,  
tłumaczka,  
mieszka  
w Berlinie

Miroslaw Balka, *Wintereise*, instalacja, Galeria Starmach, maj/czerwiec 2003



Reprodukcja Dzięki uprzejmości Starmach Gallery

Również Extra 50, Absolut Generations (kurator Herve Landry), Palazzo Zenobio, lipiec/sierpień 2003. Wystawa towarzysząca 50. Biennale Sztuki w Wenecji



## Michael Francis Gibson JAKA PRZYSZŁOŚĆ CZEKA POLSKICH ARTYSTÓW W EUROPIE?

Nie wiem, jak wejście Polski do Unii Europejskiej mogłoby w znaczący sposób zmienić sytuację *polskich* artystów na europejskim rynku sztuki.

Bez wątpienia będą mogli do niego przystąpić, jak każdy; zresztą pewna liczba artystów pochodzenia polskiego dawno już zdobyła miejsce na wielkich wystawach międzynarodowych. Lecz na jakich zasadach funkcjonują w rzeczywistości takie wystawy, jakie są kryteria wyboru tego bądź innego artysty?

Problem jest obszerny i złożony. Utrzymywałbym, i nie bez argumentów, że dziś „prawdziwymi artystami” są wielcy komisarze wystaw, którzy w tej dziedzinie dysponują pełnią władzy, i którzy są nawet skłonni traktować swe wystawy jak własny folwark, w którym dzieła samych artystów są jedynie cegiełkami, którymi mają prawo rozporządzać dowolnie dla wsparcia takiej lub innej tezy, wzmacniając przy tym swe nieco rozdęte ego.

Jakkolwiek by było, ci komisarze będą opierać swe wybory na szerokim

systemie konsensualnym, który, w każdym kraju industrialnym, obejmuje zespół muzeów, marszandów, kolekcjonerów. Troszczą się oni systematycznie o udział pewnej liczby swych kolegów przez różne działania: wsparcie na licytacjach, public relations, etc.

Nie sadzę, by taki system funkcjonował już w Polsce, a gdyby pewnego dnia zaczął w tym kraju działać tak, jak dzieje się to gdzie indziej, można by się obawiać o jakość - choćby nawet artyści wybrani do takiego eksperymentu nie mieli, co nie ulega wątpliwości, powodu do narzekań z ekonomicznego punktu widzenia.

Tak czy inaczej, fakt ten pozwala zrozumieć, dlaczego niezawodnie znajduje się wciąż tych samych artystów amerykańskich, niemieckich, francuskich, angielskich na większości wielkich międzynarodowych wystaw sztuki współczesnej, podobnie jak znajduje się wszędzie i we wszystkich krajach te same proszki do prania na półkach supermarketów.



## MICHAEL FRANCIS GIBSON

Nie znaczy to, że na wystawach tych nie ma również artystów godnych podziwu – mam tego świadomość. Lecz system ten faworyzuje rynkową wartość dzieła, nawet jeśli jest oparty na dyskursie teoretycznym, który wspiera dzieło, jednocześnie je kreując.

Zatrzymajmy się na słowie dyskurs, które lepiej niż jakiegokolwiek inne obnaża słabości tej sytuacji. I aby uniknąć, na tym etapie, rozprawiania o wstecznym obskurantyzmie, pozwolę sobie zacytować Marcela Duchampa, głównego Świętego Patrona, na którego powołują się artyści, którzy życzą sobie, by nazywać ich „współczesnymi”.

*Wszystko wskazuje na to – pisze Duchamp – że artysta działa niczym medium, które, w labiryncie po tamtej stronie czasu i przestrzeni, szuka swej drogi ku jasności<sup>1</sup>. Artysta – precyzuje jeszcze Duchamp – nie rozumie tego, co robi. Obstać przy tym, ponieważ artyści nie lubią, gdy się tak mówi.*

Każdy artysta, konkluduje, jest w jakiejś mierze ślepy, i oczekuje się, ponieważ akceptuje się tę ślepotę, że rzecz, którą się z siebie wyda, nie wiedząc o tym, będzie rzeczą niezależną od waszej woli, waszej inteligencji, waszego rozsądku, wszystkiego. Duchamp kończy określeniem, które wyda się w istocie niezwykle, jeśli weźmie się je tak, jak należy – dosłownie: „to jest rzecz o wiele głębsza niż nieświadomość, jeśli chcecie wiedzieć!”<sup>2</sup>.

Artysta, istota mediumiczna i poszukująca, nieświadoma tego, co robi, ślepa, związana z czymś o wiele głębszym niż nieświadomość... Kto spośród tych, którzy dziś powołują się na Duchampa, rozumie i traktuje poważnie takie stwierdzenia? Wręcz przeciwnie: dziś uważa się, że artysta ma zupełnie odmienne wy-

obrażenie o sobie, i że przede wszystkim powinien umieć o nim mówić, aż do momentu, gdy jego dyskurs przyćmiewa ostatecznie samo dzieło. Innymi słowy, zamiast drążyć „to, co głębsze od podświadomości” (nie wyjaśniam w tym miejscu, co rozumiem pod tym terminem, gdyż wątek ten rozwinąłem w pracy poświęconej Duchampowi i dadaizmowi)<sup>3</sup>, zadowala się zbyt często niejasnym dowodzeniem powszechnie znanych banałów.

Na temat „funkcji” sztuki istnieje wielka ilość mocno rozbieżnych opinii, kształtujących się zgodnie z modami, wspieranymi przez żarliwych dyalektyków. Miałem zamiar przyjrzeć się bliżej niektórym z nich, ale obawiam się, że zajęłoby to zbyt wiele miejsca. Ograniczę się więc do przytoczenia kilku znamienitych formuł: powiada się, że sztuka nie ma charakteru użytkowego, że „pozostawia jedynie zarys”, czy też że „wszelkie formy sztuki przeszłej zostały przekroczone. Sztuka służy odtąd propagowaniu informacji” lub „sprzyja porozumiewaniu się ludzi”.

Takie koncepcje doprowadziły mnie do konkluzji, że sztuka naszych czasów jest głęboko uwarunkowana, a nawet zdominowana, przez gruntownie wadliwą teorię pochodzenia Rozumu. Z tego punktu widzenia Rozum (sam nie wyrozumowany) przedstawiałby się jako niezmienna, aprioryczna cecha, którą ludzkość otrzymywałaby przy urodzeniu.

Jeśli jednak tak nie jest? Jeśli, przeciwnie, racjonalność jest rezultatem długiej pracy nad samym pierwiastkiem irracjonalnym? Tak utrzymuje, m.in. Pierre Legendre<sup>4</sup>. A skoro tak, to działanie artysty zyskuje zupełnie inny sens, ponie-



Roman Opalka, *Autoportrety*, fotografie towarzyszące obrazom olejnym na płótnie 50 Biennale Sztuki w Wenecji Dreams and Conflicts Indywidual Systems (kurator: Igor Zabel) Cordone del' Arsenale, 2003



Reprodukcja Katalog © la Biennale di Venezia, 2003

waż to on właśnie jest obarczony misją rytualnego, można by rzec, zejścia w głębie tego co irracjonalne i nieświadome, po to, by wydobyć stamtąd pierwiastek mroczny i nadać mu pierwszą widoczną postać, którą mogłaby rozpoznać powszechna intuicja.

W tym właśnie kierunku można by rozwijać refleksję Legendre'a, ponieważ sztuka, przynajmniej według mnie, nie ma żadnego sensu ani wartości (może wyjąwszy walor osobliwości), jeśli nie dotyka w niejasny sposób fundamentalnych problemów egzystencji, przed którymi nie ma ucieczki: kim jesteśmy i po co znaleźliśmy się tutaj?

Każda kultura daje odmienną nieco odpowiedź na te pytania, i dlatego właśnie sztuka, choć swymi korzeniami tkwi głęboko w niezmierzonym mroku, wspólnym wszystkim ludziom – nigdy zaś w tym, co anegdotyczne, egzotyczne, etniczne – posiada mimo wszystko pewien lokalny koloryt. On to właśnie czyni z artysty Polaka, Francuza, Hiszpana, Anglika, Amerykanina czy Hiszpana. Nie cho-

dzi tu o sztukę „narodową”, lecz o sztukę wpisaną w szczególny horyzont egzystencjalny, który nadaje jej niepowtarzalny smak, zachowując jednocześnie walor uniwersalności. Myślę tu, między innymi, o Tadeuszu Kantorze, który lepiej niż ktokolwiek inny w ostatnich dziesięcioleciach pozwolił zrozumieć światowej publiczności specyfikę polskiego doświadczenia.

Tu więc należałoby szukać odpowiedzi na nasze pytanie, nie przejmując się zbyt aktualnymi modami i grymasami światowej sztuki.

**Michael Francis Gibson**

*Przełożył Andrzej Zawadzki*

<sup>1</sup> M. Duchamp, *Duchamp du Signe, écrits*, Paris, Flammarion, 1975, s. 187.

<sup>2</sup> W cyklu wywiadów z Georgesem Charbonniere, France Culture grudzień 1960-styczeń 1961.

<sup>3</sup> Zob. *Duchamp-Dada*, NEF-Casterman, Paris 1990, oraz pogłębione przedstawienie problemu w *Ces lois innconues*, Métailé, Paris 2002

<sup>4</sup> Zwłaszcza w książce *Dieu au miroir*, Fasquelle, Paris 1994. Legendre jest prawnikiem i antropologiem, mocno inspirującym się psychoanalizą.

MICHAEL FRANCIS GIBSON krytyk sztuki współpracujący m.in. z „New York Times” czy „Connaissance des Artes”, autor licznych książek poświęconych m.in. Duchampowi, Gauguinowi czy Bruegelowi

# ŚWIETNY MOMENT DLA SZTUKI Z POLSKI

Z GOSCHKĄ GAWLIK rozmawia JUSTYNA NOWICKA



Fotografia Andrzej Janikowski

**Jak Pani ocenia perspektywę polskiej sztuki w zjednoczonej Europie?**

Chciałabym wyrazić pewną zasadniczą wątpliwość. Nie interesuję się pierwszoplanowo sztuką polską, tak jak nie interesuję się *per se* sztuką francuską, czeską czy jakąkolwiek inną, pod kątem jej polskości czy francuskości. Interesuje mnie zacieranie na różne sposoby narodowych śladów albo przynajmniej tych narodowych stereotypów, którymi karmią nas odwieczne media. Mogę jedynie powiedzieć, że interesuję się sztuką współczesną. Fakt, że ta sztuka pochodzić będzie z Polski, Czech czy Niemiec, nie ma dla mnie żadnego znaczenia. Więc uważam, że to jest źle postawione pytanie, nie potrafię i nie chcę na nie odpowiadać.

**Chyba jednak Pani rozumie, że my, Polacy, mamy wobec Europy pewne kompleksy, i tak postawione pytanie nie wydaje się niczym dziwnym...**

A ja muszę przyznać, że kiedy słyszę te wszystkie podkreślenia „polska sztuka” czy „polski artysta”, bez uściślenia o co właściwie tutaj chodzi, czuję przypływ adrenaliny... Może jest to kwestia języka i semantyki – gdyż w nomenklaturze historyczno-sztucznej, przynajmniej w języku niemieckim, operuje się o wiele skromniejszymi pojęciami typu „sztuka z Polski” albo „sztuka z Francji”. Natomiast określenie „sztuka polska” oznacza już jakieś zdefiniowane pojęcie – w tym wypadku zjawisko artystyczne zaistniałe w powszechnej świadomości. Jako takie ze sztuki powojennej znam tylko „polska szkoła plakatu”

albo „polska grafika”, ale kiedy słyszę dzisiaj: „sztuka polska”, to nie wiem, jakie wydarzenia albo kogo pytający ma na myśli – polski plakat, Dudę-Gracza czy może Katarzynę Kozyrę? Ci ostatni artyści reprezentują, może przez ich zainteresowanie tematem ciała i cielesności, ten sam nurt w sztuce, ale przecież dwa odmienne konteksty polityczno-ekonomiczne. A więc co tu jest polskie – to czy tamto? Mogę rozmawiać o perspektywach konkretnych nurtów albo dyskursów w sztuce, czy estetyk reprezentowanych przez danych artystów i artystki. Tym bardziej, że kilkunastu polskich twórców od dawna lub od paru lat funkcjonuje na europejskim czy nawet amerykańskim rynku sztuki, i przystąpienie Polski do UE nie stanie się dla nich żadnym momentem przełomowym. Niewykluczone też, że niektórzy mogą nawet stracić na atrakcyjności za dwa, trzy lata.

**Czy zatem miejsce nie może być kategorią sztuki?**

Oczywiście może być, ale nie powinno być decydujące. Bywają przecież centra sztuki, albo właściwości sztuki, typowe dla danego miejsca czy w tym wypadku dla danego kraju. Na przykład można powiedzieć, że w Austrii funkcjonuje stosunkowo niewielu malarzy, choć właściwie sami Austriacy uważają Austrię za typowy kraj malarzy. Subiektywnie uważam, że specjalnością austriackich artystów jest tak naprawdę znakomity rysunek, wystarczy wymienić nazwiska Kubina, Klimta czy Schielego, albo kilku współczesnych artystów, jak chociażby Marie Lassnig. Otóż malarka ta na Documenta X w Kassel zaprezen-

GOSCHKA GAWLIK historyk i krytyk sztuki, autorka licznych tekstów na temat sztuki współczesnej, w latach 1987-1991 prowadziła galeryę Gawlik&Schorn w Wiedniu. Jest autorką i kuratorką licznych wystaw w Austrii i w Polsce, m.in. *The Image Singular* (Wiedeń, 1985), *In Ordnung* (Wiedeń, 2002), *Neue Staat/Nowe Państwo Sztuka polska między eksperymentem a prezentacją 1918-1939* (Wiedeń, 2003).

towała stosunkowo mniej znane, choć znakomite rysunki, a nie malarstwo, ku zdziwieniu i po części też zawiedzeniu jej rodaków. Oni sami wprawdzie późno, ale jeszcze za życia artystki (dzisiaj osiemdziesięcioletniej) zaczęli się jej obrazami zachwycać i dzisiaj Lassnig figuruje jako najdroższa współczesna artystka (seniorka) kraju na rodzimych listach rankingowych. Pomimo tego Austriacy nigdy w malarstwie nie osiągnęli tego, co udało im się osiągnąć w rysunku przede wszystkim w sferze sztuki analizującej język i obrazy ciała. Brakuje im malarza-supergwiazdy na poziomie Francis Bacona, Luciana Freuda albo Gerharda Richtera czy choćby Baselitza. Polska też oczywiście ma swoje specjalności, ale one się zmieniają, tak jak zmieniał się ustrój polityczny. W okresie komunizmu w polskiej sztuce strategię prowokacji albo skandalu były nieobecne. Z zupełnie zrozumiałych względów artyści nie manifestowali swoich poglądów w sposób całkowicie otwarty czy wyzywający. Była opozycja, aluzja w sztuce. A teraz, po 1989 roku i zmianie ustroju, w polskiej sztuce pojawiło się całe pokolenie skandalistów. Było to związane bezpośrednio z ustrojem politycznym, stawiającym artyście zupełnie inne wymagania. Także i tutaj trudno więc mówić o sztuce typowo polskiej, a zasady, o których mówimy, obowiązują na całym świecie. Nie są to w żadnym wypadku prymarne cechy polskiej sztuki, a dopiero sekundarne, wtórne.

**Spróbuję więc inaczej sformułować temat naszej rozmowy. Czy w polskiej sztuce, czy w sztuce, która powstaje w Warszawie, Krakowie**

**czy Poznaniu, istnieje jakieś zjawisko, które mogłoby zainteresować Europę?**

Uważam, że teraz w ogóle jest świetny moment dla sztuki z Polski. W latach 80. wiele mówiło się i pisało na temat sztuki węgierskiej, rosyjskiej czy czeskiej. Była regionalna w treści oraz uwodząca w formie. Jednak już lata 90., a szczególnie ich druga połowa, z całą pewnością należą do Polaków. Kuratorzy czy galerzyści dzwonią dziś do mnie i pytają właśnie o polskich artystów i współczesną sztukę z Polski. W 2000 roku jako pierwsza pokazałam w Austrii krakowską Grupę Ładnie, wtedy jeszcze znaną w dosyć wąskim gronie. Przyszli na wystawę znani kuratorzy, galerzyści, pokiwali głowami i powiedzieli – no tak, to taki pop-art, nadganiają to, co przydarzyło się w Europie wiele lat temu. Dopiero kiedy Grupą Ładnie zachwycili się Niemcy, a dzisiaj też Amerykanie, Austriacy obudzili się i stwierdzili, że to nie jest ten pop-art z lat 60., tylko zupełnie nowa, inna fala tej sztuki. Mnie się wydaje, że siłą sztuki z Polski jest teraz jej czytelność i nowa, polifoniczna otwartość formy, a poprzez to jej zaraźliwa atrakcyjność. Poza tym bezpośrednio, szybkość reakcji oraz „jasność” tej sztuki – atrakcyjne pastelowe kolory, rozmach (pomimo niewielkich rozmiarów), afirmacja, aklimatyzacja oraz pozornie pozytywna krytyka rzeczywistości – cechy wywodzące się częściowo z tradycji polskiego plakatu i grafiki. Ważna też jest umiejętność syntezy, upodobanie do skrótu znakowego i ikoniczności, humor, ironia, a nawet pewien cynizm, którego Austriacy, i nie tylko oni, trochę się boją! Polska sztuka jest dziś pełna niespodzia-

nek, suwerenna i to jest jej wielką siłą. A poza tym mamy nareszcie na międzynarodowej scenie sztuki też paru polskich malarzy po instalatorach, rzeźbiarzach i fotografach! Co „sztuce polskiej” może „zaszkodzić”, to skłonność artystów z Polski do spiętrzania poziomów absurdu i absurdalnych zjawisk oraz puszczenie oka w dwie strony (do krytyki i do widza), co znaczy jakby podważanie słuszności własnych wizji przez nadmierny absurd sytuacji. Stąd pierwsze głosy krytyczne w fachowej prasie – co jest rzeczą normalną – po pierwszych zachwytach wychodzą na scenę sceptycy.

**W zeszłym roku przygotowała pani w Wiedniu wystawę *Der neue Staat*, która okazała się wydarzeniem nie tylko w Austrii, ale także w samej Polsce. Pokazała Pani polską sztukę okresu międzywojennego z zupełnie innej niż dotychczas perspektywy. Udowodniła Pani, że polska sztuka może być pasjonująca także dla obcokrajowców. Skąd Pani wiedziała – jak to zrobić?**

Myślenia o sztuce uczyłam się na studiach w Krakowie. Już wtedy zainteresowałam się Leonem Chwistkiem, genialnym matematykiem i malarzem, właśnie dlatego, że był logikiem a potem malarzem w jednej osobie. Chwistek stał się ważną postacią mojej wiedeńskiej wystawy (zresztą spory o jego znaczenie i miejsce w polskiej sztuce nie milkną do dziś, niektórzy z historyków sztuki uważają, że nie tworzył sztuki, a realizował jedynie zadania matematyczne). Po drugie, kiedy już zamieszkałam w Austrii, zaczęłam przyglądać się, jak wystawy robi się tutaj. Zrozumiałam,

jak ważne jest, by nauczyć się własnego, niekonwencjonalnego myślenia o rzeczach dobrze znanych i wielokrotnie już komentowanych.

**Jaki był pomysł na ekspozycję?**

Pomysł był prosty – sztuka polska zwykle kojarzy się tutaj z patosem, symbolizmem, uważana jest za niezrozumiałą, męczącą, mętną, w jakiś sposób przytłaczającą i nieustannie pokazującą zbyt pretensjonalnie cierpienie. Do tego dochodzi jeszcze ten stereotyp, że aby zorientować się w polskiej sztuce, trzeba doskonale znać polską historię, daty wszystkich powstań i rozbiorów. Wiedziałam, że jeśli przyjmę tę odstraszącą perspektywę, wystawa będzie musiała ponieść porażkę. Postanowiłyśmy więc z współautorką wystawy, że centralną postacią stanie się właśnie Chwistek – logik, który wskazuje na warszawsko-lwowską szkołę racjonalizmu, także bardzo mocno obecną w polskiej kulturze, choć zdecydowanie mniej znaną. Nie bez znaczenia był fakt, że Chwistek jakiś czas przebywał także w Wiedniu. Do tego dołączył się jeszcze relatywizm Chwistka, który właściwie zapowiadał współczesny postmodernizm. Chodzi o to, że dzisiaj nie ma już konkretnego kierunku w sztuce, takiego jak kubizm czy impresjonizm, a przede wszystkim funkcjonują postawy artystyczne. W Austrii na przykład, poza ekspresjonizmem oczywiście, nigdy nie było takich typowych kierunków – jak kubizm czy surrealizm. Słynny wiedeński ruch secesji, który zainicjował Klimt, trwał w swojej klasycznej fazie zaledwie pięć lat. Przede wszystkim działały tam zawsze wybitne indywidualności, które nadawały kieru-

## ROZMOWA

JUSTYNA NOWICKA  
dziennikarka  
Radia Kraków  
i „Rzeczpospolitej”.  
nek sztuce. Wiedziałam, że jeśli w ten sposób pokażę polską sztukę, właśnie poprzez indywidualności, Austriacy powinni tę ekspozycję zrozumieć i dobrze przyjąć. Choć wcale nie uważam, że taka wystawa powinna tak samo wyglądać na przykład w Paryżu.

**To może byłaby także rada dla polskich kuratorów, organizatorów wystaw, które mają promować polską sztukę – przede wszystkim próbować zrozumieć gusty i upodobania tamtejszej publiczności, a nie, za wszelką cenę, lansować to, co sami lubimy.**

Myślę, że treść powinna być opakowana w adekwatną formę, by tę pierwszą uczynić strawną dla nowego konsumenta, którego chce się przecież pozy-

skać, a nie tylko pouczać. Potem można strategię zmienić i zaoferować inną konfigurację. Frontalny atak na zasadzie swojej tylko „inności” nie jest mile widziany u obcych, zwłaszcza jeśli chodzi o tak zwane zjawisko promocji. Osobiście staram się w takim wypadku znaleźć jako bazę jakieś wspólne zjawiska, po to by pokazać różnicę. Na wystawie *Nowe Państwo* było to chyba widoczne. Trzeba znać swoją publiczność, wiedzieć dla kogo i dlaczego robi się wystawę. Są też doradcy, z których polska strona najczęściej nie korzysta, a jeśli to robi, to nie bierze tego do końca poważnie. Każde miasto jest inne, ludzie bardzo różnią się między sobą. Powinno się o tym pamiętać. Same intencje, nawet najwspanialsze, nie wystarczą.

Rozmawiała **Justyna Nowicka**

GOSCHKA GAWLIK, *Obrazy ciała. Strategie prowokacji i kreacji w nowoczesnej sztuce austriackiej*. Spotkanie towarzyszące prezentowanej w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury wystawie *Max Weiler (1910-2001)*. Malarstwo, 9 marca 2004. Kraków  
Fotografia **Andrzej Janikowski**



Paweł Althamer, *Tree House*, 2001, techniki mieszane, 200 x 150 x 200 cm, dzięki uprzejmości Foksal Gallery Foundation, Warszawa 50 Biennale Sztuki w Wenecji. Dreams and Conflicts  
Individual Systems (kurator Igor Zabel). Cordone del' Arsenale, 2003  
Reprodukcja Katalog © la Biennale di Venezia, 2003



MARIA HUSSAKOWSKA I MIECZYSLAW PORĘBSKI w Przegorzalach podczas sesji naukowej *Sztuka PRL-u*, Kraków  
Fotografia Adam Rzepecki

# EUROPEJSKOŚĆ JAKO SYTUACJA

Z MIECZYSLAWEM PORĘBSKIM rozmawia MARIA HUSSAKOWSKA

We wstępie do *Polskości jako sytuacji*, przywołując Wittgensteina, nazywasz sytuacją coś, co „da się pomyśleć, zamknąć w słowa, opowiedzieć, obrazy świata, które sobie (prawdziwie, fałszywie, jeszcze inaczej?) tworzymy.” Na sytuację składa się też – jak rozumiem – wszystko, o co pytamy, co się słyszy, mówi, czyta, ogląda. A, że mówi się ostatnio rzeczy dość paskudne, chciałabym zapytać czy nowa instytucjonalna rama, w którą wpisze się lada moment nasza polskość, nie spowoduje chociaż ludzi sztuki do przyjęcia odmiennego tonu w dywagacjach o niewątpliwie odmiennej sytuacji?

Spojrzyć na to musimy znacznie szerzej, żeby móc rozmawiać o naszej sytuacji w Europie, trzeba zastanowić się, czym w ogóle jest Europa i od kiedy, jak wygląda jej usytuowanie w świecie. Kiedyś w szkole mnie uczyli – nie wiem, czego uczy się dzisiaj – że jest częścią świata, a więc nie można jej odgradzić od reszty, izolować. Nie ma wielu cywilizacji, jest tylko jedna – o tym też zresztą pisałem. Zacytuje: „pojawia się tam, gdzie dochodzi do przełamania pierwotnej, plemiennej izolacji, gdzie powstają miasta i targowiska, buduje się porty i mosty, krążąc zaczynają ludzie i informacje. Nikt nie staje się więźniem własnego kraju, własnej sytuacji”. A więc to jest skala globalna, Europa to obszar otwarty na resztę świata, czemu sprzyja – tego też mnie uczono – rozwinięta linia brzegowa, na zachodzie Morze Śródziemne, które łączy, nie dzieli, na południu, ciągnące się aż gdzieś po Altaj, po Bramę Dżungarską stepy na wschodzie. Obszar kulturo-twórczy odbierający

i wysyłający impulsy – tak by ją można było określić – a nie jakaś odrębna, wydzielona, skonfliktowana z innymi cywilizacja.

MIECZYSLAW PORĘBSKI  
wybitny teoretyk i historyk sztuki, eseista, ostatnio wydał m.in. tom *Krytycy i sztuka*

Europa jako ważne przeciwieństwo – ciągle w naszych wyobrażeniach – ogniwo cywilizacji Zachodu w futurologicznych książkach chociażby Benjamina Barbera *Dzihad kontra McŚwiat* została już zmarginalizowana i uległa regułom McŚwiata. Inna lubiana lektura studentów Europeistyki – à propos czego dzisiaj się uczy – to *Zderzenie cywilizacji* Samuela Huntingтона.

Te powielane ostatnio katastroficzne wizje nieuniknionego starcia między obcymi sobie i wrogimi cywilizacjami są dosyć malownicze, ale więcej w nich scjentystycznej fikcji niż prawdy. Pamiętny rok dwutysięczny, 11 września, zrobiły tu swoje, sytuacja rzeczywiście pełna grozy, porażająca nawet. Jak każda wojna domowa. Bo to jest wojna domowa, tyle, że na skalę globu, naszej „globalnej wioski”, czy raczej – jak wołałbym ją nazwać – globalnej dżungli, ale to nie walczą ze sobą cywilizacje, jakieś totalne wizje świata, walczą rynki, interesy, rozpalone przez nie do białości fanatyzmy, rachunki zawinionych i niezawinionych krzywd i obsesji, napięcia demograficzne, powszechna – niestety – dostępność najwymyślniejszych środków zagłady.

I tu dopiero powstaje pytanie o rolę i miejsce w tym wszystkim Europy. Od czego zaczynała i czym jest dzisiaj. Czego w swym wielowiekowym, więcej – rozciągającym się na parę tysiącleci, doświadczeniu ma bronić, co chronić, a czego się



wystrzegać. Do czego nawracać, bo cenne, a czego się wyzbywać, choćby owego poczucia wyższości wobec innych, także u siebie, mniej na pozór szczerze w materialne i duchowe wartości przez historię wyposażonych.

Od czego to się zaczyna, zaczynaliśmy? Tutaj byłbym skłonny dzielić opinie późnego Husserla, że był taki moment, kiedy cała Europa, cała przyszła Europa mieściła się w ateńskim Gaju Akademosa. Jaka Europa? Europa szukająca prawdy, przeświadczona, że prawdy można dociekać, że dociekania tego można nauczać, można się nim dzielić z innymi, można im w tym pomagać. Tak jak to robił Sokrates. Platoński gaj Akademosa, Liceum Stagiryty, stoa perypatetyków, ogród Epikura, dały początek temu europejskiemu sposobowi bycia, sposobowi myślenia, który jest nam właściwy, dały Europie jej nauczycieli.

Specyfika europejska? Do pewnego stopnia. Zastanawiająca jest owa „oś czasu”, *Achsenzeit* Jaspersa, która, gdy kształtują się europejskie formy myślenia i nauczania, łączy „równoleżnikowo” w podobnych dążeniach Grecję, Bliski Wschód, Iran, Indie, i Chiny. Trudno tu mówić o wątpliwych raczej oddziaływaniach wzajemnych, warto natomiast zastanowić się nad tym, co mimo różnic – jednak wspólne, a w tym twórczym cywilizowanym życiu niezbędne.

Tu też byłoby miejsce, żeby zapytać o późniejszy o parę wieków wkład chrześcijaństwa. Jego rola była z gruntu odmienna. Może i dlatego, że przyszło do nas z zewnątrz, a przyszło jako przesłanie uniwersalne. Istota jego jest misyjna, celem zbawienie świata przez czynienie dobra, kulturę uczuć, a nie myśle-

nie. Dlatego może stosunki między Atenami a Jeruzalem, czy potem Rzymem, układały się, jak wiadomo, różnie, były rozejścia się, były współbieżności, kreatywne nawiązania. Był taki moment, że Nowemu Rzymowi – temu nad Bosforem akademickie filozofowanie i nauczanie wydało się zbędne, wręcz szkodliwe. Akademię Platońską po prawie tysiącletniej działalności zlikwidował imperator Justynian w roku 529. Rzecz znamienna jednak, że w tym samym roku na łacińskim zachodzie Benedykt z Nursji zakłada pierwszy swój klasztor, powstaje Monte Cassino. I w ten sposób, dzięki klasztorom, a potem również katedralnym i pałacowym skryptom, trudowi kopistów, wymyślnie zdobionym kodeksom, ślęczeniu nad nimi, kartkowaniu, tradycja studiowania zostaje przejęta i zaczyna owocować działalnością średniowiecznych scholarchów, rozkwitem uniwersytetów, renesansowymi, odnowionymi po tysiącletniej przerwie – nie bez udziału greckich uczonych – akademiami.

To w sferze umysłowej. Ale jest jeszcze sfera wrażliwości, smaku, stylu wreszcie, dla nas historyków sztuki szczególnie interesująca. Ona również potrafi powiedzieć nam wiele. Czasy do których sięgnęliśmy, całe pierwsze tysiąclecie już po Chrystusie, to czasy, w których Europa, podzielona dotąd rzymskim limesem na cywilizowane Południe i barbarzyńską Północ, po przełamaniu tej bariery po raz pierwszy się jednoczy, ale jednoczy, w całości już się barbaryzując. Klasyczny umiar, pewna stoicka, chciałoby się powiedzieć, oschłość, chłód późnego antyku ustępuje sprymnizowanemu zapotrzebowaniu na de-

koracyjne, świecidełkowe, niech i tak będzie, zdobnictwo – stroju, oręża, liturgicznego sprzętu, ściennych mozaik, iluminowanych rękopisów właśnie, ale i ekspresyjnej, uduchowionej ikony. Na to, żeby sztuka znów stała się cenniejsza od złota, potrzeba będzie czasu. Podobnie jak w greckich Atenach mieściła się kiedyś, w czasie osi, cała przyszła myśląca Europa, tak teraz w kosztownej zapince gockiego wojownika, w świętym wizerunku gdzieś z Synaju mieści się całe przyszłe malarstwo europejskiego Wschodu i Zachodu.

**O tym pięknie pisałeś w *Ikonosferze*. Teraz chciałabym wrócić do tej wrażliwości, która wydaje nam się typowa, którą próbujemy charakteryzować jako daną nam właśnie przez Europę. Z tym wiąże się zatrzymywanie nad szczegółnością miejsc. Poszukiwanie ich auratyczności. Wracając do klasztorów, jednak czegoś nas nauczyłeś, bo kilka lat temu we Włoszech niemal intuicyjnie zjechałam z mojej trasy w okolicach Monte Cassino. Sprowokowała mnie właśnie pierwotna szczegółność miejsca, w niezwyklej nawet jak na Włochy pejzażu, bardziej niż „czerwone maki”. Na pewno tak, bo przed powrotem na autostradę, krążąc i gubiąc drogę, musiałam dotrzeć do opactwa Fossanova, gdzie zmarł święty Tomasz z Akwinu, żeby sobie jakoś „podotykać” to średniowiecze. Czy to jest już taka, dalece anachroniczna, potrzeba powrotów do miejsc?**

Do miejsc się wraca. Były Ateny, potem był Rzym, Paryż, który dzisiaj się

wyludnia. Ale wiemy, że nie był to jeden Rzym; był ten pierwszy założony przez uciekinierów z Troi, drugi, który powstał na Bosforze – Konstantynopol, który przejął po nim dziedzictwo. Bizancjum, Drugi Rzym to nowe Centrum, a nie Wschód. Wschód jest znacznie dalej. To pałaca granica dzisiejsza, która przebiega przez Kaukaz, Mezopotamię, Górę Synaj, Górę Tabor aż po Atlas na drugim końcu. Konstantynopol jest w środku. I jest jeszcze ta trzecia Europa – słowiańsko-cerkiewna, Trzeci Rzym nad rzeką Moskwą, o której obecności musimy pamiętać, bo ona też uczestniczy w tej wymianie wartości, która się dokonuje. Różnie to było, Zachód, Wschód, wędrujące Centrum.

Mówiliśmy, że zmienia się wrażliwość pod koniec tej klasycznej starożytności. Jej wrażliwość na formę, na kształt, na to, co haptyczne, czego można dotknąć, traci – jak nas uczył Riegl – na znaczeniu w imię tego, co optyczne, co drażni zmysły, może wzruszyć również barbarzyńcę. Złoto, mozaiki, drogie kamienie, emalie, barwne tkaniny, ściągane aż z Chin, bo przecież droga jedwabna już wówczas funkcjonuje, to wszystko przemienia wyobraźnię. Wyobraźnia jest nastawiona na tę nową wrażliwość, która bliższa jest ornamentowi, dekoracji, abstrakcji, bo przecież wtedy mamy te wszystkie plecionkowe motywy, literowe zabawy iluminatorów kodeksów. Wielką sztukę figuralną obrazoburcze ekstremizmy zdają się skazywać na zagładę. W końcu jednak część ikony zostaje przywrócona, zapowiadając wraz z odradzającą się na Zachodzie w dobie romańszczyzny i gotyku rzeźbą rozkwit biorącego początek z ikony

malarstwa. Co dokonuje się ponad i jakby wbrew rysującym się podziałom na niespotykaną przestrzennie skalę, od Wielkiego Nowogrodu Teofana Greka na Wschodzie po Toledo El Greca na Zachodzie. Mieliśmy i my, Polską Jagiellonów, w tym swój udział, a współczesny nawrót do tych wyczerpanych, zdawać by się mogło po wiekach, źródeł – przykładem Nowosielski, ale i znamienawy awans z pozoru tylko „prymitywnej” twórczości Niki-fora – nie może nie dawać do myślenia.

Bo może tu właśnie dochodzą do głosu te ukryte, mierzone na pokolenia, ale i na stulecia czy nawet tysiąclecia rytmy historii, których falowanie nadaje zdumiewającą prężność, ale i pewną, mimo wszystko stabilność naszym europejskim dziejom?

Osobiście chętnie dawałbym w tym względzie wiarę przedziwnemu neapolitańskiemu historiografowi (ale i mitografowi zarazem) Giambattistie Vico, który u progu Oświecenia stworzył teorię wielkich, milenarnych Przyływów i Odpływów: *corso e ricorso*. Całą Europę w nich pomieścił, w takim corso, które dokonało się od czasów mityczno-greckich do narodzin Chrystusa, i ricorso, które zostało podjęte wtedy, kiedy wszystko na nowo się barbaryzuje i które doprowadziło do XVII wieku, ale widział to dalej. Wiedział, że taki cykl ma swój wewnętrzny rytm. Zaczyna się od Bogów, potem jest czas Bohaterów, a potem jest czas ludzki, taki bardziej laicki, humanistyczny, a kończy się na profesorach właśnie, na Akademii, ale to już zapowiada kryzys. Potrzeba nowej duchowej inspiracji, żeby wrócił czas sacrum, wrócili bohaterowie Nibelungów, Okrągłego Stołu króla Artura, cesarza

Karola i potem czasy bardziej ludzkie – średniowiecze jest już bardzo ludzkie, a w renesansie antyk dopiero odzyskuje pełnię swego znaczenia.

Jeśli mówiłem o szansie Europy, to przez to, że jest w niej miejsce dla intelektualisty, dla artysty, który potrafił się w tym świecie usytuować. Może dlatego, że Europa Zachodnia, w przeciwieństwie do Rusi, utworzyła dwuwładzę świecką i religijną, i od tego momentu, kiedy ta władza się uformowała, między jedną o drugą władzę znalazło się miejsce dla niezależnego intelektualisty. On się wtedy nazywał klerkiem. Miał na ogół pierwsze święcenia, i pętał się po klasztorach, ale nie chciał się angażować, ani po jednej stronie, ani po drugiej stronie. Miał własne problemy, szukał ksiąg, kodeksów, zaczynał wyklądać po zaprzyjaźnionych kręgach, z nim się otworzyły uniwersytety. Klerk nie był artystą, był zaprzyjaźniony z artystami. To on wędrował, w poszukiwaniu tych miejsc, o których mówił. Wędrował w poszukiwaniu księgi, malowideł, bo słyszał o jakiejś szkole, w Oksfordzie, Padwie, Paryżu, może i gdzieś w Krakowie, gdzie kwitnie matematyka. Szukał, wędrował, nawiązywał kontakty. Kontakty niezależne, ani od jednej władzy, ani od drugiej (do pewnego stopnia oczywiście). Starł się zachowywać dystans. Również i dzisiaj. Najgorzej jest jak klerk się angażuje – przestrzegał trochę dziś, niesłusznie, zapomniany autor *Zdrady klerków* Julien Benda – gdy włącza się w ten system, zaczyna politykować, faszyzuje, lewaczy albo staje się demokratą, co w końcu wychodzi na jedno. Wiedział już o tym Tomasz Mann. To Naphta i Settembrini

z *Czarodziejkiej Góry*. Jeden mroczny faustowski, drugi słoneczny apolliniński (jak tym razem u Spenglera). Ich absurdalny pojedynek, właściwie na miny, prawie gombrowiczowski.

#### Na to jeszcze trochę za wcześnie.

Ale do tego się sprowadza misja klerka, bo jak ktoś się angażuje, to koniec z myśleniem. Pozostają tylko, również zresztą potrzebne, manifesty. Tymczasem ta jakaś niezależność świata sztuki, świata intelektu, nauki, który ze wszystkich stron atakowany, wciągany w przeróżne rozgrywki, układy interesów musi się bronić. Sytuacja jest bardzo trudna.

**Wracając do postaci klerka, czy twoim zdaniem dandys jest jakąś konsekwencją tej postawy, czy jest taką przepoczwarzoną hybrydą. Czy już jest kimś mniej istotnym?**

Ta bardzo dobre pytanie. Ten klerk może przyjmować różne postawy, może być radosnym apollinaire'owskim entuzjastą, który towarzyszy wyruszającym awangardom. Wtedy najlepiej się czuje w roli Orfeusza, który prowadzi cały ten korowód za sobą. Później, kiedy cała sprawa zaczyna się przesilać i okazuje się, że tego nowego świata nie zbudujemy tak od razu, ten Orfeusz zmienia się w proroka, który jest pełen napięcia i grozy, staje się wieszczem jak w czasach romantyzmu. Ten okres katastroficzno-proroczy też mamy za sobą. Zaczęło się w latach dwudziestych, katastrofę wieszczył Witkacy. Nie on jeden. Wtedy mówiło się, że cywilizacje są śmiertelne, że nie mogą się ze sobą dogadać, toczą wojny, umierają.

Kiedy katastrofa już się dokonała, klerkowi pozostała postawa dandysa. On



Hera z Samos, IV w. p.n.e., marmur, Luwr, Paryż Reprodukacja Archiwum

ma to wszystko już za sobą, trzeba wrócić na Parnas, trzeba się tam umiejscowić, wymyślić jakiś kostium, żeby mnie szanowano i żeby się wyróżniał. Zachowując wyniosły dystans, dawał światu świadectwo. I to jest ten czas ludzki. On wtedy się właśnie zaczyna. Dla mojego pokolenia zaczął się po drugiej wojnie, bo katastrofę mieliśmy już zaliczoną. Nazwałem to realizmem eschatologicznym. Nie wiem, jak jest dla was, bo katastrofę macie – być może – jeszcze przed sobą, myśmy już ją mieli. I możemy sobie podandysować. Ale nie na tym się kończyło, bo ta droga ku schyłkowi, ta akademicko-profesorska faza, ciągle trwa, dandys staje się dekadentem. To piękny okres dla klerka. Dekadent w dekadencji się rozsmakowuje a nie tylko lęka, jak katastrofista, znajduje nawet w niej wartości do ocalenia, chociażby wzmożoną wrażliwość przełożoną na wartości malarskie.

**Naturalnie, my też rozczytywaliśmy się – zachęceni przez Ciebie – w Huysmansie, licytując się cytata-mi des Esseintes'a. Ja nie zapomnę o jego inkrustowanym klejnotami żółwiu, ale wydaje mi się, że rozsmakowanych w tych jego klejnotach jest garstka.**

I co pozostaje wtedy klerkowi? Błazenada, królestwo kultury masowej, formalnej, świętowanego na publicznych placach karnawału. Z tego, co się tam wtedy działo, wyrasta błazeńska arlekinada, commedia dell'arte. Ten błazen to drugie oblicze wyniosłego, przybierającego pozy kapłańskie, obwarowanego w templum sztuki klerka – sytuacja świetnie wychwycona przez Kołakowskiego. Mamy ją na co dzień. Wraz z po-

stępami zalewającej nas z massmediów fali barbaryzacji. Wtórno, jak u Vico, *ricorso*.

**Więc chciałam do tego Vico powrócić, pytając o współczesny barbaryzm?**

Ten barbaryzm jest w nas. I tak samo było wtedy. Taki ciekawy moment na początku V wieku, Kodeks Teodozjański zabraniał obywatelom rzymskim noszenia germańskich spodni i długich włosów. A przecież ci barbarzyńcy już tam byli, wojsko, administracja, latyfundiści byli ich pełni. To nie była wędrówka ludów, tylko barbaryzacja z wewnątrz tego społeczeństwa, które nabierało nowych wigorów życiowych od tych nieokrzesańców chodzących w spodniach i noszących długie włosy, bo to dodawało magicznej siły ich królom. Taki był skutek otwarcia z jednej strony na Północ germańsko-słowiańską, która jest już w Galii, Hiszpanii, Itali, Konstantynopolu, zaludnia Bałkany. Z drugiej strony wchodzi w grę zislaminizowany Wschód. Pierwsze tysiąclecie to jest górowanie Islamu nad bardzo jeszcze barbarzyńskim Zachodem. Centrum kultury to wówczas Toledo arabskie i tam się uczą tacy odnowiciele naszej cywilizacji jak papież Sylwester II, stamtąd przychodzą cyfry arabskie, tam się zaczyna liczyć, tam się tłumaczy Arystotelesa. Łącznie ze sztuką, która jest inna, bardzo ornamentalna, dekoracyjna, przechodzi kryzysy obrazoburcze, ale się z nich budzi.

A my od czego zaczynaliśmy? Od tego, że jeszcze w XIX wieku odkryliśmy Japonię, Indie, zafascynował nas Zaratustra, cała „oś czasu” uformowana przed z górą dwoma i pół tysiącami lat. Gaugi-

nowska ucieczka od cywilizacji na polinezyjskie antypody, fascynacja awangardą sztuką „afrykańskich augurów”. To przyjdzie trochę później, kiedy pojawi się kubizm. Tam się szuka inspiracji, a nie w pięknym malarskim postimpresjonistycznym świecie dekadentckiej Europy. Szuka się ostrych dawek w tym, co na zewnątrz. Tu jest problem dzisiejszej atrakcyjności Ameryki Łacińskiej, Latynosów, pop-kultury Ameryki anglosaskiej, Stanów Zjednoczonych. Czy tam, za Atlantykiem to jeszcze Europa czy już nie? To chyba ty wiesz lepiej ode mnie?

**Na pewno do końca nie wiem, ale ja widzę Amerykę bardziej przez to, co ją wyróżnia, niż poprzez cechy wspólne.**

Zobaczyłaś tam nową „granicę współczesności”, która się pojawia wraz z minimalizmem, pomiędzy tym klerkowskim campusem a muzeum.

**Tak, szczególnym muzeum – Museum of Modern Art, które też w pełnym tego słowa znaczeniu jest wytworem takiego klerkowskiego myślenia.**

Ameryka przejmując tradycję, ale co z nimi robi, daruj, ale to budzi mój niepokój

**No właśnie, tak dalece jest to inne, że widzisz to jako odrębną sytuację. Exodus surrealistów czy relegowanych z Bauhasu twórców zmienia sztukę amerykańską, ale też i tych artystów. Duchamp z patentem amerykańskim jest też kimś innym.**

Ta nowa granica, którą widzisz w latach 60., a u nas, w Europie, zaznaczyła

się w 1968 roku na barykadach paryskich, po których Paryż nie bardzo mógł się już pozbierać. Ale to się zmieni, ta fala przechodzi. Fala globalizacji, która nie polega jednak na tym, że to my narzucamy światu naszą cywilizację. Moim zdaniem jest akurat odwrotnie. To świat po naszej nowożytnej ekspansji kolonialnej i jej załamaniu, podobnemu do tego jakiemu uległo Imperium rzymskie, staje się dla nas problemem, musimy się z nim liczyć, bo jest już wszędzie i nie wiem, czy się znajdzie jakiś nowy klasztor, gdzie by się można schronić.

**Tak, oczywiście, chociażby La Tourette w Eveux, gdzie w celach zaprojektowanych przez papieża Corbu funkcjonuje hotel – głównie dla potomków dekadentckich klerków.**

Podczas wojny zacząłem pisać taką sztukę, której Kantor nie chciał wystawić. Miała się nazywać *Klasztor świętego Kameleona*. Gdzieś mi przepadła i dobrze, bo arcydzieło to nie było. Wszyscy pisali wtedy sztuki, „żeby podnieść różę”, różne takie.

**Szkoda, bo myślę, że święty Kameleon był i klerkiem, i dandysem, z taką 'gębą' jak należy. Ale przejdźmy może do nieco innej sytuacji i tego, jakie gęby doprawia się naszej sztuce, czyli tego jak bywa odczytywana z zewnątrz. Zaproponowanie przez Andę Rottenberg zrobienia jubileuszowej wystawy w Zachęcie Haraldowi Szeemannowi było znakomitą pomysłą. Znalazł się ktoś, o niebagatelnych kompetencjach, kto chciał wyjść poza utarte wzorce i chciał powojenną sztukę zobaczyć**

w szerszej kulturowej perspektywie, a nie opierać się na tym, co z polskiej sztuki już gdzieś mógł oglądać, co tak czy inaczej zaabsorbowane zostało przez Zachód. Dał nawet taki profetyczny tytuł *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz znaleźć się w cudzych*. Czy jesteśmy tak klaustrofobiczni, że nawet do cudzych snów nie chcemy?

To, co zrobiono z nim, jak się na niego rzuciło, dosadnie świadczy o naszym idiotyzmie kulturowym. Co mnie zastanowiło na wystawie Szeemanna, to takie usunięcie w kąt czy całkowita nieobecność tego, co już u nas weszło do kanonu, Kantora, całego tego pokolenia, mojego zresztą. Natomiast on zobaczył to, co narosło potem, a nie to, co ja serwowałem – i o co jestem spokojny już, bo ma swoje miejsce w historii sztuki. On odkrył dzieła uczniów moich już uczniów, bo np. Kozyra to uczennica Grzesia Kowalskiego, który był moim studentem na Akademii. Szeemann to wszystko zobaczył inaczej, z innej perspektywy, i dobrze, bo to jedyny sposób, jeśli chce się znaleźć w tej Europie, o której mówiliśmy: poszukać rzeczników, którzy zauważą, po swojemu, że tu się coś ciekawego dzieje i spojrzą na to własnymi oczami. Jeśli nie będziemy na tyle przekonujący, żeby eksperci i zwykli turyści wiedzieli, po co przyjeżdżać do Krakowa, że może trzeba odwiedzić Wielopole, a także Muzeum Sztuki w Łodzi, to staniemy się niezauważalni. Cóż kiedy nasze muzea...

Łódź ma swoich pielgrzymów, do Robakowskiego przyjeżdżają ciągle młodzi artyści. Bywają tam też tacy znani austriaccy artyści jak Dabernig

i Homo Zobernig – w kulcie polskiego konstrukttywizmu. Co nie zmienia faktu, że niemal całkowicie zaprzeczono sukces *Formy w procesie*, że w dużym stopniu zniszczeniu uległo to, co po tych akcjach pozostało. A Muzeum Sztuki – przecież to drugie w Europie muzeum kolekcjonujące sztukę awangardową od początku lat 30. – też przeżywa kryzys.

Mimo, że zmieniło się tak wiele, ciągle w polityce kulturalnej przeważa model eksportowej wystawy, którą 'otwiera' ważny polityk, a co się na niej pokazuje, to mniej ważne.

Są też imponujące odstępstwa od reguły, jak chociażby *Nowe Państwo – pomiędzy eksperymentem a reprezentacją*, wiedeńska wystawa w Muzeum Ludwiga, zrobiona przez Goschkę Gawlik – też twoją uczennicę. Wystawa – tak jak o tym wcześniej mówiliśmy – robiona wspólnie z kuratorką tamtego muzeum – Romaną Schuler. To doskonały przyczynek do czytania naszej sztuki międzywojennej. Ale co można zrobić z Nowosielskim? Twoje stwierdzenie w wywiadzie radiowym, przy okazji retrospektywy w Zachęcie, że to głęboki, wspaniały artysta, tylko kompletnie nieznany zagranicą. Dla nas ten skrót jest czytelny, to oczywiste, natomiast dla ludzi spoza branży jest to jakiś paradoks. Z czego ta hermetyczność języka wynika, czy jest nieprzekraczalna? Coś podobnego obserwuję w wypadku Grzegorza Sztwiertni (ucznia Nowosielskiego), który pośród swojej generacji jest wielkością lokalną. Oczywiście każdym decymetrem jego

plócien można się nacieszyć i nikt nie ma wątpliwości co do rangi tego malarstwa, a prezentowany obok swoich kolegów najmniejszy wzbudza odzew u krytyków z Zachodu. Co takiego jest w ich osobności myślenia malarskiego?

Ta formacja, która tworzyła się na pograniczu, w orbicie trzeciego Rzymu, w orbicie prawosławnej kultury jest akceptowana w kulturze literackiej, wiedzą wszyscy, że Dostojewski, że Achmatowa, nawet Malewicz i konstrukttywizm. Natomiast to, co tworzyło tę kulturę, ciągle jeszcze europejską, do tego brak im klucza. Pewnie dlatego, że nie mieli profesora Mole'go, który by im wytłumaczył, skąd się brało całe malarstwo europejskie od Teofana Greka po El Greca. To można pokazać tylko tutaj, zaprowadzić do benedyktynów na Służewiec, gdzie zamyka prezbiterium czterometrowy krzyż Nowosielskiego, ostatnie jego dzieło, które robi wstrząsające wrażenie. Na które pracowały całe tysiąclecia tej wielkiej, niepodzielonej jeszcze na Wschód i Zachód Europy, która brała początek gdzieś z Krety, Aten, Peloponezu. Miejsca, które Zachodowi trudno rozszyfrować.

Otworzyć się również na to, co też jest innym stosunkiem do abstrakcji.

Nie tylko u Nowosielskiego. Taki też jest Gierowski, i na nich się nie kończy.

Bardzo wpływowa jest jednak inna orientacja, ta która przyswoiła idiomy sztuki aktualnej. W muzeach sztuki współczesnej, prywatnych galeriach, na łamach „Artforum” i innych ważnych periodyków, wielkich



Teofan Grek, św. Makary Egipski, 1378, malowidło ściennie, Cerkiew Przemienienia, Wielki Nowogrod, Rosja. Reprodukacja Archiwum

targach sztuki, przewija się co najmniej kilkudziesięciu polskich artystów średniej i młodej generacji.

Którzy, tak jak kiedyś Kantor, potrafili okrążyć cały świat i wszędzie tam zaznaczyć swoją obecność. Taki Mirosław Bałka jest wszędzie: potrafi realizować swoje pomysły w Kalifornii, Berlinie, Japonii. Oni to robią dla siebie, ale i dla nas, bo poruszają się po tym świecie z ogromną swobodą profesjonalistów. To budzi optymizm. Europejski, bo jesteśmy z Europy i w Europie. Ponieważ jednak czasy są trudne, a sztuka zawsze rozwijała się i najwięcej miała do powiedzenia w najgorszych czasach, nie mam wątpliwości, że tak będzie i teraz.

To bardzo piękna pointa.

Rozmawiała Maria Hussakowska

MARIA HUSSAKOWSKA historyk sztuki, autorka licznych publikacji na temat sztuki współczesnej, najnowsze książki to *Spadkobiercy Duchampa* oraz *Minimalizm w sztukach wizualnych*



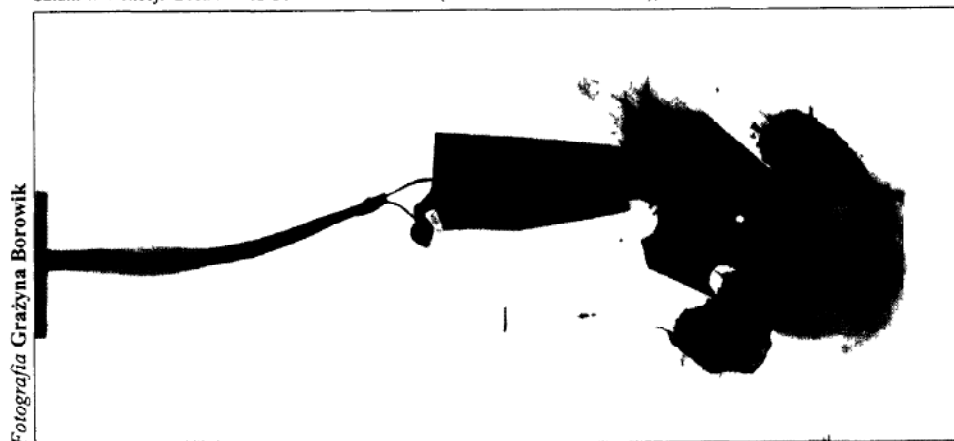
# Tomasz Gryglewicz NASZ UDZIAŁ W 50. BIENNALE WENECKIM



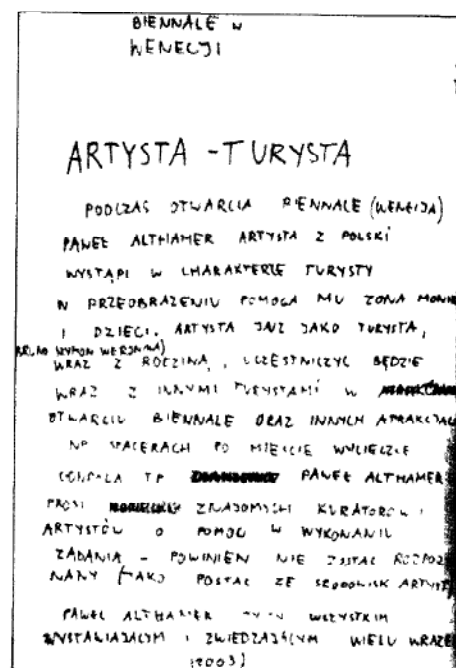
Tekst ten poświęcony jest problemowi udziału polskich artystów w ostatnim, 50. Biennale Weneckim, które miało miejsce w ubiegłym roku. Ponieważ jednak sztuka polska wchodzi w skład szerszego regionu, który można byłoby nazwać terminem postkomunistycznej Europy Środkowej, uznałem za sensowne poszerzenie omawianego materiału o prezentację wybranych artystów z innych krajów tego obszaru, w celu uzupełnienia, a także porównania lub konfrontacji. Dostrzegam bowiem, mimo

różnic, bardzo istotne wspólne cechy sztuki pochodzącej z krajów byłego bloku komunistycznego. Sztuka tych krajów, poza Rosją, nie jest szerzej znana i nie odniosła światowego sukcesu, chociaż wprowadza ona do globalnego ruchu artystycznego istotne wartości, wynikające ze wspólnych, traumatycznych doświadczeń ostatnich dziesięcioleci egzystencji w systemie totalitarnym, w pełnej lub częściowej izolacji od reszty świata. Również istotne jest także przetrwanie w tej izolacji dawnych tradycji kulturowych,

Piotr Janas, *Bez tytułu*, 2002, olej na płótnie, 250 x 120 cm. Dzięki uprzejmości Fundacji Foksal, Warszawa. 50. Biennale Sztuki w Wenecji. *Dreams and Conflicts. Clandestine* (kurator Francesco Bonami), Corderie del' Arsenale, 2003



Fotografia Grażyna Borowik



Paweł Althamer, *Artist-Tourist*, 50. Biennale Sztuki w Wenecji. *Utopia Station* (kuratorzy Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija), Corderie del' Arsenale, 2003

od których odwróciła się częściowo Europa Zachodnia.

Artyści polscy uczestniczyli w wystawach Biennale Weneckiego od początków jego powstania przed 110 laty. Zagadnieniu temu poświęcona jest wydana w 1999 roku książka Joanny Sosnowskiej<sup>1</sup>. Polacy początkowo wystawiali w pawilonach mocarstw rozbiorowych, aby z czasem usamodzielniać się, a nawet w 1932 roku zafundować sobie własny pawilon wystawowy, który służy im do dzisiaj. Również po drugiej wojnie światowej polscy artyści wystawiali w swoim pawilonie.

Za pawilony narodowe odpowiadają komisarze i kuratorzy z poszczególnych krajów. Komisarzem Polskiego Pawilonu 50. Biennale Weneckiego była Agniesz-

ka Morawińska, dyrektor Zachęty, kuratorem Paweł Sosnowski. Polskę zaś reprezentował w pawilonie narodowym tylko jeden artysta – co stało się już pewną tradycją – Stanisław Dróżdż. Na poprzednim Biennale wystawiał Leon Tarasewicz, a w roku 1999 Katarzyna Kozyra. Pokazała ona *Łaźnię męską*, za którą otrzymała jedno z czterech honorowych wyróżnień „ponieważ – jak brzmiało oficjalne uzasadnienie – eksploruje i kontroluje autorytarną dominację męskiego terytorium i łączy elementy performance'u i *mise en scene*”<sup>2</sup>. Było to pierwsze wyróżnienie dla polskiego artysty od początku lat 60. i jedno z nielicznych w całej historii Biennale Weneckiego.

Stanisław Dróżdż nie powtórzył sukcesu Kozyry, podobnie jak jego poprzednik z roku 2001 Tarasewicz. Nie oznacza to, że pracę Dróżdża należałoby ocenić jako gorszą do Kozyry, według jakiejś obiektywnej skali wartości. Jednak wideo-instalacja Kozyry, wywierająca duże wrażenie, niekoniecznie szczególną głębią intelektualną lub artystyczną, stała się obiektem powszechnego zainteresowania i przyciągała sporą publiczność w trakcie wystawy, pochlebnie oceniającą jej pracę. Na jej sukces złożyły się zarówno atrakcyjna forma, jak i aktualny w danej chwili temat, mieszczący się w ogólnej problematyce refleksji feministycznej i *gender studies*, a dotyczący zagadnienia identyfikacji płci, podglądania obszarów zastrzeżonych (bez zgody filmowanych, co budziło sprzeczki i polemiki), przedstawień nie pozowanych aktów męskich, idealizowanych w tradycyjnym malarstwie akademickim itp. Podskórnie odczuć można było także





Fotografia Grażyna Borowik



Reprodukcja portretu Katalog © Zachęta, Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2003

w tej realizacji, obok uniwersalnej problematyki, w którą trafnie wstrzeliła się nagrodzona autorka, doświadczenie represyjnego systemu, w którym kształtowała się jej osobowość, wszechobecność dozoru służb specjalnych, siemienność publicznych łaźni i kąpielisk, zespołowe i publiczne zabiegi higieniczne lub zdrowotne jako rodzaj upokarzającej tortury cielesnej i psychicznej.

Znacznie starszy od Kozyry, urodzony w 1939 roku Dróżdz uformował się jako artysta w obrębie polskiego konceptualizmu lat 70., i inspirując się, podobnie jak wielu artystów kręgu konceptualnego, filozofią Ludwika Wittgensteina. Od roku 1967 „uprawia poezję konkretną lub, szerzej, poezję wizualną (...). Na potrzeby swojej sztuki posługując się terminem ‘pojęciokształty’<sup>3</sup>. Szczególnie interesowało go zagadnienie słowa lub krótkiej sentencji, powtarzanych wielokrotnie w postaci inskrypcji w przestrzeni galerii (jedną z bardziej znanych realizacji tego typu było pokrycie ścian, sufitu i podłogi Galerii Foksal w Warszawie w 1977 roku powtarzającym się napisem *między*). W Pawilonie Polskim na Biennale Weneckim w 2003 roku przedstawił pracę o tytule *Alea iacta est* („kości zostały rzucone”), nawiązującą do zdania wypowiedzianego przez Juliusza Cezara przekraczającego rzekę Rubikon. Ściany pomieszczeń pawilonu wytapetowane były kostkami do gry, co tworzyło bardzo atrakcyjną wizualnie, białoczną kompozycję o charakterze abstrakcji minimalistycznej. Pośrodku pustej przestrzeni ustawiony był stół białodkowy, którego żywa, soczysta zieleń kontrastowała silnie z dominującą bielą ścian. Na stole leżało 6 kostek do gry oraz

tekst zachęcający zwiedzającego do jej podjęcia. Polegała ona na rzuceniu kostek oraz szukaniu uzyskanej konfiguracji liczb pośród „46.656 możliwych kombinacji na ścianach. Jeżeli znajdziesz ją, wygrasz. Jeżeli nie, przegrywasz”.

Całość aranżacji na ogół podobała się zwiedzającym, na których silnie działał efekt wizualny, uzyskany mozolnym konstruowaniem powierzchni ścian z mozaiki kostek do gry. Niewielu z widzów miało jednak na tyle samozaparcia, aby poszukiwać wylosowanego układu liczb. W tekście katalogu, oraz w materiałach prasowych, kuratorzy polskiego pawilonu zaprezentowali interpretację pracy Dróżdza w kontekście głównego hasła całości ekspozycji Biennale Weneckiego, jakim był tytuł *Marzenia i konflikty*. *Dyktatorstwo widza: Gra jest archetypem konfliktu, symbolem najbardziej prostym relacji między marzeniem i konfliktem, a kości są najlepszym symbolem gry (...). Nawet ambicje, pragnienia i marzenia najbardziej niewinne mogą stać się źródłem konfliktu (...). Od momentu, kiedy widz ulegnie pokusie wygranej (...), gdy weźmie kości do ręki – przekroczy Rubikon – zaczyna uczestniczyć w grze, całkowicie wkraczając w konflikt ze sobą samym.*

Powyższa interpretacja nie do końca jest zgodna z intencjami Francesco Bonamiego, dyrektora 50. Biennale Weneckiego (wyrażonymi w tekście wstępnym katalogu biennale *Miałem sen*), dla którego współczesne konflikty rodzą marzenia o stworzeniu świata pozbawionego dyskryminacji i są źródłem utopii społecznych oraz estetycznych, a nie odwrotnie, jak w przypadku idei zawartej w pracy Dróżdza<sup>4</sup>. Organizatorzy

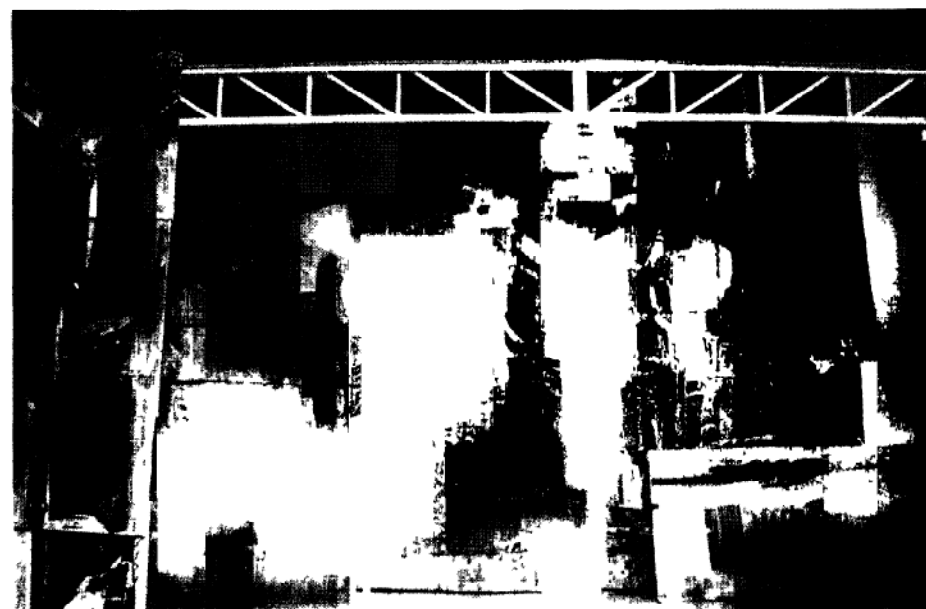
Biennale Weneckiego oczekiwali by zatem prac nawiązujących do aktualnych wydarzeń oraz problemów politycznych i społecznych, które stanowią pożywkę bieżącej twórczości artystycznej. W tym kontekście operująca chłodną estetyką i intelektualnymi podtekstami praca Drózdza, który nawiązując do idei wystawy, starał się równocześnie „nie popaść w komunał, w bezpośrednią ilustrację i anegdotę”, wypadła nieco staromodnie na tle dominującej w innych realizacjach tendencji do przekazywania treści w sposób bardziej bezpośredni, żeby nie powiedzieć łopatologiczny, środkami znacznie sugestywniejszymi, najczęściej audiowizualnymi (projekcje wideo lub cyfrowego zapisu obrazu itp.)

Również eksponowane prace w niektórych pawilonach narodowych państw postkomunistycznych, wywodzących się z tego samego kręgu kulturowego co Polska, posiadały charakter bardziej perswazyjny, operujący środkami multimedialnymi i rozbudowaną warstwą ideologiczną. Bardziej dosłowne przesłanie ideowe zawierała ekspozycja w dawnym pawilonie czechosłowackim. Mimo rozpadu Republiki Czechosłowackiej, artyści czescy i słowaccy postanowili nadal wystawiać wspólnie. Na 50. Biennale Weneckim artyści grupy *Kamera skura* z Ostrawy i słowackiego ugrupowania *Kunst-Fu* stworzyli „wideoinstalację” *Superstart*. Centrum wnętrza pawilonu zajmowała wielka figura gimnastyka, wiszącego na rozłożonych rękach, symbolizującego wyglądem i pozą ukrzyżowanego Jezusa. Na ścianach wyświetlany jest film, przedstawiający publiczność na trybunach. *Strategia przekazu* – pisze w katalogu Biennale komi-

sarz pawilonu Michał Koleček – *opiera się na konfrontacji dominującego sakralnego symbolu europejskiej cywilizacji ze znakami współczesnego konsumpcyjnego świata mediów*<sup>5</sup>.

Część narodowych ekspozycji tych państw, które nie posiadają swoich pawilonów na terenie Giardini della Biennale, rozmieszczono na obszarze całej Wenecji, w bardzo pięknych, starych pałacach, gdzie mają siedziby różne instytucje kulturalne lub fundacje. Dotyczyło to również państw, które uzyskały niepodległość po rozpadzie Związku Radzieckiego. Ekspozycję Ukrainy zatytułowaną *Zarna czasu* umieszczono na dwu piętrach budynku Fondazione Levi. Wiktor Sydorenko, autor rozbudowanej multimedialnej instalacji, zawierającej zarówno tradycyjny przekaz malarski, jak i projekcje oraz obiekty trójwymiarowe, takie jak szklany, emitujący błękitne światło stożek, wykorzystał – podobnie jak artyści czescy i słowaccy – chrystologiczny motyw, w jego przypadku scenę ostatniej wieczerzy. Opierając się na zdjęciach z albumu rodzinnego, zaprezentował tragiczną, nawiązującą do czasów represji stalinowskich i okresu II wojny światowej, a zarazem poetycką i nadrealną historię, rozgrywającą się w onirycznej scenerii baśniowego młyna, przypominającego również sanatorium lub dom dla obłąkanych. Artyście, posługującemu się pełnym wachlarzem charakterystycznych dla zachodniej sztuki nowoczesnych środków formalnych i technologicznych, udało się pozostać w obrębie idiomu kultury ukraińskiej, bez sięgania do folklorystyki oraz uwzględnić tragiczne doświadczenia systemu totalitarnego.

Trauma po represjach komunistycznych kształtuje wizję artystyczną małżeń-



Valery Koshlyakov, *Polyhymnia or search for the space*, 2003, tempera na tekturach. 50. Biennale Sztuki w Wenecji. Rosyjski Pawilon, Giardini della Biennale, 2003. Fotografia Grażyna Borowik

stwa Svajonė i Pauliusa Stanikasów, reprezentujących Litwę ekspozycją zatytułowaną *Wojna światowa* w Museo Fortuny. Trafną interpretację ich dzieł w optyce traumatycznych doświadczeń przedstawili w zamieszczonym w katalogu wystawy tekście *Wschodnioeuropejskie opowieści o terrorze: sztuka Stanikasów* polscy autorzy Tomek Kitliński i Paweł Leszkowicz<sup>6</sup>. Ekspozycja litewska obejmowała fotografie, rysunki, rzeźby a także dwa filmy autorstwa Stanikasów *Mądra kobieta* i *Zła kobieta*, w których elementy choreograficzne przemieszane są z fragmentami dokumentarnymi. Wyobrażenia Stanikasów powołuje obrazy łączące przedstawienia obsceniczne z symboliką destrukcji i śmierci. Aluzja do okresu represji komunistycznych łączy się z tradycją sztuki litewskiej w szeregu odniesień do dziedzictwa późnego gotyku, do

architektury i rzeźby barokowej oraz do czasów romantyzmu. Pawilony Ukrainy i Litwy operują symboliką i poetyką bardzo bliską i zrozumiałą dla polskiego odbiorcy, zarówno ze względu na wspólne korzenie kulturowe, jak i późniejsze, tragiczne doświadczenia historyczne.

Koncepcja sztuki narodowej, która przyświecała początkom Biennale Weneckiego i której rezultatem było stworzenie w Giardini di Castello (obecnie nazywanego Giardini della Biennale) zespołu pawilonów narodowych, jest aktualnie coraz bardziej kontestowana z punktu widzenia globalnej perspektywy artystycznej. Taki krytyczny stosunek do idei sztuki narodowej wyrażał na 50. Biennale Weneckim pawilon hiszpański, do którego wstęp mieli jedynie legitymujący się dowodem tożsamości obywatele Hiszpanii. Konkurencją dla pawilonów



Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov, *Under the Water*, 2003, 13 części, olej na płótnie, 295 x 195 cm każda. 50. Biennale Sztuki w Wenecji. Rosyjski Pawilon, Giardini della Biennale, 2003

narodowych staje się coraz bardziej rozbudowująca się wystawa towarzysząca, dawniejsze *Aperto*, zajmująca głównie tereny Arsenału weneckiego, chociaż sytuowana również częściowo w obrębie pawilonu włoskiego.

W przypadku wystawy towarzyszącej o doborze artystów nie decydują narodowe komitety, lecz międzynarodowe jury pod patronatem dyrektora generalnego Biennale Weneckiego, co ma tę dodatnią stronę, że ustalenia wymykają się z rąk narodowych establishmentów. Ponieważ obsada pawilonu polskiego odbywała się według kryteriów funkcjonujących w krajowym ruchu artystycznym, a poza tym nie zawsze opierała się na podstawach merytorycznych, bywało, że wybór nie był trafny w kontekście tendencji dominujących w sztuce światowej. Jak widzieliśmy jedynie w przypad-

ku Katarzyny Kozyry dokonano w stu procentach trafnego wyboru.

Z drugiej strony kryteria, według których zapraszani są polscy artyści przez międzynarodowe jury do wystawy towarzyszącej, wydają się mieć walor bardziej obiektywny i wskazują na wartości uniwersalne aktualnej sztuki polskiej.

Na 50. Biennale Weneckim, noszącym tytuł *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore* dyrektor Francesco Bonami skomponował wystawę towarzyszącą z 11 oddzielnych ekspozycji; dwie: *Ritardi e rivoluzioni* i *La Zona* znajdowały się w pawilonie włoskim w Giardini della Biennale, pozostałe 9 na terenie Arsenału. Każda z wystaw, o odrębnym tytule i problematyce, miała własnego kuratora. Udział w wystawie weneckiej artystów z postkomunistycznej Europy Środkowej, w tym również polskich artystów, był znacznie większy niż na innych ostatnio organizowanych przeglądach międzynarodowych tego typu, a zwłaszcza na *11 Documentach* w Kassel w 2002 roku, gdzie nie wystawiał żaden Polak. Świadczy to oczywiście o zwiększającym się zainteresowaniu sztuką regionu, który przez 50 lat był częściowo odcięty żelazną kurtyną od międzynarodowego ruchu artystycznego. Partycypacja artystów z krajów tzw. Europy Środkowo-Wschodniej w wystawie 50. Biennale Weneckiego wypadła bardzo dobrze. Do uniwersalnej, globalnej problematyki artystycznej potrafili wprowadzić inne, nowe i świeże spojrzenie, oparte na własnych doświadczeniach i refleksji.

W pierwszej części wystawy towarzyszącej *Ritardi e Rivoluzioni*, której kuratorem był sam główny dyrektor bien-

nale Francesco Bonami, pokazane zostały abstrakcyjne obrazy warszawskiego artysty Piotra Janasa. Natomiast w części rozpoczynającej pokaz w Arsenale, zatytułowanej *Clandestini (Skrzyty)*, również kuratorstwa Bonamiego, wystawiły dwie młode polskie artystki Paulina Ołowska, której figuratywną twórczość połączyć można z mocno zaznaczającym się na 50. Biennale Weneckim powrotem do malarstwa oraz Monika Sosnowska. Szczególnie silne zainteresowanie wzbudziła instalacja Sosnowskiej *Korytarz*. Artystka miała za sobą bardzo udany występ na *Manifestach 4* w roku 2002 we Frankfurcie nad Menem, gdzie pokazała rodzaj labiryntu pomieszczeń i drzwi. *Korytarz* wywołuje efekt zaskoczenia u odbiorcy poprzez zastosowanie znanej z historii architektury lub scenografii sztuczki, stwarzającej przez wykorzystanie złudzenia perspektywicznego iluzję dłuższego pomieszczenia, niż jest ono w rzeczywistości. Dopiero wchodząc do korytarza, widz dostrzega obniżający się sufit i zwężające się ściany.

Równocześnie w instalacji Sosnowskiej sporo jest Kafkowskiej poetyki. Pusty korytarz z malowaną olejną lamperią, rozjaśniony rzędem prostych lamp na suficie, tworzy scenerię jak ze złego snu. Może być korytarzem więziennym, sądowym lub szpitalnym.

Trzecia część ekspozycji w Arsenale, zatytułowana *Indywidualne systemy*, zawierała największą ilość artystów z dawnego Bloku Wschodniego. Polskę reprezentowali Roman Opałka i Artur Althamer, który również wystawił w ramach tzw. *Interludiów* zainstalowany na drzewie niedaleko wejścia do Giardini della Biennale *Dom lalek*. Bardzo często –

komentuje w materiałach prasowych kurator sekcji Igor Zabel – *Paweł Althamer wprowadza odmienny, ale zawsze niewidzialny system w zwykłą, codzienną rzeczywistość. (...) Jego Dom na drzewie, zajmując w tym sensie zdystansowaną pozycję, umożliwia widzom odmienne punkty widzenia, odmienne wewnętrzne doświadczenia siebie samych i otaczającego ich świata*. W kategorii *Interludiów* – „zewnętrznych projektów dla różnych sekcji (...) służących jako mentalne interwały ekspozycji” – wystąpił polski artysta młodej generacji Piotr Uklański.

Obok Opałka i Althamera polskim akcentem *Indywidualnych systemów* była instalacja *Flaga* brytyjskiego artysty Simona Starlinga, który w roku 2002 *przyjechał z Turynu we Włoszech do Cieszyńska w Polsce czerwonym Fiatem 126 wyprodukowanym w 1974 roku w Turynie. W Polsce Starling zamienił blachę bagażnika, maski i drzwi na białe części wyprodukowane w fabryce Fiat Auto Poland w pobliskim Bielsku-Białej*. Mały fiat w roli flagi polskiej został przytwierdzony do ściany we wnętrzu ekspozycji.

Widzimy, że artyści zagraniczni, którzy mieli okazję zetknąć się ze specyficzną postkomunistyczną rzeczywistością naszego kraju i współczesną polską sztuką, ulegają do pewnego stopnia jej oddziaływaniom, co manifestuje się przejmowaniem poetyki absurdu i ironii. Austriacki artysta Josef Dabernig, wystawiający również w sekcji Igora Zabela, spędził kilka miesięcy w Krakowie. Położeniem jego wizyty był absurdalny w swojej formie i treści wideofilm *Wisła*, zarejestrowany na stadionie krakowskiego klubu sportowego. Pracę tę pokazano na poprzednim Biennale Weneckim

w roku 2001, a miarą jej sukcesu było późniejsze umieszczenie jej na ekspozycji Muzeum Miasta Paryża. W roku 2003 Dabernig wystawił na Biennale Weneckim ironiczny w swojej wymowie, utopijny projekt urbanistyczny *Envisioning Bucharest*.

Również w specyficznym klimacie absurdu mieści się wideo instalacja cze-

surrealistycznego tematu pracy i obrazu fabryki, łączenie wątków religijnych z zjawiskami współczesnej cywilizacji (według słów autora: *Mechaniczna repetycja zaprogramowanej modlitwy / Cybernetyczne zrytualizowane ruchy motoru / Industrializacja religijnego zachowania. / Idolatria technologicznego procesu*<sup>8</sup>) a także opieranie się na lokalnej tradycji sztuki i literatury cze-

szących głównej ekspozycji biennale, występujących pod wspólnym tytułem *Extra 50*. W performance Grażyny Borowik *Blue Dreams*, którego tytuł nawiązywał do ogólnego hasła biennale *Dreams and Conflicts*, czynności, jak pisze autorka: „stawały się metaforami, z pomocą których możliwy był do odczytania główny przekaz – uwolnienie snów

o odrębność twórczości artystycznej tego regionu. Odrębność tę scharakteryzował trafnie już onegdaj Dieter Ronte, jeden z kuratorów wystawy *Aperto'88*, towarzyszącej Biennale Weneckiemu przed 15 laty. Według niego język sztuki artystów pochodzących z wówczas komunistycznej jeszcze Europy Środkowej jest postrzegany przez zachodniego odbiorcę,

Fotografia Grażyna Borowik

POLONIA



POLSKI PAWILON, otwarcie wystawy Zofii Kulik *All the Missiles Are One Missile*, 47 Biennale Sztuki w Wenecji, 15 czerwca 1997

skiego artysty Pavla Mrkusa *Modlitwa PW20/LW*. PW20/LW jest współczesnym robotem produkcji japońskiej, służącym do malowania karoserii samochodowych. Wideo projekcja Mrkusa pokazuje wnętrze fabryki z pracującym tytułowym robotem, z którego ruchami autor zsynchronizował buddyjski śpiew modlitewny z XIII wieku. W pracy Mrkusa ogniśkuje się szereg toposów, charakterystycznych dla sztuki postkomunistycznej Europy Środkowej, takich jak ironia wobec

skiej, łączącej elementy surrealizmu i fascynacji maszyną (nazwa robot pochodzi z jednego z utworów Karela Čapka).

Na koniec relacji o udziale polskich artystów w wystawie 50. Biennale Weneckiego warto odnotować wystąpienie dwójki performerów: Grażyny Borowik z Krakowa i wrocławianina Andrzeja Dudka-Dürera, biorących udział w międzynarodowym projekcie: *Brain Academy Apartment*, który wchodził w skład szeregu manifestacji i wystaw towarzy-



Fotografia La Toanvinh

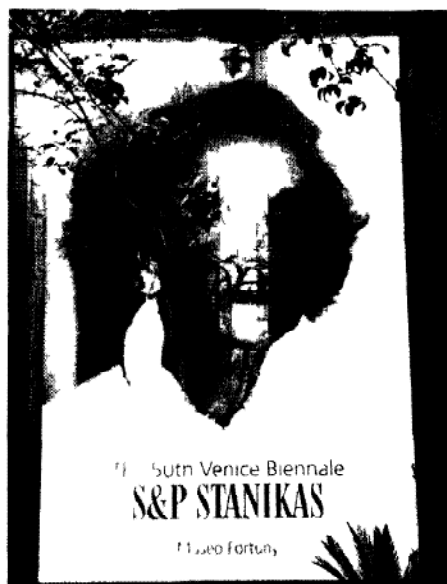
Część neofiejalna

w skonfliktowanym świecie”<sup>9</sup>. Natomiast w rozbudowanej multimedialnej manifestacji *Permanent Instability* Andrzeja Dudka-Dürera, w której kontynuował on swoją rozpoczętą w 1969 roku koncepcję „żywej rzeźby”, pojawił się wątek artysty-szamana.

W zakończeniu powyższych rozważań i omówień powinno znaleźć się pytanie o charakter doświadczenia sztuki polskiej oraz sztuki sąsiednich, postkomunistycznych krajów, a więc pytanie

przyzwyczajonego do natychmiastowego kontaktu z wszystkimi informacjami, jako „szczególnie kodowany i tajemniczy”<sup>10</sup>. Dla nich bowiem „sztuka nie jest serią znaków drogowych, nie jest bezpośrednią informacją: jest raczej mistycznym sekretem”<sup>11</sup>.

Artyści wyrośli i tworzący w regionie szczególnie silnie dotkniętym doświadczeniem dwu totalitaryzmów wieku XX – hitlerowskim i sowieckim – z ironicznym dystansem i sceptycyzmem



S & P Stanikas, *World war*, plakat informacyjny 50 Biennale Sztuki w Wenecji, Museo Fortuny, 2003

podchodzą do optymizmu każdej ideologii, obiecującej świetlaną przyszłość. Ich punkt widzenia to spojrzenie ofiary, skrywany emocjami lęk i destrukcja, preferowanym środkiem ekspresja. Szczególnie uczuleni na próby ograniczania wolności wypowiedzi i autonomii jednostki ludzkiej prowadzą dialog z własną tradycją. Sięgają do symboliki religijnej, którą starają się umiejscowić w nowym kontekście cywilizacyjnym i obyczajowym. Sięgają także po metodę prowokacji, aby unaocznic niebezpieczeństwo regresji dyktatury, występującej pod jakimkolwiek sztandarami i hasłami.

Sukces artysty polskiego na arenie międzynarodowej zapewnić zatem może – przy założeniu, że legitymuje się odpowiednim talentem, umiejętnościami i warsztatem, a także jest we właściwy i skuteczny sposób promowany – z jed-

nej strony posługiwanie się międzynarodowym językiem formalnym i pełnym arsenałem nowoczesnych multimedialnych środków wyrazu, dzięki czemu może być zrozumiały powszechnie, z drugiej strony łączenie uniwersalnych treści z idiomem lokalnym, o którym decyduje tradycja oraz doświadczenie historyczne. Dzięki temu może wyróżnić się na tle monotonii ujednoliconej, globalnej twórczości artystycznej i wzbudzić zainteresowanie swoją odrębnością.

**Tomasz Gryglewicz**

<sup>1</sup> J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Warszawa 1999

<sup>2</sup> Według materiałów prasowych 48 Wystawy Międzynarodowej Sztuki Biennale Weneckiego w 1999 roku

<sup>3</sup> *Alea iacta est Stanisław Dróżdz* (jednostronnicowy druk informacyjny w języku francuskim z Pawilonu Polskiego na Biennale Weneckim w roku 2003) Dalsze cytaty dotyczące Drózdza pochodzą z tego druku

<sup>4</sup> F. Bonami, „I have a dream”, w *Dreams and conflicts The dictatorship of the viewer 50th International Art Exhibition La Biennale di Venezia*, 2003, s. XIX

<sup>5</sup> M. Koleček, *Superstart Republica Ceca e Repubblica Slovaca*, w *Dreams and conflicts*, s. 572

<sup>6</sup> T. Kitliński, P. Leszkowicz, *Eastern Europe's Tales of Terror the Art of the Stanikas*, w *World War The 50th Venice Biennale S&P Stanikas*, Museo Fortuny (katalog wystawy), Venezia 2003, s. 15-26

<sup>7</sup> *Dreams and conflicts*, s. 178

<sup>8</sup> Ibidem, s. 170

<sup>9</sup> Według nie publikowanego manuskryptu G. Borowik pt. *Performerzy w Wenecji*

<sup>10</sup> D. Ronte, *Mittel-European Aperto 88*, w *XLIII Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia*, General Catalogue, Venezia 1988, s. 275

<sup>11</sup> Ibidem, s. 277.



Sarah Lucas, *All we are saying is give pizza a change* 50 Biennale Sztuki w Wenecji Dreams and Conflicts Delays and Revolutions (kuratorzy Francesco Bonami i Maria Luisa Frisa) Giardini della Biennale, 2003

Simon Starling, *Flaga* (1972-2000), 2002, obiekt Dzięki uprzejmości Franco Noero and Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turyn 50 Biennale Sztuki w Wenecji Dreams and Conflicts Individual Systems (kurator Igor Zabł) Cordone dell' Arsenal, 2003



Reprodukcja Materiały prasowe © la Biennale di Venezia 2003





## RAZEM? OSOBNO?

Z TADEUSZEM LUBELSKIM rozmawia ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Fotografia Adam Bujak

Polska kinematografia wchodzi do Unii Europejskiej bardziej symbolicznie niż faktycznie, bo jeszcze przed akcesją nasi filmowcy uczestniczyli we wszystkich ważniejszych filmowych strukturach Zjednoczonej Europy (Europejska Akademia Filmowa, Eurimages, Media Plus, Europa Cinemas, Europejski Klub Producentów), niemniej wkraczamy do Europy wstydliwie i niepewnie – jako kinematografia niemal zupełnie przestaliśmy się liczyć na świecie. Polskim kinem nie są już zainteresowani nawet tradycyjnie nam przychylni Francuzi.

To prawda, polskie kino od lat jest we Francji nieobecne, od czasów Krzysztofa Kieślowskiego nic Francuzów w naszym filmie nie zainteresowało. Kariera Kieślowskiego była fenomenem – rodzajem zbiorowego zauroczenia olbrzymiej kinofilskiej publiczności, krytyki, środowiska filmowego. Oczywiście, *casus* Kieślowskiego był jedyny w swoim rodzaju, trudny do powtórzenia, ale też nie jest łatwo zrozumieć sytuację, że od pięciu lat, poza *Panem Tadeuszem* Andrzeja Wajdy, żaden polski tytuł nie doczekał się normalnej dystrybucji kinowej we Francji. Owszem, polskie filmy pojawiają się w uzupełniających festiwalowych sekcjach, telewizyjnych cyklach, ale to raczej powtórki z klasyki, nie nowości.

**Klasyka – czyli Wajda, Has, Kieślowski?**

Wajda ciągle jest pamiętany. Na kinofilskich pokazach w kinach studyjnych można zobaczyć nasze filmy kultowe, choćby *Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa. Warto pamiętać, że we Francji obowią-

zuje inny układ naszych filmów kultowych: *Rejs* czy filmy Barei są nieznane, za to swoich stałych miłośników mają niezmiennie *Matka Joanna od Aniołów* Kawalerowicza czy *Pasazerka* Munka.

**Co z polskim dokumentem?**

Z dokumentem jest trochę lepiej. Za klasyka dokumentu uznawany jest Marcel Łoziński – jego każdy nowy film wzbudza żywe emocje, dyskusje. Pamiętam, że bardzo wysoko został oceniony piękny dokument Jacka Bławuta *Nienormalni*, który był pokazywany pod tytułem *L'orchestre – Orkiestra*, przed kilkoma laty. Grand Prix prestiżowego festiwalu „Cinéma du Réel” w Paryżu otrzymała *Syberyjska lekcja* Wojciecha Staronia.

**Jako kinematografia nie istnieje nie tylko we Francji, ale także w innych częściach Europy czy świata. Pojedyncze sukcesy polskich filmowców – choćby popularność filmów Jerzego Stuhra we Włoszech – są wyjątkami potwierdzającymi smutną regułę.**

A przecież wydawałoby się, że nie jest tak źle: w ostatnich latach było co najmniej kilka filmów, które mogły zainteresować międzynarodową widownię – od wspomnianych przez pana filmów Stuhra – *Historii miłosnych*, *Duzego zwierzęcia*, poprzez *Dług* Krawca, *Cześć, Tereska* Glińskiego, po najnowsze filmy – *Zmruż oczy* Jakimowskiego i *Edi* Trzaskalskiego.

**Może to Polska przestała być modna, trendy?**

Nie ma już mody na Polskę, ale to nie załatwia całego problemu. Autorzy filmów, o których mówiłem, mają wpraw-

**TADEUSZ LUBELSKI**  
prof. filmoznawstwa i wicedyrektor Instytutu Studiów Audiowizualnych na Uniwersytecie Jagiellońskim, krytyk i historyk filmu, tłumacz, zastępca redaktora naczelnego miesięcznika „Kino”, autor m.in. książki *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*

dzie ambicje pokazywania kryzysu duchowości, ale słabością tych filmów jest brak konfrontacji tej diagnozy z jakimś systemem odniesienia, z weryfikującym ten kryzys systemem wartości.

**Ten system powinien być uniwersalny, zrozumiały pod każdą szerokością geograficzną.**

Kiedy przyjrzymy się uważniej największym przebojom kina europejskiego ostatnich lat – *Amelii*, *Good Bye Lenin!*, filmom Almodóvara – zobaczymy, że te wszystkie filmy łączy bohater, który nie jest szary, nijaki; może być człowiekiem przeciętnym – ale musi intrygować, mieć własny cel i ambicje. W polskim kinie bardzo takich bohaterów brakuje.

**Kiedy przypominam sobie cudowne czeskie kino z połowy lat sześćdziesiątych, widzę nawet brzydki świat, ale zamieszkały przez bohaterów portretowanych z sympatią, tkliwością. W Polsce, jeżeli nawet pojawiał się humor, to najczęściej była to ostra satyra, proste podziały na dobrych i złych ludzi.**

Mieszkając w Paryżu, byłem świadkiem trudnej do wyobrażenia klęski *Przesłuchania* Ryszarda Bugajskiego. Ten film wszedł do rozpowszechniania bezpośrednio po niewątpliwym sukcesie, jakim była nagroda aktorska na festiwalu w Cannes dla Krystyny Jandy, poza tym Janda była (jest) aktorką ciągle we Francji pamiętaną, przede wszystkim z *Człowieka z marmuru* Wajdy. A jednak *Przesłuchanie* zostało wręcz zmiażdżone przez krytykę i zignorowane przez publiczność – głównie ze względu na swoją tendencyjną apodyktyczność, czarno-biały rozkład racji,

nie do przyjęcia dla Francuzów. Jeżeli kieruje się film do międzynarodowej widowni, trzeba pamiętać, że ma ona różne opinie i różne przekonania.

**Sukces niemieckiego filmu *Good bye, Lenin!* Wolfganga Beckera, czy fińskiego obrazu *Człowiek bez przeszłości* Aki Kaurismäkiego wynikał także z wystrzegania się tak jednoznacznych podziałów.**

Znamienny jest przykład filmu *Good bye, Lenin!*, który w ubiegłym roku podbił Europę. Z jednej strony jest to film bardzo niemiecki, lokalny, ale zarazem wszędzie zrozumiały, o uniwersalnym wydźwięku, co zaś najważniejsze, nie było w tym filmie zaciętrzewienia, dawne NRD zostało pokazane bez szyderstwa, normalnie, trochę bajkowo – ale jednak obiektywnie.

**Jeżeli dzisiaj na świecie wspomina się jeszcze o polskich reżyserach, albo aktorach, to raczej przez przyzmat ich działalności operowej i teatralnej, a nie – filmowej. Pisz się o Lupie, Warlikowskim w teatrze, o Trelińskim w operze. Siła rażenia polskiego kina bardzo zmalała.**

To rzeczywiście zastanawiające... Podczas gdy polski teatr kwitnie, nasze kino nie jest wystarczająco oryginalne, dostatecznie ciekawe, żeby zaistnieć na świecie. To, co wydaje się zupełnie nas satysfakcjonować – kilka udanych filmów na festiwalu w Gdyni, nowi, interesujący autorzy, o których dotąd nie słyszeliśmy, nie wystarczy, żeby przebić się dalej.

**Siła ambitnego kina francuskiego, które w sposób mistrzowski dociera do prawd egzystencjalnych po-**

**przez filtr kulturowy, polega także na tradycyjnym, silnym mecenacie państwowym.**

Proces kształcenia młodych filmowców we Francji obejmuje także umiejętność zdobywania pieniędzy. We Francji jest co najmniej kilkadziesiąt instytucji narodowych dysponujących funduszami umożliwiającymi kooperację w realizacji konkretnego projektu filmowego. Ta zdolność zdobywania pieniędzy jest zaś pochodną rzeczywistego, niesłabnącego zainteresowania publiczności.

**We Francji kultywuje się przede wszystkim rodzimą twórczość, to, co dobre, musi być francuskie, nie tylko wina, ale nawet komputer nazywa się z francuska: *ordinateur*.**

Istotnie, francuska kultura filmowa jest nastawiona przede wszystkim na własną twórczość, własne kino. Francuzi mają swoich ulubionych aktorów, problematykę, swoje klisze językowe. Widzowie od dziesięcioleci chodzą do kina na filmy krajowe, także te ambitne. Popularne kino amerykańskie, które stanowi siedemdziesiąt pięć procent naszego repertuaru, często w ogóle nie jest tam rozpowszechniane, trafia od razu na rynek wideo, DVD. Francuzi wolą własne kino komercyjne.

**Jak wygląda popularne kino francuskie?**

Jest nastawione na żywy kontakt z publicznością, to przede wszystkim komedie, filmy gatunkowe – w których występują lubiani, rodzimi aktorzy. Ludzie chcą to oglądać.

**Komedie francuskie trafiające do naszych kin są, w przeciwieństwie do**

**filmów psychologicznych i obyczajowych, bardzo słabe.**

Bo są to rzeczy adresowane raczej do widza francuskiego, który potrafi wyłapać niuanse językowe, grę skojarzeń. Różnie zresztą bywa z tymi ulubieńcami francuskiej publiczności: *enfant terrible* francuskiego kina, Luc Besson, zamerykanizował się w dosyć przykry sposób, podobnie swoją dawną oryginalność straciły kręcone po angielsku filmy Jean-Jacquesa Annauda, ale największe sukcesy kina francuskiego ostatnich lat – *Amelia* Jean-Pierre Jeuneta, *Smak życia* Cédrica Klapischa, *Gusta i guściki* Agnès Jaoui czy *Wysnzione życie aniołów* Ericka Zonki są przykładami filmów, w których sukces prestiżowy spotkał się z ogromnym sukcesem komercyjnym.

**Anglik, Wally Olins, specjalista marketingu narodowego, który ma stworzyć nową markę Polski w Unii Europejskiej, twierdzi, że w procesie tworzenia nowego, atrakcyjnego wizerunku Hiszpanii miały udział (na podobnych prawach) zarówno sukcesy gospodarcze, jak i filmy Almodóvara.**

Popularność narodowego kina jest wielkim atutem. Myślę, że wejście Polski do Unii Europejskiej ożywi nasze kino. Sam fakt, że jesteśmy w Europie nie tylko w sensie geograficznym, ale także praktycznym, zwiększy zainteresowanie naszym krajem, pojawią się nowe szanse. Mam nadzieję, że nasi filmowcy w większym stopniu będą myśleć o odbiorcy europejskim, nie tylko rodzimym, albo o jury festiwalu w Gdyni. Jestem dobrej myśli.

*Rozmawiał Łukasz Maciejewski*

# Ewa Sonnenberg



## Ceremonia parzenia herbaty

Podmuch wiatru na samym początku.  
Gdybyś umiała wstuchać się w wiatr, usłyszałabyś moje imię.  
Z każdym jego wypowiedzeniem mógłbym stawać się widzialny  
i być obok ciebie.

Jak nazwałabym tego Kogoś, kto towarzyszy mi nieustannie, delikatnie  
i niepostrzeżenie?  
S e n s e i.

Sansei w języku japońskim znaczy Nauczyciel.

Czy to mistrz oswaja ucznia czy uczeń mistrza?  
Czy to uczeń oswaja mistrza czy mistrz ucznia?

Aby się zobaczyć musimy się przebudzić.

Czekamy na siebie będąc obok siebie.  
Czekamy na siebie mijając się jak dwoje nieznajomych.  
Czekamy na siebie patrząc sobie w oczy.  
Czekamy na siebie patrząc w tę samą gwiazdę.

Błękitny cekin, który spadł z moich sandałów,  
błękitnych sandałów, w których tańczyłam nad brzegiem turkusowego morza  
Ten jeden, lśniący cekin daję ci w prezencie, przesyłam w myślach,  
bo nie znam twojego adresu.

Czekamy na siebie będąc ze sobą.  
Czekamy na siebie będąc razem.  
Czekamy na siebie rozmawiając ze sobą:

Czy to my oswajamy wiersz czy wiersz oswaja nas?

Byłem dla ciebie brakiem uzasadnienia.  
Jedną z wielu odpowiedzi, którą znałaś od początku, choć szukałaś jej na ulicach  
tak wielu światów.

Czekałam, czekałam na kogoś, ale czy rzeczywiście na Ciebie?

Zgadnij kim jest ten Ktoś, nigdy go nie spotkałaś, a jakbyś go znała od zawsze.

Szukając go w tłumie spotkała mnichów buddyjskich.

Czy szukanie jest równoznaczne z odnalezieniem?  
Czy odnalezienie jest równoznaczne ze spotkaniem?

Co było dzisiaj nauką, a co pozorem?

Jeżeli nie będziesz umiał cierpieć,  
nie będziesz umiał być szczęśliwy.

Jeżeli nie będziesz umiał milczeć,  
nie będziesz umiał usłyszeć tego, co przemilczane.

Usłyszysz i to, co przemilczane.

Niekiedy przebrnięcie przez krainę rzeczywistości jest bardzo trudne  
i nierzeczywiste.

Może dlatego, że ukrywa w sobie krainy różnych sensów.

Po co są słowa?  
By przyłączyć się do wspólnej rozmowy świata, a może by mówić szeptem.

Szept jest najpiękniejszą odmianą mowy, ale tak rozmawiać można tylko  
z drzewami.

I z tymi ludźmi, którzy są ich wysłannikami.

Kto dopowiada odnalazł samego siebie.

Most z rysunku: zaczyna się na kartce, a kończy poza kartką.

Czy „pałac pustki” można narysować?

A naszą „pustelnię spoczywającą wśród obłoków”?

Istnieje powiedzenie zeń: „Lśniący klejnot jest w twojej ręce”

W Japonii często mijamy ten napis wiszący w pokojach przeznaczonych  
do ceremonii parzenia herbaty.

Czym napelnimy nasze filiżanki, herbatą czy śniegiem?

Będziemy pili siebie nawzajem,  
aż zakosztujemy mistrzostwa zatrzymywania w sobie każdej chwili.

Jaki smak ma kropla prawdy?

Jaki smak ma kropla uczucia?

Co można wyrazić słowami?

Milczenie zapisanego, milczenie słów.

Stoczyliśmy walkę ze słowami by odnaleźć naszą Pustelnię ukrytą między  
obłokami.

Na który z obłoków spadła moja rzesza?

Przypomnienia, które są pragnieniami.

Jeden czas jednego spotkania.

I nie było nikogo oprócz nas.

I nie potrzebowaliśmy nikogo oprócz siebie.

Jak to możliwe?

To, co łatwe jest trudne, to, co trudne jest łatwe.

W tej sprzeczności tkwi pewna racja, która wystarcza za całą świadomość  
mędrców i głupców.

Przeraża cię niemożność?

O ile bardziej przerażające jest uzmysłowienie możliwości.

Zauważyłeś? Zauważyłaś?

Wierzyłeś mi gdy mnie nie znałeś,

ale czy będziesz mi wierzyć gdy mnie poznasz?

Czekam,

kiedy ktoś zawoła do mnie: Przyjacielu!  
nie oglądając się za siebie ani na okoliczności.

Nadejdzie jak słońce po deszczu

lub deszcz po zbyt upalnym dniu.

Tylko czekaniem nauczysz się nie czekać na nikogo.

Tylko czekaniem nauczysz się odróżniać nikogo od tego Kogoś.

Uczucie odmierza się małymi łykami jaśminowej herbaty.

Im większe uczucie, tym dłużej pije się jaśminową herbatę.

Jaśminowy chłopiec czy jaśminowa dziewczyna?

Był nauczycielem; Jest nauczycielem; Będzie nauczycielem.

A jednak to on wciąż uczy się od ludzi.

Może właśnie dlatego stał się nauczycielem.

Oby jaśminy nigdy nie przekwitwały!

Jaśminowy las czy jaśminowy ogród?

Jeśli byłoby coś rzeczywiście ważne to jakieś jedno, pojedyncze zdanie.

Stąpamy między obłokami jak tancerze mieniący się przestrzenią.

Na dnie filiżanki suche, skręcone liście herbaty

Ludzie są wspomnieniem.

Jak liście herbaty szeleszczą między nami.

Miedzy spotkaniem a spotkanym.

Kiedyś zrozumiesz to wszystko.

Kiedyś będziesz bardziej dzieckiem niż teraz.

Gdy naprawdę zaczął jej słuchać przestała mówić.

Od tej pory stali się sobie potrzebni.

Kraków, wiosna 2003

EWA SONNENBERG, ur. 1967 r., poetka, autorka m.in. tomików *Hazard* (1995) i *Płonący tramwaj* (2001).

OZYTANE  
UWAŻNIE

Tomasz  
Cieślak  
Sokołowski

## W autobiokopię wpisana

Joanna Mueller,  
*Somnambóle fantomowe*,  
Wyd. Zielona Sowa, Biblioteka „Studium”,  
Kraków 2003.

W 1990 roku na łamach „bruLionu” Krzysztof Kochler pisał: *Jeżeli o'haryzm jest przeznaczeniem poezji nowego dziesięciolecia, to Marcin Świetlicki ma szansę stać się poetą końca epoki*. I spełniło się. Zwycięstwo poezji spod znaku Franka O'Hary, nurtu barbarzyńskiego (wedle określenia Karola Maliszewskiego) okazało się bezapelacyjne. Przekonywały o tym wyrastające bezpośrednio z tej poetyki zjawisko Grupy Na Dziko, o'haryzmu śląskiego czy tzw. „śląskiej szkoły poezji życia”. Jednocześnie zapomniane zostało ostrzeżenie Kochlera, skierowane pod adresem Świetlickiego: *Poeta, który jest zwolennikiem autentyzmu, znajduje się w sytuacji zgoła niezręcznej czy nawet fałszywej. Prowadzi mianowicie skomplikowaną grę. Jest naiwny lub tylko udaje naiwnego, kiedy usiłuje sobie i nam wmówić, że skonwencjonalizowana i sfunkcjonalizowana sztuczność poezji jego (piszącego poezję) nie dotyczy*. Co więcej, wiązało się to także z marginalizacją poezji, dającej wyraz przekonaniu o swej sztuczności.

Sytuacja ta jednak zmieniła się wraz z początkiem „nowej epoki” (nowego wieku). O „umieraniu poety-barbarzyńcy”, wpisanym w ostatnie dwa tomiki Marcina Świetlickiego, pisałem już na łamach „Tygodnika Powszechnego” (2003, nr 46). Można jednak wymienić

także i symptomy inne. Przede wszystkim odżywa poezja przez jakiś czas uśpiona, wyparta – myślę tu o nurcie lingwistycznym. Dowodem tego może być chociażby rosnące zainteresowanie i coraz lepsze opisy krytyczne poezji Andrzeja Sosnowskiego (uważanego za prekursora „nowego lingwizmu” w poezji polskiej). Także, cała plejada neolingwistów wśród najmłodszej generacji poetyckiej, tzw. „roczników siedemdziesiątych” (m.in. Julia Fiedorczuk, Maria Cyranowicz, Jarosław Lipszyc, Marcin Cecko, Krzysztof Siwczyk, Filip Zawada, Piotr Sobolczyk) świadczy niewątpliwie o istotności dokonującej się przemiany (szczegółowo proces przejścia „od o'haryzmu do lingwizmu” scharakteryzowałem na łamach „FA-artu” 2003, nr 3-4).

### „ZAWSZE CYTAT”

W tej perspektywie nie dziwi debiut kolejnej „neolingwistki” Joanny Mueller. Zaskakuje jednakże poetycka dojrzałość jej pierwszego tomiku *Somnambóle fantomowe*. Na czym jednakże ona polega? Odpowiedź jest prosta – na umiejscowieniu wpisanej w ten zbiór ważnej świadomości (pokoleniowej? generacyjnej?), ale i na odważnej próbie zmierzenia się z nią, z jej konsekwencjami. Ta enigmatyczna formuła stanie się niewątpliwie jaśniejsza po szczegółowej analizie składników owej poetyckiej świadomości.

Pierwszym jej elementem jest, wyrażone w wierszu o znaczącym tytule *Metapokolenie*, przeświadczenie o konieczności życia „w epoce utraconej / niewinności”, w epoce, w której przekonanie o sztuczności poezji nie może być już zakwestionowane, w epoce, w której każdy wiersz „to mniej lub bardziej

udane udanie / słowna przynęta” (*Patetica ars poetica*). Pisanie obarczone zostaje ciężką świadomością daremności wszelkich prób wysłowienia, a wiersz staje się polem: „jałowych / nieupraw” (*Dla S [Pod dobrą jesienną datą]*).

Elementem drugim jest zaś, będący skutkiem konstatacji o sztuczności poezji, rozróżnienie między życiem, autentycznym doświadczeniem a byciem-w-tekście, między „ratione viventi” a „ratione scripta” (*Człowiek – człowiek*). Jak pisze bowiem Mueller: „Nie jest rytmem życia rytm języka, / rym wiersza” (*Korekta*). Żywe doświadczenie nie może się więc spotkać z wyrażającym je słowem, pomiędzy światem a literackim tekstem staje nieprzekraczalna granica, poeta zostaje skazany na „tekstowy świat”.

W owym „wieziennym domu w mowie” (*Patetica ars poetica*) – ta konstrukcja to kolejny składnik analizowanej świadomości – zasadą organizującą bycie jest cytat, „zawsze cytat” (*Metapokolenie*). I to przeświadczenie – skazania na palimpsest, cudze słowo, erudycyjną grę cytata, by wyrazić najprostsze prawdy o sobie – zdaje się najbardziej ciążyć poetce. Prowadzi do kluczowego, w moim mniemaniu, sformułowania, zapisanego w wierszu *wersja intro*: „w autobiokopię wpisana”. Określenie to jest świetną w swej błyskotliwej skrótowości formułą, wyrażającą podstawowe obciążenie nowoczesnej poezji. „Autobiokopia” jest bowiem terminem teoretyczno-literackim, w który wpisane jest pytanie o możliwość istnienia autobiografii jako kopii cudzych tekstów. Jak dowodzą bowiem teoretycy problemu, autobiografia będzie zawsze autobiokopią, jako że nie pisze się historii życia bez czytania róż-



nego rodzaju tekstów cudzych. Wypowiedź o sobie staje się więc jedynie zebraniem, rozsianych w literaturze, cytatów. Nie trzeba chyba dodawać, że ta perspektywa jest dla poetyckiej inwencji co najmniej nie najlepsza.

U Joanny Mueller nakreślona powyżej w swych podstawowych rysach świadomość rodzi zaś doświadczenie bólu. Czym jednakże jest ból poetki „w epoce utraconej niewinności”, poetki skazanej na „mniej lub bardziej udane udanie”, oddanej na łaskę cytatu? Jest to przede wszystkim doświadczenie – jak wskazuje sam tytuł zbioru – somnambuliczne (sennie nieświadome) i fantomowe (nierealne), a więc jakby podwójnie oddalone od świata rzeczywistego (cielesnego) doświadczenia. Dlaczego? Bo, by wyrazić ból, konieczne staje się zapośredniczenie w cudzym słowie, czego dowodem są choćby motta *Somnambóli fantomowych*: „wstępne” (otwierające zbiór) ze Stanisława Barańczaka („bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat / jest bólem; bo światem jest tylko ten ból”) oraz „wstępne” (zamykające tomik) z Ryszarda Krynickiego („Ślepe ? Głuche ? Nieme ? / Niepojęte ? // Jest. Boli.”). Jedynym możliwym gestem poetki okazuje się wybór tradycji, w której słowach wyrazić o j e doświadczenie. I tu stała się nią poetyka lingwistyczna. Stąd pewnie „bolące” wierszowanie Mueller jest tak kunsztowne (i szalenie sprawne poetycko – co warto podkreślić, pamiętając, że to debiut) – i to na różnych płaszczyznach wypowiedzi. W *Somnambólach...*, możemy bowiem odnaleźć zarówno przykłady wierszy konceptualnych (*Papierówki, prawdziwki, Inwersja, Do lustra szczerze się*), jak i ślady pracy poet-

ki na niższych poziomach: części utworów (juktapozycje, paralelizmy), poszczególnych wyrazów (przekształcenia frazeologizmów), wreszcie pojedynczych słów (paronomazje, neologizmy, przejęzyczenia). Świetnym przykładem owej pracy jest wiersz otwierający zbiór *Ból tabuli*, który warto przytoczyć w całości:

*co wyniknie co umknie co wylowię  
gdy encyklopedię mnie odemknę  
co wysłowię gdy rozdrapię nierozcięte  
kartki bielą zabolał jałowe  
co chciałam odkryć do siebie  
już dawno odkryte ode mnie  
w myślowej pustce na siódme  
spusty pocę się po co zamykam  
w wiersz co wymknie się  
co wemknie się co  
minie mnie*

Niewątpliwa kunsztowność, widoczna na różnych poziomach tego utworu, daleka jest jednak od manierycznej pustki, lingwistycznej zabawy słowem dla samej zabawy, sprawności wystarczającej sobie samej za ostateczny cel. Dlaczego? Zza tych wszystkich zabiegów przemierzera bowiem głęboki sens. Ból poetki, zaczerniającej słowami kartkę papieru, okazuje się synekdochą bólu współczesnego artysty, skazanego na lekturę i „łowienie” z „encyklopedii”, ale jednocześnie świadomego konieczności ciągłego ponawiania prób wyrażenia s w e g o doświadczenia... choćby nawet lingwistyczny wysiłek doprowadzić miał – wcześniej czy później – do cytatu. W przywołanym wierszu cudzym słowem okazał się końcowy fragment poematu *Chirurgiczna precyzja* (z tomiku pod tym samym tytułem) Stanisława Barańczaka:

*Nie demiurgiem – chirurgiem być,  
choćby takim:  
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co  
znakiem  
a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka,  
świadomym, że jest ważne to, co się  
wymyka.*

W ten sposób, dążąc do wyrażenia doświadczenia bólu, Mueller przekracza ograniczenia „nowego lingwizmu”. Na czym polega jednakże owo znaczące przekroczenie?

#### NOWY LINGWIZM

Za krytycznoliteracką proklamację „nowego nurtu lingwistycznego” należy uznać tekst Leszka Szarugi *Bądźmy szczerzy* („Rzeczpospolita” 2003, nr 69) oraz Jarosława Klejnockiego *Samplujący didżeje. O nowym warszawskim lingwizmie* („Studium” 2003, nr 3-4). Ukazał się też na specjalnie założonej stronie internetowej *Manifest neolingwistyczny* (jedyne chyba manifest najmłodszych polskich poetów), podpisany przez twórców skupionych wokół warszawskiego czasopisma „Meble”: Marcina Ceckę, Marię Cyranowicz, Michała Kasprzaka, Jarosława Lipszycę oraz Joannę Mueller. Ten krótki tekst jest bardzo wyraźnym znakiem uformowania się odrębnej świadomości poetyckiej, dlatego chyba zasługuje na bliższe przyjrzenie się. Deklaracje neolingwistów opierają się na trzech podstawowych tradycjach: awangardowego zerwania (*Czas po raz kolejny uwolnił słowa. (...) Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną jakby ich nigdy nie było. Wybie-*

*ramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu. Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze.*), Derridiańskiej „krytyki reprezentacji” (*Mleko wykipiało, sztandar wyłopotał. Nie jesteśmy poetami. (...) Zsyłamy do piekła wiersze. Jest tekst. (...) (Re)produkcja świata trwa.*) oraz Wittgensteinowskiej koncepcji języka (*Nie ma innych tekstów niż językowe, nie ma innego świata niż językowy. Rzeczywistość jest konstruktem intelektualnym, co nie znaczy, że jej nie ma*). Jest jednak także tradycja negatywna, do której odwołują się autorzy *Manifestu*. Jest nią lingwizm nowofalowy (*Nie chcemy obnażać języka totalitaryzmu, reklamy, ulicy. Chcemy obnażać język*). To sformułowanie, eksplicytnie wyrażone zerwanie z najbliższą polską tradycją lingwistyczną, uznać można za symboliczny początek **nowego lingwizmu**.

Zjawisko to jednak od samego początku jest szalenie zróżnicowane. Pomijając już samą kwestię niemożności przeprowadzenia wyraźnej granicy pomiędzy poetami warszawskimi a pozostałymi twórcami, czy choćby prostego opisanie zależności między prekursorem nowego lingwizmu, Andrzejem Sosnowskim a pokoleniem młodszym – wśród samych autorów *Manifestu* widać wyraźne różnice. Podstawową z nich scharakteryzowała najlepiej sama Mueller w wywiadzie dla „Studium” (2003, nr 3-4), mówiąc: *Ciekawe jest rozróżnienie melancholik – postmodernista. Postmodernista cieszy się z tego zacierania [śladów własnego „ja” w tekście – przyp. TCS]. Tak cieszy się Lipszyc, Cecko, że uwolniliśmy język, uwolniliśmy się od swojego ja, zresztą Kasprzak też się za tym opowiada. Mnie bliższa jest postawa melancholika, który jest nadświadomy, wie że zawsze będą przez niego*



przemawiały cudze teksty, cudze języki, że nigdy nie będzie mówił własnym głosem, a jednak próbuje się dokopać do swojego głębokiego ja i robi to ze smutkiem. Świadectwem podejmowania owych prób są zaś *Somnambóle fantomowe*, a przede wszystkim gesty samej poetki, piszącej: „godzimy się poleźć w boleść / na działanie się nadziać” (*Narrenschriff* czyli *muza zaumna*); poetki tak określającej swe działania: „prujemy na / włókna wierszy Palimpsestów” (*Metapokolenie*), a jednocześnie formułującej nakaz: „W milczeniu / w bołeniu // piszcz” (*Pozaimki*). Dowodem owego dążenia jest także formuła, zamykająca ostatni wiersz *Jeden*, czytany nocą: „w Wy wchodzi”, będąca chyba najlepszym świadectwem zgody na autobiokopię, na konieczność mówienia o sobie przez innych. Ceną za ową zgodę jest ironiczna („ironia nie wynika / ona się roni ze zranień” – *Dla S.*), melancholijna (rola tytułów, nawiasów, przejrzystość) aura tej poezji.

Mueller przekracza ograniczenia (radość z samego gestu zacierania znaczenia, śladów własnego „ja”) postmodernistycznej praktyki lingwistycznej. Broni się przed manierycznością takiej postawy, oddając się we władanie melancholii, powracając do (modernistycznego) marzenia o całości, wzbogacone o postmodernistyczną świadomość niemożliwości osiągnięcia tego celu. I stąd ból poetki.

#### „LEKCJA STARYCH MISTRZÓW” I CO DALEJ?

W 2000 roku w tekście *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć* Marian Stala swój bilans zagrożeń i braków młodej poezji kończył stwierdzeniem: *W przyszłości zaś czeka jeszcze jedno pytanie zasadnicze,*

istotniejsze od doraźnych niepokojów i fascynacji, pytanie o to jaka może być, jaka powinna być poezja po Miłoszu, Szymborskiej, Różewiczu i Herbercie. Jeśli nie zdołamy tego pytania postawić, długo jeszcze będziemy tkwić w czasie przejścia. Pytanie to wydaje się pozostawać nadal ważnym, chociażby w perspektywie zjawisk często opisywanych przez krytyków. Myślę tu o braku polemiki młodych poetów ze „Starymi Mistrzami” (wedle określenia Piotra Śliwińskiego) czy o procesie, który tak charakteryzował Robert Ostaszewski: *Życie literackie stało się heterogeniczne, różnorodne, poza tym rozbite zostało na kilka rozwijających się równolegle, niezależnie od siebie, poziomów i obiegów*. W tej perspektywie spotkanie, dyskusja – taka choćby jak miała miejsce w 1972 roku między poetami Nowej Fali a Zbigniewem Herbertem na temat roli poety wobec współczesności – wydaje się niemożliwa. Całkiem realne jest jednakże spotkanie (dialog) na płaszczyźnie zupełnie innej, niebezpośredniej (może następuje zresztą ono całkiem niepostrzeżenie) – przede wszystkim poprzez odnowienie (tradycyjnych) nurtów: lingwizmu, „ośmielonej wyobraźni” (że wymienię tu chociaż trzy nazwiska ciekawych młodych poetów: Roman Honet, Jerzy Franczak, Agnieszka Sobol), nurtów pozostających przez długi czas w opozycji do twórczości „Starych Mistrzów”. Szansy na spotkanie upatrywałbym także w ponownym odczytaniu modernizmu anglosaskiego (Yeatsa, Eliota, Pounda), dla którego świadomość zapośredniczenia własnej mowy w cudzym słowie (tradycji) była przeświadczeniem kluczowym. I na tej właśnie płaszczyźnie mogłoby nastąpić (a raczej już następuje) spotkanie

młodych poetów z Czesławem Miłoszem, czytającym Eliota już w czasie okupacji (czego dowodem jest chociażby wiersz *Przedmieście*), Miłoszem – tłumaczem Eliota, wreszcie Miłoszem, konstruującym swój podmiot-medium, przekazujący słowa innych, w perspektywie Eliotowskiej techniki poetyckiej. Do takiego spotkania dochodzi z Tadeuszem Różewiczem, dla którego zadziwiający związek jego własnej techniki poetyckiej z formalnymi pomysłami Ezry Pounda jest ciągłym problemem (by przypomnieć jedynie poemat *Jestem nikt*

z roku 1983 czy wiersz *Szkoda* z 2002 roku).

Ten dialog nie będzie jednakże łatwy. Cytat w postmodernizmie jest bowiem głównie źródłem zabawy, służy rozproszeniu, rozbiciu spójności znaczenia/sensu tekstu. Nie jest wszakże niemożliwy – są bowiem twórcy, dla których perspektywa całości, Księgi jest nadal szalenie istotna. Są to melancholicy, jak Joanna Mueller piszący: *Wydobywamy wreszcie twarde, / dźwięczne, zwarto-wybuchowe włókienko / Księgi. Przeżywamy, by przeżyć* (*Korekta*).

**Tomasz Cieślak-Sokołowski**

TOMASZ  
CIEŚLAK-  
SOKOŁOWSKI  
ur. 1980 r.,  
student  
polonistyki UJ,  
krytyk literacki,  
publikował m.in.  
w „Tygodniku  
Powszechnym”.

Stanisław Dróżdż, (...)

Reprodukcja Katalog © ZACHĘTA Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003

Ż Ś  
Y M  
Ż Y C I E  
Ś M I E R Ć  
E R Ć



## OKIEM KRYTYKA

Magdalena  
Lubelska

## Rozpacz twórcy pokątnej literatury bankomatowej

Jerzy Pilch, *Miasto utrapienia*,  
Świat Książki, Warszawa 2004.

*Będę im mówił o czymś najgłodniejszym pogardy, będę im mówił o ostatnim człowieku. (...) Ziemia się skurczyła, a po niej skacze ostatni człowiek, który wszystko zdrabnia.*

F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*

**M**iasto utrapienia jest powieścią o rozpacz twórcy. O jego sytuacji w świecie, który domaga się od artysty niemożliwej zbitki ról: showmana i anachorety. Jest książką lekkomyślną i „zagadującą”, ale w swej lekkomyślności i zagadywaniu, niepostrzeżenie dociera do takiej ściany, pod którą spotykają się najodważniejsi. Dla których literatura zaczyna się dopiero tam, gdzie kończy się językowa imitacja rzeczywistości i dla których owa rzeczywistość jest – nie wyłączając ich samych – wielkim utrapieniem.

Dwa ostatnie zdania *Miasta utrapienia* zapowiadają nową powieść, która ma powstać w zaawansowanym XXI wieku i której początek – pierwsze zdanie – jest od razu skomentowane. Brzmi to tak: „W roku 2000 w Warszawie mieszkał pewien młody człowiek, który nie radził sobie ze światem. Bez przesady – radziłem sobie.”

Można powiedzieć: sprzeczność godna pointy. Można pomyśleć, że to taki

ponowoczesny chwyt. Można mnożyć uzasadnienia, ale można też zastanowić się, kto właściwie mówi w zakończeniu powieści?! Powieści, która przecież już raz przed naszymi oczami była rozpoczynana. Główny bohater *Miasta utrapienia*, Patryk, kupuje ekskluzywny zeszyt i zaczyna pisać powieść. Jednocześnie wciąż pamiętamy, że to właśnie Patryk Wojewoda jest narratorem głównym powieści Pilcha. Jest więc może tak, że czytamy od początku to, co w zakończeniu jest pokazywane jako projekt? A w dodatku – po drodze – byliśmy świadkami aktu rozpoczęcia powieści?

Te pozorne igraszki pokazują nie tylko kunsztowny chwyt konstrukcyjny, ale od razu wprowadzają w gęszcz zagadnień – powiedzmy dla uproszczenia – ideowych. Popatrzmy raz jeszcze na końcówkę kontrowersję: autorem powieści ma być grający dziś w piłkę siedmiolatek; komentuje zaś jeden z drugorzędnych bohaterów *Miasta utrapienia*, tzw. Dziewiąty Pin. A kim jest Dziewiąty Pin?

Odpowiadając na to pytanie, można czuć się jak recenzent powieści kryminalnej, który zdradza, kto zabił. Ale bez tego ani rusz. Otóż, Dziewiąty Pin pojawia się jako przypadkowa postać, przechodzień, który korzysta z bankomatu i staje się dziewiątą „ofiara” Patryka, obdarowanego dziwnym talentem odgadywania PINów ze szmeru naciskanej klawiatury bankomatu. Przypadkowy przechodzień, bez imienia, przeto oznaczony kryptonimem Dziewiątego Pina, znika z pola widzenia bohatera tak nagle, jak się pojawił. Jest postacią anonimową, bez właściwości, przypadkiem wpłataną w bankomatową aferę, której bohaterem głównym jest opowiadający od początku Pa-

tryk. Tak zwany Dziewiąty Pin znika (nie jedyna to znikająca postać powieści!) i pojawia się nagle nie wiadomo skąd ani dlaczego, ale **przejmuje rolę** głównego opowiadającego. Logicznie – to on miałby być bohaterem tej przyszłej powieści i jego dotyczy powyższa kontrowersja. A więc radził sobie czy nie radził? I co to ma za znaczenie dla całości powieści?

Te dwa sprzeczne oznajmienia („nie radził sobie” – „radziłem sobie”) stanowią odmienne standardy odpowiedzi i zależą od rodzaju pytania. Konstatacja „nieradzenia sobie ze światem” zapada w świetle najostrzejszych kryteriów analizy wewnętrznej. Wersja wtóra, swoista poprawka („Bez przesady – radziłem sobie”) odpowiada powierzchownemu zainteresowaniu jakimiś ogólnymi, na ogół – praktycznymi sprawnościami. Taka konfrontacja kryteriów zazwyczaj występuje w tekstach filozoficznych. I przywoździ na myśl przykład ugruntowania, jakie zyskała w – domagającej się dziś pilnie współczesnej interpretacji – słynnej przypowieści Fryderyka Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*.

Wykreowane tam postaci linoskoczka i „ostatniego człowieka” przeciwstawiają dwa światy wartości. Jeden jest światem wysokiego ducha, ryzyka i twórczości; drugi – świat „ostatniego człowieka” – to świat biernej sytości, bezpieczeństwa i samozadowolenia. Kwestie artykułowane w głębi tych dwóch światów, stanowią *spiritus movens* ostatniej prozy Pilcha. Po trudnej do przecenienia, sięjącej niepokój od ponad wieku, metaforze „ostatniego człowieka”, powstaje skonstruowana z felietonową gracją, epicka metafora utrapienia ostatniego przełomu wieków.



Wróćmy jeszcze raz do zakończenia powieści. Czytelnik może również czuć się zwiedziony faktem, że zlewają się w nim dwie perspektywy – przyszłego twórcy, wspomnianego siedmiolatka, i Dziewiątego Pina – „jeźdźca znikąd”, który poza tym w obrębie swojego jedyne, końcowego monologu **zawłaszcza** kawałki biografii bohatera głównego – Patryka, jakby wchodził w jego skórę. Ma jego wiedzę o świecie, monologuje jak gdyby na przedłużeniu jego postaci. Wychodząc z półcienia świata przedstawionego, Dziewiąty Pin radykalizuje pisarski światopogląd Patryka i w kontrze do świata wyrzuca całą złość, która w chwili, gdy ją poznajemy, wydaje nam się złością ukrywaną przez Patryka. Bo nie wiemy nic o celu studium okrucieństwa ani o powodach nienawiści do świata żywej przez Dziewiątego Pina. Nic wszakże wiedzieć nie możemy. Dziewiąty Pin zawiera w sobie Patryka. I to „zawieranie” zdaje się być chwytem organizującym świat postaci Pilcha. Patryk bowiem dzieli biografię ze „Starym”; „Stary” Patryka przechodzi do portretu Jana Nepomucena Wojewody; w osobie protoplasty rodu pobrzmiewają echa postaci z wcześniejszych powieści. One też przypominają się w kolejnych odsłonach Patryka. Patryk zaś przechodzi również niepostrzeżenie w Konstancję; obdarzona bardzo autonomiczną biografią Konstancja też poniekąd jest Patrykiem. Można powiedzieć, że każdy jest jednocześnie kimś innym, drugim i trzecim, i każdy jest każdym; dialogi są wymienne, monologi, acz zindywidualizowane też możliwe do zamiany. A więc to, co krytycy biorą za niedowład konstrukcji, wygląda na **bezprecedensowy typ metafory kompozycyjnej**.

**nej.** Rzekomy skandal niejednorodności, rzekoma pustka postaci, rzekomo nadmierna epizodyczność, to przecież najgłębszy „skandal metafory”. Nie w obrębie kilku słów ani w obrębie zdania, ale na przestrzeni opowiadania i opowiedzianego świata. A także w konstrukcji postaci. O jednej z nich mówi Patryk: *Tysiąc, a może milion razy i na tysiąc, a może milion sposobów próbował być. Za wszelką cenę próbował utrzymać się na powierzchni ziemi i mu nie wychodziło. (...) Bo on cały czas próbował zniknąć z powierzchni ziemi. I to mu wyszło.*

Ta opinia Patryka o ojcu, jedynej bezimiennej postaci tej powieści – przecież nie tylko jego dotyczy. W wysokim stopniu dotyczy także Esmeraldy D. i popełniającej samobójstwo Konstancji Wybryk, i dyskretnie zajadłej Agnieszki, i powściągliwie somnambulicznej Joanny, i wielu delirycznie rozplywających się jeszcze bardziej drugoplanowych postaci. Każdego. Również wielkiego nieobecnego tej powieści – autora.

Różne otwierające się przed człowiekiem zapadnie przedstawiał dotąd Pilch. Od *Wyznań twórcy pokątnej literatury erotycznej*, po *Monolog z lisiej jamy* i *Pod mocnym aniołem* spotykamy wiele niefortunnych biografii, ale dopiero *Miasto utrapienia* przynosi zbiorowy portret współczesnego człowieka z „rozwścieczonym do białości i zarazem poczerńiałym z żalu zrozpaczonym sercu”. Tak mówi o sobie Patryk (któż podejrzewałby o taką kwestię pubertalnego kobieciarza!) i to w chwilę po mało typowym dla tej postaci wyznaniu: „mnie też nie było, choć wtedy wydawało mi się, że jestem”. No właśnie, fiasko wiecznej intelektualnej komedii tożsamości dotyka i rocznik 1976, i rocznik 1952, i 1968, i 1921 – roczniki nie znaczące, nie szyfr-

jące ważnych dat (oczywiście poza rocznikiem 68, który w powieści nie jest wymieniany, ale jak wynika z obliczeń, jest rokiem urodzenia Konstancji W.)

Bohaterem *Miasta utrapienia* jest chocholi korowód tych roczników, wiązka postaci tworząca konstrukcję zbiorowej świadomości „ostatniego człowieka” naszego, z górą, półwiecza. Żadna z figur Pilcha nie doznaje satysfakcji, żadna nie zaznaje uznania. To galeria przegranych i przegrywających mimo sukcesów finansowych, mimo talentów i nadnaturalnych właściwości. Nawet epizodyczne postaci – jak poczet mężczyzn Konstancji – mimo prominentnych zawodów, są żałosne. Atrakcyjne z pozoru kobiety prześladowane pytaniem: „co jest ze mną nie tak?” Bez nadmiernie pamphletowej intencji autora, rozpadają się na oczach czytelników – rodziny, przyjaźnie, związki, miłości. Giną od naporu powtarzalnych, maniackalnych rytuałów (niezrównane opisy kutwienia i megalomanii Starego to najlepsza współczesna chrestomatia tak zwanych w psychologii „rodzinnych skryptów”), które z osobna sprawiają wrażenie bardzo śmiesznych lub strasznie śmiesznych anegdot, a wszystkie razem uświadamiają brak fundamentów, brak ideałów – jakby z menippego życia pozostały tylko błędy uczestników i wzrastające zdumienie obserwatora. Dlatego zawodzi naiwnie realistyczny odbiór bohaterów *Miasta utrapienia*. I jeśli Patryk z zapałem oddaje się tworzeniu rankingu kobiet przez punktację ich części ciała, to nie pokazuje – jak mówiła w TV Kazimiera Szczuka – infantylnego szowinizmu autora, ale wyolbrzymia znane już socjologii zjawisko „wyglądyzmu”. Patryk bowiem z równą furią „wycenia”

mankamenty wyglądu karanej przez siebie osobliwą grzywną postaci płci męskiej. W świetle igraszek Patryka przekonanie, że wygląd zewnętrzny jest miernikiem wartości osoby, stanowi nie tyle znak debilizmu postaci, ile jaskrawo uwydatnia cechę kompletnej przygodności tematów, problemów i „hyziów” w kulturze zarówno starych, jak i najnowszych demokracji świata. I jeśli, dalej, przypomniemy sobie, że temat „cielesności” u Pilcha pograża się nieomal w przesadnie akcentowanej „kosmetologii”, przyznać musimy, że i ten motyw przestaje indywidualizować postaci, a staje się po prostu odbiciem jałowości kultury marketingowej.

I na zakończenie ostatni wątek – papieski. Również do wielokodowego odczytania. Na poziomie opowiadania, zrazu funkcjonuje jako naiwne dziecinne marzenie. Patryk wielbi Jana Pawła II, w dzieciństwie chciał zostać papieżem. Ale nie jest to wątek ani wzruszający, ani – jakby należałoby się spodziewać – zabawny. Intensywność owego marzenia i towarzyszące mu sceny „papieskie” z Granatowych Gór, odsyłają do odświeżonego tropu współczesnej antropologii – platońskiego *thymos*. Ta potrzeba uznania, tak obsesyjna u małego Patryka, nie przeradza się w żadne realne pragnienie. I oczywiście nie spełnia się, bo – jak pamiętamy z baśni *Trzy języki* Grimmów – papieżem zostaje się w nagrodę za trud niezależności, słuchanie własnego głosu, odporność wobec przemocy. Albo pod koniec wielkiej pokuty, jak to zdarzyło się Wybrańcowi Manna. W życiu Patryka nie ma ani realizacji, ani sublimacji. Patryk dostał wszystko co potrzeba, żeby znaleźć się na czwartym roku prawa, dotrzymać poziomu w rozmowach z roznamięt-





JERZY PILCH

Fotografia Elżbieta Lempp

nioną intelektualistką, fascynować kobietę doświadczoną (portret Pietii to przeblask nowego „języka uczuć” Jerzego Pilcha) a jednocześnie w sposób porażający nie jest zdolny do przeżycia lub choćby podtrzymania tego, co jest udziałem kultury. Brak siły na szczęście, brak siły na kulturę, brak siły na prawdziwy związek z drugim – to pasmo tematyczne, które ma wiele źródeł i prowadzi w wielu kierunkach. Również w takim, który nakreśliła podejmująca metaforę „ostatniego człowieka” w sto lat po Nietzschem – Francis Fukuyama. Kryzys jednostki jest dla niego równoznaczny z utratą moralnych i teoretycznych możliwości człowieka „końca historii”.

*Miasto utrapienia* jako ogniwo tego wielogłosowego i wielopłaszczyznowego pasma autorefleksji kultury jest książką o rozpaczach twórcy. Dodajmy po analizie,

że jest książką o rozpaczach nad utratą człowieczeństwa. Pisarz zawsze wie o tym najwięcej. Ale też wie, że jest częścią swego świata, swego czasu. *Miasto utrapienia* pokazuje to z zabójczą samoświadomością. I dlatego stanowi punkt zwrotny w twórczości Jerzego Pilcha i próg istotny w naszej współczesnej prozie.

A dla tych, którym w takim bilansie brakuje Okrągłego Stołu, Lwa Rywina, Grupy Trzymającej Władzę, *Burzy* Warlickowskiego, Rad Nadzorczych, uzdrawiającej mocy nie przepłaconej Dosi, etc. – dedykacja z pamięci:

Pin w bankomacie, Pin  
w bankomacie!  
(pin w bankomacie pin  
w bankomacie)  
Chcieliście Polski, no to ją macie!  
(pin w bankomacie Pilch)

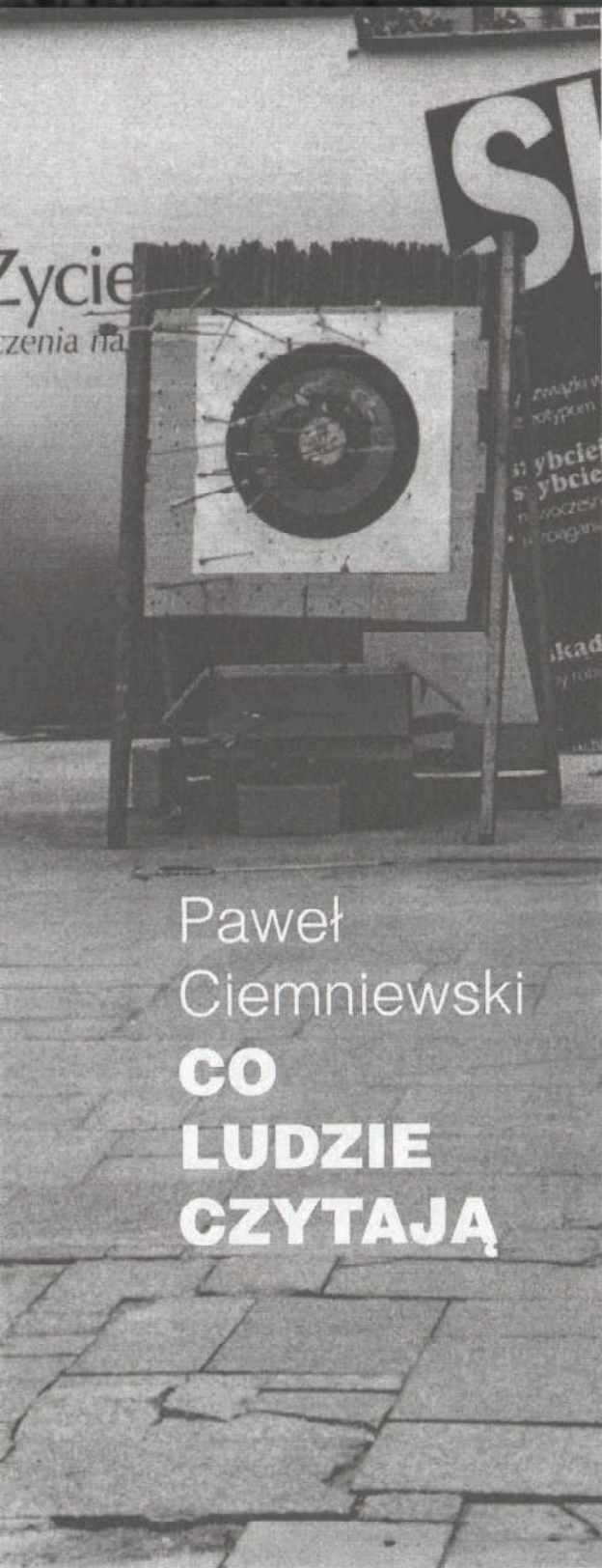
Magdalena Lubelska

Stanisław Dróżdż, (...)

Reprodukcja Katalog © ZACHĘTA Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003

ZAPOMINANIE  
ZAPOMINANI  
ZAPOMINAN  
ZAPOMINA  
ZAPOMIN  
ZAPOMI  
ZAPOM  
ZAPO  
ZAP  
ZA  
Z  
●





## Świat grubymi nićmi szyty

J. K. Rowling,  
*Harry Potter i Zakon Feniksa*,  
Wydawnictwo Media Rodzina,  
Poznań 2004.

Nie ma najmniejszego sensu po raz nie wiadomo który przytaczać znane już zarzuty postawione cyklowi Rowling. O tym, że książki o Harrym Potterze są antychrześcijańskie, zawierają w sobie zbyt wiele przemocy, heretyckiej magii i nie wiadomo czego jeszcze, słyszeliśmy już nie raz. Nie ma także powodu, by podważać bardziej konstruktywną krytykę, która w książkach o Potterze dostrzega niekonsekwentnie zbudowany świat i absurdalny podział społeczeństwa na Wtajemniczonych i Mugoli (*de facto* wielkich nieobecnych cyklu), czyli zwykłych przeciętniaków, nie wierzących w magię, nie dostrzegających jej i nie potrafiących się nią posługiwać. Ale oto światło dzienne ujrzał w Polsce piąty tom serii i jedno o książce powiedzieć można na pewno: czyta się ją błyskawicznie.

*Harry Potter i Zakon Feniksa* to ponad 900 stron tekstu opowiadającego o dalszych zmaganiach Pottera z Voldemortem, który z każdym dniem zyskuje na mocy i podejmuje próby opętania tytułowego bohatera. Niestety, książka pod względem warstwy fabularnej rozczarowuje, choć atrakcji w niej co niemiara:

zwiedzamy bowiem tajne komnaty Ministerstwa Magii, poznajemy pacjentów Szpitala św. Munga, napotykamy centaury, olbrzymy... Nie ma jednak w piątym tomie umiejętnie zbudowanego *suspensu*, nie ma finałowego zaskoczenia – zakończenie powieści łatwo przewidzieć, wydaje mi się, że jest ono oczywiste nawet dla najmłodszych dzieciaków. *Zakon Feniksa*, choć zdecydowanie lepszy od *Harry'ego Pottera i Czary Ognia*, w efekcie jest książką przeciętną, choć autorka próbowała naprawić w nim zbyt wiele niedociągnięć tomu poprzedniego – chodziło przede wszystkim o utratę kontroli nad fabułą i światem przedstawionym. Świat Pottera i spółki, wypełniony niemalże wszystkim tym, co w tradycji *fantasy* i kultury popularnej najbardziej typowe, stał się czymś w rodzaju patchworku lub puzzle'a, gdzie pojedyncze części wcale do siebie nie pasują, choć jeśli zczepią je ze sobą na siłę, powstanie jakiś obraz: świat szyty grubymi nićmi. Można zapytać, gdzie – w jakiej czasoprzestrzeni – właściwie znajduje się Hogwart? Czy peron 9 i ¾ umiejscowiony jest już w innym świecie, w świecie alternatywnym Wielkiej Brytanii, a może pomiędzy wymiarami? A może to jedna wielka iluzja? I właściwie dlaczego uczniowie jadą do Hogwartu parowozem, ewidentnym produktem mugolskiej techniki, od której tak stronią magowie? Można zgłosić o wiele więcej tego typu wątpliwości. Zagorzali wielbielecy cyklu prawdopodobnie potrafią znaleźć mniej lub bardziej naciągane odpowiedzi, trudno jednak usprawiedliwić błędy fabularne *Harry'ego Pottera*. Największy z nich pojawił się chyba w *Czarze Ognia*, przez co cała intryga czwartej czę-

ści cyklu wzięła w łeb: zrębem fabuły był międzynarodowy Turniej Trójmagiczny; Harry brał w nim udział. Pokonał mnóstwo przeszkód, rozwiązał mnóstwo zadań, a życie jego i jego przyjaciół nie raz znalazło się w niebezpieczeństwie. Lecz w końcu, po wszystkich tych perypetiach (mini-questach, typowych dla tego typu literatury), Potter dotarł do finału i zdobył Puchar, który okazał się być świstoklikiem, magicznym przedmiotem, zaklętym przez sługusów Voldemorta. W efekcie Harry przeniósł się na cmentarz, gdzie był świadkiem zmartwychwstania Mrocznego Pana i niemalże zginął. Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie fakt, iż w powieści wyraźnie napisane jest, że świstoklikiem (mającym moc teleportacji dotyczącej go osoby) może stać się każdy przedmiot, choćby stary gumiak. Jeśli tak, to czemu słudzy Voldemorta nie zamienili w świstoklik np. zwykajnego kubka i nie podrzucili Harry'emu? Po co uknuli aż tak skomplikowaną, długotrwałą intrygę, na której właściwie opiera się cała powieść? Obrońcy mogą zakrzyknąć, że w wielu powieściach *fantasy* (i nie tylko) zdarzają się drobne potknięcia fabularne. Nie jest to żadne usprawiedliwienie. Wewnętrzna logika utworu musi zostać zachowana, szczególnie w przypadku powieści o Harrym Potterze, gdzie świat magiczny (specyficzny rodzaj Nibylandii) nie istnieje w całkowitym oderwaniu od „świata mugoli”, dla których jest on jedyną znaną rzeczywistością. Jacek Dukaj swego czasu zwrócił już uwagę na nieścisłości i absurdalne pomysły w polskiej fantastyce – moim zdaniem takie wpadki skutecznie rozbijają iluzję wiarygodności fantastycznego uniwersum.



Jeśli konstrukcja świata w powieści Rowling może budzić tyle wątpliwości, to dodatkowe błędy fabularne są w stanie rozbić tę konstrukcję w proch.

Ale może warto spojrzeć na *Zakon Feniksa* i cały cykl z innej strony? Nie tylko jako na książkę fantastyczną, lecz książkę o szkole, uczniach i nauczycielach? To przesunięcie akcentu jest o tyle istotne, że może uda się znaleźć usprawiedliwienie dla fabularnego chaosu, jaki wkraśli się do czwartej i piątej części cyklu. Chaos byłby wtedy odzwierciedleniem okresu dojrzewania Harry'ego. Każda część tomu to jeden rok z jego życia, rok spędzony w szkole Hogwart. To kolejne szkolne wzloty i upadki, kolejne zaliczone zajęcia, odrobione prace domowe, kolejny rozegrany mecz w quidditcha, nowi nauczyciele, no i pierwsze szkolne sympatie. Potter zaczyna przechodzić przez typowy dla nastolatków okres buntu, którego kulminację obserwować możemy właśnie w najnowszym odcinku cyklu. Podważa autorytet przełożonych, ma już dość traktowania go jak dziecko, no i w końcu – z typową dla nastolatków nieporadnością – zaczyna wikłać się w uczuciowy związek ze śliczną Cho. Harry nareszcie przestaje być postacią jednowymiarową, poznaje smak zazdrości, nieuzasadnionego gniewu, agresji i irytującej bezsilności. Jest w tym sensie typowym bohaterem literatury dziecięcej: dojrzewa w wyniku podejmowanych decyzji i przeżywanych przygód. Dorosłeje na tle ponurych wydarzeń związanych z powrotem Voldemorta i coraz silniejszych ingerencji Ministerstwa Magii w funkcjonowanie Hogwartu. Życie Pottera i jego przyjaciół toczy się jednak nie tyle ryt-

mem wyznaczonym przez kolejne straszliwe wydarzenia, co rytmem szkolnych zajęć i zmagania z gronem pedagogicznym, w szczególności profesorem Snapem i nową nauczycielką obrony przed czarną magią – profesorem Umbridge, chyba najzabawniejszą, najlepiej sportretowaną postacią całego cyklu. Umbridge, szpieg Ministerstwa Magii i samozwańczy Wielki Inkwizytor, jest jednocześnie karykaturą jędzowatej nauczycielki i parodią szukającego dziury w całym członka Świętego Oficjum. To postać, która szczerze może ubawić zarówno dzieci, jak i dorosłych. Zresztą całe to szkolne uniwersum udało się Rowling odmalować zręcznie, z humorem i pisarskim wyczuciem: Hogwart ze swoimi tajnymi komnatami, ruchomymi schodami, starymi portretami i duchami krążącymi po korytarzach, jest w rzeczywistości połączeniem archetypowego gotyckiego zamczyska, archetypowej Biblioteki i Labiryntu, oraz archetypowej szkoły, w której chyba każdy chciałby się uczyć. Moim zdaniem tu właśnie, w tym umiejętnym żonglowaniu detalami związanymi z codzienną (ale na pewno nie szarą!) szkolną rzeczywistością, drzemie talent Rowling. Jej powieści można by zestawiać z twórczością Edith Nesbit, Roalda Dahla, Michaela Ende, Marie Pope, Rudyarda Kiplinga. Wszyscy oni mają na swoim koncie książki, które zaklasyfikować można jako „fantasy dla dzieci”. I gdybyż tylko cykl Rowling napisany był z większą konsekwencją, gdyby większy wysiłek umysłowy został włożony w zaplanowanie i kreację świata (choć podobno autorka spędziła kilka lat na obmyślaniu wszystkich szczegółów), można by go z czystym sercem polecać i

umieścić w kanonie literatury dziecięcej, i to na wysokim miejscu. Tymczasem *Harry Potter i Zakon Feniksa* dowodzi, że literatura źle znosi wypychanie zbyt wielu kotów do jednego worka. Cykl Rowling może bawić, może pobudzać wyobraźnię, ale na pewno nie poruszy w nikim tej głęboko ukrytej struny, która w niejednym z nas odzywała się przy lekturze *Wiedźm* Dahla, *Jesieni w Dolinie Muminków* Janson czy wreszcie *Zaczarowanego zamku* Nesbit.

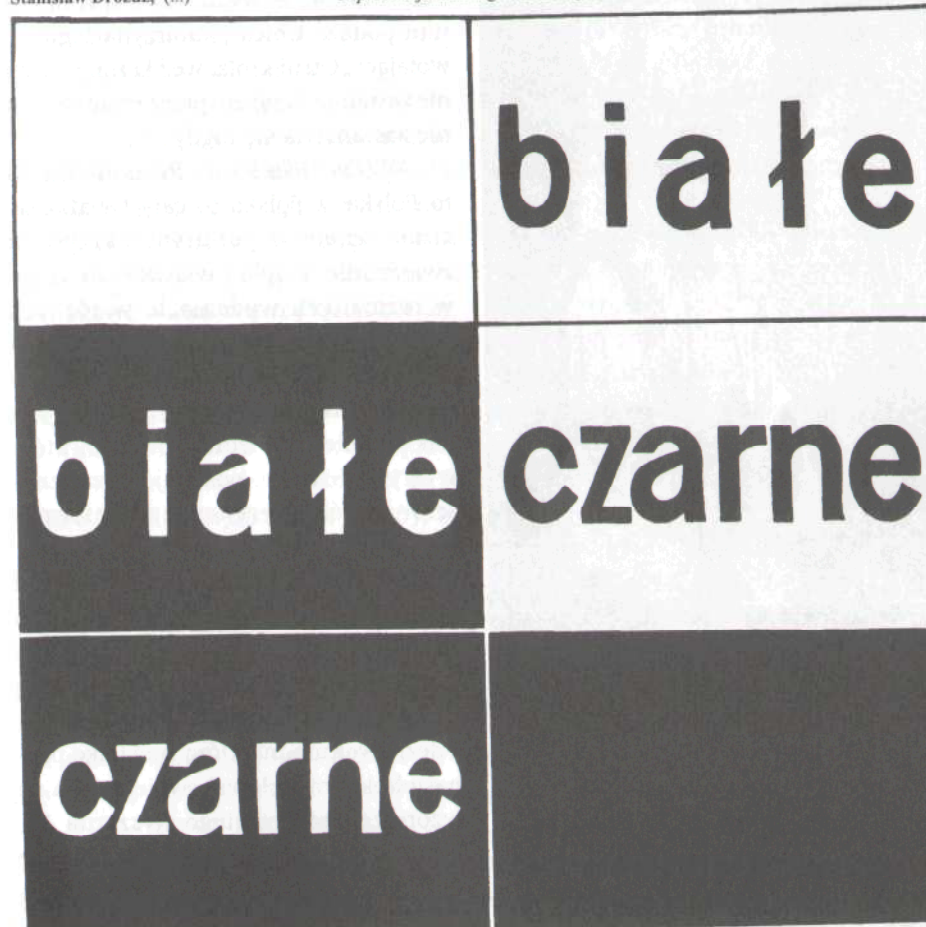
*Harry Potter i Zakon Feniksa* pozbawiony jest głębi, nie ma w nim drugiego dna, za-intrygować może tylko szybką akcją i sensacyjną fabułą, a potem, gdy już się odłoży na bok tę grubą książkę, pozostaje wrażenie, że momentami powieść Rowling ocierała się o majstersztyk literatury dla starszych i młodszych, ale ostatecznie nie spełniła pokładanych w niej nadziei. Nie oczarowała.

Paweł Ciemniowski

PAWEŁ CIEMNIEWSKI  
ur. 1979 r.,  
redaktor, tłumacz,  
doktorant  
polonistyki UJ,  
zajmuje się  
współczesną  
literaturą  
popularną.

Stanisław Dróżdż, (...)

Reprodukcja Katalog © ZACHĘTA Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003





FILM

## Ja was rozwolnię!

**Ubu król**, Polska 2003, Reżyseria: **Piotr Szulkin**, Scenariusz: Piotr Szulkin, Obsada: Katarzyna Figura, Jan Peszek, Maria Ciunelis, Krzysztof Kowalewski, Zofia Saretok, Olgierd Łukasiewicz, Maria Peszek, Maria Pakulnis, Wojciech Siemion, Zdjęcia: Dariusz Kuc, Scenograf: Krzysztof Benedek, Agnieszka Zawadowska, Kostiumy: Magdalena Biedrzycka, 95', dystrybutor Spinka

**U**bu (Jan Peszek) – zwyrodniały Makbet – wychodzi z tłumy. Za nim podąża Ubica (Katarzyna Figura), wołając: „Otruj króla, weź koronę”. Ubu nie zastanawia się ani przez moment. On nie zastanawia się nigdy.

W *Ubu królu* Piotra Szulkina Polska to Folska, a Folska to cały świat. *Theatrum mundi* w ponurym i krzywym zwierciadle. Ciągłe i wszędzie to samo: w rozmaitych wydaniach, w różnych (erotyczno-osobowych) konstelacjach żądza władzy sąsiaduje z żądzą spełnień – niechby nawet pokracznych – ale jednak spełnień. Oblędny korowód, który wygrywa Szulkin, pokazuje te zależności w sposób przerysowany – w formie, treść jest zawsze podobna.

Ponad sto lat temu (1888) francuski gimnazjalista, Alfred Jarry napisał – dla żartu, dla zabawy – *Ubu króla*. Postać Ubu – w przeciwieństwie do całej późniejszej spuścizny Jarry’ego – przetrwała. Jarry z dezynwolturą, na którą stać tylko piętnastolatka, modelował swojego Ubu na wzór szekspirowskiego Ryszarda III, Makbeta, Don Kichota – wykazując, że bezwzględna władza, władza której siłą jest głupota i przebiegłość, jest niezależ-

na od epok. W *Ubu Rex* – operze Krzysztofa Pendereckiego, literacka groteska został przełożona na język muzyki. Aluzje do Haendla, Wagnera, Weilla sąsiadowały z nawiązaniem do wczesnej twórczości samego Pendereckiego, a tzw. „ładne brzemienia”: As-dur, C-dur wkomponowane zostały w pasma szumów, w klaster. Z *Ubu* jest także, czego nikt chyba dotąd nie zauważył, Silny – główny bohater *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej – zauważając leżący piasek, „żeby nie było marnacji”, przesypuje go do torebek, ponieważ „trzeba go w całości zebrać jak najprędzej, gdyż jeśli on nie trafi w nasze ręce, to koniec.” Ubu jest wieczny, Ubu trwa.

Szulkin wyzyskał przede wszystkim teatralno-kabaretową umowność literackiego oryginału, w ramach której zadawał się piwem i „grównem” motłoch łatwo daje się prowadzić przez parę głównych protagonistów. Wszyscy są jednakowo winni, tworzą jeden koegzystujący ze sobą organizm. Oni i my. Ubu-Peszek w swojej mowie tronowej woła: *Przyjacie! Mój biedny ludu! Ujarmiono was, niewolono. Ale ja was rozwolnię. Mój naród wyjdzie na swoje rozwolnienie! Bo ja, wasz Ubu, od was wyszedłem, z wami, przez was, dla was!* Kiedy zaś w finałowej scenie filmu z utraconej na zawsze Folski Ubu z Ubicą trafiają do centrum Warszawy (którą zresztą myślą z Paryżem), ten król bez korony na skrzyżowaniu Alej i Marszałkowskiej śpiewa: *A kiedy władzę już weźmiemy, / Nie bój się, to przecież my! / My jesteśmy twym obrazem, / Tak naprawdę my, to Ty!* Wszyscy jesteśmy winni. Źródłem łatwego, zbyt łatwego sukcesu Ubu jest niemoc tych, którzy tylko biernie się przyglądają. A idąc dalej – przyglądają

się, bo być może mają, jeszcze głęboko schowane, podobne tęsknoty. Oni to my?

Przy całej powadze tematu, film Szulkina jest jednak komedią. Komedią bez pretensji do rehotu, smutną komedią – a takie lubię najbardziej. Groteskowe lustro filmu Szulkina rubasznie wykrzywia rzeczywistość oswojoną nie tylko z polskiej perspektywy, wykrzywia – ale zarazem ją wyostreza. Osobliwa forma filmu: świat całkowicie wykreowany, sztuczny, który intelektualnym leniuchom na festiwalu w Gdyni skojarzył automatycznie z Kabaretem Olgi Lipińskiej, służy – poprzez wzięcie całej historii w nawias – do uwypuklenia tych nadatków treści (bierność wobec dyktatu głupoty, nieposkromione apetyty rządów, lokalne interesy – interesy prywatne), które w realistycznym opowiadaniu zniknęłyby w natłoku atrakcji. Kumulacja absurdu nie niweczy bowiem dojmującego w filmie nastroju grozy.

Są wreszcie znakomici odtwórcy głównych ról: Katarzyna Figura jako Mere Ubu stworzyła kolejną silną kreację w tym sezonie – jest przerysowana i szkaradna. Dojmująca, kiedy fizycznie zaszczepia w Ubu żądze władzy, żądze krwi; żałosna, kiedy wysadza Merdenpota (Wojciech Siemion) z wozu prowadzącego do „słodkiej Francji”, bo teraz znowu może sobie na to pozwolić: znowu jest „przy władzy”, znowu „przy ko-rycie”. Jan Peszek – to nowy Ubu, Ubu jakiego nie znaliśmy dotąd z żadnej z wielu teatralnych adaptacji, z przyklejonym do twarzy nieustającym zadziwieniem obserwuje absurdalny świat, obojętny na ciosy, impregnowany na ból, przenikliwy, ale przenikliwością nie mającą nic wspólnego z inteligencją, raczej

Łukasz  
Maciejewski



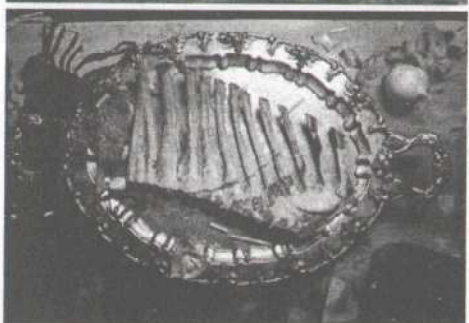
## ŁUKASZ MACIEJEWSKI

ŁUKASZ MACIEJEWSKI ur. 1976 r., doktorant w Katedrze Amerykanistyki UJ, dziennikarz współpracujący m.in. z „Kinem”.  
z przenikliwością cynicznych graczy, którzy są zbyt głupi, żeby zrozumieć niebezpieczeństwo takiej gry.  
Autorską ideą Gombrowiczowskiej *Operetki* było pokazanie świata jako monstrowalnej operetki, szmirowatej, tandetnej, niedbale ucharakteryzowanej. Kraków, ostatni dzień listopada: po andrzejkowych szaleństwach wracam do domu. Na wszystkich wystawach już od dawna święta, jeszcze co prawda brakuje

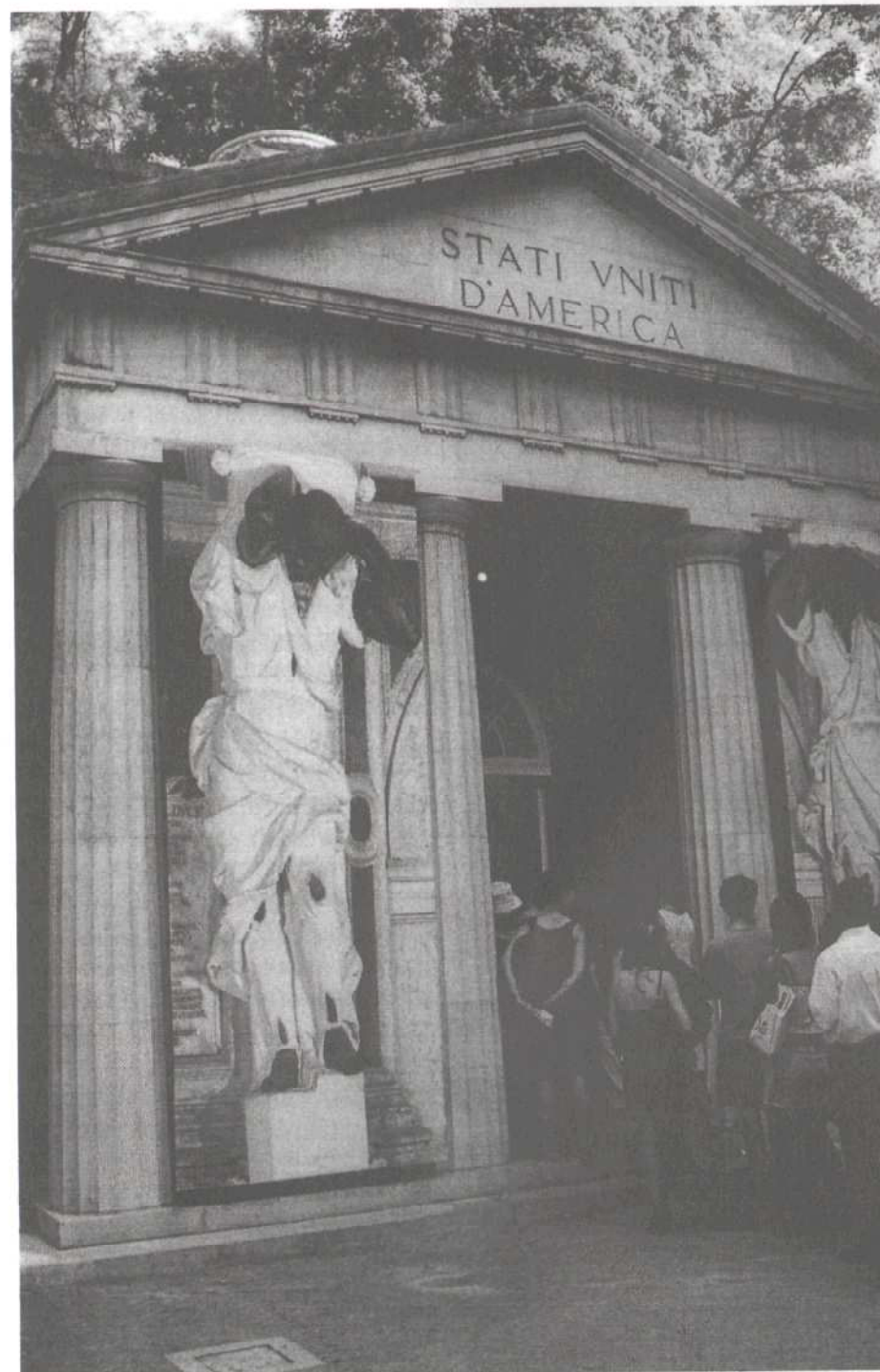
świętego Mikołaja, ale za chwilę nadejdzie w wydaniu zwielokrotnionym, na Floriańskiej pijani imprezowicze opowiadają z detalami co (i z kim) robili kilka godzin wcześniej, facet w grubej, wełnianej czapie (jest bardzo ciepło) pyta mnie: ‘skarpety, czekolada, polecam’. W telewizji nocna retransmisja obrad komisji śledczej... Operetka. Ubu-landia. ONI TO MY.

Łukasz Maciejewski

„Ubu Król”, fotostudy filmowe



Reprodukcja Materiały prasowe



Fotografia Grażyna Borowik

Publiczność przed Amerykańskim Pawilonem (Fred Wilson), 50. Biennale Sztuki w Wenecji, Giardini della Biennale, 15 czerwca 2003



## TEATR

# Gry polityczne na polskim teatralnym podwórku

29. Krakowskie Reminiscencje Teatralne – Obywatel Teatr  
25-28.03.2004.

Tytuł 29. edycji Krakowskich Reminiscencji Teatralnych – Obywatel Teatr – świadczy wyraziście o tym, że przegląd został podporządkowany idei „społecznej wrażliwości” sztuki teatru. W poetyckim credo festiwalu jego organizatorzy, Magda Grudzińska (dyrektor) i Łukasz Drewniak (dyrektor artystyczny), piszą *chcieliśmy zbadać kilka sfer na styku życia i sztuki, teatru i polityki nieobjętych dla współczesnych artystów (...) wierzymy, że za pomocą sztuki można załatwić kilka spraw w rzeczywistości (...). Teatr polityczny nie leczy, teatr pokazuje tylko, gdzie boli. Długo go nie było. Wrócił. Wygląda inaczej.*

Wolę formułę teatr społecznej wrażliwości od etykiety teatr polityczny. Wprawdzie objąć nią można prawie wszystko, co dzieje się na scenie, jednak chyba bardziej przylega do oczekiwań widowni coraz bardziej zirytowanej polityką. Paradoksalnie, w sytuacji, w której reakcja polityczna widowni jest niczym nieskrępowana, wolna od strachu, kiedy nareszcie może być autentyczna

i prawdziwa, polski widz do rozmowy o polityce się nie kwapi. Współcześni Młodziakowie zmierzają ku Europie, w której o obciążeniach komunistyczną przeszłością chcieliby zapomnieć tym bardziej, że są one tylko niepotrzebnym bagażem należącym do ich rodziców. O współczesnym bagnie politycznym lepiej nie myśleć. Przyprawia o mdłości i marskość wątroby. Budzi obrzydzenie, a nie przerażenie, więc kiepska to strawa dla autentycznego teatru.

Wydaje mi się, że polskie spektakle reminiscencji dotarły do widowni bardziej poprzez opowieść o jednostce zniszczonej przez patologiczne układy polityczne niż poprzez analizę tych układów. Spektakle, które próbowały generalizować pewne procesy polityczne czy społeczne, były zdecydowanie bardziej schematyczne niż te, które opisywały człowieka losu zatruty przez chory organizm polityczny. Najwyraźniejszym przykładem takiego zjawiska jest *Rewizor* Gogola Teatru Dramatycznego im. J. Szaniawskiego z Wałbrzycha (reż. Jan Klata) i *Do piachu* Różewicza wystawione przez Teatr Provisorium i Kompania Teatr z Lublina w reżyserii Janusza Opryńskiego i Witolda Mazurkiewicza.

*Rewizor* z Wałbrzycha to spektakl sprawny aktorsko, bardzo efektowny, ale myślowo dość nieporadny i wcale nie tak odległy od starego teatru politycznego, adaptującego arcydzieła literatury klasycznej dla potrzeb bieżącej chwili. Tyleż to przedstawienie reżysera, co scenografia, Justyny Łagowskiej-Klaty i projektanta kostiumów, Mirka Kaczmarskiego. Gogolowskie arcydzieło przeniesione zostało przez nich w sposób prosty i łatwy w realia PRL-u, w lata gierkowskiej pseu-

doprosperity. Twórcy pozwolili widowni bawić się brzydotą estetyczną tego czasu. Owe meblościanki i ławy, chwiejące się ściany, malownicze krawaty panów, hiperboliczne koki pań i przypominające zbroje garnitury towarzyszy oraz przeraźliwie banalne melodyjki z dancingów, oddawały zewnętrzną atmosferę komunistycznego eldorado. Ten demoniczny brak gustu śmieszył łagodnie. Sukno na urzędowych stołach, pokraczność ściennych gazetek i hasel wyciętych z bristolu przypiętych do sutych kotar nie budziły grozy ani pamięci o Herbertowskiej kwestii dobrego smaku. Rządek notabli dających łapówki łachudrze wydawał się naturalnym i komicznym uzupełnieniem świata, w którym ubrani w robocze kombinizony robotnicy najpierw urządzali przytulne gniazdko satrapie, a potem z równym zapalem wnosili meble i sadzali na nich fumiste baby towarzyszy. Brzydota i pokraczność ośmieszała wszystko w tym spektaklu. Zarówno łagodne oblicze Gierka, spoglądające z portretu, jak i łagodne oblicze Mazowieckiego czy też topornie poważną twarz Leppera, które ukazywały się kolejno w mało finezyjnym finale. Z wszystkiego można się śmiać. Z kobiet, które przychodzą na skargę do Chlestakowa, także. Kobiety niosą portrety swych skrzywdzonych bliskich — migają płomienie świeczek. To miało być poważne, a stało się śmieszne, bo wpisuje się w atmosferę przebieranki. Nie wieje grozą, raczej nudą. W pierwszym akcie pomysł zaskakuje, szukamy we wspomnieniach gadżetów z PRL-owskiego dna. Najpierw nas zdumiewają, potem jednak ta kupa rekwizytów, nad którą zmieniają się portrety tych, którzy porządkować mieli scenę polityczną, zaczy-





Mikołaj Gogol, Rewizor

na irytować. Jeśli coś przeraża, to myśl, że ta konfekcja interpretacyjna może otworzyć drogę innym inscenizacjom „politycznym”. Lepper może wszak być Wernyhorą, a kandydatów na Stańczyków mamy spory zastęp. Więc choć nierozliczona przeszłość śni nam się Gogolem, to pytanie Horodniczego nie brzmi tragicznie. Wciąż przecież śmiejemy się z siebie, przepraszam, chichramy z siebie, bo trudno szydzić ze złego gustu.

W *Wampirze* Wojciecha Tomczyka reżyser Marcin Sławiński nie musiał dopisywać realiów peerelowskich, budować metafor systemu politycznego. Zrobił to za niego sprawnie dramaturg, absolwent Studium Scenariuszowego Łódzkiej Szkoły Filmowej. *Wampir* to historia absurda i zarazem żywiąca się prawdą. Historia ludzi skazanych na śmierć za morderstwo, którego nie popełnili. Skazanych po to, aby system odniósł jeszcze jeden sukces. To również opowieść o ludziach systemu manipulujących prawdą i święcie w tę przez siebie stworzoną prawdę wierzących, opowieść o aparatczykach umiejących się

urządzić w każdej rzeczywistości wygodnie i bezpiecznie. Wreszcie dramat tych, którym ustrój zabrał godność, złamał kręgosłup, zmielił i wypłuł. Spektakl skromny, szary. Opis świata komunistycznego nie na miarę wielkiej metafory historii, a skrojony z kryminalnej fabuły o seryjnym mordercy i skompromitowanym aparacie głupiej, perfidnej władzy. I autor, i realizatorzy uchwycili jednak niszczycielski proces budowania nierzeczywistości, szantażu, prowokacji i kłamstwa osaczającego wszystkich; drobnych przestępców, pijaczków, artystów, generałów, ministrów. Bracia Nawroccy, prości, prymitywni, osaczeni to nie bohaterowie walki z reżimem. To jego ofiary: wstydlive, współwinnie i pewnie dlatego wstrząsające. Sławiński wyakcentował dobitnie sceny w dramacie właściwie nieistniejące — sceny z dziećmi Nawrockiego. Ich los stanowi wyraziste tło dla zbrodni władzy. Upokorzone biedą, osaczone agresją, skazane na społeczny ostracyzm dzieci mordercy, który nie był mordercą — wydają się więcej rozumieć niż dorośli. Ich ojciec chciał już tylko, aby „to” się skończyło. Ten, który zmusił go do przyznania się, nie ma złudzeń — zabił człowieka. Ponosi odpowiedzialność — nie tylko władza, on także. Zdradził, ratując własną skórę. Wie, że jest winny. Ta świadomość, która go nie rozgrzesza, buduje jednak w sztuce i spektaklu mało wyraźną, ale jednak istotną perspektywę moralną. Myślę, że to jest teatr wrażliwy społecznie.

W Różewiczowskim *Do piachu* unicestwiona została indywidualna tragedia, nie istnieje bohater-człowiek. Bohaterem jest cały oddział i może ów

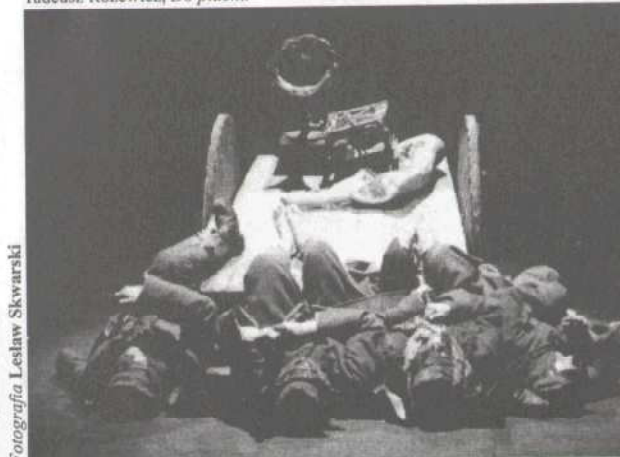
mroczny las, określający los walczących partyzantów. Druidyczny pieśniarz zawodzi pieśń o rycerzu przy dźwiękach liry. Światło stwarza z nagich pni metafizyczny bór. W metafizycznym lesie tych pięciu żołnierzy, a właściwie czterech żołnierzy i więzień, klnie rytmicznie, tupie rytmicznie, wrzeszczy rytmicznie. Na dźwięk słowa „Żyd” nogi same kopią, na widok połcia mięsa ręce same łakomie obłapiają żarcie jak „danie” miłosne, pieszczą je. Nie ma wątpliwości, rabują, kradną — tak żyją. Tu nie ma litości. Najślabszy umrze za winy wszystkich, można tylko skandować kur-wa, kur-wa, kur-wa, kur-wa, nic innego nie da się powiedzieć. Waluś, więzień oskarżony o gwałt i rabunek, ciemny jest, głupi jest; a właściwie wcale go nie ma. Wciąż ukryty wśród innych, wepchnięty w kąt, skryty pod platformą. Nawet swoją tęsknotę za innym światem wypowie niewyraźnie. Nawet nie wzbudzi litości, szorstko coś mu wojacy odszczekną. W dramacie Różewicza prowadzony jak pies za oddziałem Waluś mówi niewiele, ale mówi. Więź między nim a oddziałem istnieje. W znanym telewizyjnym spektaklu Kutza twarz Walusia, twarz przestraszonego żółtodzioba jest wciąż obecna. Inaczej w spektaklu Opryńskiego i Mazurkiewicza. Tu Waluś wtłamszony w żołnierskie ciała, ukryty za platformą, znika. Rzec można, że pojawia się dopiero w scenie śmierci. Wówczas wyniesiony na platformę, zdejmują spodnie i sra ze strachu. Jest w tym spektaklu jeden piękny moment — kiedy mierzą do niego, zasłania się od kul ręką, wyciąga ją gestem dziecka, które się boi. Wtedy jest.

Nieobecność ludzkiego prawa w czasie wojny została tu udoświadczona poprzez zepchnięcie bohatera i jego sprawy na plan dalszy. W ten sposób niestety zniszczono dramat.

Na teatralnym podwórku prowadzimy wciąż te same gry polityczne, co w życiu, więc wciąż ten sam wyrasta nam garb z nierozliczonej przeszłości, z nieopowiedzianego dramatu. Mówimy albo za głośno, albo za cicho; albo zbyt prostacko, albo zbyt aluzyjnie. Sam fakt jednak, że teatr chce reagować politycznie, wydaje się ważny. Dostrzec to zjawisko pozwoliły krakowskie reminiscencje teatralne, i choć nie zgadzam się z wieloma postawionymi tam diagnozami, nie był to teatr nudny, choć bywał czasami naiwny. Notuje on nasze nastroje i oczekiwania. Wciąż spodziewamy się rewizora, który naprawdę uporządkuje nasze sprawy, a cały czas pozostajemy w strefie wpływów kolejnych pretendujących do władzy łajdaków. W tym zamieszaniu gubimy często ludzkie dramaty.

Małgorzata Ruda

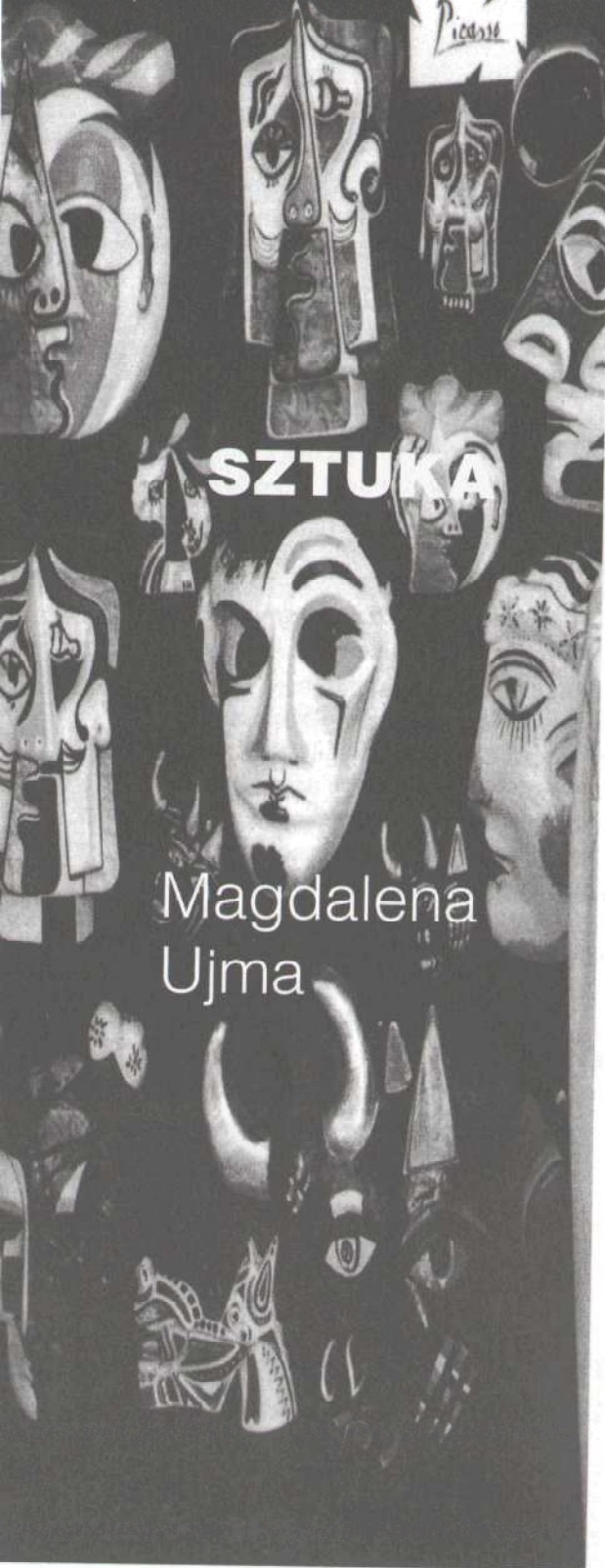
Tadeusz Różewicz, Do piachu



Fotografia Lesław Skwarski

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





SZTUKA

Magdalena  
Ujma

## Tkanie jako bunt

Zofia Kulik,  
*Od Syberii do Cyberii 1998-2004*,  
Galeria Zachęta, Warszawa, 10 lutego –  
28 marca 2004; Bunkier Sztuki, Kraków,  
2 kwietnia – 9 maja 2004,  
*Archiwum gestów*, Starmach Gallery,  
Kraków, 1-30 kwietnia 2004,  
*Szkice gestów* (rysunki), Galeria Potocka,  
Kraków, 31 marca – 8 maja 2004,  
kurator: Bożena Czubak.

*Imię owej lidyjskiej dziewczyny jest jedną z form greckiego wyrazu oznaczającego „pająka”. (...) Arachne zasłynęła mistrzostwem w tkaniu i haftowaniu. (...) Mogłaby uważać się za prawą uczennicę Ateny, lecz wolala się pysznić, że nawet boginię pokona, jeśli ta zechce stanąć z nią w zawody. Zaiste, zjawiała się bogini pod postacią staruszki, łagodnie przywołując Arachne do skromności. Lecz dziewczyna obrzuciła staruszkę obelgami.*

Zygmunt Kubiak

### Pajęczycza

Wiadomo, jak skończyła Arachne, która pod wpływem gniewu bogini sięgnęła po sznur, by popełnić samobójstwo. Jej los wypełnił się jednak w inny sposób, dziewczyna do końca nie miała na niego wpływu. Mimo, że współzawodnictwa z Ateną nie przegrała, bo przedstawiła dzieło nie gorsze od wykonanego boskimi rękami, to brak pokory skazał ją na wieczne snucie pajęczyn. Tak czy inaczej, tkanie było jej ostatecznym przeznaczeniem: w stanie ludzkim

i zwierzęcym. W opowieści o Arachne natura i kultura stanowią dwie twarze tego samego, tkanie i życie są jednym wątkiem.

Gdy zastanawiam się nad wystawą Zofii Kulik, pokazywaną w Zachęcie, a potem w Bunkrze Sztuki, to przed oczyma staje mi Arachne. Artystka przędzie nić własnej opowieści, a opowieść ta nie ma początku ani końca. Jest projektem – być może – rozpiętym na całe życie. Ten projekt, *Od Syberii do Cyberii*, to najogólniej rzecz biorąc olbrzymia ściana zdjęć, dzisiaj licząca sobie około osiemnastu tysięcy pojedynczych, niewielkich fotografii. Pochodzą one z ekranu telewizyjnego i zostały zrobione w trakcie różnych programów. Artystka skrupulatnie notuje daty i tematy audycji. Serię tę zaczęła tworzyć w 1998 roku i trwa ona do dziś. Oglądanie telewizji, dostarczającej pożywki do sztuki, stało się dla niej zapewne tym samym, czym dla innych pisanie dziennika: koniecznością uporządkowania wydarzeń dnia, przymusem ustosunkowania się do siebie, ale też może i nalogiem. Ten typ pracy wymaga przecież jeśli nie codziennego, to w każdym razie systematycznego siadania przed telewizorem.

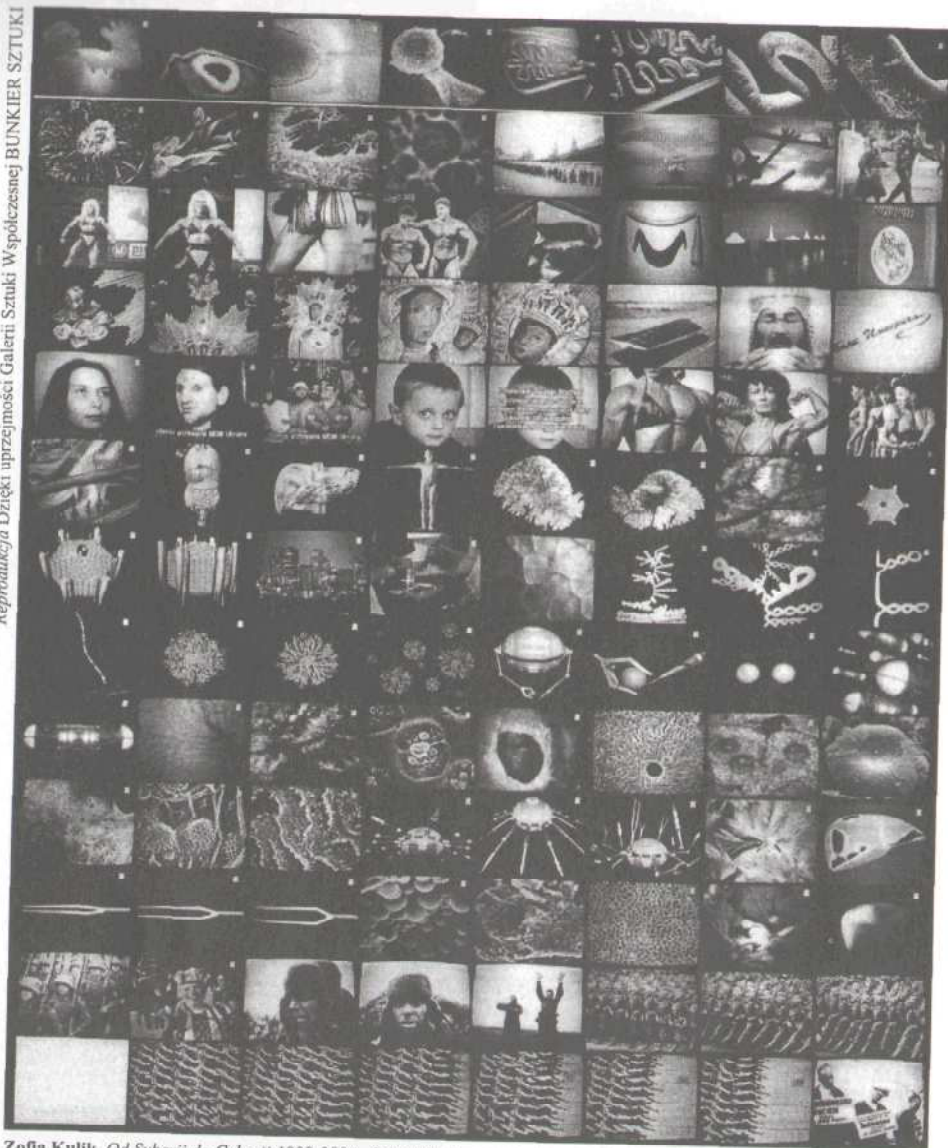
Początkowo – jak pisał Piotr Piotrowski<sup>1</sup> – starała się dobierać programy, kontrolować to, co wchłaniały jej oczy, z czasem jednak kontrolę tę straciła, być może wraz z przekonaniem, że można zapanować nad chaotycznym strumieniem obrazów wylewającym się z telewizora. Obrazy w cyklu *Od Syberii...* pokazują więc sceny przemocy, polityków i władców, teraźniejszych i historycznych, nowoczesną broń, ale także wydarzenia artystyczne czy też życie

w egzotycznych kulturach – i wiele innych rzeczy.

Dobór zdjęć miał więc odpowiadać idei cyklu. Według znanych interpretacji<sup>2</sup>, Syberia i Cyberia to dwa bieguny, między którymi oscyluje polskość, Wschód i Zachód, w czasie i w przestrzeni. Syberia miałaby być odniesieniem do polskiej historii, tej części, która wiąże się z Azją, z odkryciem bezkresu przyrody i kultury wiążącej się wschodnim chrześcijaństwem, ale też z miejscem zsyłek, katorżniczej pracy, srożej kary za wierność systemowi wartości, w którym na poczesnym miejscu stała niepodległość państwa. Cyberia z kolei to odniesienie do Zachodu i jego zaawansowanej technologicznie kultury, przynoszącej oprócz szybkiej i łatwej komunikacji także nadmiar obrazów. Praca *Od Syberii do Cyberii* rozpięta jest zatem między minionym reżimem, gdzie władza, czyli „oni”, przybyła ze Wschodu, a ustrojem nowym, importem z Zachodu, w którym poddawani jesteśmy nieustannemu „młotkowaniu” przez kulturę konsumpcyjną.

Próba zaprowadzenia porządku pośród obrazów ze szklanego okienka okazuje się nieporozumieniem. *Od Syberii do Cyberii* jest gigantycznym, a tak naprawdę niemożliwym do wykonania streszczeniem potoku gadulstwa lejącego się z ekranu. Traktując tak samo wszystkie obrazy, bez względu na ich treść, Kulik pokazuje, jak w kulturze masowej informacje stają się swoim zaprzeczeniem. W cyklu tym zresztą najważniejsze nie jest pozbawianie informacji ich zawartości, ale raczej kontrast pomiędzy ważnością informacji, a potraktowaniem jej jako materiału surowego, jako budulca do czegoś nowego – wielowątkowej, ol-



Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii* 1998-2004, fotografie, fragment większej całości, Bunkier Sztuki, Kraków, 2004

brzymiej tkaniny, której nie jesteśmy w stanie ogarnąć wzrokiem, a więc zapanować nad nią, i która nas przerasta.

*Od Syberii...* pokazuje, że poznanie przez media jest poznaniem częściowym, zawsze tylko jakiś fragment zostaje rozpoznany i zinterpretowany.

### Mojry

Arachne, zanim zostanie skazana na rozpinanie pajęczych sieci, tka obrazy. Tkaniny tworzą także Penelopa i Filomela. Jak pisze Kazimiera Szczuka<sup>3</sup>, te dwie postacie są znakami milczenia kobiet w kulturze, ale też pokazują, że kultura

może czasami, w odpowiednich okolicznościach, uratować im życie.

Oddając się ciężkiej, żmudnej, podejmowanej codziennie pracy, kobiety potrafią osiągnąć niezwykłą władzę nad życiem ludzi. Greckie Mojry były budzącymi grozę paniami życia i śmierci. A władzę sprawowały poprzez przedzenie. Teoria twórczości kobiet spod znaku Przędki nawiązuje do zagubionej w „męskocentrycznej” kulturze – twórczej mocy kobiet. Gdy się myśli o cyklu *Od Syberii do Cyberii*, to można wyobrazić sobie autorkę, która ślęcząc nad tysiącami małych obrazków, „zszywa” z nich wielki dywan, patchwork, który w pewnym sensie jest także mapą świata. Cierpliwie składa jedno małe zdjęcie do drugiego, a potem je ponownie naświetla, bez pewności co do ostatecznego efektu pracy. Postępuje tak według wynalezionej w jeszcze w XIX wieku metody. Nowoczesny efekt wizualny nie daje świadomości tego, jak wiele ręcznej, drobiazgowej pracy zostało włożonej w jego osiągnięcie. Na taką działalność mamy dość pogardliwe określenia typu: „łatanie”, „klecenie”, „sztukowanie”. Sugerują one jednak coś, co się sprawdza w odniesieniu do tego cyklu: niemożliwość osiągnięcia całości, tymczasowość i prowizoryczność rekonstrukcji, z góry skazanej na niepowodzenie.

Inne prace Zofii Kulik pokazywane w tym samym czasie w Krakowie<sup>4</sup>, należą do cyklu *Archiwum gestów*. Już sama nazwa sugeruje tutaj zbieranie i magazynowanie. Tytułowe gesty są pozami, w jakie układane jest ciało (są tutaj fotografie i ołówkowe schematy, według których ma pozować nagi model). Kontekst nagości, najczęściej męskiej, jest zdecydo-



Fotografia Grażyna Borowik

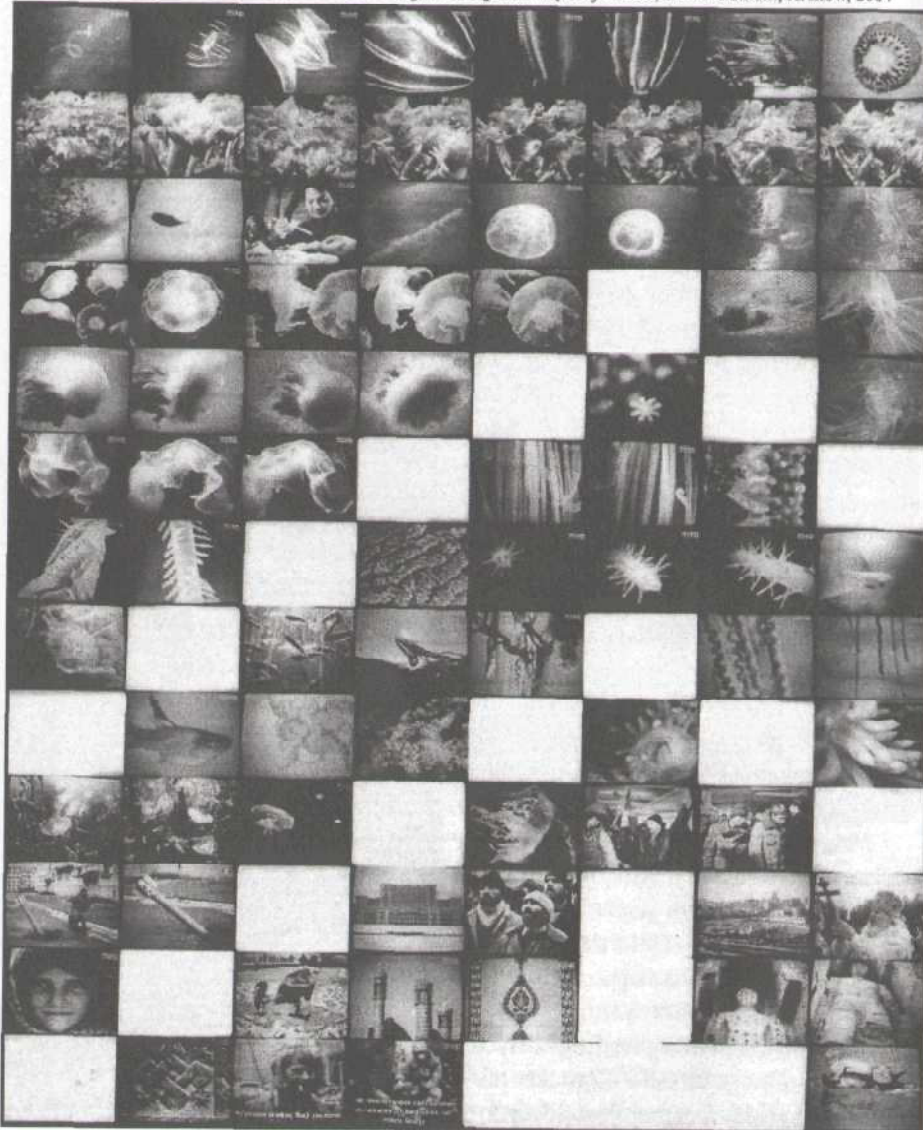
ZOFIA KULIK, Wenecja 1997



wanie, jak podkreślają autorki tekstów w katalogu, asekualny<sup>5</sup>. W pracy tej niewątpliwie ważne jest sporządzenie utopijnego inwentarza póź, w jakie „przystrajały” się różne ideologie i języki sztuki. Oczywiście, celem było także stworzenie zasobnika materiałów wykorzystywa-

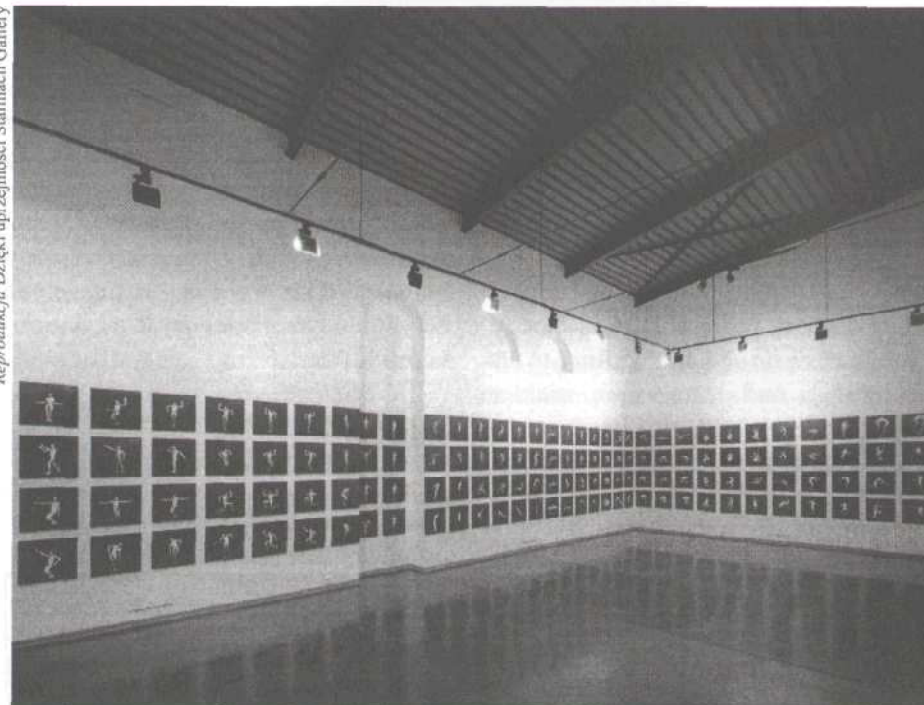
nych przez Kulik do innych jej prac, powstających po podjęciu przez nią samodzielnej pracy artystycznej w 1987 roku<sup>6</sup>. Oprócz przeprowadzenia dowodu, niezbyt przecież odkrywczego, że te same pozy powtarzały się w odległych od siebie systemach, ważny pozostaje tutaj

Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii 1998-2004*, fotografie, fragment większej całości, Bunkier Sztuki, Kraków, 2004



Reprodukcja Dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej BUNKIER SZTUKI

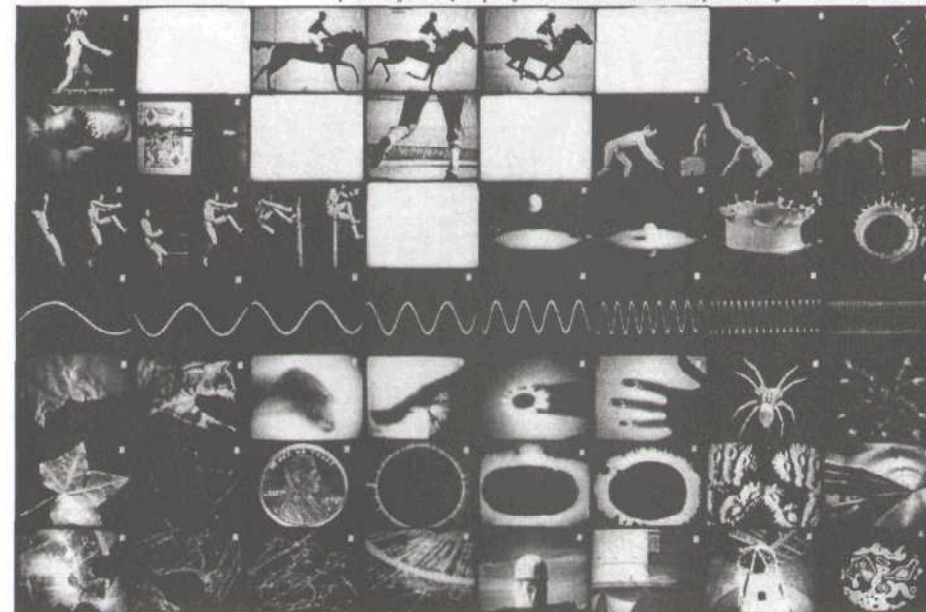
Reprodukcja Dzięki uprzejmości Starmach Gallery



Fotografia Marek Gardulski

Zofia Kulik, *Archiwum gestów, 1987-1991*, fotografie, Galeria Starmach, Kraków, 2004

Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii 1998-2004*, fotografie, fragment większej całości, Bunkier Sztuki, Kraków, 2004  
Reprodukcja Dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej BUNKIER SZTUKI





przede wszystkim zamiar stworzenia ponadkulturowego, ahistorycznego, bazującego na doświadczeniach awangardy, słownika wszystkich możliwych pól i gestów. Pierwsza awangarda, zwłaszcza w wydaniu rosyjskim, ale też i Bauhaus, prowadziła przecież systematyczne badania nad formalnymi elementami dzieł sztuki, ich oddziaływaniem na odbiorcę. Retoryka pozy, pustej w środku, choć odwołującej się do arcydzieł kultury, to także refleksja nad pustą formą, znakiem wyzbytym znaczenia, tym, co zostaje po ideologii i co w naszej epoce jest zapelniane tymczasową, migotliwą i nietrwa-

łą tożsamością. Także i refleksja „genderowa”, z którą polemizują autorki artykułów, jest jak najbardziej na miejscu. To kobieta-autorka jest tą, która patrzy. Jest ona dyspozytorką spojrzenia, to jej wzrokowi poddaje się naga (we wcieleniu zdecydowanie nieheroicznym) postać męska. To artystka jest „władczynią” jego ciała – w tym sensie, że ona decyduje o tym, jakie pozy to męskie ciało przybierze.

#### Lady z Shalott

Od czasów kiedy pani z Shalott – z poematu Tennysona – zatrzymana cza-

rami na wyspie, wyczekiwała ukochanego, skracając sobie czas tkaniem tego, co widziała w zwierciadlanym odbiciu, niewiele się zmieniło. Bohaterka poematu widzi świat w lustrze, a Zofia Kulik za pośrednictwem telewizora<sup>7</sup>.

Z bogami się nie wygrywa, choćby były to tylko bóstwa społeczeństwa spektaklu. W sytuacji bez wyjścia (bo co jest rzeczywistością?), zachowanie chłodnego, niezależnego spojrzenia daje maksimum tego, co można osiągnąć.

#### Magdalena Ujma

<sup>1</sup> Piotr Piotrowski, *Między Syberią a Cyberią. O sztuce Zofii Kulik i muzeach*, [w:] Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Poznań 1999, s. 25.

<sup>2</sup> M.in. Piotrowski, *ibidem*, ss. 7-10.

<sup>3</sup> Kazimiera Szczuka, *Prządki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] Kopciuszek, *Frankenstein i inne*, Kraków 2001, s. 27-44.

<sup>4</sup> Wystawy zdjęć z *Archiwum gestów* w Galerii Starmach, kwiecień 2004 i rysunków *Szkice gestów* Galerii Potocka, kwiecień-maj 2004.

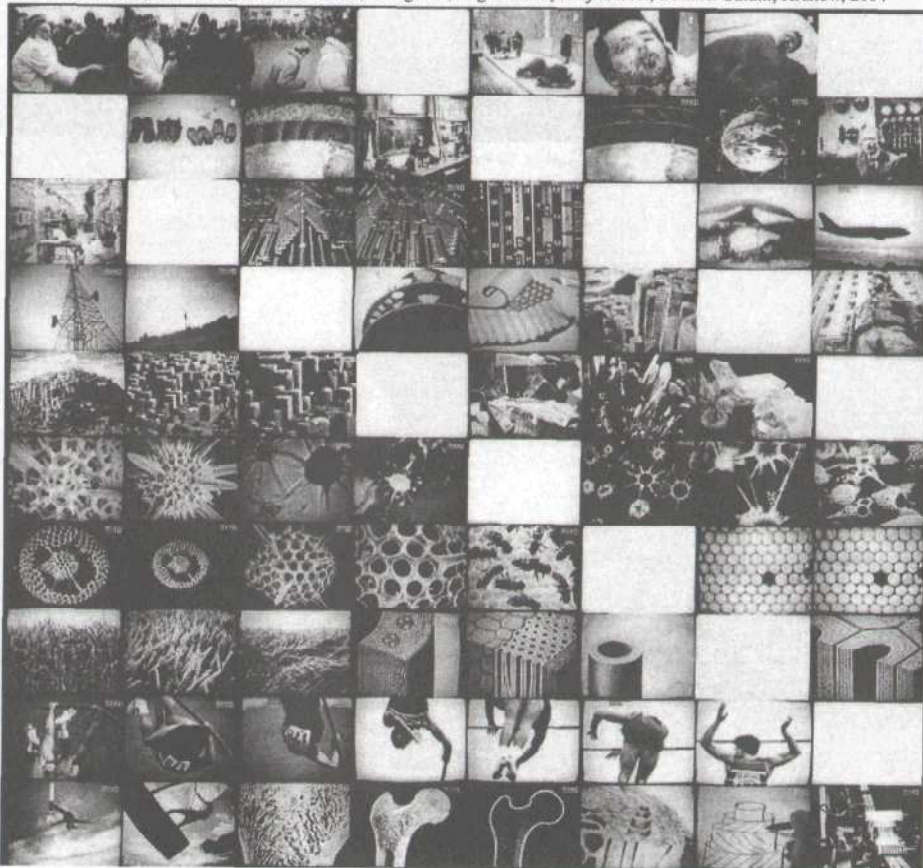
<sup>5</sup> Bożena Czuba, *Archiwum gestów* [w:] Zofia Kulik, *Archiwum gestów*, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków, 2004, ss. 11-15; Maria Anna Potocka, *Ideologia i postideologia*, [w:] *ibidem*, s. 27.

<sup>6</sup> Wcześniej tworzyła performansy w duet z Przemysławem Kwiekim, KwiekKulik.

<sup>7</sup> To zapośredniczone poznawanie świata – przez kulturę – można odnieść w ogóle do sposobu poznawania świata przez kobiety w okresie przed ich emancypacją. Oczywiście, doświadczenie to można uogólnić i wtedy okazuje się być ono zwykłą cechą ludzkiego poznania.

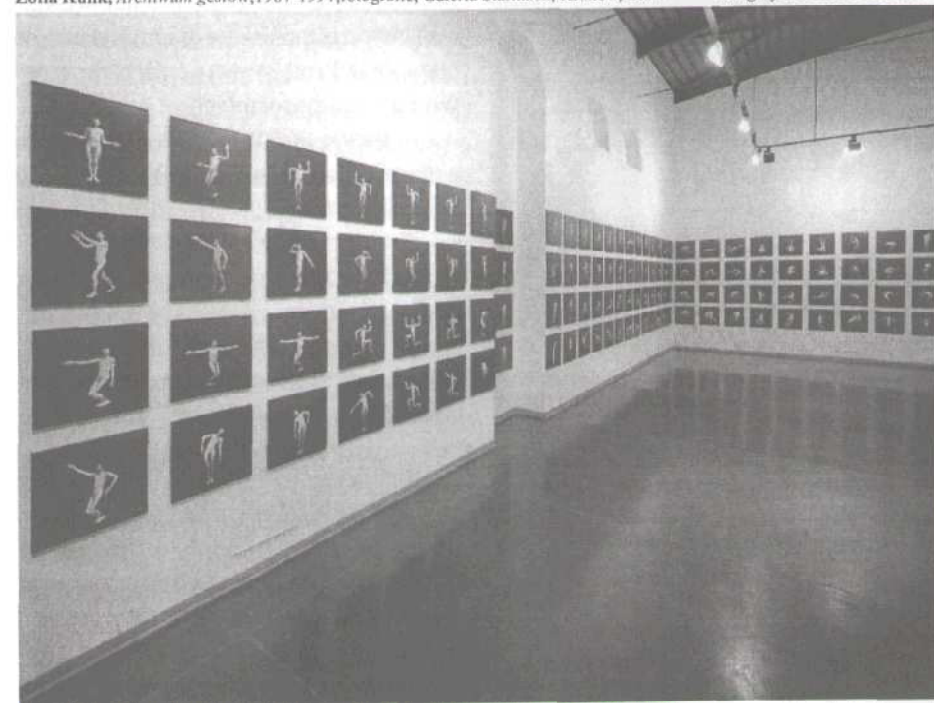
MAGDALENA UJMA krytyczka sztuki. Obecnie pracuje w galerii Bunkier Sztuki, gdzie m.in. zajmuje się redagowaniem interdyscyplinarnego pisma artystycznego. Jest członkiem redakcji Kwartalnika Literackiego „Kresy”.

Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii 1998-2004*, fotografie, fragment większej całości, Bunkier Sztuki, Kraków, 2004



Zofia Kulik, *Archiwum gestów*, 1987-1991, fotografie, Galeria Starmach, Kraków, 2004

Fotografia Marek Gardulski



Reprodukcja Dzięki uprzejmości Starmach Gallery



Katarzyna  
Bazarnik  
Zenon  
Fajfer

## OKNO NA ŚWIAT

## fáilte czyli jak Irlandczycy Polskę witali

### Prolog

29 kwietnia 2004. Kraków-Londyn. Wsiadamy z samolotu na Gatwick, za dwie godziny lot do Dublina. Wcześniej czeka nas jeszcze odprawa paszportowa, mimo że to tylko przesiadka. Spotkanie z brytyjskimi urzędnikami nigdy nie bywa przyjemne, ale może teraz wreszcie potraktują nas normalnie – w końcu za dwa dni Polska będzie częścią Unii Europejskiej. Najpierw trzeba jednak swoje odstać. Tradycyjnie mamy przed sobą dwie drogi: prostą, szeroką i niebotycznie szybką – dla mieszkańców UE – oraz krętą, wąską i piekielnie powolną – dla pozostałych.

– Excuse me! We are from Poland, on a transfer flight to Dublin. Do we have to stay in this big queue?

Queue or UE, oto jest pytanie.

– From Poland? You are not Europeans yet.

O, żeby Wittgenstein twoje dzieci uczył! Jeszcze nie jesteśmy Europejczykami! Poczekaj za parę dni, europiteku.

‘Po tysiącroc witamy, Polska’ –  
‘cead míle fáilte, Poland’

Takim tytułem wita nas na pierwszej stronie irlandzka gazeta „Donegal News”. Donegal to najbardziej wysunięte na północ hrabstwo w Irlandii. Jego stolicą jest Letterkenny, piętnastotysięcz-



ne miasteczko z politechniką i czterogwiazdkowymi hotelami. Mieszkańcy Letterkenny są bardzo dumni, że to właśnie im przypadło w udziale oficjalne powitanie największego i najludniejszego państwa spośród wszystkich krajów wchodzących do Unii. Bray wita Cypr, Cork Słowację, Drogheda Łotwę, Galway Estonię, Kilkenny Litwę, Killarney Czechy, Limerick Słowenię, Sligo Węgry, Waterford Maltę a maleńkie Letterkenny Polskę. Irlandczycy bardzo się starają, żebyśmy wywieźli jak najlepsze wspomnienia, nawet miejscowy biskup, spodziewając się licznej grupy Polaków, postanowił odprawić mszę po łacinie. Dają nam do zrozumienia, że dla ich niedużego państwa przewodniczenie Unii w tym historycznym momencie to wielki zaszczyt.

Uroczystości powitania Polski zaplanowano na cztery dni. Oprócz imprez literackich, w programie znalazły się jesz-

cze pokazy polskich filmów i ulicznych spektakli, wystawa warszawskiej Galerii Raster, wystawy poświęcone Solidarności, Papieżowi i miastu Gdańsk, wspólne koncerty polskich i irlandzkich muzyków, kabaret, a nawet mecz piłkarski. Do tego dwie i pół tony polskiej kielbasy i cysterna polskiego piwa.

Jesteśmy w najbardziej oddalonym od politycznego centrum, najbiedniejszym obszarze kraju. Tutaj w domach wciąż jeszcze mówi się po gaelicku, prawie wyłącznie w tym języku sporządza się napisy na szyldach sklepowych i wiejskich drogach. Dla nas to wielka frajda widzieć w codziennym użyciu pochodzącą jeszcze z IX wieku minuskulę. I możemy tylko żałować, że nie ma tu z nami Wyspiańskiego, marzącego niegdyś o stworzeniu narodowego kroju pisma. Irlandczykom to się udało. Ich pismo okazało się żywotniejsze niż ich język. Próbuje odczytać z okna taksów-





KATARZYNA BAZARNIK: Nie wyglupiaj się. Dlaczego nie chcesz mówić po angielsku? If you want to be understood, you have to speak a language that everybody understands. „Day of Welcomes”, Letterkenny, 1 maja 2004

ki gaelickie drogowskazy, czujemy się trochę jak we wnętrzu jakiejś iluminowanej książki. To dobry znak, bo o Księdze Europy właśnie przyjechaliśmy tu mówić. O liberaturze w ojczyźnie liberatury – w ojczyźnie *Book of Kells*.

#### LIBER EUROPAE

fragment wystąpienia

Europa: olbrzymie, jeszcze do niedawna rozdarte tomisko, którego pomięte i nadpalone karty przez wiele lat były rozproszone, a niektóre bezpowrotnie zaginęły. Księga-palimpsest, pisana niezliczonymi rodzajami pisma wszystkich ludów kontynentu. Pełna myśli wzniosłych i obrzydliwych, ilustracji kolorowych i czarno-białych, ze złożonymi brze-

gami i zagiętym rogiem. Teraz róg jest wygładzany, a kartki zszywane. Nie chcemy jednak aktu jednoczenia się Europy sprowadzać wyłącznie do prac introligatorsko-konserwatorskich. Nie o trzymanie w sejfie czy w gablocie literacki zabytek tu chodzi.

*Liber Europae Anno Domini 2004* to dzieło właściwie już nowe, na wskroś współczesne. Księga projektowana od podstaw, pisana nie przez ślepy los i przypadek, lecz przemyślana w najdrobniejszym szczególe. Twórcom liberatury takie myślenie jest szczególnie bliskie. Dostrzegamy wiele podobieństw między odbywającym się na naszych oczach procesem europejskiej integracji a koncepcją zintegrowanego dzieła. Między projektem włożenia w jedną okładkę i zszycia w jedną całość stron tak różnych jak mówiące różnymi językami nacje, ich historie i kultury, ich sympatie i uprzedzenia, a dziełem, w którym wszystko łączy się ze wszystkim, krój czcionki z wysokością strony, kształt i budowa książki z fabułą i tematem. Liberatura to dzieło kompletne, holistyczne, to prawdziwa jedność w wielości – tak, jak jednością w wielości ma być projektowana Księga Europy. Księga odpowiedniego politycznego formatu i należytej ekonomicznej objętości, w której wszystkie elementy znajdą swoje miejsce i utworzą harmonijną całość.

Ale łacińskie słowo *liber* oznacza nie tylko 'książkę' – *liber* znaczy także 'wolny'. To bardzo ważne. Zawsze bowiem istnieje niebezpieczeństwo,

że dzieło doskonałe formalnie okaże się doskonale bezduszne, schematyczne do granic. Albo że zabraknie niezbędnej równowagi: jedne elementy okażą się ważniejsze od innych, większe narody zdominują mniejsze. W liberaturze, mimo że wszystko jest tak dokładnie przemyślane, panuje wolność: książka może przybrać dowolny kształt i być wykonana z dowolnego materiału. Niech to będzie przestrogą dla różnej maści europejskich biurokratów i piewców sterylnego porządku, być może gotowych wkrótce wytyczać unijne normy nawet dla grzbietów książek i szyku zdań.

#### Day of Welcomes – May 1<sup>st</sup> 2004

Ale może tak źle nie będzie? Może wreszcie 1 Maja zaczniesz nam się lepiej kojarzyć? Idziemy do pubu. Jeszcze jest w miarę wcześnie, jeszcze udało nam się wcisnąć. Szukamy wolnego stolika. Jest? Hmm... Beczka z białym. Toczmy beczkę. Piwo? Ktoś idzie zamówić dla całej grupy, reszta siada gdzie popadnie. Komu chce się palić, musi wyjść na zewnątrz – w irlandzkich pubach obowiązuje całkowity zakaz palenia. I, w co Polakowi trudno uwierzyć, Irlandczycy do tego zakazu się stosują. Tutaj prawo jest szanowane, może dlatego, że skutecznie egzekwowane; właścicielowi pubu groziłaby utrata licencji, a palaczowi kłopot.

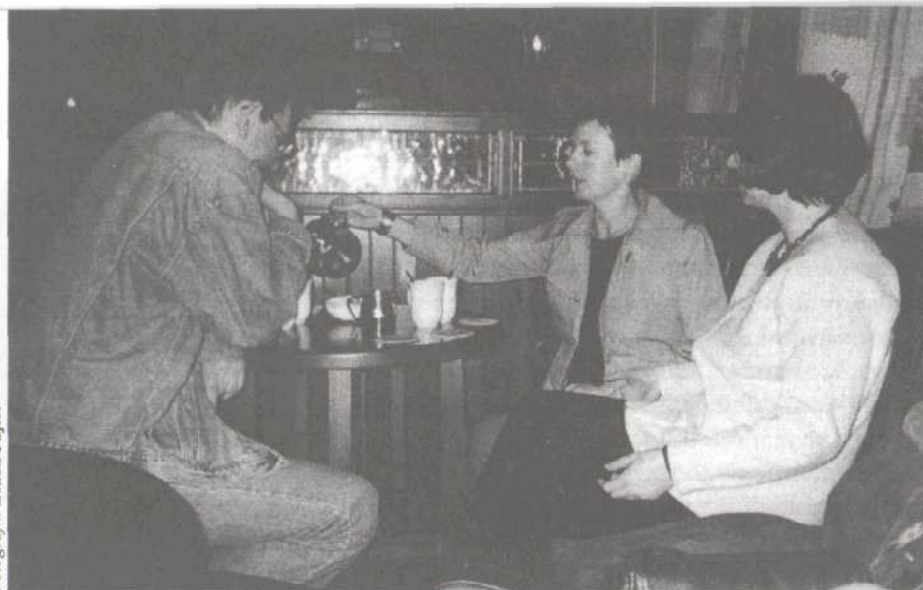
Ciekawe, ilu Polaków jest teraz w pubie? Połowa? Niewiarygodne. Gdy siedem lat temu ostatni raz byliśmy w Dublinie, irlandzka Polonia liczyła niecałe 300 osób. Teraz liczba Polaków idzie w tysiące.



ZENON FAJFER: Wiem, że jeśli chcę być zrozumiany, muszę mówić po angielsku. Ale rezultat jest taki, że przestaję wtedy rozumieć samego siebie. „Day of Welcomes”, Letterkenny, 1 maja 2004

Może byśmy coś zjedli? Siofra chce nas zaprowadzić na „pyszne jedzonko”. Siofra O'Donovan – młoda pisarka, z każdym dniem coraz lepiej mówiąca po polsku. Jej debiutancka książka, dedykowana Piotrowi Skrzyneckiemu, nosi tytuł *Maliński*. Napisana w konwencji realizmu magicznego, opowiada o dwóch braciach ze Lwowa rozdzielonych przez wojnę. Jeden przeżyje ją w Krakowie, drugi w Irlandii. Po latach spotykają się, już dorośli. O tej książce w Irlandii było głośno. W Polsce też jeszcze będzie. Ale na razie mało kto u nas o niej słyszał, chociaż została już przetłumaczona, a nawet wydana. Jak to możliwe? – zastanawiamy się. Książka o Krakowie, my z Krakowa, powinniśmy coś o tym wiedzieć. Siofra opowiada o promocji, jaką





W irlandzkim pubie. GRZEGORZ MUSIAŁ, SIOFRA O'DONOVAN i KATARZYNA BAZARNIK

jej w Polsce zgotowano. Było wszystko: Autorka, Tłumacz, Wydawca, Media, Publiczność, Kieliszki. Zabrakło tylko książki. Nie zdążyli jej na czas wydrukować. Majstersztyk. Ta dziewczyna musi nas chyba naprawdę lubić, skoro po czymś takim chce jeszcze z Polakami rozmawiać.

A ma o czym rozmawiać. Dlatego ją tu zaproszono – by przewodziła symposium poświęconemu Polsce ostatnich sześciu dekad, jej historii i kulturze. Nadano mu tytuł *Rytm*, wyznaczony przez symboliczne daty: 1944, 1954, 1984 i 2004, a do udziału w nim zaproszono przedstawicieli nauki i literatury różnych pokoleń. Zanim przyszła nasza kolej, zanim opowiedzieliśmy o Polsce najnowszej i jej perspektywach na przyszłość, w upiornym rytmie czwórki Wawrzyniec Konarski opowiadał o Powstaniu Warszawskim, Katarzyna Onisko parodiowała stalinowskie przemówienie pierwszomajowe, a Grzegorz Musiał czytał swój dziennik z okresu stanu wojennego. Zastanawiamy się, co w tym wszystkim jest bardziej niewiarygodne: że to wszystko zdarzyło się na-

prawdę, czy też to, że ten upiorny taniec mamy już za sobą? Że dziś jest 1 maja, a my nie musimy zdobywać Berlina, ani maszerować w pochodzie. Wręcz przeciwnie, przyszło nam tutaj uczestniczyć w historycznym wydarzeniu wyjątkowo nie pisanym przez szablę ani czołgi.

Po południu ciąg dalszy wrażeń. Zanim o godzinie 18 dzwony miejscowej katedry uroczystie obwieszczą wstąpienie Polski do Unii, odbywa się jeszcze spotkanie polskich i irlandzkich poetów. Na ich powitanie Siofra O'Donovan czyta ułożony specjalnie na tę okazję wiersz Seamusa Heaney'a, dedykowany Zbigniewowi Herbertowi. Później swoje wiersze czytają Francis Harvey, Frank Galligan, Kate i Joan Newman, za co swoją poezją odwdzięcza się Grzegorz Musiał. Czytane są też utwory Czesława Miłosza i Bronisława Maja, a niżej podpisani na przykładzie własnej twórczości mówią o liberaturze.

Teraz polscy i irlandzcy poeci siedzą w pubie. A wraz z nimi sześć dekad polskiej historii. Warszawscy powstańcy z budowniczymi Nowej Huty, więźnio-



„Solidarity: A Celebration” – wystawa w Donegal County Museum w Letterkenny, 29 kwietnia – 29 maja 2004

wie stanu wojennego z Pokoleniem 2004. Aż trudno uwierzyć, że tego realizmu magicznego starcza dla wszystkich.

#### Polak-Irlandczyk, dwa bratanki?

Wreszcie wychodzimy na ulicę. Po obu stronach jezdni rozgorączkowany tłum przygląda się fantazyjnym postaciom sunącym na szczudłach główną ulicą miasta. Karnawałowa parada Teatru KTO wprawia ludzi w radosny trans, a my zastanawiamy się, czy jacyś ponurzy Al-Kamikadze nie zechcą przypadkiem uświetnić tego wieczoru swoją obecnością. Pocieszamy się, że organizatorzy też o tym myślą – ulica jest dyskretnie monitorowana przez tajniaków z krótkofalówkami. Jednemu z nich robimy nawet zdjęcie, niestety, w zamieszaniu ginie gdzieś aparat. Pozostaje tylko wspomnienie transowej muzyki, niesamowitej ilości confetti i wałających się wszędzie szkieł i puszek po piwie. Najbardziej jednak niesamowite jest to, że w niedzielę rano po tych śmieciach nie zostaje ani śladu. Tylko polskie i unijne flagi powiewają leniwie nad głowami ludzi spieszących do kościoła.

Na porannej, odprawianej po łacinie, mszy biskup dziękuje Polsce za zwrócenie Europie uwagi na duchowy wymiar Zjednoczenia. Jak na ironię, ze spodziewanej licznej grupy Polaków, do kościoła przychodzi tylko jeden.

#### Epilog

3 maja 2004. Londyn-Kraków

Wracamy. Błogiej zemsty na brytyjskich *immigration officers* nie było, bo nie było żadnej kontroli paszportowej. Zastanawiamy się, jak będzie w Krakowie. Słodko nam się robi na myśl o krótkiej, szybkiej kolejce dla mieszkańców UE. Krótkiej i przyjemnej. Dumni jak pawie wysiadamy z samolotu i idziemy na odprawę. Ale... Zaraz, zaraz... Żle stanęliśmy? Nie, dobrze. No to, co jest grane? Kolejka się przeniosła? Tylko zamiast queue mamy teraz queUE? Tam tylko dwie osoby, tutaj cała reszta. Rozglądamy się. Za nami i przed nami tłum świeżo upieczonych Europejczyków, tak samo jak my zdumionych.

Znowu musimy tyle stać?

Katarzyna Bazarnik  
Zenon Fajfer





FANTOMY

Marta  
Wyka

## Poszerzony przypis do *Dzienników zakopiańskich* Bronisława Malinowskiego

W październiku 1912 roku Bronisław Malinowski, w Zakopanym, dużo czytał, dużo spacerował, spotykał się z wieloma osobami, które dziś figurują w encyklopediach, komentarzach socjologicznych i literaturoznawczych, pisał kartki do mamy i przyjaciół. Jego zakopiańskie trasy spacerowe wydają się uporządkowane, regularne, przystanki na nich nazwane. Idąc tu i ówdzie, przechodził wielokrotnie przez Aptekę, zawsze pisaną z dużej litery. W skrupulatnie dokumentowanym fotografiami jego *Dzienniku* fotografia Apteki się nie znalazła. Trudno na razie powiedzieć dlaczego, ale może uda się to wyjaśnić.

Apteka (jako metafora raczej) znalazła się natomiast na mojej, że tak powiem, trasie życiowej, co miało miejsce w latach 60. A także, czy może przede wszystkim, rodzina, do której należała. Jak wiele innych wówczas, rodzina niechętnie mówiła o swojej historii, co nie znaczy, iż jej nie posiadała.

I nagle dzisiaj wyraźnie czuję, jak doktor Ludwik Fischer przykładą do moich pleców lodowato zimną metalo-

wą słuchawkę i w skupieniu pochyla się nad zaziębionym ciałem. Siedzimy w jego gabinecie przy ulicy Kościuszki, mnie oczywiście nie dolega nic nadzwyczajnego, w gabinecie też jest zimno, więc wolałabym już znaleźć się w jakimś cieplejszym miejscu. Po uważnym osłuchaniu i ostukaniu moich płuc przez pana doktora mówię grzecznie, dziękuję, i zbieram się do wyjścia. Po drodze mijam pokój, gdzie na ścianie wisi ogromny portret dwojga Dzieci, dziewczynki i chłopczyka. Dzieci robią, po prawdzie, dość odrażające wrażenie, bo też malarz nie bardzo lubił (jak świadczą potem te same dzieci dorosłe) malować dzieci. W rogu ukośny podpis: Witkacy. Dziewczynka ma na głowie wielką kokardę, która tkwi tam jak drwina z Mehofferowskiej wspaniałej ważki. Dzieci podobno bały się pana malarza, pozując do tego konterfektu. Rodzeństwo małych Fischerów, Krystyna i Ludwik. No, ale tym sposobem twórca osiągnął efekt demonizmu...

Moje prawdziwe zaciekawienie budził fakt, iż doktor Fischer był lekarzem Kasprowicza. Czy to ta sama słuchawka – zastanawiałam się niezbyt mądrze, nigdy nie odważając się zadać tego pytania. Ale poza słuchawką czaiło się Zakopane Malinowskiego, którego *dzienników* jeszcze wówczas nie znałam, choć przecież były napisane

Ale Aptekę owszem – należała do rodziny Tabeau spokrewnionej z Fischerami. Sensów dodatkowych już w tamtych latach nie posiadała (nie istniała w postaci pierwotnej) podobnie jak Krakowska, profesorska trumna. Była również opakowaniem przeszłości odnawiającej się tylko w pamięci bliskich, frag-

mentem życia, które pozbawione zostało praw własnościowych i prywatnych. Jeszcze krewni dawnych właścicieli stali za jej ladą, jeszcze nie potłukły się porcelanowe flakony na lekarstwa, ale nikt już nie przychodził, aby odebrać korespondencję i pogadać ze znajomymi.

Pierwszy właściciel Apteki, Ferdynand Tabeau, zmarł w roku 1919, zaś majątek swój przekazał na rzecz Legionów. Zastanawiająca to szczodroliwość, która została doceniona przez współobywateli i odnotowana w życiorysie donatora. Apteka, tylokrotnie występująca w zapiskach Malinowskiego, fantomatyczna i zjawiskowa, znajdowała się o podnóża Krupówek, niedaleko szlaku prowadzącego w stronę kolejki na Gubałówkę, na rozstaju dróg – jedna wiodła w stronę Nowego Targu, druga w stronę Doliny Kościeliskiej. Pamiętam na tym miejscu okazały sklep Galluksu, zbudowany w stylu dojrzałego PRL-u (a więc właśnie w latach 60.). Co się z nią zatem stało? Było tak.

Zbudowano ją z drewna i była do prawdy prześliczna. Jej styl dokładnie wpasowywał się w miejsce, wydaje się, iż nie mogła się tutaj znaleźć inna budowla. Spójrzmy na jej rzeźbienia i drewniane wsporniki, na delikatną, ale stanowczą budowę, na ten charakter, który określał jasno przynależność do pewnej tradycji. Bo jesteśmy jednak w szczęśliwym posiadaniu tej fotografii! Przed Apteką ustawiał się ślubny orszak, w powozie nowożeńcy: córka właściciela wychodzi za mąż za obiecującego pana doktora (to ślub Ludwika Fischera i Haliny Tabeau). Jesteśmy w roku 1915. Przed Apteką nie rysuje się jeszcze smutny koniec drewnianej budowli, zaś orszak,



którego tylko część zapewne widzimy, wydaje się podobny do innego, uwiecznionego przez literaturę, krakowskiego co prawda, wesela. I jakby publiczność podobna: lud w kwiciastych spódnicach siedzi z szacunkiem w pewnej odległości, dzieci jak zawsze ciekawe, ale pora roku pogodna, drzewa w liściach i małych kwiatach.

Malinowskiego nie ma w tym orszaku, i nic dziwnego. Podobno szanowana ogólnie żona właściciela Apteki wymówiła mu dom (donosi rodzinna anegdota), gdy się rozwiódł, na dodatek zaś, jakby tego nie było dosyć – ofiarował jej *Życie seksualne dzikich*. Tego już było stanowczo za wiele dla XIX-wiecznej matrony, choć, prawdę powiedziawszy, Malinowski dawał jej swoją najlepszą książkę.

Doktor Ludwik Fischer, wżeniony w rodzinę Tabeau, był znanym i cenionym pulmonologiem i ftyzjatrą. W czasie pierwszej wojny został kapitanem, w czasie drugiej znalazł się w Gross-Rosen. Do Zakopanego wrócił pieszo. Przed wojną pełnił funkcję naczelnego lekarza znanego zakopiańskiego sanatorium PCK. Rok 1949 okazał się dla niego, jak dla wielu innych, fatalny. Zwolniono go w trybie natychmiastowym z Sanatorium, potem leczył już tylko prywatnie. Doktor Fischer studiował medycynę w Wiedniu i w Davos. Należał do pokolenia, które doświadczone zostało szczególnie dotkliwie: odebrano mu jego aktywność, innych pozbawiono jego sztuki. Jak Pigionia, jak Tatarkiewicz. Ale z zapalem równym szpitalnym eksperymentom przysłuchiwał się zainfekowanym lekko płucom. Przed wojną był pionierem w swojej dziedzinie: wprowadził do tera-

pii zabieg przepalania zrostów opłucnej. Nigdy już nie widziałam go w szpitalu, nigdy już dla mnie nie był młody. Teraz jego życie stało się dla mnie kulturową fabułą. Wiedeń i Davos – centrum imperium i miejsce, gdzie pewien pisarz poszukiwał tajemnicy ducha Europy na chwilę przed ostateczną zmianą kształtu.

Radca Behrens spogląda na radiologiczny obraz płuc Hansa Castorpa, albo jego kuzyna Joachima. Radca Behrens zagląda we wnętrze ciała pani Chauchat. Nikt nie wie jeszcze, że Hans, być może, zginie w okopach I wojny, już niedługo. Wojna się kończy i doktor Ludwik Fischer może powrócić do swoich eksperymentów. Czytał *Czarodziejską górę*? To raczej ja czytałam, i dlatego jej fragmenty teraz do mnie wracają. Słuchawka jest zimna, ale tak odległa, że stała się literacka. Zresztą doktora Fischera nie tak wiele lat dzieliło od młodego Castorpa. Nie mógł być bohaterem *Ludzi bezdomnych* i poświęcać się bez reszty, również dlatego, że związał się z Austrią, z wielką Europą, z jej mieszczaństwem i z jej inteligencją, nie miał więc kompleksu przybyśza z nizin, który ma się rewanżować światu za to, że go do siebie dopuścił. Trochę skośne, ciemne oczy doktora Fischera spoglądają na mnie bystro i wesoło. No, weźmiesz aspirynę i dużo witaminy c. Dużo herbaty. Jutro będziesz zdrowa jak rydz. Stuknął metalowymi słuchawkami o blat biurka i wywędrował z mojej pamięci. Nie byłam na jego pogrzebie na Pęksowym Brzyzku. Uważałam wtedy bowiem, iż pogrzeby absolutnie mnie nie dotyczą.

Drewniana Apteka nie znosiła najlepiej wpływu czasu. Rodzina zaczęła budować dom bardziej nowoczesny, murewany, i takąż Aptekę. Resztki dawnej



przeniesiono w bliższe okolice Gubałówki, gdzie z wolna niszczały, aż przestały istnieć.

Ale dopóki jeszcze jest ta sepiowa całość, zagłębimy do niej ukradkiem. Na zapleczu jest mieszkanie właścicieli. Goście odwiedzający Aptekę, aby odebrać korespondencję, aby pogawędzić iwymienić uwagi różne („Staś bardzo czuły, – notuje Malinowski po spotkaniu z Witkacym w Aptece), bywają zapraszani na obiad albo na kolację, albo na małą bibę. Ferdynand Tabeau lubi towarzyskie okoliczności, i biby bywają huczne, choć nie na tyle, żeby w czymkolwiek nadkruszyć pozycję szanowanych ogólnie Tabstwa (to również neologizm Malinowskiego). Dzieci ukradkiem podglądają gości, bo to wielcy oryginałowie, co się okaże nieco później. Ale aura trwa, rozmowy są ciekawe, państwo domu żywo w nich uczestniczą,

przychodźcie, mówią, jutro będzie sypało, a mamy jeszcze jedną niewypróbowaną naleweczkę... Dzieci nie są aż tak straszne, jak sądził ten ponury Witkacy. Zapamiętały różne wydarzenia i opowiadały o nich. W tych moich latach 60., kiedy Apteki już dawno nie było, poznałam bardziej tolerowanego modela w domu doktorostwa Fischerów: Birulę-Białynickiego, lekarza, mało lekarskiego na moje młode oko. Popijaliśmy wódeczkę, bo nalewki dawno się skończyły. Też należał do fantomów.

Usiłuję się dowiedzieć, czy pojawił się kiedykolwiek w Aptece Piłsudski. Podobno nie – ale raz zjawił się Lenin. Nikt nie podejrzewał, co wzniecił ten mały człowiek; książek nie rozdawał, lekarstwa, należy wnosić, kupił.

Kobiety z rodziny Tabeau miały dziedziczny pociąg do farmacji i zawodu aptekarskiego. Geny Apteki musiały być naprawdę silne, skoro te młode damy, w paru pokoleniach, ochoczo stawały za ladą, robiły mikstury, odszyfrowywały zamazane recepty, słowem – posiadały powołanie. Lubiłam je wszystkie na zapas, choć znałam bliżej tylko dwie.

Lubiłam je za to, że tkwiły wygodnie, ale i z zadowoleniem w takim porządku życia, gdzie pośpiech i ucieczka od miejsc ustabilizowanych, nie należały do cech wysoko cenionych. Nie wyobrażam sobie, aby którakolwiek z nich mogła i chciała zbuntować się przeciw swojej rodzinie i kontestować jej różne, może i śmieszne nawyki.

Czy chciałam opowiedzieć tutaj historię moralną o dawnych, innych czasach, a także lepszych czasach? Przysięgam na ducha Apteki, że na pewno nie. Duch wrócił do mnie po latach samo-



wolnie i przypadkowo, czytałam Malinowskiego, a tamta pamięć leżała we mnie odłogiem, niepotrzebna. I zobaczyłam fotografię Apteki, tak piękną, jak obrazy z tamtej epoki. I jeszcze drugą fotografię, na której znalazł się mocno zbudowany, łysiejący mężczyzna, zidentyfikowany jako pan Szymborski, ojciec poetki Wisławy. I to wszystko wydało się tak śmieszne i poruszające i właśnie chaotyczne, oto niedaleko, w domu w pobliżu doliny Strążyskiej poetka się rodzi, oto towarzystwo opuściło już Aptekę i przeniosło się w inne rejony świata i życia, oto ja jestem podmiotem wspominającym, Apteka jest przypisem do Malinowskiego, inne przypisy do końca wyjaśnione, a ten jeden, ten mój antyszambruje i czeka, żeby wejść na pokój. Pewnie nie do końca się to udało, ale drzwi zostały uchylone i duchy w tużurkach i krynolinach przesunęły się na jedną ulotną chwilę przed oczami trochę zdziwionej widowni.

Idę w górę Krupówek. Mijam przecznice i budowle, wreszcie znajduję się na roku ulicy Witkiewicza. Skręcam, szybko zbliżam się do drewnianego domu w stylu – oczywiście Witkiewiczowskim, choć jest mniej okazały niż inne projekty ojca Stasia. Na małym balkoniku siedzą dwie siostry Birtusówne. Starsza jest młodą damą o uderzającej urodzie. Młodsza jest drobniutka i ruchliwa. To ciotka Róża, zamężna za Marianem Wyką, stryjeczny bratem mojego ojca. Stary Birtus był właścicielem Magazynu Mód przy Krupówkach. Jego pierwszy dom, czyli gniazdo Birtusów znajdował się natomiast niedaleko, na ulicy Grunwaldzkiej, gdzie stoi do dziś. Widnieje na nim tabliczka, iż należał do

Władysława Reymonta, co jest pewnym niedopatrzeniem informacyjnym, skoro dom został odkupiony przez pisarza. Warszawskie losy Róży i Mariana będą tematem innej opowieści. Ale dziwne: w takim małym mieście, jak przedwojenne Zakopane, Birtusowie z Fischera-mi i Tabeau chyba nigdy się nie spotkali. To ja dokonuję gwałtu na ich osobach, zbieram ich razem i przypatruję się im z odległości. Nigdy nie byli razem i na nic moje wysiłki. Chociaż – w innej nieco przestrzeni przebywają niedaleko siebie. Ciągnie ich do artystów, do innych, do odmieńców. I dlatego ja – niepoprawna admiratorka artystycznych profesji – odczuwam z kolei ożywczy prąd, jaki im towarzyszy, śledzę ich i wywołuję z pamięci. Oni mnie poniekąd stworzyli, teraz ja wchodzę w rolę medium, wywołuję ich, ale muszę to zrobić, bo stolik podskakuje jak szalony, słychać stukanie w blat, i tak dobrze, że nie widać budzącej strach ektoplazmy. Co prawda nikt nie trzyma mnie za rękę, łańcuch już dawno został zerwany, więc jestem przybyszem samotnym i skazanym tylko na siebie.

Zawracając Krupówkami w dół, próbuję sobie wyobrazić współczesną rozmowę pani magister z apteki z panem malarzem, z panem dramaturgiem, z panem poetą i wydaje mi się ona po prostu niemożliwa. Ale może nie doceniam elastyczności naszych czasów, a może nie warto o tym myśleć. Zakonczona moralistyczne prezentują się na ogół dość fatalnie.

**Marta Wyka**

PS. Fotografię Apteki, należącej do jej rodziny, pokazała mi (i pozwoliła jej używać) Maria Hussakowska.



**Klub Absolwenta  
Uniwersytetu Jagiellońskiego**

#### **Uroczysta inauguracja działalności Klubu Absolwenta Uniwersytetu Jagiellońskiego**

Kraków i Uniwersytet. Prastare miasto i kolebka polskiej nauki. To połączenie nierozdzielne i chciałoby się powiedzieć - magiczne, bo od lat przyciąga pokolenia naukowców, ludzi kultury i sztuki, którzy rozpoczynają tu drogę swojej zawodowej kariery. Młodość spędzona w atmosferze królewskiego miasta i w jego żywym sercu - Uniwersytecie Jagiellońskim stwarza niezwykle więzi oparte na podobnych przeżyciach i wspólnych ideach, taką tradycję warto pielęgnować. Z tą inicjatywą powstał w Krakowie Klub Absolwenta Uniwersytetu Jagiellońskiego, dzięki któremu wszyscy związani ze środowiskiem akademickim, sympatycy, a szczególnie Absolwenci Uniwersytetu Jagiellońskiego mają okazję uczestniczenia w różnorodnych spotkaniach i imprezach. Miniony miesiąc upłynął dla Klubu pod tym względem wyjątkowo świątecznie.

Uroczystej inauguracji Klubu Absolwenta Uniwersytetu Jagiellońskiego dokonał 27 maja w Teatrze im. Juliusza Słowackiego Rektor UJ, Prof. Franciszek Ziejka. O zabranie głosu poproszeni zostali przedstawiciele władz rządowych i samorządowych. O długiej i bogatej w świecie tradycji zrzeszania się absolwentów uczelni nadmienił w swoim wystąpieniu Prof. Norman Davies, Doktor Honoris Causa UJ. Szczególnym momentem uroczystości była Aukcja Przedmiotów Enigmatycznych na rzecz niepełnosprawnych studentów UJ, w ramach której licytowano dary najznamienitszych Absolwentów i Sympatyków Uniwersytetu. Gałę w Teatrze im. Juliusza Słowackiego zwieńczył spektakl pt. *Ożenek* wg Mikołaja Gogola w adaptacji i reżyserii Macieja Sobocińskiego.

Klub Absolwenta Uniwersytetu Jagiellońskiego postawił swoje pierwsze kroki jeszcze zimą. W Centrum Kinowym Ars miała miejsce I Odsłona Inauguracji – spotkanie filmowe z udziałem: Jerzego Stuhra, Leszka Wosiewicza, Macieja Stuhra oraz Marcina Wrony zatytułowane „Film jest jak krzyżówka - Pokolenia Absolwentów UJ w polskim kinie”. Wówczas to ogłoszono konkurs na anegdotę z życia Uniwersytetu – „O Tempora! O Mores!”, którego finał połączony z odczytaniem zwycięskich prac odbył się 23 maja w Klubie pod Jaszczurami. Autor najciekawszej anegdoty otrzymał nagrodę główną - przelot samolotem nad Krakowem ufundowany przez Aeroklub Krakowski, a zdobywcy trzech kolejnych miejsc - ekskluzywne pióra marki „Waterman”.

Dokonania Klubu Absolwenta UJ to nie tylko uroczystości. Budowanie więzi w środowisku Absolwentów UJ, wspieranie jego inicjatyw oraz tworzenie nowych perspektyw naukowych i zawodowych należy do głównych celów organizacji. Wizytówką Klubu jest Portal internetowy [www.klub.uj.pl](http://www.klub.uj.pl) - miejsce o Absolwentach i dla Absolwentów.

Magdalena Novák



## Festiwal LITERATURA WOBEC NOWEJ RZECZYWISTOŚCI

3 czerwiec

**10.00 – Ogłoszenie wyników konkursów literackich o nagrodę Wielkiej i Małej Sowy oraz nagrody im. Macieja Słomczyńskiego.**

**10.30 – 17.00 – Literatura wobec nowej rzeczywistości. Sesja naukowa.**

Prowadzenie: Teresa Walas, Jerzy Jarzębski.  
10.30 – 13.30

Marta Wyka: *Paradygmat europejski a kontekst polski*; Przemysław Czapliński: *Powrót centrali? Przemiany układu literackiego 1989-2004*; Wojciech Lięza: *Niezdolność na frywolność form. Poezja mistrzów w czasach wielkiej zmiany*; Andrzej Skrendo: *Starzy poeci i nowa rzeczywistość*; Zofia Zarębianka: *Wobec nowej rzeczywistości. Duch(owość) poezji lat dziewięćdziesiątych*; Karol Maliszewski: *Nowa poezja: zaangażowanie języków, języki zaangażowania*.

15.30 – 18.00

Małgorzata Sugiera *W poszukiwaniu realizmu. Polski dramat ostatniego piętnastolecia w europejskim kontekście*; Mieczysław Orski: *Narrator w składzie rzeczy wtórnych*; Gabriela Matuszek: *Wiek męski w prozie polskiej i europejskiej*; Stefan Szymutko: *O sztuce opowiadania historii (Teodor Pamicki a Jerzy Pilch)*; Piotr Marecki: *Literatura przeciw konsumpcji (O twórczości Sławomira Shuty, Michała Kaczyńskiego i Marka Sieprawskiego)*.

Miejsce sesji: Uniwersytet Jagielloński: Pałac Larischa, ul. Bracka 12, sale reprezentacyjne, I piętro.  
**20.15 – Koncert: Anna Szalapak śpiewa wiersze Ewy Lipskiej.**

Promocja najnowszego tomiku Ewy Lipskiej *Wiersze do piosenek. Serca na rowerach* (Wydawnictwo Literackie). Wykonawcy: Anna Szalapak, Michał Nagy, Konrad Mastyllo. Prowadzenie: Maciej Szczawiński. Miejsce: Teatr 38, Rynek Główny 8.

4 czerwiec.

**10.00 – 12.00 – Nowa (młoda) proza wobec nowej rzeczywistości.**

Teksty czytają: Daniel Odija, Mariusz Sieniewicz, Wojciech Kuczek, Sławomir Shuty. Dyskusja o nowej prozie z udziałem publiczności. Prowadzenie: Dariusz Nowacki i Paweł Dunin-Wąsowicz.

**12.30 – 14.30 – Bardzo otwarty barak – dyskusja o sposobach funkcjonowania literatury w internecie.**

Uczestnicy panelu: Piotr Czerniawski, Piotr Marecki, Dariusz Pado, Adam Pluszka, Violetta Sajkiewicz, Krzysztof Unilowski. Prowadzenie: Radosław Wiśniewski. Miejsce: Uniwersytet Jagielloński - Pałac Larischa, ul. Bracka 12, sale reprezentacyjne, I piętro.  
**17.00 – 19.00 – Autorzy Zielonej Sowy wobec „nowej rzeczywistości”.**

„Literatura mocno sprawdzona” – rozmowa z Dariuszem Nowackim, autorem książki *Wielkie wczoraj*. Prowadzenie: Grzegorz Jankowicz. Spotkanie z Jakubem Winiarskim, autorem *Loqueli*. Wieczór laureatów konkursu prozatorskiego o nagrodę Wielkiej i Małej Sowy. Miejsce: Teatr 38, Rynek Główny 8.

5 czerwiec (sobota).

**11.00 – 14.00 – „Mistrzowie i uczniowie”. Obchody jubileuszu 10-lecia Studium Literacko-Artystycznego.**

W programie: Jacek Dąbala – Narodziny i rozwój creative writing (UMCS Lublin). Występują (m.in.): Marek Bieńczyk, Izabela Filipiak, Bronisław Maj, Karol Maliszewski, Piotr Sommer, Ewa Sonnenberg, Katarzyna Zdanowicz oraz laureat(ka) nagrody im. Macieja Słomczyńskiego i wyróżnieni w konkursie autorzy. Prowadzenie: Gabriela Matuszek i Leszek Długosz. Akordeonista: Wiesław Dziędziński.

**16.00 – 16.30 – promocja „Dekady Literackiej”: Z kulturą polską do Europy.**

**16.30 – 18.00 – Krakowscy autorzy o współczesności.**

Teksty czytają: Leszek Elektorowicz, Mira Kuś, Krzysztof Lisowski, Beata Szymańska, Katarzyna Turaj-Kalińska, Zofia Zarębianka, Bogusław Żurkowski. Prowadzenie: Wojciech Lięza.

**20.00 – Bal (meta)realistyczny**

W programie Atrakcje Różne, m.in. konkurs o miejsce w Alei Zasłużonych (wszelkie formy dopuszczalne). Za zaproszeniami. Miejsce wszystkich sobotnich imprez: Piwnica pod Baranami, Rynek Główny 27.

Dyrektor Festiwalu  
Gabriela Matuszek

ORGANIZATOR:

Stydium Literacko-Artystyczne Uniwersytetu Jagiellońskiego.

PARTNERZY:

Wydawnictwo Zielona Sowa

Krakowski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich

PATRONAT HONOROWY:

Minister Kultury Waldemar Dąbrowski, Ambasador Polski w Brukseli Marek Grela, Prezydent Miasta Krakowa prof. Jacek Majchrowski, J.M. Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. Franciszek Ziejka.

PATRONAT MEDIALNY:

TVP Kraków, Radio Kraków, Tygodnik Powszechny, Rzeczpospolita, Dekada Literacka, Dziennik Polski.

NASI SPONSORZY: Fundacja dla Uniwersytetu Jagiellońskiego, Urząd Miasta Krakowa, Internet Contact S.A., Restauracje: Chimera, Jama Michalika.

## CAMERA OBSCURA

■ Znakomita *Spizarnia literacka* Czesława Miłosza na pewno będzie miała wznawienia. Warto więc, zanim to nastąpi, zwrócić uwagę na kilka nieścisłości, które się do niej zakradły.

„Nie widzimy go wcale – pisze Miłosz o Lucjanie Szenwaldzie – w środowisku poetów lwowskich po 1939”. Tymczasem Szenwald był współautorem *Poematu kolektywnego ku czci wyzwolenia* ogłoszonego w „Czerwonym Sztandarze” z 15 IX 1940, publikował w tym dzienniku przekłady wierszy Majakowskiego, Lebediewa-Kumacza i Dżambula, napisał dla radia słuchowisko *Jarosław Dąbrowski* a dla propagandowego teatryka przy redakcji „Czerwonego Sztandaru” satyryczną *Kantatę wyborczą* (o wyborach w Polsce). Wiersz jego miał tytuł *Pożegnanie Syberii*, a nie *Oda do matki Syberii*. Wrócił on do Polski nie z Armią Czerwoną, lecz jako oficer polityczny armii Berlinga. Nie mógł też Miłosz, jak czytamy na str. 162 zapamiętać tytułu *Nad Niemnem* z oglądane go w dzieciństwie rocznika „Kłosów”. Powieść Orzeszkowej była drukowana w odcinku innego pisma warszawskiego – „Tygodnika Ilustrowanego”. Wreszcie polski przekład *Czarodziejskiej góry* z 1930 to dzieło nie tylko Józefa Kramsztyka (str. 165), ale i Jana Łukowskiego; pod tym pseudonimem ukrył się nie byle kto, bo Władysław Tarkiewicz. (hm)

Marek Domagalski („Rzeczpospolita” z 13-14 III) oznajmia: „Dla sędziego nie ulega wątpliwości, że jakość zeznań może obniżyć zmęczenie świadka”. Należało napisać: „Zmęczenie świadka może obniżyć jakość zeznań”. Gdy mianownik i biernik podmiotu i dopełnienia są identyczne – podmiot powinien w szyku zdania wyprzedzać orzeczenie. (hm)

Mariusz Urbanek pisze w książce *Tuwim* (z serii *A to Polska właśnie*, s. 177), że *Kwiaty polskie* „powitała zmowa milczenia”. Trudno się z tym zgodzić: pisma literackie były wtedy nieliczne – i w każdym z nich recenzja się ukazała. O poemacie Tuwima pisali m.in. Kazimierz Wyka, Artur Sandauer, Ryszard Matuszewski, Piotr Grzegorzczak, Andrzej Braun, Marian Piechal, Ludwik Jerzy Kern. (hm)

Pisze Ludwik Stomma („Polityka” nr 13), że „pierwsze słowa *Wojny galijskiej* Cezara: „Gallia

est omnia divisa in partes tres” – zna na pamięć ktokolwiek liźnął choćby tylko klasyki”. Autor i redaktorzy „Polityki” widać niewiele jej liźnęli, skoro w cytacie tym znalazł się gruby błąd gramatyczny: powinno być „Gallia est OMNIS divisa...” (hm)

Hanna Sygietyńska w książce o swoim dziadku, Antonim (*Stary pan w czarnym niemodnym surducie*), a za nią – Małgorzata Baranowska („Nowe Książki” nr 2) twierdzą, że to on wprowadził do polszczyzny słowo: „wczasy”. Tymczasem – występuje ono już u Kochanowskiego w *Sobótce*, potem m.in. u Zabłockiego i Norwida. (hm)

Niestety, znowu Staszek Dutka: w „Gazecie Wyborczej” (nr 87) pisząc o *Silaczu* Żeromskiego, natrąsa się beceremonialnie z „życiowej mądrości i skuteczności, z jaką realizowała swą misję” i uważa za absurdalną myśl, by młodzi zechcieli dziś iść w jej ślady. Można i tak, choć chyba, zwracając się do młodych czytelników, nie należałoby wyszydząć altruizmu i wrażliwości społecznej. Na pewno jednak, pisząc do młodzieży o literaturze, nie wolno przyuczać jej do zmyślenia szczegółów, których w utworze nie ma. Według prof. Dutki w *Silaczu* bohaterka ma zatłuszczone włosy i odstraszaający wygląd, umiera w brudzie, chłopcy mają głupawe twarze i nie potrafili zrozumieć, o co jej chodzi. Niczego takiego z tekstu opowiadania nie można wyczytać. A jeśli chodzi o chłopów – to przygarnięta przez Stasię staruszka mówi o niej z wdzięcznością, zaś chłopiec, któremu pożyczyla książki – podejmuje się niebezpiecznej nocnej wyprawy, by przywieźć dla niej lekarstwa, a na jej śmierć reaguje rozpaczą, którą narrator nazywa co prawda „głupią”, ale przecież jest to rozpacz autentyczna. (hm)

### Sprostowanie

„Profesorów też trzeba sprawdzać” – napisałem w „Camerze” (nr 1) – jak najbardziej na czasy. Bo oto w tejże „Camerze”, wskutek nieczytelności mojego rękopisu zniekształcony został cytat z książki Piotra Hübnera *Od Towarzystwa Naukowego Krakowskiego do Polskiej Akademii Umiejętności* – zamiast: [Sinko] „Naruszył prawa wyznaczone mu przez Miłosza” powinno być „Prawa wyznaczone mu przez Mistrza” (Kazimierz Morawskiego). Przepraszam. (hm)



## „Dekada Literacka”

Redaktor Naczelna Pani Prof. Marta Wyka.  
Uwagi do Dekady Literackiej nr. 9/10-2003

Niestety, muszę sprostować błędy, jakie pojawiły się w monograficznym estońskim numerze „Dekady Literackiej”. Czesław Miłosz; str.13 nazwę rzeki Emajogi spolszcza na Ema, błąd, tym bardziej rażący, iż ema- po estońsku znaczy: matka i jest desygnatem pici żeńskiej, np.: emahunt-wilczyca etc. Dawna polska nazwa tej rzeki to Omowża, już od połowy XIX wieku Polacy używali niemieckiej nazwy Embach.

Nie popisała się – utrzymując się w terminologii działu D.L.: Camera Obscura – w swoich infantylnych wypiskach „pierwszej porażonej”, jak wieść niesie doktorantka (sic!!!) Uniwersytetu Wrocławskiego pani Anna Michalczuk. Przytoczmy kilka „objawień”, tych najłatwiejszych do zweryfikowania w literaturze przedmiotu dostępnej w języku polskim. Strona 18 – nie Masinga a Uku Masing, strona 21 – pierwsze polskie wydanie *Immatrikulacji Michelsona* to PIW rok 1978. O J. Krossie dłuższy szkic mojego autorstwa ukazał się w „Akcent” – 4/2001, a o Eduardzie Yilde-Akcent, 1-2/2003. Idźmy dalej: strona 65 – brak podpisu pod zdjęciem – zaryzykuję: przystań promowa w Soru na wyspie Hiiumaa. Ale już zupełny popis rozpamiętania napotykamy na str. 84, gdzie A. Michalczuk podaje: *August Gailit urodził się 1891 w rodzinie złotyszowanego Liwończyka. (Liwończycy to nacja ugrofińska, podobnie jak estońska [...]); ludność liwońska zamieszkuje już tylko parę wiosek w okolicach Rygi.* Przytoczona sekwencja do pierwszego nawiasu została skopiowana ze wstępu Hanny Kirchner do *Dziwnego świata Tomasza Nipernaadiego* Augusta Gailifa, PIW W-wa 1988, strona 5. O ile pani profesor specjalizująca się w twórczości Z. Natkowskiej można wybaczyć ignorancję w tym konkretnym przypadku, to osoba pretendująca do specjalizacji „inflanckiej” wystawia sobie jak najgorsze świadectwo. Liwowie, nazwa własna livli (pl+st) są narodem, **narodem** a nie nacją i to bardzo starożytnym, znacznie dłużej niż my. Polacy, zasiedziały u siebie. Liw to zupełnie co innego niż Liwończyk. Liwończyk, niem. Livlander to regionalizm, zresztą już archaiczny, odnoszący się do Niemców Bałtyckich (*Deutschbalten*) mieszkających do 1939/1940 w „wąskich Inflan-

tach”; lot. Vidzeme, pol. Widzemia, niem. Livland, podobnie jak Niemiec Bałtycki mieszkający wówczas w Estonii a ściślej na obszarze b. guberni estlandzkiej to Estlander. Od co najmniej 300 lat liwskich wsi w okolicach Rygi nie notowano. Liwowie od XVIII wieku zwartą populacją zamieszkiwali wyłącznie tzw. Liwski Brzeg – liw. Līvõd rānda, lot. Libiešu krasts: 13,14 wiosek, głównie na zachód od przylądka Kolka-liw. Kõolka, jedna wioska na południe – Mēlnsils, na północnym wybrzeżu Kurlandii, zatem nie w okolicach Rygi. Kolkę do Rygi dzieli około 160 km, to odległość na warunki lotewskie nie bagatelna. Zresztą trudno uznać, iż ludność liwska zamieszkuje gdziekolwiek parę wiosek, choćby z tego prostego powodu, że według ostatniego spisu ludności, na całej Łotwie w roku 2000 narodowość a nie *nacyjność* liwska zadeklarowały 177 osoby, z czego tylko mniejsza część zna język liwski. Więcej informacji o Liwach, np. dlaczego livli a nie LIVli i o Inflantach, liczących łącznie: Litwa + Łotwa + Estonia można znaleźć na bieżąco w stałym dodatku do miesięcznika „Akant” – „Świat Inflant”, oraz w najbliższym numerze kwartalnika „Fraza”. Ponadto „gwiazda numeru” nie poprzestaje na demonstracji niedoborów z zakresu etnografii, historii etc., ale również mocuje się z językiem rodzimym vide: np. str. 85 – nie czyni rozróżnienie pomiędzy stryjem a wujem, itp. itd.

Ogólnie rzecz ujmując, obecnie nie należy akceptować zamierzchłej i szkodliwej manieri tłumaczenia tekstów estońskich via rosyjski. Szkoda, że Szanownej Redakcji umknęła wiedza, iż w Polsce mieszka kilka osób, poza znakomitym Aarne Puu, które do takich *ulatwień* nie muszą się uciekać np. Jerzy Litwinuk.

Co istotne, jeszcze trudniej zgodzić się z gromką tezą, obwieszczoną przez Redakcję, iż ten numer monograficzny „DL” jest pierwszą w powojennej czasopiśmiennictwie polskim tak obszerną prezentacją literatury estońskiej, taka deklaracja jest zwyczajnym nadużyciem. A jak jest naprawdę? Zainteresowanych odsyłam do rzetelnego studium Floriana Nieuważnego *Literatura estońska w powojennej Polsce* zamieszczonego w pracy zbiorowej pod redakcją ks. Edwarda Walewandra: *Polacy w Estonii*, Lublin 1998.

Z wyrazami szacunku  
Tadeusz Zubiński

Wrocław, 1 III 2004  
Szanowny Panie,

Zapoznałam się z uwagami, jakie przesłał Pan do redakcji „Dekady Literackiej” na temat monograficznego wydania z IX/X 2003 r., w tym moich artykułów. Jestem Panu szczerze wdzięczna za zwrócenie uwagi na poważny błąd rzeczowy, jaki, niestety, umknął mojej uwadze – oczywiście za miast „Liwończycy” powinno się w tekście znaleźć „Liwowie”, błędne są także informacje o miejscu ich zamieszkania. Przepraszam za to moje niedopatrzenie wszystkich Czytelników. W tym samym czasie dostałam e-mail od pana Radosława Surowca, mgr-a Uniwersytetu Warszawskiego, członka Stowarzyszenia „PRO-Estonia”, prostując tę samą błędną informację. Dziękuję więc również panu Radosławowi za jego szybką reakcję. Każda taka informacja zwrotna jest zawsze niezwykle cenna. Podobnie jak Pana korekta daty pierwszego wydania *Immatrikulacji Michelsona* Jaana Krossa.

Jeżeli chodzi o formę nazwiska Uku Masinga – została ona podana w dopełniaczu („Uku Masinga (1909-1985), niezwykle uzdolnionego poety i lingwisty”, s. 18). Słowo „wuj” dotyczące Augusta Gailita pojawiło się w moim artykule przetłumaczone z angielskiego „uncle” – znana jest mi oczywiście różnica między wujem a stryjem, nie występuje ona jednak w j. angielskim. („Everything written abroad is associated with our lost homeland – said Karl Gailit of his *uncle's* work in exile”; „Estonian Literary Magazine”, wyd. Eesti Instituut, nr 14, 2002, s. 8).

Ze względów technicznych redakcja skróciła artykuły o wszystkie przypisy – podaję więc poniżej ważniejsze źródła, z których korzystałam. Ich brak rzeczywiście mógł wywołać wrażenie „skopiowania” pewnych zdań, czego najmniej oczekiwałam. Zdaję sobie sprawę z wartości i dobrodziejstwa istnienia autorytetów, dzięki którym wciąż mogę się uczyć.

Jeżeli chodzi natomiast o pana subiektywne oceny – ma pan oczywiście do nich prawo, podobnie jak ja mam prawo do zachwytu i jego wyrażania. W krytyce naukowej jednak nie widzę żadnej potrzeby łączenia argumentów rzeczowych z argumentami *ad personam*. Nauka, w tym także literaturoznawstwo, historia i etnografia, jest dla mnie dialogiem i zaproszeniem do twórczej dys-

kusji – szkoda więc, że takiego charakteru nie ma pana list.

Z nadzieją na dyskusję w przyszłości –  
Anna Michalczuk

Źródła w j. polskim:

- Hanna Kirchner, *Przedmowa* [w.]: August Gailit, *Dziwny świat Tomasza Nipernaadiego*, PIW, Warszawa 1988
- Jacek Kolbuszewski, *Literatura estońska*, w: *Dzieje literatur europejskich*, pod red. W. Floryana, t. II, PWN Warszawa 1982
- Jan Lewandowski, *Historia Estonii*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 2003
- Alicja Maciejewska, *Słów parę o Auguste Gailicie*, Studio. Miesięcznik literacki, nr 5-6/ 1936 (w cytatach zachowana oryginalna pisownia)
- Raimo Pullat, *Od Wersalu do Westerplatte. Stosunki polsko-estońskie w okresie międzywojennym*. Przełożył Arne Puu, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2003; tu: *Literatura estońska w języku polskim*
- Kazimiera Zawistowicz, *Literatura estońska*, w: *Wielka Literatura Powszechna* pod red. Dra Stanisława Lema, Nakładem Księgami Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1932 r

Źródła w j. angielskim:

- Jaanus Valksoo, *August Gailit*, Estonian Literary Magazine nr 14 (spring 2002), wyd. Eesti Instituut, Tallinn, Estonia ([www.einst.ee/literary](http://www.einst.ee/literary))
- Estonian Literary Magazine, Eesti Instituut, nr 1-14; Tallinn; [www.einst/literary](http://www.einst/literary)
- Mare Lott, Aile Möldre, *A Brief History of Estonian Book*, przetł. na j. ang: Mari Kannusaar, Tiina Vilberg, Estonian Librarians' Association, National Library of Estonia, 1993, [www.ciesin.ee](http://www.ciesin.ee)

Źródła w j. francuskim:

- [WWW.litterature-estonienne.com](http://WWW.litterature-estonienne.com) – strona autorstwa Antoine Chalvin z Institut National des Langues et Civilisations orientales w Paryżu, zasłużonego tłumacza literatury estońskiej na j. francuski. Zawiera ona życiorysy wielu estońskich literatów, niektóre tłumaczenia ich dzieł, opracowania przedmiotów.

Źródła w j. estońskim:  
[www.periodika.ee](http://www.periodika.ee) (do informacji o literackiej prasie estońskiej)



■ W tym odcinku naszych rozważań wypada za-  
stanowić się, z czym wejdziemy do Europy. My,  
początkujący, my, piszący wiersze, my, próbujący  
sił w literaturze. Czy będzie nam lepiej czy gorzej?

Można wyobrazić sobie sytuację następującą:  
oto występujemy w konkursie literackim, ale mię-  
dzynarodowym. Zaproszeni zostajemy do uczest-  
nictwa w Nocy Poetów, ale na rynku w Brukseli  
albo na jakimś londyńskim placu. Oto staramy się  
o stypendium artystyczne i otrzymujemy to stypen-  
dium ze Szwecji. Myśliliśmy o wydaniu naszych wiers-  
zy, ale w wersjach – co najmniej – dwujęzycz-  
nych; i niekoniecznie w krajowych wydawnictwach.  
Zapisujemy się do rozmaitych „szkół pisania”, ale  
nie w Krakowie czy Warszawie, ale w Barcelonie i  
Wiedniu. Korespondujemy z innymi piszącymi, ale  
nie tylko z kolegami z Chrzanowa i Olecka, ale z  
Olomuńca, Klagenfurtu, Leeds.

Czy to wszystko niemożliwe, nieprawdopodob-  
ne, zbyt piękne, żeby mogło być prawdziwe? Nie.  
Od dawna polscy poeci tłumaczą innych poetów  
i korespondują z nimi (do tego trzeba jednak in-  
teresować się literaturami bliższych i dalszych  
sąsiadów i w pewnym stopniu opanować języki  
obce). Od wielu lat pisarze, w tym także młodzi,  
jeżdżą na międzynarodowe meetingi, zjazdy,  
konferencje literackie. Od jakiegoś czasu coraz  
więcej polskich książek tłumaczy się na języki  
obce. Jak wspominaliśmy w poprzedniej *Giełdzie*,  
projekty „mieszane”, międzynarodowe, udaje się  
zrealizować również w naszej ojczyźnie.

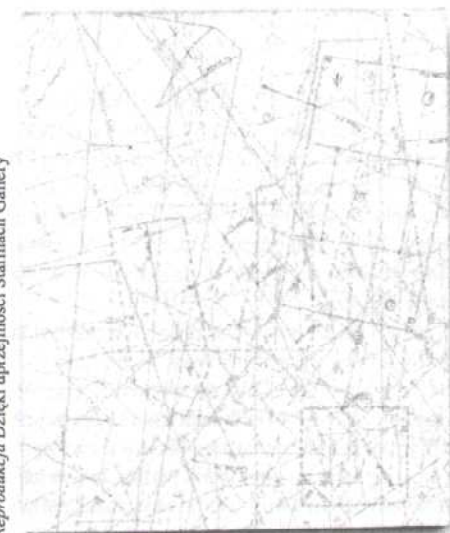
Co zatem pomoże nam w nowej sytuacji? Zde-  
cydowanie otwartość, ciekawość świata, polubie-  
nie różnorodności/odmienności. Przed chwilą  
przeczytaliśmy sporą porcję wierszy, w których  
patos i ogólniki zabiły wszelką poetyckość, po-  
stawa „patriotyczna” (obowiązkowe tematy kato-  
licko-narodowo-martyrologiczne) nastawienie  
uniwersalne, powszechniki zastąpiły potrzebny  
liryce detal, sens poddał się rymom w rodzaju  
„razem/zarazem” albo „serce/w rozterce”.

Pomoże nam zdecydowana chęć do lektury tek-  
stów innych osób – nie zajmujemy się tak bardzo  
sobą, nie przejmujemy porywami jedynie naszych  
dusz, nie podziwiamy wyłącznie własnej artystycz-  
nej osobowości. Posłuchajmy z płyty, jak Czesław  
Miłosz czyta ballady Adama Mickiewicza (patrz:  
wydanie Wydawnictwa Literackiego). Umiejmy się  
wsluchać, dajmy wypowiedzieć się innym...

Wydaje nam się, że wiersz wrocławianki, Ju-  
styny Paluch, *Prośba do mojej ulicy*, prócz daw-  
ki poetyckiej oryginalności przynosi wrażenie  
wspólnoty doświadczeń, owej uniwersalności te-  
matu, z którą może nam być lepiej, rozumniej, zro-  
zumiałej także we wspólnej, Europie poetyckiej:

*Kogoś zabrała karetka,  
pewno jedno z tych  
zakorzenionych drzew.  
Jeszcze chodnik mokry od deszczu,  
a już młode pokolenie  
czegoś tam szuka.  
Święto dziś,  
cisza na wszystkich balkonach  
i po drugiej stronie ulicy,  
gdzie topole pasą się stadem  
od zawsze.  
Dzisiaj nawet samochody  
rzadziej tu goszczą.  
Nie jest taka najgorsza  
ta ulica Kręta, pokręcona,  
z załamaniami kamienic.  
Mam nadzieję,  
że nie do poznania  
nie zmieni się nigdy.*

Marzena Nowak, *Bez tytułu*, 2003, kredki na płótnie, marzec  
2004, Starmach Gallery. Również: Extra. 50, Absolut Generations  
(kurator: Hervé Landry), Palazzo Zenobio, lipiec/sierpień 2003.  
Wystawa towarzysząca 50. Biennale Sztuki w Wenecji



Reprodukcja Dziełki uprzejmości Starmach Gallery

#### Warunki prenumeraty:

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

\*w przypadku wpłaty w PLN  
– wg aktualnego kursu NBP

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

#### Wydawca:

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

#### Przygotowanie do druku:

Jan Szczurek

#### Druk: Drukarnia DEKA

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

#### Nakład: 1000 egzemplarzy

ISSN 0867-4094  
Nr indeksu 356-875