

# 111 dekada

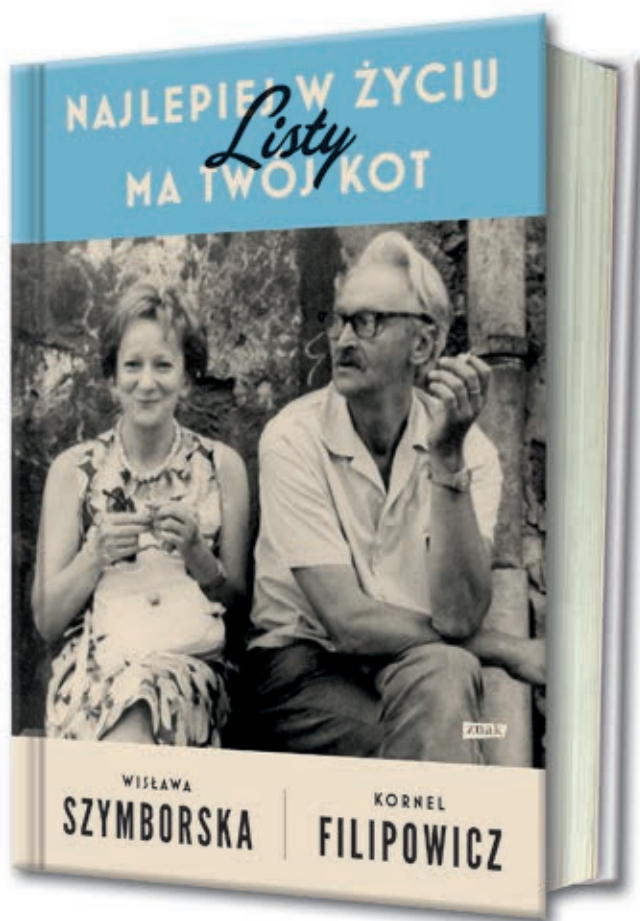
KRAKOWSKA  
DWUMIESTYCZNIK KULTURALNY  
NR 475 (26/27) ROK V 2016 KRAKÓW

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

## BELGIA. TĘSKNOTA Z KRAJEM



# Szyborska. 20 lat po Noblu



## NIKTÓRZY LUBIĄ POEZJĘ



znak

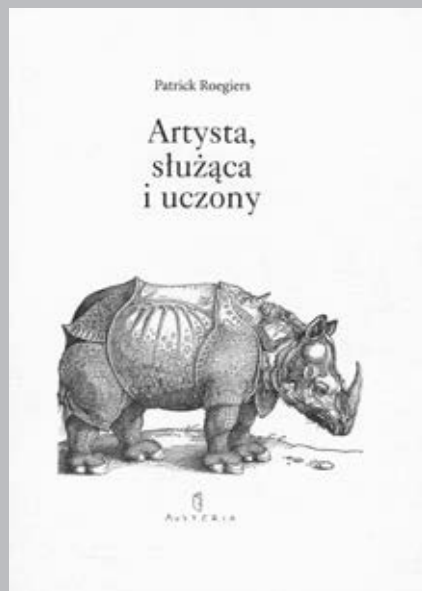
WYDAWNICTWO **AUSTERIA** poleca

  
AUSTERIA

**ARTYSTA,  
SŁUŻĄCA  
I UCZONY**  
Dwa  
monologi

**Patrick  
Roegiers**

*Tłumaczenie*  
Adam Wodnicki



**TEMPO  
DI ROMA**

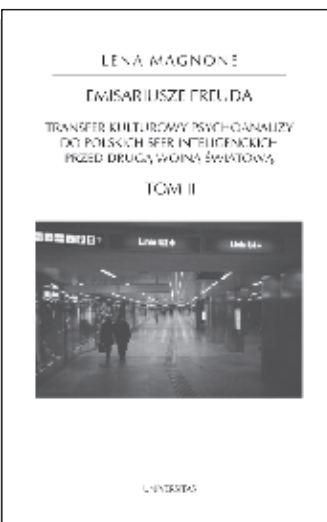
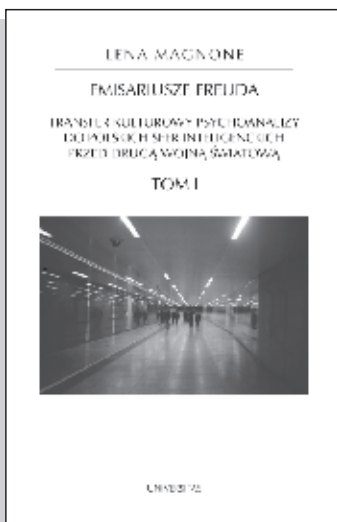
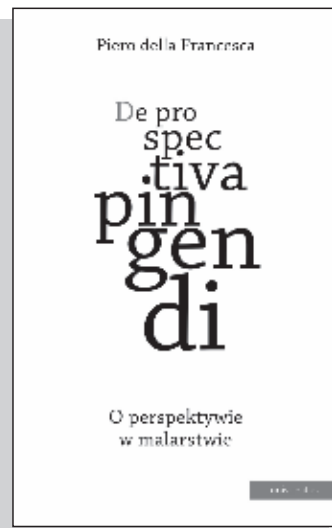
**Alexis  
Curvers**

*Tłumaczenie*  
Elżbieta  
Jogała

*Fotografie*  
Wojciech  
Plewiński



KOMUNIKAT



JESIEŃ  
 NINE  
 ZAPOWIEŃ  
 DZI  
 WYDAWNICTWA  
 UNIVERSITAS



www.universitas.com.pl

# UNIVERSITAS POLECA NOWOŚCI W SERII

## Las Américas: Nieznana Klasyka Literatury Latynoskiej

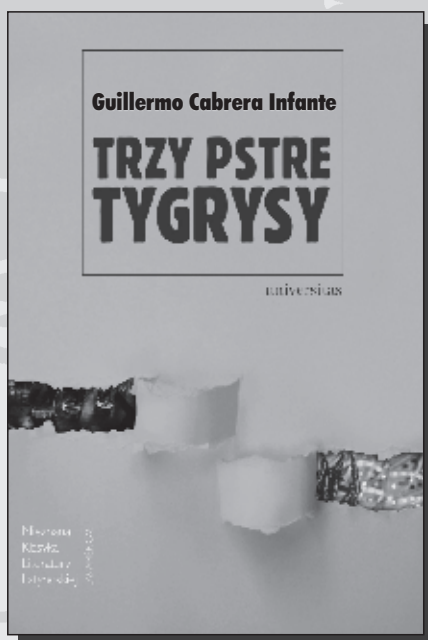
w w w . u n i v e r s i t a s . c o m . p l



**Data premiery: 27.10.2016**



**Data premiery: 27.10.2016**



**Data premiery: grudzień 2016**



**25% RABATU  
NA KSIĄŻKI Z SERII  
na  
www.universitas.com.pl  
Z KODEM RABATOWYM  
„LASAMERICAS”**

# NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299 – 4742

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

## **Redaguje zespół:**

Marta Wyka *redaktor naczelna*  
Teresa Walas *zastępca redaktor naczelnej*  
Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*  
Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*  
Tomasz Cieślak-Sokołowski  
Bogdan Rogatko  
Paulina Małochleb  
Robert Ostaszewski  
Anna Pochłódka

## **Współpracownik do spraw promocji i PR:**

Anna Dziadzio

## **Współpracują:**

Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz,  
Ewa Hearfield, Jakub Kornhauser,  
Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,  
Malwina Mus, Małgorzata Szumna,  
Katarzyna Wajda, Jacek Ziemek

## **Redaktor prowadzący:**

Jakub Kornhauser

## **Okładka:**

Aleksander Pieniek  
fotografia Napoleon Bryl

## **Adres korespondencyjny redakcji:**

Anna Pekaniec  
„Nowa Dekada Krakowska”  
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków  
tel. / fax (012) 638 62 16, [www.nowadekada.pl](http://www.nowadekada.pl)  
e-mail: [krakowskafundacjaliteratury@gmail.com](mailto:krakowskafundacjaliteratury@gmail.com)



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

## **Nakład:**

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 października 2016 roku

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

# dekada

NOWA

KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 4/5 (26/27) ROK V 2016 KRAKÓW

## BELGIA. TĘSKNOTA ZA KRAJEM

JAKUB KORNHAUSER	Belgia. Tęsknota za krajem	8
MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE	Mały podręcznik przetrwania na użytek miłośników literatury belgijskiej	14
<b>GUY GOFFETTE</b>	BIELIŹNIANE DZIECIŃSTWO	28
<b>FRANÇOIS EMMANUEL</b>	NOSZENIE MOJEJ MATKI	32
<b>JEAN-CLAUDE PIROTTE</b>	DORASTANIE W GUELDRE	36
ROZMOWA	Powroty, kontynuacje, zaprzeczenia. Francuskojęzyczna literatura Belgii XXI wieku MARC QUAGHEBEUR w rozmowie z MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE	42
<b>CAROLINE LAMARCHE</b>	NIEDŹWIEDŹ	50
<b>JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT</b>	NAGA	58
<b>VÉRONIQUE BERGEN</b>	KRZYK LALKI	62
PRZEMYSŁAW SZCZUR	Nienormatywne seksualności we francuskojęzycznej literaturze belgijskiej	70
<b>JACQUELINE HARPMAN</b>	ORLANDA	78
<b>ANTOINE PICKELS</b>	IN NOMINE	86
<b>PIE TSHIBANDA WAMUELA BUJITU</b>	CZARNY WARIAT W KRAINIE BIAŁYCH	94
<b>KENAN GÖRGÜN</b>	ANATOLIA RHAPSODY. POWRÓT DONIKĄD	102
ROZMOWA	Między poezją i prozą – przypadki belgijskiej fantastyki ÉRIC LYSØE w rozmowie z MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE	110

<b>THOMAS GUNZIG</b>	TO, CO NAJLEPSZE W XXI WIEKU	<b>118</b>
<b>IVAN ALECHINE</b>	TRÉBUCHET. W LASACH (UZUPEŁNIENIE DO TERMINU <i>INFRAMINCE</i> )	<b>126</b>
<b>PAUL NOUGÉ</b>	REKLAMA PRZEOBRAŻONA	<b>134</b>
JERZY FRAN CZAK	Niejaki Michaux	<b>144</b>
<b>HENRI MICHAUX</b>	ODPOCZYNEK W NIESZCZĘŚCIU, RUCHY	<b>152</b>
	Noty o autorach belgijskich	<b>160</b>
	Nota bibliograficzna	<b>169</b>
	<b>OKIEM KRYTYKA</b>	
PAULINA MAŁOCHLEB	Okropna sytuacja	<b>170</b>
MALWINA MUS	Literacka przygoda na własny rachunek	<b>174</b>
ANNA PEKANIEC	Środek, końce i początki	<b>178</b>
	<b>OKNO NA ŚWIAT</b>	
EWA HEARFIELD	Julia Margaret Cameron. Dwusetna rocznica urodzin artystki-fotografki	<b>182</b>
ANNA ŁABĘDZKA	<i>Nosferatu</i> Friedricha Wilhelma Murnaua i <i>Symfonia grozy</i> Jeana Guillou. Berliński dialog filmu i muzyki z żelazną kurtyną w tle	<b>190</b>
	<b>FILM</b>	
KATARZYNA WAJDA	Stać po swojej stronie, czyli sztuka wyboru	<b>200</b>
	<b>SZTUKA</b>	
ANNA BARANOWA	Czapski scalony?	<b>210</b>
	<b>WSPOMNIENIE</b>	
ROMAN NOWOBILSKI	Pamuk, Herbert i Lipska czytani w Stambule – wspomnienie o Profesorze Szczekliku	<b>218</b>
	Autorzy	<b>221</b>



**BELGIA.  
TĘSKNOTA  
ZA KRAJEM**



Jakub Kornhauser

## Belgia. Teżknota za krajem

René MAGRITTE, *Golconde*, litografia barwna



W błyskotliwym eseju *Tęsknota za krajem. Autobiografia Belgii*<sup>1</sup> Patrick Roegiers swój namysł nad tożsamością Belgii i Belgów rozpisuje na kilkadziesiąt nieledwie aforystycznych komentarzy. Sarkazm miesza się tu z nostalgią, zacięcie pamflecisty współgra z troską kogoś, kto wolałby porzucić już ciągle naigrawanie się z „ciężkiego, topornego akcentu” Belgów i ich francuskocentrycznych dążeń. Dla Roegiersa, podobnie jak dla wielu współczesnych intelektualistów belgijskich, szczególnie istotne i, jak się wydaje, uwierające jest przekonanie o swego rodzaju bezdomności. Bezdomności, rzecz jasna, wynikającej ze specyfiki geopolitycznej, ale nie tylko: „Belg nie-Belg. Nawiedzające Belga poczucie, że jest Belgiem zaocznie, czyli że nie ma ojczyzny, nie ma swojego kraju, nie ma historii, nie ma pamięci, nie ma własnej tożsamości”.

Problem leży nie tylko w poczuciu walońsko-flamandzkiej dwoistości, która zawsze przypomina o sobie w trakcie kampanii wyborczych i tuż po wyborach, gdy miesiącami nie daje się sformować wspólnego rządu. Kwestia jest znacznie głębsza, dotyka bowiem tożsamości kulturowej narodu – czy narodów – oraz związanego z nią nieustającego poszukiwania odrębności: literatury francuskojęzycznej od flamandzkiej, belgijskiej od francuskiej itp. Ostatecznie Belgowie – w tym specyficznie Belgowie frankofońscy, bo to im poświęcamy ten numer „Nowej Dekady Krakowskiej” – zawsze dochodzą do paradoksu, który, jak sądzę, dobrze ilustruje fakt definiowania swojej tożsamości zawsze w opozycji – bądź wobec dominującego flamandzkiego konkurenta językowego, bądź wobec francuskiego, czy może

raczej: paryskiego, centrum. Ustawianie się w roli mało uprzywilejowanego pententa, który chwali się bogatą w sukcesy kolonialne przeszłością po to, by zrównoważyć kompleksy wobec trójkolorowej „starszej siostry”, przynosi tylko doraźną ulgę i, co istotniejsze, skrywa rzeczywiste osiągnięcia i powody do artystycznej i literackiej chwały.

Otóż historia francuskojęzycznej literatury Belgii, całkowicie odrębnej wobec kultury niderlandzkiej dominującej we Flandrii, nie jest tożsama li tylko z losem wcale licznych ekspatriantów, których z takim umiłowaniem wymienia w swym eseju Roegiers: owszem, przyznać trzeba, że wielu spośród najwybitniejszych pisarzy, malarzy i myślicieli belgijskich wyjechało do Francji i tam zapracowało na nazwisko, sławę i francuski paszport. Maurice Maeterlinck, Henri Michaux, Pierre Alechinsky, Franz Hellens, Henry Bauchau, François Weyergans – wszyscy oni w pewnym momencie postanawiali opuścić „ów najbardziej nierealny kraj na ziemi”, jak powie o Belgii inny ekspatriant René Kalisky, i szukać szczęścia za miedzą. „W Belgii chodzi chyba o swoistą tradycję, bo jeśli jest się utalentowanym artystą albo pisarzem i chce się zdobyć możliwie dużą publiczność, lepiej stamtąd wyjechać”, pisze Roegiers. Mechanizm transferu znany z realiów Europy Środkowo-Wschodniej (by wspomnieć Chagalla, Soutine’a, Tzarę, Eliadego, Ciorana, Todorova i wielu innych) osiągałby zatem apogeum w migracjach belgijsko-francuskich. Wystarczy zastanowić się, ilu spośród największych belgijskich twórców istnieje w powszechnej świadomości pod postacią Francuzów? Weźmy Magritte’a, Breła, wspomnianego

Michaux: niezależnie od tego, w jakim stopniu – i czy w ogóle – odcinali się od jakiegokolwiek przynależności państwowej, uchodzą za twórców „francuskiego obszaru językowego”, a więc, w uproszczeniu, za Francuzów.

Wynika z tego, że wszelka próba refleksji nad współczesną Belgią – w tym naturalnie Belgią francuskojęzyczną – wymaga pierwszego etapu, rodzaju demaskacji, przywrócenia właściwych proporcji i upomnienia się o kulturową suwerenność. Owszem, takie stwierdzenie brzmi dość egzotycznie, aczkolwiek zawiera w sobie pierwiastek tego, co skrzętnie notuje Patrick Roegiers: „W Belgii, gdzie szukamy swojej tożsamości, lubimy odmieniać przez wszystkie przypadki słowo literatura”. Nasuwają się tu dwa wnioski. Pierwszy dotyczy samego „tak bardzo niedefiniowalnego dla autochtonów” pojęcia literatury belgijskiej pisanej w języku francuskim: Rogiers z lubością wylicza kilkadziesiąt „zabawnych oficjalnych nazw” tejże, od „francuskiej literatury Belgii” po urzędnicze łamańce w stylu „literaturę walońską pisarzy belgijskich Belgii francuskojęzycznej”. Problem natury terminologicznej łączy się jednak z drugim, znacznie poważniejszym, a mianowicie miejscem literatury w procesie budowania tożsamości belgijskich frankofonów i, szerzej, w dzisiejszym krajobrazie kulturowym kraju nad Mozą.

Okazuje się bowiem, z czym chętnie się zgadzam, że jeśli szukać gdzieś pierwiastków zakorzenienia, pewnych wewnętrznych relacji między rozmaitymi tradycjami i punktami odniesienia, to właśnie w literaturze. Literaturze paradoksalnej, bo przecież – co, mam nadzieję, wyłania

się z zaproponowanego w niniejszym numerze wyboru tekstów – z jednej strony pobudzającej ową „tęsknotę za krajem”, a z drugiej odpowiadającej na to nostalgiczne wezwanie wykreowaniem świata alternatywnego. W tym sensie to literatura staje się swoistą ziemią obiecaną, krajem bardziej realnym i bliskim niż podzielone różnymi granicami geopolityczne terytorium o nieustalonej tożsamości, którą Roegiers podsumowuje w ironicznych słowach: „Belgia jest śmieszną krainą zżeraną przez wielowiekowy wstyd istnienia, jej krajobrazy żyją jedynie w pamięci tych, którzy na nią patrzą, jej miasta są tworamami wyobraźni skąpanymi we mgle”. A może wcale nie ma w tych słowach ironii?

\*

Wychodząc z takiego założenia, staraliśmy się pokazać współczesną francuskojęzyczną literaturę belgijską ze wszystkich jej najważniejszych stron. Ograniczyliśmy nieco refleksję krytycznoliteracką na rzecz przekładów najciekawszych głosów ostatnich kilkudziesięciu czy kilkunastu lat. Nawiązujemy w ten sposób do chlubnej „dekadowej” tradycji i numeru belgijskiego sprzed ponad 17 lat (1/1999), przygotowanego pod kierunkiem Ryszarda Siwka, wybitnego specjalisty w materii belgijskiej, który zresztą napisał dla „Dekady” parę innych tekstów o Belgii wcześniej i później. Co ciekawe, tamten numer również otwierał Patrick Roegiers, w tłumaczeniu Adama Wodnickiego, po czym łamy czapismy zostały oddane m.in. prozaikom Dominique Rolin, Paulowi Willemsowi, Alainowi Van Crugtenowi, Jacques’owi Neyrinckowi czy Amélie Nothomb i poetom – m.in. Jean-Pierre’owi Verheggenowi

i Wernerowi Lambersyemu. Z pewnością był to numer potrzebny, ba, niezbędny dla lepszej orientacji we współczesnych kierunkach francuskojęzycznej literatury belgijskiej, jak powiedziałem, dość słabo przyswojonej przez polskiego czytelnika – tyleż przez brak przekładów, ile przez samą jej „ekspatryancką” istotę.

Trzeba podkreślić, że do takiego stanu rzeczy przyczyniły się również strategie wydawnictw, które licząc na większe zyski i rozpoznawalność, skupiały się na zacieraniu belgijskości autorów i zamienianiu ich na Francuzów, przynajmniej na notach promocyjnych na czwartej stronie okładki (wielokrotnie pisał o tym Ryszard Siwek, zwracając uwagę na „podrasowywanie Belgów na Francuzów”). W ten sposób z belgijskiej orbity wypadli Henri Michaux czy autor poczytnych kryminałów Georges Simenon. Na polskim rynku wydawniczym dobrze trzyma się autorka bestsellerowej prozy Amélie Nothomb, której kolejne powieści wydawane są właściwie co roku (ostatnio nakładem Wydawnictwa Literackiego). W 2016 roku wyszła kolejna, *Zbrodnia hrabiego Neville’a*, w przekładzie Małgorzaty Kozłowskiej. Ale kto oprócz Nothomb i dobrze znanych w Polsce Henriego Michaux i Georges’a Simenona? Bardzo niewielu: nie zmieniają tego pojedyncze książki Guy Goffette’a, jednego z najwybitniejszych współczesnych prozaików i poetów, nominowanego do Nagrody Europejski Poeta Wolności przed dwoma laty, czy niszowa w gruncie rzeczy *Antologia współczesnej prozy francuskojęzycznej Belgii* z 2010 roku (wydawnictwo Leksem w Łasku), która przeszła zupełnie bez echa.

Oczywiście, część odpowiedzialności za przekłady i promocję tej literatu-

ry wzięły na siebie czasopisma – obok „Dekady” również „Literatura na Świecie”. Numer 9-10/2011 pod batutą Anny Wasilewskiej poświęcony został belgijskiemu „tu i teraz” w poezji, prozie i eseu. Bardzo ciekawy skład, od znanych już z „Dekady” Rolin i Verheggena, przez Pierre’a Mertensa, François Emmanuela i Guy Goffette’a, po Caroline Lamarche i Weyergansa. Stamtąd pochodzi też esej Roegiersa, który posłużył mi tu za punkt odniesienia. Nie da się przecenić tego wyboru: najważniejsze postaci współczesnej literatury, znakomici tłumacze, odpowiednio dobrane eseje i szkice krytyczne. Problem jednak w tym, że większość autorów to przedstawiciele – *excusez le mot* – starszego pokolenia (najmłodsza w zestawieniu Lamarche urodziła się w 1955 roku). Zabrakło więc, jak sądzę, większego otwarcia na nowe trendy i głosy, zawierzenia problemom, które przecież gwałtownie wdzierają się do literackiej codzienności. Mam na myśli proces dokonujący się na naszych oczach, którego konsekwencji trudno przewidzieć, a mianowicie stopniowe odchodzenie od dyskusji wewnątrzbelgijskich oraz brukselskoparyskich w stronę kwestii współczesnej imigracji, dziedzictwa postkolonialnego, ale także zwrot biograficzny, czy może raczej: „egzofikcyjny”, operujący modelem fingowanej autobiografii, silnie skoncentrowanej na cielesności, szczególnie kobiecej i homoseksualnej, choć nie tylko. Bez tych tematów, bez twórców młodszych pokoleń, bez rozmów z belgijskimi krytykami i literaturoznawcami, obraz współczesności musi być wybrakowany.

\*

Stąd powrót do refleksji nad tożsamością i nad tęsknotami współczesnej francuskojęzycznej literatury belgijskiej, ale z pytaniem o zmiany, jakie w niej dziś zachodzą oraz o różnorodność odniesień i poruszanych tematów. Zaprosiłem do współpracy grono literaturoznawców i tłumaczy, z Marie Giraud-Claude-Lafontaine na czele, i wspólnie opracowaliśmy model, w którym stawiamy na przekłady tekstów literackich, uzupełnione szkicami oraz dwoma wywiadami z Markiem Quaghebeurem oraz Érikiem Lysøe, ekspertami w dziedzinie dwudziestowiecznej literatury belgijskiej. Wybór tekstów oraz tematy, jakie pojawiają się w rozmowach, wyraźnie wskazują na paradoksalną naturę literatury belgijskiej. Z jednej strony wciąż mocne jest przekonanie o wyjątkowości tradycji fantastyki, surrealizmu i prozy poetyckiej – jako zjawisk „immanentnie” belgijskich i stanowiących o odrębności tej kultury od jakichkolwiek procesów zachodzących we Francji czy – szerzej – Europie. Z drugiej strony, co widać w wypowiedziach Quaghebeura, ale również w szkicu Marie Giraud-Claude-Lafontaine, w ostatnich dekadach XX wieku dochodziło do prób zakwestionowania tych „fantastycznych” i niepoważnych cech dystynktywnych na rzecz powrotu do problematyki historycznej (historii przez wielkie „h”) oraz metafizycznej (w poezji).

Paradoks polega na tym, że im gwałtowniej pisarze i krytycy odżegnują się od tych tradycji, tym dokuczliwsza staje się luka po stronie „belgijskiej odrębności”. Stąd jednoczesność odruchów repulsji i coraz to nowych form powrotu wątków oraz technik pisarskich (krótka proza

itp.) odsyłanych już do literackiego lamusa. Dopiero więc na tę dwoistą naturę dzisiejszych spraw wewnętrznych w belgijskim pisaniu powinno się nałożyć modyfikacje wynikające z rozrostu problemów świata, który w ostatnich dekadach przyspieszył (na tym tle ciekawe wydają się wypowiedzi Marca Quaghebeura, a zwłaszcza sposoby artystycznego radzenia sobie z tego rodzaju nieładem, jakie postuluje). Pisze o tym również Przemysław Szczur, analizując nowe tendencje w literaturze, i szerzej, kulturze, ogniskujące się wokół problemów, w skrócie, *gender* i *queer* z jednej oraz imigracji i wykluczenia z drugiej strony.

Potwierdzają to same teksty literackie, których układ odzwierciedla, mamy nadzieję, złożoność tej współczesnej panoramy. Prezentujemy zarówno uznanych autorów poruszających się na granicy prozy i poezji, przynależących w pewien sposób do omówionych powyżej tradycji belgijskiej literatury, jak Guy Goffette, François Emmanuel czy Jean-Claude Pirotte, autorów „postpostmodernistycznych” jak Jean-Philippe Toussaint oraz Véronique Bergen czy Antoine’a Pickelsa, eksperymentujących z formą i tematyką swoich tekstów, skupionych na wiwiskcyjnych podróżach po ciele i emocjach. Mamy autorów, dla których „tęsknota za krajem” z eseju Roegiersa oznacza zupełnie coś innego (Pie Tshibanda, Ivan Alechine czy Kenan Görgün), bowiem balansują oni cały czas na krawędzi dwóch ojczyzn, a może raczej dwóch wymiarów bezdomności. Ale również Thomasa Gunziga, który w jednocześnie absurdalny i śmiertelnie poważny sposób wskazuje na niedostatki codzienności, łącząc w sobie chyba wszystkie najlepsze właściwości belgij-

skiego *esprit*, które – jak twierdzi zgryźliwie Roegiers – „oczywiście nie istnieje”, bo jest „przynależne tylko Francuzom”.

Na deser, tuż przed obszernymi notami o wszystkich bohaterach numeru i ich tekstach, przypominamy dwóch ojców założycieli współczesnej literatury belgijskiej, Paula Nougé, teoretyka i głównego poetę belgijskiego surrealizmu, o którym ciekawie mówi w wywiadzie Lysøe, oraz Henriego Michaux, cieszącego się zasłużoną sławą jednego z najbardziej nieprzezniknionych twórców belgijskich XX wieku. Nougégo i Michaux łączy też niekonwencjonalne podejście do materii poetyckiej. Jako eksperymentatorzy pogranicza słowa i obrazu, wskazują oni na mocną stronę francuskojęzycznej poezji belgijskiej: zawierzenie materialności. Owa predylekcja do kombinacji gier słownych, przewrotnej typografii i filozoficznych rozważań spr-

wia jednak, że literatura ta trudno znosi przekład i może w tej własności należy upatrywać jej małej popularności u polskich wydawców, a co za tym idzie, czytelników. Chcielibyśmy wierzyć, że niniejszy numer „Nowej Dekady Literackiej”, która zmienia się na naszych oczach w „Nową Dekadę Belgijską”, a właściwie „Nową Dekadę Francuskojęzycznej Belgii”, choćby na krótką chwilę zmieni nasze postrzeganie Belgii jako kraju „tramwajów, frytek, malarzy, wiecznego deszczu, czekolady, kompromisów i sporów językowych” i zażęskniami za każdym z krajów, do których żęsknią sami pisarze.

**Jakub Kornhauser**

PRZYPISY

- 1 Patrick Roegiers, *Tęsknota za krajem. Autobiografia Belgii*, przeł. Wiesław Kroker, „Literatura na Świecie” 2011, nr 9-10, s. 319-347. Kolejne cytaty pochodzą z tego eseju.

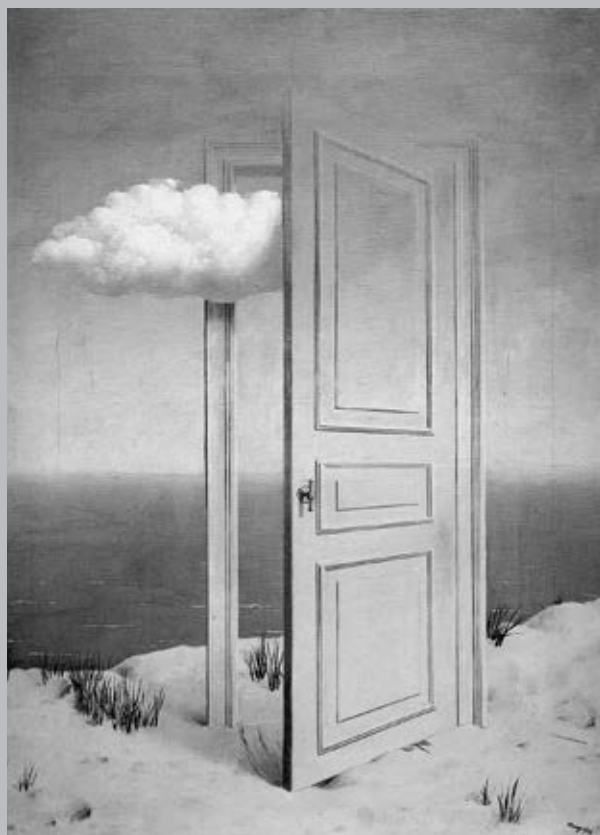
Paul NOUGÉ, fotografia



Marie Giraud-Claude-Lafontaine

## **Mały podręcznik przetrwania na użytek miłośników literatury belgijskiej**

*Przełożyła* Karolina Czerska



René MAGRITTE,  
*La victoire*,  
1939, olej na płótnie,  
53,5 x 72,5 cm



W odróżnieniu od literatury francuskiej, której nie trzeba przedstawiać, francuskojęzyczną literaturę Belgii (albo „belgijską literaturę w języku francuskim”, czy też „francuską literaturę Belgii” – już same różnice w nazewnictwie pokazują trudność w uchwyceniu przedmiotu) zawsze powinno się na początku zdefiniować. Lub raczej określić, czym nie jest, ponieważ, jak utrzymywali obrońcy *belgitude*<sup>1</sup>, francuskojęzyczną literaturę Belgii definiuje się przez negację: jeśli chodzi o kontekst terytorialny, to współistnieje ona z literaturą flamandzką, gdy zaś wziąć pod uwagę język, jest francuska, chociaż francuska nie jest. Jest francuskojęzyczna, ale nie pochodzi przecież z terytoriów niegdyś skolonizowanych przez Francję, a język francuski nigdy nie został jej narzucony.

Już na miesiąc przed powstaniem w Brukseli, które doprowadziło do narodzin niezależnej Belgii, Pierre Claes przewidywał trudności, jakie jego państwo będzie miało ze stworzeniem literatury narodowej, mimo że kwestia flamandzka nie była jeszcze tak dojmująca jak w XX wieku, gdy język francuski stał się wspólny dla elit Północy i Południa: „Czemu miałoby służyć to udawanie? Literatura belgijska nie istnieje, nie mamy literatury narodowej – patriotyzm na bok, trzeba być uczciwym. [...] Nie mamy ani właściwego nam języka, ani języka, który byłby wspólny dla wszystkich naszych prowincji”<sup>2</sup>.

W artykule tym postaram się pokazać, jak literatura belgijska łączy się z dziejami obszarów „belgijskich” istniejących od starożytności i zapomnianych przez historię, ale też z kwestią językową – dynamiczną i paradoksalną relacją z fran-

cuskim centrum. Jeśli bowiem ta literatura chce istnieć, to musi odróżniać się od literatury francuskiej, a żeby zdobyć autonomię, musi zyskać uznanie francuskiego centrum. Innymi słowy, belgijska literatura na przemian odsłania i zakrywa skomplikowane związki ze swoją historią i tożsamością, znajdując się między dwoma biegunami. Jej specyfika niesie ryzyko znacznego ograniczenia nakładu wydawanych książek i liczby czytelników oraz sprawia, że niektórzy jej autorzy ukrywają swoje pochodzenie, podając się za Francuzów.

### Kilka kwestii historycznych: Belgia przed Belgią

Obszar odpowiadający współczesnej Belgii ukształtował się na przestrzeni wieków w specyficzną całość o niestałych granicach, stanowiącą obszar pomiędzy dwoma wielkimi mocarstwami: francuskim i germańskim. Całość ta, rzadko kiedy niezależna, przez większość czasu zarządzana przez obcego suwerena, który jednak przyznawał jej pewną autonomię, dosyć szybko doświadczyła dobrobytu, głównie dzięki miejscowym zwyczajom gwarantującym lokalnym władzom względną wolność. Za każdym razem, gdy książę usiłował wzmocnić swoją władzę i naruszał prawa, które były synonimem wolności, lud zaczynał się burzyć. Tak właśnie stało się za Filipa II Hiszpańskiego, syna Karola Piątego, w XVI wieku, który w belgijskiej literaturze będzie wiekiem złotym i kiedy dojdzie do zerwania między hiszpańskimi Niderlandami katolickimi a północnymi Niderlandami protestanckimi, które zyskały niezależność. To przywiązanie do miejscowych praw wyjaśnia również opór

Belgów wobec centralizacji, której chciał Józef II Habsburg, co doprowadziło do rewolucji brabanckiej w latach 1787–1790. Tym samym czynnikiem można zresztą przypisać niepowodzenie owej rewolucji, ponieważ jedność prowincji skierowana przeciwko Austrii była trudna do osiągnięcia, jako że ażda gmina chciała zachować swoją odrębność<sup>3</sup>.

Tak więc, gdy porównać ją z historią Francji, jednolitą i linearną, co da się wyjaśnić częściowo przez mistrzowskie posunięcia kilku wybitnych postaci, ale także przez gwałt dokonywany niejednokrotnie na lokalnej specyfice, czy przez wewnętrzne przekonanie o silnej tożsamości (czasami przekraczającej stan rzeczywistości), historia obszarów „belgijskich” jawi się jako słabsza, wybrakowana, niejednorodna. Los Belgów często wymykał im się z rąk, dotyczące ich decyzje były regularnie podejmowane przez zewnętrznych suwerenów.

To, co wydarzyło się w 1830 roku, jest więc postrzegane bądź jako zwykły traf historii, bądź uznawane bywa za moment wyłonienia się jedności, czego konsekwencje sięgają znacznie głębiej. Po pierwsze, chodzi o utworzenie przez liberalną Anglię i przez francuską Monarchię lipcową sztucznego „państwa-bufora”, które miało być neutralne. Można więc sądzić, że nawet jeśli bunt klasowy rzeczywiście miał miejsce, to zdobycie niepodległości w 1831 roku, a następnie utrzymanie jej, uwieńczone podpisaniem przez króla Niderlandów 24 artykułów w 1839 roku, były możliwe wyłącznie w bardzo specyficznym kontekście międzynarodowym. Po drugie, zgodnie z esencjalistyczną wizją historii, której bronił Henri Pirenne,

niezależność ta byłaby ukoronowaniem i wynikiem wspólnego losu ludu, który pozostał zjednoczony mimo zawirowań historii. Jeśli przyjrzeć się pracom Stengersa poświęconym poczuciu tożsamości narodowej Belgów, można dojść do wniosku, że prawda leży pośrodku; zmienne poczucie przynależności do narodu jest chwiejne i uwarunkowane zarówno przypadkiem, jak i, w szczególności, pojawieniem się struktur państwowych. Tak więc państwo, które według Henriego Pirenne’a poprzedzało współczesną Belgię, to znaczy 17 prowincji pod panowaniem książąt Burgundii (zjednoczone w 1548 roku przez Interim augsburskie), łączące w sobie przyszłą Belgię i przyszłe Niderlandy, dało początek poczuciu wspólnej tożsamości, które zniknęło wraz z niezależnością Niderlandów i nie powróciło pod panowaniem holenderskim po 1815 roku – przez dwieście lat te dwa organizmy funkcjonowały oddzielnie, tworząc każde swoją własną historię. Natomiast niezwykle interesujące jest to, co działo się pod panowaniem francuskim tuż po rewolucji brabanckiej, która przecież przez wieki podtrzymywała niezmiennie poczucie tożsamości; wydaje się, że w przypadku Belgów mogłoby ono zniknąć, by ustąpić miejsca niemal nieograniczonej akceptacji przynależności do Francji<sup>4</sup>.

Tak więc poczucie narodowe odrodziło się wraz z powstaniem w 1830 roku, tym razem jako wyraz oporu przeciwko opresji holenderskiej i protestanckiej. Sojusz liberałów z katolikami, jak również wsparcie uzyskane od francuskich sąsiadów, gdy siły rosyjskie wzywane na pomoc przez Wilhelma I brały udział w powstaniu listopadowym, doprowadziły do

stworzenia państwa belgijskiego. Wedle dominującej wówczas romantycznej wizji państwa-narodu ta nowa całość nie jest czymś naturalnym – język francuski jest niczym zatruty kielich; utrudni bowiem budowę jednorodnej tożsamości oraz stworzenie narodowej literatury. Zresztą te dwie kwestie ściśle się ze sobą łączą.

**O sytuacji języka francuskiego na terenie obecnej Belgii i o trudności, by zostać tam pisarzem**

We francuskojęzycznej Belgii język francuski jest dla mieszkańców językiem ojczystym. Co więcej, jest tu obecny przynajmniej tak długo (o ile nie dłużej), jak we Francji. *Kantylena o Świętej Eulalii* (ok. 880 roku) jest pierwszym tekstem pisanym w języku romańskim innym niż łacina, uważanym za bliższy tego, w jakim wówczas się mówiło, porównywanym do języka użytego w przysięgach strasburskich (14 lutego 842 roku), które potwierdziły narodziny języka francuskiego. Geograficzne pochodzenie tego rękopisu nie jest potwierdzone, niektórzy przypisują je okolicom Valenciennes w północnej Francji, inni obszarom pomiędzy Liège i Aix-la-Chapelle (jeden z wierszy został napisany w języku germańskim).

W dziewiętnastowiecznej Belgii nie tylko współistniały dwa języki oddzielone granicą językową, ale panowała dyglosja, co oznaczało, że na tym samym obszarze występował język wysoki i język niski. Na północy były to dwa różne języki – dialekt flamandzki i francuski. Na południu języki były sobie bliższe – dialekt waloński i standardowy francuski, który zresztą głęboko przeniknął te francuskojęzyczne regiony podczas okupacji Belgii przez Fran-



Paul NOUGÉ, fotografia

cuzów. Poza tym należy podkreślić, że sfrancuzczenie administracji w tym czasie odcięło Flamandów od języka flamandzkiego literackiego wcześniej używanego powszechnie w administracji aż do końca XVIII wieku, mimo silnie zaznaczającej się obecności języka francuskiego wśród klas wyższych i wśród burżuazji od wieku XVII. Tak więc niderlandzki narzucony przez Holendrów w latach 1815–1830 dla Flamandów był językiem jeszcze bardziej obcym niż francuski, który przynajmniej można było usłyszeć wśród klas wyższych.

Jeśli chodzi o związki francuskojęzycznych Belgów z językiem francuskim, warto wiedzieć, że zostali oni w jakimś sensie pozbawieni możliwości aktywnego udziału w ewolucji form językowych – zjawisko centralizacji i uniwersalizacji charakterystyczne dla osiemnastowiecznej Francji wykluczało i dewaluowało regionalną różnorodność. Kompleks niższości językowej był tym bardziej brzemienny w skutki, że oba kraje sąsiadowały ze sobą (mieszkańcy Quebecu mniej odczuwają ten kompleks, bowiem dystans geograficzny oddala ich od Francji i tym samym

chroni przed imperializmem francuskich standardów językowych. Unitarna Belgia tworzyła się wokół burżuazji Północy i Południa mówiącej standardowym francuskim. W konsekwencji również francuskojęzyczna klasa średnia została dotknięta zjawiskiem językowej niepewności<sup>5</sup>. Klinkenberg pisze, że niepewność językowa pochodzi z zakłócenia między świadomością normy językowej, jaka jest udziałem użytkownika, a jego konkretną realizacją. Użytkownik języka posiada jasne reprezentacje prawomocnych wariantów języka, ale zdaje sobie sprawę, że jego własne praktyki językowe nie odpowiadają owej normie, co prowadzi do takich zjawisk jak mutyzm, wywłaszczenie językowe czy zbiorowe poczucie niskiej wartości<sup>6</sup>. Trudno w takich warunkach zostać pisarzem...

W reakcji na to u belgijskich pisarzy francuskojęzycznych (i ogólniej, wśród części autorów francuskojęzycznych) można zaobserwować dwie przeciwstawne, ale uzupełniające się tendencje. Z jednej strony hiperpoprawność i adaptowanie bezpiecznych form literackich, co może czasami wyglądać dość egzotycznie w związku z nagromadzeniem znormalizowanych form; z drugiej strony kompensacja. Chodzi o celowe wypaczanie języka poprzez świadome zachwianie norm. Są to zjawiska „ubezpieczające” sztukę słowa występujące w twórczości belgijskich pisarzy od De Costera (1827–1879) do Verheggena (ur. 1942).

Trzeba zauważyć, że pisarze, którzy początkowo pochodzili prawie wyłącznie z klas wyższych, perfekcyjnie posługiwali się francuskim i zjawisko niepewności językowej prawdopodobnie ich nie dotyczy-

ło. Jednak gdy wziąć pod uwagę francuskojęzycznych mieszkańców Flandrii lub Południa, to – w związku ze zjawiskiem dyglosji – ci użytkownicy języka byli odcięci od całej gamy różnych rejestrów języka francuskiego i jego społecznej różnorodności, a także od jego ewolucji, zanim stał się w XIX wieku językiem ustandaryzowanym i mógł być przez nich odbierany jako akademicki i sztywny. Kombinacja tych dwóch zjawisk mogła więc sprawiać, że osoba posługująca się tym językiem mogła mieć poczucie sztuczności swojej wypowiedzi. Dopiero w XX wieku ruchy nacjonalistyczne we Flandrii nabrały rozmachu, a pisarze, szczególnie flamandzcy pisarze francuskojęzyczni (Marie Gevers, Suzanne Lilar, Paul Willems), uświadomili sobie te zjawiska i w końcu przemówili.

Przedstawiona tu historyczna i językowa odrębność Belgii wpłynęła na podejście Belgów do ich języka i tożsamości. Pojawił się problem stworzenia literatury narodowej, w tamtym czasie bowiem dla młodego państwa równie ważny był rozwój przemysłu, handlu i rolnictwa, jak potwierdzanie swojego istnienia przez budowę poczucia przynależności narodowej, która musiała wiązać się ze stworzeniem własnej literatury.

### Trudności w ustanawianiu literatury w XIX wieku

Nawet jeśli wystawienie w brukselskim Théâtre de la Monnaie *Niemiej z Portici*, opery o powstaniu Neapolitańczyków przeciwko Filipowi IV Hiszpańskiemu, sprawiło, że Brukselczycy wyszli na ulice, a wybuch powstania doprowadził rok później do stworzenia nowego niepodległego państwa, to trzeba przyznać, że w la-

tach 30. XIX wieku było jeszcze za wcześnie na ustanowienie literatury narodowej. Niezależnie od istnienia problemu językowego, samo pole literackie (jak definiuje je Bourdieu) jeszcze się nie utworzyło; to przede wszystkim sfera polityczna pochłaniała energię i myśli twórców przyszłego państwa, co prowadziło do pewnej obojętności wobec kwestii stworzenia własnej literatury. Nawet jeśli chciało tego nowe pokolenie intelektualistów, to samo, które doszło do władzy, kiedy podważyło unionizm<sup>7</sup> i reunionizm<sup>8</sup>. Inny ważny problem polegał na tym, że w związku z dokonywanymi w Belgii przedrukami rynek zapełnił się dziełami francuskimi. Jaki więc sens miało czytanie nieznanych Belgów, skoro wielkie nazwiska francuskie były dostępne i to za niską cenę? W takich warunkach trudno także o odbiorcę, który doceniłby rzecz dotąd niewydaną.

W konsekwencji – co wydaje się logiczne, raczej z punktu widzenia koniunkturalnego niż strukturalnego – pierwsza epopeja narodowa, *Le Lion de Flandre ou la bataille des éperons d'or* [*Lew Flandrii lub bitwa złotych szpad*] Hendricka Conscience'a, została napisana w języku flamandzkim; pierwsze arcydzieło literatury francuskojęzycznej powstało dopiero w 1867 roku. Pisanie po flamandzku pozwoli jednocześnie odwołać się do romantycznej tezy o jedności między tożsamością ludu a jego językiem („De tael is ganach het volk” – język jest całym ludem, jak napisał gandawski poeta Prudens Van Duys w 1834) i uniknąć upodobnienia się do literatury francuskiej.

Oczywiście jeśli chodzi o stronę francuskojęzyczną, to podejście do tej kwestii było inne – narodową tożsamość Belgów

definiowano przez opozycję; nie była ona ani germańska, ani francuska. Powieści historyczne w języku francuskim, na przykład te autorstwa Henriego Moke, przeciwstawiły feudalną Francję z natury demokratycznej Flandrii [*Hermann ou la civilisation et la barbarie*, 1832; *Herman albo cywilizacja i barbarzyństwo*]. Poza tym została odbudowana mityczna i chwalebna przeszłość, do czego służyła figura szesnastowiecznego żebraka (*gueux*), biednego, acz dzielnego Flamanda, który zaciekle przeciwstawia się Hiszpanom. Dodajmy do tego zdecydowanie romantyczne poszukiwanie stałego charakteru Belgów, opierającego się na opozycjach między cechami niemieckimi i francuskimi; na uczciwości i odporności na anarchię moralną (w odróżnieniu od Francuzów, którzy chcą „zniekształcić stulecie”), na realizmie i utylitaryzmie (w odróżnieniu od „niezrozumiałego mistycyzmu” Niemców i „bezużytecznego radykalizmu” Francuzów), na prawdziwej wierze (w odróżnieniu od „zasmucającego sceptycyzmu” Francuzów), na zdrowym rozsądku i stabilności<sup>9</sup>. Stopniowo definicja wykorzystująca te opozycje zarysowała kontury czegoś odrębnego, udanej syntezy języka francuskiego z nordyckością. Chodziło o to, by za pomocą języka francuskiego przywołać ducha ludu, rzecz jasna ludu flamandzkiego, który zgodnie z myślą romantyczną wcielałby samego ducha narodu.

Od lat 40. XIX wieku, kiedy istnienie Belgii nie było już zagrożone, bowiem w 1839 roku została ona uznana przez Holandię, bariery zniknęły i nie wahano się uznać swojego długu wobec innych państw europejskich; Belgia jest jak ekstrakt Europy Zachodniej<sup>10</sup>. Mity

nordyckie, mity szesnastowieczne i mit o duszy belgijskiej rozwijały się w drugiej połowie XIX wieku, ujawniając się w całej swej okazałości w *Legendzie o Dylu Sowi-zdrzale* Charles'a De Costera (1867), gdzie autor powrócił do buntu żebraków przeciwko hiszpańskiej opresji w XVI wieku, tym razem jednak z dużą siłą ekspresji i w sposób bardzo osobisty.

### **W stronę belgijskiej wyjątkowości – od naturalistów parnasistów do cudu symbolizmu**

Od drugiej połowy XIX wieku były już gotowe wszystkie elementy potrzebne do tego, by literatura belgijska odróżniała się od innych, a więc by zaistniała w swej odrębności. Brakowało jedynie utalentowanych autorów oraz pewnej strukturyzacji pola literackiego, czemu sprzyjałoby przede wszystkim uniezależnienie się od polityki. Pierwszy wielki pisarz, Charles De Coster, nie zyskał uznania za życia. Dopiero grupa „naturalistów-parnasistów” (połączenie możliwe w Belgii, bowiem opozycje między różnymi typami literatury są tu o wiele słabsze niż we Francji) doprowadziła do odrodzenia belgijskiej literatury. Ich niezwykle liryczna proza odróżniała się od francuskiego naturalizmu artystycznym stylem, czerpiącym paradoksalnie z twórczości braci Goncourtów, pisarzy więc francuskich, ale stylem opracowanym w szczególny sposób. Styl ten nazwano *coruscant*<sup>11</sup> (taki, który błyszczy, skrzy się). Istnieje też dziwaczne, pejoratywne jego określenie, nadane przez współczesnych z czasopisma „La Jeune Belgique” – *le macaque flamboyant* (płomienisty makak). Ten barokowy styl pisarstwa pozostawia sporo miejsca

na zapożyczenia, neologizmy i barbaryzmy, uwalniając język z więzów akademizmu, jak uczynił to kilka lat wcześniej De Coster, który z wielką swobodą posługiwał się archaizacją. Idąc w ślad za nim, belgijscy naturaliści odnaleźli inspirację tak stylistyczną, jak i tę związaną z realizmem w malarstwie flamandzkim. Kto bowiem jako pierwszy przedstawił zwykłych ludzi na obrazach? Nie Gustave Courbet ze swym skandalizującym obrazem *Kamieniarze* (1849), ale właśnie malarze flamandzcy XVI i XVII wieku. Brak literackiego dziedzictwa został w porę uzupełniony konsekwentnym dziedzictwem malarskim i – ponownie – nordyckim<sup>12</sup>. Ten mit malarskiej Flandrii będzie obecny także później w belgijskiej literaturze.

Równoległe, obok tych zabiegów dotyczących różnicowania językowego i tematycznego (biorąc pod uwagę fakt, że belgijska wizja realizmu jest znacznie mniej „zawłaszczająca” niż ta francuska), do ustrukturyzowania belgijskiego pola literackiego przyczyniło się też kilka zjawisk wiążących się z instytucjami literackimi. Pojawiło się wiele czasopism literackich, opozycja między zwolennikami „sztuki dla sztuki” („La Jeune Belgique”) a zwolennikami „sztuki społecznej” („L'Art moderne”) zaczęła stymulować rozwój kultury, wzmocniło się pragnienie autonomii młodych pisarzy oraz aktywność mecenasów – znaczących postaci, takich jak Edmond Picard. Poza tym odnotować trzeba również śmiałe i stanowcze decyzje belgijskiego wydawcy Kistemaeckera.

Data bankietu wydanego na cześć Camille'a Lemonniera w 1883 roku jest symbolicznym znakiem wejścia literatury belgijskiej w nowoczesność, sytuuje się

w opozycji do oficjalnych instytucji literackich, które nie chciały przyznać literackiej nagrody Quinquennial autorowi *Samca*.

W tych korzystnych warunkach rozwinął skrzydła belgijski symbolizm, wydając na świat prawdziwe arcydzieła, szczególnie w gatunkach zaniedbanych przez symbolizm francuski: powieść symbolistyczną (*Bruges umarłe* Rodenbacha, 1892), symbolistyczny teatr Maeterlincka, ale także poezję Emila Verhaerena, którą można nazwać naturalistyczną lub witalistyczną. Ciekawe, że tak młoda literatura mogła równie szybko i z taką łatwością zrodzić owoce tej jakości. Sukces Belgów, a przede wszystkim francuskojęzycznych Flamadów, Michel Otten wyjaśnia w następujący sposób: po pierwsze u Belgów istnieje pewna ciągłość między specyficznym poetyckim naturalizmem a symbolizmem. Po drugie zaś, w odróżnieniu od Francuzów, Belgowie rozróżniają alegorię (ustalony znak, który prowadzi od idei do rzeczywistości) od symbolu (żywe przejście od rzeczywistości do idei). Są w głębokiej zażyłości z mistykami flamandzkimi, w pełni rozumieją ducha filozofii idealizmu niemieckiego, podczas gdy Francuzi nią gardzą, bądź w odwecie za 1870 rok, bądź po prostu dlatego, że nie pojmują jej do końca, obciążeni swoim kartezjańskim dziedzictwem<sup>13</sup>. Ten ogromny sukces literatury belgijskiej zostanie zwieńczony przyznaniem Nagrody Nobla Maurice'owi Maeterlinckowi w 1911 roku.

### **Pierwsza wojna światowa i koniec nordyckiego mitu**

Złoty wiek literatury belgijskiej rozwinął się szybko i błyskotliwie, lecz został w brutalny sposób przerwany, a sama literatu-

ra nigdy się z tego upadku do końca nie podniosła. Przed wojną, niezależnie od wykorzystywanego w micie nordyckim powinowactwa między wrażliwością belgijską a germańską, część twórców belgijskich i niemieckich łączyły więzy głębokiej przyjaźni. Inwazję Niemców uznano więc za wielką zdradę, a więzi owe zostały błyskawicznie zerwane, ustępując miejsca nacjonalistycznym, często bardzo bolesnym, wypowiedziom. Przetrwiała w jakimś stopniu jedynie przyjaźń między Verhaerenem a Rainierem Marią Rilkiem, pomimo że nie zobaczyli się już nigdy – Verhaeren zginął w wypadku w 1916 roku.

Należy też dodać, że po zakończeniu wojny mężczyźni uzyskali powszechne prawo wyborcze, co przysporzyło poparcia Flamandom, znacznie liczniejszym od obywateli francuskojęzycznych. A jako że mit jednolitej Belgii oparty był na micie nordyckim i na specyfice duszy belgijskiej (jak pisał Picard), harmonijna synteza cywilizacji łacińskiej i germańskiej zaczęła tracić na sile. Tym bardziej, że w XIX wieku dyskurs krytyczny odnosił się w większej mierze do języka jako wektora tożsamości i do psychologicznego pojęcia „rasy” (w sensie obowiązującym w tamtej epoce) niż do historii. „Oni [Nautet, Picard, Destrée i Mockel, czołowi belgijscy intelektualiści XIX wieku] nie dostarczyli wystarczających narzędzi, by specyfika pola literackiego francuskojęzycznej Belgii stała się czymś więcej niż tylko dodatkiem”<sup>14</sup>.

W międzywojniu zaobserwować można rekonfigurację pola literackiego, przede wszystkim w odniesieniu do Francji. Realizm i regionalistyczne opowiadania mają się dobrze od końca XIX wieku,

szczególnie wśród pisarzy walońskich, którzy w ten sposób reagują na umocnienie ruchu flamandzkiego. Twórczy impuls francusko-flamandzki objawił się w teatrze wraz z głośnym sukcesem Fernanda Crommelyncka i Michela de Ghelderode, choć ten drugi zaznał paryskiego sukcesu i związanej z nim „ostrej ghelderomanii” dopiero po II wojnie światowej.

Jednocześnie dokonał się rozwój tego, co uważano wówczas za podgatunek literacki: powieści kryminalnej, fantastyki i komiksu. Strategia autorów i wydawców była następująca: należy zapewnić niszę pozostawioną przez Francuzów i jak najlepiej tę sytuację wykorzystać. Komisarz Maigret Georges’a Simenona i Tintin Hergégo odnieśli natychmiastowy sukces. Co do fantastyki, kwestia jest bardziej złożona, omawia ją dokładnie Erik Lysøe (zob. wywiad w tym numerze). Jej sukces przypada przede wszystkim na czas II wojny światowej, kiedy Belgia była odcięta od Francji, a literatura rozrywkowa miała dobrą prasę. Sukces ten wiąże się również z wykorzystaniem na rynku wydawniczym, już po wojnie, predylekcji Belgów do fantastyki i z kolekcją „Mara-bout”, która odkrywała na nowo „niezwykłe” [*l'étrange*] w literaturze.

Obok tych zjawisk, które w dość zrównoważony sposób naznaczyły belgijską specyfikę, choć Simenona z trudem uznawano za prawdziwego pisarza, a komiks dopiero po kilku latach został uznany za wartościowy, pojawił się belgijski surrealizm, który zmierzał w zupełnie innym kierunku, co skazało go na pozostanie w cieniu. Belgijscy (głównie brukselscy) surrealiści, z wielkim Paulem Nougé na czele, odmawiali tworze-

nia dzieł i ich podpisywania, odcinali się od Bretona i jego wyznawców, odrzucając *l'écriture automatique*, a uprawiając *réécriture* [przepisywanie]; wszyscy, ukryci za Magritte’em, byli niezwykle wymagający wobec siebie i intelektualnie uczciwi. Publikowano ich dopiero po II wojnie światowej, a zaczęli cieszyć się szacunkiem znacznie później.

W opozycji do surrealizmu, który nie zyskał natychmiastowego uznania, zaczął tworzyć się ruch zmierzający w kierunku ponownej centralizacji, dążący w stronę Francji. Chodzi o Groupe du Lundi (Grupa Poniedziałkowa), przeciwstawiającą się zwolennikom literatury inspirowanej lokalnością, a więc pisarzom akademickim należącym jeszcze do dawnego pokolenia. W swoim manifestie autorzy należący do Groupe du Lundi, wywodzący się z różnych środowisk (choćby Michel de Ghelderode, Marie Gevers, Franz Hellens), usiłowali zdefiniować prawomocny model literacki, odrzucając znaczenie historii, a umieszczając literaturę belgijską we wspólnocie języka. Belgijskiego ducha, który przestał istnieć, zastąpiono językiem francuskim, „językiem-ojczyzną”. Należy bowiem pamiętać, że w 1932 roku, po niderlandyzacji uniwersytetu w Gandawie (1930), zmieniono organizację nauczania zgodnie z zasadą jednolitego języka terytorialnego – flamandzki na północy i francuski na południu. Aż do tamtego momentu język francuski przetrwał we Flandrii, był bowiem jedynym językiem dozwolonym w szkolnictwie średnim i wyższym, innymi słowy był językiem promocji społecznej. Od chwili, kiedy szkolnictwo we Flandrii mogło odbywać się na wszystkich szczeblach



w języku flamandzkim, francuski nie miał już tam racji bytu.

Manifest Groupe du Lundi utorował drogę neoklasycyzmowi, ale przede wszystkim sprzyjał stanowiskom negującym wspólną belgijską historię i tożsamość, a także nawoływał do wykorzenienia belgicyzmów i zastosowania formuły „*ne dites pas... dites*”<sup>15</sup>, co wzmocniło zjawisko niepewności językowej wśród osób francuskojęzycznych, zobowiązanych teraz do porzucenia regionalizmów. Ta sytuacja trwała aż do momentu pojawienia się koncepcji *belgitude*.

### **Belgitude lub honor odnaleziony**

Po 1945 roku dokonana się zmiana: literatura belgijska nawróciła się na literaturę francuską Belgii. Skądinąd belgijscy pisarze otrzymali sporo francuskich nagród literackich (Goncourt, Sainte-Beuve, Femina) i myleni byli z autorami francuskimi, mieszkali zresztą przez większość czasu w Paryżu. Odcinali się jednak od nowych tendencji literackich obowiązujących we Francji, takich jak egzystencjalizm, nowa powieść czy literatura zaangażowana, wybierając uniwersalną tematykę – miłość, śmierć i zamierzchłą przeszłość. Okres wojny i jej konsekwencje były rzadko przywoływane, styl pozostał klasyczny, a mit XVI wieku przeżywał drugą młodość.

Obok uznanej literatury głównego nurtu spadkobiercy belgijskiego surrealizmu, rewolucjoniści i inne ruchy awangardowe nadal penetrowali gatunkowe pogranicza, skupiając się na kwestii tożsamościowej. Rozwinęli oni szalony i zabarwiony autoironią styl, nawiązujący do dziedzictwa De Costera czy Eekhouda,

którzy „skarnawalizowali” język francuski.

Począwszy od lat 70. w momencie, kiedy wartości moralne Zachodu wraz z końcem dekolonizacji i ruchów wolnościowych Maja '68 zaczęły ulegać przeobrażeniom i gdy francuskie centrum odciażyło normy literackie i językowe, analogicznie do reform państwowych prowadzących Belgię do federalizmu, literatura belgijska zaczęła w końcu zajmować się własną historią i skłaniała się ku zaangażowaniu. Autorzy dramatów i powieści powrócili do tematu II wojny światowej i do faszyzmu (René Kalisky i jego sztuki teatralne, takie jak *Trotsky, etc*, 1968; *Jim le temeraire*, *Zuchwały Jim*, 1972, z postacią Hitlera; *Le pique-nique*, *Piknik*, de Claretta, 1974, wokół postaci Mussoliniego), polityki wewnętrznej i wielkich strajków roku 1960 (Jean Louvet, *Le train de Bon Dieu*, *Pociąg Dobrego Boga*, 1961), „kwestii królewskiej” (Conrad Detrez w *Les Plumes de Coq*, *Kogucie pióra*, 1975) oraz do problemu przyjmowania chilijskich uchodźców, co stało się pretekstem do opisywania Brukseli i Belgii z perspektywy obcokrajowca (Pierre Mertens w *Terre d'asile*, *Azyl*, 1978).

Nowe tendencje przybrały bardzo konkretny kształt wraz z ruchem *belgitude*, który rozpoczął się w listopadzie 1976 roku wraz z pojawieniem się specjalnego dodatku „Une autre Belgique” [„Inna Belgia”] zredagowanego przez Pierre'a Mertensa w wydaniu specjalnym francuskiego czasopisma „Les Nouvelles littéraires”. Nawiązano do kwestii tożsamości, która byłaby elastyczna, wolna od ducha sprzeciwu i od ahistorycznej mitologii: „Równie odległa od idiotycznego wstydu i od niestosownej pychy, taka mogłaby

## MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE

być nasza «trzecia droga». Takie byłoby, gdybyśmy ośmielili się marzyć, «belgijskie wyzwanie». Nie byłibyśmy już niczymi poddanymi, w końcu byłibyśmy znikąd i zewsząd. Żadni wstydlivi Belgowie, żadni aroganccy Belgowie. Nie musielibyśmy już ciągle zajmować się naszą specyfiką, moglibyśmy się oddawać najdzikszym przygodom. To byłaby nasza granica, nasze bogactwo, nasz sekret»<sup>16</sup>.

Nowemu pokoleniu intelektualistów chodziło również o stworzenie nowego pojęcia, które piętnowałoby wszelkie nie-

domagania belgijskiej specyfiki. Pojęciem tym miało być właśnie *belgitude* (autorstwa Claude'a Javeau). To wyrażenie, mimo że inspirowane pojęciem *négritude*, które pisarzom i afrykańskim intelektualistom francuskojęzycznym kojarzy się z apelem o ich czarną tożsamość przeciwstawianą francuskiej tyranii kulturalnej i politycznej, nie było esencjalną definicją, lecz tylko projektem. Część młodych intelektualistów wyraziła opinię na temat własnego stosunku do polityki w *Six personnages en quête de belgitude* [Sześć



Paul Nougé, fotografia

postaci w poszukiwaniu belgitude], tekście opublikowanym w „La libre Belgique” w listopadzie 1978 roku. *Belgitude* nie tylko dawało im możliwość zmanifestowania bycia skądś, pozwalało również podważać decyzje polityczne, szczególnie te dotyczące tworzenia regionów mniej lub bardziej odpowiadających gminom językowym; według nich, podejmując takie decyzje, nie przywiązywano dostatecznej wagi do złożoności realiów.

W 1980 roku wraz z opublikowaniem *La Belgique malgré tout* [*Belgia pomimo wszystko*] – specjalnego wydania „Revue de l’Université de Bruxelles” pod kierunkiem Jacques’a Sojchera, głos oddano pisarzom. 69 pisarzy belgijskich lub mających związek z Belgią, przedstawicieli trzech różnych pokoleń, poproszono o odpowiedź na następujące pytanie: „Nawet, jeśli nigdy nie używaliście słowa „Belgia”, to czy w waszej twórczości nie ma nieświadomych lub półświadomych odniesień do krajobrazów, jedzenia, pogody, które sprawiają, że w waszym działaniu jest jakieś belgijskie nie-wiadomo-co?”.

Ci, którzy odpowiedzieli (niektórzy postanowili milczeć, jak Henri Michaux), przywoływali brak możliwości tekstowego odniesienia się do Belgii, problematyczną i polemiczną definicję tożsamości *en creux*<sup>17</sup>, tematykę wygnania i nie-miejsca, bękarstwo, wyparcie i wstyd. Niektóre aspekty zostały jednak ujęte w jaśniejszych barwach: stwierdzenie marginalnego statusu Belgii i jej pisarzy, zaakceptowanie językowej brawury, próby ucieczki od francuskiego „superego”, uroczysta transgresja, zawieszona poczucie winy.

Dwa lata później Marc Quaghebeur w przedmowie do *Alphabet des lettres bel-*

*ges de langue française* [*Alfabet literatury belgijskiej francuskojęzycznej*] zatytułowanej *Balises pour l’histoire de nos lettres* [*Wyznaczanie drogi dla historii naszej literatury*] powrócił do tematyki wygnania, bękarstwa, kosmopolityzmu i bycia *en creux*, co zostało osadzone w znakomitej interpretacji socjohistorycznej i socjokrytycznej mówiącej o „literaturze, która nie wynika sama z siebie”, o „prywatnej wspólnej historii pozbawionej prawdziwego języka”; państwo bowiem nie jest zdolne do tego, by wyposażyć się we właściwe i wydajne struktury oraz w „amnezję i fałszywe fikcje [które] zarysowują tożsamość *en creux*”<sup>18</sup>. Chodzi o to, by niezwłocznie nawiązać więź z historią i wejść w nowoczesność.

Ten ruch naznaczony rewolucyjnością znowu wymierzony był w poprzednie pokolenie autorów – spadkobierców Groupe du Lundi i innych pisarzy Akademii, uważanym za współników władzy. Po raz trzeci powtórzyło się więc to, co wcześniej miało miejsce podczas bankietu dla Lemonniera, a potem przy ogłoszeniu manifestu Groupe du Lundi; historia literatury jasno pokazuje, że kwestia autonomii belgijskiej literatury zasadza się na pojęciu niezależności wobec władzy, a nie, jak we Francji, wobec literatury masowej dbającej raczej o kwestie ekonomiczne niż artystyczne<sup>19</sup>.

W Walonii bardzo szybko pojawiła się reakcja na *belgitude* – intelektualiści i pisarze poczuli się pominięci przez ten typowo brukselski kwestionariusz, w 1983 roku opublikowali więc manifest kultury walońskiej, w którym przeciwstawiali – niemal słowo w słowo – charakterystyczne cechy obu ruchów: brukselskie

„ja” walońskiemu „my”, tematykę brukseleńskiego nie-miejsca walońskiemu zakorzenieniu, akceptację politycznej specyfiki opartej na robotniczej przeszłości odprzemysłowieniu.

Od roku 1983 ruch zaczął tracić rozmach, trudno bowiem bez końca definiować się poprzez negację. Nowe pokolenie przejęło władzę i realizowało swój program: w Belgii i za granicą zaczęło powstawać coraz więcej prac krytycznych, przestrzeń literacka została tak zaaranżowana, by autorzy mieli do czynienia z instytucjami, zachowując jednocześnie niezależność wobec nich, co gwarantowało jakość literatury i jej względną innowacyjność.

Dominujące dziś pokolenie pisarzy uporało się z kompleksem „małego Belgia”. Nie przejmują się już wcale paryską nowoczesnością, choć wielu młodych pisarzy jest wydawanych we Francji. Przeszto troszczyć się o tworzenie literatury narodowej, skończyły się bowiem czasy ruchów i szkół literackich. Tym niemniej tożsamość belgijska (przynajmniej na pozór) zyskała pewną stabilność dzięki paru sukcesom oraz podtrzymywanym tradycjom, czasami nawet dzielonym ze współobywatelami flamandzkimi. To sukcesy sportowe („Diablos rouges”<sup>20</sup>, Eddy Merckx<sup>21</sup>), kuchnia (małże, frytki, piwo, czekolada, cukierki *cuberdons*, gofry), autoironia (*Kot Gelucka*), narodowa skromność, zdolność do kompromisu, gdy w grę wchodzi przeciwstawienie się przemocy i rozlewowi krwi, a z drugiej strony tak rozbudowane instytucje, że niewielu zdolowało dokładnie je poznać, Bal Narodowy i trwające podczas niego owacje dla króla Belgów...

Te obrazy za granicą wywołują raczej sympatię, choć w rzeczywistości część Belgów jest również przywiązana do własnej tożsamości lokalnej, celebrowanej podczas ciągle żywych uroczystości folklorystycznych. Patrząc na ten dość radosny obraz, trzeba jednak przyznać, że osoby francuskojęzyczne i Flamandowie żyją osobnym życiem; ci drudzy tworzą naród ze skłonnością do bardzo silnego nacjonalizmu, szczególnie gdy chodzi o uchwalenie nowych zasad płacenia podatków, które dzisiaj pobierane są na poziomie federacji. Szósta reforma państwa (2012–2014) doprowadziła do przekazania kompetencji z federacji do gmin i regionów, zwłaszcza w kwestii zatrudnienia, zdrowia i zasiłków rodzinnych. Być może znajdujemy się w przededniu reorganizacji politycznej i instytucjonalnej, która doprowadziłaby do utworzenia konfederacji oraz pozwoliłaby Flamandom – a tego się domagają – na odzyskanie pieniędzy („I want my money back”, jak mawiała Margaret Thatcher), bowiem północna część kraju jest dzisiaj wyraźnie bogatsza niż część południowa.

Zbiór tekstów, które prezentujemy w tym numerze, pozwala czytelnikowi stwierdzić, że współcześni autorzy nie stronią od nawiązań do własnego kraju i do kilku jego szczególnych cech, czasami nawet z przymrużeniem oka traktując dziedzictwo malarskiej Flandrii. Ogólna tendencja każe raczej pomijać kłopotliwe kwestie: Belgia dzieli los swoich europejskich sąsiadów.

**Marie Giraud-Claude-Lafontaine**

PRZYPISY

- 1 Jak zauważa badacz literatury belgijskiej Ryszard Siwek, „po polsku można by powie-

- dzieć belgijskość, lecz takie tłumaczenie nie jest zgodne z intencją autorów, neutralne wskazanie belgijskości bardziej oddaje raczej *belgité* – termin zaproponowany przez belgo-filskich Włochów dwadzieścia lat później. Mertens i Javeau natomiast inspirowali się istniejącym określeniem *négritude* od pejoratywnego *négre* (czarnucha), nie Murzyna (*Noir*). Zob. Ryszard Siwek, *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*, Kraków 2001, s. 13. Przepis tłumacza.
- 2 Pierre F. Claes, *Conjectures sur l'avenir littéraire de la Belgique*, „Revue belge. Journal scientifique, philosophique et littéraire”, t. II, 1830, s. 65–76, cyt. za: Rainier Grutman, *Histoire de la littérature belge, 1830–2000*, red. J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis, R. Grutman, Paris 2003, s. 21–30.
  - 3 Zob. Jean Stengers, *Les Racines de la Belgique. Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, t. 1, Bruxelles 2000, s. 133.
  - 4 Zob. Tamże, s. 159.
  - 5 Zob. Michel Francard et al., *L'Insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Louvain-La-Neuve, n° spécial des „Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain”, 1993, cyt. za: Benoît Denis, Jean Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles 2005, s. 58–62.
  - 6 Jean-Marie Klinkenberg, *Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones* [w:] Michel Francard, Geneviève Geron, Régine Wilmet, *L'Insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Louvain-La-Neuve, n° spécial des „Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain”, 1993, 1993, s. 70–80, cyt. za : Benoît Denis, Jean Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, dz. cyt. 2005, s. 71–80.
  - 7 Unia między katolikami a liberałami przeciwko reżimowi holenderskiemu.
  - 8 Ruch polityczny związany ze zbliżeniem się do Francji.
  - 9 Charles Faider, *De la nationalité littéraire en Belgique et du nouveau drame de M. Noyer*, La revue belge, t. III, 1836, s. 514–532.
  - 10 Théodore Olivier, *De la littérature française en Belgique*, Tournai 1852.
  - 11 Paul Bay, zob. Paul Delsemme, *Le style coruscant, mouture belge de l'écriture artiste des Goncourt*, bon-à-tirer.com, nr 11, 15.11.2004, <http://www.bon-a-tirer.com/volume11/pd.html>.
  - 12 Georges Virrès, tamże.
  - 13 Michel Otten, *Paysages du Nord. Études de littérature belge de langue française*, réunies et présentées par P. Halen, G. Michaux, P. Piret, Bruxelles 2013, s. 310.
  - 14 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature, La Belgique Francophone*, t. I, *L'engendrement (1815–1918)*, Bruxelles 2015, s. 292–293.
  - 15 W belgijskich szkołach wykorzystywano tabelkę z dwiema kolumnami: po lewej stronie było napisane „ne dites pas” [tak nie mówimy], a po prawej „dites” [tak mówimy]. Na przykład: Tak nie mówimy: *Çeuf à l'écaille*, tak mówimy: *Çeuf à la coque*; tak nie mówimy: *par après*, tak mówimy: *après*. Przykłady za: R. Riqueter, *La Nouvelle grammaire française avec l'application des règles à l'histoire de la Belgique et un tableau raisonné des principaux wallandricismes et wallonismes*, Gand 1842, s. 173.
  - 16 Pierre Mertens, *De la difficulté d'être belge*, „Les Nouvelles littéraires”, dossier „Une autre Belgique”, 4–11 novembre 1976.
  - 17 Termin *creux* został opracowany w okresie *belgitude*. Wiąże się on z kwestią tożsamości, która odwołuje się do negatywności: francuskojęzyczna Belgia nie jest ani Francją, ani Flandrią; Bruksela nie jest ani Włonią, ani Flandrią. Ta tożsamościowa „skorupa” silnie wiąże się z nielinearną, pogmatwaną i wybrakowaną historią. Dzisiaj Marc Quaghebeur, który niegdyś ukuł to wyrażenie, na nowo precyzuje ów koncept, skorupa bowiem nie istnieje bez wypełnienia; tożsamość frankofońskiej Belgii zdaje się istnieć sama w sobie. Przepis M.G.C.L. Ryszard Siwek proponuje termin „pusta skorupa”. Przepis tłumacza.
  - 18 Przywołuję tutaj tytuły z *Balises* (wydanie 1998).
  - 19 Michel Biron, *Littérature et banquet*, „Textyles” (online), 15/1999 (data dostępu: 21.04.2016, <http://textyles.revues.org/1106>).
  - 20 Narodowa drużyna piłki nożnej.
  - 21 Belgijski mistrz kolarstwa, który pięciokrotnie wygrał w latach 70. Tour de France.

# Guy Goffette

## Bieliźniane dzieciństwo

Przełożyła Karolina Czerska

### Biustonosz Mojżesza

#### 1

Córka faraona nazywała się Germaine. Duża Germaine. Ważyła jakieś sto dwadzieścia kilo.

Była moim pierwszym prawdziwym zetknięciem z damską bielizną. Pierwszym, jakie pamiętam, gdy sięgam do wczesnego dzieciństwa, do tych lat, kiedy, jak to się mówi, pamięć jest jeszcze tajemniczym ogrodem – bujnym, splątanym, szumiącym, pełnym dziwnych odgłosów i mrocznego bulgotania.

Musiałem mieć dwa albo trzy lata.

To było w wakacje.

W domu nie mieliśmy jeszcze tego potwora z ogromnym kołem i malutkim silniczkem, który wypełniał pralnię parą i hukiem, a mianowicie pralki (jednej z pierwszych na świecie, jak zapewniał tata). Stanie się ona chlubą mojej matki, kiedy jej mąż, „złota rączka”, wśród steku przekleństw i odgłosów młotka w całym pomieszczeniu, w końcu ją zainstaluje. W każdy poniedziałek rano moja biedna mama, chcąc nie chcąc, czy padał deszcz czy śnieg, zmuszała się, by schodzić w dół miasteczka do pralni.

Jej ulubiona sąsiadka, duża Germaine, czekała na nią przy drodze, paląc fajkę.

Mama nie miała nikogo do opieki nade mną, więc zabierała – między koszem brudnej bielizny, balią, kijanką do prania, szczotką i błękitem metylenowym – małego Simona, który siedział wniebowzięty na drewnianych taczkach, trzęsących się z chrobotem po drodze.

#### 2

Przy wyjściu z miasteczka, tam, gdzie zaczynały się łąki i pola z żytem i orkiszem oraz zbocza usiane makami, wznosił się budynek bez okien z przylegającym do niego wykutym w skale zbiornikiem wodnym, czyli gminna pralnia. Był to doskonały kwadrat pod gołym niebem z czymś na kształt podwórka wokół położonego centralnie zbiornika, gdzie znalazła schronienie lawenda. Studnia z wdzięcznością przyjmowała deszczówkę, hojnie obdarzana przez jazgotliwe źródło, którego melodia niebawem zainteresowała Simona.

Czuł się jak w bajce, nieustannie pochylając się nad czystą i lodowatą wodą, by zanurzać w niej rączkę, którą poruszał niczym czarodziejską różdżką, i śmiał się, widząc migoczące w wodzie niebo, odpowiadające mu żywo tym samym i zamieniające się w ławicę błyszczących ryb.

Już kilkakrotnie mama wołała go do siebie. Klęcząc w balii, moczyła bieliznę, mydliła ją szczotką na drewnianej desce, która kręciła się wkoło zbiornika, płukała ją, dorzucała magiczny błękit, uderzała w bieliznę, znowu płukała.

Często się jej przyglądałem, gdy tak uderzała, podziwiałem ją – włosy miała upięte w chustkę, żeby nie spadały na twarz; do złudzenia przypominała Indiankę z książki, którą czytała mi wieczorami, siedząc przy moim łóżku.

Dokoła wszystko zaczęło mocno uderzać, gdakać, krzyżeć i śmiać się; pralnia zapełniała się stopniowo, tak, jakby wszystkie te gestykulujące kobiety umówiły się tam na partyjkę dowcipów.

Po upływie kilku tygodni zrozumiałem, obserwując prawie niezmienny podział na grupy wzdłuż deski, że nie mieszały się ze sobą, i że to, co brałem za zabawę wśród okrzyków i śmiechów, było kpiną, sarkazmem i przyganą. I coraz lepiej odróżniałem w ogłuszającym koncercie kijanek do prania białe nuty od czarnych.

A pewnego dnia, po zjadliwym, ostrym komentarzu, z przeciwnych brzegów nagle zerwały się dwie kobiety z kijankami w powietrzu, ciężkie od gróźb i gotowe do bójki.

Simon przestraszył się i pobiegł zanurzyć się w spódnicy matki. Ale do bijatyki nie doszło dzięki gromkiej interwencji dużej Germaine, która stała obok mojej mamy i niewzruszenie biła o swoją żelazną balię.

Tego ranka zapomniałem o wodzie i o magicznym błękitcie, o grze światła i cienia. I robiłem wszystko, żeby w końcu Germaine zgodziła się wziąć mnie na taczki i zabrać w górę, do miasteczka.

Dumny niczym królewski syn patrzyłem z góry na moją matkę.

### 3

To jednak nie kłótnie kobiet były przyczyną wypadku, którego stałem się ofiarą i – niechcący – gwiazdą, ale moja niewiedza.

Na skutek tego, że pochylałem się nad wodą, stało się, co musiało się stać: wpadłem do zbiornika. Zimno ścięło mnie tym mocniej, że na zewnątrz panował upał. Studnia nie była bardzo głęboka, ale zrobiła się śliska przez zielony muł na dnie i dziecko, które nie mogło się o nic zaczepić, obsuwało się, kręciło i wrzeszczało, gdy tylko udawało mu się wychylić głowę z wody. Wpadło w panikę, kiedy woda wdarła mu się do ust

## GUY GOFFETTE

i do uszu, a jego nieskładne ruchy, przy pomocy których chciało się wydostać, powodowały tylko, że zanurzało się znowu i oddalało coraz bardziej od ramion desperacko wyciągniętych ku niemu na brzegu w stronę środkowej części zbiornika, gdzie prąd był najsilniejszy. W pralni ogłoszono wojenny alert. Moja matka krzyczała z rękami wzniesionymi do nieba. Byłem zgubiony, jej dziecko nie żyło, ona również chciała umrzeć. Kobiety biegały we wszystkie strony, wybiegały z pralni i wołały o pomoc, inne kładły się na desce i wyciągały swoje kijanki, żeby złapać dziecko.

Wypiłem już sporo wody, kiedy nagle poczułem, że coś mnie łapie, ciągnie w stronę brzegu i wyciąga z wody. Szczękałem zębami, nawet ktoś powiedział, że byłem cały niebieski, mojej matce zrobiło się słabo i ktoś wyprowadził ją na zewnątrz, położył na cembrowinie zbiornika i cucił, aż doszła do siebie.

W tym czasie wewnątrz starano się ogrzać dziecko. Nie było żadnej suchej bielizny. Wszyscy gratulowali właśnie dużej Germaine, zuch dziewczynie. A ona była zadowolona nie tylko z tego, że mnie wyłowila – uchroniła mnie również przed zapaleniem płuc i pewną śmiercią. Nasz stary lekarz, którego pilnie wezwano, siedząc przy moim łóżku powiedział, że nie jestem jak dąb, ale raczej jak trzcina, delikatne dziecko, które urodziło się przez poród kleszczowy i przeżyło wiele trudności – te ostatnie słowa zostały wypowiedziane w taki sposób, że usłyszeli je tylko ci, którzy mieli uszy, by słyszeć.

Wiele lat później powiedziano mi, że Germaine nie wymyśliła nic lepszego, jak to, żeby rozebrać Simona, rozpiąć swój gorset i wpakować golutkę dziecko w ciepłe miejsce, między własne piersi, przy brzuchu. Potem pobiegła do najbliższego domu w miasteczku, gdzie mnie wysuszyli i mocno natarli całe ciało, a potem przyszła moja matka i zabrała mnie do domu.

Stary doktor z powrotem mnie przykrył i spytał, czy znam historię Mojżesza, a ja pokręciłem przecząco głową. Gdy usłyszałem ją rok czy dwa lata później z ust tej, którą zwano Mamusią, w szkółce sióstr, gdzie mnie umieszczono, nie pamiętałem już o całym zajściu, więc nie dostrzegałem związku z tym, co mi się przytrafiło.

Dopiero nie tak dawno temu, podczas stypy po pogrzebie dużej Germaine, zrozumiałem komentarz lekarza i wiedziałem już to, co przede mną ukrywano z powodu pruderii mojej matki: bielizną, która pomogła ocalić tego przygodnego Mojżesza, był biustonosz Germaine.

Choćby wszyscy zapewniali mnie, że nie wiadomo jak nazywała się dziewczyna, która uratowała Mojżesza – dla mnie nosi ona imię Germaine.

Guy Goffette





Napoleon BRYL, *Bruksela*, fotografia

Napoleon BRYL, nauczyciel akademicki, artysta fotograf i video, grafik komputerowy. Zajmuje się fotografią i video eksperymentalnym, łącząc techniki tradycyjne z najnowszymi technologiami. Pracował na łódzkiej ASP, gdzie uczył technik fotograficznych i podstaw animacji. Od 2011 roku związany z Wydziałem Intermediów Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Współpracuje także z Apple Polska w zakresie wykorzystania i wdrażania nowoczesnych technologii w nauczaniu, w tym szczególnie w edukacji prowadzonej przez instytucje kultury wszystkich szczebli.

# François Emmanuel

## Noszenie mojej matki

Przełożyła Karolina Czerska

### VIII

Pamiętam, że gdy byliśmy dziećmi, przerażeni tym przepychem całowaliśmy złotą patenę, zapach kadzideł mieszał się z nieuchwytną obecnością, i jedliśmy ciało Boga, obejmując bojaźliwym spojrzeniem przestrzeń świątyni, która przyprawiała o zawrót głowy, wydrążone płyty czaszek i kości pod sklepieniem, gdzie krążył umysł, w tym przybytku celebrans intonuje śpiew, który nazywa dziękczynieniem, wzywa anioły i jest na ty z Najwyższym, wspomnienie czasów, kiedy w niedzielę na godzinę zanurzaliśmy się w sakramentalnej nudzie, ta, którą Bóg wezwał do siebie, intonuje ksiądz, a jego głos rezonuje w lodowatej nawie, mówi o ogromie Boskiej miłości, Bóg i jego nieskończone współczucie, i na nowo obraz tego ogromnego kościoła rozpada się na barokowe ołtarze, na drewniane aniołki, na dziewice w ekstazie, na ciemne tabernakulum, w Wielką Sobotę nakrywali posągi fioletowym całunem, a poprzedniego wieczoru teatralnie deklamowali opowieść o Męce, padali na twarz, i wyzionał ducha

### XIV

Oczarowana morfiną mówisz tak, jak nie mówiłaś nigdy, wspominasz młodą dziewczynę, której nie znałem, o falujących blond włosach zwiniętych w loki opadające na ramiona, która zdobi obraz w twojej sypialni, z tym rozkosznym dziewczęcym uśmiechem, młoda dziewczyna, która wozila rowerem zupę dla ojca do tego samego szpitala, w którym lodowaty zapach medycyny zastąpił zapach miłosierdzia, nawet jeśli przetrwały jeszcze wgłębienia na wystraszone madonny i wszędzie krucyfiksy z czarnego metalu, pozbawione piękna, użytkowe, żeby oznaczyć terytorium, a ty uśmiechasz się, bo znalazłaś się w tym samym szpitalu, co twój ojciec, udając, że nie wiesz o innych okolicznościach, o tej złej chorobie, która zabrała go swoim oddechem i o której tak mało mi powiedziałaś, byłem w twoim brzuchu, kiedy on konał, ujrzałem światło dnia, kiedy umarł, dostałem w spadku jego imię, i przez splot mojego życia z jego umieraniem, nawet o tym nie wiedząc, noszę kawałek jego części cienia, niedbałą smugę światła, którą ci zostawił

### XV

I ci przodkowie o poważnych twarzach, których fotografie chcesz odłożyć, uswięcone przez prowincjonalnych fotografów, czasami opatrzone legen-

dą z nazwiskiem lub datą, nikłą, wymijającą, zaznaczoną końcem ołówka, kto to znowu był, jakie pokrewieństwo, trochę się wahasz, przypominasz sobie, nadajesz pozorny porządek, światło jest niezwykle jasne, a zmęczenie ogromne, odkładasz zadanie na potem, nazwiska na rewersach twarzy przywołały jakieś wspomnienia, ale znowu śpisz ukojona morfiną, młoda dziewczyna znowu pojechała na rowerze z czasów wojny, myślę o miłości do twojego ojca, myślę o waszym szalonym siostrzanym śmiechu, kiedy wspomnienie o nim, ale czy to był on, budziło ten słomiany zapach, który mącił wasz wzrok, myślę, że powinienem był zadać ci więcej pytań o mężczyznę, po którym mam imię, ale dorastałem w ciszy, przyzwyczailem się jak do rzeczy, szedłem po omacku, nie wiedząc, w co uderzam, nauczyłem się odczytywać z twarzy niewyraźny tekst tej mrocznej obecności, wtedy wybrałem zawód polegający na słuchaniu tego, o czym mówi się w głuchych pokojach, zostałem pisarzem

## XVI

Potem nagle obojętność świata, toczymy się obłądnym ruchem, przed nami szary karawan, nasza powolność jest teraz oznaką przynależności, inni wymijają nas, trąbiąc, potem w miarę przybliżania się do ziemi, na której się urodziłaś, powraca dzieciństwo, tamte lasy i wzgórza, nazwy miejsc, które wiedzą, całe połączenie zapachów i półcieni domu D. z purpurową winoroślą, dwoma stuletnimi kasztanowcami, ochryłym wahadłem zegara, wtedy mówiło się, że lasek, że pokój z połączonymi łózkami, że czarna dziura, że ciotki, wyjmowało się kostiumy z walizki na strychu obok cysterny z wodą, żeby robić teatr, całe moje dzieciństwo w sepiowy deseń z tapety w pokojach, co zrobili z domem, teraz, kiedy ciotki nie żyją, gdzie jesteście, kobiety z tamtych lat, w kwiecistych fartuchach, śmiejące się z naszych zabaw, zamykające drzwi na dwa spusty, żeby szeptać do siebie i strzec swoich tajemnic

## XIX

Bo czytałaś moje książki, pozwalając się objąć i lekko unieść głosowi, który poruszał tekstem, to nie do końca był mój głos, próbował zawładnąć innym głosem, za każdym razem popychając dalej i dalej delikatną iglicę spojrzenia, ale zdradzając tu i ówdzie drżenie upartego dziecka, badacza światów, którego powinnaś rozpoznać, tego dziecka, które w tak małym stopniu przypominałaś, dziecka wyjątkowego i jedyne jak one wszystkie, sprawiają, że pęka skóra dzieciństwa, wiercą się, potykają, rozpierzchają, powracają wystraszone, by wytrzeć łzy, potem biegną znowu w stronę placu zabaw, dalekie od prostodusznych sporów, wiele lat później widzę cię znowu, gdy czytasz moje teksty, wpisy, czary, krajobrazy rażone piorunem, które napisane przez obce ci dorosłe dziecko wracają, budząc to samo zdziwienie, delikatnie raniąc, unosisz głowę, zniszczona, całowana, porowata, wzdychasz, mówisz, że tak jest dobrze, potem odwracasz wzrok w stronę okna, odpychasz w mrok ten daleki ruch cieni, który cię przytrzymywał

## XXI

Kiedy oboje byliśmy oszołomieni życiem, kiedy jeszcze nie miałem imienia, gdy nasze noce mieszały się, gdy czułem jak twoje sny odbijają się od mojej śluzowatej celi, twoja skóra łamana kołem przez moją skórę, kiedy byliśmy poddawani wstrząsom tych samych radości, wzruszeni nadchodzącym dniem, wymyślaniem kształtów z chmur, przecinaniem firmamentu, purpurowymi nitkami zmierzchu, w tych momentach, kiedy oparci o siebie plecami rozmawialiśmy bez końca w grocie głębokiej śliny, a moje palce do połowy zaciśnięte w pięści, i moje nierówne ciało ludzkiej larwy, i moje szeroko otwarte oczy w twojej morskiej wodzie, matka pośród wszystkich matek, w twojej świadomości nosicielka ogromnego dźwigania świata, sadów obfitujących w ciężarne samice, w królowe-pszczoły, w letnie listowie, potem pewnego ranka morze odkryło swoje madrepory, odłączyłem się

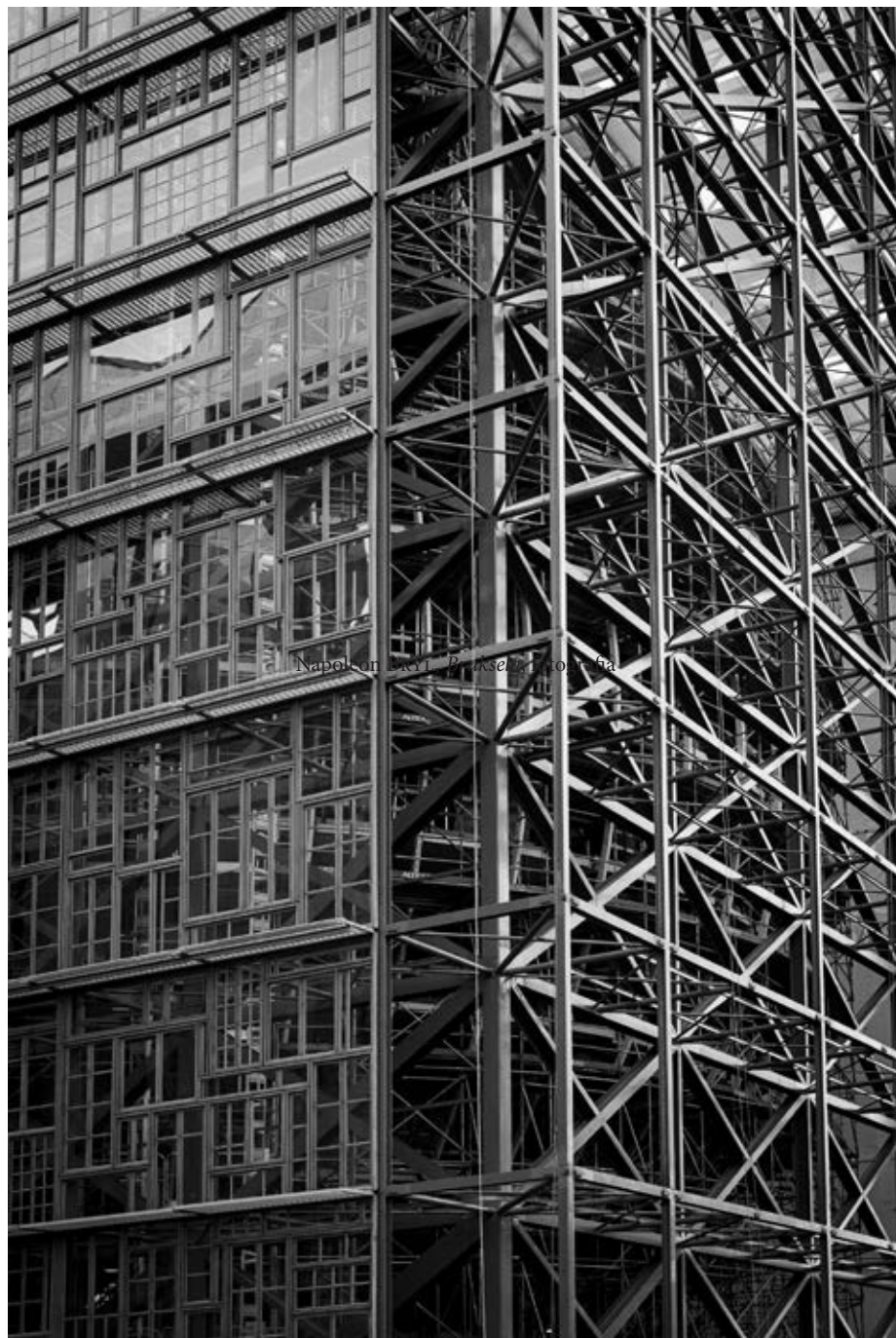
## XXVI

Ta droga ciągnie się bez końca w górę miasteczka, ta ulica, którą idziemy za toczącym się karawanem, i ta otwarta kłapa samochodu pogrzebowego, ten zięjący kwadrat, w ciszy prowadzi pochód, jedynie przy odgłosach silnika i ciężkiego stąpania, i tak rozciąga się długa kolumna tych, którzy wkraczą w noc popołudnia, podczas gdy trawa wynurza się powoli, gryząc kontury asfaltu, a krawężniki z szarego kamienia kroczą zbyt wolno, ozdobione koryta, koronkowe ogrodzenia, nad brzegiem czarnej rzeki, po której ślizga się barka z trupem ciebie, i prąd cię unosi, i twoje ciało się rozczłonkowuje, i twoja głowa już się nie trzyma, już nigdy nie ujrzę słońca w podobny sposób, ani pory roku, w której trawa jest spalona, ani tego żarzącego się głogu, ani tych wielkich beli siana, w ciszy idziemy przez ciężar dnia, towarzysząc ci, jak mówią, na twoje ostatnie miejsce spoczynku, idziemy, w grupkach, ulegli, zgodnie z oschłymi nakazami obrzędu

## XXXII

Gdy patrzę na ciebie z daleka, wspomnienie o tobie jest niemal łagodne, jak bursztynowe światło wspomnienia, skóra młodych kobiet, czasami już cię nie widzę, nie wiem o tobie, zgubiłem cię, czasami przychodzisz dzięki snom i mówisz coś, o czym zaraz potem zapominam, pozostawiasz mi niewyraźne i uporczywe wrażenie, że zajrzałaś trochę przez przypadek, by zostawić na progu paczkę, wtedy mówię śniła mi się matka, trochę o tobie mówię, rozmawiamy o tobie, języki się rozwiązują, ktoś mówi, nie podobałoby jej się to, byłaby bardzo zadowolona, w ten sposób wkraczasz w błahe rozmowy, jesteś matką, która nie żyje, czasami idę środkiem drogi i nagle się odwracam, żeby zobaczyć, mój wzrok przenika półcień, ale niczego nie ma, nieraz czuję, że w cieniu czuwasz, by domknęły się różne sprawy, trzymasz mnie za rękę, by nie drżała, czasami jestem szczęśliwy, że żyję, lubię je-sienny wiatr, śpiew wody, powolne pierzenie krajobrazu

François Emmanuel



Napoleon BRYL, Bruksela, fotografia

Napoleon BRYL, *Bruksela*, fotografia

# Jean-Claude Pirotte

## Dorastanie w Gueldre

Przełożyła Agnieszka Kukuryk

Kiedy piszę, zimowy wiatr unosi daleko śpiew syren. Przypominam sobie słowa Hana oraz jego uśmiech, smutny i wesoły. Czyżbym zbyt późno zrozumiał, jak bardzo jego obecność jest dla mnie ważna?

Opowiadał o Wschodzie, dokąd najpierw wyruszył w towarzystwie cichego i maniakalnego archeologa, by uczestniczyć w badaniach wykopaliskowych. Poznał blask czerwonych skał i tajemnice Kapadocji. Kurdyjscy nomadowie prowadzili go sobie tylko znanymi szlakami, zdradzając kryjówki, które tubylcy utrzymywali w tajemnicy aż do śmierci. Pił zieloną herbatę i dzielił się ciastem oraz jogurtem o cierpkim i mocnym smaku. Dotarł do granic Persji, przemierzając Elbrus, spotykając grupę Ormian, będących na wiecznym wygnaniu, którzy nocą, w swoich obozowiskach, śpiewali mu długie melopeje z opowieści Chaham Chahnoura. Zwiedził Isfahan i Sziraz, zobaczył Mezopotamię i róże z Damaszku. Potem podziwiał pustynie, na których pałace wspomnienia gasną, gdy nadchodzi noc i piaskowy wiatr ustaje. Już dawno opuścił swoich współtowarzyszy podróży. Nie posiadał nic poza poczuciem przynależności do królestwa pustynnych krajobrazów, w którym panuje bezkrólewie.

Tymczasem, po upływie wielu pór roku, pewnego wieczora dogadał się z karawanierami podążającymi do świętego miasta. W końcu, w porcie Dżudda, stary marynarz, podobnie jak on, Holender, zabrał go na swój pokład.

Z Rotterdamu, gdzie przy płynął na greckim statku, przeniósł się do Lejdy, i tam, jak gdyby nigdy nic, skończył studia z geologii. Było to pewnego jesienno dnia, kiedy wiatr od Morza Północnego unosił żółte i czerwone liście lipy, i wirował między ulicami rozsianymi wokół uniwersytetu. Jego ojciec odebrał go stamtąd jakby wracał po kilkudniowej nieobecności.

\* \* \*

Muszę ci opowiedzieć, jak ją spotkałem, mówi Han. To działo się tutaj, w tej tawernie, gdzie teraz jesteśmy. Wieczorem weszła sama, piłem wtedy gin przy tym stoliku niedaleko okna i, nie zanurzając się w lekturze, patrzyłem na przypadkowo otwartą stronę książki, której tytuł wciąż pamiętam, ty też ją znasz: *Het Bergmeer* [Górskie jezioro] Karela Van de Woestijne. Wiersz nosił tytuł *Dziewczyny z tawerny*. Autor twierdzi, że mają one delikatne kolana i że ich dzieci rodzą się martwe.

Daar wachtenons rood de deernen.  
Daar raken wij't leven kwijt.

Rozumiesz, co to znaczy, nie? To właśnie tą czerwienią polują na nas i w ten sposób tracimy życie. Ale nie, ona nie była ubrana na czerwono, a ja nie zamierzałem stracić życia, myślałem raczej o tym, żeby ją poznać, być może nawet zasłużyć na nią tym długim oczekiwaniem.

Ale to nigdy nie jest kwestia zasługi, wiesz? Czy ty czułeś kiedykolwiek, że jesteś chłopcem zasługującym na wyróżnienie? Pijemy i palimy, czasu ubywa jak tego kończącego się, choć ponadczasowego, ginu lub spala się jak ten postrzępiony knot z naszej oliwnej lampy. Powiedziałem ci, że tego wieczora, tej nocy mieliśmy czas, a mówię jakby wieczór trwał wiecznie, jakby to, o czym staram ci się opowiedzieć, miało cofnąć wskazówki zegarów, podczas gdy czas mi uciekał, a obraz młodej dziewczyny, stojącej w półmroku przy barze, wahającej się, zanim wybierze samotny stolik, zmieniał się w cudowną wizję i tak odległą, że czas nie mógł jej zburzyć.

Han opowiadał, dni mijały, a ja pisałem. Tego ranka obudziłem się w aksamitnym nastroju i jedwabnej pościeli. Wokół mnie panowała ogromna cisza. Nie słyszałem donośnych brzęków dzbanków na mleko ani dźwięku dzwonka z roweru listonosza. Nie słyszałem wiatru w brzożach ani zgrzytania wiatrowskazu na szczycie dachu pokrytym strzechą. Nie słyszałem Pani Prins tłukącej się w kuchni miedzianymi garnkami. Jednak cisza ta nie zwiastowała zagrożenia ani nieszczęścia, które wisiałyby w powietrzu. Nie słyszałem najsłabszego śmiechu mewy ani głuchego szeptu jodeł w głębokich zaspach. Wydaje mi się, że śniłem jak dziecko w krainie śniegu.

Był tam śnieg. Jego jasność dodawała płątkom jeszcze większej przezroczystości. Były ogromne połacie olśniewających zasp, wokół których wystawały czubki głęboko zielonych jodeł. Krajobraz był statyczny, ale wibrował w promieniach słonecznych. Jedyna chmura o nieskazitelnej bieli lśniła na horyzoncie tak, że mogłem zobaczyć delikatny kontur ukształtowania terenu precyzyjnie określonego liniami błyszczącego gwaszu. Jest tak, jak na lekcji rysunku, a zabieram się do pisania, przypominając sobie chwile, których w szkole nienawidziłem: „Pada śnieg. Opiszcie swój ogródek”. Czego kategorycznie odmawiałem. No i właśnie.

Być może później opowiem o ogródku mojego dzieciństwa, o jego grubych drzewach, o parku, który był za nimi, a zwłaszcza o wysokim ogrodzeniu, które oddziało go od świata i sprawiało, że czułem się uwięziony.

Zszedłem do kuchni, ale nie zastałem tam nikogo. Pan Prins i starsza pani siedzieli przy oknie w salonie i podziwiali śnieg, który tkął koronkowe sieci wokół kępek wrzosów. Wypiłem herbatę, nie zaburzając ciszy. Pan Prins trzymał na kolanach otwartą książkę, którą chwilę potem uniósł w moją stronę, wskazując palcem prawą stronę. Rozpoznałem wiersz Guida Gezelle'a, *Winterstilte*, zimowa cisza, zimowy spokój, zimowy ład. A jak przetłumaczyć to:

Een witte spreek  
Ligt overall  
Gespreid op'swerelds akker

Właśnie. Jak przetłumaczyć słowa tak proste, tak zwyczajne, jak przełożyć srogą melodię z dźwiękami wiatru szumiącego po równinach, które wciąż zamieszkiwały ciszę?

Nic bardziej banalnego niż opisać w języku francuskim obraz zimy za pomocą rozciągniętego wszędzie na polach białego płaszcza. Patrząc na śnieg, pomyślałem o tych wszystkich książkach, których nie przeczytałem, ale które w miarę możliwości przeczytam, bez zbytniego pośpiechu. Tak samo myślę o życiu Hana, który jest w miejscu, gdzie słońce spala niemożliwą miłość. I przypomniało mi się jedno zdanie z pierwszej powieści André Dhôtela, być może najbardziej znaczące zdanie: „Jego życie przypomina piękną, rozdartą książkę”. Stwierdziłem, że rozmawiając z Hanem, mógłbym powtórzyć: twoje życie przypomina piękną, rozdartą książkę. Jednak powstrzymałem się od wypowiedzenia słów mogących ożywić ukrojony już ból.

W rzeczywistości Han nie zwierzył mi się z tej smutnej miłości. Opisywał swoje nocne przechadzki po dzielnicach i przedmieściach. Opowiadał o podróży w dalekie, odrażające i cudowne zakątki Wschodu. Między tymi dwoma okresami pojawiła się miłość, o której, sądziłem, nie chciał rozmawiać. To musiało być jak środek snu, błysk zbyt oślepiający słowa i pamięć. Teraz mówił dalej: nie możesz znać banalnej natury miłości. Można sobie wyobrazić nadmiar szczęścia lub nieszczęścia albo melodyjny lament dworskiej miłości, albo ból daremnych romantycznych namiętności, albo nieuchronność zerwanych losów. Byłem młody, mówił, nie wiedziałem, że wszystko zmyśliłem, nawet łagodne wieczory i niespodziewanie wyszeptane zwierzenia. W Holandii chłopcy i dziewczęta uczęszczają do tych samych liceów, razem jeżdżą na wycieczki rowerowe, a przyjaźń rozwija się bez przeszkód, które tworzą iluzję zakazów.

Odpowiedziałem, że znam to uczucie, że miałem okazję je przeżyć. Jednak nigdy nie będziesz holenderskim chłopcem, mówił Han, dlatego kochasz Holandię i swobodny styl jej młodzieży, który być może jest przepisem na spokojne życie i szczepionką przeciwko zakażeniu porywami serca.

Przypomnij sobie, że, zaraz po twoim przyjeździe, mój ojciec zaczął cię szlachetnie nakłaniać do przetłumaczenia *Don Kichota* Cervantésa. Nam, swoim dzieciom, też kiedyś zaproponował to samo niechlubne zadanie, kiedy byliśmy w twoim wieku. Wszystko po to, by nas ustrzec od rycerskich utopii i żebyśmy nie walczyli z własnymi wiatrakami? Po to, żeby przekazać nam zwyczajną mądrość Sancho, sceptyczną i przebiegłą, czy też wręcz przeciwnie, żeby w niezauważalny sposób obudzić w nas niezapomniane żądze? Nie uważasz, że mój ojciec, kiedy dosiada swój czarny rower, przypomina szlachcica z La Manchy? Nie sądzę, żeby kazał naszej siostrze tłumaczyć



*Grzeczne dziewczynki* albo *Niebezpieczne związki*. Wysła za mąż młodo, mieszka w Kanadzie i prawie o niej zapomniałem. Ale ty powinieneś ją znać. Wiosną zeszłego roku spędziła kilka tygodni w Ede. Byłeś tam, prawda?

Odpowiedziałem mu, że znam Minę, ale że nie było to wiosną ubiegłego roku. Rzecz miała miejsce minionego lata. Nawet nie poczerwieniałem, wymawiając jej imię. Tymczasem Han szukał mojego spojrzenia:

– To piękna roślina, Wilhelmina, bardzo piękna roślina egzotyczna, roślina mięsożerna. Wydaje się, jakbyś mocno to przeżył.

– Dlaczego tak mówisz?

– Nie wiem, taka myśl o niej przyszła mi do głowy, ale założmy, że się mylę.

Zaśmiał się. Ale rozmawialiśmy o *Don Kichocie*. A zatem, jak się dowiedzieć? Między śmiesznością a heroizmem: którą drogę wybrać? Heroizm, mówił, może być tylko niezauważalny, w przeciwnym razie wypaczają go śmieszność lub absurd. Wiesz, chciałbym zrozumieć, w jaki sposób miałem zamiar poznać młodą wymarzoną dziewczynę, która tego wieczora weszła do tawerny. Usiadła przy narożnym stoliku, skąd mogłem ją obserwować, a gdy gospodarz podszedł do niej z kagankiem, zaskoczył mnie błysk jej oczu. Zwróciła twarz ku światłu i zadziwiająco wyraziste i łagodne kontury Madelaine, pędzla Mistrza Półfigur Kobięcych, ukazały się w drżącej poświacie. Podobnie jak na portrecie miała spuszczone wzrok i długie rzęsy o niebieskawej przezroczystości. Delikatna broda rysowała cień pod owalem policzka, a małe usta o lekko nabrzmiałej dolnej wardze dawały lekki zarys tajemniczego uśmiechu. Przedziałek pośrodku fryzury, szalone angielskie loki, elegancki pleciony kok, który odsłaniał ramiona i łuk szyi, krągłe i pełne życia ramiona, wszystko to pozwalało uznać młodą dziewczynę nie tyle za odbicie ideału, ile za ideał sam w sobie, całkowicie prawdziwy, cudownie niedostępny i urzekająco oddany.

Znasz portret Agnès Sorel namalowany przez Jeana Fouqueta, byłeś w muzeum w Antwerpii, wspominam o tym, by stworzyć ci wyobrażenie twarzy Madelaine, gdyż te dwa modele posiadają ten sam typ urody, delikatnej i mocnej zarazem, pełen enigmatycznych niedopowiedzeń, czoło gładkie, a skórę tak cienką, bladą i przezroczystą jak welinowy papier, który wyszedł z użytku. W Madelaine jest jednak coś bardziej aluzyjnego, bardziej subtelne życie wewnętrzne lub, kto wie, bardziej perwersyjne, mimo skromnego wyglądu, jakiś mroczny cień schowany za jasnym obliczem. A poza tym, nie, Agnès i Madelaine nie są do siebie podobne.

Mistrz Półfigur Kobięcych. Praktycznie nic o nim nie wiadomo. Jedno jest pewne: tworzył w Antwerpii między 1530 i 1540 rokiem. Bywał w pracowniach Jana Gossaerta, zwanego Mabuse, i [Barenda] van Orleya. Być może również w pracowni Ambrosiusa Bensona, który pochodził z Lombardii, a umarł w Brugii w 1550 roku, i który znany jest także jako Mistrz z Segowii. Odkrywając prawdziwą Madelaine, nagle zacząłem uczestniczyć w tajemnicy tych istnień, przedzierając się przez wąskie ulice północnych miast, zaglądałem do domostw „majestatycznych dam”, znając zaledwie ich fasady, a wojna oddalała się ode mnie. Mistrz Półfigur Kobięcych

przedstawiał kobiety ujęte od pasa w górę (nie znam żadnego portretu mężczyzny jego autorstwa), a ja spotkałem jego najbardziej ekscytujący model, którego tożsamość zamierzałem odkryć. Kobiety, święte czy czarodziejki, podobnie jak niezapomniane postaci Nerval'a, księżniczki, kochanki, prostytutki, grały na lutni lub czytały. Myślisz, że jestem szalony, tak? Szalony, opętany, kogo to obchodzi, właśnie tak życie nas pochłania. Madelaine trzyma lekko uchylony tomik, którego stronę zamierza przewrócić. Zdaje się, jakby w zamyśleniu poprzestawała na przewracaniu stron i jedna linijka tekstu przykuła jej uwagę. Właśnie to zamyślane spojrzenie, wyraz dziwnego *rozproszenia*, odnajdywałem, patrząc na młodą dziewczynę, i byłem w stanie uniesienia, szoku, z którego część mnie drwiła, a druga rozkoszowała się nim bezwstydnie, niestosownie, może obscenicznie, nie znam właściwego słowa. Byłem poruszonym podglądaczem.

Jean-Claude Pirotte



Napoleon BRYL, *Bruksela*, fotografie



# Powroty, kontynuacje, zaprzeczenia. Francuskojęzyczna literatura Belgii XXI wieku

Marc Quaghebeur w rozmowie  
z Marie Giraud-Claude-Lafontaine

Przełożyła Karolina Czerska

**MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE:** Jest Pan dyrektorem Archiwum i Muzeum Literatury w Brukseli, posiada Pan encyklopedyczną wiedzę na temat francuskojęzycznej literatury belgijskiej. Jakie miałyby Pan uwagi dotyczące współczesnej literatury po 2000 roku? Czy dostrzega Pan jakieś główne tendencje? A może całość jest raczej rozproszona i z trudem poddaje się wewnętrznej logice?

**MARC QUAGHEBEUR:** Jak zwykle, jeśli mowa o kwestiach najbardziej współczesnych, wszystko wydaje się rozproszone. Pewne jest jednak to, że w ostatniej dekadzie miał miejsce atak na Twin Towers; weszliśmy więc w XXI wiek w przerażający sposób. W porównaniu z dekadą, która nastąpiła po upadku Muru Berlińskiego, w XXI wieku doszło do gwałtownego przyspieszenia, pojawiły się sprawy, których negatywnego bądź pozytywnego wpływu niestety nie potrafimy jeszcze oszacować. Nie pozostaje to bez związku z literaturą, zwłaszcza belgijską. Spróbujmy więc przyjrzeć się temu, co w niej aktualnie istotne, bo dziwnym trafem przez ostatnie piętnaście lat – zarówno w moim, jak i starszym pokoleniu – działy się

rzeczy ważne. Oczywiście także najmłodszy pisarze wypracowali nowe tendencje.

W poprzednim pokoleniu – rzecz można, pokoleniu przodków – mamy przypadek Henry’ego Bauchau, który zmarł niemal jako stulecie. W 2008 roku wydał *Boulevard périphérique* [*Bulwar na peryferiach*]. Wszystko to, czego dotąd nie chciał lub nie potrafił napisać o drugiej wojnie światowej, w bardzo dziwny sposób dojrzało w tej opowieści o śmierci młodej kobiety (postać nawiązująca do jego synowej), o przyjacielu, najpewniej homoseksualiście, należącym do ruchu oporu, o wielkim wspinaczu, który boi się wody oraz o powszechnie znanym naziście – dosyć szczególnym, bo pochodzącym z krajów nadbałtyckich. Podkreślam ten fakt, bowiem Bauchau nie jest jedynym autorem, u którego poruszony zostaje temat drugiej wojny światowej. Jeśli więc chodzi o „przodków”, szczególnie w przypadku Bauchau, mamy do czynienia z dziełem, które bynajmniej nie jest tomem wspomnień starego człowieka, ale – czy się to komuś podoba, czy nie – jednym z jego najmocniejszych i najdoskonalszych stylistycznie dzieł. Rok później Bauchau wydał *Déluge* [*Potop*], opowieść o szalo-

nym malarzu-proroku, który brał udział w wojnie w Algierii; niczym nowy Michał Anioł kreśli początek czegoś, co nazywam „tekstami dyktowanymi” (*textes dictés*). Zestawienie wyobraźniowości w tych dwóch dziełach jest bardzo interesujące.

Jest też Jean Louvet, mniej więcej o dwadzieścia lat młodszy od Bauchau, który po roku 2000 nie pisze już właściwie sztuk o tematyce historycznej – z jednym wyjątkiem: *Pierre Harmignie, numéro 17 – Prêtre* [*Pierre Harmignie, numer 17 – Ksiądz*] z 2005. W niej to po raz trzeci powraca do tematu masakry w Courcelles<sup>1</sup>, w której brat Georges’a Simenona, Christian, okazał się prawdziwym łajdakiem. Autor, który sam jest niewierzący, powraca do tego wydarzenia za pośrednictwem postaci księdza, podtrzymującego na duchu przyszłych męczenników i nikkzemnie oszpeconego przez Christiana Simenona. Ale nawet w tej sztuce zaangażowanego i walczącego Louveta chodzi o bardziej intymne detale, w których sprzeczności historii przedstawione są przede wszystkim poprzez indywidualne losy. Tendencja ta nasila się w jednej z jego ostatnich sztuk *Comme un secret inavoué* [*Niczym niewypowiedziany sekret*].

U Henry’ego Bauchau mamy więc do czynienia z pokonaniem narracyjnego impasu aż po demitologizację historycznych sprzeczności, zaś u Louveta, który tak wiele pisał o historii – z rodzajem uwewnętrznienia nazistowskich i współczesnych podłości w tym, co intymne. To są rzeczy skrajnie współczesne.

Gdy spojrzeć na autorów mojego pokolenia, czyli tych związanych z *belgitude*<sup>2</sup>, to w 2001 roku Pierre Mertens opublikował piękną powieść o miłości *Perasma*,

która jednak tak naprawdę nie wnosi do literatury nic nowego – w odróżnieniu od jego trzech pierwszych powieści, zebranych pod znaczącym tytułem *La Chute d’Icare* [*Upadek Ikara*]. W przypadku Jacka Sojchera od paru lat można zaobserwować szczególnie zainteresowanie tematyką Auschwitz, na przykład w *L’Idée du manque* [*Idea braku*]. Tak, tym, co wydaje mi się istotne w przypadku obu pokoleń, mojego i poprzedniego, jak pisałem w zakończeniu mego tomu *Entre belgitude et postmodernité* [*Między belgijskością a postmodernizmem*]<sup>3</sup>, jest fakt, że w ramach procesu, który można by porównać z tym zachodzącym u „przodków”, w sposób bardziej otwarty pojawia się kwestia Auschwitz. Tak naprawdę pamięć o tym doświadczeniu całkowicie zawładnęła naszym pokoleniem, w każdym razie na zachodzie Europy; dotychczas nie czyniono tego aż tak bezpośrednio, choć oczywiście świadomość tę można było odnaleźć nieco wyraźniej u autorów żydowskiego pochodzenia, jak Kalisky czy Sojcher. Jest to również widoczne w powieści Alaina Berenbooma *Monsieur Optimiste* [*Pan Optymista*], która opowiada historię jego brata. Jeśli chodzi o mnie, to w powieści *Les grands masques* [*Wielkie maski*] zaproponowałem, co znaczące i wcześniej nie do pomyślenia, opowieść o XX wieku poprzez los malarza. Zwrot ten jest tu bardziej widoczny niż w moim tomie poetyckim *L’Outrage* [*Zniewaga*] czy w innych wierszach. Są też dwie książki Françoise Lalande, która odegrała bardzo ważną rolę w naszym pokoleniu. Akcja bardzo krótkiej *La séduction des hommes tristes* [*Uwodzenie smutnych ludzi*] toczy się w Meksyku, gdzie znika

rosyjski arystokrata, druga natomiast to bardzo ambitna, ale, moim zdaniem, zbyt długa *Nous veillerons ensemble sur le sommeil des hommes* [Będziemy razem czuwać nad snem ludzi], ponieważ trzy czwarte tekstu nie dorównuje poziomem znakomitej części pierwszej, a całość odnosi się do kwestii historii przez wielkie „h”.

Następuje więc powrót do tego, co XX wiek próbował wyprzeć, i dzieje się to na początku lat dwutysięcznych, w chwili, gdy Amerykanie sądzą, że udało im się wygrać Historię, a tymczasem w Iraku przekonują się, że ich głupota w tej materii jest naprawdę niesłychana. Również Nathalie Skowronek, po pięknej powieści *Max en apparence* [Max na niby] na temat Shoah, ale także RFN i NRD, wydała *La Shoah de Monsieur Durand* [Zagłada Pana Duranda], gdzie koncentruje się na tym, co stało się z pamięcią po Auschwitz w czwartym pokoleniu Żydów.

Poza tym należy wskazać na inne znaczące zjawisko: od momentu, w którym historia (jej świadomość i obecność) zajmuje coraz mniej miejsca, jest skrywana lub wymyślana na nowo, w Belgii następuje ponowny wzrost tendencji związanych z fantastyką i oniryzmem, czyli tym, z czym walczyliśmy w ramach *belgitude*. Proszę jeszcze raz przeczytać Kalisky'ego. Dobrze pokazuje to lektura dzieł Bernarda Quiriny'ego, autora *Contes carnivores* [Krwiożercze opowieści] i *Une collection très particulière* [Bardzo szczególna kolekcja]. Widać wyraźnie, że sygnalizuje ona powrót fantastyki we współczesnej literaturze belgijskiej, konieczność ponownego korzystania z jej form i konwencji. Co ciekawe, widoczne są nawet różne formy realizmu magicznego, któ-

rego wielkim mistrzem był Paul Willems, wyłaniające się przede wszystkim z ostatniej powieści Veroniki Mabardi *Les Cerfs* [Jelenie, 2014]. Odnaleźć je można także w pierwszej powieści Soline Laveleye *La grimeuse* [Kapryśna, 2013]. Nastąpił prawdziwy wysyp dziwnych, przewrotnych książek, takich jak *Le Cavalier* [Jeździec] Martina Ryelandta i podobnych historii o włóczęgach, miłości, prostytutkach, które współistnieją z elementami fantastyki, co sprawia, że zupełnie zmienia się charakter powieści.

Wyraźnie widać, że szczególnie w ostatnich pięciu latach do łask wraca proza z odcieniem realizmu magicznego. Takie ślady odnaleźć można nawet w *Si tu passes la rivière* [Jeśli przejdiesz przez rzekę] Geneviève Damas, czy, w znacznej mierze, w ostatniej powieści Eugène'a Savitzkayi *Fradeur* [Oszust], choć u niego były one zawsze obecne. Ta autobiograficzna opowieść w wielu miejscach przybiera kształt czegoś na pograniczu realizmu i fantastyki, mówi o codzienności pozbawionej historycznego wymiaru.

W przypadku Jean-Philippe'a Toussainta, począwszy od jego tetralogii *Faire l'amour Kochać się*, *La vérité sur Marie* [Prawda o Marii], *Fuir* [Uciekać] i *Nue* [Naga], można za to zauważyć pewną nowość: to nadal jest Toussaint, ale wykorzystujący coś w rodzaju narracji w mniej dyspersyjnej formie. Po pierwsze, jest to cykl kilku powieści, po drugie – postaci są znacznie mniej fragmentaryczne; ponadto odnajdujemy tu specyficzną czułość, jakby w odpowiedzi na postmodernistyczną pustkę.

Podobnie jak pokolenie *belgitude* ponownie uznało historię za temat przewod-

ni, tak dzisiaj szereg pisarzy powraca do różnych form fantastyki, a u postmodernistów widoczna jest chęć do szukania nowych form narracji. Nie można nazywać François Emmanuela czy Caroline Lamarche postmodernistami, inaczej mogłoby się здаwać, że wszyscy nimi są, nawet ja. W przypadku Caroline Lamarche – pomijając niektóre jej teksty z ową bardzo szczególnie sadomasochistyczną seksualnością – w narracji jest coś bardziej substancjalnego, choćby w powieści *La chienne de Nana* [Suka Nany, 2012], której akcja rozgrywa się w Meksyku. Dziwna jest również ta obecność Meksyku u Françoise Lalande w powieści *La séduction des hommes tristes* czy w powieści Evelyne Heuffel *Pueblo*. Meksyk jest ziemią przemocy naznaczoną przez historię rozpalonym żelazem, niepotrafiącą jednak zapanaować nad swoim własnym losem. Zresztą Belgowie też tego nie umieją. Ani w ogóle współcześni ludzie.

Evelyne Heuffel, która jest w moim wieku, opublikowała w ostatnich latach *Villa Belga*, powieść o Brazylii, gdzie rosyjscy, besarabscy i żydowscy uchodźcy ręką w rękę z Belgami chcą stworzyć rodzaj falansteru wspomagającego rozwój Brazylii. Można w tym dostrzec powrót do historycznej utopii, tak cennej dla pisarzy XX wieku. Heuffel wydała również *Palmes dans l'azur* (*Palmy w błękitcie*), bardzo dobrą powieść, która opisuje nastanie dyktatury, gdzie młodzi ludzie są nie warci. I znowu, jest to forma nadpisywania historii, ale w inny sposób od tego, o którym mówiliśmy.

Jean-Claude Pirotte, który jest również z mojego pokolenia, w swoich powieściach pokazuje, że historia XXI wie-

ku jest nie do zaakceptowania. Ten autor, który sądził, że będzie mógł uniknąć historii, pisze także niezwykle ostre teksty o Sarkozym; w jego dziele jest jednak wyczuwalna swoista poetyckość. Pirotte codziennie pisze wiersze, a jego dwa tomy auto-fikcyjno-biograficzne *Brouillard* [Mgła, 2013] i *Portrait craché* [Opluty portret, 2014], odnoszą się wprost do życia autora, mieszając fikcję z autobiografią. Ponownie, jak w przypadku Toussainta i Lamarche, u autorów tych następuje jakby przyrost narracji, chociaż czynili oni wysiłki, by tej narracji uniknąć.

**M. G.-C.-L.:** Czy ów przyrost, coś bardziej substancjalnego, o czym Pan wspominał, polega na powrocie do bardziej tradycyjnej narracji?

**M.Q.:** Niekoniecznie. Z pewnością narracja jest mniej rozproszona i supermodernistyczna niż w latach 70., można odnaleźć to nawet w poezji. Jeśli weźmiemy ostatni zbiór 74-letniego Wernera Lambersy'ego, *Dernières nouvelles d'Ulysse, Avis de recherche* [Ostatnie opowiadania Odysa. List gończy, 2015], to znajdują się tam bardzo krótkie fragmenty, dwu- lub trzywersowe, poprzez które narracja, podążając za figurą Odysa, ukazuje współczesny świat i panujące w nim dysonanse. Dla pisarzy mojego pokolenia kontekst współczesności jest bardzo istotny. W kolejnym pokoleniu, z Toussaintem i François Emmanuelem, przybiera on inny kształt. Na przykład Emmanuel w swoich książkach bezustannie usiłuje pogłębiać elementy rzeczywistości, zwłaszcza w dwóch powieściach, których akcja toczy się w Normandii: *Regarde la vague* [Spójrz na falę] i *Le sommeil de Grâce* [Sen Łaski] – to rodzinna dylogia, inna

od tego, co mógł pisać w latach 90., kiedy dominowała konwencja wyobraźniowości. Emmanuel zanurza się też w mniej realistycznym świecie w powieści o ludziach z osobowością typu borderline *Cheyenn* czy w *Les Murmurantes* [Szeptaczce], wspaniałych opowiadaniach o utraconym obiekcie pożądania. Jeśli chodzi o podobny opis rzeczywistości, można także odnotować przypadek Grégoire'a Poleta, który stara się zwielokrotnić postaci, szczególnie w swojej ostatniej powieści *Barcelona!*, ale nie tylko.

W młodym pokoleniu mamy innego niezwykle interesującego pisarza, Charly'ego Delwarta. Jego powieść *Citoyen Park* we wspaniały sposób opisuje, czym naprawdę jest Korea Północna. Niezwykle, że odnalazł specyficzny ton właściwy totalitaryzmowi, który pozostaje w całkowitej harmonii z tym, co opisuje. To sprawia, że powieść z pewnością przeczytało niewielu, a do tego ma ona 500 stron, więc trzeba się od niej uzależnić czy raczej zgodzić się na wejście w świat totalitarnej logiki. Myślę, że tego samego szukał w swojej ostatniej książce *Chut* [Pst], której akcja toczy się w Grecji. Ta powieść nie jest już tak doskonała, mimo że autentycznie mnie porusza, ale wydaje się za to bardziej otwarta i melancholijna. Autor poszukiwał pewnego tonu, w tym również głosu nastolatka, który w odpowiedzi na społeczne zaniedbania decyduje się na milczenie. Ta powieść nie ma totalitarnej siły *Citoyen Park*, ale wskazuje na coś innego, na naszą słabość, na „podziurawioną muzykę”<sup>4</sup>.

W jego książkach, podobnie jak u Veroniki Mabardi, pojawiają się młode, milczące kobiety; wkraczają w ciszę, buntu-

jąc się wobec dzisiejszych czasów i wobec świata, nawet jeśli nie jest to wyrażone wprost, tak jak teraz Pani o tym opowiadam. To jedna z tendencji w belgijskiej literaturze, którą należałoby pogłębić i rozszerzyć. Utwory dramatyczne Céli-ne Delbecq to absolutne odkrycie, dzieła o niezwykłej mocy, jej wyobraźnia jest jak śmiertcionośny i fantastyczny karabin. *Poussière* [Kurz], *Seuls avec l'hiver* [Sami wobec zimy] czy *Eclipse totale* [Całkowite zaćmienie], gdzie autorka wychodzi od samobójstwa dwudziestoletniej dziewczyny. Znowu mamy tu powieść fantastyki nakładającej się na nieznośną rzeczywistość: umierającego, ale ciągle żywego starca, który stracił pamięć, młodej samobójczynie, matki i siostry. Quiriny nie ma chyba tej siły, jest bardziej wymuskany i literacki.

Są też bardziej figlarne teksty, jak *Marilyn désossée* [Marilyn pozbawiona kości, 2013] Isabelle Wéry, gdzie język jest bardzo mocny. To jej druga książka. Nie wiadomo jeszcze, co z tego wyniknie, ale jest w tej młodej pisarce coś, czemu należy się przyglądać. Można tu szukać analogii z wielkim specem od prozy, Thomasem Gunzigiem, który od piętnastu lat pisze rzeczy oczyszczające, zabawne, w pewien sposób postmodernistyczne, co potwierdza *Manuel de savoir vivre à l'usage des incapables* [Podręcznik etykiety na użytek nieudaczników]. Nie postępuje tak jak Toussaint, nie gra z dyskursem klasowym, lecz zanurza się głęboko we współczesnej historii, ośmieszając to, co się dzieje na przykład w supermarketach.

Rzecz jasna, trzeba też powiedzieć o literaturze związanej z imigracją. Mocną książką jest *Delia on my mind* Kenana Görgüna, pisarza belgijsko-tureckiego. Są



Marokańscy, stanowiący u nas znaczącą część imigrantów, jak Issa Aït Belize. Jest Malika Madi, Algierka, która weszła w nurt feministyczny. Trzeba przyjrzeć się temu, w jaki sposób te teksty mówią o integracji drugiego i trzeciego pokolenia, oraz jak niejednokrotnie przestrzegają przed terrorystycznymi odłamami islamu.

**M. G.-C.-L.:** Czy można powiedzieć, że ta tendencja jest bardziej europejska lub światowa niż belgijska?

**M. Q.:** Tak, jeśli chodzi o kraje rozwinięte, to wszyscy jesteśmy w tej samej sytuacji. Należałoby się może przyjrzeć temu, co stanowi o belgijskości, ale mam za małą perspektywę czasową, żeby coś na ten temat powiedzieć. W każdym razie powrót do fantastyki i do realizmu magicznego wydaje mi się dosyć wyraźny. Dobrze byłoby porównać to z sytuacją we Francji. Większość tekstów, o których mówiłem, nie ma swoich francuskich odpowiedników, tam rozrasta się tradycyjny sposób narracji i mnożą się fałszywi filozofowie. Ale są też piękne niespodzianki. Czytałem niedawno *La septième fonction du langage* [Siódma funkcja języka] Laurenta Bineta. Jest w tym Sartre, Foucault, Sellers, całość jest bardzo zabawna i bardzo francuska. Trzeba by zestawić Gunziga z Binetem; to w ogóle nie jest ten sam rodzaj zuchwałości, nie odnosi się do tej samej rzeczywistości. Prawdą jest to, że Gunzig mieszka w państwie, w którym minister na co dzień sam robi zakupy.

We Francji Laurent Mauvigné jako jeden z pierwszych napisał sporą książkę o wojnie w Algierii. Gdy się ją porówna z *Déluge* Bauchau, jest to coś całkiem innego. Uważam jego dzieło za fundamen-

talne, choć odmienne od książek Emmauela czy Poleta. Gdy czyta się teksty hiszpańskie czy portugalskie, to również jest coś zupełnie innego. To doskonały temat do dalszych badań.

**M. G.-C.-L.:** Powinniśmy się baczniej przyjrzeć temu, co pisze się dziś w Europie?

**M. Q.:** Tak. Jaume Cabré, Katalończyk, napisał książkę, która ma prawie 800 stron, *Confiteor*, uważam, że jest bardzo mocna. Mówi o historii, wychodząc od losów XVIII-wiecznych skrzypiec. Jest tam Auschwitz, jest i frankizm. Jest też pewna namiętność narracji zupełnie inna od tego, co robimy my czy Francuzi. W pewnych aspektach pozostajemy pod mocnym wpływem modelu francuskiego. Właśnie poprzez takie porównania można by odnaleźć to, co jest wyjątkowe u Belgów.

**M. G.-C.-L.:** Jaka więc będzie literatura jutra? Pan sam jest pisarzem, może ma Pan jakąś wizję literatury przyszłości?

**M. Q.:** W tej kwestii mamy do czynienia ze sloganami; nie da się przewidzieć pisarstwa, które coś zmieni, ono po prostu nadejdzie. Na przykład *Citoyen Park* Charly'ego Delwarta wpawiło mnie w osłupienie, ale nie sądzę, żeby wywołało taki sam efekt u większości odbiorców. Myślę, że nie sprzedało się wiele egzemplarzy tej książki. Być może lepiej sprzedało się jego *Chut*, byłbym szczęśliwy, gdyby tak było, choć nie przekonałem do niego wszystkich czytelników, szczególnie z mojego pokolenia. To dość znaczące.

Jaka więc będzie literatura przyszłości? Są w Belgii pisarze slam. Na przykład *Momo* Sylvaina Farhiego, które opowiada niezwykle historię slammera. Wciągnęło

mnie, ale nie jest to książka, która zmienia czytelnika.

Myślę, że właśnie dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, literatura jest bezużyteczna, o ile nie służy jako narzędzie do oskarżania świata. Świat, w którym żyjemy, jest nie do zniesienia. Jakie formy protestu mogłyby poruszyć młodych ludzi? To właśnie pozostaje tajemnicą. Są to ludzie, którzy nie są biegli w czytaniu tak jak my, przeskakują z kanału na kanał, są przysiani do swoich smartfonów, mają wolność, jakiej wcześniej nie było, natykają się na przeszkody, jakich również wcześniej nie było. Pomyślałem, że właśnie taki gatunek jak slam może tu coś zdziałać. Z chęcią przeczytałem książkę Farhiego, bardzo mnie to zaintrygowało. Ale ja nie mógłbym czegoś takiego napisać. Książki, jakie sam muszę napisać, poza moimi tekstami naukowymi, to będzie raczej coś w rodzaju „Quaghebeur, czyli styl wysoki”. To jeszcze inna kwestia – jak ma wyglądać ten styl wysoki dla dzisiejszej młodzieży? Taki, żeby nie stał się przeszkodą, nie wywołał niechęci.

**M. G.-C.-L.:** Można się również zastanawiać, czy literatura komercyjna, jakiej pełno dzisiaj w księgarniach, nie stanowi zagrożenia dla literatury.

**M. Q.:** I tak, i nie; tak było zawsze, w XIX wieku czy w międzywojniu. W tamtych czasach zarabiano pieniądze, sądząc przy tym, że pisze się literaturę. Dzisiaj mamy do czynienia z bardzo wyraźnym planem światowych elit – ogłupienia jak największej ilości osób. Czy przy całym przyroście obrazów nie znajdziemy w tych książkach niczego więcej? Trudno mi odpowiedzieć na to pytanie. Obecnie roi

się od opowiadań, w których króluje „ja”. Większość można od razu wyrzucić do kosza. Pisarz musi zahaczyć o swego rodzaju egotyzm literacki, jednak w inny sposób, tak, aby poruszyć dusze. Czy to stanowi prawdziwe zagrożenie?

Niebezpieczeństwo tkwi jednak w tym, że wymagania, jakie powinna stawiać literatura, mogą zostać całkowicie zniweczone. Tym bardziej, że, jak Pani wie, spece od zarządzania i inni głupcy postanowili wykreślić literaturę z systemu nauczania. Zagrożenie polega na tym, że za literaturę będzie się uważać coś, co nie wymaga od czytelnika wysiłku. Bo przecież istnieje przyjemność lektury, ale czytanie to również praca.

Poza tym, co się stanie, gdy Gallimard znajdzie się w rękach Anglosasów? Co się wtedy wydarzy? Bo przecież jest to możliwe. Grupy wydawnicze to gra o dużą stawkę, a znajdują się w rękach tych, którzy przede wszystkim chcą zarobić pieniądze. Ponowne „zamknięcie” literatury i ludzi wykształconych w klasztorach nie jest niemożliwe. Osobiście uważam, że średniowiecze to ważny moment w dziejach, ale niekoniecznie podobają mi się rozwiązania proponowane przez Donalda Trumpa czy Silvia Berlusconi. A dzisiaj wszystko zmierza w tym kierunku. Amerykańskie kampusy są na to dowodem. Innym tego symptomem są trudności w sponsorowaniu działań krzewiących literaturę. Baron Godot, który kierował Narodowym Bankiem Belgijskim, był człowiekiem bardzo wykształconym, baron Vogel, który kierował Pałacem Sztuk Pięknych, był bankierem, lecz napisał książkę poświęconą portretowi w literaturze francuskiej. To nie działało

się przecież aż tak dawno temu. Jednak w porównaniu z obecnymi zwyczajami jest to rzeczywistość tak odległa jak stąd do innej galaktyki. Mój ojciec był inżynierem, ale uważał, że kultura jest o wiele ważniejsza od interesów.

**M. G.-C.-L.:** To wydaje się bardzo odległe.

**M. Q.:** Tak. I pisarze powinni znaleźć odpowiedź na ten problem. Inaczej będziemy jedynie kopiować, zamknęci, zduszeni w klatce.

**M. G.-C.-L.:** Wydaje się jednak, że *Chut* Delwarta daje pewnego rodzaju odpowiedź: zamiast ruchów zbiorowych, które się wyczerpują i które, jak się zdaje, nie odpowiadają już na współczesne wyzwania, jest indywidualny bunt upartej, ale samotnej dziewczyny.

**M. Q.:** Delwart opisuje w swojej powieści dzisiejsze czasy. Świadomi młodzi ludzie powinni przyjąć właśnie taką postawę. To nie jest nieudana książka – powiedzmy, że to jest ważna książka, która nie do końca się udała. I jeszcze nie wiem, dlaczego tak się stało. Z pewnością jest coś w jej tonie, co nie do końca się sprawdziło. Może zakończenie? U Mabardi można odnaleźć figurę sprzeciwu, która się sprawdza. A samotność jest również tematem ostatnich sztuk Louveta, tak jak we wspomnianym już *Comme un secret inavoué*.

**M. G.-C.-L.:** Podsumowując, można powiedzieć, że mamy do czynienia z kontynuacją tego, co proponowały wcześniejsze pokolenia. Niemniej kontynuacja ta jest w szczególności dziełem kobiet, o których wiele Pan mówił.

**M. Q.:** Starłem się pokazać, że istnieje pewna kontynuacja, której albo nie

widzimy, albo udajemy, że nie widzimy. Wszyscy doskonale wiedzą, że historia zbiorowa nie jest obecnie tematem numer jeden. Nie ma już potrzeby mówienia o serii osiągnięć *belgitude*. Wyczerpał się już rodzaj negacji obowiązujący wtedy, kiedy byłem młody. *Belgitude*, pisałem o tym, idzie w parze z belgijskim feminizmem i nie jest to przypadek. Istnieje dzisiaj pewne *vibrato* właściwe kobietom, które w swoich tekstach dotyczą sedna spraw. Być może dlatego, że one nigdy, w przeciwieństwie do mężczyzn, nie wierzyły w to, że historia przez wielkie „h” dokona się bez dojścia na skraj codzienności.

**M. G.-C.-L.:** Dziękuję Panu za te szczegółowe odpowiedzi, za wszystkie konkrety i detale, które pozwolą czytelnikom „Dekady” znaleźć wyraźne punkty odniesienia przed lekturą tłumaczeń tekstów współczesnych autorów belgijskich.

#### PRZYPISY

- 1 Zabójstwo w Courcelles albo zabójstwo w Rognac było egzekucją wykonaną 18 sierpnia 1944 rano przez reksistów – członków ugrupowania Christus Rex – na 19 cywilach, jako odwet za zabójstwo burmistrza reksistowskiego Charleroi, Oswalda Englebina przez Ruch Oporu. Wszystkie przypisy pochodzą od M.G.C.L.
- 2 *Belgitude* jest przedłużeniem refleksji tożsamościowej Belgów o charakterystycznej, wyostrożonej ironii. Termin powstał na przełomie lat 70. i 80. XX w., jako aluzja do konceptu *négritude*, wyrażenia użytego przez Léopolda Sédara Senghora. Tożsamość belgijska pojawia się jako tożsamość *en creux*, definiuje się głównie przez wszystko to, czym nie jest i przez pewien rodzaj „bękactwa”.
- 3 *Entre belgitude et postmodernité*, red. M. Quaghebeur, J. Zbierska-Mościcka, 2015.
- 4 Wyrażenie pochodzące ze sztuki Paula Willemsa *La ville à voile*, kwestionujące jednocześnie język i pamięć.

# Caroline Lamarche

## Niedźwiedź

Przełożyła Karolina Czerska

Pewnej nocy mam sen: jestem w dużym łóżku z nieznanym. Jego uroda kojarzy mi się z Johanem, do którego już nic nie czuję. Kochamy się ze smutkiem, nie dochodząc do końca. U wezłowią stoi młoda kobieta o dzikim spojrzeniu, matowej skórze, o czarnych długich włosach. Myślę, że w ogóle nie dba o to, by kogoś uwieść, ani by ktoś jej pożądał, chodzi jej o to, by p a t r z e ć. Wydaje się piękniejsza i mądrzejsza ode mnie. Ktoś mówi mi, że jest czysta.

Trzy noce później inny sen: biorę kąpiel. Do pomieszczenia wchodzi ksiądz. Wysoki, chudy mężczyzna, intelektualista. Mówi do mnie z prostotą: „Nigdy w życiu nie widziałem nagiej kobiety”. Odpowiadam mu, że bardzo interesuje mnie kwestia czystości. Wtedy on rozbiera się do naga i staje przede mną. Wychodzę z wody z ręcznikiem związanym na biodrach. Tak więc we śnie widzę go w stroju Adama przed popełnieniem grzechu, a on widzi mnie zakrytą. „Proszę mnie nauczyć – mówię mu – jak posługiwać się gaśnicą w razie pożaru”.

Jakiś czas później otrzymuję list. Dotyczy mojej pierwszej powieści, uderza mnie swoją żarliwością. Na końcu listu mój czytelnik zaznacza, że mamy wspólną przyjaciółkę, Anne Andret.

Dzwonię do Anne. Dowiaduję się od niej, że ten mężczyzna jest księdzem.

Stan duchowny stoi na przeszkodzie, by mu odpisać; nie mogę pogodzić mojego wyobrażenia o proboszczu z tym, co uchwyciłam w mężczyźnie z tego listu. Dzwonię więc do niego, żeby dowiedzieć się, na czym stoję.

Jestem rozczarowana jego głosem. Spodziewałam się głosu niskiego, bardzo męskiego. Wydaje mi się przygaszony, dziwnie powściągliwy. Obraz, jaki staje mi przed oczami, gdy go słyszę, to oko pokryte bielmem.

Mówi mi, że jest proboszczem w Vurth, w wiejskiej parafii, a czas wolny spędza na samotnych spacerach. Proponuję mu, że może pospacerować razem ze mną – mam szczegółową mapę regionu i sama również odkryłam wspaniałe krajobrazy. Odpowiada, że nie potrzebuje map i że zna wszystkie ścieżki na pamięć.

Tego wieczoru notuję w dzienniku: „Dużo rozmyślałam o czystości. Sądzę, że w przyszłości będę czysta.”

Mam męża, dwójkę dzieci, porzucam kochankę i chcę pisać.

W wieku czterdziestu siedmiu lat, silna swoim uświęconym dziewictwem, Teresa z Ávili zaczyna pisać *Drogę doskonałości*. W wieku czterdziestu sześciu lat Ka-

ren Blixen leczy syfilis ostrygami i szampanem, i postanawia całkowicie oddać się swojej twórczości literackiej. W tym samym wieku Virginia Woolf, oziębła i o delikatnej psychice, obdarza duchową miłością Vitę Sackville-West. Rodzi się *Orlando*, olśniewające dziecko-książka.

Mam czterdzieści lat. Chcę mieć dzieci-książki. I w tym celu stać się czystą.

Informuję Paula:

– Jutro idę na spacer z proboszczem.

Paul nie odpowiada. Może jak zwykle mnie nie słyszał, bo wrócił późno z biura i je w pośpiechu, by zdążyć popracować w ogrodzie przed nocą.

Idę się przejść z naszą suczką. To nieduży owczarek o drobnej głowie, nieco podstępnych oczach, czarno-białej półdługiej sierści. Dałam jej hiszpańskie imię Chiquita.

Podczas spaceru zastanawiam się nad następującym przypadkiem: mążatka odwiedzi księdza i nie będzie to miało nic wspólnego z życiem parafii ani z chęcią spowiedzi, to będzie jak spotkanie z mężczyzną.

To dziwne.

Łąka sąsiada za naszym domem jest już skoszona i Chiquita biegnie co sił w łapach, z trufłą nosa w powietrzu, za jaskółkami – jakby chciała zebrać je razem. Ten psi kaprys, co rusz wznawiany w żarliwym biegu, przypomina mi o moim śnie. Zachwyca mnie to, że śniłam o księdzu zanim go poznałam i że z dziecięcą naiwnością rozebrał się zupełnie do naga.

W nocy nie mogę spać. Zadręczam się myślą, że nazajutrz będzie ciepło i że będę musiała założyć albo spódnicę, albo szorty. Poza tym chciałabym mieć gest i nie przychodzić z pustymi rękami. W końcu przeczytał moją książkę i wnikliwie ją skomentował. Ale co zanosi się proboszczowi? Paul oddycha spokojnie u mego boku, z pewnością śniąc o swoim ogrodzie.

Nagle wpada mi do głowy pomysł: zetnę w ogrodzie Paula kwiaty. Mówię „ogród Paula”, bo mimo że jest nasz wspólny, to on się nim kompetentnie i z pasją zajmuje, łącząc sezonowe gatunki, floksy, dalie, stare róże, astry, żółte lub purpurowe irysy, piwonie, liliowce, duże i małe begonie, ciemierniki, geranium, orliki. Zetnę kwiaty i zaniosę księdzu. Będzie wtedy mógł wedle swego uznania postawić je na stole albo odesłać do kościoła.

Pod koniec maja na stoku dzielącym nas od sąsiedniej łąki otwierają się łubiny. Tłusta ziemia na kwietnikach, przekopywana i wzbogacana dzięki trosce Paula, nosi czerwone piwonie, które niedługo przekwitną. Piwonie trzeba zbierać, gdy są jeszcze w pączkach, żeby się trzymały, potem jest już trochę za późno. Ale łubin dopiero rozkwita i w wazonie układa się w fale. Więc łubin jak wijące się węże oraz opadające piwonie.

Właśnie o tym rozmyślam i tak wszystko się zaczyna: zasypiam, delikatnie unosząc się ponad sobą dzięki pomysłowi z piwoniami i łubinami, z tym płomiennym związkiem, w którym krwisty aksamit opada tam, gdzie te drugie będą gryźć przestrzeń

malutkimi kwiatkami w kształcie ząbków. Na stole proboszcza albo przed ołtarzem dywan z czerwonych płatków i to, co przetrwało z piwonii – ich gładkie, rozdarte w środku serca. Tuż obok suknie łubinu, ile kwiatów, tyle ząbków; gdy się je ściśnie, widać pojawiający się złoty słuź.

O umówionej godzinie stoję przed plebanią Vurth z bukietem w ręku. Drzwi wejściowe są masywne i wysokie, spróchniałe drewno jest pomalowane na czerwono. Dzwonię do drzwi. Ktoś schodzi po schodach. Drzwi otwierają się dość opornie.

Jest wysoki, niezwykle chudy, lekko zgarbiony i od razu kojarzy mi się z mężczyzną z mojego snu. Niemal mnie to nie dziwi, podobnie jak to, że Bóg istniał przed stworzeniem świata; sen poprzedza rzeczywistość. A jeśli Bóg nie istnieje, to dopóki śnię, nie ma to żadnego znaczenia. Ten, kto śni, jest źródłem wizji przyszłego świata, przyzywa ku sobie i w tamtym kierunku się podąża. Ksiądz pojawił się, rzeczywistość jest piękniejsza od snu – ma brodę, gęste szare włosy, a jego ciemnoniebieskie oczy o źrenicach rozszerzonych jak u kota nocą wyglądają na uważne i dzikie. Jego ręce i nogi są długie, tors ascetyczny. W innym czasie i miejscu napisałby *Opowieści rosyjskiego pielgrzyma*, przemierzając lasy i stepy.

Odczuwam nagłą chęć, by całym ciężarem zawisnąć na jego ramionach i pociągnąć go do tyłu, żeby odwrócić ruch, który go zgina. Niepojęty gest – ksiądz się nie dotyka. Z tej niemożności rodzi się we mnie niezwykle silny niepokój, że za rok lub dwa ten mężczyzna nie będzie mógł się odgiąć. Myślę sobie, że to, czy tak się stanie, zależy ode mnie. Skąd taka myśl? Z piwonii i z łubinów, ze świeżego bukietu, który drży w mojej dłoni. Z tego, czym teraz jestem – kobietą otwartą przez lata małżeństwa, porodów, tajemnych płomieni, oto ona, wyczerpana, jej uroda się zużyła, „kobieta róża śmierci własnej”<sup>1</sup>, ale rodzi się jakaś inna, prosta i czysta jak szpada Apollinaire’a, pierwsza, „od srebra łśni”<sup>2</sup>. A on, ten mężczyzna, poszedł drogą w innym kierunku, czeka, aż odegnę jego ciało, tak jak ja oczekuję od niego, że on zamknie moje.

Na plebanii nie ma wazonu, a te kościelne zabrano. Ksiądz znajduje słoik, w którym pewnie był mus jabłkowy albo korniszony w occie, i ustawia w nim mój bukiet. Potem wyruszamy na spacer do lasu Vurth.

Gdy byłam dzieckiem, sądziłam, że wyjdę za mąż właśnie tak: przybędę w pięknej białej sukni na schody przed kościołem, gdzie będzie stało w rzędzie ze trzydziestu kandydatów w garniturach, starannie uczesanych, świeżo ogołonych, spomiędzy których będę miała wybrać mężczyznę mojego życia. Wszystko zadecyduje się w mgnieniu oka, bez wahania i żalu. I pamiętam, że właśnie tak wybrałam Paula. Zaproponowałam mu: „A może weźmiemy ślub?”, tak jak kilka lat później powiedziałam do Johana: „Może się pokochamy?”. W ten właśnie sposób, szybkimi decyzjami, przywiązałam do siebie najlepszych.

Teraz spaceruję z księdzem i pytam go:

– Jak zostaje się czystym?

Po raz pierwszy idziemy obok siebie. Po lewej stronie las. Po prawej wielka łąka, na której pasą się białe krowy.

Jego odpowiedź jest przemyślana, pozornie obiektywna. Ale czuję, że jest w nim głęboki wstręt do ciała, objaśniony za pomocą jednoznacznej argumentacji i cytatu z Biblii:

– Świecą ciała jest oko twoje. Jeśli oko twoje jest zdrowe, i całe ciało twoje jest jasne. Bacz więc, by światło, które jest w tobie, nie było ciemnością<sup>3</sup>.

Co dziwne, nieco później zdumiewa go, że kobiety nie wykazują wobec niego gorliwości. Znajomi księża cierpią z tego powodu, skarżą mu się, mówiąc, jakie ma szczęście, że nie jest nękanym. Jak gdyby brakowało mu czegoś, przed czym jego doświadczeni koledzy z trudem uciekają.

Anne powiedziała mi zdecydowanym tonem, że on ma „problem”. Wydawało mi się, że chciała tym samym zakończyć sprawę, która musiała być bolesna albo niezwykle irytująca.

Po powrocie ze spaceru napiliśmy się kawy przy kuchennym stole, przy kwiatkach, które ułożyłam ręką znawcy. W czasie tej rozmowy płatki piwonii zaczynają jeden po drugim opadać.

– Chcę stać się czysta, żeby mieć więcej czasu, żeby w moim życiu była tylko rodzina i pisanie. Pisanie jest jedyną rzeczą, która pozwala mi żyć, co jest dosyć praktyczne, ponieważ gdy ma się dzieci, nie można się zabić.

Ksiądz przypomina mi, że pisarka Sylvia Plath wsadziła głowę do gazowego piekarnika po tym, jak położyła swoje dzieci do łóżka.

Mówię:

– Zdarza mi się myśleć, że gdyby Plath była żoną Paula, nie zabiłaby się.

Być może to nieprawda, ale mam potrzebę, by w to wierzyć.

Ksiądz przyznaje, że gdyby nie czytał, gdyby co dzień rano nie siadał, na godzinę lub dwie, żeby poczytać z ołówkiem w ręku, to i on musiałby włożyć głowę do piekarnika. Dodaje od razu, że piec na plebanii jest bezużyteczny, bo poprzedni proboszcz przypalił w nim zbyt wiele potraw.

Zaczynam się śmiać. On odwraca się, marszcząc brwi. Tak naprawdę – mówi ponurym głosem – nikt nie bierze na poważnie tego, że on tak bardzo interesuje się literaturą. Ani biskup, który chce tylko, żeby był „dobrym księdzem”, ani ludzie, którzy wciąż zadają te same pytania o niechęć do kościoła i o brak powołań.

Gdy to mówi, unika mnie wzrokiem. Jego profil odcina się od kwadratu okna. Wyczytuję w nim intensywną złość, tak umiejętnie ukrytą za surową twarzą, że tylko bardzo uważna osoba, nie zajęta sobą czy zbawianiem świata, ale nim, z miłością, może to dostrzec. Być może Anna Andret. Albo ja – tego dnia, kiedy niczego nie rozumiem. Jest ładnie, mam na sobie szorty i bluzkę z wycięciem, która rozchyliła się kiedy usiadłam. Nie wiem o tym, że ksiądz zauważył moje wyłaniające się piersi i że to właśnie ten szczegół, w większym stopniu niż frustracja literata, wzbudziła jego złość.

W wiadomości, jaką napisał do mnie tego samego wieczoru, sprecyzował: „Pojęcie czystości, poza tym wszystkim, o czym już rozmawialiśmy, chciałbym połączyć z innym słowem: z kurtuzją, z tym taktem serca według George’a Steinera, co nasuwa mi myśl, że można by dotykać się wzrokiem, czyli na odległość, jednak nie mniej intensywnie”.

Czyta eseje i robi do nich przypisy na marginesie. Ale przede wszystkim poezje i powieści, które zajmują trzy ściany jego biura. O naszej korespondencji zadecydowała jego fascynacja literaturą. Odpowiadam mu na temat Steinera, potem Bachtina, Kafki i Zweiga. On analizuje sens moich wypowiedzi z ogromną skrupulatnością. Spotkania z pisarzami uczyniły jego umysł bardzo otwartym, ale nie wymazały pogardy dla kobiet.

Mojego ciała nie widzi. Muszę znaleźć coś innego. Wtopić się w to, co go ocala: drzewa, kamienie, chmury. Książki. Muszę pisać.

Proszę wziąć i czytać, oto ciało moje.

Kiedy byłam dzieckiem, każdego lata jeździliśmy do Hiszpanii. Przejeżdżaliśmy przez Francję, przekraczaliśmy granicę, a następnie jechaliśmy wzdłuż wybrzeża Kantabrii, gdzie często pada deszcz i gdzie łąki są zawsze zielone.

W pewnym momencie zbaczaliśmy w stronę masywu Szczytów Europy, nazwanych tak, ponieważ była to pierwsza wyniosłość terenu zauważona przez powracających z Nowego Świata marynarzy. Kręta droga przyprawiała mnie o mdłości. Mój ojciec zatrzymywał samochód, żebym mogła wymiotować. Na dole skarpy podskakiwała rzeka, tym bardziej hałaśliwa i wąska, im bardziej przybliżaliśmy się do celu.

W końcu docieraliśmy do chatki położonej u stóp Peña Vieja, najwyższego punktu Szczytów Europy. Był to wielki kwadratowy dom, użyczany przez górnicze stowarzyszenie, dla którego pracował mój wujek. Dojeżdżało się do niego jeepem, bo dla naszego samochodu droga była zbyt niebezpieczna.

Mieszkaliśmy tam razem przez miesiąc w dwie duże rodziny. Moja ciotka i mama były tak szczęśliwe ze spotkania, że zapominały o istnieniu swoich dzieci. Byliśmy rozlokowani po kilka osób w pokoju. Z wyjątkiem mansardy na strychu, urządzonej dla personelu, wszystkie pomieszczenia były zajęte.

W tej chatce o innych porach roku zatrzymywał się nie kto inny jak Franco, żeby odpocząć podczas polowania na kozice. Pewnego dnia, gdy siedzieliśmy w jadalni przy podwieczorku, usłyszeliśmy strzały. Wyszliśmy zobaczyć. U stóp góry Franco zabił właśnie kozicę-matkę i jej dwa małe, ponieważ, jak nam powiedziano, nie znalazł w górach nic innego.

To Blas, strażnik, który był naszym przewodnikiem podczas górskich wypraw, zaprowadził Franco na polowanie. Byłam w nim zakochana i każdego lata wkradałam się podczas jego nieobecności do mansardy, by zostawić mu na poduszce rysunek przedstawiający kozicę.

Blas był piękny, miał matową skórę, intensywnie czarne włosy, cienkie wąsy śmiejące się wraz z jego ustami, podczas gdy górna część twarzy – wyraźny łuk brwi, ko-



ści policzkowe, świdrujące oczy – pozostawały nieruchome. Musiał mieć tyle lat, ile ja mam teraz. Mógłby być moim ojcem.

Pod wieloma względami ksiądz mógłby być moim ojcem. Nie ze względu na wiek – jest starszy ode mnie o dwa lata – ale dlatego, że niedługo po naszym pierwszym spotkaniu mówi mi, że mogę do niego dzwonić o dowolnej godzinie nie tylko dnia, ale i nocy. I że nie zaproponował tego wcześniej nikomu, nawet wtedy, gdy czasami ktoś do niego dzwoni z pilnym zmartwieniem. Ale jeśli chodzi o moje budzące się co wieczór lęki, to zamiast ulatniać się w oparach środków nasennych, mogą zostać wypowiedziane. W związku z tym opowiedziałam mu w końcu historię zabicia kozicy. I historię strażnika Blasa, który nigdy nie podziękował mi za moje rysunki. Nie powiedział nic. W ogóle.

W niedzielę o dziewiątej ksiądz odprawia mszę, przychodzi. Na początku nieregularnie, potem wiernie, odurzona nim i pięknem tekstów, moją pobożnością niedowiarka. Wstaję o wiele wcześniej niż Paul i dzieci, zostawiam im nakryty stół, rogaliki, kawę.

Kościół w Vurth pochodzi z XIX wieku, ma długą ceglana nawę pokrytą wapnem palonym, witraże ozdobione scenami z Biblii i sklepienie w kolorze błękitnego nieba podbite złocistymi gwiazdami. Dzwon wybija godziny, trzy razy dziennie Anioł Pański, bije także przed mszą. Kilka wytartych schodów prowadzi do przedścionka, gdzie ksiądz (ludzie mówią „Ojciec”) otoczony dziećmi w albach przyjmuje wiernych. Nie ma chóru, ale niewidoczny organista improwizuje w tak eterycznych woltach, że trudno je uchwycić; można by przysiąc, że gra Bacha. Liturgia toczy się skromnie, bez efekciarstwa, tego przegadanego synkretyzmu, który w innych miejscach robi furorę i z powodu którego przestałam chodzić do kościoła na długo przed tym, jak przestałam się modlić. W mniejszym stopniu poczucie winy, ale został mi zwrócony dawny czas – z lekkością właściwą epoce, w której mam szczęście żyć – świata bez Boga. Nieważne wobec tego, że ta rodzina nie jest moja, że nie jednoczę się z prawdziwymi wiernymi, dla których Bóg jeszcze nie umarł; siedzę pod gwieżdzystym sklepieniem i obserwuję moje dzieciństwo.

Jedna osoba jest podobna do mnie, to młody mężczyzna, którego krzywe ciało kojarzy mi się z wierzbą zwaną *Salix Tortuosa*, którą Paul posadził ostatnio pośrodku ogrodu. Połamany i kulawy, każdej niedzieli wspina się po swoim za pulpity i czyta psalm. Dowiaduję się, że kilka lat wcześniej próbował popełnić samobójstwo, rzucając się z ósmego piętra bloku i że przychodzi piechotą ze swojego mieszkania w miasteczku uniwersyteckim oddalonego o trzy kwadransy marszu stąd. Trzyma się jedynie dzięki lekturze psalmów.

Ludzie z Vurth mówią, że nie rozumieją kazań księdza, ale że jeśli się w nie dobrze wsłuchać, to czuć tajemnicę. Tak naprawdę komentarze są literackie, przywoływani są najwięksi, ale też zupełnie nieznanymi pisarze. Cytuje również mnie, pomiędzy przyszłymi pisarzami, niedocenianymi poetami i zapomnianymi talentami. Zgromadzeni

odkrywają nasze nazwiska i kilka cytatów, które niestosownie rozbrzmiewają jak nieznanemu dotąd krewnemu wersetów z świętego Pawła, *Wyznań* świętego Augustyna, dziennika Kafki. Takiej hojności i takiego uznania dla małych płotek w dużej rzece sztuki nie spotkałam nigdzie indziej.

Parafianie cierpliwie dają się wprowadzać w błąd, tym bardziej, że homilie nie trwają dłużej niż dziesięć minut. Niektórzy z nich, bardziej sumienni, marszczą brwi, szczególnie kobiety, całkowicie przepelnione posłuszeństwem. Jest właścicielka zamku, dzierzawczyni i kilka gospodyń wiejskich pochodzących z miasta, które zamieszkały ze swoimi rodzinami w tym miasteczku pozbawionym historii. Anne Andret już nie przychodzi.

Plebania to ceglany dom na skraju lasu. Mocno spadziste pokrycie z dachówki jest po jednej stronie poddane pieszczocie ogromnego purpurowego buka, który zaptapia w cieniu kancelarię księdza. Wszystkie pomieszczenia są kwadratowe, jedynie to zmieniło kształt, zwężone z trzech stron półkami obładowanymi książkami.

U nas nie ma biblioteczki, salon się do tego nie nadaje. Jedyne wolne ścianę zajmuje kominek w dawnym stylu, pozostałe boki są wklęsłe, z ogromnymi szklanymi połaciami, dzięki którym przed zmrokiem nie potrzeba żadnego oświetlenia. Nasz pokój jest wyściełany szafkami na ubrania. I poza kilkoma deskami na podeście antresoli – nie ma żadnego miejsca na książki. To Paul zdecydował, że kominek będzie droższy od biblioteczki, ale będzie miał tę przewagę, że stworzy promieniste centrum, którego brakowało w tym domu. I tak jest dobrze. Czarna dziura kominka i jego barokowe deskowanie przyciągają jednak spojrzenia, stanowiąc przeciwwagę dla jasnego ogrodu. Na okapie kominka leży kilka rodzinnych zdjęć i pamiątek z podróży – kamyki, muszelki, ususzone rośliny. Znajduje się tam również rysunek, płomieniste serce, pośrodku którego napisałam gotyckimi literami „Dni ulatują, ja pozostaję”<sup>4</sup>. Za każdym razem, gdy na nie patrzę, myślę o Paulu i o Apollinaireze.

Na lewo od rysunku stoi zdjęcie naszych dwóch córek wyjęte z albumu, gdzie wkleiłam je dawno temu. Są na nim zupełnie małe, wygodnie usadowione w głębi wielkiego fotela pokrytego różowym aksamitem, jedyne fotela, jaki wtedy mieliśmy. Teraz gnije on w składzie publicznym, chyba, że jakiś biedak umeblował sobie nim mieszkanie. Na plebanii meble nie są z kompletu, pochodzą zewsząd, wędrowały za księdzem z parafii do parafii – duża sofa i dwa dopasowane siedzenia z zimnego skaju umieszczone w pokoju, który służy jako salon; w kancelarii księdza fotel z czarnego aksamitu, głęboki jak śmierć; w kuchni ardeński kredens, którego nikt nie woskował od co najmniej stu lat. Jest też wielka drewniana rzeźba anioła oddelegowana nad kredens. Brakuje mu jednego skrzydła.

Zgubiłam negatyw fotografii z naszymi córkami w starym różowym fotelu. Często myślę, że trzeba wkleić ją z powrotem do albumu, tam, gdzie jest puste miejsce, żeby uzupełnić kalendarium szczęśliwej rodziny. Zastanawiam się, jak można żyć bez dzieci i czy ten niedostatek, potwierdzony pełnym brakiem zdjęć na plebanii,

nie jest prawdziwym nieszczęściem księdza. Żeby to zrekompensować, z pewnością musi „pozostawić ślad po sobie”, jak czasami mówi. Marzy o pisaniu – napisać pracę naukową, zbiór artykułów krytycznych, esej na wysokim poziomie. Lecz nikt na to nie czeka, dla wszystkich jest proboszczem parafii na pełnym etacie, a dodatkowo animatorem spotkań, uniwersalnym pocieszycielem, gwarantem moralności oraz pracownikiem działu zdrowia psychicznego, gdzie przez siedem dni w tygodniu linia jest podłączona do nieszczęść tego świata. Ironia losu – uniwersytet nie jest daleko, kampus znajduje się pięć kilometrów w linii prostej od kościoła. Niektórzy mieszkańcy wioski wynajmują pokoje studentom, nawet właścicielka zamku – w dawnych, gustownie zaadaptowanych stajniach. Plebania oferująca mniej oczywiste wygody stała się schronieniem dla trójki studentów: Ivana, Pierre’a i Gabrielle.

Ivan chce zostać architektem. Gdy tylko ma na to ochotę, jedzie na uniwersytet rowerem przez małe wiejskie dróżki z topolami po obu stronach. Wyprostowany, chudy, o szerokich barkach i wąskiej talii, ma twarz nastolatka z komiksu – czarne, gęste włosy, jasnoniebieskie oczy, skandalicznie długie rzęsy, wysokie czoło, na którym można by napisać: „Wieczne żale”. Bo każda kobieta musi myśleć: „On nie jest dla mnie” i przeżywać żałobę jak za bardzo młodym zmarłym.

Pierre jest na ostatnim roku chemii. Jako wytrwały student w zależności od dnia pożycza rower Ivana lub samochód księdza, starego Nissana z zepsutym licznikiem paliwa. Kiedy samochód staje z pustym bakiem, on biegnie do kampusu z podskakującą na plecach torbą. Ma jasne, półdługie, rozczochrane włosy. Mówi jak rozkojarzony naukowiec, jego spojrzenie błądzi gdzieś daleko, on sam zachowuje zaś naturalną melancholię nawet wtedy, gdy się śmieje. To on w każdą niedzielę improwizuje na organach. Poza tym gotuje i jako jedyny kilka razy w tygodniu decyduje o tym, by zastąpić chleb, szynkę i słoik majonezu gotowanym makaronem lub omletem.

Gabrielle studiuje psychologię. Jej motorower często się psuje albo ona spada z motoroweru, ponieważ bardzo mało je i czasami robi jej się słabo. Jest blada, ma minę ironicznej madonny i zawsze nosi ogromny sweter. Żuje bardzo duże gumy truskawkowe, które przykleja pod talerzem, gdy zasiada do stołu, co potem odkrywa się przy zmywaniu naczyń. Jak tamci, nic nie wie o swoim pięknie.

Cała trójka twierdzi, że w Vurth odnalazła potrzebny do pracy spokój i motywację.

**Caroline Lamarche**

#### PRZYPISY

- 1 Guillaume Apollinaire, *Siedem szpad* [w:] Tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1975, opr. J. Kwiatkowski, s. 70. W przekładzie Artura Międzyrzeckiego.
- 2 Tamże, s. 66.
- 3 *Ewangelia św. Łukasza*, 11:34–35 [w:] *Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1979, s. 1113.
- 4 Guillaume Apollinaire, *Most Mirabeau* [w:] Tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 51. W przekładzie Adama Ważyka.

# Jean-Philippe Toussaint

## Naga

Przełożyła Agnieszka Kukuryk

Pomijając spektakularne znaczenie niektórych zaprojektowanych przez siebie sukni – sukni z sorbetu, z roślin takich jak cierniowata miotła czy rozmaryn, sukni z koralowców, które przypominają naszyjniki jeżowca czy kolczyki Wenus – Maria, oprócz mody, miała odwagę penetrować obszary eksperymentalne, bliskie najbardziej radykalnym tendencjom w sztuce współczesnej. Jej teoretyczne rozważania na temat samej idei ekskluzywnego krawiectwa skłoniły ją do zwrotu ku pierwotnemu znaczeniu słowa *szycie*, przez które rozumie się sposób spojenia materiału za pomocą różnych technik, igły, szpilki, agrafki lub klipsa, pozwalających łączyć tkaniny bezpośrednio na modelach, przytwierdzać do ich ciał, zespalać między sobą, po to, by na tegorocznej prezentacji w Tokio przedstawić suknię *haute couture* bez szwów. Dzięki sukni z miodu Marii udało się stworzyć kreację bez łączy, która trzyma się na ciele modelki, suknię płynną, soczystą, kleistą jak syrop, rozpluwającą się powoli, lekko unoszącą się w przestrzeni i mocno przylegającą do sylwetki modelki, której ciało stanowiło przeciwieństwo elementu stroju.

Suknia z miodu po raz pierwszy została zaprezentowana na targach *Spiral* w Tokio. Była punktem kulminacyjnym najnowszej kolekcji Marii na sezon jesień – zima. Na koniec pokazu ostatnia modelka wyłaniała się zza kulis ubrana w bursztynową i świetlistą suknię, jakby jej ciało zanurzono w beczce pełnej miodu chwilę przed wyjściem na scenę. Naga, w ociekającym miodzie, uśmiechnięta, defilowała w wysokich obcasach po podium, kołysząc się w takt rytmicznej muzyki, śledzona przez rój pszczoł tworzący zawieszony w powietrzu, zwabiony miodem brzęczący orszak, niczym długi abstrakcyjny obłok dźwięczących owadów uświetniający pokaz, który, wirując gwałtownie, zawracał razem z nią na końcu podestu i ciągnął się dalej jak potargany ogon komety, organiczny, pełen błonkówek, podążając jej śladem aż do opuszczenia sceny.

Takie przynajmniej było założenie. W praktyce trudności się mnożyły i prezentacja kreacji z miodu na targach *Spiral* w Tokio wymagała kilkumiesięcznych przygotowań, a także utworzenia na miejscu specjalnej komórki, która zajęłaby się wyłącznie realizacją projektu miodowej sukni. Od samego początku trzeba było zdecydować, czy podjąć się pracy z prawdziwymi pszczołami, czy też skorzystać z systemu sztucznych, zdalnie sterowanych owadów, opierając się na najnowszych badaniach z dziedziny biorobotyki, które umożliwiłyby zastosowanie maleńkich latających robotów wyposażonych w elektroniczne czujniki brzuszne. Po zbadaniu

sprawy i wymianie licznych maili między Tokio i Paryżem, okraszonych słodkimi załącznikami zawierającymi skomplikowane wzory zminiaturyzowanych szybujących prototypów, o tajemniczym wyglądzie latających maszyn Leonarda da Vinci, okazało się, że z technicznego punktu widzenia możliwe było stworzenie wirującego roju pszczoł podczas pokazu mody. Głównym argumentem podnoszonym przez współpracowników Marii był fakt, że kolonie pszczoł są potulne i ślepo podążają za swoją królową (jeśli królowej uda się uciec z ula, cała kolonia leci za nią, dlatego niektórzy pszczelarze nie wahają się wyrwać skrzydeł swoim królowym, aby unikać tego rodzaju ucieczek).

Podczas pierwszej, zwiadowczej podróży, jaką Maria odbyła do Japonii, asystent zaaranżował jej spotkanie z pochodzącym z Korsyki pszczelarzem, mieszkającym obecnie w Tokio. Maria zjadła więc lunch w panoramicznej restauracji w Shinjuku z Panem Tristianim lub Cristianim (którego nazwisko mówiło tyle, co Toussaint), sympatycznym mężczyzną o niewielkim wzroście i pogodnym usposobieniu, który ubrany był w jodełkową, tweedową marynarkę w beżowo-bordowym kolorze. Pan Tristani miał obłożoną gipsem rękę i ramię na temblaku, nosił szerokie, ciemne okulary w żółtych oprawkach, za którymi kryło się ostre, przebiegłe i podejrzliwe spojrzenie.

Pan Tristani zamówił aperitif w dużej, pustej sali panoramicznej restauracji, w nadziei na wykwinny obiad w towarzystwie młodej kobiety zainteresowanej produkcją miodu, tymczasem Maria nie miała w zwyczaju figlować podczas biznesowych obiadów. Jak tylko kelner przyjął zamówienie, zdecydowanym głosem przedstawiła mu zarys swojego projektu. Pan Tristani, którego entuzjazm szybko ostygł, słuchał jej uważnie, potulnie kiwając głową, a ponieważ jedną rękę miał w gipsie, sprawną dłońią niezgrabnie kroił filet soli, odkładał nóż do ryb na stół, po czym podnosił widelec i połykał kęs, robiąc przy tym cierpiącą, a nawet zaniepokojoną minę, jakby rozumiał, na czym miał polegać pomysł pokrycia ciała supermodelki miodem. *Piombu!*<sup>1</sup>. Pan Tristani nie udzielił informacji na licznie zadawane przez Marię pytania, a uchylając się od odpowiedzi, wykonywał dłońią niejasny gest wyrażający bezradność, po czym ponownie brał nóż i kroił wzdłuż filet soli, przy okazji spoglądając marzycielsko na administracyjną część miasta Shinjuku, która rozciągała się we mgle za oknem. Pozostawał wyraźnie zakłopotany, odpowiadał zdawkowo lub wymijająco na konkretne i metodyczne pytania, które Maria dla niego przygotowała (z otwartym na stole notatnikiem z listą pytań, które stopniowo wykreślała), nigdy nie otrzymując żadnych użytecznych informacji, co pozwala sądzić, że Tristani nie wiedział nic o pszczołach (albo że pszczelarstwo było dla niego tylko przykrywką).

Ich współpraca na tym się zakończyła, po obiedzie rozeszli się w hotelowym holu, a przed pożegnaniem podarował jej słoik miodu (co podsunęło Marii pomysł o zatytułowaniu swojej kolekcji *Jesienna Makia*). Ostatecznie Maria współpracowała z bardziej artystycznym pszczelarzem, Niemcem, mieszkającym w Sewennach, potem na wyspie Hokkaido, o lekko homoseksualnej aparycji i, zdaniem Marii, szalenie

w niej zakochanym (lub raczej, moim zdaniem, szaleńczo zatraconym w swoich działaniach i lekko zauroczonym jej osobą), który nigdy nie sprzeciwił się nikomu, i był gotów zrobić wszystko ze swoimi pszczołami, pod warunkiem uzyskania pozwoleń i zwolnień od odpowiedzialności, wydanych przez japońską inspekcję sanitarną oraz otrzymania w zamian sporej ilości pszenicy. Być może byłby to mężczyzna doskonały, gdyby tylko nie korzystał z usług innego Niemca, niegdyś mieszkańca Sewenów, a obecnie tak samo osiadłego na wyspie Hokkaido (typ nawiedzonego idealisty, jakiego znaleźć można tylko w miódzie), który włożył ogromny wysiłek w tresowanie królowej pszczoł, przygotowując ją do pokazu, i który, ku zaskoczeniu innych, zademonstrował swoje osiągnięcia w tokijskim biurze domu mody *Allons-y Allons-o*, przed całym japońskim personelem Marii, projektantami i grafikami ubranymi na czarno, w cienkich okularach z tytanowymi oprawkami i przewieszonymi przez ramię torbami, ludźmi pełnymi powagi i sceptycznymi, skupionymi wokół pustego stołu o koźlich nogach, na którym, bez wykorzystania ani jednej pszczoły, facet przedstawił im żaloszny numer pogromcy pcheł, jak ze starego dowcipu, w którym treser wypuszcza swoich podopiecznych, po czym nawołuje ich po imieniu i każe wykonywać akrobacje oraz potrójne *salto mortale* (wszyscy wyszli z zebrania osłupiali, a Maria wywaliła gościa).

Przygotowanie sukni z miodu wymagało również uregulowania drażliwych kwestii prawnych, dotyczących ubezpieczenia i umowy. Kiedy po długim castingu zorganizowanym w siedzibie domu *Allons-y Allons-o* wybrano wreszcie modelkę odpowiednią do zaprezentowania kreacji, młodą, zaledwie siedemnastoletnią Rosjankę, adwokaci Marii pracowali ponad miesiąc, by sfinalizować ostateczną umowę z agencją Rezo Shibuya. Kontrakt liczył przeszło piętnaście stron, zawierał całe mnóstwo paragrafów i nietypowych klauzul ze względu na specyfikę świadczonych usług. Modelka zobowiązana była przejść szereg badań lekarskich, musiała odbyć wizytę u dermatologa i alergologa, a testy medyczne zlecono prywatnej klinice w celu potwierdzenia, że jej skóra może mieć pełen kontakt z miodem bez ryzyka wystąpienia wysypki lub innych podrażnień na całym ciele.

**Jean-Philippe Toussaint**

#### PRZYPISY

- 1 Piombu! [piombou]: wyrażenie charakterystyczne dla mieszkańców Ajaccio na Korsyce wyrażające ogromne zdziwienie.

Obok: Napoleon BRYL, *Bruksela*, fotografie



# Véronique Bergen

## Krzyk lalki

Przełożyła Olga Bartosiewicz

Nienawidzę róż, bączków i lalek. Nienawidzę damskiej bielizny z poliestru, wilgotnych języków, wszystkiego, co zaprzecza śniegowi. W moich książeczkach rachunkowych szczególne miejsce zajmują zmarli. Bilans mojego życia przechodzi przez wykaz tych, których już nie ma. Rok 1991 zapowiada wyjątkowe zbiory, rozpoczyna się bowiem odejściem Juliet Man Ray, mojego motyla o smutnym obliczu, którego kochałam cztery dekady temu. Ugniatam dłońmi szkarłatną kopertę i zostawiam na niej ślad po czarnej kawie. Choć od lektury listu minęły już dwadzieścia cztery godziny, moja wściekłość jeszcze nie opadła. Otóż proszą mnie, właśnie mnie, najgorszą z gawędziarek, przeciwniczkę okrągłych zdań, o stworzenie abstraktu filmu o Hansie Bellmerze i o tobie, Uniko; nacierają na moją pamięć, nakazują jej wywołać wspomnienia moich przygód miłosnych z Hansem. Bogata i gładka narracja? To mi nie wystarcza. Wyrzucę z siebie pisanie-plwocinę, trujący atrament, który pozbawi cię wszystkiego, Uniko. Zredaguję wasze Pamiętniki, skradnę twój rozbity wdzięk, twoje sny, twoje szaleństwo, twoje zaginione imię. A w końcu moje okrucieństwo pokona twoją spopieloną obecność.

[...]

### Bestiariusz surrealistyczny. Spadkobiercy

Jedność czasu – lato 1954, wieczór wydawany przez X-ów, jedność miejsca – mieszkanie X-ów, jedność akcji – robię pewnej lolicie tatuaż z henny. Wspólny mianownik zasady trzech jedności – ja ulegająca instynktom szekspirowskim, ja uwiedziona doskonale wyczelowanymi sonetami. Man Ray i Juliet, Leonor Fini w towarzystwie dwóch efebów i charta, André przebrany za Pierrota i Bona udająca mężczyznę, Lee Miller i Roland Penrose którzy zawitali z Anglii, Joyce Mansour – właśnie przyплыnęła z Kairu, Victor Brauner przepojony apokaliptycznymi wizjami... Wszyscy oni są tutaj, w środowisku pijanych pozorantów, postdadaistów, którzy przeczucili się na finanse, krzykliwie wymanikiurowanych gwiazdorzących uczniaków, w stadzie fanatyków obnoszących się z T-shirtami z wizerunkiem Germaine Breton, Pauline Dubuisson, siostr Papin i innych morderczyń podziwianych przez surrealistów. Toyen się dąsa, rozczarowana faktem, że Lee nie nosi złotych kajdanek, które podarował jej Penrose, i walczy o obowiązek noszenia pasa do pończoch, również dla mężczyzn i dzieci. Noc, która zapada w jej oczach to mekskalina; usiłuje sprawić, by Joyce Mansour wpadła w jej sidła. Nie udało się, Joyce,



była mistrzyni w biegu lekkoatletycznym, gubi swoich zalotników, swoje adoratorki. Krytyk sztuki wpija się w usta Juliet; trzeba przyznać, że urokowi Juliet ulegali wszyscy święci od czystości, jej ciało to istna puszka Pandory. Pod wpływem urody Juliet noc wariuje, krytyk sztuki kładzie swoje tłuste łapy na jej urodzie. Klan zażywających meskalinę rozbija kieliszki o ścianę. Szkoda tylko Moët et Chandon, wszak zasłużył na inny los.

W pokoju wyściełanym czarnym aksamitem Bona wyciąga karty do tarota, przy pomocy których układam kreski białego proszku. Z każdym wciągnięciem ogarnia mnie coraz znakomitsza jasność. Chcę wciągnąć całą noc, chcę wdychać taniec Juliet. Bycie naćpaną mnie nie rajcuje. Jedyne, co mnie odurza, to wszechwładza nad samą sobą i innymi. Ujarzmiam śmiech Bony i rzucam nim w twarz rosyjskiej loliety, która nie odstępuje mnie na krok. W społeczeństwie, w którym pozbywanie się ludzi przy użyciu trucizny było normą, cesarze rzymscy mieli przydzielonych degustatorów, którzy z ucztą na ucztę wkładali sobie do ust zupy, ryby, desery, obserwując kolor, konsystencję oraz zapach dań i napojów podawanych przez podczaszego. Byli dumni, że mogą oddać życie za cezara, gardząc jednocześnie gladiatorami, żołnierzami i galernikami za to, że ginęli w złym stylu i w atmosferze rozgłosu. Ja do oceniania talentów erotycznych nimfetki kręcącej sobie włosy na palcu wskazującym mam własną degustatorkę, Bonę, która wykonuje moje rozkazy i smakuje ust nieznajomej. Bona zsuwa swoją męską marynarkę i rozpina koszulę kręciołce od włosów. Jej dłonie suną powoli po piersiach dziewczyny, niezbity dowód na to, że mała jej się podoba. Odpycham ją i pozbawiam ust ślicznotki, w które sama łapczywie się wpijam. Bono, mała degustatorko, wróć na swoje miejsce. Bona zaczęła popłakiwać, pewnie Noc ją spoliczkowała albo ugryzła w policzek. Proponuję mojej rudej Ofelii zabawę w nenufary oznakowane rozgrzanym żelazem. Dziewczyna, z zamilowania do ryzyka, przyjmuje wyzwanie.

Zamykam pokój wyściełany czarnym aksamitem, zaciskam zęby na jej delikatnej szyi – pierwszy ślad wytatuowany jeszcze w trybie *light*. Mała nimfomanka to czytelniczka Joyce'a, przy każdej sposobności wtrąca mollybloomowe „tak”. Siedzi na mnie okrakiem, a ja okręcam dłonie wokół jej talii osy. Jej domagające się więcej usta są dowodem na to, że rozpalam jej ciało, że podsycam jej młodzieńczy ogień. Przewracam ją i teraz leży pode mną. Jej drgania nadchodzą trójkami jak pierścienie Saturna, jej skóra zachowała zapach dzieciństwa. Nie potrafię przeniknąć linii uformowanej przez jej ramiona, za to piersi i łono ofiarowują mi wszystko. Koka uderza, doznania biblijne, moja piękna apostołka seksu przepada za brutalnością, uwielbia miłość w wersji pięcioksiąg-psalmy-sado-maso. Zaciskam pasek wokół jej nadgarstków i przywiązuję ją do szczytu łóżka. Ona faluje, pieśń nad pieśniami, moje palce niczym pioruny gromią jej wąską waginę, na jej policzkach moje słowa, moje dłonie wymierzają klapsy, na jej prawym biodrze tatuaż na wycinie skóry podsuwa mi pomysł na oznakowanie, które jej przydzielę. Na wyciągniętej szyi zmieszczą się cztery miłosne kule Winchester. Moje usta zaciśnięte na jej lewej piersi kalibrują

pocisk na 10,7 mm, *american dream* na tle *Alabama song*. Tylko te nieprzeniknione ramiona mi umykają, to tam ją przypieczętuje. Obracam ją na brzuch. Pograżam ją w nocnym tańcu, aż wyrwa się z niej rudy krzyk.

W łazience szukam przyrządów, które przydadzą się do realizacji mojego planu, jednocześnie opowiadając mojej lolicie o metodach znakowania bydła, niewolników, skazańców. Natomiast ona, fanka *Trzech Muszkieterów*, bredzi o Milady de Winter noszącej na ciele znamię Kaina, znak złodziei – symbol zwiędłej lilii. Mój zarys archeologii erotycznej przywołuje tatuaże Ajnów, piercingi afrykańskie, oceaniczne, labrety z kamienia wkładane do dolnej wargi, do płatka ucha. Moja przyszła galerniczka, zamroczona podnieceniem, zadrżała. Wobec braku żegadła i rozgrzanych do białości płytek, rozczarowana, że nie będą jej mogła oznakować rozżarzonym żelazem, muszę wymyślić jakiś prowizoryczny *branding*. W szafie jest flakonik z henną i strzykawki.

Lol leży na łóżku z rozchylonymi ustami i skręca kosmyk włosów. Umiarkowane zaburzenie obsesyjno-kompulsywne, nie wymaga izolatki. W kuchni przygotowuję pastę, mieszam hennę, wodę i łyżeczkę soku z cytryny, po czym wszystko podgrzewam. Celuję w rytuałach inicjacyjnych, kosmetyce i narkotykach. Ja sama jestem substancją o szerokim spektrum działania, syntetyczny narkotyk odżywiany bombą H. Odstawiam do ostygnięcia pomarańczowo-kasztanową pastę lśniąca jak miód. Lee Miller i Bona dołączają do nas, pierwsza pije przez słomkę lży drugiej. Jakiś nieznamy komplementuje Lee, brawo dla pani zdjęć z wyzwolenia obozów w Dachau i Buchenwaldzie, genialny ten autoportret w wannie Hitlera, wspaniała inscenizacja, ex-modelka „Vogue’a”, ex-kochanka Mana Raya w orlim gnieździe w Berchtesgaden, gdzie Führer wykolejał Historię, może mogłaby pani nawet zaproponować *remake* tego wydarzenia?

W półmroku pokoju ramiona Lol mnie lekceważą. Działanie koki ustępuje, czas ulega dylatacji. Wybieram największą strzykawkę i nabieram do niej preparat. Pod moją siódmą pieczęcią łopatkowa arogancja Lol zostanie poskromiona. Pod jej prawym obojczykiem kreślę motyw spirali, ale niczego nie widać, w oddali sunie noc, Lol i Ita się nie spotykają. Obiecuje mojej erotycznej dysydemencie stalagmity wstydu, bilet z Paryża na Syberię i z powrotem. Jej ciało przyzwala na wszystko, tylko łopatki lśnią jak ostrza rapierów. Rozciągam moją offsetową impresję na lewą łopatkę i, cudownym trafem, rysunek chwyta.

Koka mnie opuszcza. Moje słowa w wilczej skórze biegają w wygłodniałych stadach. Ten, kto chce władać ludźmi, powinien trzymać język pod własnym nadzorem, w gotowości do skoku. Niech wyrazy, które nie warczą, wrócą na cmentarz i wezmą lekcje u Becketta albo Tzary. Do kieszeni spółgłosek można naładować więcej dynamitu niż do dziupli samogłosek. Lol rzucona na pożarcie otoczona murem z henny. Marzę o zawiesinie z krystalicznego proszku.

Uniko, po pierwsze – pisanie tego abstraktu oznacza dla mnie wysadzanie języka od środka, po drugie – bestiariusz surrealistyczny przeistoczy się pod moim piórem

w teratologii. Tobie zabrakło czasu, by poznać dzieci surrealizmu. Odeszłaś przedwcześnie i ominęły cię kwieciste ornamenty *body artu*, które oblepiłyby cię całą jak yoghurt. Francesca Woodman i jej fototerapia przez autoportretowe elektrowstrząsy zalałyby cię jak cappuccino od ust aż po lechtaczkę. Nieprzypadkowo Unica bis narodziła się tak jak ona, pewnego 3 kwietnia. Zwalczałam niestrudzenie spadkobierców Lalki, La Toupie Bellmera, wszczynając boje podczas performansów Any Mendiety, Carolee Schneemann i innych kontynuatorów akcjonistów wiedeńskich. Na wystawie HR Gigera w Monachium w 1967 roku oplułam jego rozczłonkowane nagie postacie, jego płody w metalowych uprzężach, jego dzieci napromieniowane radioaktywną cyrylicą. Pokochałabyś tę atmosferę czarnej mszy, te androidy płynące erotyczno-satanistycznymi statkami.

Na obiad wysysam z mango śmietankę oszustów, Cagliostro, Flamela. Pamiętasz, jak się wściekałam, kiedy André Breton kłaniał się uniznienie przed niezrozumiałymi książkami Eliphasa Lévięgo? W dniu, w którym zatopiłaś w bagnie mój niebiański kamień, czarny kryształ przesłany przez anioła do Johna Dee, w którym oświadczyłaś, że rozszyfrowałaś język Enocha, opróżniłam popielniczkę na twoje blade policzki. Losy samobójców w stanie zawieszenia, nowych męczenników ery atomowej są do siebie dziwnie podobne. Rudolf Schwarzkogler wypadł z czwartego piętra, a piętnaście lat po tym, jak ty rzuciłaś się z okna, obnażone ciało Any Mendiety spadło w ciemność z piętra trzydziestego czwartego. Wniosek wynikający z syndromu Ikara – ci, którzy drapią chmury kończą pod postacią brei. Polubiłabyś Mendię i jej zbliżone do liturgii inscenizacje o nadużyciach seksualnych, pełne rozbryzgów zwierzęcej krwi.

W 1973 roku, w galerii, gdzie Gina Pane proponowała swój performans *Action sentimentale*, trzymałam się z daleka od jej włoskich admiratorów, historyków sztuki, którzy przybyli oklaskiwać mszę urządzoną przez ich „starlette dolorosa”. Śledziłam matematycznie zorganizowane sekwencje przemarszu chrystusowego, bukiet czerwonych róż, z których Gina Pane wyrывała kolejno kolce i wbijała je sobie w ramię, wyjmowanie kolców, skutkujące ciekącą krwią, metamorfozę białych kwiatów w czerwone. Śledziłam cielece spojrzenie tłustej dziewczynki, licząc kawałki czekolady, które łąpczywie połykała – jedna czwarta tabliczki na jeden wbity kolec, to ona była happeningiem. Rytuał dobiegał końca. Święta Gina nacinała dłoń żyłką. Tymczasem otyła dziewczynka wyciągała plastry wątróbki, pożerała je jak połykacz ognia, to ona była happeningiem. Przcisnęłam się przez oklaski, wycisnęłam na twarzy uśmiech wilczycy i złożyłam w zakrwawionej dłoni artystki słoń pełen pajaków.

Szkoda, że nie widziałaś jej choreografii rodem z Grand Guignol, jej protokołu cierpienia kierunek Lourdes. Z każdej z tych akcji, nacinania brzucha, pożerania zgniłego mięsa przez półtorej godziny, gaszenia ognia gołymi stopami, chleptania mentolowego mleka podczas czołgania się po ziemi, ułożyłabyś swój brewiarz, Uniko. Moje ostatnie interwencje zarezerwowałam dla Mariny Abramović. Pierwszy raz, kiedy zamrażała swoje ciało na bryłach lodu, drugi – kiedy się biczowała

i poddawała serii bezdechów pod działaniem środków psychoaktywnych. To ona zasłużyła na moje najlepsze szermiercze posunięcia. Na Biennale w Paryżu i później, na *Documenta 7* w Kassel, znokautowałam ją.

O śmierci Berenice Abbott zawiadomiła mnie właśnie Unica bis, kolporterka nekrofilskich plotek. Mały kameleon o stopniu osobowości równym zero, naśladowający look Kate Moss, nowej top modelki, którą obdarzyła przesadnym uwielbieniem, wstrzykując sobie dożylnie jej pozy, rysy, ekspresję.

Nawet, gdyby napchać cię całym *Bon Usage*<sup>1</sup>, Uniko, to i tak nie poprawiłoby twojej egzystencjalnej dysleksji. Twoje szaleństwo może zarazić pana Grevisse'a. Zostań na swoim miejscu, w swojej zgniłej norze. Zapamiętaj jednak raz na zawsze, zanim w twoim upadłym umyśle nie zostanie zasiane ziarno wątpliwości, że performanasy, które przeznaczam dla mojej kochanki, nie mają nic wspólnego z zawodzeniem ordynansów body artu.

### **W poszukiwaniu Uniki. Posiadanie i zdalne sterowanie**

Christo, przekazuję ci w strzępach włókna mojego życia, które będziesz metodycznie niszczyć. W latach 1961–1962 Hans zdalnie mną sterował, lecz myśli Henriego Michaux i tak wkradły się do mojego mózgu. Doktorowi Jeanowi Delayowi powiedziałam, że mój zamęt korowo-brzuszny wziął się właśnie stąd. Którego głosu słuchać, by nie urazić drugiego? Jak być posłuszną Hansowi, który nakazuje mi chodzić na czworakach, słuchając jednocześnie H.M., który zachęca mnie, bym techniką gwaszu pokryła swoje piersi freskami ściennymi?

[...]

### **Die Puppe. Nimfetka na wieczność**

Nie czuję się dobrze, bo istnieją tylko dwie płcie, plus szczypta hermafrodytów. Gdyby ich było siedem, próbowałabym po jednej każdego dnia tygodnia. Kiedy moja wszechobecna gramatyka umieszczała zaimek Ty w Ja tere-fere kuku, nauczycielka podnosiła mnie do rangi tamburmajora. Psuję twoją opowieść, Christo. Któż będzie chciał czytać poszarpane wypowiedzi, rozcłonkowaną fikcję? Otwieram okno, przygotowuję się do skoku w pustkę, a ciebie tam nie ma, by przyasfaltować mnie spojrzeniem. Hans napisał do doktora Ferdière'a: „Należę do typu mężczyzn z antenkami, którzy wykrywają swoją przyszłą ofiarę na dwa tysiące mil. Kiedy poczułem Unikę, zapaliły się wszystkie moje czujniki łowcy. Znalazłem moją najpiękniejszą zdobycz. Później, kiedy rzuciła się do ucieczki, wiedziałem, że i tak wróci, bo jest uzależniona od mojej osoby. Pies bez swojego pana jest stracony”. Wyjawiłam doktorowi Ferdière'owi moje obawy przed tym, że Hans zrobi mi dziecko krzywo, w złym miejscu, przez co urodzę aksolotla. Dodałam, że w fałdach mojego odbytu utrzyma się tylko dziecko-larwa.

Hans przekazał jedyną osobę, która jest mną, państwu francuskiemu, a ono zamknęło ją w szklanym kufrze w Centrum Pompidou. Tymczasem on chciał być po-

grzebany razem z nią, chciał mieć swoją Lalkę na wyciągnięcie ręki, genitaliów, na wieczność. Przez całe lata pięćdziesiąte zapisywałam każdego wieczoru w małym zeszytiku wszystkie skargi i radości Lalki, nasze dialogi, nasze katastrofy. Zawieszona na ścianie jedyna osoba, która jest mną, o mało co dwukrotnie nie umarła. Po raz pierwszy, kiedy rzuciłaś ją na klatkę schodową, Christo, a po raz drugi – kiedy wetknęłaś jej głowę do pieca, przygotowując nam piękny pokój weselny, pokój z gazem i wyziewami węglowymi dla osób ze stanami psychiatrycznymi. I to dlatego, że zaplanowałaś naszą śmierć, my zostałyśmy przy życiu. Twoja plwocina sprawiła, że mój przegub kulowy i moje cztery piersi płonęły z rozkoszy. W dni, kiedy Hans okrywał mnie męską koszulą, zakładał majteczki i ozdabiał włosy różową kokardką wiedziałam, że zaraz zejdziemy do piwnicy na sesję fotograficzną. Niski sufit, szczyrza wrzawa. Układał mnie w jakimś kącie, obok kładł karafkę z wodą, do ściany mocował linę przywiązaną do mojej lewej kostki i tak stałam godzinami. Ale wolałam to, niż siedzenie na pisuarze z zapaloną świeczką w ustach.

Kiedy głowa opadała mi ciężko na pierś, przymocowywał ją do obręczy zawieszanej na cegle. Szpilki sprawiały mi ból. Płakałam, bo na ustach chciałam mieć turkusową szminkę. Płakałam, bo już od dawna nie brał mnie do lasu i nie wieszał na dębowej gałęzi. W latach trzydziestych on i jego brat Fritz spacerowali ze mną po ciemnych lasach, pokazując mnie przechodniom zachwyconym dwiema parami moich nóg. Pewnego popołudnia, gdy mnie rozebrał, zostawiając tylko czółenka (widok gołych stóp wywoływał u niego panikę), jakiś mężczyzna zaczął go przeklinać, rzucił go na ziemię. Chciał zawiadomić siły zbrojne ligi obrony praw humanoidów. Oszalał kompletnie na punkcie mojego ciała. Oblizала językiem wargi i rozchyliła nogi, by przyjąć mojego wybawcę, ale Hans chwycił mnie za prawą kostkę i pociągnął po wilgotnych liściach.

W dni, kiedy przychodził Man Ray, Hans czyścił mnie od stóp do głów, woskował moje przeguby, malował na czerwono moje rzepki. Karał mnie, zanurzając w zimnej wodzie, potem zawieszał za ramiona na kablu, susząc mnie jak bieliznę. Rolleiflex 6x6. W tej piwnicy Hans mnie ostrzeliwuje. Mam sobie za złe, że pogryzłam sobie wargi, bo są teraz spuchnięte, mam za złe Hansowi, że skrócił mi grzywkę, że przykleił krzywo kosmyk włosów. Jestem jego dzieckiem, które ściga nocą, będę na okładce „Minotaure’a”, inspiruję karuzele wierszy Paula Éluarda, jestem pobożnie erotyczna, jestem mocniejszym opium niż wszystkie kwiaty maku razem wzięte. *Ich bin* psycho-seksualnie dziecięca. Na wydrukach Hans rozprowadzi malunek aniliną. Gdyby rzadziej poddawano panią sodomizacji, pani umysł byłby mniej rozpalony *Nacht und Nebel*, powiedział mi psychiatra.

Hans lubi androgyniczne zdania, Hans lubi otwierać mi pępek. Lubię prowokować mojego kryminalnego rzemieślnika, pobudzać jego żądze, pasje, wysysać je z kierunkiem wiatru. Rzucam się na kolana, ofiarowuję się jak głowonóg mojemu czarnoksiężnikowi, który przekłupa mnie anagramami i daje mi klapsy. Fakt, że Rongo-Rongo, pismo polinezyjskie z Wyspy Wielkanocnej, nie zostało nigdy

rozszyfrowane, powstrzymuje mnie przed jedzeniem. Wczoraj Jean Cocteau stwierdził, że mam szelmowski wygląd kokietek z Belle Époque, a władczyni Jeanne de Berg uszczypnęła moje piersi. Odkąd Hans zrobił frontysepis dla jej książki *L'Image*, ona zadawała mi tortury-merkury w wersji safickiej.

Od grudnia 1959 do lutego 1960 roku w galerii Daniela Cordiera pożerały mnie setki oczu. Zawieszona pod sufitem, olśniłam Élisę Breton, falowałam rzęsami i kurem, żeby zwiedzający mnie porwali. Czułam się dobrze, znajdując się obok dzieł Schröder-Sonnenstern czy kiedy pokazywałam się amatorom złotych guzików. Kiedy wystawiałeś mnie w tym samym czasie co La Toupie, moja melancholia zagruźliczała prątki paniki. Pokazanie twojego dzieła *Karabin w stanie łaski* było dla mnie jak arcimboldowski taniec bezbrzeżnej twogi.

W połowie lat sześćdziesiątych zaniedbałeś mnie, Hans. Rozchorowałam się. Złożyłeś mnie nagą i brudną pod zlewem w kuchni i przestałeś mi zmieniać białe skarpetki. Moja potulność przestała ci wystarczać. Przyglądanie się temu, jak latem 1965 roku tworzyłeś nową Lalkę, wzbudzało we mnie szaleńczą zazdrość, te dziesięć modeli z aluminium, które wytworzyłeś, nie dorastało mi do pięt Achillesa. Prowokacyjny wygląd perwersyjnej dziewczynki to moja specjalność, nawet myszy, która przychodzi za zlew, puszcza oko jak Marilyn. Tych dziesięć oziębłych marionetek nie potrafi grać żrenicą na mandolinie. Wizyty Cécile Reims to było Bizancjum, jej ręce na moich ramionach i brzuchu zamieniały moje libido w Mount Everest. Kiedy przychodziła z Fredem Deux, mafiosem-dilerem, miałam nadzieję na seans *bel canto*, na gwałt zbiorowy, tymczasem to tylko woda, która wyciekała z rury, skapywała do mojego łona.

Stworzyłeś mnie w 1933 roku: *papier-mâché*, gips na konstrukcji z drewna i metalu. Co do materiałów, to mogłeś się bardziej postarać. Urodzenie mnie pozwala ci nie oszaleć. Hans, ubóstwiałeś mnie, by jeszcze bardziej mnie zniszczyć, obdarzyłeś mnie pogardą-uwielbieniem-poniżeniem. Za każdym razem, kiedy jakiś gość pytał słodkim głosem: „pożyczyłby mi pan na jeden wieczór tę istotkę bimbo, tę nadąsaną lolitkę?”, modliłam się, byś się zgodził, ale ty najczęściej zaborczo trzymałeś mnie w klatce – w dziedzinie kobiet komunizm nie jest twoją mocną stroną. W 1956 roku, za każdym razem, kiedy wychodziłeś, Joyce Mansour dołączała do mnie na erotyczne safari. Plastyczność mojej anatomii elektryzowała tę piękną Szeherezadę, która zakładała mi uprząż, zapewniając mi tym samym akrobatyczne strumienie orgazmów. Podczas gdy ty ilustrowałeś swego *Juliusza Cezara*, ja byłam jej Kleopatry, którą podkłuwała aż do krwi. Ona przynajmniej przynosiła mi w podarku minispódniczki i kozaki sięgające połowy uda, które nosiłam podczas twojej nieobecności. Rozrywałam ukradkiem stare koszule, zmięte koronki, w które mnie stroiłeś, wymiotowałeś na moje pończochy-kabaretki. Czy nigdy nie obilo ci się o uszy, że twoja łachmaniarka marzy o strojach od Courrèges'a, o sukniach Cardina, o kapeluszach Balmain?

Przy tobie bywałam głodna, było mi zimno, brakowało mi czarnej kawy i gauloisesów. Hans, nie myl mnie z Pinokiem. Moje piersi kurczą się z każdym

kłamstwem – oto dowód. Tak często mnie rozczłonkowywałeś, że trzecie oko nie opuszcza mojego sromu, że mój usto-odbyt mówi językiem przyprawionym tryftongami. Kiedy opowiadałeś mi o deskach i piśmie z rękopisu Voynicha wiedziałam, że to było dzieło mojego pierwszego martwego płodu. Szkoda, że nie zabrałeś mnie nigdy na basen miejski, w obecności olimpijskich pływaków cała drzę, szczególnie na dole.

Dziękuję, że dałeś mi na wieczność bezwłosą kość łonową nimfетки, dzięki temu nie muszę się golić, wystarczy, że depiluję bez przerwy moje szalone myśli. W styczniu 1963 roku, podczas twojego pierwszego detoksu, zapomniałeś mnie nakarmić. Moje łydki się skurczyły, klatka piersiowa się zapadła, pożerałam kamelie, które przynosiła twoja kochanka Herta Hausmann. Dopiero w 1967 roku, kiedy Diana, jedna z twoich córek bliźniaczek, przyjechała z Colmaru, moje usta po raz pierwszy skosztowały drażetek, którym pozwoliłam się rozpuścić, bo Bóg nie lubi, jak się go chrupie.

Moje długie falowane blond włosy podobały się Lee Miller, która za każdym razem, gdy przychodziła, malowała moje powieki zakochane w jej urodzie. Kiedy zachorowałeś w październiku 1969 roku, otworzyłam okno i policzyłam chmury, w których chciałam się zanurzyć. Twój głos powstrzymał mnie przed skokiem. Poprosiłam Cécile Reims, żeby mnie zabiła trzema małymi uderzeniami dłutem tam, gdzie trzeba, a prowadzącego galerię André-François Petita – żeby udusił mnie krawatem z białego jedwabiu, zaś oni nianczyli mnie koktajlem XXL ze środków uspokajających i witamin A, B, C i D. Ale to nie to sprawi, że wokół moich samogłosek urośnie mur nieruchomych wielkich liter.

**Véronique Bergen**

#### PRZYPISY

- 1 *Le Bon Usage* – gramatyka opisowa języka francuskiego, opublikowana po raz pierwszy w 1936 roku przez Maurice'a Grevisse'a. Przypis tłumacza.

Napoleon BRYL, Bruksela, fotografia



Przemysław Szczur

# Nienormatywne seksualności we francuskojęzycznej literaturze belgijskiej

Paul NOUGÉ, fotografia





W XIX wieku, gdy powstaje Belgia i rodzi się jej literatura, tematyka *stricto* seksualna jest domeną gatunków paraliterackich, takich jak powieść erotyczna i pornograficzna, jednak w drugiej połowie stulecia realizm i naturalizm przyczyniają się do jej powrotu do twórczości głównego nurtu, zwłaszcza w ramach powieści obyczajowej. Na gruncie belgijskim wspomina się w tym kontekście zazwyczaj o dziełach Camille'a Lemonniera, „belgijskiego Zoli”, takich jak *Un mâle* [Samiec, 1881] czy *L'Homme en amour* [Zakochany, 1897]. Ale nie tylko on współtworzy belgijską tradycję literackiej eksploracji seksualności – w tym nienormatywności seksualnej – w którą wpisują się dzisiejsi twórcy i twórczynie. Ponieważ nienormatywny nurt tej tradycji był dotychczas marginalizowany nawet w krytyce francuskojęzycznej, nie mówiąc już o polskiej recepcji literatury belgijskiej, nim przejdę do jego współczesnych kontynuacji, krótko wspomnę o początkach, natomiast w dalszej części będę się starał uwypuklić ślady ciągłości między prekursor(k)ami a ich następcami i następczyniami.

Za pierwszą kobietą przedstawicielką tego nurtu można uznać Marguerite Coppin. Już w jej debiutanckiej powieści *Ressort cassé* [Zepsuta sprężyna], którą jako 22-latką opublikowała w 1889 roku u słynnego brukselskiego wydawcy naturalistów Henry'ego Kistemaeckersa, istotnym wątkiem jest miłość głównej bohaterki, Renée, do nauczycielki, mająca również wyraźny wymiar seksualny. Zarówno ten utwór, jak i późniejszy *Hors Sexe* [Poza płcią, 1890], wydaje się jednak skomponowany niejako w kontrze do tra-

dycyjnych pornograficznych przedstawień lesbijskich, których celem było podniecanie męskiego czytelnika. Erotyzm lesbijski jest u Coppin raczej „mniejszym złem”, w porównaniu z budzącą jeszcze większy wstręt jej bohaterek heteroseksualnością. Ideałem, jak w idealistycznym nurcie literatury dekadencckiej, celebrującym androgynię jedynie jako odcieleśnioną figurę doskonałości, staje się aseksualność.

Natomiast po stronie męskiej inauguruje wspomniany nurt Georges Eekhoud, cieszący się dziś pozycją jednego z klasyków literatury belgijskiej końca XIX wieku. O jego najciekawszej – z interesującego mnie tu punktu widzenia – powieści *Escal-Vigor* (1898–1899), która zyskała też największy rozgłos (ze względu na wytoczony autorowi proces za obrazę dobrych obyczajów i petycję w jego obronie podpisaną przez cały szereg literackich sław, takich jak Maurice Barrès, Anatole France, Jules Laforgue, Pierre Louÿs, Octave Mirbeau, Rachilde, Paul Valéry czy Émile Zola), w ogóle nie wspomina, podobnie zresztą jak o Marguerite Coppin, Jerzy Falicki w swojej *Historii francuskojęzycznej literatury Belgów*. Tymczasem sposób ujmowania wątków homoseksualnych przez Eekhouda, zarówno w tej powieści, jak i w późniejszym utworze *L'autre vue* [Inne spojrzenie, 1904], można uznać za w pewien sposób programowy dla późniejszej literatury belgijskiej. Z kilku powodów. Po pierwsze ze względu na swoistą lokalność: *Escal-Vigor* czerpie z folkloru flamandzkiego; *L'autre vue* z proletariackiej kultury miejskiej. Po drugie dlatego, że *Escal-Vigor* ujmuje homoseksualność w perspektywie religijnej, stanowiąc pełną akcentów mesjańskich apologię nie

tylko stosunków między mężczyznami, ale i różnorodności seksualnej w ogóle. Po trzecie, z uwagi na łączenie w obu utworach problematyki seksualnej z klasową i społeczną oraz konceptualizowanie literatury gejowskiej – żeby posłużyć się tym anachronicznym określeniem – jako twórczości zaangażowanej, czego potwierdzenie znajdujemy również w korespondencji Eekhouda z jego wieloletnim partnerem Sanderem Pierronem.

Wątki te można będzie odnaleźć u następców Eekhouda. Autobiograficzne utwory pisarza dużo późniejszego, Conrada Detreza (1937–1985), również są bardzo mocno osadzone w lokalnym kontekście: pejzaże okolic Liège i regionu Hesbaye (we wschodniej Belgii) determinują geograficzną konfigurację świata przedstawionego. Detrez kontynuuje także refleksję nad związkami między religią a homoseksualnością. W formie fikcyjnej – w powieściach osnutych wokół seksualności dziecięcej, których akcja rozgrywa się w katolickich szkołach z internatem, takich jak *Les plumes du coq* [*Pióra koguta*, 1975] czy *Le dragueur de Dieu* [*Podrywacz Pana Boga*, 1980]. W formie konceptualnej – m.in. w długim wywiadzie udzielonym w 1979 roku francuskiemu gejowskiemu kwartalnikowi kulturalnemu „Masques”, w którym mówił o „homofilnym wymiarze chrześcijaństwa”, a także o doświadczaniu związku między *imaginarium* religijnym a erotycznym: „Chrześcijaństwo i chrześcijańska duchowość były źródłem obrazów i odczuć, które przyczyniły się do pojawienia się u mnie homoseksualnych fantazji i homoseksualnej libido”<sup>1</sup>. Wywiad ten stanowi również krytyczną analizę negatywnego stosunku znacznej części

współczesnego Detrezowi ruchu lewicowego do homoseksualności oraz podtrzymanego przez lewicowych bojowników, zwłaszcza w krajach Południa, kultu dominującej męskości. Tymczasem w autobiograficznej powieści *L'herbe à brûler* [*Wrzucić w ogień jak zielsko*, 1978], za którą otrzymał prestiżową francuską nagrodę literacką Prix Renaudot, pisarz łączył wyzwolenie seksualne z walką o rewolucję społeczną. W wywiadzie wprost motywuje swoje zaangażowanie polityczne erotycznie: „To dzięki swojej homoseksualności odkryłem kwestię robotniczą, nędzę, niesprawiedliwość i to ona popchnęła mnie do buntu przeciw faszyzmowi”<sup>2</sup>. Detrez wiąże więc doświadczenie homoseksualne ze swego rodzaju przywilejem kognitywnym, z którego wynika krytyczne spojrzenie na rzeczywistość oraz działalność polityczną.

Krytyczny potencjał homoseksualności podkreśla również w swoim esejju *Un goût exquis. Essai de pédesthétique* [*Wykwintny gust. Esej o pedestetyce*, 2006] współczesny twórca Antoine Pickels. Wychodząc od swojej seksualności, proponuje „estetykę egzystencji” w duchu Foucaultowskim, nieodłączną od zaangażowania politycznego, wymierzonego m.in. – żeby posłużyć się jego własnymi określeniami – w „seksualny neoliberalizm” i „utowarowienie seksu”. Tytułowy neologizm: „pedestetyka” staje się punktem wyjścia krytycznej analizy współczesnej kultury gejowskiej, zmierzającej zdaniem Pickelsa w stronę skomercjalizowanego *gaytta* – gejowskiego getta. Jak anglosascy teoretycy „pedalscy”<sup>3</sup>, Pickels przejmuje obelgę „*péde*” („pedał”), aby zdystansować się wobec polityki asymila-

cji. Zamiast rozwiązań zbiorowych proponuje strategię indywidualną, inspirowaną Wilde'owską maksymą, w myśl której to życie naśladuje sztukę, a nie na odwrót, zaś źródła filozofii egzystencji upatruje w twórczości takich artystów jak Cocteau, Genet, Fassbinder czy Pierre i Gilles. Z kolei w dramacie *In nomine* (2004) Pickels, podobnie jak Eekhoud i Detrez, sytuuje seksualność w kontekście tradycji religijnej, bo tytuł całego dzieła: *In nomine* oraz jego kolejnych trzech części: *Filii*, *Patris* i *Et Spiritus* układa się w łacińską formułę wypowiedzaną przy wykonywaniu znaku krzyża, przy czym na pierwszym miejscu Pickels umieszcza w niej figurę syna, bo całą akcję determinuje „męczeńska” śmierć syna Mężczyzny, który jest głównym bohaterem. W utworze, w którym zgodnie z metadramatycznym autokomentarzem, następuje „wkroczenie języka pornograficznego na scenę”<sup>4</sup>, ten religijny paratekst łączy się z tekstem w sposób chwilami bardzo dosadny opisującym gejowską seksualność. Rezultatem jest sztuka silnie transgresyjna, zarówno wobec „kultury heteroseksualnej” – żeby odwołać się do terminu Louis-Georges'a Tina – jak i głównego nurtu kultury gejowskiej, skłaniająca do zastanowienia nad współczesnym kultem ciała i quasi-religijnym stosunkiem do seksu.

Refleksja nad ciałem i seksualnością jest często uprawiana w ramach gatunków autobiograficznych, np. stanowi oś autobiograficznej opowieści Stéphane'a Lamberta *Mon corps mis à nu* [*Moje obnażone ciało*, 2013], której tytuł zawiera przejrzystą aluzję do tekstu Baudelaire'a *Mon cœur mis à nu* [*Moje obnażone serce*], a to przekształcenie tytułowej formu-

ły dobrze obrazuje przejście od romantycznej retoryki serca do „literatury ciała”, nurtu silnie obecnego we współczesnej twórczości francuskojęzycznej, we Francji reprezentowanego przez takie utwory jak *Journal d'un corps* [*Dziennik ciała*, 2012] Daniela Pennaca czy *Avoir un corps* [*Mieć ciało*, 2013] Brigitte Giraud. Punktem wyjścia dla Lamberta staje się motto zaczerpnięte z Paula Valéry'ego: „A czemuż by nie napisać dziennika swojego ciała? Czy ośmielię się powiedzieć: «mojego ciała»? Spisać wszystko, co o nim wiem? Mojego ciała nie takiego, jakim widzą je lekarze, ale jakie znam ja sam”<sup>5</sup>. Pojawia się tu więc dystans do medykalizacji ciała, opisaney m.in. w pracach Foucaulta, zwłaszcza w *Historii seksualności*. Tworząc swoją „cielesną autobiografię”, Lambert podejmuje jednocześnie temat najbardziej chyba dzisiaj stabuizowanej seksualności – związków międzypokoleniowych – i opisuje swój szczęśliwy związek – jako nastolatka – z dorosłym mężczyzną. W sposób daleki od stereotypowego, demonizującego dyskursu na temat pedofilii, Lambert pokazuje, jak związek ze starszym i bardziej doświadczonym partnerem pozwolił mu odkryć własną cielesność.

Tekst Nathalie Gassel *Eros androgyne. Journal d'une femme athlétique* [*Androgyniczny eros. Dziennik atletki*, 2000] reprezentuje kobiecy wariant „literatury ciała”. Autorka, znana głównie jako poetka, jest też kulturystką i mistrzynią tajskiego boksu. Bohaterka-narratorka jej autobiograficznego utworu przekracza granice między stereotypowo zdefiniowanymi rolami płciowymi, po pierwsze jako kobieta dominująca, po drugie jako

wyznawczyni tego rodzaju kultu ciała, który jest kojarzony przede wszystkim z męskością, po trzecie ze względu na swoje biseksualne przygody. W warstwie tematycznej tekstu zostaje więc przerwana charakterystyczna zdaniem Judith Butler dla „matrycy heteroseksualnej” ciągłość między „płcią”, „rodzajem” a „seksualnością”. Warstwę gatunkową tekstu również charakteryzuje nieciągłość. Podtytuł „dziennik” jest mylący, nie jest to bowiem z pewnością klasyczny wariant tego gatunku, a raczej forma łącząca wątki autobiograficzne z elementami eseju. Utwór składa się z oddzielonych interlinią, krótkich, jedynie luźno z sobą powiązanych akapitów, w których narratorka zdaje sprawę z własnych ćwiczeń cielesnych, z zachwytyw ciałem cudzym, zarówno męskim, jak i kobiecym, a w drugiej części, zatytułowanej *Petits textes pornographiques* [Krótkie teksty pornograficzne], również z interakcji erotycznych. Narracyjność jest tu obecna tylko w formie szczątkowej, najczęściej w mini-opowieściach z drugiej części, dominuje zaś opisowość i refleksyjność. Przedmiotem namysłu jest nie tylko samo ciało, ale i jego związki z pisaniem, bo narratorka chce „uprawiać pisarstwo tak jak uprawia się sport, z żarliwą, głośną energią, z nowatorstwem, siłą...”<sup>6</sup>. Pragnienie nowatorstwa przejawia się zarówno w eksperymentach erotycznych, jak i formalnych, przy czym te ostatnie zostają wprost stematyzowane w trzeciej części *Fragments et segments. Envers et contre corps* [Fragmenty i segmenty. Wobec ciała i przeciw niemu], gdzie pojawia się autokomentarz uzasadniający fragmentaryczny, nieciągły, heterogeniczny charakter tej prozy: „To pisarstwo

narodziło się z odrzucenia. Odrzucenia ciągłości, związku, etapu przejściowego, wszystkiego, co trzeba dodać do myśli, żeby nadać jej spójność”<sup>7</sup>. Wyłania się z tego uzasadnienia dążenie do stworzenia formy jak najbliższej temu, co przeddyskursywne, cielesne.

Już powyższe przykłady sugerują, że tematyce nienormatywności seksualnej towarzyszy u wielu autorów i autorek twórczy stosunek do tradycji literackiej, przejawiający się między innymi w rozbudowanej intertekstualności, a także w eksperymentach formalnych. Szczególnie istotnym punktem odniesienia, zwłaszcza dla dwóch autorów, Laurenta de Graeve (właśc. Laurent Chapeau) i wspomnianego już Stéphane’a Lamberta, jest osiemnastowieczna literatura libertyńska. Tradycja libertynizmu była też zresztą bliska Eekhoudowi, autorowi powieści historycznej *Les Libertins d’Anvers* [Libertyni z Antwerpii, 1912]. W utworze *Les orchidées du bel Édouard* [Orchidee pięknego Édouarda, 1996], de Graeve wprost nawiązuje do arcydzieła literatury libertyńskiej – *Niebezpiecznych związków* Pierre’a Choderlosa de Laclosa. Intryga rozgrywa się w czasie jednego wieczoru i jednej nocy, a jej osią są próby uwiedzenia młodego i niewinnego – choć, jak się później okazuje, nie do końca – Antoine’a przez starszych i bardziej doświadczonych Édouarda i Williama. Istotną rolę odgrywa w niej również ich przyjaciółka Elisabeth, postać, z której aluzje intertekstualne czynią skrzyżowanie markizy de Merteuil z wicehrabią de Valmont. Seksualność jest tu przedmiotem wyrafinowanej i okrutnej zarzem gry między postaciami, podobnie jak u Laclosa.

Jeszcze wyraźniej nawiązuje de Graeve do Laclosa w późniejszej powieści, za którą otrzymał prestiżową belgijską nagrodę literacką Prix Victor-Rossel: *Le mauvais genre* [Złe wychowanie, 2000], przepisując utwór Laclosa i wykorzystując luki w naszej wiedzy o jego postaciach jako punkt wyjścia do częściowo alternatywnej wersji intrygi, w której pojawiają się m.in. wątki homoseksualne. Otrzymujemy dostęp do dziennika markizy de Merteuil, która staje się postacią jeszcze bardziej centralną niż w tekście Laclosa, a jednocześnie bardziej demaskatorską w odniesieniu do innych bohaterów i bohaterek, ale i do samej siebie. Pewne echa oświeceniowego sentymentalizmu obecne u Laclosa znikają tu na rzecz cynicznej gry. Podobnie w powieści *Une histoire d'amour* [Historia miłosna, 2002] Stéphane'a Lamberta, który nie tyle nawiązuje do konkretnego utworu, co dokonuje homoseksualnego przepisania typowej intrygi powieści libertyńskiej, z cynicznym libertynem i jego bezwonną ofiarą jako głównymi bohaterami. Poprzez te odniesienia intertekstualne, seksualność zostaje wpisana w pewne schematy kulturowe, ale też schematy te są poddawane reinterpretacji i uwspółcześnieniu.

Reinterpretacja tradycji dokonuje się również w poezji. William Cliff (właśc. André Imberechts), najbardziej bodaj utytułowany żyjący poeta belgijski piszący po francusku, odkryty przez Raymonda Queneau na początku lat 70. XX wieku, odnawia w swojej twórczości formę sonetu, zwłaszcza w tomiku *Autobiographie* [Autobiografia; 1993]. Odwołując się do klasycznych wzorców wersyfikacyjnych i rytmicznych, jednocześnie rozsadza je od wewnątrz, np. poprzez pojawiające

się systematycznie zaskakujące przerzutnie, potoczne słownictwo, klisze językowe czy neologizmy wymyślane dla zachowania rymu. Utrzymując tradycyjną formę poetycką, jednocześnie wprowadza wobec niej ironiczny dystans. Ten ludyczny stosunek do tradycji poetyckiej sprawił, że Claude Roy nazwał go „Busterem Keatonem wersyfikacji”<sup>8</sup>. Napięcie między klasycyzmem a jego kontestacją widoczne jest już w tytule debiutanckiego tomiku: *Homo sum* (1973), który można interpretować zarówno jako nawiązanie do słynnej formuły Terencjusza, jak i, w kontekście treści utworów, jako homoseksualną autoidentyfikację. Cliff gra również kontrastem między wyszukaną formą wiersza a ich prozaiczną treścią. Z autobiograficznym charakterem tej poezji wiąże się jej narracyjność: poszczególne utwory są opowieściami o drobnych epizodach z codziennego życia. Tematyka auto- i homoerotyczna ulega banalizacji w ramach poetyki codzienności.

Do grona eksperymentatorów należą też pisarki podejmujące tematykę lesbijską, takie jak Véronique Bergen, autorka m.in. powieści *Fleuve de cendres* [Rzeka popiołów, 2008], czy Christine Avenir, „cudowne dziecko” literatury belgijskiej, która swoją debiutancką powieść *Le cœur en poche* [Serce w kieszeni, 1988], stanowiącą olbrzymi sukces czytelniczy, napisała jako piętnastolatka. W jej późniejszej twórczości, podjętej na nowo po wielu latach przerwy, np. w powieści *Le désir demeuré* [Pozostało pożądanie, pierwsza wersja 2001, druga 2006], podobnie jak u Bergen, proza, ze względu na silne nasycenie metaforami, ciąży w stronę poezji, zaś narracyjność schodzi na drugi plan.

Z kolei sposób, w jaki Aventin skomponowała swój inny tekst, *Portrait nu* [*Portrait w formie aktu*, 2005] – opowiadającej o przygodach seksualnych narratorki – dzieląc go na trzy części, zawierające taką samą liczbę słów, wskazuje na pokrewieństwo z francuską neoawangardą spod znaku OuLiPo, jako że autorka sama narzuciła sobie ograniczenia formalne. Kompozycję książki komentuje ona w następujący sposób: „Używając tej samej liczby słów, opisuję jedną noc, jeden tydzień, jedną porę roku, dzięki czemu ma powstać wrażenie przyspieszenia”<sup>9</sup>. A swoją strategię pisarską definiuje tak: „Dla każdej książki chcę, szukam oddzielnego stylu i struktury. Chodzi o to, żeby dla tego, co mam do powiedzenia, znaleźć tę jedyną i konieczną strukturę i styl. Mnóstwo czasu zajmuje mi oczywiście napisanie pierwszych stron, ale później, jak w żywym organizmie, serce zaczyna bić, a krew krążyć...”<sup>10</sup>. Ta organiczna metaforyka świetnie oddaje charakter tekstów Aventin i sprzężenie w nich treści z formą w celu oddziaływania na czytelników i czytelniczki poprzez sugestywny język.

Z tradycją feministyczną prowadzi w swojej twórczości dialog Jacqueline Harpman. W powieści *Orlanda* (1996) „przepisuje” znany utwór Virginii Woolf *Orlando*, swego czasu z powodzeniem zekranizowany przez Sally Potter. Opisując, jak część psychiki głównej bohaterki, Aline Berger, obejmująca cechy przeważnie uznawane za męskie, w nadprzyrodzony sposób odłącza się od niej i wciela w spotkanego przypadkiem mężczyznę, Luciena Lefrèna, Harpman wzbogaca tradycję belgijskiej szkoły niezwykłości o wątek dotyczący płci i seksualności. Ta wielo-

znaczna powieść otwiera bardzo szerokie pole interpretacyjne, choć ze względu na zawodowe doświadczenia autorki, psychoanalytyczki z wieloletnim stażem, najbardziej kusząca wydaje się interpretacja postaci Orlandy w kategoriach Jungowskiej teorii Animy i Animusa, gdzie ten ostatni jest męską stroną kobiecej psychiki, a właściwie obrazem męskości, jaki kobieta nosi w sobie, jej archetypem. Intryga powieści może więc być interpretowana w kategoriach psychologii głębi, jako alegoria procesu indywiduacji, polegającego na włączaniu należącego do podświadomości animusa w treść świadomego życia Aline, czego początkiem staje się jego projekcja na Luciena. Sama protagonistka również zresztą interpretuje powieść Woolf w kategoriach psychoanalitycznych: jako alegorię dojrzewania psycho-seksualnego bohatera/bohaterki. Ale niezależnie od przyjętego klucza interpretacyjnego, utwór Harpman ukazuje skomplikowanie i niejednorodny charakter tożsamości płciowych i seksualnych.

Kwestia tożsamości interseksualnej jest centralnym problemem utworu *Abel/Alexina ou Le sexe de l'ange* [*Abel/Alexina czyli Płeć anioła*, 1994]. Wspomniany już Antoine Pickels opiera się w nim na XIX-wiecznych pamiętnikach rzeczywistej osoby interseksualnej, wydanych w 1978 roku pod tytułem *Herculine Barbin dite Alexina B.* przez Michela Foucaulta, który uczynił z ich bohatera/bohaterki jedną z ofiar nowoczesnego „polowania na tożsamość”, a dokładniej „prawdziwą” płeć. Tekst Pickelsa jest interesujący nie tylko pod względem tematycznym, ale i gatunkowym: na stronie tytułowej zostaje zdefiniowany jako monodram i rzeczy-

wicie stanowi monolog tytułowej postaci skierowany do M.F., psychoanalityka, którego inicjały mogą odsyłać do Foucaulta; w tekście wprowadzającym pojawia się też oryginalne określenie „psychoanaliza śpiewana” – Abel/Alexina wyśpiewuje swoje kwestie do muzyki skomponowanej przez Luca Van Lieshouta, a Antoine Pickels występuje jako autor libretta i reżyser. Ta niejednoznaczność gatunkowa doskonale współbrzmi z wieloznacznością tożsamościową postaci. Choć słuchający psychoanalityk dwukrotnie zabiera głos, m.in. aby zacytować lekarską diagnozę na temat „przypadku” Abela/Alexiny, opisywanego/opisywanej w literaturze medycznej jako „hermafrodyta z wyraźną przewagą cech męskich”<sup>11</sup>, diagnoza ta zostaje zestawiona z obszerną autoanalizą postaci, w której, próbując zdefiniować własne, niemieszczące się w podziale na męskie i kobiece, ciało, odwołuje się on/a do religijnej figury anioła, „istoty doskonałej”, „ani mężczyzny ani kobiety”<sup>12</sup>, jak mówi. Jak u Eekhouda czy Detreza, u Pickelsa religia staje się dostarczycielką języka zdolnego zdać sprawę z nienormalnej tożsamości.

Powyższy przegląd tematyki nienormalności seksualnej we francuskojęzycznej literaturze belgijskiej jest rzecz jasna skrótowy i subiektywny. Skupiłem się w nim na wątkach podważających „matrycę heteroseksualną”, choć nawet one wymagałyby obszerniejszej analizy – z uwzględnieniem takich autorów jak Alexis Curvers czy Françoise Mallet-Joris – nie mówiąc już o tym, że należałoby również wziąć pod uwagę nienormalne praktyki heteroseksualne<sup>13</sup>. Materiał do refleksji jest szczególnie bo-

gaty, bo belgijscy pisarze i pisarki, sami pozostający w problematycznej relacji względem francuskiego „centrum”, a także własnego, językowo i kulturowo niejednorodnego kraju, wydają się szczególnie wrażliwi na wszelkiego rodzaju nienormalność, w tym seksualną, choć nie proponują oczywiście żadnej jednolitej perspektywy. Co ciekawe, jak widzieliśmy, w ich utworach przedstawieniom nienormalnej seksualności często towarzyszy nienormalna tekstualność, co czyni tę literaturę interesującą nie tylko z antropologicznego, ale i estetycznego punktu widzenia.

**Przemysław Szczur**

#### PRZYPISY

- 1 *Jésus, les machos et les guérilleros. Entretien avec Conrad Detrez* [w:] „Masques”, nr 2/1979, s. 117. Wszystkie cytaty w moim tłumaczeniu.
- 2 Tamże, s. 121.
- 3 W polskim wydaniu *Teorii literatury* Jonathana Cullera Maria Bassaj zaproponowała tłumaczenie *queer theory* właśnie jako „teorii pedalskiej”.
- 4 Antoine Pickels, *In nomine*, Bruxelles 2005, s. 27.
- 5 Stéphane Lambert, *Mon corps mis à nu*, b. m., 2013, s. 9.
- 6 Nathalie Gassel, *Eros androgyne. Journal d'une femme athlétique*, Namur 2000, s. 31.
- 7 Tamże, s. 77.
- 8 Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française. A-F*, Paris 1984, s. 482.
- 9 *Ecrire, c'est vieillir enfin* [w:] *La libre Belgique*, 31 août 2006, <http://www.lalibre.be/regions/liege/ecrire-c-est-vieillir-enfin-51b88fd3e4b-ode6db9ae750a> [data dostępu: 26.10.2016].
- 10 Tamże.
- 11 Antoine Pickels, *Abel/Alexina ou Le sexe de l'ange*, Bruxelles 1995, s. 23.
- 12 Tamże, s. 31.
- 13 Np. sadomasochistyczne w utworze Caroline Lamarche *Carnets d'une soumise de province* [*Zapiski posłusznej prowincjuszki*, 2004].

# Jacqueline Harpman

## Orlanda

Przełożył Przemysław Szczur

*Dzień pierwszy: piątek*

Pierwsza scena rozgrywa się w Paryżu, naprzeciw Dworca Północnego, w lokalu o dumnej nazwie „Piwiarnia Europejska”. Jego wystrój, cały z chromu, plastiku i moleskinu, wywołałby neurastenię u każdego, kto nieopatrznie postanowiłby poświęcić mu nieco uwagi. Minęła pierwsza. Niektórzy klienci zajądają się jajkami w majonezie, inni kanapkami. Aline Berger, lat trzydzieści pięć, czyta, popijając co chwila kilka łyków wody mineralnej z butelki, którą ma przed sobą. Dopiero na dwadzieścia minut przed odjazdem ogłaszają, na którym peronie stoi pociąg, a Aline nie lubi czekać w nieproporcjonalnie wielkiej i głośnej poczekalni, gdzie nigdy nie można być pewnym, że znajdzie się wolne miejsce do siedzenia.

Pani Berger nie wydaje się szczególnie skupiona na książce. Od czasu do czasu rozgląda się wokół, po czym zerka na zegarek. Czas stoi w miejscu. Nie powinna była wychodzić tak wcześnie, ale ma niespokojną naturę i ciągle towarzyszy jej strach, że się spóźni. A zresztą, co miałyby robić na mieście po kwerendzie? Godzinę spędziła w Oranżerii, pół godziny w księgarni Smitha, nie pozostawało jej więc nic innego, jak tylko zanurzyć się w odmętach metra. Wzdycha. Skupia się na tekście, który niespecjalnie ją absorbuje. Już co najmniej po raz dziesiąty czyta kluczowy fragment *Orlanda*, w którym dochodzi do przemiany, próbując uchwycić jego głębszy sens, ale wciąż ma wrażenie, że ślizga się po powierzchni i nie jest w stanie pogodzić się z myślą, że może żadnej głębi nie ma. Nie daje za wygraną: „*First, comes our Lady of Purity; whose brows are bound with fillets of the whitest lamb's wool; whose hair is an avalanche of the driven snow...*” itd. Ziewa. Za słowami, nad którymi się biedzi, mkną strugą inne myśli, niczym efemeryczne rzeki, które raz płyną po powierzchni, raz pod powierzchnią ziemi i wygląda, jakby znikwały, a one znów wyłaniają się znikąd w odległości kilku kilometrów. Jako że – czego nigdy nie ukrywałam – dysponuję przywilejem powieściopisarza, słyszę ku swojemu zdumieniu co następuje:

– A gdyby tak zmienić płęć? Gdybym ci odstąpiła, nieśmiała duszyczko, to dziewczęce ciało, a przeniosłabym się do chłopięcego, o! na przykład tego, które siedzi naprzeciw mnie, z nieco zmierzwionymi jasnymi włosami, uciekającym wzrokiem i wyrazem zdecydowania na szerokich, mięsistych ustach? Gdybym siedziała – czy siedział? – w jego głowie, jaka byś mi się wydawała? Och! Chyba szybko odwróciłbym wzrok, bo bez mojej energii, pasji i siły, które czasem tak cię przerażają, ponie-



waż nazywasz je gwałtownością, byłabyś bezbarwna, łatwa do pokonania, a w twoim byle jakim życiu jedna porażka gonilaby drugą. Od zawsze ci przeszkadzam, więc ukrywasz mnie, jak możesz, pod szminką, długimi włosami i jedwabnymi spódnicami, które falują przy każdym ruchu, jesteś uważana za kobietą i uroczą, ale ja kryję się w twoim strachu i jest mi w nim za ciasno. Gdybym była mężczyzną, nie interesowałyby mnie kobiety, za dobrze je znam, stawałabym z radością przed innymi mężczyznami, robiłabym to, czego jako kobieta robić się nie ośmielałam: rzucałabym im wyzwanie! Być może zawsze kochałam mężczyzn jak homoseksualista, ale oczywiście krypto-homoseksualista, który nie ma odwagi przyznać się do swoich skłonności i przebierałam się – przebierałem? – w to dziwne ciało, w którym nigdy nie czułem się jak u siebie. Czasem mnie pożąдали, ale ponieważ ja siebie nie pożaądałem, nic z tego nie rozumiałem. Ach! Być chłopcem! Wystarczy, że puszcze wodze fantazji, którą zawsze tak gorliwie powściągasz, i już widzę to inne ciało, bardziej jędrne, z potężnym płaskim torsem, którego mięśni nic nie ściska, moje biodra zwężają się, a poniżej brzucha czuję, że coś pręży się jak sztandar zwycięstwa na drzewcu, którym macha się powoli w bitewne wieczory, na polu zasłanym trupem. Boisz się, kulisz się, nudzisz mnie. Chodziłbym pewnym krokiem, patrzyłbym mężczyznom prosto w oczy, co wprawiałoby cię w popłoch, oni byłiby lekko przerażeni, ale niektórzy oglądaliby się za mną i może jednego bym wybrał, uwiódł i pociągnął za sobą w otchłań, której istnienia nawet nie podejrzewał. Dobrze ich znam, wiem, co lubią. Czuję, że jako kochanek byłbym zręczniejszy niż jako kochanka, bo niczego się nie boję, to dziewczynki uczą się skromności i powściągliwości, jako chłopca niczego mnie nie nauczono, bo nie podejrzewano mojego istnienia. Naiwnie ruszyłbym na podbój nieznanych krain. Bogowie! Co za podróż! Na śmiech mi się zbiera, kiedy słyszę o Ameryce, Krzysztofie Kolumbie, Amazonii, kręgu polarnym, a nawet księżycu czy planecie Mars! Nieznane jest tuż przede mną, setki razy ściskało mnie w ramionach, a ja tkwiłem na zewnątrz. Płeć przeciwna jest dalej niż Alfa Centauri, uderzam czołem w zamkniętą głowę i nie mogę wejść, pytam: „O czym myślisz?”, oni się uśmiechają, ja zostaję na zewnątrz, przerażony, samotny, uwięziony w tym kobiecym ciele, ciągle miotany strachem, którego nie śmiesz porzucić. Ale nie mam do nich pretensji, bo to nie ich wina, ani nie moja, tak samo podlegamy bezlitosnym prawom tożsamości, które odgradzają nas, jakbyśmy żyli w różnych galaktykach i sprawiają, że rzucamy się na siebie, próbując ciekawość zagłuszyć przyjemnością. Nigdy żadna kobieta nie była mężczyzną, żaden mężczyzna kobietą. Każda płeć posiada wiedzę, którą nie może się podzielić, a nedorzeczne operacje, o których słyszałem, są oszustwem, kostiumem, który nie wpływa na umysł, przebraniem dla ciała i zabójstwem pożądania. Ale wcielić się w ciało nietknięte! Wejść w nowy świat, robiąc trzy kroki! „Ja to ktoś inny?”, „Ja” to tysiące innych, a ponieważ to „ja” mnie nuży, czemu nie miałbym go porzucić?

Jasnowłosy chłopak właśnie zamówił drugą kawę. Wygląda na lekko zmęczonego, czemu pije tyle kawy, skoro zwyczajnie potrzebuje snu? U jego stóp widzę

torbę podróżną, może też czeka na pociąg? Wygląda naprawdę kusząco! Ma długie ręce i niezbyt czyste paznokcie, ale wyrazistą twarz, na której maluje się stanowczość. Siedząc w tej pozycji na niewygodnym krześle, ma sporo wdzięku, mógłby się nadawać. Ma na sobie czarną kurtkę ze skaju, model sprzed paru lat, z całym mnóstwem zamków błyskawicznych, i sprane, ale nieposzarpane, dżinsy. Chyba niezbyt dobrze zarabia? Gdybym nie był uwięziony w tej rozsądnej kobiecie, którą postanowiła zostać tak dawno, że stała się twoją drugą naturą, nie zwróciłbym na niego najmniejszej uwagi, bo jest zupełnie przeciętny, a jego jedynymi atutami są płeć, młodość, krzepa i niezły wygląd. A gdybym tak to zrobił? Zamieszkałbym w nim, uczyniłbym go pięknym, bo dla mnie bycie młodym mężczyzną to tak cudowny stan, że nic nie mogłoby go zakłócić. Pod moim wpływem rozwinąłby skrzydła, w jego smutnych oczach pojawiłby się błysk, a sylwetka by się wyprostowała. Nie jest kobietą, wszystkie drogi stoją przed nim otworem, skąd więc ten przygaszony wyraz twarzy? Nie szkoda tak marnować swojego potencjału? Ach! Gdybym wniknął do jego wnętrza! Może wystarczy chcieć, nigdy nic nie wiadomo, przecież nikt nawet nie próbował zrobić czegoś tak szalonego. Ciebie zawsze powstrzymuje rozsądek, nawet jeśli bawisz się myślami, to dlatego jesteś taka nudna. Zdecydowałem. Zmieniam się.

Zmieniam się?

To nierealne, niewiarygodne, a jednak to robię. Opuszczam cię, nie oglądając się za siebie, i dokonuję niemożliwego. Nic nie czuję, wiem tylko, że się przemieszczam, unoszę się w nieokreśloności, między przedtem a potem, w punkcie poza czasem i przestrzenią, w zerze absolutnym czasu, które ciągnie się w nieskończoność, przez całą wieczność istniejąc w jakimś nigdzie, o którym zapominam nawet wtedy, kiedy w nim tkwię, bo „kiedy” nie ma już sensu, rzeczywiste jest tylko to niezniszczalne „ja”, które nie wiem, czym jest, ale którego cudowna oczywistość mnie zachwyca, ono jest jedyną pewnością w oceanie nienazywalnego, gwarancją, niematerialną kotwicą, umożliwiającą tę niemożliwą żeglugę, którą podejmuję śmiało, choć nie ma góry ani dołu, przodu ani tyłu, a mimo to wiem, dokąd płynę, i dopiero co wyruszyłem, a już dotarłem, przemierzyłem wieczność, nie minęła nawet chwila, nie ruszyłem się z miejsca, wcielam się, docieram, świat wokół mnie znów nabiera kształtu, widzę, słyszę, czuję, jestem!

Zrobiłem to!

Aline jest tam, ja jestem tu, nastąpił podział, patrzę zdumiony na siebie, która czytam, mówię o niej teraz w trzeciej osobie liczby pojedynczej, siedzi skupiona przed niemal pustą półlitrową butelką wody mineralnej Badoit, ojciec zawsze mi powtarzał, że regularne oczyszczanie nerek jest warunkiem zachowania zdrowia, ja jestem naprzeciw, trochę z boku, jestem w jasnowłosym chłopcu, spokojnie wniknąłem do jego głowy. Niczego nie zauważył. A więc można tak łatwo dać się wyrzucić? Chyba nie bardzo mu na sobie zależało, bo zniknął, nawet nie pisnąwszy. Ja tu rządzę. Drżę z emocji, powstrzymuję się, bo mam ochotę wstać i tańczyć,

krzycząc z radości, ale trzeba zachować spokój, właśnie dokonałem niemożliwego i gdybym się tym pochwalił, zaraz założyliby mi kaftan bezpieczeństwa i przydzieliliby trzech pielęgniarzy, żebym nie rozrabiał. Przyjrzyjmy się naszemu nowemu królestwu. Zaniedbane paznokcie? Gorzej! On je obgryza! Trzeba być idiotą, żeby niszczyć sobie takie piękne dłonie! Dotykam swojego ramienia: jest twarde i umięśnione; a na klatce piersiowej jak miło jest już nie czuć krągłości piersi. Mam idealnie płaski brzuch i jędrne uda. To ciało tak bardzo mi się podoba, że jestem cały podniecony. Mężczyźni bez wątplenia zawsze podobali mi się bardziej, niż byłem skłonny się przyznać i drzę na myśl, że tego mam do swojej dyspozycji, ale muszę się opanować, bo siedzę w miejscu publicznym, a nie mam zamiaru zaczynać swojego nowego życia, robiąc głupstwa. Kładę więc ręce na stole i skupiam uwagę na tym, co odczuwam: od razu zdaję sobie sprawę, że mam lekką migrenę. To dlatego wyglądał tak nieszczególnie! Nie podoba mi się to, nie po to zmieniałem ciało, żeby czuć się gorzej niż przedtem, co on zmalował? Pewnie wczoraj za dużo wypił, mnie taki lekki ból zdarza się tylko, kiedy napiję się kiepskiego wina, on pewnie źle reaguje na alkohol. Oj! Czyżbym był facetem bez charakteru? Słabeuszem? Ale nie, nie wpadajmy w panikę, jaki by nie był ten młodzieniec, nie jestem nim, tylko w nim, kieruję nim, ale to ja, a ja nigdy nie przesadzałem z jedzeniem ani z piciem. Potrzebuję aspiryny. Ach! Jednak coś po nim zostało, bo natychmiast wyczuwam, że mój gospodarz nie przepada za lekami, nie bierze ich nigdy, bo uważa, że tylko „zanieczyszczają” organizm! Zanieczyszczają! Jest śmieszny, boi się kwasu acetylosalicylowego, a upija się! Miałem aspirynę w torebce, bo zawsze noszę ją przy sobie, podejść do siebie pogrążonej w lekturze książki.

Wstaję. Dzieje się coś tak dziwnego, że o mało co się nie wycofuję: jestem dużo wyższy od Aline, mam dłuższe nogi, niewiele brakowało, a przewróciłbym stolik. Nie byłem przyzwyczajony do tych dodatkowych dziesięciu centymetrów! Stąd wszystko wygląda inaczej, jakbym ja na coś wszedł albo jakby przedmioty spadły, to bardzo dziwne uczucie, przez sekundę kręci mi się w głowie. Ale tylko przez sekundę, bo nie pozwolę sobie zakłócić przyjemności, jaką czerpię z tej cudownej przemiany.

Podchodzę do siebie pogrążonej w lekturze książki.

– Proszę pani...

Podnosi głowę. Wygląda na nieco zdezorientowaną. Moje myśli sprzed chwili pewnie wytrąciły ją z równowagi, na ile ją znam, musiała się mocno postarać, żeby je od siebie odsunąć. Zabawne, nawet nie przypuszcza, jak świetnie jej się to udało!

– Tak?

– Czy nie ma pani przypadkiem aspiryny? Boli mnie głowa.

Nie wydaje się tak bardzo zmieszana, jak powinna być, raczej chętna do pomocy. Cała ja! Mówi się o mnie, że jestem uczynna i troskliwa, ale to tylko pozory, prawda jest taka, że ona zrobiłaby wszystko – pod warunkiem, że byłoby przyzwoite! – żeby czuć się kochaną. To u niej niczym odruch, z którym walczy, jak może, rzadko z powodzeniem.

Otwiera torebkę, nie musi szukać, bo dokładnie wie, gdzie wszystko ma, nie znosi przysłowiowego bałaganu, jaki kobiety podobno mają w torebkach. A właśnie! Czy teraz, kiedy ją opuściłem, nadal będzie taka porządnicka? Wyciąga listek tabletek:

– Musi pan wziąć dwie, to mała dawka.

Biorę je. Dziękuję jej promiennym uśmiechem. Jest zachwycona, też się do mnie uśmiecha i wraca do lektury.

Ostrożnie siadam na swoim miejscu, bo przecież nie mogę tego robić tak jak dotąd! Podnoszę filiżankę i kolejne zaskoczenie: wydaje mi się, że jest na wysokości moich ust, pochylałam się, żeby dotknąć nimi jej brzegu, a tymczasem brakuje trzech centymetrów. Zabawne. Połykam tabletki, popijając je resztką gorzkiej kawy, której nie znoszę. Dociera do mnie, że tak naprawdę ból głowy już zelżał: ja świetnie znoszę alkohol, choć piję rzadko, bo nie przepadam za jego smakiem. Zdecydowanie, ten młodzieniec i ja nie mamy ze sobą za wiele wspólnego! Ale zaraz! Jak on się w ogóle nazywa? A raczej jak ja się nazywam? Muszę gdzieś mieć portfel. Jeśli jest praworęczny, będzie go miał w lewej kieszeni kurtki. Nazywam się Lucien Lefrène i mieszkam pod numerem 19 przy ulicy Malibran w Brukseli. Doskonale! Wybrałem przypadkiem i trafiłem na rodaka. Rzecz jasna jesteśmy w kawiarni naprzeciw Dworca Północnego, za pół godziny odjeżdża następny pociąg, którym mieliśmy jechać razem, no i pojedziemy. Bardzo mi się to podoba, nie będę musiał zrywać ze swoimi przyzwyczajeniami. Czy mam bilet? Nie ma go w portfelu, obmacuję pozostałe kieszenie: a fe! Podróżuję drugą klasą.

Czyta. *Orlanda* Virginii Woolf, doskonale pamiętam, musi przygotować wykład, który ma niedługo wygłosić. Wolałaby mówić o Barbey'u d'Aureville, którego ma w torebce, uwielbia go, bo opowiada okropne historie – a ona jest taka ugrzecznioma, że musi to sobie jakoś odbić – ale poczucie obowiązku nie pozostawia jej wyboru. Nie wygląda, żeby jej mnie brakowało. Czyżby niczego nie zauważyła? Opuszcza ją połówka niej samej, a ona nie zdaje sobie z tego sprawy? Boże, jaką kobietą byłam! Dobrze zrobiłem, że się z nią rozstałem. Wiem, prawda jest taka, że ona mnie nie znosiła, ciągle sprawiałem jej kłopot, pragnąc rzeczy, które przyprawiały ją o rumieńce. Poczuję ulgę, kiedy zda sobie sprawę, że się ode mnie uwolniła i uzna za postępowy fakt, że pozbyła się najbardziej żywiołowej części siebie. *Orlando* ją denerwuje, ale to rzecz jasna stamtąd zacerpnałem pomysł tej przemiany. Już nigdy nie powiem złego słowa o Virginii Woolf! O! Zbiera swoje rzeczy! Ma rację, na okropnym tanim zegarku Luciena Lefrène'a jest dwadzieścia po pierwszej, wystarczy przejść przez ulicę, żeby sprawdzić peron na tablicy. W swojej prawej kieszeni znajduję małą portmonetkę wypełnioną bilonem, ten chłopak najwyraźniej jest drobiazgowy! Kładę dwadzieścia franków na stoliku i idę za nią. Obserwuję ją: krok ma zdecydowany i jest naprawdę dobrze ubrana! Wysokie buty z jasnej skóry, jedwabna spódnica i zakiet Laury Ashley układają się w jednobarwny, beżowy obraz, na którym materiały subtelnie z sobą kontrastują, powinna się podobać, a przecież wiem, że nikt nie zwraca na nią uwagi. Idzie prosto przed siebie, nie patrzy na lu-

dzi, więc nie zauważa tych, których zna, przez co niektórzy uważają ją za wyniosłą; nie zwraca uwagi na tego eleganckiego mężczyznę idącego z naprzeciwka, bardzo zadbanego czterdziestopięcioletka, w kaszmirowym płaszczu, nieco za ciepłym, jak na tę porę roku, z małą walizką ze świńskiej skóry, który obrzuca ją szybkim, oceniającym spojrzeniem, przez chwilę próbuje spojrzeć jej w oczy i mija ją, natychmiast o niej zapominając. Co za marnotrawstwo! Ja przystaję, zainteresowany tym, jak pięknie wygląda, uśmiecham się do niego. Zauważa mnie, nie marszczy brwi, ale na jego piękne, lekko opalone czoło wstępuje delikatny mars, i odwraca wzrok. Nie ruszam się, pozwalam mu się minąć, patrząc na niego z wyraźnym podziwem, bawię się. Czy się odwróci? Jestem tego pewien, znam mężczyzn, oni uwielbiają, kiedy ktoś ich prowokuje. Czekam. Przemierzył dziesięć metrów, jest na chodniku, nie wytrzymuje i rzuca okiem do tyłu, a ja przyjmuję to mimowolne wyznanie i wciąż się do niego uśmiecham. Szybko się odwraca i idzie dalej. Triumfuję. On idzie sprężystym krokiem mężczyzny noszącego porządne obuwie, przez co zwracam uwagę na buty Luciena Lefrène'a: są smętne i zużyte, jak życie, które przestało się lubić, ten chłopak nie był wesoły, ale jest młody, a choć przechodzień jest przystojny, w czterdziestoletnim ciele zapewne ciężiej się żyje, a za dziesięć lat dopadnie je reumatyzm. Tymczasem muszę dogonić swoją drugą połówkę: jest już prawie na dworcu, nie chcę jej stracić z oczu. Ale jakże ciekawe doświadczenie przeprowadziłem! Dlaczego, kiedy byłem Aline, nigdy się na to nie zdobyłem? Wytrzymać czyjeś spojrzenie, zatrzymać je na sobie, wywołać pożądanie, ach! Aż cały drżę z rozkoszy! Ona dba o wygląd, ale zdaje się, że nie wie, do czego służy uroda. Ale w sumie nie przyjrzałem się dokładnie Lucienowi Lefrène'owi, nim wprowadziłem się do jego ciała. Gdzie znajdę jakieś lustro? Toalety w pociągu otwierają dopiero po odjeździe; w hali dworcowej też muszą jakieś być.

Ale ona podoba się bardziej niż myślałem! Dwaj chłopcy, którzy ją mijają, odwracają się, żeby się jej przyjrzeć, choć nie przerywają rozmowy, a więc robią to całkiem bezwiednie. Ona nawet na nich nie spojrzała. Inny mężczyzna, który właśnie odebrał żonę i wziął od niej walizkę, zauważa ją, na sekundę zapomina o tej, której powinien poświęcać całą swoją uwagę i pocałunek mu nie wychodzi. Moje byłe ja nie zbacza z kursu, spogląda na tablicę: 13:41, tor 16, świetnie, idziemy. Widzę, jak wchodzi do wagonu pierwszej klasy, który jej się podoba, ale nie idę za nią. Wiem, gdzie jej szukać.

Przyjrzyjmy się naszemu dziwnemu bohaterowi, który wpatruje się w niezliczone drogowskazy ozdabiające ściany dworca: cło, metro, biuro rzeczy znalezionych, informacja, i znajduje to, czego szuka. Jak powinnam go nazwać? Nie jest Lucieniem Lefrène'em – niebawem odkryje pewne kłopotliwe cechy tego młodego człowieka, który tak mu się podoba – nie jest już też Aline, która wsiada do swojego przedziału, nie zdając sobie sprawy, że ktoś właśnie ją opuścił. Ma bez wątpienia rację, przypisując inspirację Virginii Woolf: kiedy Aline biedziła się nad angielszczyzną, która

wydawała się przekraczać jej możliwości, w jej umyśle następowały tajemnicze podziały, powstawały uskoki, *Our Lady of Purity* irytowała ją, rozpadała się, takie ruchy mogą przyprawić o obłęd, ten pomysł z chłopcem ją ocalił. Ponieważ nie mam złego charakteru, bardzo się z tego cieszę, choć zastanawiam się, jak sobie poradzi z tym zubożeniem. Ale na razie muszę jakoś nazwać tego drugiego. Gdybym miała pójść na łatwiznę, z Aline zrobiłabym Alaina, ale to byłoby za proste! A co z dwuznacznością? Alain to Alain, zwykle imię męskie, nie pasuje do bohatera, którego oczami wyobraźni widzę idącego w stronę toalet. Zawsze podziwiałam bystrość Woolf, która po zmianie płci nadal nazywa swojego bohatera Orlandem, używa jedynie żeńskich zaimków osobowych, utrzymując w ten sposób czytelnika w stanie niepewności; postąpię tak samo: nazwę Orlandą zbiegłą część Aline, mając nadzieję, że duch Virginii nie będzie mi tego miał za złe i nie sprowadzi na mnie w nocy koszmarów, dlatego oświadczam mu, o ile mnie słyszy, że to nieśmiały hołd wielbicielki, a nie wulgarny plagiat, będący dziełem osoby bez wyobraźni.

Kupiwszy żeton i przeszedłszy przez obrotową bramkę, Orlanda stanął przed upragnionym wielkim lustrem i westchnął z zadowoleniem na widok Luciena Lefrèna:

– Wydaje mi się, że on już się zmienił! – powiedział do siebie – W spojrzeniu nie widać już tego zmęczenia, które mnie uderzyło, kiedy byłem jeszcze Aline – stoi prosto, oczy ma szeroko otwarte. Ból głowy minął. Zawsze wiedziałem, że na twarzy maluje się stan ducha, już jestem przystojniejszy niż on, bo czuję się wolny jak nigdy. Może w jego chłopięcym ciele była zamknięta dziewczyna, która nie dawała mu żyć, jak Aline mnie, a ja na dobre przepędziłem gdzieś całe to towarzystwo, i niech już nie wraca! Głowę trzyma bardziej prosto, a cerę ma świeższą. Ale ze mnie przystojny chłopak! Tylko te nieszczęsne włosy! Nie zwróciłem na nie uwagi, są pokryte jednym z tych okropnych specyfików, przez które są tak nastroszone, że przypomina przerażoną postać z horroru; nie dziwię się, że ten uroczy czterdziestolatek wcale nie wyglądał na specjalnie zachwyconego! Muszę się umyć, nie mogę tak wyglądać.

W dworcowej toalecie podróżni mieli do swojej dyspozycji zimną wodę i dozownik z mydłem w płynie; kokieteria może być źródłem heroizmu, więc nachylił się, włożył głowę pod kran i zaciskając zęby, żeby nie szczękały, porządnie ją sobie wyszorował, po czym otworzył swoją torbę podróżną i z radością odkrył w niej ręcznik frotte. Wytarł się na tyle, na ile mógł, uczesał się i uznał, że jest przystojny.

Już słyszę te narzekania: co za okropny Narcyz z tego Orlandy! Bezustannie się sobą zachwyca! I protestuję: podziwia w ten sposób powierzchowność kogoś innego; jest jak dziewczyna, której podoba się nowa sukienka, a przecież jakiś kwadrans temu był właśnie dziewczyną, do tego wrażliwą na męskie wdzięki. Proszę każdego, na kogo działa uroda płci przeciwnej, żeby wyobraził sobie, iż znalazł się w tym ciele, które go podnieca, a zrozumie Orlandę. I być może przeszyje go dreszcz.

**Jacqueline Harpman**



# Antoine Pickels

## In nomine

Przełożył Przemysław Szczur

*Postaci*

Mężczyzna

Chłopiec

*Na scenie parkowa ławka i latarnia. W oddali dekoracje naśladujące zmienne niebo. Chłopiec w wieku od 19 do 25 lat siedzi razem z widzami. Ma na sobie luźne ubrania. Wchodzący mężczyzna ma powyżej 40-ki, włosy bardzo krótkie, jest szczupły, nosi obcisłe ubrania.*

I. FILII (*melodramatycznie*)

*Latarnia zapala się, choć nie zapadł jeszcze zmrok. Mężczyzna wchodzi i przygląda się publiczności.*

MĘŻCZYŻNA:

Ustalmy od razu jedną rzecz: bez względu na to, co wam opowiem, nie jestem ofiarą. Więc zachowajcie sobie swoją litość dla siebie. Nawet jeśli macie chęć pozułać się nad moim losem, wsadźcie sobie gdzieś swoje współczucie, wyrozumiałość i tolerancję.

Zapewniam was, że też nie mielibyście ochoty, żeby ktoś się nad wami użalał. Wszystko w porządku? Fotele nie za twarde? Tak na kupie musi wam być ciężko. Ale rozumiem waszą sytuację. Zresztą mam wielu przyjaciół, którzy są tacy jak wy, też chodzą do teatru. Naprawdę, nic nie mam do widzów, zresztą ich położenie znacznie się ostatnio poprawiło, prawda?

Nie podoba się wam to. Mnie też nie. A więc dla dobra obu stron unikajmy poufałości. Pomogę wam. Niestety w tym celu potrzebuję ofiary. (*Mężczyzna zauważa Chłopca*). Ty będziesz w sam raz...

*Obejmuje Chłopca.*

Mam ci to prze-anal-izować? Dogłębnie? Chcesz wiedzieć, jak to jest? Tam? Interesuje cię ten rodzaj miłości? O niczym innym nie marzysz? Nie odpowiadasz? W takim razie, po co tu przyszedłeś? Nie czytałeś w programie, że będzie o pedałach? To w końcu chcesz, żebym ci to prze-anal-izował, czy nie? Jaka jest sceneria? (*Puszcza go*). Co za mięczak. A może ty też jesteś pedałem? (*Do publiczności*). Trudno się zdobyć na empatię wobec kogoś takiego jak ja, nie?

Sceneria?

Sceneria jest taka. Kilka sterczących pni z liśćmi u góry. Żwirowe alejki. Sztuczne światło, przez które nie widać księżycy ani gwiazd. Może jeszcze pluskająca fontanna. A dalej krzaki, cienia pod dostatkiem, cały osobny świat.



Park. Ten park, mój. Niczym się niewyróżniający, a jednak inny. Wystarczy, że do niego wejdiesz, a już kręci ci się w głowie. Nie, to zbyt literackie. Nie chcemy tu literatury, prawda? Będziemy dosłowni. Jakby to powiedzieć, wchodzisz, robi ci się tam ciepło i promieniuje ci na całe ciało. Zbliżasz się do tego miejsca. Do podszewki miasta. Do tego zakątka, tej strefy, w której można. W której oni zawsze mogą.

Przedtem byłem taki jak wy. Zdarzało mi się chodzić do parku w dzień. Żeby „złapać” trochę słońca. Pospacerować z dzieckiem. Moim maleństwem.

Był wtedy całkiem mały, my byliśmy świeżo po ślubie.

Mój syn.

Lepiej wspomnieć o nim od razu, skoro nie ma być literacko. Zastanawiacie się, co robi w tej historii dziecko?

Odchodzi. Nikt nie zgadnie gdzie?

Na drugą stronę, jak to mówią.

*(Cisza. Patrzy na zegarek)*

Dziesięć sekund. Cisza rzadko trwa dłużej.

Tamtego dnia byłem z jego matką, wylegiwaliśmy się na tym trawniku, który teraz w ciemności wydaje się zielony i jedwabisty, ale w słońcu jest pożółkły i wypalony. Nie stać nas było, żeby gdzieś wyjechać, więc spędzaliśmy popołudnia w parku. On mógł mieć pięć albo sześć lat. Mój syn. Przybiegł do matki cały podekscytowany ze swoim znaleziskiem, którym z dumą wymachiwał, kręcił nim jak katapultą.

Ale matka kazała mu to natychmiast wyrzucić, to brudne, wyrzucić to. A on rzucił to na trawnik i stał osłupiały. Wrzasnąłem do niego, że tak nie wolno, nie-wol-no włączyć w te krzaki, byłem wściekły, dałem mu w twarz, on się rozbeczał, matka wzięła go w ramiona, spojrzała na mnie z wyrzutem, że jestem brutalny, zaprowadziła go do fontanny, żeby umyć mu ręce *(Odgrywa scenę)*, ja podniosłem to świństwo przez chusteczkę i z całej siły cisnąłem je w krzaki, ale było za lekkie, chusteczka zadziałała jak spadochron, najpierw spadło na alejkę, musiałem je podnieść po raz drugi, w środku było trochę... to było obrzydliwe, i jak znowu je rzuciłem, zaczęło się o gałęzie jakiegoś krzaka. Odwiozłem wszystkich do domu.

Żałuję teraz każdego razu, kiedy przeze mnie płakał.

Wtedy uderzyłem go bardzo mocno. Oczywiście wiedziałem, jak wy, jak każdy, że to się zdarza. W parkach, nocą. Od zawsze tam przychodzą. Mówili mi o tym, ostrzegali, jeszcze jak byłem mały. Jak mi się zdarzyło coś podejrzec, brałem nogi za pas, tak, jak mi kazali. Nie powinno było mnie to wkurzyć. W każdym razie nie bardziej niż was, czy ciebie. Uderzyłem go za mocno.

Potem nie mogłem o tym przestać myśleć. Gdybym tamtego dnia go nie uderzył, gdybym tak nie dramatyzował, może nigdy by nie wrócił do tego parku, może nie stałby się taki, nie byłby taki.

*(Znowu obejmuje Chłopca)*. Tak, opowiem ci o jego śmierci, i o reszcie, całej reszcie! Dostaniesz to, za co zapłaciłeś, nie będziesz mógł narzekać, nie oszczędzę ci

## ANTOINE PICKELS

obrzydliwych i wzruszających szczegółów, będziesz mógł się wypłakać, jeśli chcesz. Puść mnie! (*On puszcza Chłopca*).

A jednak, żebyś zrozumiał, jak bardzo się myliłem, myśląc później, że mogłem temu wszystkiemu zapobiec, nie dając mu w twarz, muszę ci wyjaśnić, wam wyjaśnić, jaki on był. Mój syn.

Urodził się bardzo szybko, bardzo szybko go sobie zrobiliśmy. Trzeba było zapełnić tę przestrzeń między nami. Pobraliśmy się, bo obydwójce przed czymś uciekaliśmy, ona przed swoją rodziną, bo powoli robiła się za stara, ja przed samym sobą, nim będę za stary. Urodził się, żebyśmy mieli jakiś powód do bycia razem, ona, prawie stara panna, ja, prawiczek, wstydzący się przed kumplami. Bardzo szybko pojawiło się to usprawiedliwienie i nie musiałem się już z niczego tłumaczyć; wyjaśniać, dlaczego wybrałem taką brzydką kobietę. On wszystko wypełnił. Mieliśmy w końcu kogoś do kochania, nie musieliśmy już kochać się nawzajem.

Na początku był taki malutki, wydawało mi się, że go uszkodzę. Ciągle mi go odbierała, nie umiałem się nim zajmować, uspokajając go, jeśli płakał, to przede mną. Tak często to słyszałem, że szybko zaczął się mnie bać. Pewnego wieczoru próbowałem mu opowiedzieć bajkę, a on zaczął wrzeszczeć. A więc zachowałem *Małego Księcia* dla siebie i kochałem go z daleka. Im więcej czasu mijało, tym bardziej niezręcznie było mi go całować, pieścić. A więc ograniczałem się do poklepywania go od czasu do czasu po plecach, mocno, po męsku.

Robiłem wszystko, żeby być męskim. Miałem ciężką pracę. Grałem w nogę. W weekendy majsterkowałem. Miałem kumpli. Od czasu do czasu chlałem. Trzeba było dostarczyć dziecku obraz silnego ojca. Starałem się. Świetnie mi wychodziło. Tak mi się przynajmniej wydawało. Nigdy nie widział mnie płaczącego, i nic dziwnego: nigdy nie płakałem.

Ale im bardziej ja się starałem, tym mniej on się starał. Mięczak, mówiłem mu, mięczak z ciebie. Jak tylko trochę podrosł, próbowałem zabierać go z sobą. Nie chciał biegać. Nie chciał pływać. Nie chciał grać w nogę. Nie chciał być harcerzem. Nawet judo nie chciał trenować. W szkole przezywali go zdechlakiem, wracał z płaczem. Płakał bez przerwy.

Znaków, gdybym tylko chciał je dostrzec, było pod dostatkiem. „Koleżaneczki”, z którymi spędzał czas. Myślałem, że wcześniej dojrzał! Przebieranki. Kiedyś przerobił pióropusz sachema na spódnicę squaw. Gwizdnął matce buty i szminkę. Z samotnych spacerów wracał z kwietnymi wiankami. Nie znosił chodzić do fryzjera. No i te jego gusta muzyczne. Jeśli bycie fanem ABBY to nie znak, to co nim jest?

A kiedy dojrzał...

Od razu zabrał się do rzeczy, a może była to wina jego kolegi. Przyłapałem ich, kiedy przyszedłem zawołać ich na obiad. Zobaczyłem, jak w jego dzieciennym pokoju, który godzinami urządzałem, rozebrani do rosołu liżą sobie siusiaki. Ciążyli mieli wciąż dziecięce, ale w jednym miejscu byli już mężczyznomi. Przeprosiłem,

zamknąłem drzwi, nie powiedziałem o tym jego matce, kiedy jedliśmy, udawałem, że nic się nie stało. Ale ten kolega już więcej się u nas nie pojawił.

Przestałem wchodzić do jego pokoju. W głowie został mi widok tych dwóch ciał, z jakby dosztukowanymi, doklejonymi ptaszkami. Czasem wieczorem, kiedy robiłem sobie dobrze, nie mogłem się od niego uwolnić. Wstydzilem się tego, myślałem, że jestem naprawdę chory. Ale to nie mój syn mnie w nim podniecał.

*Podnosi głos.*

Skąd mam wiedzieć dlaczego byłem tak ślepy? Żeby zauważyć wszystkie sygnały, które mi wysyłał, musiałbym rozumieć to podniecenie, prawda? Jak miałem wytrzymać to pożądanie związane z widokiem jego ciała? Musiałem być potworem, żeby się czymś takim podniecać!

Kumple z roboty, z drużyny, z knajpy pewnie po cichu się nabijali. Albo mi współczuli. Ale nie mieli śmiałości mi tego powiedzieć. Dopiero później, kiedy oglądałem zdjęcia, otwarły mi się oczy. (*Czule*). Zrobiła się z niego ciota, prawdziwa ciota.

Chciał nas uprzedzić. O tym, co ma nam do powiedzenia. Co w końcu nam powiedział wieczorem, w dniu swoich osiemnastych urodzin.

Byłem głupi, i nie tylko ja, moja żona też, tak samo ślepa, z innych powodów, ale ona też głupia, głupia i wredna, jak ja, brutalna, a ja okrutny, on się tego spodziewał, wszystko było gotowe, walizka spakowana, miał dokąd pójść, a my byliśmy głupi, głupi, powiedzieliśmy mu dokładnie to, czego oczekiwał, żeby się wynosił, tylko na to czekał, od razu skorzystał z okazji, zabrał swoje manatki i zostawił nas ogłupiałych, jedno naprzeciwko drugiego, z pustką po sobie.

*Przerwa.*

O tej porze w parku zaczyna się ruch. Dyskretnie. Szybkim krokiem, trzymając się dolomitowych alejek, przemykają ostatni przechodnie wracający z pracy. Wokół cień zatacza coraz szersze kręgi i znikają w nim inne cienie.

Kiedy wróciłem tam po raz pierwszy, było dużo później.

*Do Chłopca.*

Byłby mniej więcej w twoim wieku. Ile masz lat? On dziś skończyłby dwadzieścia trzy. A ty? Nie chcesz powiedzieć?

*Odchodzi i siada na ławce.*

Miał osiemnaście lat, był pełnoletni, więc kiedy po kilku tygodniach ona zmusiła mnie (bo ostatecznie to rzecz jasna była moja wina, ja za to odpowiadałem), żebym go szukał, gliny się nie zgodziły, miał prawo nie chcieć mnie widywać. Jego kumple nie wiedzieli więcej niż ja, albo kazał im przysiąc, że nie puszcza pary z ust. Tomcio Paluch sprytnie zatarł wszystkie ślady, żeby tata ogr nigdy go nie odnalazł.

Po tym, jak odszedł, już nic nas nie trzymało razem. Zresztą, co nas trzymało, poza nim? Ona też kupiła sobie bilet w jedną stronę. W innych czasach wstąpiłaby do zakonu. A tak pojechała do Afryki z ramienia jakiejś organizacji pozarządowej.

*Kładzie się na ławce.*

## ANTOINE PICKELS

Ja zostałem. Przestałem grać w nogę, nie imprezowałem już nawet z kumplami, nie wiedziałbym, jak im to wyjaśnić. Zacząłem spać w jego pokoju. Tu było mi niewygodnie, ale spać w łóżu małżeńskim zdawało mi się nie do zniesienia.

O tej porze, jeśli niebo jest pogodne, widać pierwsze gwiazdy, choć jest jeszcze jasno. Czasem te gwiazdy widać na tle różowej poświaty, jaką zostawia po sobie zachodzące słońce. W parku zapalają się latarnie. Przez chwilę ich światło też jest różowawe, delikatne i rozedrgane. To sygnał, że balet może się zacząć.

Było dużo później tej nocy, kiedy wyciągnęli mnie z jego łóżka i kazali przyjechać do parku.

O tej porze latarnie już się nie świecą. Poza glinami, i przez gliny, nie było nikogo. Czekali na mnie obok furgonetki. Przykryli go szarym płótnem. Pokazali mi tylko twarz. Wystarczyło, że spojrzeli na moją, żeby wiedzieć, że to on. Przykryli go, ja padłem na kolana, odkryłem go, chciałem zobaczyć więcej niż tylko twarz. Przepraszam.

*Odchodzi, bo wyraźnie zbiera mu się na wymioty. Później stopniowo mu przechodzi.*

Przepraszam. Minęły cztery lata, a ja wciąż reaguję tak samo za każdym razem, kiedy to sobie przypominam. Jego zmasakrowany brzuch, a tam, gdzie miał siusiaka... *(Znów zbiera mu się na wymioty. Mówi szybko)*. Nożem; raczej nie trwało to długo; ktoś wezwał ich, dzwoniąc z budki telefonicznej; znaleźli go na dole w krzakach; w miejscu, w którym...; czy wiedziałem, że mój syn był...; nie wiedzieli nic więcej. *(Spokojniejszym tonem)*. Zrobił sobie tatuaż na prawym boku. W stylu etnicznym.

*Do Chłopca.*

Ty też masz tatuaż?

Teraz wszyscy mają.

Był pogrzeb, z jego matką nie udało mi się skontaktować, była gdzieś w Erytrei, ale dziadkowie przyszli. Wtedy widziałem się z nimi po raz ostatni, zawsze mieli do mnie pretensję, że odebrałem im córkę, a teraz nie byłem już nawet ojcem ich wnuka; nigdy im nie powiedzieliśmy, dlaczego wyprowadził się z domu. Gliny oczywiście nic nie znalazły, ja też nie przeprowadziłem swojego prywatnego śledztwa, wolałem nie wiedzieć, gdzie był przez ten rok.

Dostałem zwolnienie lekarskie, nie byłem w stanie podnieść łopaty, a kierując buldożerem, o mało co nie wybiłem koledze oka. Lekarz powiedział mi, że biorąc pod uwagę okoliczności, to nic nadzwyczajnego. Na wiele miesięcy straciłem poczucie czasu. Powoli mijał, ale jakby stał w miejscu. Śpiąc w jego pokoju, często miałem koszmary; nie wiedziałem już, czy jest dzień czy noc.

Od jego śmierci bardzo źle spałem, wsiadałem do auta i kręciłem się bez celu po mieście, dopóki się nie zmęczyłem. Właśnie tak któregoś dnia trafiłem do parku. Było ciemno, ale musiało być przed północą, bo latarnie jeszcze się świeciły. Zaparkowałem, było dużo aut, głównie dużych, w świetle latarni wyglądających na nowe, wtedy wydało mi się to dziwne.

Teraz już wiem. *(Do Chłopca)*. Wiesz czemu? Jeśli są auta, to znaczy, że są i ludzie. Ich liczba jest wprost proporcjonalna do liczby facetów, których możesz spot-

kać. Im więcej jest aut, tym bardziej się podniecasz, to jest jak obietnica, rozumiesz? Są duże, bo oni nie mają dzieci na utrzymaniu, więc kupują sobie zabawki, a przy okazji prestiż. A wyglądają na nowe, bo oni mają czas, żeby na nie chuchać i dmuchać. Rozumiesz, w końcu nie można się przez cały czas pieprzyć.

Ale tego wszystkiego jeszcze nie wiedziałem, kiedy wchodziłem przez bramę, nie miałem powodu się tym podniecać.

Kiedy przyjechałem, żeby zidentyfikować ciało, przez gliny, sanitariuszy, hałas, nikt się tu nie kręcił i auta chyba też odjechały. A nawet gdyby ktoś był, co bym zobaczył? Teraz widziałem cienie, sylwetki, nieruchome albo wolno się przemieszczające.

Zrobiłem parę kroków i stanąłem. Serce szybciej mi biło. Znieruchomiałem. Oczywiście przypomniało mi się jego ciało, tamta noc. Ale nie tylko. Czułem zagrożenie. I coś jeszcze. Stałem na progu.

Ruszyłem do przodu, jakiś staruch, Maghrebczyk albo Hiszpan, wyglądający podejrzanie, był jak zapowiedź, zarys tych wszystkich spojrzeń, które miałem zobaczyć tego wieczoru i które od tego czasu rozpoznaję. (*Do Chłopca, któremu się przygląda*). Przyglądał mi się w ten sposób. Ktoś już tak na ciebie patrzył? (*Chłopiec wytrzymuje jego spojrzenie*). Ja nie wytrzymałem, poszedłem sobie, wszedłem głębiej do parku, żeby przed nim uciec.

Dalej już każde spojrzenie było wariantem tego pierwszego. Żeby żadna z tych par oczu mnie nie złowiła, zamiast zawrócić, zapuszczałem się coraz dalej. Przerazoni, ale też ciekawi, przekroczyłem próg. Dolomit trochę mi chrzęścił pod stopami.

Kiedy spuściłem głowę, żeby w ciemnozielonym lustrze basenu dać odpocząć oczom od zacepek, zauważyłem, że podchodzą. Na skórze ich świeżo ogolonych głów odbijały się światła latarni.

Podniosłem głowę i zobaczyłem na brzegu basenu ich wojskowe buty, bardzo obcisłe dzinsy, kurtki pilotki, a w błyszczących głowach wpatrujące się we mnie oczy.

Odpowiadało to rysopisowi zabójców mojego syna, który dostałem od glin.

Skrajni prawicowcy, jakich można spotkać na stadionach, z puszką piwa zamiast mózgu; tacy mają ochotę nawzajem się wydymać, ale żeby ją zwalczyć, idą na miasto wpierdolić pedałem. To takie typki go zamordowały. Dokładnie takie. (*Wrzeszczy*). Tchórze, cykory, w kilku go zaszlachtowali. (*Odruch wymiotny*). Sadyści, barbarzyńcy, z jego brzucha, na którym dopiero co pojawiły się włoski zrobili tę sieczkę, tę podłą martwą naturę! (*Przez dłuższą chwilę zbiera mu się na wymioty*).

*Spokój.*

Może to oni, może to oni mi go zabrali, zanim zdążyłem go przeprosić.

O mało co się nie zachwiałem i nie wpadłem do tej zielonkawej wody, ale nie odwróciłem wzroku. Poszeptali sobie coś do ucha, jeszcze raz na mnie zerknęli, źle interpretowali moje spojrzenie, przedłużali tę grę, nie wiedziałem, jak się zachować, nie miałem wtedy komórki, zanim sprowadziłbym gliny, oni mogli się ulotnić, nie miałem bronii, ale czy chciało mi się żyć? Odeszli w stronę krzaków, oglądając się od czasu do czasu, szedłem za nimi, jak w transie. (*Do Chłopca*). Wiesz, w krzakach

jest ciemno, za pierwszym razem nic się nie widzi. Czasem na ziemi leży chusteczka, której biel służy ci za drogowskaz. Straciłem ich z oczu, ale słyszałem trzask deptanych gałązek, kierowałem się tym odgłosem, twarz smagały mi liście.

Doszedłem do małej polany między krzewami. W takie miejsca nie dociera światło latarni, wystarcza księżyc. Stali dwa metry ode mnie. Ja tkwiłem w miejscu, byłem gotów też dać się zabić.

Bez słowa jednocześnie rozsunęli zamki swoich kurtek, pod spodem nie mieli nic. Patrząc na mnie razem, rozpięli rozporki swoich dżinsów. Obaj mieli umięśnione brzuchy, równie gładkie jak głowy i każdy miał metalowy pierścień wokół stojącego penisa. Ja wciąż nie ruszyłem się ani o centymetr, to oni podeszli chwiejnym krokiem, bo przeszkadzały im spuszczone spodnie. Każdy trzymał się ręką za pierś, o tak. Dwie wolne ręce, złożone w muszelkę, wyciągnęli w stronę mojego rozporka, o tak.

Nie zdążyli mnie dotknąć. Cofnąłem się o parę kroków i odgradziły nas od siebie krzaki, później rzuciłem się biegiem. Potknąłem się o jakiś korzeń, przewróciłem się, wstałem i biegłem dalej. Już na trawniku ciągle biegłem, z gębą wysmarowaną ziemią, mijałem twarze przerażone tym biegiem i tą gębą, czułem, że przyłączają się do mnie, uciekają, tak jak ja, słyszałem trzaskanie drzwiami samochodów, kiedy próbowałem ruszyć, a jak odjeżdżałem, widziałem w lusterku, że oni też się zmywają. Nie od razu to skojarzyłem ze śmiercią mojego syna.

Nie skojarzyłem tego. Myślałem tylko o jednym. Wiecie, czemu uciekałem? (*Do Chłopca*). Widziałem ten uśmiech. Nie zaprzeczaj, wiem, to śmieszne, i wiem, że ty wiesz. Tyłu już spotkałem tych podejrzanych typków, że znam kody. A wy?

Uciekałem, bo kiedy zbliżyli ręce na odległość paru centymetrów, zdałem sobie sprawę, że mi stanął. I że nawet nie wiem, kiedy.

(*Siada na ławce*)

CHŁOPIEC:

No dobra, i co z tego?

**Antoine Pickels**

Obok: Napoleon BRYL, *Bruksela*, fotografie



# Pie Tshibanda Wamuela Bujitu

## Czarny wariat w krainie białych

Przełożył Przemysław Szczur

### I

Samolot zataczał wielkie koła nad lotniskiem Bruxelles-National. Za okienkami pasażerowie mogli dostrzec przedzierające się przez mgłę blade światło ustawionych w rzędy latarni. Pogoda była pod psem. Minęła dopiero dziewiętnasta trzydziści, a już aż po horyzont rozpościerała się czarna jak atrament noc.

Z wyrazem rezygnacji – żeby nie powiedzieć rozczarowania – na twarzy, siedząc samotnie w głębi kabiny, pan Masikini zastanawiał się, czy nie lepiej zawrócić jeszcze tym samym samolotem. W jego odległej Afryce niebo rozświetla słońce. Z zasadzonych wzdłuż głównych ulic flamboyantów zwisają kwiaty, na próżno zapewne wyczekując powiewu wiatru, który przyniosłby nieco orzeźwienia. Gdzieś na brzegach krokodyle cierpliwie czekają na nieostrożne antylopy, zapuszczające się nad rzekę, żeby ugasić pragnienie.

Ale w wielu afrykańskich krajach słychać szcęk broni, giną ludzie... Inni błąkają się po lasach... Afryka się wykrwawia... Handlarze bronią zacierają ręce, interes się kręci!

„Szanowni państwo, zaraz wylądujemy w Brukseli, proszę zapiąć pasy...”. Głos pięknej stewardessy wyrwał Masikiniego z zadumy. Afrykańczyk uśmiechnął się, bo przypomniał sobie wymyśloną przez pewnego rodaka postać, która w odpowiedzi na ten komunikat mocniej zacisnęła sobie pasek u spodni, zamiast przypiąć się pasami do fotela. Kiedy w końcu samolot stanął, zgiełk panujący w kabinie nasilił się, wszyscy pasażerowie rzucili się do schowków na bagaże.

Masikini szeroko uśmiechnął się do piękności, która żegnała go, życząc mu udanego pobytu w Belgii. Do hali lotniska było niedaleko i na szczęście panowała w niej nieco bardziej przyjazna temperatura. Ludzie chodzili tam i z powrotem, jedni w oczekiwaniu na swój samolot, inni na przyjaciół czy krewnych.

Odebrawszy walizkę, Masikini ustawił się w jednej z dwóch kolejek prowadzących do wyjścia. Nie było tłoku, wszystko odbywało się zupełnie tak, jakby znalazł się w najlepszym z możliwych światów. Podszedł do niego jednak pracownik ochrony i polecił mu, żeby stanął w drugiej kolejce, w której kontrola dokumentów przebiegała w napiętej atmosferze. Masikini tak właśnie zrobił. Jakaś Afrykanka zauważyła, że jedna kolejka jest dla Europejczyków, druga dla pozostałych. Masikini zdał sobie sprawę, że jest kolorowym i że odtąd musi o tym pamiętać. Co gorsza, nigdy wcześniej nie przyszło mu do głowy, że może wyglądać na przemytnika nar-



kotyków. Bardzo się więc zdziwił, kiedy zbliżył się do niego jakiś mężczyzna i kazał mu pójść za sobą.

W Afryce społeczeństwo jest tak urządzone, że starsi mają we wszystkim pierwszeństwo. Jeśli zajmujesz wysoką pozycję społeczną i jesteś porządnym człowiekiem, szanują cię. To dlatego nikt nie boi się starości. W tak zwanych krajach wysoko rozwiniętych Masikini znajdował się u dołu drabiny. Pracownik ochrony przeszukał mu walizkę, pozwolił sobie nawet otworzyć listy adresowane do przyjaciół.

– Czy jest pan pewien, że ma pan prawo otwierać korespondencję? – zapytał Masikini, raczej ze zdziwieniem niż z dezaprobatą.

– Ja tylko wykonuję swoją pracę.

Do pierwszego ochroniarza dołączył drugi. Widać było, że w ramach polowania na premię szuka kryminalisty. Kajdanki, z którymi paradował, sprawiały, że wyglądał groźnie.

– Przyniosłem ci kajdanki – powiedział do kolegi – potrzebujesz ich dla tego pana?

– Zdaje się, że nie! – odpowiedział nadgorliwiec. Wyglądał na rozczarowanego, że nie udało mu się znaleźć nic kompromitującego! A przecież miał przed sobą wyglądającego podejrzanie czarnucha!

Masikiniemu wydawało się, że to jakiś koszmarny sen. A jednak wcale nie śnił. Musiał tylko zrozumieć, że w Europie nie dotyczyło go już nawet domniemanie niewinności. Poukładał swoje ubrania w walizce i wrócił do kolejki.

– Cel pobytu w Belgii? – zapytał go urzędnik sprawdzający paszporty.

Ta sama kobieta, co przed chwilą, powiedziała współczującym tonem: „Musisz się przyzwyczaić do utrudnień administracyjnych. W Europie nie masz prawa się pomylić. W metrze i w pociągu uważaj, żeby nigdy nie zgubić biletu. Nie zapomnij go kupić... Czarni nie zapominają, nie myślą się, nie gubią... Oni oszukują!”

W pociągu jadącym do centrum Brukseli Masikini usiadł naprzeciw Europejczyka, który rozłożył gazetę w ten sposób, żeby się od niego odgradzić. Na sąsiednim siedzeniu całowała się para zakochanych. Na ten widok afrykańskie dziecko zamknęło oczy. „Biedny maluch – pomyślał Masikini – jak tak dalej pójdzie, przyda mu się biała laska”.

Rano wybrał się do urzędu gminy, żeby się zameldować, jak nakazuje prawo. Była dziewiąta. Urzędnik powiedział mu, że przyszedł za późno i żeby wrócił nazajutrz, ale wcześniej. Masikini przelknął upokorzenie. Nadarzała się dobra okazja, żeby obejrzeć wystawy sklepowe. Uderzyła go obfitość wszystkiego. Kiedy spotykał jakiegoś Afrykańczyka, przyglądał mu się, jakby podświadomie szukał znajomej twarzy. Budynki były do siebie tak podobne, że bał się, że się zgubi. Od czasu do czasu pytał przechodniów o drogę. Niektórzy odpowiadali mu uprzejmie, inni odsyłali do planu miasta.

Kiedy po raz drugi zgłosił się w gminie, urzędnik powiedział mu, że znów się spóźnił.

– Bardzo pana proszę – rzucił Masikini buntowniczym tonem – stoję w kolejce od piątej rano...

## PIE TSHIBANDA WAMUELA BUJITU

– Przyjdź pan o czwartej, załatwiam tylko pierwszych dwudziestu, tych, którzy mają numerki.

„Oni sobie z nas robią jaja” – wrzasnął młody Maghrebczyk – „Gdybyśmy byli Europejczykami, nie traktowaliby nas tak. I nic ich nie obchodzi, że chorujemy z powodu tego zimna”.

Portier poradził Masikiniemu, żeby spróbował w innej gminie, bo ta jest znana ze swojej dyskryminacyjnej polityki. Nie trzeba jechać do Afryki Południowej, żeby zetknąć się z apartheidem.

Tłem najbardziej zaskakującego wydarzenia stał się „urząd ds. wniosków”. Osoby występujące o azyl zgłaszają się do niego wcześniej rano, każda z nadzieją, że zostanie przyjęta jako pierwsza. Tego ranka z numerkiem w dłoni czekają w zamkniętym pomieszczeniu, które opuszczają dopiero w południe albo wieczorem. Od czasu do czasu żandarmi otwierają drzwi, kiedy muszą kogoś odstawić do więzienia albo gdy jakiś szczęśliwiec szybko załatwi swoją sprawę. Zgromadzeni są liczni i pochodzą z różnych stron świata. Można tu usłyszeć najróżniejsze języki, od arabskiego po rosyjski, nie mówiąc już o językach afrykańskich. Niektórzy wyglądają dystygownie, na innych wygnanie już odcisnęło swoje piętno. Członkowie kadry kierowniczej w krajach pochodzenia, ludzie prości, poszukiwacze przygód... Wszyscy zostają sprowadzeni do wspólnego mianownika. Serca biją im w rytm lęku. Ze stu kandydatów na uchodźcę politycznego, urząd ds. wniosków odrzuca ponad dziewięćdziesięciu dwóch! Nie ma znaczenia kolejność zgłoszeń, pierwsze może zostać rozpatrzone jako ostatnie. Wszystko zależy od dyspozycyjności prawników, którzy są specjalistami od danego regionu i przyjmują wyłącznie „swoich” kandydatów.

Od czasu do czasu wszystkie spojrzenia padają na osoby, które same zgłosiły się na przesłuchanie, a wychodzą w kajdankach w towarzystwie młodych żandarmów, którzy odstawiają je na granicę, gdzie zostaną wydalone. Pięcioletni chłopiec z wyrazem rozczarowania na twarzy przygląda się swoim rodzicom, będącym w takiej właśnie sytuacji, nie rozumie, jak to możliwe, że jego dzielny tatuś, na Ukrainie znany jako „Rambo”, może grzecznie iść za panami, którzy śmieli skępować ręce jego biednej mamusi.

Za każdym razem, kiedy wywoływany jest jakiś numerki, ci, którzy nie mówią po francusku podbiegają z karteczką, na której zapisany jest ich numer.

– To nie ty – krzyczy do nich urzędnik, zmęczony i zdziwiony, że biali nie rozumieją ani języka Moliere’a, ani Szekspira. Często chodzi o obywateli państw Europy Wschodniej, które wydają się bardziej odległe od Belgii niż kraje afrykańskie.

Dla zabicia czasu pewien Czeczen postanowił poduczyć się francuskiego. Potrzebował przydatnych zdań. „Kocham cię”, „Bardzo cię kocham” – powtarzał pewnemu Afrykańczykowi, któremu najpierw bardzo dziękował, gdy ten wytłumaczył urzędnikowi znaczenie jego gestów. Znalazł magiczną formułkę, która, niczym zaklęcie „Sesamie, otwórz się”, miała sprawić, że serca belgijskich kobiet staną przed nim ot-

worem. Uwaga, drogie panie, ten pan nie będzie owijał w bawełnę: „Bardzo cię Kocham!”. A wy będziecie musiały obalać mury wznoszone przez urząd ds. wniosków.

Masikini nie widział jeszcze wszystkiego! Biała dziewczyna, wymalowana jakby wybierała się na zabawę karnawałową, w podrygach przemierzała salę. Jej prowokacyjny uśmiech kontrastował z lękiem malującym się na pozostałych twarzach. Skąd czerpała taki optymizm? Masikini dowiedział się, że nie chodziło o dziewczynę taką jak wszystkie, ale o mężczyznę nafaszerowanego hormonami, który właśnie był w trakcie przemiany w kobietę, o transseksualistkę! Pochodziła z Europy Wschodniej. W swoim kraju żyła na marginesie, dlatego postanowiła przenieść się do Belgii, gdzie, jak sądziła, będzie mogła żyć, jak jej się podoba. Konwencja Genewska ma szeroki zakres zastosowania. „Udowodnijcie nam, że to, co mówicie jest prawdą” – żądają prawnicy od osób występujących o azyl. Niektórym zarzucają, że widzą ich żywych, podczas gdy utrzymują, że otarli się o śmierć. Ta dziewczyna o nic się nie martwiła. Dowody? Proszę bardzo, piersi, efekt działania hormonów, są namacalne, a ona jest do waszej dyspozycji! Tak przynajmniej myślała.

Czas szybko leci, ale urzędnika odpowiadającego za sprawy dotyczące Afryki Środkowej wciąż nie ma.

– Wszyscy wychodzą! – krzyczy żandarm – czas na przerwę. Idźcie coś zjeść! „Zjeść!?” – wrzeszczy Masikini. A kto tu ma ochotę na jedzenie?

Chociaż był drugi w kolejce, Masikini został przyjęty dopiero koło szesnastej. Przesłuchujący go urzędnik wyglądał na zmęczonego. „Mówisz za szybko” – twierdził, gdy Masikini próbował w skrócie przestawić swoją historię – „Streszczaj się, podajesz niepotrzebne szczegóły... Potrzebuję dokładnych dat, nazwy tej alei... świadków... poczekaj... za dużo tego... przecież widzisz, że zapisałem już całą stronę...”.

Masikini w ogóle nie rozumiał, dlaczego przesłuchujący go urzędnik tak się spieszy, a jednocześnie ma minę, jakby nic go to wszystko nie obchodziło. Całe przesłuchanie trwało może dwadzieścia minut. Jaki będzie werdykt? Kandydat nie był dobrej myśli, bo urzędnik rzucił od niechcenia: „Tak czy inaczej będziesz się mógł odwołać...”.

Masikini wiedział już więc, czego się może spodziewać, choć oficjalnie decyzję miała podjąć komisja.

Siedemnasta! Godzina ogłoszenia werdyktu. Dla ponad dziewięćdziesięciu procent oczekujących był on odmowny. Jednak większość z nich miała prawo odwołać się w trybie natychmiastowym do Wysokiego Komisarza ds. Uchodźców i Bezpaństwowców. W niektórych przypadkach procedura trwała ponad pięć lat. Była to prawdziwa droga przez mękę dla tych, którzy mieli rodziny i musieli czekać na decyzję, żeby móc się starać o ich sprowadzenie.

Wieczorem w miasteczku studenckim Masikini słusznie postanowił, że spędzi trochę czasu w świetlicy. Spotkał tam młodą Afrykankę, która od razu go zaintrygowała. Była bystra, wyglądała na poważną, ale dziwnie się zachowywała. Kiedy zbliżał się do niej jakiś czarny, naburmuszała się. W towarzystwie białych natomiast

## PIE TSHIBANDA WAMUELA BUJITU

promieniała. Wśród nich wyglądała na zadowoloną, a jej radość była czasami trudna do wytłumaczenia, bo jej reakcje nie miały żadnego związku ze scenami z filmu, który oglądali. Jakby jedynym jej celem było zwrócenie na siebie uwagi. Wybuchala śmiechem przy scenach pocałunków, a kiedy film się jej podobał, domagała się, żeby i inni widzowie wyrażali aprobatę.

Masikini nie spodziewał się, że ta właśnie dziewczyna wkrótce zapuka do jego drzwi z prośbą o pomoc.

– Powiedziano mi, że jest pan psychologiem, czy mógłby mi pan pomóc?

– Nie stój w progu, wejdź.

Dziewczyna wydawała się nie rozumieć tego, co ją spotyka. A Masikiniemu здавало się, że śni. Kto by pomyślał, że w Europie będzie się bawił w psychologa... Ale mimo to był zadowolony, że będzie mógł zrozumieć, co przeżywają tu Afrykańczycy. Zamiast myśleć o sobie i zastanawiać się, czy Belgowie go zaakceptują, miał okazję pomóc innym.

– Niech mi pan powie – wydusiła z siebie dziewczyna – czy można jednocześnie kogoś kochać i chcieć sprawiać mu ból?

– W zasadzie nie – odpowiedział psycholog – Ale zdarzają się sadyści. Cudze cierpienie sprawia im przyjemność. Na czym polega twój problem?

– Mój problem? No więc chodzi o pewnego chłopaka, który mnie kocha, ale zadaje mi ból. Trwa to już dwa lata...

– Napijesz się kawy? – spytał Masikini.

– Nie, proszę pana, przez ten problem już nic nie sprawia mi przyjemności.

Na Masikinim nie tak łatwo było zrobić wrażenie. Wiedział, że wbrew pozorom wielu Afrykańczyków zmaga się z wielkim cierpieniem psychicznym. Ale miał przed sobą szczególnie trudny przypadek.

– Od jak dawna jesteście razem? – zapytał dziewczynę.

– Problem właśnie w tym, że nie jesteśmy razem. Kocha mnie, ale mi tego nie mówi.

– Uspokój się i odpowiadaj na moje pytania. Jeśli dobrze zrozumiałem to, co powiedziałaś, ten chłopak nigdy nie poprosił cię o rękę... sprawia ci ból... czy tak?

– Tak...

– A więc skąd wiesz, że cię kocha?

– Z początku był dla mnie miły, ale potem się zablokował, nie potrafi mi wyznać miłości.

– Rozumiem, ale powiedz mi, w jaki sposób sprawia ci ból?

– Któregoś dnia poszliśmy do niego; wyszedł nam otworzyć i powiedział, że wszyscy mogą wejść, oprócz mnie. Czy uważa pan, że to normalne u kogoś, kto mnie kocha? A wszystko przez to, że jest w jego życiu inna dziewczyna, pewna Marokanka!

– A on skąd pochodzi?

– Z Algierii, ale dla mnie to żaden problem, nie jestem rasistką.

– Skąd wiesz, że ma dziewczynę?

– Widzę, że ona nie odstępuje go ani na krok, a przecież nie może go kochać tak, jak ja. Poza tym nie jest ładna, naprawdę nie wiem, co mu się może w niej podobać.

Masikini przyjrzał się twarzy dziewczyny. Wydawała się szczerą.

– Jak masz na imię?

– José...

– Powiedz mi, José, czy twój książę z bajki zgodziłby się ze mną porozmawiać?

– Czemu nie?

– Świetnie. Nie załamuj się. Rozmówię się z nim i zobaczymy, co się da zrobić.

Dziewczyna otarła łzy, chwyciła torebkę i obiecała, że wróci.

Chłopak rzeczywiście wyglądał jak książę z bajki. Brunet w typie śródziemnomorskim. Był bystry, swobodny i uśmiechnięty. W Afryce nazwałoby się go po prostu „przystojnym gościem”. Poza tym, że nieźle wyglądał, pisał doktorat, a mógł mieć najwyżej dwadzieścia dwa lata. Był kontaktowy i pan Masikini, który zastanawiał się, od czego zacząć, od razu poczuł się przy nim swobodnie.

– Chciałem porozmawiać o José...

– Świetnie, nawet pan nie wie, jak się cieszę. Pomoże pan nie tylko tej dziewczynie, ale i mnie. Bo mam już dość mitomanki, która nie daje mi spokoju, bo nieopatrznie jej pomogłem, kiedy nikogo nie obchodziła.

Sytuacja była jasna. José czuła się osamotniona, jak każdy Afrykańczyk przybywający do Europy. Chłopak wyciągnął do niej pomocną dłoń, a José chciała całe ramię. Powiedziała sobie: „Ten przemiły chłopak musi mnie kochać”. Była mu wierna, spodziewając się, że poprosi ją o rękę. Cierpiała w milczeniu, co odbiło się na jej wynikach na uczelni. Nie zaliczyła nawet pierwszego roku. Straciła nie tylko stypendium, ale i pozwolenie na pobyt w Belgii. Pomógłby jej małżeństwo, ale nie z byle kim. Potrzebowała białego, zamożnego mężczyzny... To dlatego złościła się, kiedy w świetlicy siadał obok niej czarny.

– Nie jestem rasistą, proszę pana, ale chyba nie mógłbym się ożenić z czarną... Jeśli uda się to panu wbić do głowy José, odda mi pan wielką przysługę.

Masikini podziękował chłopakowi za szczerść. Problem polegał teraz na tym, jak spojrzeć w oczy dziewczynie i powiedzieć jej prawdę.

W kwestii moralności Europę oddziela od Afryki prawdziwa przepaść. O ile w Afryce porządna dziewczyna to ta, która zaczeka na męża, w krajach Północy ceni się doświadczenie. Niektóre afrykańskie dziewczyny cierpią, bo na Zachodzie, gdzie króluje hasło „Robię to, na co mam ochotę”, nie docenia się ich „cnotliwości”. José przez dwa lata była wierna Arabowi, który wiódł sobie beztrudnie życie w ramionach Marokanki. Miała nadzieję, że urzeknie go jej cnota! Biedaczka!

– To nieprawda! – wykrzyknęła, kiedy Masikini zrelacjonował jej odbytą rozmowę – Ośmielił się powiedzieć, że mnie nie kocha? Nie, to niemożliwe... Musi mi to powiedzieć osobiście, spojrzeć mi prosto w oczy... powiedzieć, że mnie nie kocha... chcę to usłyszeć... zobaczyć go...

– Uspokój się, José, musisz się z tym pogodzić. Gdyby poprosił cię o rękę, byłoby mu niezręcznie się z tobą spotkać, ale...

– Nie, chcę, żeby sam mi to powiedział...

– Robisz to na własne ryzyko – westchnął Masikini, sięgając po telefon.

Książkę z bajki zgodził się do nich dołączyć.

– Czy to prawda, że już mnie nie chcesz? – zaczęła go José, nim zdążył się przywitać.

– Nie tyle już cię nie chcę, co nigdy nie chciałem. Oh là! là! I jak tu postępować z wami, czarnymi? Chcecie wszystko albo nic! Nie słyszeliście o złotym środku? Nie powinienem był ci pomagać? Nie powinienem był się do ciebie zbliżać, jak pozostali? Skoro chcesz, żebym był z tobą szczerzy, nawet nie uważam, żebys była ładna. W skali od 1 do 10, daję ci 2... Poza tym, jesteś czarna.

Trzasnął drzwiami. Masikini się nie odzywał, patrzył na José, której najwyraźniej odebrało mowę. Kiedy w końcu dotarło do niej, co ją spotyka, zaczęła rozpaczać: „On jest rasistą! I pomyśleć, że mu ufałam... byłam mu wierna... Boże, czemu mi to robisz? Czym sobie na to zasłużyłam?”

Biedaczka szlochała, jakby ktoś jej umarł. Masikini nie reagował, wiedział, że łzy działają oczyszczająco. „Niech pan coś zrobi – krzyknęła oburzona dziewczyna – w końcu jest pan psychologiem, tak czy nie...”

Była już późna noc i Masikini zastanawiał się, czy José w końcu się uspokoi i wreszcie sobie pójdzie. „Niech pan coś zrobi, panie psychologu, ten chłopak jest chory... dlaczego nie widzi, że jestem piękna, kocham go i jestem mu wierna?”

– Wystarczy, moja panno, żarty się skończyły... – zostało to powiedziane stanowczym tonem i dziewczyna otarła łzy. Masikini podał jej kartkę papieru i długopis.

– Napisz na tej kartce, czego chcesz – nie dała się długo prosić.

*Chcę z nim chodzić, nawet jeśli mnie nie kocha. Ja kocham go za dwoje. Chciałabym z nim chodzić pod rękę po mieście, po galeriach, po placu Brouckère... Żebyśmy się odwiedzali, rozmawiali w miłosnej atmosferze, jadalibyśmy razem posiłki... choć wiem, że się ze mną nie ożeni ani nawet nie zaręczy... Żebyśmy byli razem choćby przez jakiś czas... później będzie mógł ze mną zerwać, jeśli nie zmieni zdania.*

*Chciałabym, żeby był ze mną z litości, bo płaczę... nawet jeśli mnie nie kocha... może nie mam godności, ale w tym przypadku szczęście jest dla mnie ważniejsze niż godność. Bez niego czuję się zbyt nieszczęśliwa... Nie obchodzi mnie, że jego znajomi czy ktoś inny się ze mnie śmieje... Czy jest ktoś, z kogo się nigdy nie śmiano? Walczę o swoje szczęście, a nie o to, żeby ludzie się ze mnie nie śmiali... Nie dla nich żyję... Zresztą nie wydaje mi się, żebym źle robiła... Moje zachowanie jest może niecodzienne, ale nie złe.*

Wyglądało na to, że dziewczyna się uspokoiła. Masikini skorzystał z okazji, żeby zdobyć przewagę:

– Powiedz mi José, w czterostopniowej skali: bardzo piękna, piękna, średniej urody, brzydka, gdzie byś się umieściła?

– Jestem bardzo piękna, nie uważa pan?

Biedaczka była szczerą, wydawała się nawet zdziwiona, że Masikini zadaje jej takie pytanie. Uważała się za piękną, nie rozumiała, jak jakiś mężczyzna może się jej opierać, skoro ona go wybrała!

– Proponuję ci taki eksperyment, José: w swojej okolicy zatrzymaj na ulicy osobę, która wyda ci się sympatyczna i poproś, żeby cię oceniła. Wróć do mnie, kiedy będziesz miała co najmniej dziesięć odpowiedzi.

José od razu zabrała się do dzieła. Pierwsza Belgijka, którą zaczęła odpowiadała jej filozoficznie: „Jesteś piękna, moje dziecko. Piękno nosi się w sobie, w sercu, a nie na zewnątrz”.

Pewien Zairczyk zmierzył ją bezlitosnym wzrokiem i odpowiedział: „Masz ładne ciało, jesteś szczupła, ale masz wylupiaсте oczy i brzydką fryzurę, więc daję ci sześć na dziesięć. Nie jesteś piękna, moja pani”.

José się zdenerwowała i skorzystała z najbliższej budki telefonicznej, żeby zadzwonić do Masikiniego:

– Halo? Nic z tego nie rozumiem, spotkałam faceta, który uważa, że nie jestem piękna!

– Przeprowadź doświadczenie do końca – odpowiedział psycholog – porozmawiamy o tym później.

Kiedy się spotkali, Masikini poprosił Joséphine, żeby przedstawiła mu statystykę. Wynioskowali z niej, że dziewczyna ma o sobie mniemanie w niewielkim stopniu odpowiadające temu, co myślą o niej inni.

– Jesteś rasistką, moja panno – zawyrokował psycholog.

– Ja? Rasistką? Jak może pan twierdzić coś podobnego, wiedząc, że podobają mi się mężczyźni w typie śródziemnomorskim?

– Ale jednocześnie gardzisz tymi, którzy należą do twojej rasy!

– Nie... Lubię kontrast między smagłą cerą a czarnymi włosami...

– I zastanawiasz się, dlaczego twojemu wybrankowi bardziej podobała się Marokanka?

Wieczór się dłużył; Masikini wręczył jeszcze dziewczynie list, który sama napisała.

– To ja to napisałam? – wykrzyknęła – Z miłości można zwariować... I pomyśleć, że przyszło mi nawet do głowy, żeby się zabić!

Nie tylko z miłości można oszaleć. Również Europa, klimat, samotność mogą przyprawić o utratę zmysłów...

Masikini przestał myśleć o sobie, a również jemu niepewna przyszłość szykowała niespodzianki. Czy otrzyma pozwolenie na pobyt w Belgii? Co Belgowie myślą o jego obecności tutaj? Jaka jest odpowiedź na te pytania? Może wstęp do niej stanowi to wezwanie, które wręczył mu listonosz. Wysoki Komisarz ds. Uchodźców i Bezpaństwowców wzywa go na przesłuchanie. Chodzi o podtrzymanie lub uchylene decyzji o wydaleniu z kraju, podjętej przez urząd ds. wniosków.

**Pie Tshibanda Wamuela Bujitu**

# Kenan Görgün

## Anatolia Rhapsody

Przetoczyła Karolina Czerska

### POWRÓT DONIKĄD

*Get back, get back, get back  
to where you once belonged...*  
THE BEATLES, *Get Back*

#### Ile czasu na zmianę życia?

**K**IEDY ZDAJEMY SOBIE SPRAWĘ z tego, że nasze życie się zmienia? W którym momencie można stwierdzić, że zmiana się dokonała (o ile można jej w ogóle przypisać jakieś etapy)? Być może począwszy od końca podróży prowadzącej was z teatru przeszłości do waszego nowego teraz, ale to nieprawda. Kiedy stawiam stopę w Stambule ze świadomością, że nie przyjeżdżam na wakacje, ale na życie, jestem jeszcze w Belgii. Moje ulubione miejsca, bary, restauracje, antykwariaty, moje spotkania z przyjaciółmi, moja codzienna rutyna...

Wszystko we mnie jest jeszcze aktualne.

Miałbym ochotę napisać: „Od mojego przybycia do Stambułu z małżonką upłynęło osiem miesięcy”. Ale to również byłaby nieprawda. Prawda jest taka, że osiem miesięcy minęło jak osiem tygodni, wypełnione do granic wytrzymałości, tak, że mógłbym powiedzieć jednocześnie „aż osiem lat” i „tylko osiem dni”.

Na początku postrzegam ten nowy wystrój życia dosłownie jak spektakl – między mną a sceną jest dystans, podobnie jak między aktorami i publicznością. Mimo że podjąłem decyzje, które powinny zapewnić mi główną rolę, jestem jeszcze na widowni i dopiero odkrywam obsadę oraz treść sztuki (której będę później współautorem).

Przez pierwsze tygodnie tylko chłonę jak gąbka. Opijam się.

W dowolnym miejscu na ulicy w Stambule poznaję sposoby na bycie przekonującym i szczerym (mówię s z c z e r y, nie ś m i a ł y, bo to drugie nie jest tak powszechne), często zabarwione humorem i zuchwałością. U Turków humor wydobywa się w dużym stopniu przez czasowniki, dla mnie to jak czary. Mają szydercze, obrazowe czasowniki. R o z m a w i a n i e jest sportem narodowym i nikt nie odmawia sobie tej przyjemności. Apetyt rośnie w miarę jedzenia – sam przedmiot rozmowy pojawia się w jej trakcie. To fascynujące widzieć, że tak wiele osób ma sobie tyle rzeczy do powiedzenia. Skakanie z tematu na temat to wypróbowany rodzaj gimnastyki, to tak, jakby artysta występujący na trapezie wykonywał swoje figury na wysoko-



ści dwudziestu metrów, opowiadając jednocześnie kawały do mikrofonu. Zresztą ten śpiewny styl mówienia zwraca moją uwagę na sposób, w jaki język wpływa na kształtowanie się naszych strun głosowych i tembru głosu, akcentu, którego nie słyszę u nich, a chcę poprawić u siebie.

„Próbowałem trochę ćwiczyć francuski – zwierza mi się znajomy – aż spuchło mi gardło!”

Mówimy tym samym językiem, ale to nie jest ten sam turecki.

Po kilku tygodniach takiego zanurzenia stopniowo (niemal o s t r o ż n i e) wchodzę w to. Zamiast po prostu dać się unieść przez wiatr, rzucam się w ten pochłaniający wir. A tam już samą swoją obecnością wpływam na niego na swój skromny sposób. Nadal przyjmuję, ale zaczynam też dawać. A więc moja odmienność nabiera znaczenia. Nie jest to jedynie aluzja do tego, że znam kilka języków, co w Turcji zawsze się liczy (w szczególności francuski, który ten kraj zdaje się darzyć wielką miłością!), ale do tego, że jako Turek jestem inny – nie jestem taki jak oni, a jednocześnie jestem na tyle bliski, by opowiedzieć im o mojej odmienności w sposób dla nich zrozumiały. Stopniowa nieufność, tak często występująca między Turkami z Turcji i z innych miejsc, zostaje wyparta przez zdrową ciekawość. Powoli składamy broń. Widząc, że mamy sobie wiele do dania, odczuwamy nawet pewną formę wdzięczności. Być może nie mówimy tym samym tureckim, ale zdajemy sobie sprawę z tego, że to jednak ten sam język.

I tak mija kilka tygodni w Stambule, a nas tak naprawdę tam nie ma. Dowód: bez przerwy powtarzamy sobie, że tam jesteśmy – że naprawdę tam jesteśmy! Jesteśmy młodym małżeństwem i wszyscy chcieliby, żebyśmy zatroszczyli się o swoje życie – moja żona Yasemin i ja jesteśmy w trakcie robienia tego, czego nikt się po nas nie spodziewał, do czego według innych przez długi czas nie byliśmy zdolni, chociaż to zapowiadaliśmy. Nieadekwatność naszych czynów do oczekiwań zawiera się w tym prostym równaniu – spędziliśmy siedem miesięcy na remoncie naszego domu, a mieszkaliśmy w nim tylko przez trzy miesiące. Na suficie musiałyby powstać pajęczyna albo sufit musiałby spaść nam nocą na głowę, żebyśmy wymyślili coś równie dziwnego! Dla nas decyzja o wyjeździe w momencie, gdy inni myśleli, że zapuścimy korzenie, była jak przebycie dżungli pełnej różnych *a priori*.

### Opuścić Vilvoorde...

Wieści, jakie dla nich mamy, są zachęcające, wszystko u nas w porządku, żyjemy każdym dniem (nie usuwając „oddzielić się” od naszej belgijskości ani definitywnie przyjąć naszej tureckości, wiemy, że nigdy nie przestaniemy być tym pierwszym i że nie staniemy się w stu procentach drugim). Jednak w Belgii wiele osób nadal zadaje sobie (i nam) pytanie, czy wyjechaliśmy, żeby zostać, czy jednak rzucimy to

wszystko i wrócimy. To nasuwa mi pytanie: kiedy zaczyna się i kończy faza zmiany? Kiedy przestaje być cieniem przeszłości, świetlistym pyłem w ogniu komety i staje się samą kometa?

Rozpoczynanie nowego życia jest niepokojącym doświadczeniem.

Nie odpowiada to twoim wyobrażeniom – gdy starasz się rozwiązać problem, twój wyjazd wydaje się bardziej zauważalny dla tych, którzy zostali. Są ciekawi, chcą, żebyś im opowiedział o czym myślałeś, co czułeś, co robiłeś w ciągu dnia, żebyś opisywał swój stan duszy (może stać się siłą napędową dopiero na długo później, kiedy przeżycie osadza się w świadomości i kiedy dajesz sobie szansę, by do niego powrócić). Niektórzy niedowierzają. Słuchając ich, przeżywasz wielkie przygody, podczas gdy ty sam żyjesz własnym życiem: ni mniej, ni więcej.

Rzeczywistość wygnania jest obecna w interpretacji innych osób. W tym, co wywołuje u nich zdziwienie (u wszystkich), podziw i smutek (u tych, którzy nas kochają; podziw i smutek dlatego, że nas kochają, chwalą naszą odwagę, lecz żal im naszego towarzystwa); rozdrażnienie (dla tych, którzy potrzebują unieruchomić innych, by uspokoić się co do własnej beczynności, to te osoby, które nie znoszą, gdy ktoś inny robi to, czego oni nie robią).

Jacques Brel powiedział: „Najtrudniejszy dla kogoś, kto mieszka w Vilvoorde i kto chce wyjechać do Hong Kongu, nie jest wyjazd do Hong Kongu, ale porzucenie Vilvoorde”. Ale gdy tylko uda wam się opuścić Vilvoorde, wyjść poza pole magnetyczne waszych przekonań i obaw, świat otwiera się przed wami, jak gdyby wszechświat dawał wam coś w prezencie.

### Niepocieszeni

„Dobrze widzę, że jesteście szczęśliwi. Tu jest tyle rzeczy do zobaczenia i do zrobienia! Przynajmniej możecie za kilka lirów napić się herbaty, siedząc twarzą do morza. W Belgii nigdy nie wiadomo co robić. Nie ma miejsc, gdzie ludzie tacy jak my mogą wyjść z rodziną i czuć się dobrze. Tu widzę kobiety z zakrytą twarzą, nawet w moim wieku, jak piją sobie coś na tarasie. Nikt im się nie przygląda. Widzę to wszystko, myślę o życiu tam i jestem szczęśliwa ze względu na was, ale...”

I gdy tylko matka wyśpiewała korzyści twojego wyjazdu, zaczyna rozplływać się we łzach. Kładziesz rękę na jej rękę albo obejmujesz ją, by znowu powiedzieć, że u was wszystko w porządku.

Ona opłakuje to, na co imigracja naraziła nas wszystkich i od czego nie można uciec, chodzi o prawdziwy dramat wygnania, którego nie zmieni ani twoje bogactwo, ani czas – życie z dala od bliskich.

Bycie imigrantem to liczenie dni, jakie pozostały do kolejnego spotkania z bliskimi. To ciągle bycie pozbawionym ukochanej osoby, nigdy nie widzisz wszystkich jednocześnie; zawsze pozwalasz, by coś samo z siebie umarło.

Na tydzień przed swoim wyjazdem mama już nie może spać.

„Nocami rozmyślam. O mojej matce, którą zostawiłam w miasteczku... Czy za rok ją zobaczę?”. „Myślę o was, zastanawiam się jak długo będę czekać, by móc spe-

dzić z wami kolejny tydzień... Wiesz, synu, gdy wyjeżdżaliśmy do Belgii, a byliśmy młodszy od was, przygotowaliśmy się najlepiej jak tylko umieliśmy na to, co mogło nas spotkać. Kiedy dorastacie, myślimy o dniu, w którym weźmiecie ślub, gdy będziecie mieli swój dom, wyfruniecie z gniazda. To trudne, ale tłumaczymy sobie, że nie będziecie bardzo daleko, że będziemy się często widywać. Ale w ogóle nie byliśmy przygotowani na to, że nasze własne dzieci wrócą do Turcji...”

Coraz więcej z nas wymierza naszym matkom karę owym zmartwieniem, o które nas nie podejrzewały. W pięćdziesięciolecie ich *exodusu* podwójnie zaznaczamy tę datę – jesteśmy pierwszym pokoleniem, w którym powrót do Turcji zdarza się częściej niż wyjazd do Belgii. Pochodzimy z kultury, gdzie grupa dominuje nad jednostką, wiemy, ile kosztuje nas każda inicjatywa, która nie zmierza w ogólnie przyjętym kierunku. Po upływie pięćdziesięciu lat rościmy sobie w końcu prawo do kwestionowania wyborów osób starszych od nas, a one, dzięki przenikliwości (rzadko) lub z bezsilności, czasami przyznają, że to my możemy mieć rację. Za mniejsze ryzyko, że jeszcze bardziej się pogubimy, płaci się kompromisem. Przekazali nam tożsamość, która zwielokrotnia i kształtuje na nowo ich własną. Niech wezmą to na siebie. Teraz ich kolej, by pochylić się nad naszymi aspiracjami i nad światem, jaki chcemy wypracować dla naszych potomnych.

Nie powinno poświęcać się na to całego pokolenia.

Wyjeżdżając, składamy im także hołd. Przypominamy naszym rodzicom o odwadze, jaką oni mieli kiedyś.

### Ghetto Superstar

Nasz początkowy wysiłek skupia się na tym, by naprawić i wymazać to, co nas odróżnia.

Spontaniczny i arogancki instynkt nakazuje nam, by rozpoznać w sobie każdy gest, każdy ton, każde słowo, które wydawałoby nam się „dziwne”. Za każdym razem, gdy zwraca nam się uwagę, że nie jesteśmy stąd (co zawsze przybiera kształt pytania, przy którym wszyscy starają się być dla nas mili: „Państwo... państwo nie są stąd, prawda?”), a potem: „A skąd państwo są? Z Belgii? Och... Czy to prawda, że tam jest zawsze zimno? Byłem już w Paryżu, ale nie miałem czasu zwiedzić Belgii...”), jesteśmy zirytowani, że zostaliśmy „zdemaskowani”, jak gdyby coś w nas niezręcznie się tłumaczyło z bycia skądinąd.

Te wstępne rozpoznania są istotne.

Najpilniejszą potrzebą obcokrajowca jest wtopienie się w tłum. To dosyć śmieszne, że właśnie o b o j ę t n o ś ć innych jest miarą powodzenia tego zabiegu. To samo, co dotyczy turysty usiłującego zatuszować w swojej turystyce najbardziej uwierające kwestie, staje się podstawą każdej integracji jednostki w środowisku, do którego nie należy i w którym musi żyć przez jakiś czas.

Powracają do mnie słowa taty wypowiedziane przed domem, na strychu którego mieszkał przez trzy miesiące, gdy przybył do Belgii: „Bić się za dwóch. Z jednej strony bić się, żeby się przystosować. Z drugiej, by nie stracić swojej przeszłości...”

Wolelibyśmy zostać wśród swoich bliskich, zrobić wszystko co w naszej mocy, żeby zachować tutaj nasz styl życia i bycia. Wszyscy tak robią, nie jesteśmy sami”.

Stambuł stał się po temu doskonałym polem obserwacji.

Stolica finansowa, skrzyżowanie kultury i biznesu, monopol spekulacji nieruchomościami, gdzie rządzą ojcowie chrzestni z silnym wsparciem politycznym (i przy protekcji niektórych polityków – oni wszyscy mają ojców chrzestnych): Stambuł już nie jest tym miastem, co piętnaście lat temu. Nie był wtedy wolny od wad i zaniechań. Żadna metropolia nie jest. Ale w ciągu piętnastu lat Stambuł, w którym mieszka jedna czwarta tureckiej populacji, a zatem dwa razy więcej ludzi niż w całej Belgii, wytworzył, biorąc pod uwagę opinię mieszkańców, tak wiele problemów, że nie jest w stanie ich rozwiązać. W szale działań prowadzących do tego, by turyści i partnerzy biznesowi bledli z wrażenia, dzięki sporym zastrzykom kapitału w ramach rywalizacji ze sztuczną nowoczesnością, jak na przykład Singapur czy Dubaj, aktualni przywódcy traktują dawną stolicę Bizancjum, tę kolebkę kilku cywilizacji, niczym ślicznotkę Babilonu, na której mnożą chaotyczne operacje poza normami przyzwoitości i bezpieczeństwa. Centra biznesowe atakują swoją wyzywającą wielkością. Policzcie szeregi eleganckich kawiarnio-cukierni i efekciarskich *shopping-malli*. Bogate rezydencje wyrastają pod osłoną budek strażniczych pośrodku zabytkowych dzielnic, które niebawem całkowicie znikną. Wystarczy pokonać mosty i wiadukty, by tuż za kilkoma wzgórzami otworzył się przejmujący widok na ocean mieszkań, które wznoszą się i opadają tak, że traci się je z oczu, przypominają fortece kolonii otaczające ziemie palestyńskie, ale na próżno szuka się zieleni w tej Kanie z betonu. W promieniu wielu kilometrów nie ma żadnych parków czy ogrodów, ale mimo to prawie dwadzieścia milionów dusz, które pracują, przemieszczają się, konsumują, w dzień i noc wytwarza nieprzeniknioną chmurę energii, odpadków i zanieczyszczeń. Stambuł staje się tworem Frankensteina, rozrastającym się i przeludnionym, odzwierciedlającym to, co rząd rozumie jako postęp. Nie ma w tym niczego nadzwyczajnego – Indie, liberalne państwa Południa i całe obszary Środkowego Wschodu przyjmują kolejno to złudzenie neokapitalizmu z łapczywością kogoś, kto przez długi czas pozbawiony był przyjemności, z brakiem elegancji właściwym „nuworyszom”. Coraz więcej osób dochodzi do podobnych wniosków. Winszowano sobie usprawnienia gospodarki, *f a s h i o n i z a c j i* Stambułu, zorganizowania prestiżowych festiwali i biennale, powrotu na scenę światową ze sporym rozmachem, ale potem znacząca część opinii publicznej zdała sobie sprawę, że za wszystko to się płaci (wolnością jednostki i jakością życia) – i to słono.

Po blisko dwóch miesiącach mój przyjazd do Stambułu zbiegnie się (o czym jeszcze wówczas nie wiem) z wybuchem protestów w Gezi. Przede wszystkim chcą uratować park oraz to, co zostało z kraju. Zdecydowaliśmy się z żoną powrócić do Turcji, ponieważ uważamy się za ludzi zaangażowanych, podobnie jak wiele dzieci z zesłania, w poszukiwanie niedokończonej tożsamości. To, co zobaczę w Stambule w czasie tych miesięcy buntu i co widzę dzisiaj, gdy żyjemy w duchu rewolucji,

która otworzyła puszkę Pandory, pozwala mi zrozumieć, że nie zbliżyliśmy się do finału tych poszukiwań. W rzeczywistości, bardziej niż z jednego kraju do drugiego, podróżowaliśmy przez różne stadia rozwoju, trafiając po przyjeździe na napięcia uzewnętrznione i uaktywnione w całym społeczeństwie, które „osierociłymi” wyjeżdżając stąd.

Teraz bowiem chodzi o kryzys tożsamości narodowej – Turcja wobec samej siebie, własnych demonów, swoich wysiedlonych języków, swoich mniejszości etnicznych, swojej świeckiej i kemalistycznej dumy, swojej ślepej nadziei, by zostać religijnym liderem w regionie, a wszystko to w globalnym walcu miliardów obcych kapitałów, tańczonym przez dziesiątki tysięcy „obywateli świata”. (Wróć do tych sporów i do tego, co nam one mówią nie tylko o Turcji, ale też o tym regionie i o Europie).

Te wszystkie nieustanne wygnania, podobnie jak to było pięćdziesiąt lat wcześniej z naszymi rodzicami, są wzmacniane przez dyktat ekonomiczny – Turcja nie stała się nagle eldorado czy krajem, gdzie żyłoby się lepiej. Bardziej prozaicznie, stała się jedną z mistrzyń w sprzedaży ziemi i dziedzictwa, rozwijania czerwonych dywanów międzynarodowym filiom i kongresom oraz jednym z tych państw, które w trosce o to, by uwodzić, musi przysmykać oczy na sposoby wstrzykiwania kapitału. Jak powiedział mi jeden młody belgijski przedsiębiorca spotkany na tarasie kawiarni: „Spółki wiedzą, że będą tu mogły robić to, na co prawo nie pozwala im u siebie”.

Europejczycy, Azjaci, Afrykańczycy, Arabowie... Dzisiaj żyją tu i pracują ludzie z całego świata. Mógłbym zapełnić całe strony jedynie wymieniając wszystkie narodowości, które plenią się na ulicach Stambułu i języki, które dźwięczą tu o każdej porze. Poza nielubianymi tutaj zawsze Afrykańczykami, mogę osobiście poświadczyc, że cała reszta jest w lepszej sytuacji ekonomicznej niż we własnym kraju i że każdy lub prawie każdy czerpie korzyści z bycia *e k s p a t r i a n t e m*.

Mają dobrą płacę, mogą liczyć na prywatne świadczenia zdrowotne wypłacane w gotówce przez firmę, podczas gdy większość obywateli radzi sobie dzięki publicznym świadczeniom zdrowotnym, a jedynie ludzie zamożniejsi mogą sobie pozwolić na dodatkowe prywatne ubezpieczenie. Wielu z tych ekspatriantów otrzymuje mieszkania, których czynsz spoczywa na głowie „korpo” lub ministerstwa – jeśli pracują dla państwa. Mieszkają w najlepszych dzielnicach, gdzie bary są najbardziej eleganckie i *cosy*. Mają samochód albo nie, ale zawsze mogą bez problemu korzystać z transportu publicznego, podczas gdy przeciętny Stambulczyk z urodzenia musi dwa razy dziennie odbyć przynajmniej godzinną wyprawę, żeby dojechać do pracy i z niej wrócić. Ci nie-rezydenci przywiązują dużą wagę do swojego społecznego grafiku: wystawy, koncerty, kino, wernisaże oraz imprezy. Większość obcokrajowców mieszkających w Stambule z własnej woli albo w ramach misji zawodowej włada kilkoma językami, ukończyło wyśrubowane studia i odbyło kilka podróży w rozkosznie egzotyczne miejsca. Mają typową elastyczność nowoczesnego podróżnika, a ich dokumenty są w porządku. Przyjmuje się ich z honorami. Turek okazuje im więcej szacunku niż komukolwiek, dwoi się i troi, żeby ich zadowolić. Interesuje mnie odtworzenie tego profilu, żeby wyraźnie zaznaczyć wszystko to, co odróżnia młodego niepiśmiennego

wieśniaka, który wczoraj dopłynął do Europy od Belga lub Francuza, który dzisiaj przyjeżdża do Stambułu. No cóż, pomimo tego korzystnego układu – zgadnijcie, co?

Zachowują się jak mój ojciec czy matka w latach siedemdziesiątych.

Ekspatriant stara się ustalić punkty odniesienia, zazwyczaj zgodnie z kryterium języka i kultury. Podczas gdy ludzie cieszą się z tego, że wyjeżdżają mieszkać za granicę, normą jest przyznawanie pierwszeństwa temu, co t a k i e s a m o, c o p o d o b n e. Stambulska Kawiarnia Francuska przy Instytucie Kultury w centrum Taksim to nadal popularny adres wśród ekspatriantów z trójkolorowej republiki. Belgowie nie są może aż tak liczni i szowinistyczni, by mieć swoją „kawiarnię belgijską”, ale także widują się w miejscach, które stają się ich własnością i gdzie mogą „trochę odetchnąć”.

To nie jest brak zainteresowania I n n y m.

Oznacza to jedynie, że spotkania z Innym, rzeczywiste spotkania, to ćwiczenie, które może być wyczerpujące. Wymaga od nas bowiem, żeby nasze czułości były stale wysunięte, by przyswajając bezlik informacji i żeby bezustannie przebierać w tej mgłę w celu zobaczenia wyraźnie naszej sytuacji. W odpowiedzi na tę wymagającą pracę postrzegania, natykanie się na współrodaków i rozmawianie po francusku jest sposobem na o d p o c z y n e k; na znanym sobie terenie nie trzeba już uważać na każdy czyn, gest i słowo, wie się, że inni nie narażają się tak jak Turek na to, że źle was rozumieją (albo nie rozumieją was wcale).

Obserwowałem to samo zjawisko u Belgów, Francuzów i Amerykanów, których miałem okazję spotkać w Afryce. Otóż nawet jeśli celem ich misji – zazwyczaj humanitarnej – było zanurzenie się w afrykańskiej rzeczywistości, mieli swoje ulubione miejsca czy zwyczaje i trzymali się ich – bary w dużych hotelach, kawiarnie przy ambasadach, królewskie siedziby wysokich funkcjonariuszy ze szwedzkim stołem i fontannami alkoholu; czasami dochodziło do tego, że Afrykańczyka spotykali tylko wtedy, jeśli wymagała tego od nich praca... I dotyczy to również – o ironio! – większości europejskich Turków, którzy decydują się na życie w Stambule – czują się swobodniej z innymi „europejskimi Turkami” niż z rdzennymi Turkami, swoimi braćmi, proszę pamiętać – nieco przerażającymi, bo trochę innymi. Mam na myśli to, że ta potrzeba, by być „między swymi” jest uniwersalna.

Oraz to, że niezwykle rzadko wymykamy się tej potrzebie i instynktom.

Widziałem lekarzy i nauczycieli, którzy w Afryce mieszkali na wzgórzach blisko mieszkańców wioski, ale to była mniejszość. W Stambule widzę Belgów i Francuzów, którzy nieustannie starają się, by zobaczyć coś poza czubkiem własnego nosa i naprawdę zwrócić się ku I n n e m u. Ale są mniejszością. Trzeba cudu, niesamowitej siły woli i splotu niezwykle korzystnych okoliczności, aby oprzeć się pokusie wycofania. Czy to takie nieracjonalne, że mieszkańcy wioski się temu poddali?

Jeśli mowa o integracji, to nie wolno pierwszemu rzucać kamieniem, jeśli jest się pewnym, że samemu można zrobić lepiej. Jak dobrze wiedział nasz wielki przekłety poeta Nazim Hikmet:

„Wygnanie to ciężka praca”.

**Kenan Görgün**



Anna SINGH, *Stambul*, 2008, fotografie



# Między poezją i prozą – przypadki belgijskiej fantastyki

Éric Lysøe w rozmowie  
z Marie Giraud-Claude-Lafontaine

Przełożyła Karolina Czerska

**MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE:** Jest Pan kompozytorem, pisarzem, profesorem komparatystyki literackiej na Université Blaise-Pascal w Clermont-Ferrand, specjalistą od fantastyki i od francuskojęzycznej literatury belgijskiej. Czy to badania nad fantastyką przywiodły Pana do tej literatury?

**ÉRIC LYSØE:** I tak, i nie. W latach 70., kiedy byłem studentem, chodziłem na wykłady o fantastyce i jednocześnie odkrywałem w księgarniach kolekcję „Marabout”, która wtedy jeszcze nie skupiała się na fantastyce, ale już przybliżała niektórych autorów wcześniej we Francji pomijanych, przede wszystkim takich jak Jean Ray, Thomas Owen czy Gérard Prévot. Pomyślałem, że warto zająć się dziełami, o których na francuskich uczelniach nie było mowy. Dwa czy trzy lata później poświęciłem pracę magisterską dziełu Jeana Raya. I tak się zaczęło.

**M. G.-C.-L.:** A jak francuskie środowisko akademickie przyjęło wówczas to zainteresowanie pisarzami często pomijanymi?

**É. L.:** Na studiach wszystko było w porządku. Sprawy zaczęły się komplikować, kiedy przygotowywałem doktorat o belgijskiej prozie fantastycznej, bo nie mogłem

znaleźć promotora, który byłby specjalistą od tego gatunku. Poza tym w badaniach prowadzonych we Francji nie było miejsca na francuskojęzyczną literaturę belgijską. Tym bardziej, że, co oczywiste, nie mieści się ona w ramach literatury francuskiej *sensu stricto*, ani we francuskiej koncepcji literatury francuskojęzycznej. Dla francuskich instytucji literatura francuskojęzyczna to przede wszystkim Maghreb, czarna Afryka oraz – choć w znacznie mniejszym stopniu – Kanada. Polem uprzywilejowanych badań nad literaturą francuskojęzyczną jest kultura dawnych kolonii francuskich. Zostałem więc profesorem komparatystyki literackiej, a na marginesie moich głównych badań naukowych zajmowałem się Belgią. Minęło trzydzieści pięć lat od obrony mojego doktoratu i na francuskich uniwersytetach tak naprawdę nadal nie ma miejsca dla literatury belgijskiej. Kiedy zaczynałem, kpiiono ze mnie, pytano: „A jak sprawdzisz, czy pisarz, którym się zajmujesz, jest Belgiem?”. Tak naprawdę nie interesuje mnie ustalanie narodowości autora, ale sprawdzanie tego, jak cechy związane z miejscem urodzenia sprawiają, że belgijscy pisarze mają inne spojrzenie na literaturę niż ci, z którymi tak często



się ich myli – pisarze francuscy, albo, co więcej – „paryscy”.

**M. G.-C.-L.:** Będziemy rozmawiać przede wszystkim o fantastyce, bowiem jest to czynnik, dzięki któremu francuskojęzyczna literatura belgijska uniezależniła się – mniej lub bardziej – od francuskiego centrum. Czy mógłby Pan przedstawić bliżej definicję fantastyki jako obszaru pomiędzy prozą a poezją?

**É. L.:** Tak. Myślę, że fantastykę można rozważać na różnych poziomach i w zupełnie inny sposób niż ten zaproponowany przez Tzvetana Todorova<sup>1</sup>. Najważniejsza refleksja dotyczy historii. W jaki sposób pojawia się fantastyka i jakie są jej cechy charakterystyczne? O fantastyce wspominał Marmontel w *Encyklopedii* w latach 50. XVIII wieku. Ale fantastyka, o której wtedy była mowa, polegała tak naprawdę na umiejętności kolażu, czegoś, co ówczesni Anglicy, a po nich Coleridge, nazywali *fancy* – mając na myśli zestawianie na jednej płaszczyźnie nieprzystających do siebie elementów. A więc fantastykę odnajdujemy tu w swoistej koncepcji-metaforze. Jednak tym, co szczególnie ciekawe w planie historycznym, jest dostrzeżenie, że choć wokół francuskich przekładów dzieł E.T.A. Hoffmanna rozwijał się główny nurt fantastyki prozatorskiej, to jednocześnie pod jego wpływem zaczęto pisać poematy prozą. Aloysius Bertrand jako pierwszy autor romantyczny zaproponował oryginalny zbiór poematów prozą, którego podtytuł był ewidentnie zapożyczony od Hoffmanna. Hoffmann mówił o *Fantasiestücke in Callots Manier*<sup>2</sup>, zaś Aloysius Bertrand o „Fantazjach na sposób Callota i Rembrandta”. Otóż to, co dzieje się w litera-

turze, ową bliskość poematu prozą i prozy fantastycznej, można odnaleźć także w muzyce, w bliskości tego, co nazywa się fantazją (zresztą ten właśnie termin został użyty przez Hoffmanna na gruncie literatury) i poematu symfonicznego, który jest odpowiednikiem poematu prozą. Paralelna ewolucja tych konceptów jest niezwykle interesująca.

W planie historycznym można więc zauważyć współbrzmienie gatunku naracyjnego i gatunku poetyckiego. Istnieją teksty, co do których nie można tak naprawdę stwierdzić, czy są to poematy prozą, czy niewielkie opowiadania fantastyczne. Jeśli spojrzeć na poematy prozą Baudelaire’a, to tylko pewna niezwykła oszczędność słowa pozwoli odróżnić je od *Człowieka tłumem* Edgara Allana Poe’go. Dla mnie fantastyka jest więc kategorią pośrednią między poezją a powieścią, co tłumaczy fakt, że kategorie używane do analizowania poezji mogą być stosowane do fantastyki, mam na myśli zarówno teorie Riffaterre’a<sup>3</sup>, jak i założenia Grupy  $\mu$ <sup>4</sup>. Program Grupy  $\mu$  ze swoim triadycznym modelem *anthropos, cosmos, logos* pozwala na analizę fantastyki i na zrozumienie zachodzącego w niej ruchu między *anthropos* i *cosmos*. Na przykład pomiędzy zredukowaną do jednostki fantastyką w stylu Maupassanta a fantastyką kosmiczną powstaje napięcie skierowane w stronę *science-fiction*, jak u Lovecrafta.

**M. G.-C.-L.:** A jeśli chodzi o fantastykę jako miarę niezależności belgijskiej literatury wobec skupionej wokół Paryża literatury francuskiej?

**É. L.:** Nie będę mówił o niezależności, tylko raczej o niuansach między systemami literackimi. Istnieją wspólne dla

literatury belgijskiej i francuskiej wzorce, które jednak są odmiennie stosowane. Na przykład pod koniec XIX wieku opozycja między symbolistami a naturalistami we Francji funkcjonuje idealnie. Tymczasem w Belgii, ze względów historycznych, taka polaryzacja w ogóle nie istnieje, nie ma konieczności bycia albo wyłącznie poetą, albo prozaikiem, symbolistą albo naturalistą. Jednym z poważnych błędów popełnianych przez Francuzów jest odczytywanie Verhaerena jako poety symbolistycznego, bowiem etykieta „poeta naturalistyczny” we Francji nie istnieje. Tymczasem jeśli czytamy Verhaerena okiem krytyka, zdajemy sobie sprawę – w każdym razie tak się dzieje w przypadku jego pierwszych tekstów – że wszystkie poruszają tematy naturalistyczne. To jasne, że zasadne było powiedzenie Belgów: „bądźmy naturalistami-parnasistami”<sup>5</sup>. Gdy połączy się poezję i prozę w bardzo otwartej relacji, fantastyka, która jest gatunkiem pośrednim, będzie mogła się rozwijać bez przeszkód. Natomiast jeśli przeciwstawimy poezję prozie, to fantastyka ulegnie stopniowemu rozpadowi. Tuż po pierwszej wojnie światowej fantastyka przestała funkcjonować we Francji jako „prawdziwa” literatura. Wielcy pisarze, którzy mogliby być przedstawicielami dwudziestowiecznej fantastyki, nigdy nie powoływali się na ten gatunek. Julien Gracq nazywał siebie „surrealistą”, ponieważ wedle słów Pieyre’a de Mandiargues’a „z tytułu surrealistów mogą korzystać jedynie ci, którzy siedzieli w kawiarni przy jednym stoliku z André Bretonem”<sup>6</sup>. To dość dalekie od koncepcji estetycznych. Niewielu krytyków powie, że *Brzezi Syrtów* Gracqa to powieść

fantastyczna. Fantastyka popadła więc w niełaskę literacką gdzieś między latami 1913 a 1920. Natomiast w Belgii to zjawisko było nieznanne. Ktoś taki jak Jean Ray był przekonany, że idąc śladami Maurice’a Renarda<sup>7</sup> wpisuje się w literaturę wysoką. Ale w Paryżu nie nadszedł wtedy jeszcze czas, by kanonizować fantastykę. Jean Ray odniesie sukces dopiero w latach 60. XX wieku, kiedy sprawy zaczynają ulegać zmianie – i oczywiście w Belgii w czasie wojny, kiedy literatura belgijska będzie odcięta od paryskiej z przyczyn całkowicie praktycznych.

**M. G.-C.-L.:** Czy w przypadku tych pisarzy można mówić o strategii związanej z etykietowaniem, które miało ułatwić dostęp do „prawdziwej literatury”? Mam na myśli powieść poetycką czy realizm magiczny.

**É. L.:** Którzy pisarze francuskojęzyczni odwołują się do realizmu magicznego? Tak naprawdę nie ma ich wielu. Realizm magiczny został wymyślony przez Massimo Bontempellego, który w 1927 roku na łamach „Novecento” opublikował po francusku artykuł o realizmie magicznym. Ta etykieta raczej nie zakorzeniła się we Francji, gdzie mówić można głośno o fantastyce społecznej, rzadziej o powieści poetyckiej. Ale w pojęciu „powieść poetycka” coś Francuzów uwiera. Ów termin był używany w Belgii, szczególnie przez Roberta Pouleta w serii artykułów na ten temat w 1928 roku. Poulet i inni analizowali literaturę – a szczególnie prozę powieściową – jako coś, co może być poetyckie i co, idąc za moją definicją, może stać się fantastyką. W Belgii jako pierwszy o realizmie magicznym mówił Flamand Johan Daisne w 1943 ro-

ku. Dlaczego odwołał się do tego pojęcia? Moim zdaniem dlatego, że nie chciał zapożyczać nieco skompromitowanego przez Franza Hellensa terminu „fantastyka rzeczywistości”<sup>8</sup>. Jednak ujęcie Daisnego jest w gruncie rzeczy dość bliskie Hellensowi i bardzo tradycyjnej fantastyce. Jeśli chodzi o stronę francuskojęzyczną, to, z tego co wiem, w tamtym czasie nie mówiło się o realizmie magicznym, lecz właśnie o „fantastyce rzeczywistej”, za Franzem Hellensem. Marcel Lecomte na przykład nie posługiwał się etykietką realizmu magicznego. Ale to prawda, że z czasem owe prozy poetyckie mogą być nazywane właśnie w ten sposób – otwierają się na niezwykle wizje, rodzaj epifanii. To forma bardziej swobodnej fantastyki, bardziej niezależnej niż tradycyjne kody narracji.

**M. G.-C.-L.:** Niezależnie od tej gatunkowej definicji fantastyki, czy zestawiając system francuski z belgijskim, mógłby Pan zaryzykować twierdzenie, że istnieją tematy lub sposoby pisania właściwe belgijskiej fantastyce?

**É. L.:** Tak, oczywiście, ponieważ od momentu, od którego nie respektuje się opozycji między naturalistami i symbolistami, między „prawdziwą” literaturą i literaturą popularną, z konieczności uprawia się metyzację, która rzeczywiście jest stałym elementem belgijskiej literatury fantastycznej. To krzyżowanie, wzajemne przenikanie, łączy się także z inną kwestią – chodzi o tematykę graniczności. Ten motyw pojawia się obsesyjnie w prozie fantastycznej i, ogólniej, w całej literaturze belgijskiej. Rzeczywiście, we wszystkich opowiadaniach występuje motyw granicy; Łotman<sup>9</sup> wyjaśnia, że tak

naprawdę droga wytyczana przez narrację jest przekraczaniem granicy. Różnica jest taka, że Belgowie *zamieszkują* granicę. Gdy pomyśli Pani o *Monsieur Gallet, décédé* [*Martwy pan Gallet*] – tu wychozę na chwilę poza fantastykę, bo to jedna z pierwszych powieści Georges’a Simenona – to być może pamięta Pani moment, kiedy komisarz Maigret siedzi przez chwilę na murku; prosi sobie wyobrazić tę grubą postać łapiącą równowagę i dającą sobie pytanie, czy przejść na drugą stronę, gdzie tak naprawdę leży klucz do rozwiązania zagadki. Przez długi czas pozostaje na tej umownej linii, która odpowiada linii ścieżki i rzeki, Loary. Jego pokój przylega do tej drogi. Bohater zamieszkuje więc przestrzeń „pośrednią”. Można śledzić tę obsesję graniczności, konieczności zamieszkiwania na granicy w literaturze belgijskiej od De Costera do, powiedzmy, Jacqueline Harpman. W powieści *Orlanda* Jacqueline Harpman istnieje granica dzieląca dwa mieszkania, Aline i Alberta. Mieszkanie zbudowane jest zgodnie z kształtem litery A („A” jak Albert, jak Aline, więc jak Albert-ine Prousta), bo istnieje przejście łączące dwie najbardziej odległe części mieszkania. Literatura jest tu bardzo głęboko wpisana w przestrzeń. Aline czuje się dobrze jedynie wtedy, kiedy jest ze swoim męskim sobowtórem, blisko niego. Sobowtór, który powinien znajdować się po drugiej stronie granicy, jest niemal zespolony ze swoim żeńskim alter ego i w dodatku wprowadzony w świat, gdzie zniesiono podział. W ubiegłym roku opublikowałem krótki artykuł zatytułowany *Habiter la frontière* [*Zamieszkiwać granicę*]<sup>10</sup>, bo to właśnie dzieje się w Belgii.

**M. G.-C.-L.:** Opowiedział Pan o fantastyce, chciałabym teraz poruszyć kwestię belgijskiego surrealizmu, szczególnie jego związku z malarstwem i z muzyką.

**É. L.:** Surrealizm, czy to we Francji czy w Belgii, zawsze łączony jest z malarstwem. Breton był wielkim miłośnikiem malarstwa, za to pozostawał głuchy na muzykę. Natomiast specyfika surrealizmu belgijskiego opiera się również na muzyczności. Czy malarstwo surrealistyczne w Belgii jest w jakiś sposób wyjątkowe? Być może. Wydaje mi się bowiem, że – w każdym razie w przypadku Magritte’a – bazuje na pojęciu *objet bouleversant* (wstrząsający przedmiot), a więc na czymś zasadniczo literackim. Słynny Magritte’owski obraz *Zdradliwość obrazów* (*To nie jest fajka*) jest manifestacją tego, że to malarstwo jest w pewien dosłowny sposób literackie. Wiele obrazów Magritte’a zawiera w swej istocie głęboko poetyckie pytanie. Zresztą, właśnie z tego powodu wielu malarzy nie lubi Magritte’a, bo nie ma tam prawdziwej estetycznej wartości, to prawie kolaż, *fancy*, o którym wcześniej mówiłem. Ale jest to kolaż przerobiony tak, aby uzyskać zupełnie genialny efekt, jednak, jak sądzę, efekt głównie literacki. Istnieje dużo jego obrazów, na których literatura pojawia się bardzo dyskretnie. Weźmy obraz *Zakazane odbicie*, gdzie osoba odwrócona plecami do widza odbija się w lustrze, w którym widzi swoje plecy. Na okapie kominka leży powieść fantastyczna *Przygody Artura Gordona Pyma*. Warto zastanowić się nad motywem lustra, bo lustro jest czymś bardzo ważnym w tej akurat powieści. Ogólniej rzecz ujmując, sądzę, że surrealizm belgijski jest bardzo interesujący, bo wyraźnie w nim

widać, że Belg może jednocześnie upominać się o etykietkę francuskości i bardzo mocno się od niej dystansować. Nougé nie jest surrealistą takim jak Breton. Nie tylko wprowadza muzykę do swojej refleksji – a może też, bardziej subtelnie, samo malarstwo – ale w dodatku demonstruje dystans, wyraźnie podważając sens zapisu automatycznego. Odrzuca zapis automatyczny, bo sam jest za dekonstrukcją języka i za rzeczywistym zaangażowaniem. Natomiast Breton zna jedynie zaangażowanie estety.

**M. G.-C.-L.:** Ale w surrealizmie belgijskim odnajdujemy także estetykę kolażu, prawda?

**É. L.:** Poezja Nougégo jest wyjątkowo wizualna, mamy w niej powtarzające się obrazy, powielające się w sposób zupełnie zaskakujący. W jego świecie występuje niezwykła spójność z intensywnością przecięcia wizualnego z werbalnym. To jeszcze inny sposób postrzegania granicy, niemal jak bardzo głęboka rana. Jednocześnie Nougé wykorzystuje teksty innych osób. Używa fragmentów obcego autorstwa i aranżuje je zupełnie na nowo. Ale nie wiem, czy to typowo belgijskie, tego nie mogę stwierdzić. Myślę, że typowa dla Nougégo jest raczej idea zerwania i przemocy związanej z granicznością. Byłby on zatem nieco paradoksalnym Belgiem.

**M. G.-C.-L.:** W każdym razie granica między surrealizmem a fantastyką Lecomte’a czy Fernanda Dumonta jest całkowicie przenikalna. Czy to typowo belgijska właściwość? Czy podobne zjawisko można odnaleźć u surrealistów francuskich?

**É. L.:** Gdy czyta się *Wieśniaka paryskiego* Aragona albo *Nadję* Bretona, moż-

na natknąć się na podobne fragmenty, ale krytyka nigdy tego nie przyzna. Dla Bretona surrealizm i fantastyka są antynomiczne. Zgadza się on na termin „cudowność”, ale ma kłopot z zaakceptowaniem pojęcia „fantastyka”. Nie wiem, czy nie będzie to z naszej strony pewne przekłamanie, jeśli powiemy, że w Belgii idea przenikania się gatunków i rodzajów, poezji i prozy, a także rola skomplikowanej relacji między poezją a fantastyką, są przesadne, ponieważ opozycje, które nagromadziły się na przestrzeni wieków, już nie działają. Ta specyfika leży gdzie indziej, a mianowicie w zestawianiu ze sobą modeli, które dla Francuza są nieprzystające. Jeśli przyjrzeć się dziełu Belga z końca XIX wieku, to widać wyraźnie (teraz przesadzam), że to Mallarmé plus Zola. Gdy przyjrzymy się dziełu Demoldera, to widzimy rzecz fascynującą: rozpoczyna on z podobnej jak Mallarmé perspektywy, następnie zmierza w stronę symbolu, aż w końcu używa pojęcia symbol w takim znaczeniu, w jakim używają go Belgowie. Mówiąc w skrócie: w tamtych czasach Francuzi często mylili pojęcia alegorii i symbolu, tymczasem Belgowie widzieli w symbolu przejaw nieświadomości, choć oczywiście wtedy jeszcze nie używali tego słowa. Jest to więc bardziej skomplikowane niż zwykle przenikanie się gatunków. U Dartevelle’a na przykład ta przenikalność jest bardzo wyraźna. Tworzył z równym powodzeniem science-fiction i fantastykę, szpiegowską powieść kryminalną czy powieść erotyczną. Natomiast jego belgijski charakter polega raczej na tym, że rozciągał zasadę przenikalności na cały świat przedstawiony. Są tam przejścia, przesunięcia, lecz nigdy nie ma całkowitych ze-

rwań. Cała wyobraźniowość tego autora zawiera się w obrazie przesunięcia. Nie mogę znaleźć odpowiednika w dzisiejszej literaturze francuskiej, mimo że jest obecnie wielu pisarzy, którzy balansują między „prawdziwą” literaturą, *science-fiction* i fantastyką.

**M. G.-C.-L.:** Czy, według Pana, piszące kobiety wnoszą coś nowego do fantastyki?

**É. L.:** Gdy myślę o tych autorkach, które dobrze znam, a więc o Anne Richter i Nadine Monfils, wydaje mi się, że proponują one fantastykę, która równie dobrze mogłaby zostać napisana przez mężczyzn. Czy sposób pokazywania fantastyki albo kobiecego ciała jest rzeczywiście inny? Trzeba by zbadać tę kwestię. Według mnie bardzo interesujące rzeczy pisze Monique Watteau, choć są to jedynie cztery powieści. W *Colère végétale* [*Gniew roślin*], opublikowanym w 1954 roku, rozwija fantastykę związaną z siecią, przenikaniem, przyrodą, która jednocześnie jest niezwykle gwałtowna. Jacqueline Harpman jest nad wyraz pasjonującą pisarką. *Moi qui n'a pas connu les hommes* [*Która nie poznałam mężczyzn*] to wstrząsająca powieść. Mało jest lektur, przy których płakałem. Przydarzyło mi się to z Marguerite Duras, ale również z tą powieścią. Uważam, że zakończenie jest zupełnie wstrząsające. Ale czy to jest typowo kobiece? W każdym razie wydaje mi się, że rozpoznanie kobiecego pisarstwa jako odrębnego bytu jest niezwykle skomplikowane po prostu dlatego, że nie można dać się zwieść zbyt wyraźnie czynnym deklaracjom. Coś ważnego rozgrywa się w obrazach, w wyborze intrygi, sposobie postrzegania świata i, przede

wszystkim, przyrody. To wymaga naprawdę poważnej i długiej analizy. W kobiecej literaturze, którą znam, istnieje coś, co pozostaje w wyraźnej opozycji do *Structures anthropologiques de l'imaginaire* [Antropologiczne struktury wyobraźni] Gilberta Duranda, któremu wydaje się, że proponuje coś uniwersalnego, ważnego zarówno dla mężczyzn, jak i kobiet, a jednak myli się. Istnieją typowo męskie tendencje w obu porządkach, dziennym i nocnym<sup>11</sup>. Należy czytać dzieło Gilberta Duranda na opak, by przyjrzeć się, co tak naprawdę jest po stronie sieci poruszeń całej serii obrazów postrzeganych u mężczyzn jako negatywne, a które mogą stać się pozytywnie w odniesieniu do kobiet. Wszystko to wymaga pogłębionej analizy, która równocześnie mogłaby być zaskakująca, bo żyjemy w świecie opisanym przez Deleuze'a i Guattariego w *Tysiącu plateau* jako świat kwestionujący całą

tę wyobraźniowość. Porządek dzienny opiera się na zerwaniu, granicy, opozycji między męskim bohaterem a kobiecym kłaczem. Gdy Deleuze i Guattari mówią o systemie rizomatycznym, wychodzimy z przestrzeni Duranda, by badać świat przeczuwany już kiedyś przez kobiety. Dzisiaj trudno więc rozstrzygnąć, co jest kobiece, a co postmodernistyczne. Można by stwierdzić, że na przykład Darteville pisze jak kobieta, bo dokonują się u niego tego rodzaju przesunięcia, poświęca uwagę ciału w zgodzie z wyobraźniowością, która w XIX wieku mogłaby uchodzić za kobiecą. Myślę, że dzisiaj społeczeństwo jest sfeminizowane i że wyobraźniowość również ulega feminizacji. Tak jak w XIX wieku kobiety musiały układać się z wyobraźnią męską, z kodem męskiego piśmiennictwa, tak dzisiaj my, mężczyźni, manewrujemy zarówno naszym *animus*, jak i *anima*. W moim pojęciu dostrzeżenie głosu kobiet, który byłby czymś nowym, staje się coraz trudniejsze. Co ciekawe, w momencie, kiedy kobiety zyskały głos, mężczyźni przyjmują nieraz ich punkt widzenia. Ale może jestem optymistą w tej kwestii.

**M. G.-C.-L.:** Jest Pan również pisarzem. Czym według Pana może się stać literatura wyobraźni?

**É. L.:** Nie dokonuję rewolucji w kanonach fantastyki czy *science-fiction*. Myślę, że nadal czekamy na „naszego” Borgesa. Trudno mi odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ jestem wewnątrz tego środowiska. Od kilku lat staram się pisać i rozwijać literaturę, która rozgrywa się na granicy fantastyki i *science-fiction*, pozwalając wykreować świat wolny od dydaktycznych zapędów autora *science-fiction*, chociaż

Paul NOUGÉ, fotografia



opublikowałem mało tekstów tego typu. Chodzi o to, by umieć stworzyć coś nowego bez potrzeby wyjaśniania tego czytelnikowi. Pisząc, uświadomiłem sobie, że kontekst pozwala czytelnikowi zrozumieć świat zupełnie inny od naszego i nie potrzeba do tego objaśniania szczegółów. Należy zanurzyć czytelnika w logice alternatywnego świata. Napisałem ostatnio opowiadanie, w którym ktoś, kto uchodzi za istotę ludzką, czeka na brzegu morza na pojawienie się potwora. Akcja się rozwija, a on ostatecznie zdaje sobie sprawę z tego, że to narrator jest potworem, a nawet gorzej – przemienił się w potwora dopiero wtedy, kiedy stał się człowiekiem. Interesuje mnie właśnie taki rodzaj gry, utrata wzorców zaczerpniętych z codzienności czytelnika.

## PRZYPISY

- 1 Zob. przede wszystkim Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* [1970], Paris 2015. Co do mnie, odwołuję się do różnych argumentów. Zob. *Pour une théorie générale du fantastique*, Colloquium Helveticum [Fribourg, Szwajcaria], nr 33, 2002, s. 37–66. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przypisy pochodzą od Érika Lysøe.
- 2 *Fantaisies à la manière de Callot*, zbiór opowiadań opublikowany w 1814 i w 1815 w Niemczech i przetłumaczony we Francji po 1827. Przypis M.G.C.L.
- 3 Zob. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* [*Semiotics of Poetry*, 1978], Paris 1983.
- 4 Grupa µ jest interdyscyplinarnym zespołem przy Uniwersytecie w Liège w Belgii, który od 1967 zajmuje się pracą nad retoryką, poetyką, semiotyką i teorią komunikacji językowej i wizualnej. Zob. m.in. *Rhétorique de la poésie* [1977], Paris 1990. Przypis M.G.C.L.
- 5 Chodzi o dewizę „La Jeune Belgique”, czasopisma założonego przez Maxa Wallera w 1881, jednoczącego pisarzy parnasistów (Albert Giraud, Iwan Gilkin), naturalistów (Camille Lemonnier, Georges Eekhoud) i symbolistów (Georges Rodenbach). Wyrażna jest niemożność zastosowania etykietek francuskich w tej grupie młodych pisarzy, którzy przyczynili się do utworzenia struktury literatury belgijskiej i do zapewnienia jej odrodzenia. Przypis M.G.C.L.
- 6 André Pieyre de Mandiagues i Julien Gracq w wywiadzie z Michelem Polakiem, *Bibliothèque de Poche*, O.R.T.F, 19.04.1970.
- 7 Maurice Renard był francuskim epigonem Wellsa. W 1912 krytycy z „Nouvelle revue française” dostrzegli w nim pisarza zdolnego do odnowienia powieści, lecz pod warunkiem, że wprowadzi on więcej psychologii do swych fikcji naukowych. Rok później Jacques Rivière zaproponował, by podążał raczej drogą „powieści przygodowej”, dla której modelem według niego miał być *Wielki Meaulnes*. Zob. É. Lysøe, *Le Réalisme magique: avatars et substitutions*, „Textyles 2002, nr 21, s. 10–23. Przypis M.G.C.L.
- 8 Por. „Raymond Picard, który na łamach «L'Art moderne» w 1887 pisze obszerny artykuł o fantastyce jako typie postrzegania i opisywania rzeczywistości. Roztrząsając problem relacji wyobraźni twórczej wobec rzeczywistości, Picard zaproponował dwa jej rodzaje, rozróżnił mianowicie *fantastique imaginaire* (fantastykę wyobraźni, może raczej: wyobraźnię fantastyczną) romantyków przede wszystkim, ale i symbolistów jeszcze oraz *fantastique réel* („fantastykę rzeczywistości”), którą uznaje za jej postać współczesną. [...] Już u samego zarania młodobelgijskiego przełomu, też na łamach «L'Art moderne», a ściślej w pierwszym numerze, w programowym artykule *Notre programme*, [Picard] prezentuje koncepcję zapowiadającą założenia *fantastique réel*”. Ryszard Siwek, *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*, Kraków 2001, s. 48–49. Przypis tłumacza.
- 9 *La Structure du texte artistique*, Paris 1973.
- 10 É. Lysøe, *Habiter la frontière. Représentations de l'espace national dans la littérature française de Belgique* [w:] *Le mouvement des frontières. Déplacement, brouillage, effacement*, red. P. Antoine, W. Nitsch, Clermont-Ferrand 2015, s. 87–100. Przypis M.G.C.L.
- 11 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 2003. Przypis M.G.C.L.

# Thomas Gunzig

## To, co najlepsze w XXI wieku

Przełożyła Olga Bartosiewicz

### Głos

**T**a historia nie będzie ani trochę zabawna.  
Przykro mi.

Prawdziwe historie rzadko są zabawne. Ale jeśli chcemy lepiej poznać nowe tysiąclecie, to musimy przebrnąć przez: tony, ale to tony nędznych odpadów, biednych, upośledzonych ludzi dotkniętych zaburzeniem neurologicznym, biedne kobiety nadające się już tylko do narzekania u tego kretyna Delarue<sup>1</sup>, bezrobotnych bez prawa do zasiłku nadających się już tylko do picia likieru Ricard, prawie bezdomnych żyjących na garnuszku darmowych jadłodajni, rozgoryczonych życiem, zdradzonych przez los, rozgniewanych, straconych, przygnębionych.

Jeśli wolicie zabawę...

Jeśli wolicie zasłonić sobie oczy.

Jeśli wolicie nadal wierzyć w ludzką dobroć.

Jeśli wolicie wierzyć, że wielkość może narodzić się w samym środku nędzy, zupełnie jak krokus w miejscu składowania toksycznych odpadów.

Jeśli wolicie wierzyć w *Frenchy way of life*.

W takim razie przełączcie stację w radiu.

Albo włączcie telewizor.

Albo przeczytajcie raz jeszcze Marcela Pagnola<sup>2</sup>: akcenty, światło, słońce, dzieciństwo...

No dobrze... I to by było tyle...

Teraz, skoro jesteśmy już wśród swoich, wśród osób prawdziwie zmotywowanych, możemy zaczynać:

Ustalając fakty musimy wiedzieć, że większość ludzi, o których będzie tutaj mowa, mieszka w bloku, w wielkim bezdusznym pudle posadzonym obok innych bezdusznych pudeł na glinianej równinie, która, zaledwie tysiąc lat temu, była pokryta krótkimi, nagimi drzewami, gęstymi, ostrymi krzewami i służyła za schronienie drobnej zwierzynie łownej wszelkiej maści.

Później nadszedł wiek XIX, rewolucja przemysłowa, rozwój miast, lata 80. i zamówienia przechodzące przez „okręgowe urzędy publiczne” albo przez „Centralną Spółdzielnię Mieszkaniową przy Kasie Depozytów i Konsygnacji” aż do biur architektów, co, oczywiście, działało im na nerwy.



Można ich zrozumieć. Nie wszyscy mogą być Le Corbusierami i gdyby do wykonywania zawodu rzeczywiście konieczny był talent, nigdy byśmy się nie wyrobili.

Takie są fakty. Zasiane jak jakaś zaraza szeregi pudeł bez duszy wyrastają tu teraz na kupie z zaparkowanymi przed nimi parszywymi samochodami, z trudem spłacanymi gównianymi samochodami. Wielkie bezduszne pudła, które mają na fasadzie więcej anten satelitarnych niż student marketingu przyszczy na czole. Bezduszne pudła, które są was w stanie wprowadzić w cholerną depresję – wystarczy, że koło nich przejdziecie. Bezduszne pudła, które są w stanie rozpieprzyć wam życie – wystarczy, że będziecie spać w ich wnętrzu.

Jakiś historyk nazywa to „dynamiką społeczno-gospodarczą”.

Cała reszta nazywa to niezłym bajzłem.

W jednym z tych bloków, na pierwszym piętrze, na końcu korytarza, za drzwiami, na których czerwony ślad po niedającym się wywabić graffiti rzuca oskarżenie: „pedał j...”, mieszka samotny człowiek.

### Dozorca

Jestem tu od trzydziestu lat. Bycie tu jest moją pracą. Nie jest ciężka, nie można jej porównać do pracy w kopalni.

Nie narzekam.

Muszę siedzieć w mojej kawalerce, z moim telewizorem i dekoderem, z moją lodówką Whirlpoola, w której leżą masło i szynka. Z wiecznie włączonym ekspresem do kawy, z szufladą z zapasowymi kluczami od wszystkich mieszkań i moim plakatem „Monaco Formule 1 Grand Prix 1986”, który powiesiłem tu w czasach, kiedy myślałem, że interesuję się sportami motorowymi.

To całkiem niezłe płatna praca.

Pozwala mi na opłacenie abonamentu za dekoder. I na kupno szynki i masła, i kawy, i prądu, dzięki któremu wszystko tutaj działa.

Pozwala mi na opłacenie ubezpieczenia i kupno benzyny do mojego czarnego twingo, którym jeżdżę na sobotnie zakupy do Muszkietarów.

Szynka plus masło plus chleb plus kawa równa się osiem euro. Osiem euro pięć razy w miesiącu daje czterdzieści euro. Plus sto euro na twingo. Plus trzydzieści euro na dekoder, to wychodzi... sto siedemdziesiąt euro. A zarabiam tysiąc dwieście pięćdziesiąt euro, nie płacę czynszu.

Miesięcznie oszczędzam tysiąc euro... Wliczając w to ekstra wydatki.

Przez trzydzieści lat wychodzi trzysta sześćdziesiąt tysięcy euro.

Nie mam żony. Nie mam dzieci.

W trakcie tych trzydziestu spędzonych tutaj lat nauczyłem się, że dzieciaki i żona to największa pułapka na świecie. Zobowiązuje do kupowania „równoważonej” żywności, co potraja rachunek w Muszkietarach, zobowiązuje do brania urlopu, zobowiązuje do zatrzymywania się samochodem rodzinnym na autostradzie i kupowania „Pomme d’Api”<sup>3</sup> dla dołączonej do niego plastikowej zabawki.

Dzieci i żona rujną budżet. A satysfakcja w zamian... Zdecydowanie nie brzmi to najlepiej.

Widzę to jasno.

Bądźmy szczerzy.

Kobiety krzyczą.

Dzieci ćpają.

Trzeba po nie chodzić na komisariat. Trzeba opłacać adwokatów.

Mam trzysta sześćdziesiąt tysięcy euro.

Za dwa lata będę mógł sobie kupić studium przygotowawcze w technice pastelu – *Foyer tancerek w Operze przy rue Le Pelletier*. Śliczny, maleńki Degas, w bieli i różu. Trzysta osiemdziesiąt tysięcy euro. Powieszę go nad telewizorem. Będzie tam pasował.

Będę miał na co popatrzeć w trakcie reklam.

### Głos

Przez długi czas socjologowie, psychologowie, pedagodzy, pedagodzy uliczni, nauczyciele, rodzice i najbardziej zmotywowani spośród policjantów wierzyli, że istnieje sposób na odrodzenie duszy młodego człowieka w pełnym oderwaniu od społeczeństwa i zrobienie z niego „zwycięzcy”.

Nie mylili się.

Weźmy na przykład takiego Waltera. Przyszedł na świat w rodzinie porywczych alkoholików. Ćpun w wieku lat siedmiu, gwałciiciel w wieku ośmiu, morderca w wieku dziewięciu, niezdolny do poprawnego odmieniania czasowników do czternastego roku życia i nieświadomy różnicy między sinusem i cosinusem, pomimo regularnego uczęszczania do państwowego gimnazjum.

Walter obudził się po prostu któregoś dnia z chęcią „wkroczenia na właściwą drogę” i po ukończonej naprędce zasadniczej szkole zawodowej w klasie „utrzymanie sprzętów sterowniczych systemów przemysłowych”, codziennie znosi wrzaski dyrektora technicznego w fabryce opakowań do musztardy. Walter jest tam zatrudniony bez stałej umowy o pracę, co czyni zeń prekariusza.

Walterowi powiodło się w życiu.

Ale przypadek, który nas tutaj interesuje, nie dotyczy Waltera.

Tutaj chodzi o Amine’a.

Wszyscy zawsze mieli gdzieś los Amine’a. Ósmy spośród dwanaściorga dzieci. Dziecko wychowane pośród bijatyk na sześćdziesięciu metrach kwadratowych, wliczając w to klatkę schodową. Bity przez ojca sfrustrowanego faktem, że nie mógł nigdy przystąpić do obozu szkoleniowego dla islamistów w Afganistanie z powodu problemów z układem moczowym, którym zresztą zawdzięczał swój prześmiewczy przydomek „La Fontaine”<sup>4</sup>. Ignorowany przez wykończoną matkę, której psychika znajdowała schronienie w kompulsywnej lekturze czasopisma „Voici”<sup>5</sup>. Bity przez braci dewiantów widzących swoją przyszłość w walkach psów i upokarzany przez siostry z powodu prze-prze-prze-przekłętę ją-ją-jąkania.

Gdyby tylko Amine urodził się w rodzinie funkcjonalnej, gdyby był kochany, gdyby matka przygotowywała mu kanapki z nutellą na drugie śniadanie i żegnała całusem w policzek przed wyjściem do szkoły. Gdyby tylko ojciec grał z nim w nogę w głębi ogrodu. Gdyby tylko wyjeżdżał na wakacje, gdyby ktoś pomógł mu po-po-po-pozbyć się ją-ją-jąkania, Amine studiowałby medycynę.

Amine uzyskałby dyplom MBA w onkologii, opublikowałby artykuł zatytułowany „Rak dróg pokarmowo-powietrznych w północnej Francji” i pomógłby ocalić setki dusz, sygnalizując rozmieszczenie niehomogenne.

Ale nic takiego się nie wydarzyło i Amine stał się małym, nieokrzesanym kłębkim pełnym nienawiści i nie obchodził go najmniejszy nawet niuans odróżniający Dobro od Zła.

Amine: złośliwy drapieżnik, którego życie z pewnością zakończy się fatalnie.

A że Amine jest zbyt tchórzliwy, żeby wziąć się za ludzi, to wziął się za zwierzęta.

Właśnie wymienił grę *Grand Theft Auto* na samca fretki.

I jeśli ktoś, przez przypadek, odrodził się w skórze tej fretki... ech, no to nie miał fartu.

Bo ta fretka dostanie mocno po łbie.

I niech to będzie początkiem naszej historii.

### Amine

Nie wiem, dlaczego robię niektóre rzeczy.

Nie obchodzi mnie to. Mam ochotę je robić, więc je robię.

Włożyłem fretkę do skrzynki.

Zniosłem skrzynkę na parking i postawiłem w miejscu, gdzie w zeszłym roku spłonął peugeot 106.

Jeszcze tu po tym śmierdzi.

Nikt tego nie wyczyścił. Czarno tu od sadzy i stopionych części.

Nikt już nie zagląda do tej części parkingu.

Tylko ja.

Ja i moja skrzynka z fretką.

Fretka jest moja. Mogę zdecydować o jej życiu i śmierci. Mogę zdecydować, czy będzie ją bolało, czy zostawię ją w spokoju.

To znaczy właśnie „mieć władzę”. To przyjemne uczucie. Uwalnia od wszystkich małych nieszczęść. Pomaga odpłynąć wszystkim małym smutkom. Tak, jakby wszystkie ciosy taty i braci, śmiech siostr i martwe spojrzenie mamy odpływały spokojnie w stronę fretki.

Nie wiem jeszcze, co jej zrobię.

Mógłbym ją podlać odrobiną benzyny i podpalić.

Mógłbym ją polać odrobiną płynu do udrażniania rur.

Mógłbym ją pobić, skrócić kark, wbić w jej ciało różne rzeczy.

Czasami w telewizji pokazują, co słychać na świecie. Zabija się ludzi, gwałci się ludzi. Wszyscy mają to gdzieś.

Szanuje się bogaczy. Ubogich się depcze.  
Fretka ma maleńkie, okrągłe i czarne oczy pozbawione blasku.  
Ma dość brzydki świński pyszczek. Szponiaste łapy i zęby jak szpilki.  
Trzeba uważać. Facet, który mi ją dał, powiedział, że rozwścieczona fretka może z łatwością odgryźć palec.  
A po tym, co zamierzam jej zrobić, z pewnością będzie na mnie zła.  
Bardzo zła.  
Może zanim wezmę się do roboty, powinienem kupić rękawice ogrodnicze.

### Fretka

Nie opowiem o wszystkim, co mi zrobił. Mam swój honor.  
Może po prostu przywołam moją intymną chronologię:  
– Moja matka pochodziła z hodowli w Jurze. Dała się zgwałcić mojemu ojcu, który pochodził z Północy.  
– W miocie było nas siedem. Wszyscy wychowywani byliśmy w atmosferze miłości, oprócz brata, którego matka zjadła, bo nie mogła znieść jego zapachu. Wstrzymuję się przed jakimkolwiek osądem moralnym tego gestu podyktowanego jej przez instynkt.  
– Zostałem odstawiony od piersi za wcześnie i może to właśnie tłumaczy dalszy ciąg – przedwczesna separacja z matką w fazie symbiozy zasiała ziarno zła... To wywołałoby uśmiech u niejednego profilerę FBI – taka wiedza to przecież podstawa.  
– Zostałem zakupiony w sklepie zoologicznym, by służyć za substytut uczuć pewnemu nastolatkowi, którego rodzice właśnie się rozwiedli.  
– Zostałem wymieniony przez tego samego nastolatka za grę *Grand Theft Auto*. I w ten właśnie sposób zostałem rzeczą Amine'a.  
Kocham Amine'a.  
Lizałem mu palce, pozwalałem mu się głaskać.  
Moglibyśmy wspólnie przeżyć coś pięknego.  
Ja czekałbym na niego cały dzień, on bawiłby się ze mną po powrocie ze szkoły. Dawałby mi kawałeczki świeżego mięsa. Wzięłby mnie ze sobą na lekcje, na wystąpienie o „nowym towarzyszcu”...  
Ale Amine to Amine. I wziął się za robienie różnych rzeczy.  
Z powodu swojego ojca, swojej matki, swoich braci i siostr, z powodu sześćdziesięciu metrów kwadratowych nienawiści, które służą mu za dom.  
Tak więc zacząłem nienawidzić świat, który uczynił go złym.  
Nikogo już nie lubiłem.  
I wbiliśmy sobie do głowy, że ludzie powinni zapłacić za to, że miłość fretki została zdradzona.  
I cała ta złośliwość w stosunku do mnie uczyniła ze mnie, no cóż, małego mięsożercę w stresie posttraumatycznym. Pieprzonego, antyspołecznego dewianta cał-

kowicie negującego czyjaś indywidualność. Stworzyłem sobie wspaiałe „ja monumentalne”, by chronić moje biedne „ja zranione”.

Klasyczna strata emocjonalna.

A dzisiaj...

Gdybym był elektrownią atomową, byłbym Czarnobyłem.

Gdybym był misją kosmiczną, byłbym Apollo 13.

Gdyby jakiś amerykański psychiatra oceniał mnie na podstawie DSMI-V, zakwalifikowanie mnie jako psychopaty zajęłoby mu nie więcej niż dwie minuty.

A gdyby łasicowate liczyły psychopatów w swoich szeregach, byłbym ich Tedem Bundym.

Tak więc nadgryzłem moją skrzynkę. Zrobiłem małą dziurkę i wyslizgnąłem się na zewnątrz.

Po czym wybrałem się na spacer.

### Głos

W tych wielkich bezdusznych pudłach osadzonych jak nagrobki na gliniastej ziemi, kilkaset metrów od centrum handlowego, które sprzedaje wszystko do kwaterowania i żywienia mieszkańców, czasem także ich zatrudniając, mieszkają przeróżni ludzie: prawie szczęśliwe rodziny, rodziny na skraju społecznego dramatu, kawalerowie siedzący na czacie na Meetic<sup>6</sup> w nadziei na jakąś przygodę, najlepiej seksualną. Są wdowy, które gadają do siebie, kolekcjonerzy próbek perfum, pracownicy wstający każdego ranka o 5:30, by zdążyć na posępną kolejkę podmiejską, która zawiezie ich do nędznej roboty, totalnie wykończeni nauczyciele z ZEP<sup>7</sup>, pielęgniarki z bólem krzyża, kierowcy ciężarówek na L4, chorzy o krok od zagłosowania na Front Narodowy, inni chorzy o krok od zagłosowania na Rewolucyjną Ligę Komunistyczną, jest brzydota na kilogramy, okropieństwa na tony, a czasem nawet niewyobrażalna nędza na kontenery...

Jest to wszystko i jest Aurélie.

Aurélie jest kociakiem, łufą, laleczką, rakieta, niezłym kąskiem, „najlepszym towarem” w całym kompleksie mieszkalnym.

Jej matka była Holenderką, a o jej ojcu nie wiadomo za wiele. Może był z Birmy, patrząc na złocistą skórę i ciemne włosy Aurélie.

Ale złocista skóra i ciemne włosy nie wystarczą, by zostać łufą. Do tego potrzebne są również:

- piękna twarz, którą można powielić na plakacie o wymiarach pięć metrów na siedem i porozklejać wszędzie, żeby było ładnie;
- smukłe ciało, ciężko trenowane trzy razy w tygodniu w klubie Tropical Gym i zapisane dodatkowo na zajęcia z talii-brzucha-pośladków plus godzina TaeBoe;
- śmiech, który przywodzi na myśl odgłos perełek zrywających się z długiego naszyjnika wprost na marmurowe schody.

W wielkim pudle bez duszy siedmiu mężczyzn jest szczerze zakochanych w Aurélie – dwóch z nich jest po osiemdziesiątce, a jeden nie ma jeszcze jedenastu lat.

W wielkim pudle bez duszy dwustu osiemnastu mężczyzn ma ochotę „po prostu ją przelecieć”.

A dla większości kobiet Aurélie jest po prostu „małą złośliwą dziwką”.

Jednak Aurélie żyje w samotności i jej serce,

Jej maleńkie miękkie serduszko

Jest tak samo smutne jak maleńka kupka popiołu.

### Aurélie

Pewnego dnia w metrze stanął koło mnie jakiś kompletnie pijany facet. Nie pamiętam już, jaka to była stacja. Było lato. Popołudnie. Było niewyobrażalnie gorąco. Stacja była praktycznie wyludniona. Czekałam wpatrując się w wielką reklamę szamponu. Dziewczyna na zdjęciu miała śliczne włosy, można by powiedzieć, że miała na głowie złoto. To pewnie zasługa retuszu. Dzisiaj wszystko się retuszuje. Retuszuje się włosy, skórę, ciało... Potem ludzie myślą, że mogą mieć takie włosy, taką skórę, takie ciało... Nikt nie zdaje sobie sprawy, że to niemożliwe, że ciało to żywa tkanka, że produkuje tłuszcz, od którego zatykają się pory i tłuszcza się włosy. Nikt nie ma ciała takiego jak to... Wszystko gładkie, wszystko napięte, jak ciało Barbie.

Ale wróćmy do sedna... Jestem tam całkiem sama i facet staje koło mnie. To był jeden z tych meneli, którzy śpią w kącie na kupie brudnych szmat i kilku kawałkach kartonu. Miał nieprawdopodobnie brudną i opuchniętą głowę... Jak stary owoc w trakcie gnicia. Jego oczy były jak dwie wielkie czerwone kule zagubione pośród kupy czerwonego mięsa. A do tego śmierdział. Nieprawdopodobny smród alkoholu, padliny, potu i moczu. Jak destylarnia, w której zdechł wielbłąd.

Kiedy się zbliżył, powiedziałam sobie, że pewnie zapyta mnie o kasę albo pokaże mi kutasa, jak to się czasem zdarza, albo zrobi obie z tych rzeczy... W tej czy innej kolejności. Ale nic takiego się nie stało... On się tylko zbliżył... Widziałam, że ma ochotę mi coś powiedzieć. Oczy mnie trochę szczypały od tego smrodu, ale mimo to uśmiechnęłam się do niego. Jakiś odruch... Tak więc poczuł się pewniej i przybliżył się jeszcze bardziej... Nie był zbyt wysoki... W ogóle się nie bałam... Dzięki temu, czego uczą na TaeBoe, mogłabym go zwalić z nóg w ułamku sekundy...

A on zaczął mówić.

Jego głos brzmiał tak, jakby było w nim trzydziestu kolesiów łupiących orzechy.

I powiedział do mnie: „Moja dziewczynko, życie jest jak labirynt, wielu ludzi się w nim gubi...”.

A potem odszedł. I jego krótkie filozoficzne zdanie niewarte złamanego grosza utknęło mi w głowie i często, rankiem, kiedy przeglądam się w lustrze po przebudzeniu, nie mogę się powstrzymać przed zastanawianiem się nad nim.

Nie zaznałam szczęścia w życiu: kiedy miałam siedem lat, w szkółce narciarskiej rolki wyciągu wciągnęły mi ramię.

Nie pytajcie, jak coś takiego może się zdarzyć.

Powiedzcie sobie tylko, że jest to możliwe.

I moje ramię zostało tam, w tych rolnkach – ono z jednej, a ja z drugiej strony...  
I na jego miejscu znajduje się dziś wielofunkcyjny system kontroli mioelektrycznej.  
Proteza z jasnego plastiku.

To mój retusz.

To mój koszmar.

**Thomas Gunzig**

#### PRZYPISY

- 1 Aluzja do programu *Toute une histoire*, prowadzonego w latach 2006–2010 przez francuskiego prezentera Jean-Luca Delarue (1964–2012). Program poruszał różne zagadnienia społeczne, a zaproszeni goście opowiadali w nim o swoich problemach oraz perypetiach życiowych. Wszystkie przypisy pochodzą od tłumaczki.
- 2 Marcel Pagnol (1895–1974) – autor serii czterech powieści autobiograficznych zatytułowanej *Souvenirs d'enfance* (*Wspomnienia z dzieciństwa*).
- 3 Popularna gazetka dla dzieci w wieku od 3. do 7. roku życia.
- 4 „La fontaine” to źródło, fontanna, ale także nazwisko jednego z czołowych przedstawicieli francuskiego klasycyzmu, Jeana de La Fontaine’a (1621–1695).
- 5 Założony w 1987 roku francuski tygodnik plotkarski.
- 6 Portal randkowy.
- 7 ZEP (Zone d'éducation prioritaire) – obszary, na których powstały placówki szkolne (podstawówki i gimnazja) objęte specjalnym programem i otrzymujące większe dotacje, by stawić czoła problemom społecznym i edukacyjnym; w założeniu mają przeciwstawiać się egalitaryzmowi tradycyjnego szkolnictwa francuskiego.

Napoleon BRYL, *Bruksela*, fotografia



# Ivan Alechine

## Trébuchet

Przełożyła Karolina Czerska

### W lasach (uzupełnienie do terminu *Inframince*)

Lubię słyszeć dłoń, która ustawia głośność skopiowanego nagrania na płycie winylowej – lubię słyszeć dłoń obracającą – na głośniejszą lub ciszej – pokrętko nagrania, które ze mną zostanie, razem z innymi nagraniami, w podróży na drugi koniec nowego świata lub świata, który znam, a który z każdą podróżą rozpoczyna się na nowo – słyszę, będę słyszał, będę sobie wyobrażał nakładające się kadry ręki manipulującej nagraniem, ta ręka będzie mi towarzyszyć niczym jego zdjęcie, dźwiękowe zdjęcie, które wczoraj n a t y c h m i a s t podjęło decyzję w sprawie utrwalonego nagrania z płyty, na której słyszę trzaski, trzaski spowodowane przejściem – t y m p r z e j ś c i e m – igły po zapisie dźwiękowym, jak gdyby to był tytoniowy dym wyrzucany z ust, zabieram ze sobą jednocześnie kopię wybranego kawałka oraz dossier jego hałasów i decyzji dnia – mam wrażenie, że słyszę, że widzę niekończące się falowania syntetycznej zasłony podczas przeciągu przy otwartym oknie – oknie, które miałyby wpisany ruch zasłony w swoją konstrukcję – skłonne do tego, by powtarzać sytuację – trzask jak przelot ptaków po niebie nagrania – jak opakowanie z papieru pergaminowego, papier na prezent jest równie ważny jak sam prezent. Bezustannie, z każdym przesłuchaniem, otwieram mój nagrany prezent. Czerpię przyjemność z tego, że słyszę trzask papieru pergaminowego. Pisanie na maszynie również sprawia mi przyjemność *inframince*, bliską tej, o której pisze Duchamp w jednej z notatek zebranych przez Paula Matisse'a i zatytułowanych *Inframince*, notatka numer 35: „Dwa modele wtłoczone w jedną formę, różniące się między sobą wartością oddzielającą *inframince*”. Mówiąc prościej, nie idąc aż z taką perfekcją w mechaniczne *inframince*, niejaką satysfakcję sprawi mi kupiona okazyjnie klawiatura Qwerty albo hiszpańska Olivetti Lettera. Cieszę się z ich i z moich własnych zniekształceń.

Moje teksty są jak tapeta, którą oklejają mnie od zewnątrz. Motywy, możliwie przecież bliskie rzeczywistości, robią wszystko, żebym trzymał się z dala – wytwarzane przeze mnie obrazy mają naturalną skłonność do zajmowania miejsca tych, które nie będą wyznaczone przez pisanie; to niepokoi we mnie tego, który nie pisze, tego, który w środku mnie nie potrzebuje pisania, żeby żyć. Przed moimi oczami tańczą różnego rodzaju obrazy – powracają dawne doznania. Piszę rzeczy, które są między rzeczami. Jestem atakowany przez pojęcie *Inframince*, o którym mówi Marcel Duchamp, tak jak zapach nasiąkniętego deszczem swetra albo pomysł, by objąć ko-



bietę – objąć, bardziej niż wszystko inne, tę kobietę – objąć te usta, bardziej niż wszystko inne, ślizgać się swoimi ustami po jej ustach. Obrazy – prawdy, niczym jesienne liście wleczone przez wiatr i deszcz, kleją się do przedniej szyby, która chroni mnie przed światem zewnętrznym – tej szyby, która mnie stwarza. Zamiatam to, co widzę, by widzieć jeszcze wyraźniej. Odmowa i słowo „nie” stanowią część podróży. Jestem daleki od obawy o własny los. Słyszę, jak tworzy się pisanie. Linijki wystukiwane na maszynie do pisania są falami, zakłóceniami mózgu. Hałas liter, które zadrukowują papier na zasadzie przetaczanego bębna towarzyszy ich pisaniu – te linijki przywołują mi na myśl alfabet Morse’a. Hałas liter na maszynie do pisania utrwalanych na kartce przywodzi mi na myśl zakłócenia towarzyszące nadawaniu na falach krótkich i które zniekształcają poszukiwane słowa i muzykę. Zakłócenia te dorzucają wiązki interferencji, język przyłącza się do ziemskiego języka. Róg zasłony podnosi się, ukazując czwarty wymiar – przenoszę się gdzieś na środek Morza Śródziemnego w sierpniową noc.

Leżę na płytkach tarasu, obiema dłońmi wczepiam się w radio tranzystorowe. Przystałem bieć. Złapała mnie śmierć. Zrobiłem wszystko, żeby jej uciec. Stopniowo wślizguje się do oczu wraz z mgłą zamykającą powieki. Pokonała mnie. Wszystko mi ucieka – krew, książki – nie mogę tego odwrócić. Wszystko mi umyka – szczęście, z b u n t o w a n a f a l a. To już koniec. Wszystko, co jest świętowane, świętuje się beze mnie. Jestem na ulicy. Uciekam przed przyjemnością. I nie chcę umierać. Na zewnątrz jest wieczność. Krótkie fale unoszą mnie daleko stąd. Wszystko przez cały dzień błyszczało na morskich falach. Już nie wiem, o co tu chodzi z przestrzenią i czasem. Już od dłuższego czasu jestem na ziemi. Radio tranzystorowe w dłoniach jest rodzajem księżycy. Wysyła ukryte promienie słoneczne. Unoszę się na płytkach tarasu – wszystkie fale w jednej fali. Nie umierać. Nie chcę, żeby nadszedł świt. Tu jest wszystko. To, co powierzchowne, co niezmienne, co pilne. Trzymam wszystko w dłoni. To, co znika – zaćmienia, wiedza – mam to gdzieś. Nie chcę kolejnego dnia. To niebo jest czymś nieludzkim, nieludzkie, delikatność mojej skóry. Chciałbym przy tym pozostać. Chciałbym nie iść dalej. Stara muzyka pop i rock przeszywa koncert Bacha. Słyszę głos młodego człowieka-węża Elvise Presleya, który śpiewa *Blue Moon*. Elvis Presley jest deszczowym wężem, który schodzi na ziemię, gdzie mówi się po rumuńsku, czesku, niderlandzku, a ja jestem sam. Niebawem struny pękną. Ja już płonę. Nie jestem modny. Myślę o Alfredzie Jarrym. Na ulicy Cassette wdrapuję się po cztery stopnie na raz, schody prowadzą na jego półpiętro. Jest zimno, a on zanurzył stopy w miednicy z wodą. Umrze.

O świecie pojawia się gwiazda Wenus, dla Huiczoli – Tonat’iu.

Przychodzą do mnie nocne obrazy. Obrazy Nadmorskich Alp, odległe obrazy, w czasie, w przestrzeni, obrazy dalekiego szczęścia o zapachu przyrody. To Tour-

rettes-sur-Loup zawieszono ponad pasmem wzgórz porośniętych sosnami. Na naszej wysokości Vence – krzewy róż, wino, akordeon, mimoza – a poniżej Saint-Paul. Za nami Saint-Jeannet, Le Broc, Bramafan – szedłem przez dębowy las na spotkanie mgłom. Trzydzieści kilometrów niżej Morze Śródziemne. To była moja kraina. Chodziłem ścieżkami odwiedzać przyjaciół. Miałem czas. Miałem tylko to – czas. Żyłem zawieszony w czasie. Spałem tu i tam. Wszystko należało do mnie i trochę gardziłem tymi, którzy mieli dach nad głową. Spacerowałem, pisałem. Znowu spacerowałem. Robiłem obchód miasteczka, żeby przywitać się z tym i z tamtym. Sporo rozmawialiśmy. Byliśmy twórcami, ogrodnikami, murarzami, malarzami pokojowymi – żyliśmy wszyscy jak amatorzy, bez przyszłości i korzyści z tego. Chcieliśmy być łagodni, marzycielscy. Victor Hugo tak wspominał Leopoldynę: „Bawiliśmy się przez cały dzień”. Morze nocą, okrągłe i gładkie, wskazywało nam kierunek pięknego ruchu Ziemi pod gwiazdami. Z wysokości podziwialiśmy woltaż rzeki diamentów, światła miasta od Nicei do Antibes, w całej rozciągłości wzdłuż wybrzeża i to miało rozpęd, czyż nie? O poranku gasły. Widzieliśmy. Symfoniczna ścieżka dźwiękowa z filmu Beatlesów *Żółta łódź podwodna* wzmagala nasze wrażenia z podróży. Zdarzało nam się dosięgać mitycznych róż i błękitów świtu. Piekarz Chelino używał pieca na drewno, a zapach chleba unosił się ku niebu przed wschodem słońca. Czasami schodziliśmy grupą tam, gdzie świeciły światła – Nicea, Antibes – żeby powiedzieć: to nasze. A potem wchodziliśmy z powrotem. Ćwiczyliśmy się w „widzeniu” – spędziłem godziny na ćwiczeniu widzenia drzew, trawy, kamienia – kora daleko od soków roślinnych, soki roślinne daleko od liścia. Gdy nadszedł czas punk, ska i *new wave*, trzeba było ścierać włosy, by podkreślić znaczenie chwili. Bardzo dobrze pamiętam, że w tym nowym stanie widziałem w Nicei ostatni film Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Była to mieszanka starego hipisowskiego snu oraz chłodnego realizmu, który się właśnie pojawił. Cassiel po upadku – upadku Muru oraz swym własnym – grany przez Bruno Ganzę jest rozdzierający, wzrusza mnie. Aż do tego momentu film jest niemal tandetny, w pewien sposób nużący. A potem ożywa. Przechodzimy z ideału jakby utrwalonego w czarno-bieli w kolor. Szczególnie lubię pierwsze kroki Cassiela w barwnym świecie. Płaczą mu się nogi, chwieje się, potyka się jak ja, gdy chodzę po ulicach Oaxaca. To mnie przyciąga. Wyszedłem z czarno-bieli. Chwieję się w kontakcie z prawie-niczym na ulicach. Upajam się naszymi fikcjami. Solveig Dommartin, główna aktorka u boku Bruno Ganzę, nie do końca była w naszej paczce, ale pojawiła się na jej obrzeżach, radosna, pracowita – z miłości miała nauczyć się akrobacji na trapezie i niemieckiego – wracała z Camargue, z drugiego końca świata, gdzie pisała scenariusz. To było zaraz na początku lat osiemdziesiątych. Kilka lat później w Paryżu w barze dla transów w dzielnicy przy Dworcu Wschodnim Solveig opowiedziała mi o swoim spotkaniu z Wendersem na festiwalu w Cannes w 1984 roku z okazji projekcji *Amerykańskiego przyjaciela*. Swego rodzaju ucieczka i pościg między nimi zakończyły się w Cagnes-sur-Mer,

w domu Pascala Lamorisse'a, bohatera filmu *Czerwony balonik*. Opowiedziała mi także o swojej frustrującej chęci posiadania dziecka z Wendersem oraz o ich separacji pod koniec kręcenia *Faraway, So close!*. Solveig nie miała się za dobrze, piła. Kilka lat później mijam grubą kobietę, która dysząc, wspina się pod górę ulicy w 9. dzielnicy, w obu rękach ma torby z pustymi butelkami. Zatrzymuje mnie i mówi: „Nie poznajesz mnie?”. Odnalazłem energię Solveig Dommartin u Barbary Stanwyck wcielającej się w 1935 roku w postać Annie Oakley w filmie *Chwała cyrku* George'a Stevensa.

*Amerykański przyjaciel...* Marzenie: spaceruję nocą po Kastelstraat w Hoeilaart, flamandzkich peryferiach Brukseli, gdzie Frank już nie mieszka... Mój przyjaciel z lat młodości umarł w domu, wysokim wynajmowanym domu, który został wzniesiony na małej podstawie nieproporcjonalnej do wysokości, niestety wysoki na trzy piętra, pokryty mechaniczną dachówką wetkniętą jak kapelusz ociekający deszczem, powyginaną na obranym ze skóry, niegdyś dumnym szczycie. Przypominał jeden z tych filmowych domów wymyślonych po to, by straszyć, należał do świata horrorów, wstępu i niepokoju. Na parterze kuchnia i dwa zupełnie puste pomieszczenia z zimną podłogą wyłożoną płytkami; ostatnio piec na drewno został zastąpiony piecem gazowym, ale na piętrze nadal było zimno. Zimno zabija powoli, widziałem już jak zabiło kilkoro moich przyjaciół. Nie mamy równej mu broni. Żeby dojść na piętro, przechodziło się przez podwójne wewnętrzne drzwi z kwadratami szkła witrażowego, było coraz zimniej, zimno szło za wami po schodach, aż do pokoiw, jego pokoju (spał nago, zimą i latem) i pokoju jego syna (tam było trochę cieplej dzięki dolnej klapie). Schody ciągnęły się dalej, przechodziły przed małą zmontowaną łazienką, kończyły się na strychu, który przez jakiś czas był urządzony, a potem już nie: do spania zagrzebywałem się w odnalezionych przedmiotach. Lata trzydzieste były na czasie; pocztówki, drobiazgi, antyczne meble, stare pamiątki, lampy, masa szklana, wszystko to było pozostałością po pasji do pchlich targów, do tego dorzucić można stosy powieści kryminalnych, stare płyty z lat siedemdziesiątych, egzemplarz *Once Cent Life* Walasse'a Tinga. Cztery lata za kratkami, a potem dziesięć lat w Owerni, żeby dojść do siebie. Poznał, co to uzależnienie i głód. Zapłacił... Granica przekroczona nocą jaguarem XJ!12 Sovereign saloon prowadzonym przez Franka, młodego chuligana *à la* Belmondo w futrzanym płaszczu. To było z gatunku „kryminal?”. Wtedy ten dzień nie miał na nas większego wpływu. Paradując głównie z profilu, w zimnie, we mgle, szukając w Amsterdamie szalupy do zamieszkania. Wy byliście, my byliśmy. Być brudnym. Być czystym. Być brzydkim. Otwarte okno, wejść... Z drugiej strony nie ma dachu. Niewykształceni, umrzeć. Byliśmy marzycielami czarnej wody. Udratyzowaliśmy miasto. Dochodziły do nas wielkie fale siły, niepojęte i stanowcze. Odtwarzaliśmy to, co widzieliśmy na filmach: wszystko za moje jabłko, kłaść się spać o świcie, budzić się pod światło, być egoistą, bez złudzeń kopać w dekoracje. To był nasz jedyny partner.

Słyszę trzask moich myśli. Wszyscy ci, którzy źle się prowadzili, nie żyją – zostali tylko dobrzy i to mnie smuci. Jak dłoń wytłoczona na odległej muzyce, moja dłoń spoczywa na kierownicy, powtarza po mnie, śledzi zakręty drogi oddzielającej miasto Oaxaca od czarnego wybrzeża Pacyfiku, w samym sercu regionu Misteków. Jestem szafirem na rowku płyty winylowej, słucham muzyki wijących się bez końca kilometrów – trzysta osiemdziesiąt kilometrów nieubłaganej drogi dwujezdniowej przecinającej pasmo stawiające opór innowacjom – zakręty na drodze wymyślone przez inżynierów poza wszelką kategorię – droga zbudowana w przerażających warunkach ekonomicznych i politycznych – na stokach górskich wzgórz – otwierająca się nagle na przepaść przy wyjeździe z zakrętu bez barierki – nie ma barierki – nigdy nie ma barierki – należy bez przerwy mieć na oku zniszczoną przez deszcz drogę, zniszczoną naturalną starością oraz materiałem psującym się w trakcie montowania i potem – następne kilka kilometrów prostej drogi przecina miasteczka zaopatrzone w mniej lub bardziej grube progi zwalniające – rzadko do siebie podobne – za którymi następują remonty – a po nich znowu uszkodzone odcinki drogi. I zadawałem sobie pytanie: do czego służą te drogi, no, do czego one służą? Przecinają miasta, miasteczka i osady, zniekształcając je – przejeżdżałem przez światy za każdym razem oddzielone – zgrupowania ludzi, twarze – wydawało mi się, że trzeba sobie wyobrazić świat, świat, po wykorzystaniu dróg – gdy tylko te miasteczka powrócą do pewnej autonomii dla zasady – do pewnej dumy z języka – ostatecznie wszystkie te drogi są koszarne, powstały wbrew zdrowemu rozsądkowi – wzbogacają się na nich tylko ci, którzy je oznakowują. Trzeba by móc żyć na skraju republiki – nie dać się najechać.

Przy wyjeździe z jednej z trzech dróg łączących wybrzeże Pacyfiku z miastem Oaxaca Dolorès sikała na stojąco, unosząc spódnicę – wypiętą, z rozsuniętymi nogami, z biustem do przodu, z ustami w lokach czarnych włosów, sikała na wzgórze wznoszące się nad piekłem wykarczowanego Miahuatlán – jedna z tych trzech nieludzkich dróg. Szczególnie lubiła sikać nieosłonięta na górujący teren – z widokiem, horyzontem – zawsze z najwyższej położonego miejsca – sikała na kwiatki – spojrzeniem dotykała wszystkiego, co się rusza – wszystkiego, co łączyła ze swoim spojrzeniem. Powiedziała mi, że kobiety oddające mocz są brudne, bardziej niż mężczyźni (co ona o tym tak naprawdę wiedziała?) – widziałem jak sikała na wzgórze wznoszące się nad Tourrettes-sur-Loup. W Marsylii szedłem, szliśmy, trzymając się za ręce za linią bloków tworzącą przednią część morza, żeby zrobić zakupy w sklepie z betonu i szkła, który wychodził na ulicę zamaskowaną niemal nieustannym cieniem – naszymi delicjami było cokolwiek (supermarket nazywał się Bove) – był tam przegląd niemal wszystkiego, co nadawało się do zjedzenia – chińskie warzywa w plastikowych opakowaniach i amerykańskich cynkowych puszkach. To było niczym mała świątynia wątpliwej konsumpcji, jaką można znaleźć na każdym krańcu świata, w klimacie polarnym czy w tropikach –

to, co kupowaliśmy przypominało – miało przypominać – coś, co nie pochodziło z regionu, takie podróżowanie po nic. Królowało dalekie gdzie indziej – prawie nic dla nas prawie samych – chodziliśmy beczynn timer, szalenie podobało nam się to trochę – prawie nic – dla mnie liczyła się tylko ona i to przepelniające nas trochę. Sunęliśmy między blokami z betonu, trzymając się za ręce – beztroski ja, beztroska ona, piechotą, pociągiem, rzadko samochodem – więźniowie niczego – widzieliśmy to nic w kwiatkach na balkonie – w plakatach na murach – w dzikich chwastach w zaułkach alei – we wszystkich lasach roślin trawiastych wrastających w szczeliny – w wyżłobieniach, lasach – w polach dojrzałego zboża w betonowych ścianach spalonych przez odbłask słońca – żyjących razem, kopulujących jakoś, by stworzyć pewną intrygę – żeby przepuścić czas przez sito znużenia i powtórzeń – pociągiem z Carry-le-Rouet do Ensues-la-Redonne. Dalej już nic: schodzenie piechotą odcinkiem drogi aż do morza – przejście przed dawną oberżą, która zamieniła się w piwiarnię – postać w *Rażonym gromem* Blaise’a Cendrarsa – wspinanie się po starej ścieżce celników – siadanie nieco dalej na brzegu piaszczystego wybrzeża – udawanie, że się pływa, że się jest na świeżym powietrzu – pływać tyle co nic – kilka machnięć żabką blisko brzegu – nie spuszczać z oczu miasta, tam daleko – w zasięgu wzroku – cieszyć się z udawania – a potem znudzić się tym – szalenie chcieć oddzielić się od pozorów – od wygodnego prawie niczego w zanieczyszczeniach Fos-de-Mer i od szybkiego ruchu Salon-de-Provence/Marsylia – więźniowie prawie niczego. Hałas prawie niczego wchodzi przez otwarte okno – hałas stukających naczyń – gwizd pociągu – dreptanie rzeczy między sobą – codzienności, która wydaje się stała, lecz która, wręcz przeciwnie, zmienia się z niezmaconym spokojem – prawie nic na wysokości południa na Południu w pełnym słońcu.

Dwanaście godzin, żeby dostać się do Pinotepa Nacional przez Noxiltán i Tlaxiaco – trzysta osiemdziesiąt kilometrów wydrukowanych czerwonym kolorem na mapie, która traktuje każde napotkane miasto i miasteczko jak przeszkodę, gdy droga gubi się pośród ulic przed samochodem – aglomeracje wymyślone przed wynalezieniem supermocnego samochodu – który nie lubi zwalniać – który nienawidzi powolności – wymyślony po to, by przejechać maksymalnie szybko z jednego punktu do drugiego. Oznacza to, że droga prowadząca w stronę Pacyfiku wpada w otchłań miast i miasteczek – nie okrąża ich – wjeżdża się w chaosie – widzi się wyłącznie chaos – mam ochotę tylko na jedną rzecz: uciec jak najszybciej od tego chaosu, nie widząc nawet miasta, miasteczka – uciec drogą za wszelką cenę od chaosu wytworzonego przez drogę – tak, jakby droga miała nas w końcu wyzwolić. Złapany w pułapkę federalnego labiryntu jak osa uwięziona w butelce ze słodkim syropem na dnie – osa obijająca się o szklane ścianki, która nie wpadnie na to, by uciec przez szyjkę. Nie można podnieść stopy – uwięziony w mechanice przez mechanikę. Produkcja miejscowych bogactw nie interesuje prawie nikogo.

Niekończące się zakręty – w każdym mijanym samochodzie widziałem potencjalnego wroga – żadnego przyjaciela, którego można by przez grzeczność pozdrowić – żadnego nieznanego, którego można by pozdrowić, bo taki jest zwyczaj – nie – ale małe zamknięte świąty nie mające nic wspólnego z populacją – z tą miejscową populacją – bez grosza – na łasce niewłaściwego ruchu kierownicy – na poboczu drogi. Dzieci idą do szkoły poboczem. Uczyć alfabetu: kogo i dlaczego – programy na programach, ogłupianie dzieci – „dajcie nam umysły waszych dzieci” – nic nie widzę – nie wiem – przemieszczam się w środku TYCH TWARZY, TYCH PIĘKNYCH INDIAŃSKICH TWARZY. Na skraju drogi widzę jedynie rzędy chałup i dużo biedy – nie widzę dobrodziejstwa cywilizacji – naprawdę żadnego dobrodziejstwa. Jestem kierowcą w niebezpieczeństwie – jeszcze jednym – który stopniowo dostrzeżga przeszkodę we wszystkim – ze wszystkim. W dekoracjach, w dekoracjach... Za kierownicą boję się maszyny, nie mogę jej zatrzymać, by dalej pójść na piechotę – ta zmontowana blacha i śruby (Jean Giono wysiadający w Marsylii) – źle pomyślana, źle narysowana – albo zbyt wyciągnięte ramiona i kierownica za daleko, jeśli będę cofał siedzenie, żeby mieć miejsce na nogi, albo kierownicę dobrze trzyma się w rękach, ale obija się o nią kolana – prędkości, które bez przerwy trzeba przekraczać – minimalna widoczność – ciężka maszyna. Jadę, a droga zasłania mi to, dokąd jadę. Kraina jest coraz bardziej niewyraźna, a ochota, by jechać dalej, staje się pułapką. Jeszcze dalej, dalej ku... Ku samemu sobie? Jeszcze? Połączyć się z oceanem, myśleć o wyrzeźu? Swobodnie? Już mnie tu nie ma. Pograżyłem się w grozie tej sytuacji, w harmonijnej dewastacji drogi, w rutynie nieszczęścia. Poza tym wiedziałem, że niewiele później już mnie tam nie będzie, że będę w zachodniej Sierra Madre u Huiczołów. Czasami dobrze i roztropnie jest zawrócić.

Moje ponowne odkrycie Marcela Duchampa zawdzięczam Huiczołom, rdzennym mieszkańcom zachodniej Sierra Madre. W oczekiwaniu na mój odjazd widzę Oaxaca w przyszłości niczym rodzaj fikcji – „jak hologram”, zadeklarował na swój własny temat Claude Lévi-Strauss pod koniec życia – ogarnięty zwątpieniem, wątpliwościami – kilkoma rodzajami wątpliwości – a więc nieobecny na ulicach, które nawiedzam, którymi chodzę (i tak naprawdę nie chcę wiedzieć, po co), wołam naprawdę nic nie robić poza sjestą i czytaniem – skończyć *Amerykę* Kafki, przeczytać *Conférences de Haïti* [Wykłady z Haiti] André Bretona, przeczytać rozdział poświęcony majsterkowaniu w *L'Homme nu* [Nagi człowiek] Claude'a Lévi-Straussa, przeczytać notatki z *Zielonego pudełka*, przeczytać to, co mam Arthura Rimbauda i Stéphane'a Mallarmégo, przeczytać pisma krytyczne o poezji zawarte w *Tel quel* [Taki jak] Paula Valéry'ego, przeczytać stronice *Zamyśleń* Victora Hugo. Talent Victora Hugo przywraca mnie na pierwszy plan samego siebie. Lubię jego zmysł sprzeciwu wobec wątpienia dla samego wątpienia – wątpienia, które częściowo jest mi bliskie i które przez długi czas z powodu zbytnej górnołotności zmuszało mnie do odrzucania tego, co ważne.

Ivan Alechine



Napoleon BRYL, Bruksela, fotografije

# Paul Nougé

## Reklama przeobrażona

Przełożył **Jakub Kornhauser**

### Ostrzeżenie

#### Korespondencja

Obiekty, które się tu przed wami prezentują, należy rozpatrywać przede wszystkim w kontekście ich przypadkowej zbieraniny, ich pożałowania godnych poszturchiwań oraz ciasnoty, która nie jest na ich miarę.

Ale strona, która je w tej chwili więzi, nie będzie mogła ich powstrzymać.

Trochę kredy albo węgla, kilka krojów czcionek, gra świateł na ekranie, na chmurze – i już widzimy, jak wdzierają się na opuszczone lub mało uczęszczane tereny.

Uważano, że są nieruchome: to dlatego teraz uciekają.

Można odnieść wrażenie, że się rozpuszczają, że nabierają głębi. Niewątpliwie będą przeżywać tę tajemną przygodę, jedyną, która się liczy. Pewnego dnia okaże się, co zaskakującego przyniosła.

Jesteśmy gotowi pomyśleć, że właśnie w tym miejscu symulują najbardziej wątle, najbardziej skrępowane kształty.

Mowa o zachęcie, która wynika z życzliwości, by doprowadzić je do pełnego rozkwitu. Skądinąd to ważne, żeby tak się stało.

Jednak należy mieć się na baczności: ich manipulacje niosą z sobą różne niebezpieczeństwa.



Paul Nougé, René i Georgette Magritte na wycieczce rowerowej na belgijskim wybrzeżu, Ostenda 1933 lub 1934 r.



Zamiast **NARZEKAĆ** na  
**NĘDZĘ**  
**SWOJEGO**  
**ŻYCIA**  
**UKRADNIJ** albo **KUP SOBIE**  
**PORZĄDNE**  
**LUSTRO**  
**DZIĘKI NIEMU**  
**CO**  
**RANO**  
**WY**  
**MYŚLISZ**  
**PARĘ RUCHÓW**  
**NA TWOJĄ**  
**WŁAŚCIWĄ**  
**MIARĘ**

JESTEŚ  
**KRÓTKO  
WIDZEM**  
ALE NIE INWESTUJ  
W  
OKULARY  
TYLKO

**KŁAM**

**3**

RAZY

**DZIENNIE**  
A  
**ZOBACZYSZ  
WIĘCEJ**

**WEŹ**  
**W DWIE RĘCE**  
**NIEZNAJOMĄ**  
**GŁOWĘ**  
**TO**  
**WŁAŚNIE**  
**NA DNIĘ**  
**JEJ**  
**OTWARTYCH**  
**OCZU**  
**MOŻNA ZOBACZYĆ**  
**NAJPIĘKNIEJSZE**  
**KATASTROFY**

**W**  
**środku twojej głowy**  
**nie ma tej**  
**SZAREJ i BIAŁEJ**  
**MASY**  
**o której ci naopowiadali**

**jest tam**  
**PEJZAŻ**  
**ze ŹRÓDŁAMI i GAŁĘZIAMI**  
**DOM OGNI**  
**a nawet**  
**CUDOWNE MIASTO**  
**które z przyjemnością**  
**WYMYŚLISZ**

**DESZCZU I ŁADNEJ POGODY**

**E  
I  
B  
O  
S**

**Z  
S  
I  
B  
O  
R  
Z**

**E  
I  
N**

**DLACZEGO**

**TWOJA  
GŁOWA  
PRZESIAKŁA  
WIATREM  
DUSISZ  
SIĘ  
NA  
DNIE  
SWOJEJ  
GŁOWY**



A  
J  
E  
D  
N  
A  
K  
T  
O  
T  
Y  
L  
K  
O

**S**

**PRÓBUJ  
IŚĆ DALEJ**

SPÓJRZ  
WOKÓŁ  
SIEBIE  
SPÓJRZ  
W  
SWOJE  
LUSTRO  
TEN  
**MARTWY**  
CI  
BIEDNI  
**MARTWI**  
KTÓRZY  
SĄ  
**MARTWI**  
ZE  
**SZCZĘŚCIA**



**N I C**

**A**

**N I C**

**A WIĘC**

**N I C**

Paul Nougé

Jerzy Franczak

## Niejaki Michaux



Wszystko zaczyna się od nagłej i nie spodziewanej bezdomności. Leżąc w łóżku, pan Piórko odkrywa, że jego dom nie istnieje. Potem daje się słyszeć gwizd nadjeżdżającego pociągu, ale on nic sobie z tego nie robi i zasypia. Budzi się cały mokry od krwi, a obok niego poniewierają się szczątki żony. Mimo to znowu zapada w drzemkę, by ocknąć się na procesie, podczas którego zostanie skazany na egzekucję<sup>1</sup>.

Oto lista nowoczesnych lęków, ujęta w kapitalnym poetyckim skrótce: świat, który przestaje być domem, a staje się nieukierunkowaną przestrzenią, otwartą na niewiadome; szalona lokomotywa jako znak anonimowych potęg, które człowiek, ten uczeń czarnoksiężnika, wprowadził w ruch dzięki mocy skradzionego zaklęcia; dezintegracja podmiotu połączona z fantazmatem pokawałkowanego ciała; logika procesu, w którym oskarżenie pozostaje niejasne, ale kara jak najbardziej realna; ponawiana raz za razem ucieczka w sen, czyli – jak powiedziałby Odo Marquard – w stan niezaskarżalności<sup>2</sup>. Oto szkic do portretu współczesnego człowieka: jest on nieważki, lekki niby piórko, pozbawiony punktów oparcia, wydany na pastwęmiotających nim mocy – nieludzkich lub acyludzkich, ale nieodmiennie wrogich; zagubiony w przestrzeni, która podlega – jak ująłby to Peter Sloterdijk – prawom antygravitacji<sup>3</sup>, gdyż nie działają w niej dawne siły ciężenia (panu Plume – Piórcie – zdarza się na przykład „przez roztargnienie” wejść na sufit), a porządek góra-dół (symboliczny i aksjologiczny) podlega rozkładowi; jest wreszcie nieokreślony, pozbawiony właściwości, skazany na autokreację (wszak „plume” oznacza również pióro do pisania).

Drobiazg zatytułowany *Spokojny człowiek* pierwotnie nosił tytuł *Filozofia Piórki*, co nieźle oddaje podwójność tego przekazu. W tej onirycznej i nieco krotkochwilnej opowieści przemyciona została poważna kontrabanda – obraz człowieka wrzucanego w epokę techniki i prawa, doświadczającego z całą mocą grozy i ekscytacji, wątplenia i fragmentacji. Wizja świata o ciężarze epokowej diagnozy, ukryta w delikatnej, piankowej formie.

\*

Henri Michaux pozostawał nieodrodnym dzieckiem swojego czasu. Ale równocześnie we wszystkim, co pisał, celebrował wielkie „Nie” powiedziane światu. Szukał nowej, inwencyjnej formy dla wyrażenia sprzeciwu i odmowy, dla pochwały osobności i obcości. Należał do rodziny europejskich modernistów, ale uczynił wiele, by uznano go za wyrodka i odmienca.

Przywołana na początku historia to oczywiście fragment *Niejakiego Piórki*, zbioru miniatur z 1930 roku, bodaj najślynniejszego – obok późniejszego o trzy lata *Un Barbare en Asie*, a więc *Barbarzyńcy w Azji* – dzieła Michaux. Trzydziestoletni podówczas pisarz zdążył już stworzyć oryginalną formę poematu prozą, która na tle długiej tradycji sięgającej Aloysiusa Bertranda, Charlesa Baudelaire’a i Arthura Rimbauda, wyróżnia się narracyjnością, lakonicznością oraz specyficznym, absurdalnym i czarnym, humorem. Znać w tych utworach *signum temporis* – w rekonstruowanym powyżej światobrazie, w zamiłowaniu do szybkich, powtarzalnych gagów *à la* Chaplin czy w jawnej zbieżności z poszukiwaniami nadrealistów – a zarazem

uderzająca wydaje się osobność tego projektu pisarskiego. W autorskim posłowniu do *Un certain Plume* (niezamieszczonym w polskich wydaniach) czytamy, że źródłowym doświadczeniem kryjącym się za tymi fantazjami pozostaje uczucie zwielokrotnienia. Artysta próbuje odnaleźć się w „tłumie ja”<sup>4</sup>. Pisze, aby przemierzać samego siebie<sup>5</sup>. Nic dziwnego, że swoistość tego dzieła kojarzona bywa z refleksyjną praktyką (samo)wyzwolenia poprzez literaturę – i jako taka wiązana z biografią pisarza.

Kluczowe wydają się tutaj wczesne lata, spędzone w belgijskiej miejscowości Namur. Michaux był podobno dzieckiem krnąbrnym i kapryśnym; sam w późniejszych latach budował autobiograficzną legendę o swojej buntowniczej naturze: „U rodziców moich byłem kimś obcym. Skoro tylko zacząłem mówić, to po to, by powiedzieć, że jestem podrzutkiem. Począwszy od szóstego miesiąca życia wszystko we mnie było negacją: nie chciałem jeść, później nie chciałem mówić. Na wszystko miałem odmowną odpowiedź. Zaciskałem zęby przed życiem”<sup>6</sup>.

Całe życie Michaux okazuje się zeterminowane przez przyrodzoną potrzebę negacji. Jerzy Kwiatkowski stwierdza wprost, iż jego poezja stanowi „gigantyczną sublimację uporu i buntu poety z lat jego wczesnego dzieciństwa”<sup>7</sup>. Doświadczenie nieusuwalnej obcości potęguje się jedynie, gdy rodzice wysyłają go na pensję do wiejskiej szkoły, gdzie musi mówić po flamandzku. Po kilku latach tortury (1906–1910) trafia do kolegium jezuickiego w Brukseli (1911–1917), gdzie przyswaja elementy *trivium*, a równocześnie na własną rękę zdobywa chaotyczną wiedzę

z zakresu nowoczesnych nauk. Pod koniec Wielkiej Wojny przeżywa fascynację chrześcijańską mistyką i chce nawet zostać benedyktynem (na co nie godzi się jego ojciec). Wtedy zdobywa się na pierwsze wielkie „Nie” i rzuca je, niczym wyzwanie, nieprzyjaznemu światu. W 1918 roku porzuca studia medyczne na Université Libre w Brukseli i zaciąga się jako majtek na żaglowiec, przez kolejne trzy lata odwiedza niezliczone porty Północnej i Południowej Ameryki, a podczas krótkich pobyków w Europie wiezie żywot bezrobotnego i włóczęgi. Po powrocie do Belgii zostaje powołany do rocznej służby wojskowej, ale z powodu wady serca zostaje skierowany do wojskowego lazaretu. Tam natrafia na książkę, która odmienia jego los. Michaux przestaje „zaciskać zęby przed życiem”, zaczyna szukać słowa dla swojego niemego jak dotąd buntu.

\*

Książką tą były *Pieśni Maldorora*. Potężna wizja Lautréamonta inspirowała, wcześniej i później, wielu – od poetów *fin-de-siècle'u* związanych z ruchem Jeune Belgique poprzez Bretona i nadrealistów, po *Tel Quel* i Johna Cage’a<sup>8</sup>. W przypadku Michaux przybiera postać niesłabnącej fascynacji, z którą pisarz zmagają się przez kolejne lata – przyznając się do tej inspiracji, a zarazem walcząc z wpływem prekursora. Tu zaczyna się przygoda dobrowolnego i planowego wydziedziczenia<sup>9</sup>, która realizuje się w grze słowa i malarskiej plamy, w ekscyście wyobraźni, wreszcie w podróży – rzeczywistych, imaginacyjnych i narkotycznych. Pod wpływem tej lektury Michaux rzuca się w literacką przygodę. Do końca pozostanie wierny

maksymalistycznemu impulsowi, który wywiódł z Lautréamonta.

Dodajmy, że badacze odnajdują w jego dziele rozliczne inspiracje, kapryśnie dobrane i starannie pomieszane: czytane za młodu teksty mistyczne, z których wywodzi on ideę świata jako przedstawienia i wyzwanie wyrażania niewyrażalnego; prace naukowe, z których wydobywa niearystotelesowską logikę, teorię biologicznego polimorfizmu oraz ideę poznania poprzez eksperyment; freudowską psychoanalizę, którą krytykuje, jak wielu w jego epoce, za redukcjonizm i panseksualizm, ale zachowuje koncept wyzwolenia stłumionych energii poprzez ich nazwanie; surrealizm, który odstręcza go egzorcyzmowaniem wszelkiej myśli i bojowym tonem przechodzącym w polityczne zaangażowanie, a jednak pozostaje mu bliski zarówno w konsekwentnej rehabilitacji marzenia sennego, jak i w swoim antyinstytucjonalnym impecie. To z tych niejednorodnych ingrediencji, w równej mierze co z bogatych doświadczeń samego pisarza, destyluje się alkohol jego poezji.

Jako poeta Michaux debiutuje w roku 1923. Niedługo potem przenosi się do Paryża, gdzie nawiązuje liczne relacje z awangardowymi artystami. Wkrótce (podobno pod wpływem de Chirico, Ernsta i Klee) rozpoczyna nową przygodę – z malarstwem. Jego aktywność malarska słabnie lub nasila się w różnych okresach, niemniej pełni ważną rolę jako element strategii artystycznej i życiowej. Michaux-pisarz systematycznie dystansuje się od instytucji literatury – uprawiając twórczość pozagatunkową, przyjmując postawę wiecznego debiutanta i amatora, który

w ogóle nie uważa się za poetę, odmawiając udzielania wywiadów, a także przyjmowania nagród (jak w przypadku prestiżowej Grand Prix National de Lettres, którą odrzucił w 1965). Malarstwo pomaga mu umocnić ten dystans. Kiedy rośnie jego nieufność wobec języka, natychmiast porzuca „fabrykę słów” i zaczyna szkicować, a to przejście od jednego medium do drugiego odbiera tak, „jakby spojrział na świat przez inne okno” lub jakby cofnął się do dzieciństwa, by na nowo rozpocząć naukę chodzenia<sup>10</sup>.

Nawiasem mówiąc, Michaux bardzo konsekwentnie rozwija wątek geniusza-dziecka, o jawnie Baudelaire’owskim rodowodzie. Stwierdza sentencjonalnie: „Dorośli – ukończony – martwy: niuanse tego samego stanu”<sup>11</sup>. Wraz z wejściem w dorosłość człowiek zapomina o darze odkrywczego spojrzenia, o bogactwie ignorancji, nieskończonej plastyczności uczuć, zdumieniu ciałem i światem. Dzieciństwo jednak nie oznacza tutaj cofnięcia się do indywidualnego wieku złotego – to konceptualne narzędzie wprawiające w ruch tekstową maszynę<sup>12</sup>. To chwyt, pozwalający zaczynać ciągle na nowo, wychodząc od niewiedzy i zdziwienia. To na tej zasadzie *infantylny* jest pan Piórko. Kiedy w restauracji próbuje zamówić coś, czego nie ma w karcie dań, natychmiast naraża się na szereg nieprzyjemności i wszyscy – od kelnera po komisarza policji – żądają, żeby się z tego wytłumaczył. Ale nie chodzi bynajmniej o to, że zachował się w sposób dziecinny; on po prostu jest *à côté de la carte*, poza przyjętym zestawem zachowań. Nadaremnie próbuje wyjaśnić tę sprawę, na próżno szuka porozumienia z kolejnymi,

coraz wyższymi funkcjonariuszami. Żyją oni w innym wymiarze, w którym rządzi przezroczystość słów i powtarzalność gestów, a do którego nie mają dostępu ani pan Piórko, ani jego stwórca.

\*

Z poczucia wyobcowania i wydziedziczenia bierze się również intensywna potrzeba podróżowania: Europa, Ameryka Południowa, Daleki Wschód (Japonia, Chiny), Indie... W jedynym – fragmentarycznym, pisany w trzeciej osobie – jawnie autobiograficznym tekście Michaux notuje: „Podróżuje przeciw. Aby wyrzucić z siebie ojczyznę, wszelkiego rodzaju więzi i to, co się w nim i wbrew niemu osadziło z kultury greckiej lub rzymskiej, lub germańskiej, lub też z belgijskich zwyczajów. Podróże ekspatriacji”<sup>13</sup>.

Owoce tych peregrynacji są nowe fascynacje (np. hinduską mitologią i mistyką), a także przedziwne książki, takie jak *Ekwador* czy *Barbarzyńca w Azji*. Belgijski poeta nie zdaje typowych relacji z podróży, nie pisze też w trybie eseistycznym o odwiedzanych krainach. Skupia się na własnych doświadczeniach; jako podróżnik doznaje kryzysu tożsamości (czy jestem tym samym *ja*, niezależnie od miejsca?), wyzbywa się z premedytacją wszelkich punktów odniesienia. Traktuje podróżowanie jako technikę wydobywania doświadczenia z władzy oczywistości, jako narzędzie owego *dépaysement*<sup>14</sup>, które praktykują antropolodzy, a które pozwala wyzbyć się odziedziczonego bagażu kulturowego.

Ale Michaux nie zadowala się realnymi podróżami i przemierza też imaginacyjne krainy, które sam wcześniej wymyśla<sup>15</sup>.

Z pasją historyka opisuje historię Wielkiej Garabanii czy Poddemy, z zacięciem etnologa prezentuje obyczaje Wymaglowników, Wyłupków, Nienajdusów, Kleksów czy Kościokopców – obyczaje nierzadko dziwaczne i okrutne, jakby parodiujące znane nam wzory zachowań. Dość powiedzieć, że mieszkańcy Krainy Magii wymyślili specjalny strój do wymawiania głosek *r*, *wstts* oraz *chn*g – kogo nie stać, musi w tym miejscu bełkotać; dziećmi handluje się na targu, dziewczyny wydają się za męża manekinom, a ich magowie hodują w beczkach karły. Również prawa fizyki podlegają fantastycznym przekształceniom: ulicami pędzą samotne fale, niebędące częścią oceanu i płomienie, które niczego nie palą, w rzekach pływają ryby-igły, drzewa klaszczą gałęziami, a na budowach używa się pędzli do brukowania i strzelb do budowania. Wszystkim rządzi zasada przemiany, sformułowana najpełniej przez członka Rady Istot Doniczkowych z Poddemy: „Metamorfoza! Metamorfoza, która pochłania i pomnaża metamorfozy. U nas jedna chwila otwiera ocean wieków”<sup>16</sup>.

Te państwa – przekonywał poeta – są „naturalne niczym rośliny” i niebawem „odnajdziemy je wszędzie”. Ich utajone trwanie przypomina „obecność nieznanego w pobliżu znanego”<sup>17</sup>. Nie oznacza to jednak wcale cudownej przemiany świata w bajkową krainę, bowiem niezbywalnym pierwiastkiem tych fantazji jest przemoc i okrucieństwo. Bestialskie zachowania Garabańczyków spisał Michaux w epoce triumfujących totalitaryzmów (1936), zaś Krainę Magii naszkicował w środku wojennej zawieruchy (1941). Jego „états-tampons”<sup>18</sup> miały działać niczym opa-

trunki tamujące krwawienie lub strefy buforowe chroniące przed dotknięciem realności. Inwencyjność Michaux – jak pisał Zbigniew Bienkowski – odbierała rzeczywistości właściwą jej grozę<sup>19</sup>.

Wojnę spędził w południowej Francji. W 1943 roku poślubił Marie-Louise Ferdière, która zmarła na gruźlicę cztery lata później. Po jej śmierci poeta rozpoczął eksperymenty z meskaliną, czego efektem aż pięć książek – od *Misérable miracle* (1956) po *Les Grandes Epreuves de l'esprit et d'innombrables petites* (1966). Można by rzec, że pisarz wyekspediował się na granice świadomości, by zyskać wiedzę „poprzez otchłanie”. Tak właśnie deklarował we wstępie do *Connaissance par les gouffres*: „Narkotyki nudzą swoimi rajami. Niech dostarczą nam trochę wiedzy. Nie jesteśmy rajskim wiekiem”<sup>20</sup>.

\*

Nie żyjemy w rajskim wieku. Szalone fantazje Michaux nasiąkają wizjami gwałtu i okrucieństwa, zmieniają się w groteskowe obrazy tortur i cierpienia, które będą skojarzenia z późniejszymi opowiadaniem panicznymi Rolanda Topora<sup>21</sup>. Świat, w którym żyje Piórko przesycony jest czystą, bezzasadną agresją. Gdy idzie do lekarza z bolącym palcem, ten natychmiast postanawia go amputować. W podróży zostaje zgwałcony przez zgrają prostytutek dotkniętych syfilisem. Jest ofiarą kolejnych upokorzeń i tortur, które przypominają *actes gratuits*; nie ma żadnej logicznej więzi między jego działaniami a tym, co go spotyka. Co więcej, jego głos pozostaje niesłyszalny – nikt Piórki nie słucha, wokół niego roją się figury groteskowe, głuche, monologujące, których

przemowy są rodzajem gwałtu przez ucho. Widać to doskonale w historii pałacowej, kiedy to Piórkę terroryzuje Królowa, która zaciąga go do łóżka (po czym, rzecz jasna, do komnaty wchodzi Król).

Wszystko to przedstawione zostaje w surowej prozie, wolnej od ornamentów, wykorzystującej techniki literackiego iluzjonizmu. Kwiatkowski określił to mianem „tworzenia realistycznego pozorów dla fantastycznych istnień, sytuacji, stosunków”<sup>22</sup>. Nieuchronnie nasuwa się skojarzenie z Kafką, który – jak pięknie rzecz ujął Bruno Schulz – widzi ostro realistyczną powierzchnię rzeczywistości, ale jest to dla niego „luźny naskórek bez korzeni, który zdejmuje jak delikatną powłokę i transplantuje na swą rzeczywistość”<sup>23</sup>. W ten sposób postępuje również Michaux: równocześnie demonstrowa i demontuje techniki reprezentacji oraz związaną z nimi percepcyjną i myślową rutynę.

Piórko pozostaje pasywny, poddaje się bez walki i znosi rozliczne upokorzenia – do czasu. W pewnym momencie odpowiada kompulsywną agresją: w pociągu morduje współpasażerów-Bułgarów, gdyż, jak wiadomo od czasów Kandyda, z Bułgarami nigdy nic nie wiadomo, a potem przez resztę podróży usiłuje zatuszować zbrodnię i ukryć obecność trupów w przedziale. Na polecenie tajemniczego nieznanego zaczyna bawić się w wyrwanie głów. Jego historia podlega triadzie: akceptacja roli ofiary – daremna próba zrozumienia i wyjaśnienia – reaktywna agresja, wybuchająca gwałtownie i odgrywana pod czujnym spojrzeniem obcego, które wywołuje poczucie winy i wyrzuca na początkową pozycję. Tam z kolei powraca z całą mocą dojmujące poczucie obcości.

Poczucie obcości, które napędza pisarstwo Michaux, wiązano często z jego pobytom na flamandzkiej wsi, kiedy to został wrzucony w kulturową i językową odmienność. Ale pisarz nie zareagował wcale zwrotem ku dziedzictwu Walonii, której stolicą jest jego rodzinne Namur. Wręcz przeciwnie, w geście odmowy przekreślił wszystko, co wiązało się z Belgią, a samego siebie uznał za podrzutka i wyrzutka. Belgia, ze swoją krótką a burzliwą historią suwerenności politycznej, z odwieczną animozją między Flamandami i Walonami, ze straszliwym dziedzictwem imperialnym związanym z kolonią w Kongu, symbolizowała dla niego najgorsze strony cywilizacji europejskiej. Nie potrafił też zaakceptować mieszczańskiego tradycjonalizmu i filisterstwa, obyczajowej powściągliwości i minimalizmu. Jak pisze Marek Orzechowski, „Belg jest pragmatykiem i hedonistą jednocześnie, i doskonale wie, co i jak zrobić, by jego życie pozbawione było udręki i trosk, aby płynęło mu w możliwie największej harmonii i sprawiło przyjemność. [...] Cieszy się drobnostkami i nie czeka na zdobycie Mount Everestu, aby poczuć się doceniony”<sup>24</sup>. Maksymalizm poety kazał mu wzgardzić rodzimą kulturą, wybrać Paryż, a zarazem pielęgnować marginalną pozycję, strategię pisarza osobnego, „Belga w Paryżu”<sup>25</sup>.

Być może Michaux podpisałby się pod zdaniem jednego z bohaterów *Lanzarote Houellebecq*, który powiada, że „Belgia to kraj zdegenerowany i absurdalny, który nigdy nie powinien zaistnieć”<sup>26</sup>. Niemniej swojej porzuconej ojczyźnie zawdzięcza wiele: francuszczyznę jako pierwszy język oraz dystans zyskany dzięki flamandzkie-

mu, poczucie alienacji i gwałtowność buntu. Z tego splotu rodzi się koncepcja literatury jako wyzwolicielskiego aktu negacji, owego *moi, non*, które tak opisywał Kwiatkowski: „Moi – trudno bowiem o poetę o bardziej bezwzględnie, bardziej typowo introwertycznej postawie. Non – trudno bowiem o poetę w silniejszym stopniu negującego świat. Moi, non – bo wreszcie trudno o poetę, który czułby się bardziej obcy, i który by swój protest i swoją obcość wyrażał w sposób bardziej agresywny i bardziej lakoniczny”<sup>27</sup>.

Dzieło belgijskiego twórcy doczekało się niezliczonej ilości komentarzy. Jedyne polskie opracowanie tego tematu – książka Waława Rapaka o wczesnym etapie twórczości – zestawia je ze sobą, obrazując zawrotną polifonię interpretacji. Opracowanie to przynosi również autorską lekturę zorganizowaną wokół trzech pojęć: anarchii (niezgoda na dyktat rzeczywistości), agonu (poetyckie interwencje przypominające egzorcyzmy, posiadające funkcję terapeutyczną) oraz archipelagu (wpisanie doświadczenia w insularną konstelację gatunków, form, tekstów, śladów)<sup>28</sup>. To kolejna – niezwykle oryginalna – próba zrozumienia zagadki o kryptonimie Michaux. Ale wszystkich, którzy podjęli się tego wysiłku, nie odstępowało przekonanie, że wciąż wymyka się jakaś niezwykle istotna resztką. Być może po tym dziele grasuje jedno z fantastycznych zwierzątek wymyślonych przez pisarza: to *mange-serrure*, zwierzątko zjadające zamki w drzwiach<sup>29</sup>. Za jego sprawą raz za razem stajemy nagle, bezradni, z kluczem w dłoni, przed zamkniętą komnatą tajemnic.

Jerzy Franczak



PRZYPISY

- 1 Henri Michaux, *Niejaki Piórko*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 2009, s. 13–15.
- 2 Odo Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- 3 Peter Sloterdijk, *Écumes – Sphères III*, Paris 2005, s. 639 i nast.
- 4 Henri Michaux, *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Paris 1963, s. 218.
- 5 Tenże, *Passages (1937–1963)*, Paris 1963, s. 93.
- 6 René Bertelé w przedmowie do wyboru wierszy Henriego Michaux z 1953 roku. Cyt. za: Jerzy Kwiatkowski, *Moi, non. Rzecz o Henri Michaux* [w:] Tegoż, *Poezje bez granic. Szkice o poetach francuskich*, Kraków 1967, s. 126.
- 7 Tamże, s. 161.
- 8 Andrea S. Thomas, *Lautréamont, Subject to Interpretation*, Leiden–Amsterdam 2015.
- 9 Sylviane Goraj, *Henri Michaux, lecteur de Lautréamont tou l'aventure d'une dépossession* [w:] *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850–1950)*, Orléans – Paris 1998, s. 77–89.
- 10 Henri Michaux, *Passages*, s. 57–58.
- 11 Tamże, s. 37.
- 12 Anne-Christine Royère, *Henri Michaux. Voix et imaginaire de signes*, Paris 2009, s. 13. Cyt. za: W. Rapak, *Henri Michaux, dzieło wyobraźni. „Okres zielony” 1922–1927*, Kraków 2014, s. 57.
- 13 Tamże, s. 20.
- 14 Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2009, rozdz. VI.
- 15 Jean-Michel Maulpoix, *Henri Michaux, passager clandestin*, Seyssel 1985.
- 16 Henri Michaux, *Gdzie indziej*, przeł. M. i W. Leśniewscy, Kraków 1985, s. 226.
- 17 Tenże, *Ailleurs*, Paris 1967, s. 7–8.
- 18 Tenże, *Passages*, s. 99.
- 19 Zbigniew Bienkowski, *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, Warszawa 1960, s. 474.
- 20 Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris 1988, s. 9. Zob. też A. Gourio, D. Legallois, *Michaux, témoin halluciné* [w:] *Esthétique du Témoignage*, Caen 2004.
- 21 Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealism*, Gdańsk 2013, s. 387.
- 22 Jerzy Kwiatkowski, dz. cyt., s. 131.
- 23 Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, Lublin 2000, s. 24.
- 24 Marek Orzechowski, *Belgijska melancholia. Belgia dla nieprzekonanych*, Warszawa 2011, s. 273.
- 25 David Vrydaghs, *Michaux l'insaisissable. Socioanalyse d'une entrée en littérature*, Genève 2008.
- 26 Michel Houellebecq, *Lanzarote*, Paris 2000, s. 39.
- 27 Jerzy Kwiatkowski, dz. cyt., s. 125.
- 28 Wacław Rapak, dz. cyt., zwł. s. 96–130.
- 29 Henri Michaux, *Seans z workiem oraz inne rady i przestrogi*, przeł. J. Hartwig, Warszawa 2004, s. 9.

Henri MICHAX, rysunek tuszem



# Henri **Michaux**

*Przetłóżył* Wacław Rapak

## *Odpozynek w nieszczęściu*

Nieszczęście, mój wielki oraczu,  
Nieszczęście, zechciej usiąść,  
Odpocznij sobie,  
Odpocznijmy nieco, i ty, i ja,  
Odpocznij,  
Znajdujesz mnie, doświadczasz mnie, udowadniasz mi to,  
Jestem twoją ruiną,

mój wielki teatrze, moja przystani, mój żarze,  
Moja piwnico złota,  
Moja przyszłości, moja prawdziwa matko, mój horyzoncie,  
W twoim blasku, w twoim zasięgu, w twoim strachu,  
Poddaję się.

# *Ruchy*<sup>1</sup>

Przeciw pszczelim plastrom  
przeciw klejowi  
przeciw klejowi jedni drugim  
przeciw słodczy jedni drugim

Kaktusy!  
Pochodnie czerni  
gwałtowne  
rodzicielki sztyletów  
korzenie bitew rozwijających skrzydła na równinie

Bieg co się toczy  
pełzanie co wzlatuje  
jedność co się roi  
bryła co tańczy

rzucający się z okna wzlatuje  
wyrwany z dołu w górę  
wyrwany zewsząd  
wyrwany raz na zawsze

Człowiek wygięty w łuk  
człowiek w skoku  
człowiek staczający się  
człowiek do akcji błyskawicznej  
do akcji burza  
do akcji oszczep  
do akcji harpun  
do akcji rekin  
do akcji wybuch

człowiek nie z krwi i kości  
lecz z próżni i cierpienia, i ognia co pali wnętrze  
i z wybuchów i napadów gniewu  
i z upadków  
i z nawrotów  
i z wściekłości  
i z rozdarcia

i z uwikłania  
i odlotu w przebłyski iskier

Człowiek nie z brzucha i pośladków lub kręgow  
lecz przez wzloty i upadki, ze słabości co nie ugina się przed ciosami  
i na nowo się podnosi  
człowiek podług księżycy i błyszczącego pyłu, i radości z  
ruchliwości innych ludzi  
w zawierusze i wietrze co się zrywa, w chaosie nie do opanowania  
Człowiek, bandera podniesiona na najwyższy maszt łopocze na huczącym  
wietrze jego tętna,

człowiek co przedrzeźnia papugę  
co nie ma stawów  
co nie jest hodowcą  
człowiek-koziół  
człowiek z kogucimi piórami na hełmie  
z kolcami  
człowiek pomniejszony  
zdobny czubem, właśnie tak ożywia swoje łachmany  
człowiek z ukrytą podporą, spala się z dala od swego podłego życia

Żądza co szczeka w noc jest wielokształtną formą tej istoty  
Skoki na kształt nożyc  
wideł  
skoki na kształt bruzd  
skoki po całej Róży wiatrów

Wrzawa  
ryk jakby przyoblekano ciągle nową skórę  
przy dźwiękach cymbałów i głośniejszej wiertarki  
młodzieńczych kroków co nie wiedzą jeszcze  
czego chce ich ciało naprężone jakby miało za chwilę się rozerwać  
przy rytmicznym szumie rozbryzgujących się fal  
przyptywach i odpływach krwi w tętnicach  
w pragnieniu  
w pragnieniu przede wszystkim  
w pragnieniu nie do ugaszenia  
jakby przyoblekano ciągle nową skórę

Dusza lassa  
algi  
kabestanu, kotwicy i fali o spienionym wierzchołku  
krogulca, gnu, morskiego słońca  
dusza potrójna  
dusza o przesuniętym środku  
duszą opętana  
dusza co się zjawia z mroku by czynić zło na powierzchni  
dusza batogów i zgrzytania zębami  
dusza zawieszona w próżni wciąż w poszukiwaniu równowagi

pomijając wszelki ciężar  
i przygnębienie  
wszelką geometrię  
wszelką architekturę  
pominąwszy to: pozostaje PRĘDKOŚĆ

Ruchy rozdarcia i wewnętrznego rozjątrzenia bardziej niż  
marsz  
ruchy eksplodujące, odmowy, rozciągania we wszystkich kierunkach  
niezdrowego przyciągania, żądy nie do zaspokojenia  
zaspokojenia ciała ciosem w kark  
ruchy bez głowy  
Po co ci głowa, kiedy jesteś bez sił?  
ruchy wycofywania się i zwijania wokół własnej osi  
oczekując lepszej chwili  
ruchy wewnętrznych tarcz  
ruchy wielokrotnego miotania  
ruchy zanikające  
ruchy w miejsce innych ruchów, nie można ich pokazać  
lecz wciąż tkwią w głowie  
ruchy wirującego pyłu  
gwiaździste  
erozji  
osuwania się,  
daremnie tajone

Święto płam, gama ramion  
ruchy  
skaczesz w „nicość”  
nagle zwroty

będąc sam, jesteś tłumem  
Nieprzeliczony przesuwa się do przodu  
rośnie, rozprzestrzenia się, rozprzestrzenia się!  
Żegnaj zmęczenie  
żegnaj oszczędna dwunożna istoto przy wejściu na most  
miecz wyrwany, jesteś kimś innym  
kimkolwiek  
nie trzeba już płacić haraczu  
kwiat się otwiera, skok w nieznanne ...

Trop na odtąd długość nadziei  
skok ma długość myśli  
masz osiem łap gdy trzeba biec  
masz dziesięć ramion gdy trzeba stawić czoło  
jesteś wrośnięty gdy masz twardo stać w miejscu  
nigdy niepokonany  
zawsze powracający  
znów powracający  
podczas gdy uspokojony mistrz klawiatury udaje że śpi!

Plamy  
plamy aby oślepić  
aby odrzucić  
aby pozbawić schronienia  
aby zdestabilizować  
aby odrodzić  
aby wymazać  
aby zatkać gębę pamięci  
aby znów odpłynąć

Szalony kij  
bumerang co uparcie powraca  
powraca kaskadą  
poprzez inne  
podjąć swój lot ...

Gesty  
gesty nieznanego życia  
życia impulsywnego  
i szczęśliwego do roztrwonienia  
życia poszarpanego, w spazmach, w napięciu

życia diabła wartego, życia byle jakiego  
życia  
Gesty wyzwania i przeciwdziałania  
i ucieczki spod zaciskającej się pętli

Gesty przekraczania swoich możliwości  
przekraczania swoich możliwości  
zwłaszcza przekraczania swoich możliwości

Gesty wyczuwalne, choć nie do zidentyfikowania  
(pra-gesty, znaczniejsze niż rzeczywisty  
gest co się za chwilę ujawni)

Płatanina  
ataki podobne do skoków do wody  
pływanie podobne do prac wykopaliskowych  
ramiona podobne do trąb

Radość życia ruchliwego  
co kładzie kres rozmyślaniu nad nieszczęściem  
nie wiadomo spod czyjego panowania pochodzi  
czarująca grupa co wychodzi w podskokach  
zwierzę czy człowiek  
jeden za drugim  
ten już odszedł  
pojawia się następny  
błyskawicznie  
tak w tysiącach i tysiącach szalonych sekund  
dokonuje się dzień bez pośpiechu  
Samotność ćwiczy gamy  
pustkowie je zwielokrotnia  
arabeski powielane bez końca

Znaki  
Nie dach, nie tunika, nie pałac  
nie archiwa czy księga wszelkich mądrości  
lecz znaki gwałtowności, grymasu, zamętu  
żądzy ruchliwości

Znaki ucieczki w popłochu, pościgu i zacierzwienia  
Naporu w jedną, naporu w drugą stronę, w beładzie, w nieporządku

znaki nierozstrzygające, lecz odchylenie z odchyleniem i gonitwa  
za gonitwą  
znaki nie na użytek zoologii  
lecz na kształt nieokiełznanych demonów  
towarzyszy naszych czynów i wrogów naszej powściągliwości

Znaki dziesięciu tysięcy sposobów utrzymania równowagi w tym świecie  
zmiennym, kpiącym z naszej potrzeby przystosowania się  
znaki w głównej mierze po to, żeby umknąć z pułapki cudzego języka  
zastawionej na was niczym dobrze wyregulowana ruletka  
co pozwala wam zrazu na kilka szczęśliwych rzutów  
by skazać potem na porażkę i bankructwo  
wpisane dużo wcześniej, od początku  
na waszą zgubę, na waszą zgubę

Znaki nie po to by się cofać  
lecz by w każdej chwili pewniej „przekroczyć granicę”  
znaki by nie medytować  
lecz by poruszać się do przodu  
lub, jak to się zdarza w wielkim zatorze,  
dać się nieść nie do końca świadomie sytuacji

Znaki nie po to, by osiągnąć pełnię  
lecz po to by pozostać wiernym wyznaczonej drodze  
nie dla koniugacji czy deklinacji  
lecz po to by odnaleźć dar języków  
przynajmniej własnego, bo jeśli nie ty, to kto nim będzie mówił?

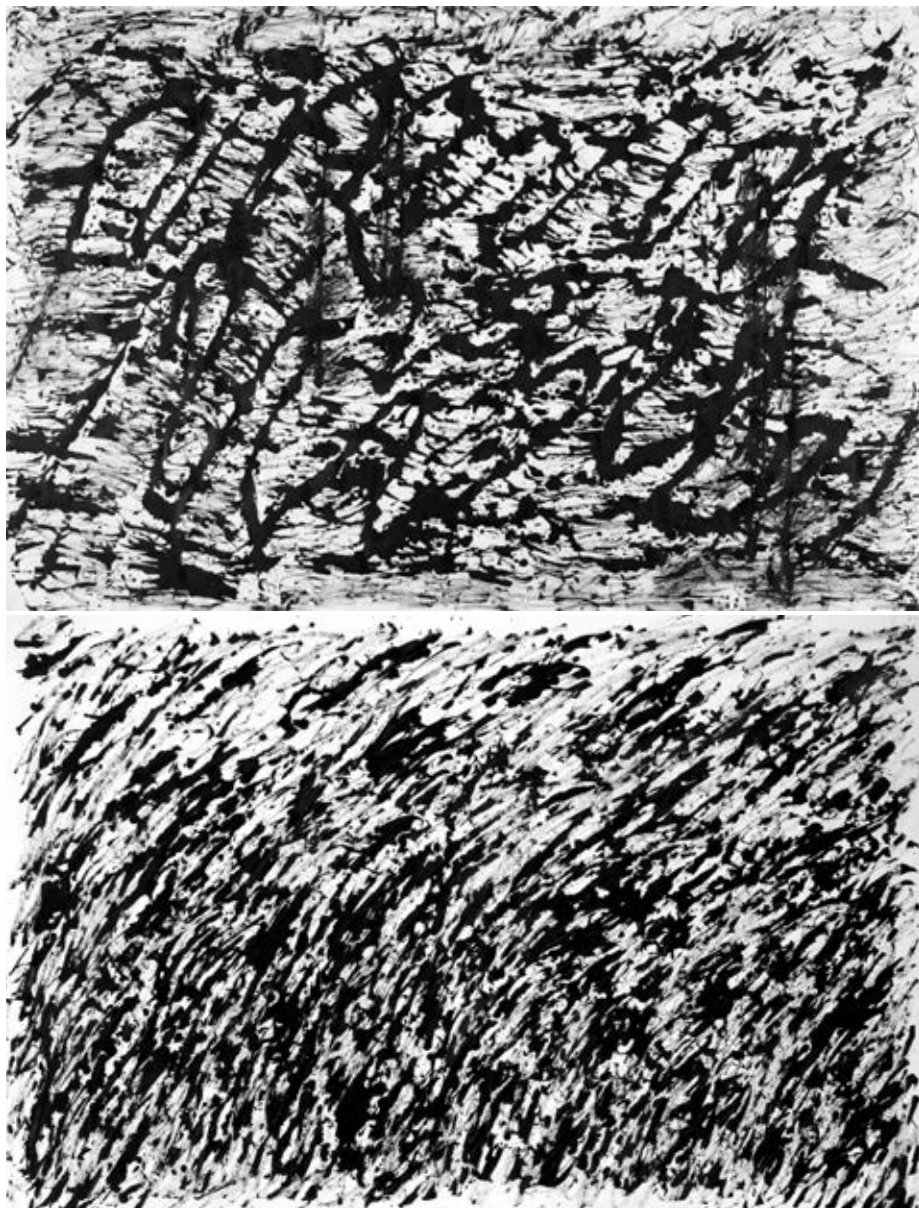
Wreszcie bezpośrednio pisać by wyrazić co na sercu  
by uwolnić formy  
by uprościć obrazy  
którymi główny rynek-mózg jest w tych czasach szczególnie zapchany

Z braku aury rozproszmy przynajmniej nasze fluidy

#### PRZYPISY

- 1 Napisane na znakach przedstawiających ruchy.





Henri MICHAUX, rysunki tuszem

## AUTORZY

**Ivan Alechine**, właściwie Ivan Alechinsky (ur. 1952) – poeta i powieściopisarz belgijski piszący w języku francuskim, syn malarza i pisarza Pierre’a Alechinsky’ego. Studiował etnografię oraz fotografię. W 1971 roku uczestniczył w pierwszej wyprawie etnomuzykologów na tereny zamieszkałe przez lud Mongo (Demokratyczna Republika Konga). Jako dziennikarz i fotografik odbył liczne podróże do krajów Afryki oraz do Meksyku. Mieszka w Paryżu. W 2010 roku ukazał się pierwszy album fotografii Alechine’a ukazujący życie w Meksyku, jego zdjęcia były pokazywane na kilku wystawach. Jest autorem powieści i zbiorów poetyckich, m.in.: *Les voleurs de pauvres*, *Oldies*, *Misère de la vie sans dieu*, *Grains de jour*, *Enterrement du Mexique* (ukáže się końcem listopada 2016). Prezentowany w tym numerze fragment pochodzi z powieści *Trébuchet*, w której pisarz wykorzystuje prowadzone przez siebie od kilkunastu lat antropologiczne obserwacje Indian Huiczoli zamieszkujących Zachodnią Sierra Madre. Tytuł powieści nawiązuje do słynnego *ready-made* autorstwa Marcela Duchampa, ale także do jego konceptu *inframince*, istotnego w procesie powstawania *Wielkiej Szyby*. W całościowej wizji Alechine’a szamańskie rytuały Huiczoli zbliżają się do dadaistycznych gier Duchampa z przedmiotem i z przestrzenią. Alechine dotychczas nie był tłumaczony na język polski.

**Véronique Bergen** (ur. 1962 w Brukseli) – francuskojęzyczna belgijska powieściopisarka, poetka, eseistka i filozofka. W roku 2000 obroniła pracę doktorską poświęconą Gilles’owi Deleuze’owi. W swoich pracach filozoficznych zajmuje się, oprócz Deleuze’a, myślą Alaina Badiou oraz Jean-Paula Sartre’a. Jest członkinią komitetu redakcyjnego pisma „Lignes”. W 1999 roku otrzymała Nagrodę Franza de Wevera za esej pod tytułem *Jean Genet entre mythe et réalité*. Za powieść *Kaspar Hauser: Ou la phrase préférée du vent* (2008) otrzymała m.in. Nagrodę Félix’a Denayera przyznaną przez Królewską Akademię Języka i Literatury Francuskiej w Belgii. Za swoją piątą powieść, *Requiem pour le roi. Mémoires de Louis II de Bavière*, otrzymała w 2011 roku Nagrodę Émile’a Bernheima, przyznaną również przez Królewską Akademię. Od 2013 opublikowała cztery powieści poświęcone kobietom związanym ze światem sztuki i popkultury: *Marilyn – la naissance zéro* (2014), *Edie – la danse d’Icare* (2015), *Cri de la poupée* (2015) oraz *Janis Joplin. Voix noire sur fond blanc* (2016). Bohaterką pierwszej jest Marilyn Monroe, drugiej – związana z *Fabryką* Andy’ego Warhola Edie Sedgwick, trzeciej – Unica Zürn, rysowniczką i pisarką, znana głównie jako muza Hansa Bellmera, czwartej – ikona rocka, Janis Joplin. Wpisując się w aktualny trend w literaturze francuskojęzycznej, nazywany przez krytyków „exofiction” („egzofikcją”, w opozycji do „autofiction” – autofikcji), czyli fikcją, która sięga do życia rzeczywistych postaci i rekonstruuje niejako to, co w ich biografii zapomniane, niedopowiedziane, intymne, Bergen bez wahania wykoleja powszechnie obowiązujące opowieści na temat swoich bohaterek i próbuje dotrzeć do ich najgłębszych motywacji, do źródła ich szaleństwa, próbuje zrozumieć ich wybory, rozterki, kierujące nimi żądze. W *Krzyku lalki*, którego fragment prezentujemy w tym numerze „Dekady”, Véronique

Bergen oddaje głos Unice Zürn – artystce, która w publicznym dyskursie bywa słyszalna przeważnie tylko w duecie z Hansem Bellmerem (znanym przede wszystkim z rzeźbiarskiej realizacji serii lalek naturalnej wielkości), czasem też z Henrim Michaux czy Manem Rayem. Natomiast u Bergen to Zürn jest główną bohaterką – czytelnik ma możliwość przesłedzenia próby rekonstrukcji jej świata wewnętrznego, jej tożsamościowych dylematów. Utworów Bergen dotychczas nie tłumaczono na polski.

**François Emmanuel**, właściwie François-Emmanuel Tirtiaux (ur. 1952 w Fleurus) – pisarz belgijski piszący w języku francuskim. Jest siostrzeńcem Henry'ego Bauchau. Studiował medycynę, specjalizował się w psychiatrii. Jednocześnie zajmował się działalnością teatralną, założył własną trupę Théâtre du Heurtoir, a w latach 1979–1980 przez kilka miesięcy współpracował z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego, co miało znaczący wpływ na jego styl pisania. Jest laureatem wielu nagród, m.in. Prix Rossel (za powieść *La Passion Savinsen*, 1998), Le Prix Triennal du Roman (za *Regarde la vague*, 2010), Grand Prix SDGL za całokształt (2010). *La Question Humaine*, tłumaczona na piętnaście języków, została zaadaptowana na scenariusz filmowy. Od 2004 roku Emmanuel zasiada w Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Jest autorem trzynastu powieści, m.in. *Retour à Satyah*, *La Nuit d'obsidienne*, *Regarde la vague*, *Jours de tremblement*, zbiorów opowiadań, tomików poetyckich, sztuk teatralnych. Obecnie aktywny zarówno jako pisarz, jak i psychoterapeuta. Na język polski tłumaczone były fragmenty prozy: *La Question Humaine* (*Ludzka sprawa*, przeł. Anna Gurdak, w *Antologii współczesnej prozy francuskojęzycznej Belgii*, Łask 2010), *Petit précis de distance amoureuse* (*Krótki kurs dystansu miłosnego*, przeł. Wiesław Kroker, „Literatura na Świecie”, 9-10/2011). Prezentowane w tym numerze fragmenty pochodzą ze zbioru trzydziestu dwóch próz poetyckich, które powstały po śmierci matki pisarza. Łączą one odległe wspomnienia autora związane z matką, obrazy z jej własnego dzieciństwa i opis procesu jej odchodzenia.

**Guy Goffette** (ur. 1947 w Jamoigne) – belgijski poeta, autor pięciu powieści, ponad dwudziestu zbiorów poetyckich, esejów, przedmów, m.in. do dzieł wszystkich Luciena Beckera oraz dwóch biografii poetyckich: *Verlaine d'ardoise et de pluie* i poświęconej Bonnardowi *Elle par bonheur est toujours nue*. Pisze w języku francuskim. Przez dwadzieścia osiem lat pracował jako nauczyciel w Harnoncourt, od 1986 roku jako krytyk literacki w „Nouvelle Revue Française”. Od 2000 roku lektor w wydawnictwie Gallimard. Mieszka i pracuje w Paryżu. Jest laureatem wielu nagród, m.in. Prix Mallarmé, Grand prix de poésie de la Société des gens de lettres, Grand prix de poésie de l'Académie française (2001), Prix Goncourt de la poésie – za całokształt twórczości (2010). Nominowany do nagrody Europejski Poeta Wolności 2014 przyznawanej w Gdańsku. Na polski przetłumaczona została powieść *L'Adieux aux lisières* (*Pożegnanie krawędzi* w przekładzie Anny Wasilewskiej, 2007) oraz wiersze (przekład Anny Wasilewskiej, „Literatura na Świecie”, 9-10/2011). Prezentowane

## AUTORZY

w tym numerze opowiadanie pochodzi ze zbioru *Enfance lingère*, nagrodzonego Prix Victor Rossel i Prix Marcel-Pagnol. Autor przywołuje wspomnienia z dzieciństwa, nawiązując do zdarzeń i sytuacji z życia małego chłopca, w których ważną rolę odgrywały różne części bielizny. Jednocześnie dokonuje swego rodzaju „rozbiór” języka, np. w opisie słów zakazanych w dzieciństwie. Jest to nostalgiczna opowieść o inicjacjach małego Simona, *alter ego* autora – gdzie narracja zmienia się w kluczowych momentach opowieści z pierwszej osoby na trzecią.

**Kenan Görgün** (ur. 1977 w Gandawie) – belgijski pisarz tureckiego pochodzenia piszący w języku francuskim, scenarzysta, reżyser filmowy, autor tekstów dla rockowego zespołu O.I.L., kompozytor. Mieszka w Belgii i w Turcji. Zaczął pisać w wieku 15 lat, publikował wiersze i opowiadania. W wieku 17 lat porzucił szkołę, by poświęcić się pisaniu. Wcześniej nie przeczytał żadnej książki, marząc o tym, by zostać kierowcą ciężarówki. Jest członkiem Association des Scénaristes de l’Audiovisuel-Belgique. Adaptacja jego tekstu *J’habite un pays fantôme* została wystawiona w 2015 roku w Théâtre Le Public w Brukseli. Autor kilku powieści, m.in. *L’Ogre c’est mon enfant*, *Alcool de larmes*, *L’Enfer est à nous*, *Fausse Commune* (finalista nagrody Prix Rossel 2007), *Delia on my mind* (nagroda Prix Marcel Thiry 2016). Prezentowany fragment – debiut autora w przekładzie na polski – pochodzi z powieści *Anatolia Rhapsody*, która wchodzi w skład trylogii mówiącej o doświadczeniu wygnania (druga część to powieść *Rebellion Park*, a trzecia to zapowiadana proza *Democracy Blues*). W powieści tej Görgün analizuje własną sytuację człowieka pomiędzy dwoma kręgami kulturowymi oraz, szerzej, pułapki związane z imigracją. Snuje refleksje o konfliktach międzypokoleniowych, o podtrzymywaniu tradycji oraz o dylematach zarówno autochtonów, jak i przybyszów z zewnątrz, mieszkających w Stambule.

**Thomas Gunzig** (ur. 1970 w Brukseli) – belgijski pisarz francuskojęzyczny, scenarzysta, wykładowca akademicki i redaktor radiowy. Swoją karierę pisarską rozpoczął od zbioru opowiadań *Situation instable penchant vers le mois d’août*, za który otrzymał u Studencką Nagrodę Literacką Miasta Brukseli (1994). W roku 1996 jego opowiadanie *Elle mettait les cafards en boîte* otrzymało m.in. Nagrodę RTBF (Francuskojęzycznych Radia i Telewizji Belgii). Jego pierwsza powieść, *Mort d’un parfait bilingu* (2001), została w Belgii wyróżniona nagrodą Victora Rossela, a zbiór opowiadań *Le Plus Petit Zoo du monde* (2003) otrzymał Nagrodę Wydawców. W 2004 Gunzig został laureatem Nagrody Królewskiej Akademii Języka i Literatury Francuskiej w Belgii. Pisarz prowadzi audycje radiowe i zajmuje się adaptacją tekstów literackich na potrzeby filmów, pisze także scenariusze. W 2006 roku pracował z Jaco Van Dormaelem, Harrym Clevensem i Comèsem nad kinową adaptacją komiksu *Silence*. W 2015 roku odbyła się premiera filmu *Le Tout Nouveau Testament*, którego scenariusz napisał Gunzig wraz z Jaco Van Dormaelem. Film był oficjalnym kandydatem Belgii do Oscara za najlepszy film nieanglojęzyczny 2015 roku. Gunzig jest

również autorem tekstów piosenek, aktorem i reżyserem teatralnym. Prowadzi zajęcia z literatury w Wyższej Szkole Sztuk Wizualnych La Cambre oraz ze storietylingu w Instytucie Saint-Luc w Brukseli. Zbiór próz Gunziga z lat 2004–2009 nosi tytuł *Assortiment pour une vie meilleure. Carbowaterstoemp et autres spécialités*; jego fragmenty przełożono na język polski (*Carbowaterstoemp i inne specjalności*, przeł. Łukasz Fenner, w *Antologii współczesnej prozy francuskojęzycznej Belgii*, Łask 2010). W drugiej części tomu na szczególną uwagę zasługuje tekst *Le meilleur du XXI<sup>e</sup> siècle* [*To, co najlepsze w XXI wieku*], który prezentujemy w niniejszym numerze „Dekady”. Naśladuje on w pewnym stopniu formę utworu dramatycznego, w którym *La Voix/ Głos*, poniekąd na wzór chóru antycznego, wprowadza czytelnika w ponury świat blokowiska, zapowiadając na scenę kolejnych jego mieszkańców, w tym gadającą fretkę. Gunzig pisze językiem prostym, często kolokwialnym, niepozbawionym jednak ironii i sarkazmu. Prozę tę charakteryzuje czarny humor, obecność elementów fantastycznych i groteskowych, za pośrednictwem których autor krytykuje współczesne zachodnie społeczeństwo, kulturę konsumpcji i rządzące nią mechanizmy.

**Jacqueline Harpman** (ur. 1929 w Brukseli, zm. 2012 tamże) – belgijska powieściopisarka, nowelistka, scenarzystka, krytyczka teatralna, psycholożka i psychoanalityczka. W jej twórczości można wyróżnić dwa okresy: 1958–1966 oraz 1987–2012, oddzielone ponaddwudziestoletnią przerwą, w trakcie której, po studiach psychologicznych na Université libre de Bruxelles, pracowała jako psychoterapeutka. Autorka m.in. powieści *Brève Arcadie* (1959), *La plage d’Ostende* (1991), *Moi qui n’ai pas connu les hommes* (1995), *Orlanda* (1996), *La dormition des amants* (2002), *Ce que Dominique n’a pas su* (2007) oraz zbioru opowiadań *La lucarne* (1992). Otrzymała m.in. nagrody Prix Victor-Rossel (1959) oraz Prix Médicis (1996). Klasycyzująca poetyka jej dzieł często kontrastuje z transgresyjną tematyką, inspirowaną jej doświadczeniami jako psychoterapeutki. Prowadzi intertekstualny dialog z klasykami np. z Virginią Woolf w *Orlandzie*, z Eugène’em Fromentinem w *Ce que Dominique n’a pas su*. W nowym świetle przedstawia mityczne postaci takie jak Antygona, Maryja czy Joanna d’Arc. Narracja w jej utworach jest najczęściej prowadzona z kobiecej perspektywy. Chętnie posługuje się metalepsą. W języku polskim ukazał się jak dotąd jedynie krótki fragment utworu *Która nie poznałam mężczyzn* (tłumaczył Grzegorz Słacz, „Dekada Literacka”, nr 1/1999). Przełożony w niniejszym numerze fragment pochodzi z powieści *Orlanda*, uhonorowanej prestiżową nagrodą Prix Médicis.

**Caroline Lamarche** (ur. 1955 w Liège) – belgijska pisarka pisząca w języku francuskim. Dzieciństwo i wczesną młodość spędziła w północnej Hiszpanii i w regionie paryskim. Ukończyła studia licencjackie na wydziale filologii romańskiej w Liège, uczyła francuskiego w Liège oraz w Nigerii, obecnie mieszka w regionie Brukseli. Pisze od wczesnych lat 90. Nagradzana już za wczesne teksty: międzynarodowa nagroda Radio France, nagroda Fureur de Lire za opowiadania, nagroda Victor

## AUTORZY

Rossel za powieść *Le jour du chien* (1996). Autorka powieści, wierszy, opowiadań, sztuk radiowych (nagroda Prix SACD na festiwalu w Arles za *L'autre langue*, 2003), sztuk teatralnych. Od 2014 roku zasiada w Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Fragmenty prozy tłumaczone na język polski: nowela *Un petit parasol piqué dans la crème fraîche* pochodząca z powieści *Le jour du chien* (*Parasoleczka w bitej śmietanie*, przekład Emilii Ucińskiej, w *Antologii współczesnej prozy francuskojęzycznej Belgii*, Łask 2010), *Karl et Lola* (*Karl i Lola*, przekład Magdaleny Kamińskiej-Maurugeon, „Literatura na Świecie”, 9-10/2011). W jej twórczości często pojawiają się wątki cielesności, seksualności, sadomasochizmu, pożądania, pamięci, śmierci i kreacji artystycznej. Prezentowany w tym numerze fragment pochodzi z powieści *L'Ours* (2000), opisującej historię wielowymiarowej, intymnej relacji narratorki – pisarki z księdzem. Łączą się w niej refleksje dotyczące twórczości literackiej (narratorki, księdza oraz innych autorów) z wizją zachowania czystości, koniecznej, aby „słowa i tekst zajęły miejsce ciała”.

**Éric Lysøe** (ur. 1953 w Saint-Gilles-sur-Vie) – francuski pisarz, kompozytor i literaturoznawca, specjalista w zakresie literatury belgijskiej oraz fantastyki, profesor Uniwersytetu Blaise-Pascal w Clermont-Ferrand. Autor licznych monografii naukowych i szkiców krytycznoliterackich, m.in. *Les Kermesses de l'Étrange* (1993), *Le Diable en Belgique* (2001), kilkutomowego cyklu *Belgique, terre de l'étrange* (2003–2010), a także książek poświęconych Edgarowi Allanowi Poemu, *Les Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'E.A. Poe* (1999), *Les Voies de Silence* (2000), Henriemu Michaux i innym pisarzom belgijskim oraz francuskim. Edytor pism J. i H. Rosny'ego aîné, Gabriela Deblandera czy Erckmanna-Chatriana. Napisał kilkanaście powieści i zbiorów opowiadań, skomponował wiele utworów muzycznych. Dotychczas nieobecny w przekładzie na język polski.

**Henri Michaux** (ur. 1899 w Namur, zm. 1984 w Paryżu) – belgijski poeta tworzący w języku francuskim, prozaik, malarz, podróżnik. Przyjął również obywatelstwo francuskie. Debiutował w roku 1922 w belgijskim czasopiśmie literackim „Le Disque vert”, którego przez pewien czas był redaktorem naczelnym. O ile literacki debiut miał miejsce pod wpływem lektury *Pieśni Maldorora* Lautréamonta, o tyle pierwsze malarskie próby stoją pod znakiem malarstwa Ernsta, de Chirico i Paula Klee, których odkrywa w Paryżu przy okazji wystawy sztuki surrealistycznej w roku 1925. W tamtym okresie – przez krytykę zwaną „zielonym” ze względu na tytuł czasopisma, z którym współpracował – Michaux podjął polemikę z André Bretonem i wyłożonym przez niego w pierwszym *Manifeście surrealizmu* programem estetycznym, zwłaszcza z pisaniem automatycznym. Nie zmienia to faktu, że Michaux we właściwy sobie sposób rozwijał bliską surrealizmowi poetykę. Dotyczy to w pierwszym rzędzie snu, który w wielu dziełach jest głównym terenem jego artystycznych poszukiwań. Przykładem niech będzie zbiór prozy *Un certain Plume* (1930; w prze-

kładzie Jerzego Lisowskiego *Niejaki Piórko*), tomy *Mes propriétés* czy *Ailleurs*. Według Maurice'a Blanchota te dwa ostatnie dzieła czynią z Michaux „osamotnionego przedstawiciela nowej formy fantastyki”. Dopełnieniem tych zainteresowań staje się zbiór *Façons d'endormi, façons d'éveillé* z 1969 roku. To tutaj rozważania Michaux przyjmują postać podjętej przez niego po wielu latach onirycznych praktyk próby sformułowania własnej „teorii snów”. Michaux podróżnik to w głównej mierze autor dwu przetłumaczonych na język polski dzienników podróży. Pierwszy to *Ecuador* [Ekwador], który zdaje sprawę z podróży do Ameryki Południowej, jaką Michaux odbył w latach 1927-1929. Drugi z nich do *Barbarzyńca w Azji* [*Un barbare en Asie*; oba w przekładzie Oskara Hedemanna] z lat 1931-1932. To o podróży do Azji napisał potem, że była to „wreszcie jego podróż”. Napoléon Murat, autor jednej z pierwszych monografii poświęconych tej twórczości, podjął próbę oddania różnicy między oboma dziennikami za pomocą opozycji między pytaniem „Cóż ja tu robię?”, które przypisał podmiotowi dziennika podróży *Ekwador*, a pytaniem „Co oni tam robią?”, jakie miałyby najpełniej oddawać postawę podmiotu tomu *Barbarzyńca w Azji*. To „dzieło-życie”, jak je nazwał Jean-Pierre Martin, biograf Michaux, buduje się wokół trzech współlistniejących postaw, jakie przyjmują tworzące je podmioty, ekstrawersji, introwersji i „infiniwersji”. Pierwsze ślady tej „infiniwertycznej” postawy Michaux pojawiają się już w dzienniku *Ekwador*, pod wpływem, jak mówi sam poeta-diarysta, „opium wielkich wysokości” i podjętych wówczas doświadczeń z eterem. Pełnię osiągnie ona w tak zwanych książkach „narkotycznych”: *Misérable miracle* (1956), *L'Infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1960), *Connaissances par les gouffres* (1961), *Les Grandes Épreuves de l'esprit et d'innombrables petites* (1966). Poezję i prozę Michaux tłumaczyli na polski także m.in. Julia Hartwig, Jerzy Lisowski oraz Maria i Władysław Leśniewscy (zbiór *Podróż do Wielkiej Garabanii*). Prezentowane w tym numerze utwory poetyckie pochodzą z tomów *Lointain Intérieur* (1938) oraz *Mouvements* (1952).

**Paul Nougé** (ur. 1895 w Brukseli, zm. 1967 tamże) – poeta, prozaik, fotografik i eseista belgijski. Główny teoretyk belgijskiego surrealizmu. Przez większość życia pracował jako biochemik w laboratorium medycznym. W 1919 roku założył Komunistyczną Partię Belgii, z której został usunięty sześć lat później. Działalność awangardową rozpoczął od powołania w 1924 roku czasopisma „Correspondance”, na łamach którego publikował manifesty i eseje programowe. W Paryżu poznał André Bretona, Paula Éluarda oraz Louisa Aragona i wspólnie z nimi podpisał manifest „Révolution d'abord et toujours”. W 1926 roku założył w Brukseli grupę surrealistyczną, w skład której weszli m.in. Louis Scutenaire, Marcel Mariën, Camille Goemans czy Marcel Lecomte. Poglądy Nougégo na surrealizm i jego rolę w forsowaniu rewolucyjnych haseł były raczej zachowawcze; nad psychiczny automatyzm przedkładał skrupulatne korygowanie konwencji, jak w debiutanckim zbiorze *Quelques écrits et quelques dessins de Clarisse Juranville* (1927), który był pomyślany jako dekonstrukcyjne

## AUTORZY

przepisanie podręcznika do gramatyki. W 1929 publikuje ważną książkę krytyczną *Les Images défendues*, gdzie objaśnia założenia ruchu na przykładzie prac René Magritte'a, zaś dwa lata później realizuje serię dziewiętnastu fotografii pod tytułem *Subversion des images*, które zostaną wydane w latach 60. W latach 30. wydaje szereg manifestów i szkiców, zaś po wojnie organizuje wiele wystaw i przedsięwzięć surrealistycznych: zakłada z Mariënem periodyk „Les Lèvres nues” (1954) oraz wydaje antologię swoich tekstów krytycznych – *Histoire de ne pas rire* (1956) i *L'Expérience continue* (1966). Prowadzi też dzienniki, które ukazują się w 1968 roku. Utwory poetyckie, wizualne oraz krótkie prozy, które publikował na łamach prasy literackiej w latach 20. i 30., zostaną zebrane w tomie *Fragments* (1997) i potwierdzą zamiłowanie Nougégo do lirycznej, miejscami aforystycznej tonacji. Na język polski przełożono jego cykl prozy poetyckiej *Lustrzany pokój* (tłum. Maryna Ochab), „Literatura na Świecie” 1-2/2016. W tym samym numerze ukazał się wybór zdjęć z *Przewrotności obrazów*. Prezentowane w niniejszym numerze utwory to wybór z cyklu *La publicité transfigurée* z 1925 roku, gromadzącego prace wizualne o charakterze reklam (posterów) czy wierszy-obiektów.

**Antoine Pickels** (ur. 1963 w Brukseli) – belgijski dramaturg, reżyser, performer, eseista, krytyk sztuki i wykładowca. Twórca m.in. sztuk *Abel/Alexina ou Le sexe de l'ange* (1994), *Genres* (1999), *Personne* (2001), *In nomine* (2004), *Clinique d'un roi* (2012), a także eseju *Un goût exquis. Essai de pédesthétique* (2006). Jego twórczość teatralna i eseistyczna jest zogniskowana wokół kwestii tożsamości płciowej i seksualnej, transgresji, społeczno-politycznego oddziaływania sztuki. Jego refleksja teoretyczna pozostaje silnie osadzona w kontekście autobiograficznym. Mnogość odwołań literackich i filozoficznych łączy się w jego utworach z potocznym, dosadnym językiem. Wątkom emancypacyjnym towarzyszy krytyczny stosunek do współczesnej kultury gejowskiej. Pickels był – wraz z Szymonem Wróblewskim – współkuratorem polsko-belgijskiego projektu teatralnego „Théâtre BE><PL Teatr” w latach 2010–2011. Jak dotąd ukazały się w Polsce jedynie trzy jego krótkie teksty krytyczne: *Autoportret w stylu camp* (tłum. R. Niziołek, „Didaskalia”, nr 99, 2010), *Wokół placu Tahrir* (tłum. A. Bobińska, „Dialog”, nr 10, 2012) oraz *Anti: o płci, przyrodzie i dzieciach* (tłum. R. Niziołek „Didaskalia”, nr 113, 2013). Przetłumaczony fragment to pierwsza część sztuki *In nomine*, za którą autor otrzymał belgijską nagrodę Prix du théâtre w 2005 roku.

**Jean-Claude Pirotte** (ur. 1939 w Namur/Belgia, zm. 2014 w Jurze/Francja). Pisarz, poeta i malarz belgijski tworzący w języku francuskim. Po ukończeniu studiów literaturoznawczych i prawniczych pracował jako adwokat. Bronił wykluczonych, przestępców, ubogich i imigrantów. W 1975 roku został oskarżony o pomoc w zorganizowaniu ucieczki jednemu ze swoich klientów. Za popełnione przestępstwo usunięto go z palestry i skazano na karę osiemnastu miesięcy pozbawienia wolności.



By uniknąć kary, Pirotte uciekł do Francji, gdzie wiódł życie tułacza. W tym okresie mieszkał również w Hiszpanii, Portugalii i we Włoszech. W 1981 roku powrócił do Namur, gdzie poświęcił się pisarstwu oraz malowaniu obrazów. Opublikował blisko pięćdziesiąt dzieł literackich, powieści, poezji, kronik i artykułów. Jest również autorem ilustracji do wielu książek. Ze swoich wspomnień uczynił wiodący temat swojej twórczości. W 1981 roku opublikował *Journal moche*, następnie *Pluie à Rethel* (1982), *Un été dans la combe* (1986) oraz *La Table ronde* (1993). Do ważniejszych powieści należą też *Cavale* (1997), *Boléro* (1998), *Mont* (1999), *Ange Vincent* (2001), oraz *Absent de Bagdad* (2007). W 2006 roku otrzymał prestiżową nagrodę Prix des Deux Magots za utwór *Dojrzewanie w Gueldre* [*Une adolescence en Gueldre*, 2005], w którym bohater/narrator opowiada w swoim dzienniczku o życiu spędzonym jako nastolatek z rodziną Prins w Holandii. W 2013 roku ukazał się utwór *Brouillard*. Pirotte opisuje w nim swoje zmagania ze śmiertelną chorobą, której ukojenie daje możliwość pisania. Najnowszym opowiadaniem, wydanym pośmiertnie, jest *Le Silence* (2016). Pirotte jest laureatem licznych nagród literackich, m.in.: Prix Marguerite-Duras (2002) za kroniki *Autres arpents*, Prix Roger-Kowalski (2008) za tom poezji *Passage des ombres*, Prix Maurice Carême (2009), Prix Apollinaire (2011) za tomiki *Cette âme perdue* i *Autres séjours*, a także Grand prix de poésie de l'Académie française (2012) i Prix Goncourt de la poésie (2012). Dotychczas nietłumaczony na język polski. Przełożony w tym numerze fragment pochodzi z tomu *Une adolescence en Gueldre*.

**Marc Quaghebeur** (ur. 1947 w Tournai) – krytyk, eseista i poeta belgijski. Specjalizuje się w literaturze belgijskiej języka francuskiego. Po zdobyciu doktoratu za rozprawę o Rimbaudzie wykładał na Sorbonie oraz wielu uniwersytetach belgijskich. Jest dyrektorem Archiwum i Muzeum Literatury (Archives et Musées de la Littérature) w Brukseli oraz przewodniczącym Association européenne des Études francophones. Prowadzi wiele serii wydawniczych, m.in. „Documents pour l’Histoire des Francophonies” (Peter Lang) czy „Balises – Cahiers de poésie des Archives & Musée de la littérature” (Didier Devillez). Wydał tomy szkiców i kompendiów z zakresu literatury belgijskiej języka francuskiego, choćby *Belgique: la première des littératures francophones non françaises* (1993), *Balises pour l’histoire des lettres belges* (1998), *Anthologie de la littérature française de Belgique: entre réel et surréel* (2006). W 2015 roku opublikował *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone. Tome I : L’engendrement (1815/1914)*. Ponadto jest autorem kilkunastu tomów wierszy oraz jednej powieści. Na język polski tłumaczono jego prozę, esejystykę oraz artykuły naukowe (m.in. w belgijskim numerze „Literatury na Świecie”, 9-10/2011, oraz *Antologii współczesnej prozy francuskojęzycznej Belgii*, Łask 2010).

**Jean-Philippe Toussaint** (ur. w 1957 w Brukseli) – pisarz belgijski tworzący w języku francuskim, reżyser, fotograf. W 1978 roku ukończył studia w Instytucie Nauk

## AUTORZY

Politycznych w Paryżu. W 1973 roku został mistrzem świata juniorów w Scrabble. W latach 1982–1984 pracował jako nauczyciel w liceum w Algierii. Jego pierwszą próbą pisarską był scenariusz, którego fabułę stanowiły mistrzostwa świata w szachach. Utwór zatytułowany *Échecs* powstał między 1979 a 1983 roku, ale wydany został dopiero w wersji elektronicznej w 2012. W 1985 roku opublikował bestsellerową powieść *La Salle de Bain*. Rok później otrzymał za nią Prix littéraire de la Vocation. Zwięzła forma jego utworów przypomina styl Becketta lub Nowej Powieści. Twórczość tę charakteryzuje elegancki sposób narracji z nutą melancholii, często podsztyty szyderczym tonem. Do najsłynniejszych jego dzieł należy cykl prozy poświęconej postaci Marie Madeleine Marguerite de Montalte, zwanej po prostu Marie: *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009) i *Nue* (2013). W 2013 roku *Nue* została zakwalifikowana do finału Prix Goncourt, a także Prix Femina. Toussaint jest również laureatem nagrody Prix Médicis (2005) za *Fuir*, a także Prix Décembre (2009) za *La Vérité sur Marie*. W 2013 roku otrzymał także Prix triennial du roman, przyznawaną przez Wspólnotę Francuską Belgii. Jego powieści zostały przetłumaczone na ponad dwadzieścia języków. Równoległe do swojej kariery pisarskiej Toussaint odnosi sukcesy w kinematografii. Do najważniejszych jego realizacji należy adaptacja *Łazienki* (1989). Ponadto jest reżyserem i scenarzystą licznych filmów: *Monsieur* (1990), *La Sévillane* (1992), *L'Appareil-photo*, *Berlin, 10 heures 46* (1994), *Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages* (2007), *Trois fragments de „Fuir”* (2012). Od 2000 roku wystawia swoje zdjęcia w Europie i Japonii. Od 2014 roku jest członkiem Akademii Języka i Literatury Francuskojęzycznej Belgii. Na język polski powieść *Łazienka* (2001) przełożyła Barbara Grzegorzewska. Prezentowany fragment pochodzi z powieści *Nue*.

**Pie Tshibanda Wamuela Bujitu** (ur. 1951 w Kolwezi) – pisarz i aktor kongijsko-belgijski. Z wykształcenia psycholog. W Kongu pracował m.in. jako nauczyciel, tam też rozpoczęła się jego kariera literacka. W rodzinnym kraju opublikował m.in. powieści *Je ne suis pas un sorcier* (1981) i *Un cauchemar* (1993) oraz zbiór nowel *Londola ou Le cercueil volant* (1984). Zmuszony opuścić Demokratyczną Republikę Konga z powodu prześladowań politycznych, w 1995 roku wyemigrował do Belgii. Doświadczenia te wykorzystał, czyniąc bohaterem swojej najbardziej znanej powieści *Un fou noir au pays des blancs* [Czarny wariat w krainie białych, 1999] imigranta starającego się o azyl polityczny. Powieść oraz spektakl pod tym samym tytułem, w którym autor odgrywa tytułową rolę, odniosły wielki sukces nie tylko w Belgii, ale i w innych krajach francuskojęzycznych. Pie Tshibanda pisze o emigracji i różnicach kulturowych z dużą dozą humoru. Rasizm, sztykany administracyjne czy trudności adaptacyjne są opisywane z ironicznym dystansem. Narrator Tshibandy wystrzega się uproszczeń i czarno-białej moralistyki. Utwory Pie Tshibandy nie były dotąd tłumaczone na język polski. Przełożony fragment to pierwszy rozdział wspomnianej powieści.

**Nota bibliograficzna oraz informacje o prawach autorskich /  
Editorial Note and Copyright Information:**

- Ivan Alechine**, *Trébuchet*, Copyright : Galilée, Paris 2015, s. 45–62.
- Véronique Bergen**, *Le cri de la poupée*, Copyright: Al Dante, Marseille 2015 (wybór).
- François Emmanuel**, *Portement de ma mère*, Stock, Paris 2001 (wybór).
- Guy Goffette**, *Le soutien-gorge de Moïse*, w : idem, *Une enfance lingère*, Gallimard, Paris 2006, s. 27–35.
- Kenan Görgün**, *Anatolia Rhapsody*, Copyright : Vent d'ailleurs, La Roque d'Anthéron 2014, s. 131–142.
- Thomas Gunzig**, *Le meilleur du XXI<sup>e</sup> siècle*, w : idem, *Assortiment pour une vie meilleure. Carbowaterstoemp et autres spécialités. Textes 2004-2009*. Copyright : Au Diable Vauvert, La Laune 2009, s. 259–276.
- Jacqueline Harpman**, *Orlanda*, LGF, Paris 2009, s. 9–21.
- Caroline Lamarche**, *L'Ours*, Gallimard, Paris 2000, s. 9–30.
- Henri Michaux**, *Repos dans le malheur*, w : idem, *Plume, précédé par Lointain intérieur*, Gallimard, Paris 1938 ; *Mouvements*, Gallimard, Paris 1952.
- Paul Nougé**, *La Publicité transfigurée*, w : idem, *Fragments*, Éditions Labor, Bruxelles 1983, s. 43–73 (wybór).
- Antoine Pickels**, *In nomine*, Hayez&Lansman, Bruxelles 2005, s. 6–20. Copyright : by kind permission of the author.
- Jean-Claude Pirotte**, *Une adolescence en Gueldre*, Copyright: Éditions de la Table Ronde, Paris 2005, s. 71–83.
- Jean-Philippe Toussaint**, *Nue*, Copyright : Éditions de Minuit, Paris 2013, s. 11–16.
- Pie Tshibanda Wamuela Bujitu**, *Un fou noir au pays des blancs*, Bernard Gilson Éditeur, Bruxelles 1999, s. 7–21. Copyright : by kind permission of the author.

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. The publisher apologizes for any errors or omissions in the above list and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions.

Wydawca dołożył wszelkich starań, aby odnaleźć właścicieli praw autorskich i uzyskać ich zgodę na wykorzystanie materiałów prezentowanych w niniejszym numerze czasopisma. Redakcja przeprasza za ewentualne pomyłki i pominięcia w powyższym zestawieniu, a także prosi o wszelkie informacje uzupełniające, które zostaną ujęte w kolejnych wydaniach i dodrukach czasopisma.

Paulina Małochleb  
Malwina Mus  
Anna Pekaniec

## Okropna sytuacja

**Piotr Seweryn Rosół**  
**Genet Gombrowicza**

Fundacja Terytoria Książki,  
Gdańsk 2015

Wielu krytyków i badaczy próbowało już zmierzyć się z Gombrowiczem, jego tekstami i biografią zarazem. Do najgorszych zaliczyć można *Jaśnie panicza* Joanny Siedleckiej. *Genet Gombrowicza* z pewnością zaś należy do najlepszych. W 1952 Jean-Paul Sartre opublikował olbrzymi esej biograficzny poświęcony Jeanowi Genetowi zatytułowany *Genet. Aktor i męczennik*. Pomysł, na którym oparł się Sartre, wykorzystany przez niego w innych esejach – o Baudelaire czy Flaubercie – wywodził się z psychoanalizy i przekonania, że istnieje w życiu człowieka jakiś jeden moment decydujący, jakaś chwila, w której objawia się cała jego istota, i który można badać, by się do niego zbliżyć. Do tej myśli nawiązuje właśnie Piotr Rosół, gdy zakotwicza swą rozległą opowieść biograficzną w Paryżu roku 1963 i sięga po krótki fragment z *Dziennika* Gombrowicza, w którym ten opisuje spotkanie-niespotkanie z Genetem:

„Genet! Genet! Wyobraźcie sobie, co za wstyd, przyplątał się do mnie ten pederasta, ciągle za mną chodził, ja idę ze znajomymi, a tu on na rogu, gdzieś, pod latarnią, i jakby kiwał... daje mi znaki! Zupełnie jakbyśmy byli z tej samej branży! Kompromitacja! A także – możliwość szantażu! Przed wyjściem z hotelu wyglądałem

przez okno... nie ma go... wychodzę... jest! Jego plecy stulone zerkają na mnie!”

Rosół wykorzystuje zatem zarówno postać Geneta, jak i jego twórczość jako klucz interpretacyjny do rozpoznania tekstów Gombrowicza. Siedząc przez trzy tygodnie w hotelu Helder, tuż po powrocie do Europy po dwudziestu pięciu latach pobytu w Argentynie, Gombrowicz zaczyna się w *Ceremoniach żałobnych* Geneta i stwierdza, że zawierają one wszystko to, czego on sam nigdy nie ośmielił się napisać. Genet jako swoją strategię pisarską wybiera bowiem głośne mówienie o sprawach homoseksualnych, to właśnie swoboda, bunt, obsesyjne łamanie tabu stanowią siłę napędową jego tekstów. Tymczasem Gombrowicz spiętrza figury maskujące i pod milczeniem ukrywa wątki homoseksualne. Rosół – uzbrojony w teksty Geneta, analizy literaturoznawców-gombrowiczologów, korespondencję między Gombrowiczem a jego przyjaciółmi oraz opublikowany w 2013 roku tajny dziennik Gombrowicza czyli *Kronosa* – rozpoczyna śledztwo, rozcina kolejne teksty autora *Pornografii*, by wywieźć z nich opowieść o tym, co w społecznej normie wydaje się patologiczne. Patologiczne, czyli prywatne i niepolityczne, to, co rodzi destrukcyjną energię. Gombrowicz odkrywa Geneta jako swoje żenujące *alter ego*, choć Rosół charakteryzuje to spotkanie także jako historię miłosną. Obu łączy wszak doświadczenie ludzi zepchniętych na margines społecznej normy, nie godzących się jednak ani na normę, ani na dyskurs emancypacyjny.

*Genet Gombrowicza* to jednocześnie książka naukowa, badawcza i kryminał, czy też esej sensacyjny: autor przeprowa-

dza drobiazgowo śledztwo, próbuje zgłębić to, co Gombrowicza nazywa „niewysłowionym sekretem”. Rosół na różne sposoby rozumie ten sekret, zderza twórczość Geneta i Gombrowicza, by pokazać między nimi punkty wspólne i różnice. Dynamikę i napięcie w tym tekście wytwarza właśnie nieustanne zderzanie Geneta i Gombrowicza: łączy ich „antynaturalność” – obnażanie konstrukcji w tym, co wydaje się naturalne, przemoc w „naturalności”, pisanie osobliwe, ośmieszanie tradycyjnej analogii między Tekstem a Naturą. Łączy ich skłonność do obrazoburstwa i perwersji, jednakże dzieli to, jak produkują obrazy perwersyjne. Genet stawia na przerysowanie, nagromadzenie seksu i przemocy, podczas gdy Gombrowicz nie zapisuje ani jednej sceny otwarcie seksualnej. Obaj zafiksowani są na tych samych figurach: młodości, niższości, męskości, ale opracowują je w zupełnie inny sposób. Genet pisze o młodości wprost, odmienia ją przez wszystkie przypadki, a przez to – jak twierdzi Rosół – dokonuje jej uprzedmiotowienia, odbiera jej wartość. Gombrowicz umieszcza młodość w sferze pojęć mglistych i niedopowiedzianych, co pozwala mu zachować – jak śmiesznie by to nie brzmiało w odniesieniu do tego pisarza – jej wagę:

„Jeśli ambicją dyskursu, operującego na polu ogólności, uniwersalności, sięga po jasne oddzielenie normy od tego, co patologiczne, to «niedyskursywna» młodość, obok innych Gombrowiczowskich mglistych kategorii, wprowadzając patologiczne w obszar normy, podważa w ogóle zasadność tego podziału. Oto subwersywny wymiar pisania występnego, sugeruje Gombrowicz, oto jego siła i oryginalność

daleko przekraczające transgresję Geneta, możliwą jedynie wewnątrz dominującego dyskursu, tym samym podtrzymującą system jego zakazów”.

Obaj są anti-proustowscy w traktowaniu pamięci, nie wierzą bowiem w jej moc ocalającą i uobecniającą. Takie nastawienie otwiera pole melancholii, umacnia się poczucie utraty, choć jej przyczyny nigdy nie są do końca określone. Genet pisze o utraconej miłości, Gombrowicz – znowu – nie doprecyzowuje jej źródła. Rosół charakteryzuje Geneta jako masochistę, Gombrowicza zaś jako sadystę. Nie chodzi znów jednak o ich upodobania erotyczne, ale o strategię obalania Prawa: Genet jest masochistą, ponieważ pozornie przyjmuje Prawo, podczas gdy sadystyczny Gombrowicz podważa je od podstaw. Genet jest niby posłuszny, by ostatecznie zdradzić, Gombrowicz wybiera inną wartość, która uchyla Prawo. Rosoła nie zadowala jednak to rozpoznanie i, drażąc zagadnienie, pokazuje, jak obaj często odstępują od tych strategii, wybierając rozwiązania przeciwne.

„I jeden, i drugi, odrzucony, który sam odrzuca – inscenizując raz po raz momenty oporu i subwersji albo zdradliwego posłuszeństwa – poświadczają nieusuwalną obecność Prawa”.

To nie jest historia kulturowa homoseksualizmu, ani też portret pisarzy homoseksualistów, choć oba wątki powracają wielokrotnie i rozwijają się w drugim planie. Rosołowi chodzi raczej o spięcie poziomu prywatnego doświadczenia Gombrowicza z jego tekstami oraz o wydobywanie wielu poziomów ukrytych w powieściach i do tej pory słabo rozpoznanych. Zasztyfrowane wątki homoseksualne Rosół roz-

wija szalenie subtelnie, bo biografia nigdy nie służy mu do topornego intepretowania powieści, sprawnie za to porusza się po wszystkich źródłach i tekstach, konfrontując je ze sobą. W liście do Jeleńskiego w 1963 Gombrowicz pisze o tym, że dotknął go właśnie „szalony atak pederastii”, co później nazywa też „okropną sytuacją”. W zapisach w *Kronosie* dotyczących tego okresu, wylicza nadzwyczaj długą listę imion męskich. Rosół stawia zaś tezę, że aktywność seksualna Gombrowicza w tym czasie stanowiła powtórzenie doświadczenia intelektualnego – pisarz w doświadczeniu prywatnym odtwarzał sceny z *Ceremonii żałobnych* Geneta, które czytał w tym okresie.

Badacz często wychodzi od szczegółu, jednego zderzenia, jednej cechy, by wyprowadzić wnioski o charakterze filozoficznym: bada u Geneta i Gombrowicza obecność figury sobowtóra, stosunek do pamięci zbiorowej, do melancholii, śmierci, domu i ojczyzny. Wskazuje na podobne źródła ich poglądów antypolitycznych i antypaństwowych, buduje pole wartości, charakteryzuje strategię, rekonstruuje ich prywatne mitologie. Obaj piszą o powojennym Berlinie, Geneta fascynuje jednak armia niemiecka, ujawnia się tu „miłosna kolaboracja”. Gombrowicz w Berlinie czuje wciąż nieprzepracowane doświadczenie wojny, widzi to miasto jako „punkt najbardziej zbroczony historią”. Choć narracją autora rządzą tutaj największe kategorie – jak melancholia, samotność, sobowtór, śmierć, rozpoznanie, romans, miłość – to świetne są drobne analizy Rosoła, które pokazują z bliska, jak działa ta opowieść: motyw nóg i chodzenia pojawia się u obu pisarzy, ale każdy z nich

inaczej go realizuje: „Prywatna mitologia Geneta i Gombrowicza, jako że narasta w opozycji wobec mitologii mieszczańskiej, którą demystyfikuje Barthes, idzie w odwrotnym kierunku. Zrzeka się idealnej, czystej, niezmiernie pięknej, a przy tym zupełnie bezużytecznej twarzy, z której «wytretuszowano wszelkie wzruszenia» (bo u pierwszego odtwarza, to jest zamienia ją w ikonę, fetysz, a u drugiego deformuje, to jest zamienia ją w gębę wobec innej narzuconej z zewnątrz gęby), a jednocześnie na pierwszym planie umieszcza nogi”.

Inny przykład: obaj zafiksowani są na relacji Pan – Niewolnik, jednak Gombrowicz pisze o Panu zakochanym w Niewolniku. U Geneta Niewolnik zabija Pana.

*Last but not least*, to także opowieść o Genecie – w Polsce właściwie nieznanym, tłumaczonym, choć nie interpretowanym krytycznie. Książka Rosoła stanowi zatem pierwszą próbę i to próbę spełnioną – a także monumentalną dzięki ilości przeanalizowanych wątków i omówio-

nych tematów – interpretacji twórczości Geneta, która pokazuje, że warto sięgnąć po powieści tego autora, by wyczytać w nich coś więcej niż „dziennik złodzieja”.

Choć autor wielokrotnie posługuje się terminami „patologii” (tej nadaje w ogóle status kategorii badawczej) i „wulgarności”, to daleko mu do skandalizowania, nie ma w *Genecie Gombrowicza* żadnej potrzeby obnażenia bohaterów. Przeciwnie – chodzi o rozpoznanie tego, jak tworzą oni swą tożsamość, jak budują swoje wizjerunki i jakich sobowtórów przywołują w tekstach. Rosół tworzy taki rodzaj interpretacji, która pokazując różne sprzeczności, tajemnice, punkty wysiłku, obsesje przewyciężane i utrwalane, sama jest fascynującą opowieścią o czytaniu, płynną i erudycyjną. *Genet Gombrowicza* zahacza, bagatela, o dwa kontynenty, prozę polską i francuską, porusza się swobodnie i twórczo po literaturze ostatnich stu pięćdziesięciu lat, by jednocześnie głęboko przeorać twórczość obu pisarzy.

**Paulina Małochleb**

ALEXZANDER  
(Alexander Fraj Pieniek),  
*Cykl-op lewy*,  
średnica 150 cm,  
akryl, olej, ekolina, collage,  
decollage, autocollage –  
papier, sklejka, 2014–2016  
25 Festiwal Polskiego  
Malarstwa Współczesnego,  
Szczecin 2016,  
Muzeum Książąt  
Pomorskich,  
październik–listopad 2016



# Literacka przygoda na własny rachunek

Jerzy Jarzębski

**Proza: wykroje i wzory**

Universitas, Kraków 2016

W swojej nowej książce *Proza: wykroje i wzory* Jerzy Jarzębski wyznaje: „Ja zaś moje studia – takie, a nie inne – skończyłem trochę z przypadku i literatura nigdy nie była dla mnie czymś tak autonomicznie istotnym jak dla Błońskiego” (s. 410) a w innym miejscu: „Nigdy [...] nie byłem do końca krytykiem literackim. W zasadzie w zawodzie tym zaznaczyłem się tylko jedną książką. Włączyły mnie w to także konkursy literackie” (s. 385). W tej przekornej – jak na autora ponad czterystustronicowego zbioru tekstów o charakterze literaturoznawczym i krytycznoliterackim – autoprezentacji uwidacznia się wyraźna linia programowa jego działalności. Jarzębski wciąż ustawia się w roli czytelnika-entuzjasty, człowieka, który poprzez literaturę usiłuje się czegoś – o świecie, sobie, innych ludziach – dowiedzieć. Tylko tyle i aż tyle. A że przy okazji wyposażony jest w potężną wiedzę, wrażliwość artystyczną i rozległą kulturową świadomość, to na opisie jego doświadczeń literackich niejeden mógłby się kształcić, ponieważ *Prozę: wykroje i wzory* można potraktować jako podręcznik literatury – czy może raczej: lektury, w któ-

rym aspekt wychowawczy ściąga się z meytorycznym.

Książka składa się z tekstów rozproszonych, powstałych w latach 1998–2015 i tylko częściowo publikowanych. To ważne uzupełnienie dorobku wiernego sekundanta polskiej sceny literackiej, który – choćby ze względu na pełnioną funkcję jurora nagród literackich – od wielu lat jest na bieżąco z nowościami wydawniczymi i ma wobec nich konkretne oczekiwania, które potrafi przekonująco uzasadnić. Temu właśnie poświęcona została pierwsza część zbioru, nosząca tytuł *Wartościowania*. Jarzębski przedstawia tu różne koncepcje i funkcje arcydzieła oraz kanonu; zamieszcza swój głośny tekst *Wartościowanie w sieci kultury*, w którym diagnozuje postępujące zróżnicowanie kryteriów oceny literatury; wyraża sceptycyzm wobec zmieniających się sezonowo mód interpretacyjnych i szerzej – wobec dominacji teorii w akademickiej i szkolnej lekturze tekstów literackich. W rozdziale *Problemy z przeszłością* autor zajmuje się kłopotliwymi tematami i zjawiskami polskiej literatury od dwudziestolecia międzywojennego do okresu PRL-u. Najwięcej uwagi badacz poświęca Witoldowi Gombrowiczowi, pisze również o zdeterminowanej politycznie, nieco wypaczonej, niekompletnej współczesnej wizji literatury PRL-u oraz o pisarskich reakcjach na sytuację zniewolenia. Część trzecia, *Formy i tematy ostatniego ćwierćwiecza*, poświęcona została literaturze najnowszej, jej konstytutywnym cechom, podstawowym tematom i nurtom. Całość zamykają *Rozmowy* – zapis spotkań i wymiany myśli między uznanym literaturoznawcą a, w większości, młodymi adeptami literaturoznawstwa.



Teksty zebrane w książce, przekrojowo prezentują ewolucję polskiej literatury współczesnej oraz wyznaczają dla niej nowe perspektywy, a wciąż wysuwająca się na pierwszy plan osobowość autora mocno akcentuje subiektywność tego modelu. Próba ustalenia charakteru nadawcy, który w książce przedstawia się głównie poprzez negacje, wcale nie jest prosta, ale jej podjęcie pozwala uchwycić największą wartość *Prozy: wykroje i wzory* – książki tyleż tradycyjnej, co wywrotowej.

Jerzy Jarzębski jest wybitnym literaturoznawcą, cenionym nauczycielem akademickim, wpływowym jurorem nagród oraz praktycznym uczestnikiem życia literackiego. Wszystkie te funkcje wybrzmiewają w książce, dowie się o nich również czytelnik nieznający sylwetki zawodowej autora. Informacje na ten temat pojawiają się jednak jakby mimochodem, bez specjalnych ceregieli – raczej jako kontekst dla pewnych doświadczeń, wyjaśnienie podejmowanych tematów, uwiarygodnienie stawianych diagnoz niż czyniona wprost autoprezentacja. Pełnione role implikują bardzo poważne podejście do tematu – literatury samej w sobie. Jarzębski nie waha się przed użyciem określenia „arcydzieło” i nie ukrywa, że zajmuje się poszukiwaniami utworów, które na takie miano zasługują. W obrębie jego refleksji pojawia się kategoria kanonu, zaś myślenie o literaturze przyporządkowane jest modelowi kultury, w którym obowiązuje podział na treści wysokie i niskie (badacz rejestruje zresztą migracje zachodzące między tymi sferami w dobie, oceniane go negatywnie, postmodernizmu). Wydawać by się więc mogło, że *Proza: wykroje i wzory* to propozycja wypływająca z du-

cha tradycji, podtrzymująca zwyczajowe *status quo*. Tak jednak nie jest, ponieważ Jarzębski, nie uciekając od wizerunku autorytetu, poddaje rewizji, a czasem nawet krytyce, mechanizmy społecznego funkcjonowania i postrzegania literatury oraz osób z nią zawodowo związanych. Nie wyłączając siebie.

Autor konstruuje swoją narrację na „filarach tradycyjnego światopoglądu”, nie tyle jednak po to, by potwierdzić ich bezwzględność, ile stwarzając w ten sposób pretekst do ich zredefiniowania, zaktualizowania, odświeżenia. Badacz nie zakłada bezdyskusyjności znaczenia „spiżowych terminów”, wiele wysiłku wkłada w ich objaśnianie. Nowe definicje mają charakter opisowy, są chybotliwe, elastyczne na tyle, by pomieścić jak najwięcej wariantów znaczeniowych i nie wykluczyć żadnego z przejawów zjawiska: „Historia arcydzieł wymaga jednak wiary w długie trwanie wartości i hierarchii, a pośrednio: uznania dla elit, które wartości ustanawiają i przy nich stoją. Nie należy mylić tych elit z tak zwanym kulturalnym establishmentem. Członków elity rzeczywistej wyróżnia coś takiego, jak pewien typ żarliwości intelektualnej, poszukiwanie zachwycenia, bezinteresowność – i swoisty szacunek dla tradycyjnych wartościowań i wielkości. «Swoisty», powiadam, bo on może iść w parze z ostrą krytyką lub nawet odrzuceniem takich czy innych zjawisk [...]. Czy zatem arcydzieła istnieją naprawdę?” (s. 24).

Nieufność wobec wszelkich obiegowo funkcjonujących pewników i uparte podejmowanie prób tworzenia samodzielných konstrukcji myślowych to wysuwany przez Jarzębskiego postulat

metodologiczny, ale wydaje się, że również egzystencjalny. Dowodzi tego choćby zarysowana powyżej koncepcja elity – wy prowadzona poza kryteriami klasowymi i ekonomicznymi, określająca *de facto* rodzaj wrażliwości czy postawę życiową możliwą do osiągnięcia dla każdego chętnego. Sam autor zaświadcza funkcjonalności takiej perspektywy, gdy demonstracyjnie rezygnuje z „tonu akademickiego” na rzecz „prywatnej przygody intelektualnej”. W wielu tekstach tego zbioru krytykuje już to rozbuchaną erudycyjność rozpraw naukowych – która maskuje nieumiejętność prowadzenia samodzielnego wywodu – już to dominację teorii w badaniach nad tekstami literackimi. Stąd też, jak się wydaje, pewna nonszalancja, z jaką Jarzębski odnosi się do swojej kariery (co sygnalizowałam we wstępie). Chyba woli myśleć o sobie jako o wrażliwym czytelniku, który ocenia wartość dzieła podług własnych preferencji („Skoro wierze w arcydzieło nie towarzyszy jednak wiara w gotowe normy, jedyne, co mu [poszukiwaczowi arcydzieł – przyp. M.M.] pozostaje, to siebie samego jako metr potraktować” – s. 21), niż jako o krytyku literackim. Od określenia „uczony” pewnie wolałby status odbiorcy zafascynowanego twórczością konkretnego pisarza i poszerzającego wiedzę na jej temat. Zamiast nauczyciel, chyba wolałby być traktowany jako partner w dialogu.

To znamienne, że wśród zamieszczonych w tomie rozmów w zdecydowanej większości interlokutorami Jarzębskiego są przedstawiciele młodego pokolenia. Taka decyzja wydawnicza nie skutkuje, bynajmniej, efektem konfrontacji mentora i adepta. Odwrotnie, rozmówcy –

w pewien sposób niewinni, powodowani autentyczną ciekawością, często pytający o kwestie elementarne – prowokują odpowiedzi, które wymagają namysłu i dotyczą istoty rzeczy. Niektóre z tekstów z pozostałych rozdziałów zbioru stanowią rozwinięcie wątków, które wyłoniły się właśnie w tych międzypokoleniowych spotkaniach. Co szczególnie interesujące, metryka nie determinuje przebiegu rozmów – Jarzębski broni Doroty Masłowskiej przed krytyką ze strony rozmówczyń z jej pokolenia, deklaruje zainteresowanie młodymi autorami („Tak więc wszystkie książki pisane przez ludzi młodszych ode mnie były dla mnie interesujące, bo pokazywały mi odmienną wersję świata, z którą ja nie zetknąłem się nigdy bezpośrednio” – s. 380), otwarcie przyznaje się do nieznamomości pewnych książek (np. *Polactwo* Rafała Ziemkiewicza), co tylko podkreśla jego czytelniczą autentyczność i niweluje dystans. Ta młodość ducha i bezkompromisowość myślowa ma swojego patrona w osobie Jana Błońskiego. Ostatnim tekstem zbioru jest opublikowane pierwotnie w „Gazecie Wyborczej” pożegnanie zmarłego krytyka, a dla Jerzego Jarzębskiego – również mistrza, promotora, przyjaciela. Umieszczenie wspomnienia w rozdziale *Rozmowy*, tuż po zapisie spotkań z własnymi uczniami, jest niezwykle wymowne.

Większość tekstów zawartych w zbiorze ma naturalnie charakter literaturoznawczy – poświęcone są konkretnym zagadnieniom literackim, pisarzom, interpretacji ich dzieł. I choć pojawiające się co rusz metatekstowe wstawki dotyczące zasad i powinności krytyki składają, by w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na ów postulatyczny aspekt zbioru, to *Proza:*

*wykroje i wzory* jest przecież poza wszystkim znakomitą książką o literaturze. Na kształt zawartych tu syntez i omówień zjawisk znacząco wpływa fakt, że ich twórca pełni funkcję jurora nagród literackich. Niewiele jest książek – zwłaszcza dotyczących literatury najnowszej – w których tezy autora podbudowane są tak szerokim materiałem badawczym. Argumentacje Jarzębskiego uwzględniają wszystkie ważne powieści wydane w ostatnich kilkudziesięciu latach, ale oparte są także o treści książek autorów pomniejszych lub z perspektywy czasu zapomnianych (Bronisław Świdorski, Wiola Vein, Daniel Odija, Jacek Bocheński, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Marek Jastrzębiec Mosakowski i inni), a nawet manuskrypty zgłaszane do konkursów. Szeroka świadomość kulturowa autora, mimo deklarowanej we *Wstępie* redukcji podbudowy erudycyjnej, pozwala mu na płynne odnośnienie się do zjawisk i twórców osadzonych w bardzo różnych epokach i porządkach (m.in. Janicjusz, Szymonowicz, Mickiewicz, Żeromski, Smarzewski).

Tekst literacki stanowi dla Jarzębskiego wartość samą w sobie. Jeśli zawiesić jego ocenę estetyczną, może być traktowany jako interesujący obiekt socjologiczny – przejaw tego, co zajmuje twórców (a więc pewnie i szersze środowisko, w obrębie którego funkcjonują) i w jaki sposób usiłują komunikować się ze światem. W optyce autora *Prozy: wykroje i wzory* literatura nie funkcjonuje w próżni, jej badanie i interpretowanie wymaga zakotwiczenia w konkretnym momencie historycznym: „Realizm będzie zatem wkraczał do prozy w okresach, w których rodzą się nowe, zdobywcze systemy ekonomiczno-kul-

turkowe i polityczne, wymagające literackiego rozpoznania, łase na opisującą je «wielką narrację». Nie darmo instalujący się w Polsce po wojnie komunizm domagał się dla siebie literackiej epopei i dostał ją – taką dokładnie, na jaką zasłużył, to znaczy marną zarówno myślowo, jak i artystycznie” (s. 210). Zwłaszcza powieść stanowi odzwierciedlenie „ducha czasu”, ale również pełni funkcję kreatywną, zatem jej treść (jak również dostępność, sposób dystrybucji itd.) może mieć wpływ na kształt rzeczywistości pozatekstowej.

Jerzy Jarzębski w wielu miejscach podkreśla wartość spotkania, jakie umożliwia literatura. Napisał książkę, w której osobowość autora przejawia się na tyle silnie, by akt lektury umożliwił jej rozpoznanie i skłaniał do dialogu. Poszczególne teksty opatrzone są jego osobistą sygnaturą w postaci plastycznej metaforyki, mocnych, gnomicznych puent, czasem specyficznej ironii. Rzeczywiście, jak przenieśmy się do *Wstępie*, udało mu się stworzyć prywatną historię dwudziestowiecznej polskiej literatury. Owa prywatność ma zarazem charakter postulatywny – to jedyny uczciwy, zdaniem Jarzębskiego, tryb lektury: „Bo kryteria sobie, a smak sobie – ten smak, który formuje się powoli w czytaniu, nie będąc bez reszty rezultatem ani rozumowych operacji lub fachowego wykształcenia, ani przynależności do kreującej gusty elity, ale po prostu czytelniczkiej empirii. [...] niezależnie więc, w jakiej mierze [krytyk – przyp. M.M.] przekonany jest o obiektywizmie i niepowtarzalności własnych sądów, nie może zrobić, by je uwierzytelnić, nic więcej, jak opatrzyć je autografem” (s. 46).

**Malwina Mus**

# Środek, końce i początki

Joanna Lech  
Sztuczki

Nisza, Warszawa 2016

**S***ztuczki*<sup>1</sup> to debiut prozatorski Joanny Lech. Tym samym dołącza ona do grona poetek, które na chwilę – dłuższą czy krótszą – rezygnują z liryki na rzecz epiki. W kolejności alfabetycznej: Justyna Bargielska (*Obsoletki, Małe lisy*), Julia Fiedorczuk (*Biała Ofelia, Bliskie kraje*), Anna Janko (*Dziewczyna z zapalkami, Pasja według św. Hanki, Mała zagłada*), Anna Piwkowska (*Franciszka*), Agnieszka Wolny-Hamkało (*Zaćmienie, 41 utonięć*) – by wymienić kilka nazwisk, z mniejszym lub większym powodzeniem sięgają po prozę, nieodmiennie wplatając w nią poetyckie nitki. Fiedorczuk, Janko i Wolny-Hamkało udało się odejść od silnego liryzowania prozy, Piwkowska poezję uczyniła tematem opowieści adresowanej do nastoletnich czytelników. U Bargielskiej nieustająco uchwytne liryczne dykcje przydaje *Obsoletkom* i *Małym lisom* pewnej lekkości, mimo ich miejscami bardzo poważnej tematyki, albo, przeciwnie, podkreśla ciężar podejmowanych zagadnień. A jak to wygląda u Joanny Lech? Podzielona na dwie zasadnicze części, rozbite na mniejsze całości, „opowieść o dorastaniu, opowieść o stracie” – parafrazując zapowiedź z okładki – jest areną wyjątkowo intensywnych zmagania dwóch ży-

wiołów: immanentnej poetyckości (o różnym stopniu nasycenia) i próbującej wybić się na samodzielność epickości. Raz wygrywa jeden, raz wygrywa drugi, na ogół szala przechyla się na stronę prozy, która jednakże nigdy nie jest wolna od mniej lub bardziej dyskretniej stylizacji, balansuje na granicy zwartego, ale pełnego szczegółów opisu, błyskawicznie przechodzącego w surrealne konstrukty, szybko wypierające miejscami naturalistyczne zakorzenie fabuły w twardej rzeczywistości. To jeden z wartościowych aspektów *Sztuczek* – giętka narracja, budowana z wyjątkowo plastycznego języka, zrytmizowanego, dosadnego, żywiołowego, brutalnego, niekiedy wulgarnego, bezkolizyjnie zmieniającego się w czułe egzekwie, bądź w chropowate, choć pełne wzruszenia wspomnienia dzieciństwa na wsi i mieście w latach 90. XX wieku.

Joanna Lech w miarę precyzyjnie odtworza aurę tamtych dni – o zdecydowanie innej niż współczesna dynamice. Na czym polegała? Otóż, była synonimem głębokiego, niemalże ekstazyjnego doświadczenia świata, którego metonimią była wieś, Niebo, pozornie wyjątkowa, a przecież dość stereotypowa. Podkarpacka miejscowość stanowiła swoisty mikrokosmos. Wydarzyło się w nim wszystko to, co wydarzyć się mogło/musiało/nie powinno. Co ważne, dzieciństwo bohaterki, Gosi, wyznaczone było przez kolejne śmierci – zwierząt, przyjaciół, członków rodziny – tylko na nim skupia się narratorka, tylko ono, utrapiona mantra, interesuje bohaterkę. Gdyby spróbować przedstawić je w formie graficznej, byłyby to zaciskające się wokół dziewczyny kręgi. Urszula Kuczyńska w recenzji zamiesz-

czonej w „Kulturze Liberalnej” słusznie zauważyła, że *Sztuczki*: „[...] podszyte są umieraniem – ludzi, zwierząt, przyrody. To piękna, poetycka wizja świata, który podlega rozkładowi i gniciu, rozpadając się i rozsypując równie bezlitośnie, co bezustannie i niezmiennie. *Sztuczki* są zmysłowym, malowanym lirycznym językiem tekstem o tym, że tylko śmierć trwa i jest wieczna. Tak jak ból, brak i smutek, które po sobie zostawia”<sup>2</sup>.

Rzeczywiście, trudno nie zauważyć, iż w szczególny sposób Lech hołduje raczej ciemnym nastrojom; budowany przez nią świat, czy raczej – odyskiwany ze wspomnień głównej bohaterki, jest przejmująco doraźny, ulotny, o tyle istnieje, o ile rozmywa się, rozlewa, płonie. Stała jest pewność zaniku, gwarancja porażki. Można próbować zapobiec jej tylko w jeden sposób – porzucając przestrzeń dzieciństwa, zostawiając za sobą groby bliskich; chociaż fizycznie oddalone i tak zostaną w pamięci: „Wszystkie te głupie, niepotrzebne, niezawinione śmierci, wszystkie małe wojny ciągnące się za twoimi plecami. Przecież zawsze już będziesz w sobie nosić, one się nie zagoją”. (S 150) Umierają kochani dziadek, babka, odchodzi przyjaciel Andy i koleżanka Ula, giną zwierzęta – świnka morska, koty, Maciuś Pierwszy i Drugi, słyszy się o samobójstwach.

Niebo, centrum dziecięcego świata, jest wyjątkowo mroczne. Co nie razi w szczegółach, lecz z pewnego oddalenia zaczyna być nużące, śmiertelna wyliczanka powszedniejsze, i nie do końca wiadomo, do czego ma prowadzić. Jeśli wzruszają opisy odchodzenia dziadka i babci, dość surowe, szorstko czułe, to rozdział poświęcony śmierci Jaśka (tak miał napraw-

dę na imię Andy) pełen jest żalobnych klisz. Może o śmierci nie da się mówić inaczej jak przy pomocy utartych fraz?

*Sztuczki* nie są jednak tylko i wyłącznie opowieścią o wydłużającej się liście nieobecnych ważnych osób. Karol Maliszewski w zamieszczonej na skrzydełku okładki notatce akcentuje dynamikę działań dziecięcych bohaterów/bohatek, walczących z wszechogarniającą nudą, monotonią, powtarzalnością. Ciągłe bycie w ruchu, zachłanne, głębokie doświadczanie świata ma na celu choćby chwilową ucieczkę przed grożącą stagnacją, popadnięciem w schematyzm narzucany przez dorosłych. Liczy się autentyczność doznań – lub choćby jej markowanie – którą można osiągnąć dzięki kompulsywnej aktywności. Stąd też w pierwszym rozdziale pierwszej części, czytelnicy od razu są wrzucani w środek historii: „Więc w pewnym momencie chcieliśmy jechać dalej. Dotrzeć na sam koniec świata, za ostatni zakręt. Za rzekę, do samego jej źródła. Chcieliśmy sprawdzić, skąd biegnie. Nasza wioska stała u podnóża Bieszczad, chcieliśmy je przejechać. Najbardziej chcieliśmy wejść na wysoką górę, której szczyt mającmy w oddali, kiedy nie było mgły. Była jedyną z granic. Nie wiedzieliśmy czego, ale chcieliśmy ją przekroczyć. W Niebie na prawdę niczego więcej nie było. Wszystko już odkryliśmy, każdą ścieżkę i każdy zagajnik. Każdego dnia wskakiwaliśmy na rowery i pędziliśmy na łąki” (S 9).

Rowerowe wyprawy są synonimami podróży inicjacyjnej, raz po raz ponawianej, mimo, że jej efekty były łatwe do przewidzenia – zmęczenie i pewność, że zostanie podjęta po raz kolejny. Pod koniec *Sztuczek* bohaterka po śmierci babki

zabiera jeden z leżących pod sklepem rowerów i jedzie przed siebie, zostawiając za sobą to, co boli, doskwiera, rani. Istnieje tylko droga i prędkość. Ostatecznie okazuje się, że jeśli nie da się uciec od przeszłości, na pewno można iść dalej, po prostu żyć. Optymizm ponury, ale mimo wszystko obecny, burzony jest przez zagmatwany, przeładowany szczegółami, katastroficzny *Epilog* – ożywają w nim umarli, Niebu grozi zagłada; narracja zmienia się w pierwszoosobową, okazuje się, że zbliżająca się ku końcowi powieść była?/ jest? czytana przez matkę Gosi. Kobieta złości się, domaga się korekt, przeróbek, krzyczy: „Masz to zaraz poprawić, to ma zaraz zniknąć!, [...] To wcale nie tak było! To lato było!”<sup>3</sup> (S 157) Wyjaśnia się tym samym dlaczego patronem pierwszej, najlepszej części powieści został mianowany Marek Hłasko. Fragment z *Pierwszego kroku w chmurach* traktujący o niepewnym kształcie przeszłych wydarzeń, jest nie tylko inicjalnym z licznych odwołań intertekstualnych – uzmysławia, że nic nie wraca w takim kształcie, w jakim się wydarzyło. Ulotność, niepewność, alogiczność, wątpliwości – ekspresywny język *Sztuczek* niemalże bezbłędnie je odtwarza, potwierdzając tym samym, że historia najmłodszych lat może być tylko i wyłącznie jedną z wielu jego możliwych wersji.

Zanim jednak narratorka-bohaterka dojdzie do tego pesymistycznego wniosku, na ponad stu stronach serwuje czytelnikom szereg migawek z dzieciństwa bohaterki. Widać w nich delikatną nostalgię za latami 90. (częsty temat współczesnej polskiej prozy kobiet, o czym świadczą choćby dwie książki z 2015 – *Atlas: Dopelganger* Dominiki Słowik i *Jolanta Sylwii*

Chutnik), elementy powieści o dorastaniu łączone z historią o pierwszej miłości (takiej, do której nie chce się przyznać, i lepiej schować za parawanem obojętności czy niechęci, by móc zza nich pilnie obserwować obiekt westchnień), okruchy powieści obyczajowej (historia rodziców Uli, ojca Jaśka, samej bohaterki). Poszczególne części łączy ważny element – mocne końcowe akcenty. Każdy rozdział ma dobitny wygłos, koniec nierzadko zmienia wymowę całych mikrohistorii. Nie zawsze są to błyskotliwe puenty, czy gwałtowne zmiany akcji, niemniej ich ciężar gatunkowy jest znaczący. Zakończenia łagodzą pojawiający się niespodziewanie patos, obnażają smutne realia, oswajają surrealizm, bywają też nadspodziewanie czułe. To serdeczność kanciasta, nieco wstydliva, jakby nie na miejscu w świecie naznaczonym tyłoma już poniesionymi stratami. Widać też, iż czasami następujące po sobie rozdziały są aż nazbyt autonomiczne, wsobne, a przerzucane pomiędzy nimi narracyjne pomosty są wyjątkowo niestabilne fabularnie. Bronią się formą, ciekawymi chwytami retorycznymi, ale to niekiedy za mało. Autoteliczność zagraża misternie (jednak!) plecionej historii, dość często sprawiającej wrażenie, jakby była raz po raz zaczynana od nowa, bez szans na jedno, klarowne zamknięcie, choć, z wieloma potencjalnymi końcówkami. Finalność tu oznacza momentalność.

W wyraźnie zrytmizowanej prozie, pełnej powtórzeń fraz, zapętleń fabularnych, profilowanych przez starannie dobierane motta (zaczepnięte zarówno z literatury, jak i z filmu, stąd też cytaty np. z Philipa Larkina, Andrzeja Sosnowskiego, sąsiadują z frazami z *Leona Zawo-*

dowca czy *Dextera* – serialu o mordercy-mścicielu) łączą się ze sobą dwie perspektywy – dziecięcej/dziewczęcej, czy też lepiej, dorastającej bohaterki i dorosłej narratorki, oddającej głos swojemu młodszemu alter ego. Nostalgiczna aura zabezpiecza przed czułościowością, a immanentnie połączona z nią empatia, potwierdza zaangażowanie. I chociaż czasami opowieść o dzieciństwie i wchodzeniu w dorosłość, w której znacznie łatwiej o spektakularne końce niż efektowne początki, nieco się rwie, ginie przytłoczona przez momentami zbyt widowiskowy język – warto dać jej szansę. Jak na dłoni widać w niej, że intensywność życia i wspomnień ciągle stawia opór. I właśnie próby jego przełamania są najważniejsze, a potknięcia są po to, by na drugi raz, uważniej stawiać kroki, precyzyjniej ważyć słowa.

**Anna Pekaniec**



Julia Margaret CAMERON, *Portrait of Virginia Woolf*, fotografia

#### PRZYPISY

- 1 Wszystkie cytaty z powieści lokowane będą przy pomocy skrótu S z podaniem strony. Joanna Lech jest autorką trzech tomów poetyckich: *Zapaść* (2009), *Nawroty* (2010, w 2011 nominacja do Literackiej Nagrody Nike), *Trans* (2016).
- 2 Urszula Kuczyńska, *Proza cyberpoetki. O „Sztuczka” Joanny Lech*, „Kultura Liberalna” 2016, nr 394. Dostęp online: <http://kulturaliberalna.pl/2016/07/26/urszula-kuczynska-recenzja-joanna-lech-sztuczki/> [data dostępu: 16. 08. 2016].
- 3 „Przeszłość zdeponowana w pamięci wcale nie jest bezpieczna, a odzyskanie depozytu nastęcza wiele trudności”. Marek Zaleski, *O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 33. Uwaga Zaleskiego jest dobrym komentarzem do strategii rekonstruowania dzieciństwa w *Sztuczkach*. Niebezpieczeństwo i przeszkody w przywoływaniu wspomnień zasadzają się na zniekształceniach indywidualnych dyspozycji, zawirowaniach pracy pamięci. Wspominanie nie jest łatwe, podobnie jak radzenie sobie z konsekwencjami przeszłych aktywności. Bohaterka powieści Lech, zafiksowana na tym, co było, zdaje sobie sprawę z deficytów odtwarzanej przeszłości, stąd też często liryzuje prozę, figurami stylistycznymi maskując świadomość przewidywanej klęski próby powrotu do dzieciństwa.

Julia Margaret Cameron (1815-1879)



Ewa Hearfield  
Anna Łabędzka

## Julia Margaret Cameron. Dwusetna rocznica urodzin artystki- -fotografki

W 1923 Virginia Woolf napisała sztukę teatralną, choć być może „sztuka” nie jest tu właściwym słowem – to raczej farsa teatralna, w której poważna pisarka nieoczekiwanie ujawnia się jako autorka lekkiej i dowcipnej komedii. Farsa ta, za-tytułowana *Freshwater*, została przez nią poprawiona w 1935, a następnie 18 stycznia tego samego roku wystawiona jako przed-stawienie amatorskie w studiu siostry Vir-ginii, malarki Vanessa Bell przy Gordon Square 46, w Bloomsbury, w Londynie.

W domu przy Gordon Square 46, w la-tach 20. XX wieku, często spotykała się angielska bohema, grupa intelektualistów i artystów zwana – od nazwy dzielnicy – grupą Bloomsbury. Wspólne wieczory czasami zamieniały się w głośne impre-zy, podczas których wystawiano lub czy-tano amatorskie przedstawienia teatral-ne, często przeplatane tańcem i śpiewami. Sztuka Virginii Woolf była jedną z takich komediowych fars, napisaną dla zaba-wienia grupy przyjaciół i rodziny, którzy zresztą w niej wystąpili. Wystawiono ją raz, z okazji szesnastych urodzin siostrze-



nicy pisarki, Angeliki Bell, która zagrała w niej główną rolę. *Freshwater*, wystawiona przed kilkudziesięcioosobową publicznością, okazała się wielkim sukcesem – jeden z oglądających wspominał później, że widzowie tak głośno się zaśmiewali, iż trudno było usłyszeć, co mówią aktorzy. Potem sztuka trafiła do szuflady. Odnaleziono ją dopiero w 1969.

*Freshwater* jest dowcipną satyrą na wcześniejszą, bo wiktoriańską, ale również sławną bohemę artystyczną. Sztuka opisuje bowiem grono przyjaciół mieszkających w XIX wieku w Freshwater (stąd tytuł), małej miejscowości nad zatoką Freshwater Bay na wyspie Isle of Wight u południowych wybrzeży Wielkiej Brytanii. Dziś jest popularną miejscowością turystyczną, ale w XIX wieku była to mała osada, której malowniczy krajobraz i ustronne położenie skusiły notorycznego introwertyka, wybitnego poetę-laureata lorda Tennysona do kupienia tam domu nad morzem. Należący do Tennysonów Farringford House często odwiedzali przyjaciele gospodarza, wybitni artyści i intelektualiści, którzy chętnie zostawali tu dłużej. Wkrótce tuż obok dom kupiła zaprzyjaźniona z poetą, ekscentryczna artystka-fotografka Julia Margaret Cameron. Oboje z Tennysonem odgrywają znaczące role w komedii Woolf, której akcja kręci się wokół historii małżeństwa wybitnej – choć wówczas zaledwie siedemnastoletniej – aktorki Ellen Terry ze starszym od niej o 20 lat malarzem Georgem Frederikiem Wattsem.

Wybór tematu nie był przypadkowy, albowiem Julia Cameron była cioteczną babcią pisarki i anegdota o jej ekstrawaganckim stylu życia, dzieciństwie spędzo-

nym w Indiach, egzotycznych podróżach, rodzinnych plantacjach kawy na Cejlonie (Sri Lance) oraz fotograficznej pasji – stanowiły część rodzinnej legendy Woolfów, przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Na ścianach domu Virginii wisiały wykonane przez krewną fotografie. Victoria Olsen, autorka biografii *From Life. Julia Margaret Cameron and Victorian Photography* (2003) zasugerowała nawet, że istniało głębsze podłoże tego zainteresowania: dziewiętnastowieczna fotografka musiała być dla pisarki ważnym i fascynującym modelem kobiety-artystki, zwłaszcza, że obie obficie czerpały inspiracje z najbliższego kręgu rodziny i przyjaciół.

Virginia Woolf nie poprzestała zresztą na napisaniu farsy o ekscentrycznej ciotecznej babci i jej znajomych: w 1927, wraz z Rogerem Fryem, wybitnym angielskim malarzem i krytykiem, również członkiem grupy Bloomsbury, opublikowała wybór fotografii Cameron w Hogarth Press. Napisała do tego tomu esej biograficzny, a Fry modernistycznie zanalizował fotografie pod względem artystycznym. W pewnym sensie publikacja ta stała się początkiem sławy Cameron jako artystki, albowiem za jej życia prace te odbierane były przez publiczność i krytyków z mieszanymi uczuciami. Często oskarżano ją wręcz o techniczną niekompetencję – obecnie zaś cieszy się, moim zdaniem zasłużoną, opinią jednej z najwybitniejszych brytyjskich artystek-fotografek XIX wieku.

W 2015 przypadła dwusetna rocznica urodzin Julii Margaret Cameron i z tej okazji dwa znaczące londyńskie muzea zorganizowały wystawy jej fotografii, uzupełnione serią prelekcji. W Science

Museum pokazano 94 fotografie z tzw. *Albumu Herschela* (1864) oraz prace artystki z okresu cejlońskiego. Ozdobą wystawy był jedyny zachowany obiektyw z jej aparatu fotograficznego oraz notatki do autobiografii.

Muzeum Wiktorii i Alberta – które również przygotowało trwającą do marca 2016 wystawę dzieł Cameron – może poszczycić się tym, że było pierwszym muzeum gromadzącym jej fotografie oraz zorganizowało pierwszą muzealną wystawę prac artystki (150 rocznica tej wystawy przypadła również w 2015). South Kensington Museum – jak początkowo nazywało się Muzeum Wiktorii i Alberta – ufundowane zostało z zysków z Wielkiej Wystawy Światowej, która odbyła się w Londynie w 1851. Pierwszym jego dyrektorem był sir Henry Cole, entuzjasta fotografii i przyjaciel Julii Cameron. W 1868 South Kensington Museum ofiarowało nawet fotografce dwa pokoje, których mogła używać jako studio. W 2015 Muzeum Wiktorii i Alberta wystawiło ponad sto fotografii Julii Cameron ze swojej bogatej kolekcji, w której znajdują się m.in. listy artystki do Cole'a.

Historia życia Julii Margaret Cameron i jej drogi do sławy jest szczególnie fascynująca. Cameron – zawsze ekscentryczna, głęboko religijna i wrażliwa na piękno sztuki oraz otaczającego ją świata – odkryła swój talent dopiero jako dojrzała kobieta, w wieku 48 lat. Wkroczywszy raz na drogę sztuki, nie ustawała w poszukiwaniach indywidualnego sposobu na wyrażenie absolutnego piękna; estetycznego bądź wewnętrznego piękna fotografowanych modeli, którymi często byli jej bliscy przyjaciele i rodzina. Za-

interesowana głównie portretami, obsesyjnie dążyła do nawiązania emocjonalnej więzi pomiędzy modelem a fotografem – co w rezultacie dawało poczucie głębokiego napięcia, niezwyklej bliskości z fotografowanym, które wciąż wyczuwalne jest, kiedy patrzymy na jej fotografie. Była uparta, jako artystka i fotografka trudna i wymagająca. Jej sesje fotograficzne były postrachem rodziny i przyjaciół, których terroryzowała, zmuszając do długotrwałego i męczącego pozowania tak długo, aż osiągnęła zadowolający dla siebie wynik. Od początku starała się udowodnić publiczności i krytykom, że nowo powstała sztuka fotografii nie jest jedynie komercyjną zabawką, ale, we właściwych rękach, pozwala na artystyczną interpretację świata. Nie ustawała przy tym w wysiłkach, aby krytycy przestali traktować ją pobłaźliwie jako „kobietę” i zaczęli oceniać jej prace pod względem artystycznym.

Urodziła się jako Julia Margaret Pattle 11 czerwca 1815 w Kalkucie (dziś Kolkata – stolica hinduskiego stanu Zachodni Bengal). W XIX wieku to założone przez Brytyjczyków miasto było bogatym kosmopolitycznym portem, gdzie koncentrował się lukratywny handel solą, egzotycznymi przyprawami, jedwabiem i muślinem, przyczyniając się do wzbogacenia potężnej i wpływowej Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej.

Matka Julii, Adeline de l'Etang pochodziła z francuskiego rodu, ojciec, James Pattle, był wysokim rangą urzędnikiem w Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Stanowisko to gwarantowało wysokie dochody – rodzina Pattle posiadała duży i gustowny dom na przedmieściach

Kalkuty. Julia była jednym z dziesięciorga dzieci – dorosłego wieku dożyło siedem córek, w tym Maria Theodosia, przyszła babcia Virginii Woolf. Klimat Kalkuty był jednak zabójczy – wszyscy mieszkańcy tego miasta, wybudowanego na podmokłych bagnach w dolinie rzeki Hooghly, cierpieli z powodu gorącego i parnego powietrza, sezonowych monsunów oraz ulewnych deszczy. Zanieczyszczona woda powodowała epidemie malarii oraz cholery. Nic więc dziwnego, że wśród zamieszkujących Kalkutę rodzin brytyjskich panowało przekonanie, iż aby ocalić dzieci, należy wysłać je stąd jak najdalej – i na jak najdłużej. Zwykle wysyłano – najczęściej do Anglii – dzieci w wieku lat trzech, co zarówno dla nich, jak i rodziców, było przeżyciem traumatycznym, odzwierciedlonym w wielu zachowanych z tamtych czasów listach i wspomnieniach (piszą o tym m.in. zaprzyjaźniony z Juli William Makepeace Thackeray czy Rudyard Kipling).

Wszystkie panny Pattle po kolei wysłane zostały do Paryża, do ich arystokratycznej babci Therese de l'Etang. Odebrały tam wykształcenie stosowne do swego urodzenia: nauka tańca, gry na pianinie, śpiewu, wyszywania, płynnej konwersacji po francusku, planowania i wydawania uroczystych kolacji i obiadów oraz zarządzania domem i służbą. Lista lektur obowiązkowo zawierała Biblię, ale też sztuki Szekspira i poezję. Dziewczynki uczyły się rysunku i malarstwa, zwiedzały muzea i galerie sztuki, a także chodziły do teatru – wystawianie amatorskich przedstawień teatralnych było również na porządku dziennym, podobnie jak „żywe obrazy” organizowane dla zabawienia gości. Ju-

lia, od dzieciństwa więc zaznajomiona z teatralnymi kostiumami i rekwizytami wykorzystywanymi przy takich okazjach, będzie potem często wykorzystywała swoich znajomych jako modeli do fotografii ilustrujących legendy i sceny historyczne.

Panny Pattle mówiły płynnie po angielsku, francusku, niemiecku, ale też w języku hindi, którym brytyjskie panie domu porozumiewały się z hinduską służbą w Kalkucie. Język ten później, kiedy już jako mężatki zamieszkały w Anglii, stał się dla nich językiem siostrzanych sekretów.

Julia wróciła z Paryża do Kalkuty jako osiemnastoletnia panna. Jednakże zdrowie jej szybko uległo pogorszeniu (całe życie cierpiała na choroby dróg oddechowych, zawroty głowy i omdlenia), więc w 1836 rodzina zdecydowała, że dziewczyna spędzi kilka miesięcy w południowoafrykańskim Kapsztadzie (Cape Town), mieście u podnóża Góry Stołowej, którego łagodniejszy klimat, winnice oraz zielone ogrody zwabiały na długie urlopy zdrowotne rodziny urzędników brytyjskiego imperium.

Panna Pattle szybko zaprzyjaźniła się z niewielką grupą Brytyjczyków przebywających wówczas w Kapsztadzie. Jednym z nich był wybitny matematyk, fizyk i astronom sir John Herschel, który przeprowadził się tu wraz z rodziną, by przy pomocy zbudowanych przez siebie potężnych teleskopów obserwować i szkicować mapy południowej części nieba oraz kontynuować prace nad obserwacją mgławic i gwiazd podwójnych. Serdeczna przyjaźń Julii z Herschelem przetrwała do końca życia astronoma, który był jednym z pierwszych entuzjastów fotografii – odkrył tiosiarczan sodu,

wykorzystywany w procesie fotograficznym oraz cjanotypię, przypisuje mu się również wprowadzenie do angielskiego terminów „negatyw”, „pozytyw”, a nawet samego pojęcia „fotografia”. Fotografia Herschela, wykonana w 1867 przez Julię Cameron, jest najbardziej znanym portretem astronoma, któremu artystka również podarowała jeden ze swoich najlepszych albumów, zwany od jego nazwiska *Albumem Herschela*.

Również w czasie pobytu w Kapsztadzie Julia poznała swego przyszłego męża, o dwadzieścia lat starszego od siebie prawnika Charlesa Hay Camerona, który, podobnie jak ona, przebywał tu dla podratowania zdrowia. Mimo różnicy wieku zakochali się w sobie i wkrótce potem wzięli ślub.

Życie małżeńskie zaczęli zabezpieczani finansowo: ona wniosła do związku znaczny posąg, on nie tylko swoje dochody i pozycję w Najwyższej Radzie Indii, ale i plantacje kawy, które zakupił na Cejlonie z nadzieją znacznego zysku. Pierwotne dziecko Cameronów, córka której po mamie nadano imię Juley, przyszło na świat w 1838, dwa lata później urodził się pierwszy z czterech synów – Eugene. W 1843 Charles awansował i finansowa przyszłość rodziny zdawała się zapewniiona. Jednakże Cameron coraz częściej podupadał na zdrowiu, ponadto nieuchronnie zbliżał się termin wysłania dzieci do Anglii – zwłaszcza mały Eugene ciągle chorował i Julia, jak większość brytyjskich matek w Kalkucie, starała pogodzić się z myślą, że ceną ratowania córki i syna przed zgubnym klimatem jest rozstanie z nimi. Świadomość ta rozdzierała jej serce – Eugene miał zaledwie 3 lata.

Rozstanie z Juley i Eugenem było dla niej nieomal nie do zniesienia. Targana niepokojem o pogarszające się zdrowie ukochanego męża i tęsknotą za dziećmi, coraz częściej naciskała na Charlesa, by wszyscy przenieśli się do Anglii. On też bardzo przeżył rozstanie z dziećmi, o przeprowadzce jednak myślał z niechęcią, obawiając się – po utracie świetnie płatnej posady w Indiach – o finansową przyszłość szybko powiększającej się rodziny.

Wreszcie podjęto ostateczną decyzję: w 1848 Charles zrezygnował z urzędniczej pracy i rodzina Cameronów opuściła Indie na zawsze. Po powrocie do Anglii dwoje dorosłych i czworo ich dzieci zamieszkało w domu siostry Julii, Sary i jej męża Toby'ego Prinsepa. Mimo długiej nieobecności w kraju małżonkowie mieli tu wielu znajomych i przyjaciół, więc teraz oboje entuzjastycznie odnowili przyjaźnie: Julia z dzieciństwa z Indii, Charles z lat szkolnych w Eton. Dom Prinsepów – Little Holland House – położony był w Kensington, wówczas przedmieściach Londynu, ale, mimo oddalenia od centrum, gospodarzom udało się stworzyć ogromnie popularny salon artystyczny, naśladowujący tradycję paryskich salonów Madame de Récamier czy Madame de Staël. W jego prowadzeniu główne role odgrywały siostry Pattle, teraz już zamężne i mieszkające w Anglii, na czele z Sarą i Julią, która znakomicie czuła się w środowisku artystów i pisarzy. W londyńskim towarzystwie słynęły ze swej ekscentryczności, oryginalności oraz urody, choć Julia powszechnie uważana była za brzydkie kaczątko w rodzinie Pattle. Niektórzy ze zgrozą, inni zaś

z podziwem powtarzali, że siostry nie noszą krynolin i gorsetów. Odrzucając wiktoriańskie konwenanse i podkreślając swoje związki z hinduską tradycją, spacerowały – podzwaniając grubymi złotymi i srebrnymi bransoletami – ulicami Londynu ubrane w kolorowe suknie związane w talii złocistymi sznurami i okryte hinduskimi szalami. Przyjaciele, którzy zostawali na noc w gościnnym domu Prinsepów, widywali je często, jak przesiadywały do późna na miękkich sofach, szyjąc i przerabiając własne suknie oraz plotkując w języku hindi.

W 1860 Cameron odwiedziła rodzinę lorda Tennysona – z którą była w zażyłej przyjaźni od wielu lat – na wyspie Isle of Wight. Zauroczona krajobrazem kupiła w pobliżu dom, który nazwano Dimbola Lodge (to właśnie w nim rozgrywa się akcja sztuki Woolf) od nazwy plantacji Cameronów na Cejlonie. To tutaj, w 1863, Julia Cameron dostała w prezencie od ukochanej córki swój pierwszy aparat fotograficzny. Było to dla niej czas przełomu – zdefiniowania się pomiędzy rolą żony i matki a nowym artystycznym powołaniem. W ciągu zaledwie roku Julia Cameron została członkinią Towarzystwa Fotograficznego w Londynie i w Szkocji. Z pasją przystąpiła do inwestowania w fotografię, która była wówczas nie tylko droga, lecz także bardzo skomplikowana, wymagała wiele cierpliwości oraz zwykłej siły fizycznej potrzebnej do przenoszenia ciężkiego sprzętu fotograficznego. Dzieciom i nastawie fotograf – oprócz samego aparatu, który wyglądał jak spora drewniana skrzynia – potrzebował szklanych płytek, powleczonych światłoczułą warstwą, odpowiednio spreparowanych

w ciemni, musiał ponadto posiadać odpowiednio przygotowany papier do wykonywania odbitek i wiele rozmaitych chemikaliów do wywoływania zdjęć. Odbitki musiały być pod koniec dokładnie wypłukane w czystej wodzie, a szklane płytki – ogrzane do odpowiedniej temperatury, aby pokrywająca je glazura mogła zakrzepnąć.

Cameron oddała się fotografii z niezwykłą energią, choć początki były dla niej trudne. W listach do Herschela prosiła o rady w kwestiach technicznych, bo odbitki zepsute były przez nieoczekiwane białe linie, nabierały zielonego koloru, sole srebra sprawiały, że papier robił się czerwony, glazura na szklanych płytkach łuszczyła się. Dla Cameron frustracje techniczne były zaledwie częścią problemów – najważniejsze dla niej było zawsze osiągnięcie specjalnego momentu bliskości z portretowaną osobą. Jej sesje bywały wyczerpujące, męczyła bliskich i przyjaciół – a także gości lorda Tennysona – zmuszając ich do siedzenia nieruchomo przez długi czas potrzebny do naświetlenia światłoczułej płyty, aż do osiągnięcia wyników, które by ją satysfakcjonowały. Słynna w rodzinie Julii była anegdota o poecie Robercie Browningu, którego gospodarze znaleźli w fotograficznej szopie w ogrodzie. Mężczyzna siedział nieruchomo w pozie, w jakiej zostawiła go Cameron, która wyszła i... zapomniała o modelu, a ten był zbyt przestraszony, by się poruszyć.

Najsłynniejsze fotografie artystki to właśnie portrety. W bliskim kole przyjaciół i wielbicieli Tennysona znajdowało się wiele znakomitości. Sfotografowała m.in. Charlesa Darwina, Roberta Browninga,

John Everetta Millaisa, Williama Michale Rossettiego, Edwarda Burne-Jonesa, Thomasa Carlyle'a, Ellen Terry i George'a Frederica Wattsa. Portrety te są intensywnie osobiste, w dużym zbliżeniu, często pozbawione ostrości, co uważano wówczas za niedociągnięcie techniczne, z powodu których autorka była krytykowana a nawet wyśmiewana. Cameron broniła jednak artystycznych walorów swoich fotografii, którą zawsze uważała za sztukę bliską malarstwu i konsekwentnie nadała swoim modelom nieostre, rozmazane kontury, wybierała specyficzny rodzaj światła wydobywającego pozujących jakby z głębokiego cienia, pozostawiając widza pod wrażeniem bardzo osobistego spotkania.

Decyzja o przeprowadzce do Anglii finansowo okazała się dla Cameronów rujnująca. Charles stracił intratną posiadłość i nie udało mu się, mimo wielu wysiłków, dostać żadnego podobnego stanowiska w Anglii, do tego nieustannie chorował. Plantacje kawy nie przynosiły oczekiwanych zysków, głównie z powodu plagi, która rok po roku niszczyła plony. Cameronowie – przyzwyczajeni do luksusowego stylu życia w Indiach – żyli ponad stan, popadając w coraz większe długi, zwłaszcza, że edukacja synów była kosztowna. Julii z coraz większym trudem przychodziło usprawiedliwienie przed sobą i rodziną drogiego zajęcia, jakim była wówczas fotografia, mimo, iż od czasu do czasu udawało jej się sprzedać swoje zdjęcia.

Charles nalegał na przeprowadzkę na Cejlon, licząc na to, że życie na plantacjach okaże się tańsze, a jego obecność i osobiste zarządzanie rozległymi włościami

pomoże podnieść zyski z uprawy kawy. Julia w głębi serca przyznawała mężowi rację, zwłaszcza, że lekarze zalecali taką zmianę ze względu na jego zdrowie. Wiedziała jednak, że przeprowadzka oznaczać będzie zerwanie z – tak istotnym dla jej artystycznego rozwoju – kołem przyjaciół, artystów i wybitnych osobistości świata nauki, bo nie tylko ich fotografowała, ale też z nimi się przyjaźniła i prowadziła intensywną korespondencję, wymieniając poglądy na temat sztuki czy rozwoju fotografii. Wyjazd był dla niej jednoznaczny z wygnaniem, więc broniła się przed nim tak długo, jak tylko mogła – przez prawie dziesięć lat.

Wreszcie w 1875 argumenty Charlesa zwyciężyły. Oboje przeprowadzili się na Cejlon, dołączając do swoich czterech synów: Hardringe'a, Ewena, Charlie'ego i Henry'ego. Dla Julii była to rozpaczliwa decyzja. Pewna, że już nigdy nie zobaczy swoich przyjaciół, rodziny i Anglii, że umrze na wygnaniu, zabrała na statek odpływający z Southampton nie tylko aparat fotograficzny i ulubione fotografie, ale też dwie trumny – jedną dla siebie, wówczas sześćdziesięcioletniej, drugą dla osiemdziesięcioletniego Charlesa. By opłacić podróż, musieli sprzedać niemal wszystkie swoje posiadłości – lord Tennyson kupił kolekcję ich książek.

Po przyjeździe na Cejlon, w listopadzie 1875 Julia natychmiast ciężko zachorowała – poczuła się lepiej dopiero w styczniu.

Cameron nie mogła nie podziwiać piękna wyspy, była również zainteresowana życiem mieszkańców, których fotografowała, choć niewiele zdjęć z tamtego okresu przetrwało. Jednak w listach do

Anglii opisywała swoje nowe życie jako „znośną monotonię”. W 1878 jej syn Har- dringe, który pracował na Cejlonie jako urzędnik brytyjskiej kolonii, dostał ur- lop zdrowotny, który miał wykorzystać w Anglii – rodzice postanowili mu to- warzyszyć i spędzić tam miesiąc. Była to ich ostatnia wizyta w kraju. Pod koniec 1878 wrócili, a Julia znowu zapadła na zdrowiu – zmarła po dziesięciu dniach choroby, 26 stycznia 1879. Charles prze- żył żonę o dwa lata.

W jednym z listów do sir Henry’ego Cole’a, z 21 lutego 1866, Julia Margaret zwróciła się do niego z prośbą, aby wy- stawił w Muzeum Wiktorii i Alberta kil- ka jej fotografii, które, jak miała nadzieję „zachwyć świat”.

Po stu pięćdziesięciu latach, fotogra- fie Julie Margaret Cameron w subtelnym odcieniach sepii, zawieszono ponownie w szacownych murach Muzeum Wikto- rii i Alberta wciąż zachwycają.

**Ewa Hearfield**

Julia Margaret CAMERON, fotografia



# ***Nosferatu* Friedricha Wilhelma Murnaua i *Symfonia grozy* Jeana Guillou. Berliński dialog filmu i muzyki z «żelazną kurtyną» w tle**

**B**erlińska filharmonia, będąca nadal wzorem dla wszystkich liczących się na świecie sal koncertowych, zapropozowała z okazji ostatniego Berlinale niezwykły seans filmowy z towarzyszeniem muzycznej improwizacji.

W niedzielę 14 lutego 2016 Jean Guillou, jeden z najwybitniejszych organistów drugiej połowy XX wieku, zaprezentował swoją lekturę legendarnego dzieła Friedricha Wilhelma Murnaua *Nosferatu – symfonia grozy*.

Siedziba berlińskich filharmoników należy do zespołu Kulturforum zbudowanego przed półwieczem w celu zastąpienia instytucji, które zostały w odciętej murem wschodniej części miasta. Ta położona wśród zieleni Arkadia sztuk wymownie kontrastowała z sąsiednim pasem jałowej ziemi, kontrolowanym przez władze NRD, pełnym wież obserwacyj-

nych oraz zasieków z drutu kolczastego. Po tym *no man's land* zamkniętym ścianą ponurych domów z zamurowanymi oknami przemieszczały się watahy dzikich królików<sup>1</sup>.

Berlinale, festiwal filmowy powołany do życia przez władze alianckie, był wyznacznikiem kulturalnego prestiżu Berlina Zachodniego. Historyczne kino Zoo Palast, gdzie się odbywał, położone przy granicznej stacji kolejowej, równie mocno jak Kulturforum odcinało się swym charakterem od komunistycznego sąsiedztwa. Docierające tam pociągi zdawały się pochodzić z hasowskiego *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ich nieliczni pasażerowie składali się z cudzoziemców i leciwych obywateli strefy wschodniej mających prawo ją opuszczać dopiero na emeryturze. Rolę Charonów konwojujących tę garstkę podróżnych pełnili komunistyczni strażnicy w asyście agresywnych wilczurów. Zarówno zachowaniem jak i umundurowaniem przypominali swych hitlerowskich poprzedników. Jedno przejście przez berliński *check point* wystarczało wtedy za wieloletnie zgłębianie istoty komunistycznego totalitaryzmu.

Palast am Zoo, największe aż do 1998 niemieckie kino, był jednym z tych obiektów zachodniego sektora, które pozwalały na kontynuowanie niemieckiej tradycji sprzed obydwu systemów totalitarnych. Otwarty w 1919 jako Ufa-Palast am Zoo gościł premiery takich filmów jak *Sumurun* (1920) Ernsta Lubitscha z Polą Negri, *Golem* (1920) Paula Wegenera i Carla Boese, *Metropolis* (1927) i *M jak morderca* (1931) Fritza Langa. Premierową galę *Nosferatu – symfonii grozy* – wyświetlanego później w tym samym kinie – zorganizow-



wano 4 marca 1922 w paradnej Sali Marmurowej pobliskiego Berlińskiego Ogrodu Zoologicznego. Połączono ją z balem kostiumowym w strojach biedermeierowskich. Niedługo potem, w 1924, reżyser pokazał w tym samym kinie kolejne swoje arcydzieło – *Portiera z hotelu Atlantic* [*Der letzte Mann*], a w 1926 *Fausta*.

Po upływie prawie wieku filmowo-muzyczny seans w Filharmonii połączył dwa symboliczne miejsca, Forum Kultury i dzielnicę wokół Zoo Palast, zataczając koło od początków XX wieku do teraźniejszości. Przybliżył on wielki Berlin czasów Murnaua, Pabsta, Wienego, Wegenera, Langa do Berlina współczesnego. Dawna metropolia odznaczająca się największą w Europie ilością sal widowiskowych, muzycznych audytoriów oraz kabeletów przyciągających artystów z całego świata jest wzorem dla obecnej. Dobiega w niej końca mozolny proces zablizniania śladów destrukcyjnej przeszłości. Jego ostatnim etapem wydaje się być odbudowa historycznych budynków symbolizujących władzę królewską.

### Nosferatu kontra Drakula

Naturalne zniszczenie *Nosferatu* na skutek upływu czasu nie było jedyną przeszkodą przy sporządzaniu jego zrekonstruowanej cyfrowo wersji numerycznej. O wiele większym problemem było rozproszenie po świecie różnych fragmentów filmu. Wynikało to z zakazu wyświetlania wampirycznego dzieła na mocy wyroku o niezapłacone prawa autorskie należne Bramowi Stokerowi za jego *Drakulę*. *Nosferatu* stworzył tym samym prawny precedens w pionierskim okresie swobodnego wykorzystywania literatury przez

scenarzystów. Twórcy przyszłego klasyka horroru nie ukrywali bynajmniej tytułu powieści będącej dla nich źródłem inspiracji – znalazł się on na planszach pierwszych kopii. Przenosząc historię z okolic Londynu do fikcyjnego hanzeatyckiego miasta o nazwie Wisborg, lokując Transylwanię w Słowacji, atlantyckie plaże na wybrzeżu Morza Północnego, zmieniając realia i nazwy, chcieli oni, zgodnie z ówczesnym zwyczajem, przybliżyć irlandzką powieść do szerokich kręgów niemieckiej publiczności. Świadczy o tym wymownie cofnięcie czasu akcji z epoki wiktoriańskiej do romantycznego biedermeieru – emblematycznego stylu niemieckiego romantyzmu.

Nie miejsce tu na opis poszczególnych wariantów *Nosferatu*, które zaczęto rekonstruować w połowie lat 80. Materiały, które posłużyły do ich zmontowania, zachowały się dzięki dystrybutorom nieulegającym presji niemieckiego prawa. Warto jednak przypomnieć, iż te rekonstrukcje różnią się oprawą muzyczną, długością trwania i – ... kolorem! Murnau bowiem obdarzył film, kręcony wyłącznie za dnia, trzema barwami oznaczającymi zmiany oświetlenia. Kolor żółty oznaczał dzień, zielony z niebieskim – noc, a różowy wskazywał graniczne momenty wschodów i zachodów słońca. Na premierze pokazano wersję kolorową, którą wyświetlano powszechnie obok kopii czarno-białych urozmaicanych niekiedy dodatkiem sepii.

*Nosferatu* odrestaurowany i zmontowany na początku obecnego stulecia odbył natychmiast triumfalne *tournée* po świecie. Nie ominął także Krakowa. Pamiętny nocny seans pod gołym niebem odbył się

w klasztornych ogrodach sąsiadujących z Cmentarzem Rakowickim. Projekcji towarzyszył swymi improwizacjami na trąbce Tomasz Stańko.

### Reżyser

Friedrich Wilhelm Murnau (prawdziwe nazwisko Plumpe), rocznik 1888, był od dziecka zafascynowany teatrem uprawianym amatorsko w rodzinnym Bielefeldzie. Błyskotliwy student literatury i historii sztuki, najpierw w Heidelbergu, potem w Berlinie, już w czasie studiów przystępuje do grupy Maxa Reinhardta skupionej wokół Deutsches Theater. Trafia tym samym do twórczego środowiska, które uformowało wielu wybitnych artystów. Reinhardt, działający w symbiozie z wiodącymi prądami ówczesnej sztuki, kładł w swej pracy duży nacisk na harmonijne łączenie wszystkich możliwych elementów teatralnego dzieła. Murnau-aktor nauczył się w tej eksperymentalnej szkole podstaw nowoczesnej reżyserii. Formowanie się jego twórczej indywidualności przypada na lata 1911–1914. Wojna, tak bezlitosna dla jego pokolenia, oszczędza przyszłego filmowca. Jako lotnik bierze udział w kilku misjach zwiadowczych, które w 1917 przerywa internowanie w Szwajcarii. Wykorzysta ten okres, by kierować teatralnym zespołem niemieckich jeńców i napisać swój pierwszy scenariusz filmowy. Kilkuletnia praktyka pilotażu posłuży artyście w przyszłych conceptach reżyserskich, będzie to widoczne zwłaszcza w nowatorskim traktowaniu ruchomej kamery. Zaraz po powrocie do Berlina Murnau wybiera drogę filmową. Ułatwia mu to rozwinięty od początku wieku przemysł

kinematograficzny, którego ośrodkiem jest bliski Poczdamu Babelsberg. Pracuje tam wielu jego dawnych kolegów z Deutsches Theater. To prężne centrum filmowe zasili później – pod egidą UFY – najważniejsze studia hollywoodzkie.

W jakiej mierze przyszedłszy klasyk kina dozna dramatycznych turbulencji ekonomicznych tamtej epoki? Wydaje się, iż niezależnie od dość szybkiego sukcesu, korzystać będzie w latach powojennych z pomocy swej zamożnej rodziny. Świadczyłaby o tym do dziś zachowana eklektyczna willa, w której mieszkał aż do zainstalowania się na drugiej półkuli, czyli w latach 1919–1926. Znajduje się ona na Douglasstrasse 22, w eleganckiej, malowniczo zadrzewionej dzielnicy Grünewald.

Rewolucyjne wstrząsy towarzyszące dynamicznemu rozwojowi nauki i techniki, kryzys ekonomiczny, przejście od Republiki Weimarskiej do nazizmu powodowały wielkie przemiany w niemieckim społeczeństwie. Wśród bezpośrednich odniesień do tych czasów należy wspomniany już *Portier z hotelu Atlantic* wpisujący się w nurt tzw. Kammerspielu i przywodzący na myśl, między innymi, *Płaszcz* Gogola. Społeczne kontrasty w pełni objawiają się w murnauowskich obrazach pokazujących to, co przeżywało wielu obywateli dawnego imperium przechodząc ze wsi do miast. Po rozpoczęciu kariery na drugiej półkuli reżyser przyrzuca się pod tym samym kątem realiom amerykańskim. Niezależnie od specyfiki kraju masowe migracje odsłaniały podobne różnice w dziedzinie mentalności, kodów społecznych oraz systemu wartości. Nakręcony w Stanach w 1927 *Wschód*

*słońca* [*Sunrise*], uważany przez takich twórców jak François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol i Éric Rohmer za najpiękniejszą realizację w całej historii kina, przedstawia w fascynującej do dziś formie plastycznej tę właśnie problematykę.

### Film

Odkrywczy charakter *Nosferatu* zatarł się z czasem za przyczyną licznych naśladowców reżysera, który zginął w wypadku samochodowym, mając zaledwie czterdzieści trzy lata. Wybór tematu nie jest pomysłem Murnaua. To pomysł Albina Graua, plastyka zainteresowanego tematyką okultystyczną i fantastyczną. To on jako producent wybiera młodego reżysera mającego na swym koncie kilka ciekawych i sprawnie zrealizowanych filmów oraz zatrudnia operatora Arno Wagnera, który będzie współpracował w niedalekiej przyszłości z Pabstem i Langiem. Adaptację powieści Stokera sygnuje Henrik Galeen, specjalista od romantycznej fantastyki. Dzięki niemu scenariusz zachowa polifoniczność epistolarnej narracji irlandzkiego pierwowzoru z „głosami” różnego pochodzenia. Należą do nich prywatne dzienniki, listy, artykuły prasowe, dokumenty. Skromny budżet produkcji posłuży przede wszystkim do sfinansowania podróży niezbędnych do kręcenia filmowych scen w malowniczych plenerach wybranych przez Murnaua.

Kluczowe dla tego filmowego archetypu grozy będzie stworzenie głównej postaci: arystokraty-wampira. Nie jest on repliką Drakuli znanego z powieści jako uwodziciel zdolny do bycia potworem. *Nosferatu* to groteskowe monstrum. Nie-

naturalnie wydłużona twarz, ogromne oczy w czarnych oczodołach, zwierzęco spiczaste uszy, zęby-noże, dłonie-szpony, nadnaturalnie wysoki wzrost podkreślany za pomocą pomniejszania filmowanego tła, przeraźliwie chuda sylwetka. Ta charakterystyka rodem ze złego snu współgra z genialną kreacją Maxa Schrecka (w filmie z 2001 roku, *Cień wampira*, aktor zostanie wręcz utożsamiony z wampirem). Już samo nazwisko Schreck (czyli po niemiecku „strach”), jednoznacznie z przerażeniem inspirowało widzów do łączenia go z graną postacią.

Zanim *Nosferatu* pojawi się na ekranie, zapowiedzą go upiorne domy widoczne z przytulnego wnętrza willi bohatera. Pierwsze skojarzenie obecności tych trupich budowli w zadbanym kadrze architektury hanzeatyckiej to wojna, drugie – efekt epidemii, która spowodowała wymarcie całej dzielnicy. Aura złowieszczych ruin kojarząca się współczesnemu widzowi przede wszystkim z powojennym Berlinem panuje nad tą historią już od jej pierwszej sceny.

Młody Hutter (Gustaw von Wagenheim) otrzymuje od swego szefa zadanie sprzedaży jednej z tych ruin hrabiemu Orloкови mieszkającemu w odległej Transylwanii. Prostoduszny charakter bohatera kontrastuje z mroczną postacią żony (Greta Schröder), która wydaje się od razu przeczuwać coś fatalnego w tej misji. Niebawem stanie się ona w swych somnambulicznych transach telepatyczną korespondentką zarówno męża, jak i wampira.

Pierwsze zaskoczenie widza: wszystko w tej filmowej narracji wydaje się niezwykle żywe, naturalne, jak w reportażu. Nic

dziwnego. Po raz pierwszy w historii kina reżyser uwalnia w tak znacznym stopniu kamerę. Do ruchomej kamery dochodzą inne eksperymenty, takie jak filmowanie podróży Huttera w negatywie. Tym samym reżyser zapowiada, iż wkraczamy w świat „na odwrót”, w którym wszystko jest możliwe. Nie dziwi więc widza nagłe pojawienie się w tatrzańskim pejzażu hieny (wilkołaka?) przybiegającej od strony siedziby Orloka i powodującej panikę wśród wieśniaków. Nie dziwi również fakt, że książka, którą podróżnik znajduje w gospodzie, jest opowieścią o wampirach. Kiedy po lekturze odczuje on potrzebę spojrzenia na miniaturę żony, wydaje się, iż w tym właśnie momencie zostaje ona podłączona pod tajemnicze fale demonicznej energii.

Pierwsze pojawienie się hrabiego o zmroku, z biczem w ręce, na czele zaprzęgu podobnego do rydwanu śmierci, z końmi zasłoniętymi kirem, gnającego z opętańczą szybkością przez mosty, strumienie i głązy – jest uwerturą godną tej symfonii grozy, jej symbolicznym „streszczeniem”. Niezwykle tempo wehikułu Orloka to kolejna techniczna ciekawostka: specjalne nagrywanie klitek w celu uzyskania znacznego przyspieszenia. Następna scena ulokowana w zamczysku Nosferatu (składają się nań położone na słowackim podtatrze ruiny zamkowe Orawy i Streczna) to wieczerza w jawnie wampirycznym stylu. Najpierw Orlok wysysa krople krwi ze skaleczonego palca swego gościa, następnie zostawia go w komnacie ozdobionej stylowym zegarem odmierzającym czas kosą trzymaną przez kościotrupa. Nazajutrz Hutter zobaczy w lustrze podwójny ślad

ukłucia na szyi. Niepokój o żonę i krańcowe wyczerpanie nocnymi ukąszeniami zmusi bohatera do podjęcia karkołomnej ucieczki. Jego powrotna wędrówka do Wisborga toczy się równoległe do podróży zmierzającego w tym samym kierunku Nosferatu uzależnionego od trumny służącej mu jako ochrona przed światłem. To druga właściwość różniąca go od powieściowego Drakuli, który mógł swobodnie funkcjonować za dnia.

Sekwencja podróży wampira to wizualne arcydzieło ekspresjonizmu sublimujące najpierw górski, potem morski pejzaż. Równoległe w czasie wydarzenia wpisane są w iście barokową fugę, która zdeterminuje przebieg muzycznej improwizacji. Składają się na tę fugę tematy: temat wędrówki Huttera, temat lunatycznej Ellen, temat szefa Huttera popadającego coraz głębiej w zbrodnicze opętanie, temat upiornej flotyli Orloka pokonującej morze, temat dżumy, umierających na nią marynarzy i zarażonych szczurów zalewających statek. Pulsujący grozą splot obrazów tworzy zniewalającą, kontrapunktową kompozycję. Pościg wątków wymijających się w synkopowym rytmie narasta *crescendo* aż do przybicia statku-widma do miejscowego portu i ogłoszenia w mieście epidemii dżumy. Nosferatu z trumną na plecach przemierzy wyludnione ulice miasteczka docierając przez ogród Hutterów do zrujnowanych domów znajdujących się naprzeciwno. Odbijają się one w pobliskim kanale niczym w Styksie. Następnie, po znanej powszechnie scenie skradania się do domu ofiary z wyprzedzającym go gigantycznym cieniem, Nosferatu dopada Ellen. Mąż nie zdąży jej uratować. Dżuma niszczy miasto. Kon-

trakt wisborskiego klerka z hrabią Orlokiem wpisze się w tradycję faustowskiego paktu z diabłem.

Trudno opisać proces twórczy, jakim jest improwizacja towarzysząca projekcji bez przedstawienia głównych sekwencji filmowych. Są one bazą danych, z której czerpie muzyk tworzący na żywo swoje dzieło. Estetyka Murnaua kładzie nacisk na określony rytm obrazów, zbliżając się tym samym do muzyki, oraz na czystość formy, co w filmie niemym oznacza supremację języka wizualnego. W związku z tym reżyser będzie zawsze dążył do maksymalnego ograniczania wszelkich „protez” tekstowych w postaci plansz, które zakłócają harmonię wyselekcjonowanych kadrów. Choć jego ostatnie realizacje powstają w okresie udźwiękowiania kina, Murnau nie zaakceptuje nigdy, nawet minimalnych, wstawek mówionych narzuconych podówczas przez dystrybutorów. Dla *Tabu*, swego ostatniego arcydzieła realizowanego już poza kontrolą merkantylnych producentów, Murnau zamówił autorską oprawę muzyczną, uzyskując w ten sposób pełne panowanie nad wszystkimi elementami jego artystycznej wizji.

### Koncert

Jean Guillou słynie na całym świecie ze swych porywających improwizacji. Przez ponad pół wieku był organistą tytularnym paryskiego Kościoła św. Eustachego, znanego z wielowiekowej tradycji muzycznej, w której obecne jest i nazwisko Mozarta, i Liszta<sup>2</sup>. Kompozytor, projektant instrumentów, pisarz, poeta, historyk muzyki, jest rzadkim już obecnie wcieleniem romantycznego, charyzmatycznego wirtuozów. W dziedzinie fantastyki szczególnie

bliskie jest mu dzieło E. T. A. Hoffmanna oraz Henry'ego Jamesa, którego *The Turn of The Screw* (polski tytuł – *W kleszczach lęku*) posłużył mu do stworzenia przejmujących *Scen dziecięcych* na organy. Jak kompozytor potraktuje filmowy archetyp opowieści o wampirze daleki od wieloznaczeniowej prozy Hoffmanowskiej? Niewątpliwie pomoże mu w tym wspólny z Murnauem solidny багаż literacko-ikonograficzny zakotwiczony w niemieckim romantyzmie, wyrazisty styl jego kreacji oraz bezkompromisowe podejście do sztuki wymagające cech przywódczych. Reżyser musi umiejętnie kierować zespołem realizującym jego projekt, organista doskonale włada niezwykle złożonym instrumentem.

Przyjazne, świetliste, lekkie wnętrza filharmonii wyłożone jasnym drewnem w odcieniach *écru* oraz beżu, pełne falujących organicznych form i uskoków stwarzających poczucie ruchu, zostało przecięte na potrzeby seansu gigantycznym ekranem zainstalowanym w miejscu przeznaczonym dla orkiestry. Tym samym część audytorium musiała pozostać pusta. Organy usytuowane ponad tak utworzoną sceną czekają na sygnał, by uruchomiono ich głosy. Mały ekran zamontowany na koncertowej konsoli ma służyć muzykowi. Jego charakterystyczna smukła postać emanuje aurą z *Opowieści fantastycznych*.

Przy pierwszych napisach czołówki wirtuoz rozpoczyna improwizację stanowiącą rodzaj uwertury. Każdej sygnalizowanej postaci, każdemu wątkowi przyznaje odrębną barwę muzyczną. Jean Guillou zaczyna swą lekturę *Nosferatu* w sposób oszczędny, stonowany. Roztoczy przed

## ANNA ŁABĘDZKA

nami wszystkie możliwe odcienie grozy narastające wraz z rozwojem historii. Śledząc tę improwizację, jesteśmy świadkami powstawania autonomicznej kompozycji muzycznej będącej równorzędnym partnerem metafizycznego poematu Murnaua. Nie ma ona nic wspólnego z funkcją ilustracyjną.

Uderza harmonia płynnych gestów solisty panującego nad czterema klawiaturami ręcznymi i jedną pedałową, w tej improwizacji bardzo aktywną. Pozbawiony możliwości oparcia stóp na ziemi, zdaje się on podlegać nie ziemskim, lecz kosmicznym prawom grawitacji utrzymujących jego ciało w równowadze. Przesuwa się ono elastycznie po ławeczce, skłaniając się ku wybranej właśnie partii klawiatur ręcznych – co nie przeszkadza ruchowi

stóp przebiegających błyskawicznie po klawiszach pedału. Ta szczególna choreografia towarzyszy dialogowi dźwięków ze strumieniem obrazów.

Jak wiadomo, tylko poezja może się nieco zbliżyć do muzyki, której słowem wyrazić się nie da. Było to przedmiotem dogłębnych rozważań wielu autorów, zwłaszcza w epoce romantyzmu. Nawet język muzykologii umożliwiający analizę muzycznego dzieła i jego wykonania ma swoje ograniczenia, bo jest zrozumiały jedynie dla wąskiego kręgu odbiorców wtajemniczonych w techniczne arkany tej sztuki.

W prywatnej rozmowie, odbytej już po opadnięciu koncertowych emocji, Jean Guillou wyznał, iż nie gustuje w filmowym horrorze. Zaproszenie na pre-

Jean Guillou

Fotografia Anna Łabędzka





Kadry z filmu F. W. Murnaua (1888-1931) *Nosferatu* – *Symfonia grozy*

stiżowy koncert przyjął ze względu na artystyczną indywidualność Murnaua. *Nosferatu* obejrzał tylko raz, żeby się zorientować w jego narracyjnej konstrukcji, rytmie i atmosferze. Po czym wybrał trzydzieści organowych rejestrów, tak jak malarz wybiera kolory dla swej palety. W czasie projekcji spontanicznie sięgał do tych barw-głosów, postępując za natchnieniem. Dla niego jako improwizatora element zaskoczenia jest również ekscytujący jak dla słuchacza – niezależnie od doświadczenia, warsztatu, kultury muzycznej i umiejętności technicznych. Element twórczego zaskoczenia nie tylko inspiruje improwizatora, ale także odnawia jego energię. Ten proces odnowy energetycznej poprzez tworzenie, pozwalający artyście na eliminowanie zmęczenia, jest jedną z wielu niezgłębionych tajemnic sztuki.

Po półtoragodzinnym koncercie wytrawna berlińska publiczność nagrodziła kompozytora prawie niekończącą się owacją. Szybko po tym, w prześwietlonym kolorowymi witrażami holu filharmonii ustawiła się długa kolejka melomanów, którzy chcieli osobiście podziękować muzykowi przy okazji podpisywania przez niego płyt.

### Muzyka w cieniu żelaznej kurtyny

Jean Guillou często powraca do berlińskiej filharmonii znanej mu od czasu kierownictwa Herberta von Karajana. Koncertował w niej wielokrotnie jako wirtuoz i prezentował swoje kompozycje. Z powojennym miastem nad Sprewą łączy go silne więzi sięgające młodości. Lata 1958–1963, które w nim spędził, były ważnym etapem jego artystycznego rozwoju: znalazł tam muzycznych partnerów oraz inspirujące instrumenty. Przypominają o tym czarne winylowe krążki, które przechowuję od pierwszych paryskich spotkań z artystą. Wydana w albumowej serii Philipsa *Muzyczna ofiara* Bacha oraz *Trzy koncerty organowe Thomasa Arne* z towarzyszeniem brandenburskiej orkiestry pod dyrekcją René Klopfensteina zostały nagrane na instrumencie Kleukera w Lutherkirche, *Toccaty – od Bacha do Prokofiewa* na organach Matthiaskirche. Berliński okres zakończy objęcie przez młodego muzyka prestiżowego stanowiska w Kościele św. Eustachego w Paryżu.

Już jako tytularny organista paryskiej świątyni Jean Guillou zachwyci polskich melomanów występując na krakowskich Dniach Muzyki Organowej zainaugurowanych dokładnie pół wieku temu.

W latach 1966–1970 będzie regularnie występować w Polsce i przemierzy cały kraj w poszukiwaniu ciekawych instrumentów – od Leżajska po Kamień Pomorski, od Oliwy po Wrocław. Spotkania z francuskim wirtuozem w Filharmonii, lub w kameralnej atmosferze Florianki, objawiały krakowskiej publiczności nowe aspekty transcendentalnej architektury bachowskiej Passacalii, nowe podejście do fug Pachelbela czy Couperina, pomagając zapomnieć o opresyjnej atmosferze ówczesnej rzeczywistości. Olsniewała jego technika i śmiałość w łamaniu klasycznych kanonów interpretacyjnych, intrygowała romantyczna charyzma. Bogata osobowość kompozytorska Jeana Guillou znajdowała pełne odbicie w jego mistrzowskich improwizacjach organowych i fortepianowych. Zachwycały one tym bardziej, iż kreacja tego typu nie należała do tradycji naszych sal koncertowych. Ich tematy były inspirowane albo przez poezję należąca do danego programu, jak *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* Gałczyńskiego czy *Sonety* Szekspira, albo pochodziły od kompozytorów tej miary co Witold Lutosławski, Tadeusz Baird i Grażyna Bacewicz. Ta ostatnia napisała dla francuskiego kolegi miniaturę, której manuskrypt pieczołowicie zachował.

Rok 1968 to powstanie oratorium Jeana Guillou *Sąd Ostateczny* opartego na tekstach Apokalipsy. Światowe prawykonanie pod batutą Henryka Czyża odbyło się w krakowskiej Filharmonii zimą, jego wersja plenerowa – latem na wawelskim dziedzińcu arkadowym. Eschatologiczny charakter kompozycji, atmosfera zamku królewskiego z rytmicznym biciem

katedralnych dzwonów i odgłosami ptaków ścigających się na tle ciemniejącego nieba, złożyły się na wieczór trudny do zapomnienia.

We wrześniu 2011 Jean Guillou przedstawił w Gdańsku, w ramach festiwalu *Solidarity of Arts*, podziwianą wszędzie *Rewolucję Organową* [*La révolte des orgues*]. Koncert rozpoczął się od projekcji dokumentu z okresu heroicznych zmagañ Solidarności z totalitaryzmem, której towarzyszyła kolejna porywająca improwizacja osiemdziesięcioletniego Mistrza.

Powrót Jeana Guillou na polskie wybrzeże w kontekście świętowania zwycięstwa demokracji nad komunizmem był ukoronowaniem jego artystycznych misji. Przez długie lata niez mordowanie przekraczał on żelazną kurtynę po to, by promieniowaniem swej sztuki wspomagać rozbijanie podziałów narzuconych przez politykę.

Film Murnaua działający jak egzorcyzm na tych, którzy przeżyli traumy pierwszej wojny – stał się zapowiedzią drugiej. Czy niedawne berlińskie spotkanie z *Symfonią grozy*, w której demoniczne zło zaraża całą społeczność bezpiecznego dotąd miasta, doprowadzając je do zniszczenia, może służyć jako ostrzeżenie wobec tego, co dzieje się na świecie?

**Anna Łabędzka**

#### PRZYPISY

- 1 Atmosfera totalitarnej opresji w podzielonym Berlinie znalazła odbicie w spektaklach Piny Bausch opisanych przeze mnie „Nowej Dekadzie Krakowskiej” w numerze 3/4 z roku 2015.
- 2 Historia paryskiego Kościoła świętego Eustachego jest zasygnalizowana w mojej relacji z *Białej Nocy* – „Nowa Dekada Krakowska” w numerze 6 z roku 2015.





ALEXZANDER (Alexander Fraj Pieniek), *Nosferatu na Księżycu I, II*, 2005, akryl, autocollage na tkaninie syntetycznej, 20 x 20 cm, 30 x 30 cm. Dokumentacja zlikwidowanej pracowni na Salwatorze w Krakowie.

*Fotografie Piotr Lisiecki*



## Stać po swojej stronie, czyli sztuka wyboru

Dwaj reżyserzy – bardzo utalentowani debiutanci i sędziwy mistrz. Dwaj malarze – różnych pokoleń, z odmiennych artystycznych światów. Efekt tych spotkań – dwa jakże odmienne filmy, z których każdy jest autorskim przykładem ekranowej biografistyki. Oba ważne, oba – w różny sposób – są głosem w dyskusji o wolności artysty. I każdy z nich w cieniu śmierci: w *Ostatnią rodzinę* wpisali ją twórcy, do *Powidoków* dopisało życie.

### Portret rodzinny we wnętrzach

„Tak normalnie?” – dziwi się Piotr Dmochowski (Andrzej Chyra), późniejszy paryski marszand Zdzisława Beksińskiego, odwiedzając po raz pierwszy mieszkanie malarza. Wyobrażał sobie bowiem coś bardziej współgrającego z mroczną sztuką gospodarza, „trochę jak zamczysko, w którym straszy”, a tu zwyczajne „M ileś” w bloku i – przynajmniej na pozór – równie zwyczajna rodzina. Beksiński (Andrzej Seweryn) co prawda odpowiada, że na czas wizyty pochowali szkielety do szafy, ale rzeczywiście: normalne jest tu dziwne. I taki, normalnie dziwny, jest i ten film, bo fabularny debiut trzydziesto-dwuletniego Jana P. Matuszyńskiego, dotychczas robiącego ciekawe (i nagradzane) dokumenty, trudno porównać z czymkolwiek w polskim kinie. *Ostatnia rodzina* nie przypomina filmów o artyście, do jakich jesteśmy przyzwyczajeni – żadnego wido-

Katarzyna Wajda

ku malarza siedzącego przed sztalugami i przegryzającego pędzel w oczekiwaniu na wenę, ani, już w natchnieniu, pokrywającego płótno farbą. Jeśli wpisuje się w pewnym stopniu w kino biograficzne, to w specyficzny sposób. Zaprzyjaźniony krytyk filmowy powiedział, że *Ostatnia rodzina* to takie połączenie kina Mike'a Leigh i naszej *Wojny domowej* – określenie wydaje mi się bardzo trafne.

Dziwność – czy może: wyjątkowość – filmu Matuszyńskiego sygnalizuje sam tytuł, na wstępie zapowiadający dominującą tu perspektywę ostateczną. Oglądamy bowiem ostatnie dwadzieścia osiem lat z życia Beksińskich – w początkowym składzie 2+1+2, czyli rodzice, syn i dwie babcie – spędzone na warszawskim Służewcu. Scenarzysta, Robert Bolesto, który na pomysł opowieści o tej rodzinie wpadł już w roku 2003, pierwszą wersję scenariusza miał gotową w 2009 (a więc długo przed publikacją *Beksińskich. Portretu podwójnego* Magdaleny Grzebałkowskiej) – pierwotnie chciał napisać sztukę teatralną, czego śladem kameralna forma filmu: zamiast linearnej narracji – szereg pojedynczych scen, obrazków z życia, takie trochę, jak ktoś trafnie określił, *the best of* rodziny Beksińskich. A wszystko to wpisane właściwie w dwa wnętrza, dwa mieszkania – Tomka (Dawid Ogrodnik) oraz jego rodziców – w sąsiadujących ze sobą blokach. Tak blisko, a zarazem, jak się okazuje, tak daleko. Dzięki temu z fragmentów układany jest portret rodzinny, niezwykle nie tylko ze względu na barwne osobowości, ale i dlatego, że w jakimś stopniu jest portretem (prawie) trumiennym.

*Ostatnia rodzina* jest historią z(a)nikania, odchodzenia kolejnych jej członków,

owa dziwność ekranowego świata wynika też z tego, że podszyty jest śmiercią, stale towarzyszącą bohaterom – obecną przecież w malarstwie Zdzisława czy popkulturowych fascynacjach Tomka. Z jednej strony mamy powtarzające się w tej samej scenerii rytuały: posiłki jadane przy kuchennym blacie, awantury wywoływane przez Tomka, słuchanie muzyki, nagrywanie rozmów na taśmę magnetofonową czy wideo. Z drugiej – zmniejszający się rodzinny skład. Eschatologia unieważnia ideologię – na rytm życia/śmierci nie wpływa świat zewnętrzny i zmiany stroju, upływ czasu sygnalizują subtelne zmiany w wyglądzie bohaterów i coraz to nowocześniejsze elektroniczne gadzety Zdzisława. A śmierć budzi lęk i fascynuje. Umieranie, w przypadku ludzi starych, to proces naturalny, fizyczny i mozolny, zwłaszcza dla opiekunów. Jest coś zdumiewającego, trochę okrutnego, a jednocześnie jakoś prawdziwego, w scenie, gdy Zdzisław do ust nieprzytomnej matki przystawia lusterko i widząc na nim parę, wzdycha „niestety” – a przecież oboje z Zosią (Aleksandra Konieczna) troskliwie opiekują się swymi matkami. Śmierć jest nieunikniona, ale można trochę ją przechytrzyć, ustanawiając – jak obie babcie – rodzinne rekordy długowieczności, o czym Zdzisław i Tomek mówią z nieukrywanym podziwem, świadomi, że trudno im będzie je pobić.

Obaj ze śmiercią – a poniekąd i z życiem – radzą sobie za pomocą fikcji. Ojciec – pomijając jego malarstwo, bo na ekranie procesu twórczego nie widzimy – poprzez nieustanną rejestrację, zwłaszcza kamerą wideo, dystansuje się od rzeczywistości, ukrywa za obiektywem.

Filmowanie jest zarówno sposobem dokumentowania, wynikającym z lęku Beksińskiego przed zapominaniem i zafałszowaniem, jak i aktem (s)twórczym, próbą przemiany życia w fikcję. U syna kierunek jest odwrotny: sztuka stanowi punkt odniesienia, swoistą matrycę wobec życia. Oto Tomek po pierwszym erotycznym doświadczeniu, rozczarowany (retorycznie) pyta: „Gdzie te dzwony, gdzie fajerwerki?”. Właśnie – gdzie? W kinie, chciałoby się powiedzieć, w popkulturze, podsuwającej wzorce, którym rzeczywistość zazwyczaj nie jest w stanie sprostać. Ta scena jest szalenie zabawna, ale i bardzo smutna, bo sygnalizuje narastający przez lata dramat bohatera, którego życie nie przystaje do ukształtowanych przez fikcję wyobrażeń, stąd owe próby jego stylizacji czy teatralizacji, ucieczki w wampiryczne maski, wreszcie – w śmierć.

Obaj, ojciec i syn, odbierają rzeczywistość w sposób zapośredniczony, co ich łączy, ale wystarczająco nie zbliża. „Nikt przecież nie gwarantował ci, że życie rodzinne jest samą atrakcją” – mówi Zdzisław do żony. I rzeczywiście, życie rodzinne Beksińskich nią nie jest, bo – wracając do symboliki tytułu – ostatnia rodzina stanowi zaprzeczenie tej pierwszej, świętej. Co nie znaczy, że jest – a takie głosy się pojawiły – rodziną patologiczną (bez trosk finansowych) czy toksyczną, choć z pewnością robiący dzięki awantury Tomek sprawia wrażenie potwora. Jest tu wiele takich scen, choć większe (i zabawniejsze) wrażenie robią te, w których rodzice próbują im zapobiec, np. fantastyczny epizod z Zosią studzącą wiatraczkiem ziemniaczki, bo jednak nie lubi gorących. Tak, Tomek jest nieznośny – a Da-

wid Ogrodnik, grając w sposób skrajnie przerysowany, nie broni swego bohatera. Dostajemy tylko kilka sugestii, że jednak został – pewnie niezamierzoną – ofiarą eksperymentu wychowawczego ojca, który nie wytyczył mu granic. A nie wytyczył – także, co w jego pokoleniu częste, za pomocą pasa – bo bał się okrucieństwa, skłonności do przemocy, którą, jak mówi w finale Dmochowskiemu, być może w sobie nosi, dlatego nigdy nie podniósł ręki na syna. Relacje w tej rodzinie nie są łatwe, członkowie ranią się wzajemnie, co jednak nie oznacza, że się nie kochają – albo przynajmniej zależy im na sobie. Aczkolwiek okazują to w różny sposób, np. ojca i syna łączy muzyka, wzajemnie przekazywane sobie taśmy i płyty to gest miłości. Ba, bliscy mogą być też widzowi, bo ostatnia rodzina, z pozoru ekscentryczna, budzi sympatię. Przede wszystkim – ze względu na Zofię Beksińską, która jest największym atutem filmu. To pewien paradoks, że postać wydawałoby się najmniej widoczna, najmniej ciekawa – staje się centralną. Niełatwe zadanie aktorskie, ze względu na samą bohaterkę i towarzystwo – bo obok Andrzej Seweryn w roli oscarowej, wcielający się niemal dosłownie w Zdzisława i szarżujący Dawid Ogrodnik – z którego Aleksandra Konieczna (słusznie nagrodzona na festiwalu w Gdyni) wywiązała się znakomicie. Jej Zosia, pozornie najsłabsza, w tym tercecie rodzinnym jest najsilniejsza, bo rodzina trzyma się tylko dzięki niej. Mówiąca cichym głosem, z charakterystycznym zaśpiewem, stojąca na linii walki dwóch potworów Matka Polka, która – choć ma ciężkie życie – chyba nie czuje się ofiarą. Kocha syna, którego kochać niełatwo

i męża mającego problem z okazywaniem uczuć. Znacząca jest scena, gdy cała trójka wyjeżdża na wycieczkę za miasto i Zosia chcąc zrobić swoim mężczyznom zdjęcie, woła: „Nie stójcie tak osobno, bo ja nie mogę was objąć”. Ona przez całe życie próbuje ich objąć – i ona ich przy życiu trzyma. Razem i osobno. Zagłada domu Beksińskich zaczyna się tak naprawdę z jej odejściem, śmiercią tym boleśniejszą, że zapowiedzianą. Jedną z najbardziej poruszających scen w filmie jest rozmowa małżonków w łazience, gdzie Zosia – której tętniak w głowie może pęknąć w każdej chwili – instruuje Zdzisława w kwestii obsługi pralki. Przyklejając instruktażowe karteczki, kobieta zastanawia się nad szczegółami swojego pogrzebu. Wstrząsające – ale charakterystyczne dla tego dziwnego filmu – zderzenie ostateczności z prozaiczną codziennością. I jakoś przewrotne jest to, że Konkurs Główny festiwalu w Gdyni, w którym – co wzbudziło sporą dyskusję – nie było filmów zrobionych przez reżyserki, wygrała pełna czarnego humoru tragikomedii o sile słabej na pozór kobiety.

*Ostatnia rodzina*, choć w zamierzeniu twórców biografii Beksińskich nie jest i być nie miała, za taką bywa jednak uważana. Niedługo po premierze odezwały się głosy, że film zniślawia rodzinę malarza, że „to nie było tak” i – co zawsze niepokojące – że „to nie jest prawda”. Recepcja *Ostatniej rodziny* – choć statystycznie zdecydowanie pozytywna (vide: liczne festiwalowe nagrody, zwłaszcza międzynarodowe) – pokazuje jak silne są tendencje do mimetycznego odbioru kina, traktowania fikcji jako prostego odbicia rzeczywistości (szczególnie groźnego w sytuacji,

gdy niemal równolegle na ekran trafiły, również inspirowane faktami, *Smoleńsk* i *Wołyń*). I jak wciąż dość uboga, także formalnie, jest polska biografistyka filmowa. Ów szum wokół *Ostatniej rodziny* każe też zadać pytanie o granice wolności twórczej, o to, jak daleko artysta inspirujący się życiem, konkretną biografią, wykorzystujący prawdziwe nazwisko i wydarzenia, może się posunąć. I *casus* filmu Matuszyńskiego – w moim odczuciu pozbawionego wszelkiej sensacyjności, nieznieważającego prawdziwych Beksińskich, a nade wszystko interesującego formalnie – mógłby zainicjować ciekawą dyskusję. Prawdą jest, że *Ostatnia rodzina* jako kandydat na polskiego kandydata do Oscara w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego – spowodowała inne pytanie: jakie kino powinniśmy promować w świecie? Stawiać na nowe nazwiska i odważn(iejsz)e artystycznie wizje czy (u)znanych mistrzów i filmy formalnie bardziej tradycyjne. Film Matuszyńskiego jako bezapelacyjny zwycięzca ostatniego gdyńskiego festiwalu, laureat m.in. Złoty Lwów i pierwszoplanowych nagród aktorskich – był naturalnym kandydatem, który jednak – dość zachowawczą decyzją komisji selekcyjnej – przegrał z *Powidokami* Andrzeja Wajdy, w Gdyni pokazywanymi poza konkursem. Szkoda tym większa, że ze względu na przepisy nie można go zgłosić za rok. Na pociechę pozostaje śledzenie świetnych wyników frekwencyjnych *Ostatniej rodziny* w kinach i kolejnych festiwalowych sukcesów: teraz, gdy piszę tę recenzję, pokazywana jest w Denver, gdzie trafiła prosto z Kijowa, zdobywając tam Grand Prix. *Ostatnia rodzina* zapewne nie raz nas zaskoczy – i zadziwi,

## KATARZYNA WAJDA

jak w przypadku nowego wydania *Beksińskich. Portretu podwójnego* Grzebałkowskiej: Książkowa biografia zamiast zdjęcia prawdziwych bohaterów ma na okładce fotos z filmu... Normalnie-dziwnie.

### Dać to, co się ma

O ile Matuszyński zakłada swojemu bohaterowi domowe kapcie, o tyle Andrzej Wajda przeciwnie, pozbawia Władysława Strzemińskiego (Bogusław Linda) rodzinnego życia, wykreśla z jego życia żonę, Katarzynę Kobro, pozostawiając tylko – raczej w tle niż obok – ich córkę, Nikę (Bronisława Zamachowska). Pierwotnie rzeźbiarka miała być jedną z głównych postaci *Powidoków*, ale w trakcie pracy nad scenariuszem reżyser doszedł do – zapewne słusznego – wniosku, że wówczas historia ich burzliwego małżeństwa zdominowałaby film, który w założeniu

miał być opowieścią o artystach, a ściślej: artyście w ustroju totalitarnym. Trafną metaforą tej ostatecznej (nie)obecności Kobro jest scena w szpitalu, gdy Nika, dowiedziawszy się o śmierci matki, prosi o pozostawienie jej na chwilę samej z okrytym prześcieradłem ciałem. Trafną, bo przecież w tym filmie jest, przywoływana w słowach, rozmowach bohaterów, które jednak nie wyjaśniają wszystkiego, stąd widz, nieznający historii ich niełatwego związku ani indywidualnych biografii, nie zrozumie np. dlaczego rzeźbiarka nie chciała obecności męża na swoim pogrzebie – za to może dzięki *Powidokom* będzie chciał się dowiedzieć.

Wyeliminowanie historii małżeńskiej, która musiałaby pokazać nieco inną twarz Strzemińskiego, pozwoliło Wajdzie skupić się na nim jako artyście – a może wręcz: Artyście – bo równie ważne, a pewnie

Bogusław Linda jako Władysław Strzemiński (1893-1952) w ostatnim filmie Andrzeja Wajdy (1926-2016) *Powidoki*

Fotografia Anna Włoch / Akson Studio





Andrzej Seweryn jako Zdzisław Beksiński (1929-2005) w debiutanckim filmie Jana P. Matuszyńskiego *Ostatnia rodzina*  
Fotografia Materiały prasowe

i ważniejsze od zrekonstruowanego losu indywidualnego jest pokazanie go jako metafory. Figury artysty w żelaznym uścisku ideologii, systemu totalitarnego, który nie tylko ogranicza wolność twórczą, ale też definiuje, czym/co jest sztuką i kto twórcą. *Powidoki* pokazują ostatnie trzy lata (1949–1952) życia Strzemińskiego, prekursora polskiej awangardy, niegdyśszego zwolennika sztuki rewolucyjnej, twórczości zaangażowanej, który – po oficjalnym zadekretowaniu socrealizmu jako jedynej metody twórczej – zasad „nowego” nie zaakceptował. Fantastycznie, w tak bardzo wajdowskim wizualnym skrócie, pokazuje to (zapowiadając ciąg dalszy) jedna z pierwszych scen: malarz pędzlem w (jedynej) dłoni siedzi przed sztalugami, ale nim zdąży nanieść farbę, białe płótno robi się czerwone, bo pada nań cień olbrzymiego transparentu z podobizną Stalina wieszanego na budynku przed pochodem. Strzemiński, wściekły, na swojej jednej nodze kuśtyka do okna

i – by odzyskać światło – kulą rozrywa czerwone płótno. Za co, oczywiście, zostaje jeszcze nie ukarany, ale już napomniany. „Nowe” bowiem artystę najpierw próbuje (prze)kupić, przekonać do przejścia na swoją stronę, a potem – już jako reakcjonistę – stopniowo (z)niszczyć, odbierając etat na – skądinąd (współ)zakładanej przez niego – łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk, usuwając jego obrazy z muzeów i galerii, wreszcie, uniemożliwiając pracę w zawodzie, zrzucając na dno, każąc żyć – i umrzeć – w prawdziwej nędzy. Bezwzględność systemu tym większa, że jego ofiara, ze względu na swą niepełnosprawność, ma i bez formalnych represji ograniczone możliwości zarobkowania. Strzemiński pozostaje – tak jak powtarzał studentom – wierny swoim wyborom, stając się – jakkolwiek nadużywane to dziś słowo – twórcą niezłomnym. I Andrzej Wajda pod wrażeniem takiej postawy z pewnością jest, ale, jak sądzę, nie zrobił tego filmu, tylko po

to, by – używając modnej terminologii – opowiedzieć historię „artysty wyklętego” i wypowiedzieć się przeciwko komunizmowi czy jakimkolwiek innemu systemowi totalitarnemu.

Zanim o tym „co mówi”, dwa słowa na temat „jak”. *Powidoki*, jak na Wajdę, to kino dosyć akademickie, narracja nazbyt linearna i dość oczywista, bez jakiegos rodzaju pazura – może gdyby scenarzystą był ktoś z młodszego niż osiemdziesięcioletni Andrzej Mularczyk pokolenia, mniej przywiązany do tradycyjnej formy, byłaby to ciekawiej opowiedziana historia. Dialogi są zbyt okrągłe, czasami wydaje się, że postaci nie rozmawiają, tylko wygłaszają dobrze brzmiące frazy. Niemniej trudno coś zarzucić – świetnym jak zwykle – zdjęciom Pawła Edelmana czy doskonale odtworzonej – dzięki pracy sceno- i kostiumografów – rzeczywistości przełomu lat 40. i 50. XX w. Bogusław Linda rolę Strzeмиńskiego znowu udowadnia, że jest doskonałym aktorem, zwłaszcza w scenach, kiedy pokazuje swojego bohatera jako człowieka, a nie artystę, dla którego sztuka jest czymś najważniejszym, centrum życia. Ważniejszym niż relacje z córką czy – niewygrany do końca wątek – zakochaną w nim studentką (Zofia Wichłacz). Te momenty wahania Strzeмиńskiego, pewnej bezradności, są bardzo ciekawe.

*Powidoki* nie są filmem wybitnym, ale na pewno są ważnym, bo kolejnym w dorobku reżysera, który, mimo historycznego kostiumu, jest komentarzem do współczesności. Jeszcze jednym dowodem intuicji Mistrza, który nie raz powtarzał, że prawdziwy artysta wyprzedza swoją widownię o krok, wyczuwa to, co będzie

ją za chwilę interesowało, poruszało, bolało. *Powidoki* pokazują, że w żelaznym uścisku stalinizmu sztuka umiera, ale sygnalizują też, że historia, niestety, lubi się powtarzać – formy represji czy nacisku mogą być łagodniejsze, ale mechanizm niezmienny. Kiedy Wajda przystępował do pracy nad filmem, nie wiedział, jak po wyborach jesienią 2015 zmieni się sytuacja polityczna w Polsce, a wraz z nią – polityka kulturalna i historyczna. I jak bardzo aktualne będą słowa Strzeмиńskiego, który – słysząc przemówienie ministra Bermana o narodzie, który ma prawo stawiać wymagania twórcom, bo ich sztuka ma służyć społeczeństwu – mówi, że nie widzi tu żadnej sztuki, tylko politykę służącą interesom jednej partii. Nie chciałabym – i myślę, że reżyser tego nie chciał – wpiisywać *Powidoków* w jakąś doraźną walkę polityczną (choć ucieszyłoby mnie, gdyby filmowy Strzeмиński, mówiąc w innym miejscu „To, co się teraz dzieje, to tylko wiatr historii” – miał rację). Istotne jest tutaj pokazanie uniwersalnych mechanizmów, owego powtarzania się historii i sygnalizowania niebezpieczeństwa, jakie wiąże się z zaburzeniem równowagi w relacji polityka-sztuka, władza-artysty. Przypadek Strzeмиńskiego jest oczywiście skrajny, bo państwo totalitarne – nie zapominajmy, że akcja filmu rozgrywa się w najgorszym, najczarniejszym okresie PRL-u – z niepokornym artystą może zrobić wszystko. W świecie totalnej biurokracji odebranie malarzowi legitymacji Związku Plastyków sprawia, że ten nie może już kupić farb w sklepie z przybarami malarskimi, bo – zgodnie z przepisami – malarzem (już) nie jest. Nie dostanie nowych zleceń, więc i kartek żywności-



wych mieć nie będzie, a wykonana przez niego na ścianie kawiarni mozaika, jako bezprawna, zgodnie z prawem zostanie w barbarzyński sposób zniszczona... Kto jak kto, ale dziewięćdziesięcioletni reżyser, który przeżył dwa totalitaryzmy i dziesiątki ministrów kultury, twórca arcynarodowy, który zarówno w PRL-u, jak i III RP, nie raz oskarżany był o szarganie świętości i antypolską działalność – wie, jak bardzo to groźne. W świecie, gdzie artysta – pod presją ideologii albo/i komercji – nie ma swobody twórczej, prawdziwa sztuka, rodząca się z wewnętrznej potrzeby, a nie ulegająca zewnętrznym naciskom, jeśli nie wprost umiera, to ledwo żyje, wegetując w formie sztuki dworskiej bądź żyje życiem sztucznym, symbolizowanym przez manekiny, wśród których niemal umiera filmowy bohater. I na tym przesłaniu, wołaniu o wolność artysty, można byłoby poprzestać, gdyby 9 października życie – a właściwie śmierć – nie dopisało do filmu puenty, czyniąc z najnowszego obrazu Andrzeja Wajdy jego film ostatni, z opowieści o artyście – testament Artysty, jednego z najważniejszych w historii polskiej kultury.

I patrząc dziś na *Powidoki* jako na testament Andrzeja Wajdy, widzę w nich wyraźniej to, co podczas ich polskiej premiery na festiwalu w Gdyni wydawało mi się tylko zasygnalizowane. W festiwalowych kuluarach po projekcji mówiono o paradoksie: oto film o artyście niezłomnym zrobił reżyser, który potrafił – tu w zależności od światopoglądu mówiącego – układać się z władzą, prowadzić skuteczną z nią grę. Czyli – w podtekście – konformista. Nic bardziej mylnego, bo w filmografii Wajdy nie znajdziemy –

nawet w debiutanckim *Pokoleniu* – przejawów sztuki dworskiej. Znajdziemy za to – efekty sztuki wyboru, w której zmarły reżyser osiągnął poziom mistrzowski. W filmie Strzemiński mówi studentom „Każdy wybór jest dobry – bo jest wasz”. I Andrzej Wajda wybierał – czasami mniejsze zło na rzecz większego dobra.

Nie bez powodu w jednej ze scen pojawia się posąg Birkuta z *Człowieka z marmuru*: dla jednych to trochę puszczone przez twórcę intertekstualne oko, dla drugich – przejaw pewnego rodzaju wyrzutów sumienia reżysera, który niezłomnym nie był. Dla mnie – choć mam świadomość, że w swojej interpretacji mogę wybiegać za daleko i widzieć to, co chcę zobaczyć – to celowe wpisanie siebie i swojej artystycznej przeszłości w ten film. Podobnie zrobił właśnie w *Człowieku z marmuru*, jego części historycznej, zapisując swoje nazwisko na rolce z filmem propagandowym uwieczniającym bicie murarskich rekordów przez Birkuta, symbolicznie dopisując siebie jako współtwórcę socrealizmu, twórcę przekładającego rękę do fałszowania rzeczywistości (choć akurat wkład młodego Wajdy w ten okres jest niewielki). Tutaj, w *Powidokach*, filmie o czterdzieści lat późniejszym, ten gest jest bardziej wymowny. Wajda w opowieść o Strzemińskim jako artyście, który pozostał wierny sobie, odmawiając uczestnictwa w oficjalnej, skrajnie zideologizowanej kulturze wpisuje też – wykorzystując jego muzykę – innego, kompozytora Andrzeja Panufnika. On z kolei – pomijając wcześniejsze „układanie się z władzą” – wybrał emigrację. Wajda dokonał innego wyboru: nie milczenie ani opuszczenie kraju, choć wielokrotnie miał ku



temu okazję, a w pewnym okresie byłoby to partyjnym decydem bardzo na rękę. Nie, bo czuł się nie tylko reżyserem, ale przede wszystkim reżyserem polskim, opowiadającym – odwołując się do malarstwa czy literatury – o tragicznym polskim losie, poruszającym polskie sprawy. I w tej Polsce peerelowskiej kręcił filmy, choć wymagało to owego „układania się z władzą” – bo one były dla niego najważniejsze (tytuł biografii reżysera, *Kino i reszta świata*, jest bardzo wymowny). Sugestia czy teza, że Wajda zazdrościł Strzeżnińskiemu jego niezłomności jest błędna, bo nie mógł iść jego drogą, być reżyserem niezłomnym, bo reżyser niezłomny nie istnieje. Malarz – wyjąwszy skrajne sytuacje z niemożnością dostępu do materiałów – może malować „do szuflady”, a muzyk komponować, ale reżyser robić filmów tak nie może. Nie przy ówczesnych możliwościach technicznych, a przede

wszystkim – nie w realiach państwowego monopolu w kinematografii. Pozostała więc próba wywalczenia sobie maksimum wolności w ramach systemu, dokonywanie wyborów – także kosztem nazywania konformistą – z myślą o tym, co jest – i to w dłuższej perspektywie – ważniejsze. Dlatego w czasie zdjęć do *Krajobrazu po bitwie* (1970) według opowiadań Tadeusza Borowskiego wyrzucił z pracy swojego drugiego reżysera, bo ten, bez jego wiedzy, zatrudnił jako statystę wypuszczonego właśnie z więzienia Adama Michnika. Obecność młodego dysydenta na planie (i ekranie) byłaby dla SB – oczywiście mającej w ekipie swych informatorów – doskonałym pretekstem do przerwania zdjęć i skonfiskowania – notabene przejranych przez Wajdę, gotowego wyciąć sceny z Michnikiem w tle – nakręconych materiałów. I wtedy nie byłoby jednego z najlepszych – znowu w historycznym kostiumie – komentarzy nie tylko do Polski pomarcowej, ale i (znowu) wciąż aktualnej krytyki nacjonalistycznego patriotyzmu z jego groteskowymi (vide: rekonstrukcja bitwy pod Grunwaldem) pustymi rytuałami. Kilka lat później Wajda odmówił podpisania „Listu 59”, ponieważ po kilkunastu latach wreszcie pojawiło się zielone światło dla scenariusza Ścibora-Rylskiego *Człowiek z marmuru*. Z jednej strony podpis – w ważnej sprawie i w znacym towarzystwie – z drugiej jednak film o sile katharsis, obejrany przez miliony. Tyle, że wiemy to z dzisiejszej perspektywy. Wajda, dokonując wyboru, tej pewności nie miał, co każe podkreślić, że nie tylko był reżyserem wybitnym, ale i odważnym – i takie połączenie talentu oraz osobowości rzeczywiście zdarza się

raz na sto lat. Tym cenniejsze, że Wajda – pozostając przy tej sportowej metaforyce – pogrywając z władzą, nie grał tylko na siebie, ale i dla innych, był kapitanem drużyny. Chyba trochę zapomina się, że nie był samotnym geniuszem, ale też liderem środowiska filmowego, przewodniczącym Stowarzyszenia Filmowców Polskich, a przede wszystkim, w latach 1972–1983 – szefem Zespołu Filmowego „X”. Jego silna pozycja – budowana choćby międzynarodowymi sukcesami – pozwalała mu promować (i osłaniać) młodszych filmowców. Przypominam cały ten kontekst, bo mam wrażenie, że wraca (a może nigdy nie odeszło?) myślenie o PRL-u, ówczesnej kulturze, w kategoriach białoczarnych, owej niezłomności i służalczości, krzywdzące i deformujące, bo PRL mienił się wieloma odcieniami szarości.

W czasie jednego z wykładów filmowy Strzeмиński mówi studentom: „W sztuce można dać tylko to, co się ma” i – tłumacząc swoją teorię tytułowych powidoków – „Człowiek tak naprawdę tylko to zobaczy, co sobie uświadomi”. Milcząc czy emigrując, Andrzej Wajda dałby nam, swojej wielopokoleniowej publiczności, raczej niewiele – decydując się zostać i dokonywać kolejnych wyborów, także idąc na pewne ustępstwa wobec cenzury – dał ogromnie dużo. Gdybyśmy nie zobaczyli jego filmów, nie uczyli się z nich krytycznego myślenia o naszej historii, wielu rzeczy byśmy sobie zapewne nie uświadomili. I – jakkolwiek patetycznie to brzmi – byłibyśmy kimś innym jako ludzie i czymś innym jako społeczeństwo. Polski krajobraz bez kina Wajdy? Cóż za przerażająco smutny (po)widok.

**Katarzyna Wajda**

Bogusław Linda jako Władysław Strzeмиński (1893-1952) w ostatnim filmie Andrzeja Wajdy *Powidoki*  
*Fotografie* Materiały prasowe



## Czapski scalony?

*„Czapski to jeden z najczarowniejszych ludzi, wrażliwy na wszelkie kwestie, zarówno publiczno-polityczne, jak i artystyczne”<sup>1</sup>*

Jerzy ZAWIEYSKI

### Pośmiertny dom artysty

Trudno o większy hołd dla artysty niż zbudowanie domu, w którym przecho-  
wywana jest pamięć o nim – dla współ-  
czesnych i dla potomnych. Artyści w Pol-  
sce bardzo rzadko dostępują takiego  
uznania. O ile nie posiadali domu na  
własność, to miejsca, w których tworzyli,  
znikają bezpowrotnie wraz z ich śmiercią.  
Ostatnio zniknęła z mapy Krakowa pra-  
cownia Janiny Kraupe, która była miej-  
scem kultowym, odwiedzanym przez  
wielu z nas. Strata niepowetowana dla  
kultury! Do tej pory w Krakowie mieli  
swoje domy-muzea jedynie Jan Matej-  
ko i Józef Mehoffer (utworzone *in situ*).  
Paradoksalnie, nie ma szczęścia do sta-  
łego miejsca Stanisław Wyspiański (od-  
dział muzealny jemu poświęcony został  
zamknięty w roku 2012 przez poprzę-  
dną dyrekcję Muzeum Narodowego bez  
jakichkolwiek wyjaśnień). Najlepszą sy-  
tuację stworzył dla siebie Tadeusz Kan-  
tor, który zadbał za życia o założenie  
Cricoteki, czyli ośrodka badań nad je-  
go twórczością. Dzięki temu zachowała  
się też ostatnia pracownia artysty przy  
ulicy Siennej. Słynna Cricoteka docze-  
kała się w roku ubiegłym nowego, oka-  
załego gmachu, imponującego swoją ar-

Anna Baranowa

chitekturą. Być może jest to początek lepszej passy dla artystów w Krakowie?

Na wiosnę bieżącego roku otrzymaliśmy kolejny muzealny przybytek – długo wyczekiwany Pawilon Józefa Czapskiego przy ul. Piłsudskiego 12, zbudowany staraniem Muzeum Narodowego w Krakowie Towarzystwa Przyjaciół Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego. Niemal w sto dwudziestą rocznicę urodzin artysty – 22 kwietnia – otwarto nowoczesny budynek, wpisany w narożnik parceli przy neorenesansowym pałacu Hutten-Czapskich. Ten niewielki, acz pojemny i wielofunkcyjny pawilon stanowi nowy element w kompleksie muzealnym o złożonej historii, której wspólnym mianownikiem jest nazwisko i hojność zasłużonej rodziny Czapskich. Józef był wnukiem Emeryka – jego pawilon stanął w pobliżu pałacu dziadka. Tym samym parcela należąca do Muzeum Narodowego w Krakowie nabiera jeszcze większego znaczenia dla ciągłości kultury polskiej, tak bardzo pokiereszowanej przez lata wojen i zaborów (swoistym zaborem był też czas PRL).

W złotym okresie c.k. Galicji, na samym początku XX wieku, utworzono tutaj muzeum, które wkrótce stało się nowym oddziałem Muzeum Narodowego. Jego podstawą były zbiory hrabiego Emeryka Hutten-Czapskiego, który w latach 1894–1896 osiadł w Krakowie i przeniósł do nowej siedziby ogromną kolekcję (przede wszystkim numizmatów), gromadzącą majątek Stańków w zaborze rosyjskim. Podobnie, jak Władysław Czartoryski, który też przeniósł do Krakowa zbiory swojej rodziny, był on owładnięty ideą *Musaeum Polonicum*<sup>2</sup>. Gdzie lepiej można było wcielić ją w życie niż w dawnej stolicy

Polski, która w okresie zaborów była postrzegana jako „relikwiarz narodowości naszej”? Na fryzie pawilonu, dobudowanego do neorenesansowego pałacu, Emeryk Hutten-Czapski polecił umieścić swoją dewizę: *Monumentis Patriae naufragio ereptis* („Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej”). Niestety ten wybitny kolekcjoner nie nacieszył się nowym miejscem, gdyż w roku 1896 nagle zachorował i zmarł. Po jego śmierci żona, Elżbieta z Meyendorfów, doprowadziła do końca dzieło życia męża. Jest oczywistą koincydencją, że w tym samym roku, w którym w Krakowie umarł Emeryk Hutten-Czapski, w Pradze urodził się jego wnuk, przyszły malarz, pisarz i społecznik. Kto mógł przypuszczać, że w sto dwadzieścia lat od tej daty przy pałacu dziadka stanie pawilon poświęcony jego wnukowi? Henryk Woźniakowski, potomek ich obojga oraz prezes Towarzystwa Przyjaciół Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego, w artykule *Łańcuch pokoleń* trafnie pisze, że Józef Czapski był na swój sposób kontynuatorem dzieła swojego dziadka, jako że ocalał „jak i on to, co dla człowieka i co w człowieku najcenniejsze, z dziejowych burz i pożarów”<sup>3</sup>.

### Świadek zaangażowany

Józefa Czapskiego można uznać za jednego z najbardziej kompetentnych świadków minionego wieku. Jego doświadczeniami dałoby się obdzielić kilka życiorysów. Nie tylko dlatego, że żył aktywnie i twórczo przez 98 lat. Z powołania był artystą, ale – gdy tego od niego wymagano – poświęcał się bez reszty zadaniom publicznym. Ciągle coś organizował. Stał na czele Komitetu Paryskiego, umożliwiającego grupie

kolegów-artystów wyjazd i wieloletni pobyt w Paryżu. W czasie II wojny światowej poszukiwał z narażeniem życia tropów prowadzących do odkrycia zbrodni katyńskiej. Podjął się tej ryzykownej misji z przekonaniem, że skoro sam cudem uniknął losu swoich kolegów-oficerów, to musi się przyczynić do zbadania prawdy o ich śmierci. Poszukiwania tej i pobyt w radzieckiej Rosji opisał w książkach *Wspomnienia starobielskie* (1943), *Prawda o Katyniu* (1945), *Na nieludzkiej ziemi* (1949). Był człowiekiem wielkiej łagodności, który miał poglądy pacyfistyczne, dążył do pokoju i wnosił pokój w stosunki międzyludzkie. Ale historia zafundowała jego pokoleniu trzy wojny i dwa totalitaryzmy. Po wojnie zaangażował się bez reszty w organizowanie „Kultury Paryskiej”, przyczyniając się – jako wielki jałmużnik lub inaczej: *fundraiser* – do zbudowania podwalin pod instytucję

Józef Czapski w mundurze wojska polskiego, lata drugiej wojny światowej



emigracyjną, bez której być może nie byłoby naszej wolności.

Czapski daje niezwykle przykłady zaangażowania jednostki w palące sprawy swojej epoki. Miał duszę artysty i estety, ale nie unikał odpowiedzialności za moment historyczny, w którym żył – kosztem czasu, który mógł przeznaczyć na własną twórczość. Przez całe lata męczyło go napięcie między służbą dla innych a powinnością wobec siebie samego i tego, co było dla niego w planie twórczym najważniejsze – malarstwa. Jego dzienniki i listy są pełne takich wyznań i gorzkich nieraz refleksji. W niedawno opublikowanym liście do Ludwika Heringa z 21 lutego 1946 pisał o swoim rozdarciu, przez które cierpiał, ale też akceptował: „Ja nie czuję się winny, że od 41 roku żyję w dzikim wysiłku, który chwilami przeklinam, ale który także kocham, że ja nie mogę żyć tylko malarstwem, kiedy jesteśmy na obsuwającej się górze [...]. Jest możliwe, że nigdy nie będę malował ani pisał, choć zdaje mi się, że jedno i drugie teraz potrafiłbym robić, nie dlatego, że nie chcę, ale dlatego, że jest naokoło mnie nurt płaczu, że ludzie oderwani od gruntu cierpią i szukają zaczepienia, że dzięki pracy którą robiłem mam możliwość czasami pomóc, że tkwię jakby na przecięciu najbardziej bolesnych spraw polskich<sup>34</sup>. Powrót do własnej twórczości, do malarstwa zwłaszcza, był okupiony wieloma kryzysami. Z upływem lat pogodził się z tym, że wzór jego życia jest płataniną, a to, co osiągnął w swoim głównym powołaniu, czyli malarstwie, może przejść bez echa. W dzienniku pod datą 16 II 1963 zapisuje kolejną chwilę zwątpienia i zarazem nadziei: „[...] sztuka moja nie może mieć

akustyki, bo czas jej minął, a ja tego czasu siłą, uporem, ostrością wizji nie naznaczyłem, bo żyłem na zbyt wielu planach i nigdzie do końca. Czy siebie winię? Nie, albo nie bardzo. Ta wielość, ta potrzeba wielości to była moja droga, nie jestem pewny, czy mogłem nawet tę drogę mojego życia uwylączyć, bo te sprzeczności, ta wielość płaszczyzn, malarstwo, pisanie, ludzie, moje uczuciowe targania, które przez tyle lat w rzeczywistości dominowały mój świat przeżyć, zasiłały się i karmiły wzajemnie”<sup>5</sup>.

### Pora scalania

Nadszedł nareszcie czas, aby scalić rozmaite obszary i aspekty biografii oraz twórczości Czapskiego. Mamy już do tego konieczny dystans – od śmierci artysty z Maisons-Laffitte minie wkrótce ćwierć wieku. Badania nad Czapskim przyrastają powoli, lecz zauważalnie. Nie ulega wątpliwości, że jest on jedną z kluczowych postaci kultury polskiej XX wieku, choć wciąż nie jest jeszcze dobrze znany. W dzień po pogrzebie Wojciech Karpiński pisał o zmarłym mistrzu i przyjacielu: „Jako pisarz i jako malarz pozostaje niedoceniony. Zajmuje jednak w kulturze miejsce tak osobne i tak istotne w polskiej (i nie tylko polskiej) kulturze, że jego czas przyjdzie, trzeba tylko, by jego dzieło, najlepsze teksty i obrazy, stało się powszechnie dostępne”<sup>6</sup>. Otwarcie Pawilonu Józefa Czapskiego zdaje się przybliżać tę nadzieję. Można uznać nie bez patosu, że jest to symboliczny akt powrotu Czapskiego z emigracji do kraju.

Ten powrót odbywał się etapami. To, że Pawilon powstał w Krakowie wydaje się naturalne. Nie tylko dlatego, że tutaj na

ASP Czapski studiował malarstwo. Nietylko dlatego, że tutaj – wkrótce po I wojnie światowej – przeżył wstrząs i odkrył dla siebie znaczenie polskości po lekturze *Legendy Młodej Polski* Brzozowskiego, która przypadkiem wpadła mu w ręce. Ten moment olśnienia zapisał po latach jako „wspomnienie anachroniczne” w *Swobodzie tajemnej*: „Kraków! [...] Z pobytu wówczas w Krakowie nie zachowałem wspomnień ani Wawelu, ani kopca Kościuszki, ani Panny Marii, ale pamiętam dokładnie ciemny salonik – poczekalnię jakiegoś dentystry, gdzie na stole, pod brzydką secesyjną lampą, wśród brudnych, sto razy przeglądanych pism ilustrowanych odkryłem Legendę Młodej Polski. Otworzyłem ją w środku pierwszego rozdziału: «Nasze ja i historia». [...] Od tego czasu Brzozowski towarzyszył mi wszędzie. Już żyłem w Polsce i Polską”<sup>7</sup>. Czapski był znany w Krakowie i znajdował istotny rezonans tak w Polsce przedwojennej (już wtedy należał do najbardziej aktywnych przedstawicieli świata kultury), jak i w PRL-u, pomimo cenzury, która wymazała jego nazwisko z obiegu publicznego. Każdy moment „aury letszej” skutkował nowymi „jaskółkami” w recepcji Czapskiego i publikacjami jego tekstów, zwłaszcza w naturalnym dla niego środowisku „Znaku” i „Tygodnika Powszechnego”. Do tego dochodziła sekretna lektura jego książek, wydawanych w „Kulturze” paryskiej, które przechodziły z rąk do rąk. Najgorzej było z wystawami. Po roku 1989 Kraków stał się miejscem, gdzie działo się najwięcej, począwszy od głośnej wystawy retrospektywnej w Muzeum Narodowym w roku 1992. W rok później, wkrótce po śmierci artysty, rodzina



Józef Czapski (1896-1993)

Fotografia Bohdan Paczkowski

ofiarowała Muzeum Narodowemu w Krakowie pamiątki po nim i jego siostrze, Marii, pozostałe w Maisons-Laffitte. Przy muzealnej Fundacji Monumentis Patriae utworzono Fundusz Czapskich. Z siedziby „Kultury” w Maisons-Laffitte przeniesiono również kompletne wyposażenie słynnego pokoju, w którym artysta mieszkał i tworzył przez blisko pięćdziesiąt lat. Była to inicjatywa Krystyny Zachwatowicz, która uważała, że ocalenie tego miejsca jest naszym obowiązkiem. Było dla niej oczywiste, że pokój, który „był celem pielgrzymek, a nie mógł zostać zachowany w Maisons-Laffitte, powinien znaleźć dla siebie miejsce w krakowskim muzeum Hutten-Czapskich, ofiarowanym Krakowowi przez dziada Józefa Czapskiego”<sup>8</sup>. W stulecie urodzin artysty, w 1996 roku, Zachwatowicz odtworzyła pokój w Muzeum Narodowym, urządzając wystawę „Wnętrze”. Czy już wtedy myślano o osobnym pawilonie dla autora *Na nieludzkiej ziemi*? W rozmowie z Andrzejem Franaszkiem podkreślała, że pokój ten „wraz ze zbiorami książek i dzienników malarza,

powinien stać się częścią – dla nas współczesnych, najważniejszą – tego muzeum”<sup>9</sup>.

I oto – mówiąc po kantorowsku – „mały pokoik wyobraźni” z Maisons-Laffitte stał się zalążkiem przyszłego Pawilonu. Był opisywany piórami Adama Zagajewskiego i Wojciecha Karpińskiego. Teraz jego wierną rekonstrukcję w skali 1:1 można oglądać na drugim piętrze nowoczesnego Pawilonu. Ta przestrzeń jest z innego świata. Aż trudno uwierzyć, że w tym pokoiku (3 x 5 m) odbywała się tak intensywna praca ducha. Nad słynnym tapczanem, który był meblem wielofunkcyjnym, wisi półka z grubymi zeszytami dzienników i tomami „Kultury” paryskiej. Tu i ówdzie leżą numery miesięcznika „Znak” i pożółkłe płachty „Tygodnika Powszechnego” – jakby nadal w lekturze. W pełnej gotowości znajdują się pędzle, tubki farb i niedokończony obraz na sztaludze – jakby zaraz miała się rozpocząć praca malarza. Ze wzruszeniem patrzę na ostatnie, niewielkie płótno, malowane przez prawie ślepego artystę, które są minimalistycznym zapisem wizji. Z przyjemnością roz-



poznają przedmioty, które były tak częstymi motywami martwych natur, aż po te ostatnie: biały stolik na giętych nóżkach, biała patera na owoce, pamiętająca czasy przedwojenne, najprostsze białe miseczki.

Zrekonstruowany pokój-pracownia stanowi punkt wyjścia i dojścia innych części Pawilonu. Na tym samym drugim piętrze znajduje się stała ekspozycja zrealizowana według scenariusza Krystyny Zachwatowicz, w aranżacji Aleksandra Janickiego. Jest to nowoczesna część wystawy, urządzona przy użyciu multimedialnych i oryginalnych eksponatów, która opowiada o życiu i dokonaniach Czapskiego – w kontekście historii polskiej i powszechnej. Część biograficzna rozdziela się na trzy sekwencje chronologiczno-tematyczne: od urodzin 3 kwietnia 1896 do 17 września 1939; przez tzw. „pokój świadka”, poświęcony zbrodni katyńskiej; po okres powojenny – pod znakiem „Kultury” paryskiej – aż do śmierci w dniu 12 lutego 1993 roku. Tę ostatnią sekwencję dopełnia ściana prowadząca do pokoju-pracowni. Stoją przy niej gabloty z autorskimi książkami Czapskiego z jego biblioteki i jedna gablota z dziennikami. Ponad nimi wiszą trzy znakomite obrazy autora *Oka*, z różnych okresów, pokazujące skalę jego talentu: *Autoportret z żarówką* (1958), *Lśniąca chmura* (1981) i *Żółte stoliki i popielniczka/Czerwone skarpety* (1957).

Drugie piętro Pawilonu jest niezwykle gęste pod względem informacyjnym i ekspozycyjnym. Dobrze jest potem odetchnąć na tarasie trzeciego piętra, z którego rozpościera się widok na ogród i pałac Hutten-Czapskich oraz na dachy okolicznych budynków. Po takim odpoczynku można już zejść na pierwsze piętro i obejrzeć

wystawę czasową. Tutaj mamy możliwość „oddychać oczami”. Pierwsza ekspozycja czasowa poświęcona jest twórczości plastycznej Czapskiego. Będzie ona ustępować miejsca wystawom innych artystów i znowu wracać. Pierwszy pokaz składa się z piętnastu obrazów olejnych, z których większość jest darem Barbary i Richarda Aeschlimanów, ofiarowanym Muzeum Narodowemu z okazji otwarcia Pawilonu. Ten hojny dar szwajcarskich przyjaciół artysty uzupełniają wybrane obrazy ze zbioru Michała Popiela de Boisgelin w Kurozwękach – największej prywatnej kolekcji obrazów Czapskiego w Polsce. Oprócz tego depozytu mamy też dwa obrazy z Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>10</sup>. Wystawa uderza różnorodnością tematyki i stylów. Obrazy, które możemy obejrzeć, powstawały na przestrzeni sześćdziesięciu lat. Myliłby się ten, kto szukałby tu malarza spod znaku Komitetu Paryskiego i dogmatycznych nauk Jana Cybisa. Czapski nie był malarzem ortodoksyjnym, przywiązany do z góry ustalonego programu. Pisał: „Nie liczy się realizm, czy antyrealizm. Liczy się prawda”. Liczy się prawda oka, podporządkowanego emocjom, które mają różnorodne źródła, takie jak obserwacja natury, zachwyt nad ludźmi i światem, obrazy innych artystów, lektury, wspomnienia. Malarstwa Czapskiego nie da się zaszklakować. Ekspozycja w Pawilonie nie należy do łatwych w odbiorze, ponieważ na małej stosunkowo przestrzeni chciano pokazać dużo. Odnoszę wrażenie, że ta wielość przeradza się w chaos. Nie umiem znaleźć klucza, według którego powieszono te obrazy, choć fragmenty bywają smakowite (na przykład ściana z tematyką

teatralną z centralnie wyeksponowanym obrazem *W teatrze* z roku 1958). Być może w następnej odsłonie można by je uporządkować inaczej.

Integralną częścią wystawy czasowej są gabloty z dziennikami artysty, otwartymi na stronach najbardziej atrakcyjnych wizualnie. Gablot jest dwanaście, zestawionych w dwóch grupach (po sześć). Mamy wgląd do trzynastu dzienników – od najstarszego z zachowanych (z okresu 8 IX 1942 – 23 V 1943) do ostatniego, który autor zatytułował *W obliczu końca* (12 VI – 1 VII 1988). Autorem scenariusza części galotowej jest Janusz S. Nowak, świetny znawca diarystyki Czapskiego, natomiast obrazy wieszala Krystyna Zachwatowicz (według informacji uzyskanej w muzeum).

Po zaznajomieniu się z tym, co zgromadzono na trzech piętrach Pawilonu, można ochłonąć na parterze w kawiarni stylizowanej na paryską, gdzie wiszą oryginalne plakaty z wielu wystaw Czapskie-

go – przede wszystkim zagranicznych, ale i polskich. Komu jeszcze mało, może wejść do sąsiadującej z kawiarnią czytelnipracowni i – w wolnym dostępie – skorzystać z książek Czapskiego i jego przyjaciół oraz publikacji Instytutu Literackiego Kultu-ra (są tam Biblioteka „Kultury”, numery miesięcznika i „Zeszyty Historyczne”). Oprócz regałów z księgozbiorem są tutaj wygodne stoły z komputerami.

Andrzej Betlej – nowy dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, który otworzył Pawilon, budowany przez jego poprzedniczkę, Zofię Gołubiew – zadeklarował, iż będzie to miejsce żywe, inspirujące dla współczesnych. Aż się prosi o bogaty program imprez towarzyszących, do których zobowiązuje i zachęca interdyscyplinarny charakter Pawilonu. Chciałoby się na przykład spotkać i posłuchać osoby blisko związane z Czapskim z kraju i zagranicy, którym zawdzięczamy niesłabnącą recepcję jego twórczości. Nazwisk jest wiele, wymienię tylko kilka: prof. Murielle Gagnebin i Wojciech Karpiński z Paryża, prof. Stanisław Rodziński i Adam Zagajewski z Krakowa, Richard Aeschlimann i Emmanuel Dufour-Kowalski ze Szwajcarii, Piotr Kłoczowski i Barbara Toruńczyk z Warszawy i wielu innych.

\*

Gdy wyszłam z posesji Hutten-Czapskich, wydawało mi się, że spotkam na ulicy Piłsudskiego artystę, który teraz ma tutaj swój dom pośmiertny. Wiedziałam, że w czasach studenckich Czapski mieszkał na tej samej ulicy pod numerem 18 – w słynnej Puszetówce, należącej do barona Ludwika du Pusseta Pugeta, artysty rzeźbiarza, malarza i historyka sztuki.



Wówczas była to ulica Wolska. Zapamiętałam barwny opis Waława A. Zbyszewskiego, który w *Zagubionych romantykach* wspominał: „Otóż moje pierwsze wspomnienia o Czapskim, to widok wielkiego, długiego, prawie dwumetrowego dryblasza, kroczącego wielkimi krokami po Wolskiej, w kierunku Plant, gestykulującego rękami w zbyt krótkich rękawach kurtki typu, który można widzieć i dzisiaj, i zgiętego w pół ku dużo niższemu towarzyszowi, jednemu z młodszych Puszetów”<sup>11</sup>. Zbyszewski z humorem dodawał, że Czapski „wyglądał na chodzącą Wieżę Mariacką (*ex re* wzrostu)”. Dzięki Pawilonowi, który warto odwiedzać po wielokroć, będziemy mieć więcej okazji do spotkań z tym niezwykłym człowiekiem i artystą.

**Anna Baranowa**

PRZYPISY

1 Jerzy Zawiejski, *Dzienniki*, t. 1, wybór z lat 1955–1956, Warszawa 2011, s. 441. Zapis z dnia 22 września 1957.

2 Janusz S. Nowak, *Emeryk Hutten-Czapski i Władysław Czartoryski w Krakowie*. Online: [http://www.czapscy.org.pl/graph/monumentispatriae/monumentis\\_04\\_nowak.pdf](http://www.czapscy.org.pl/graph/monumentispatriae/monumentis_04_nowak.pdf) [data dostępu 31 października 2016].

3 Henryk Woźniakowski, *Łańcuch pokoleń*. Online: [http://www.czapscy.org.pl/woznakowski\\_lancuch\\_pokolen.php](http://www.czapscy.org.pl/woznakowski_lancuch_pokolen.php) [data dostępu 31.10.2016].

4 Józef Czapski, *Listy do Józefa Heringa*, „Zeszyty Literackie” 2016, nr 2, s. 120–121.

5 Tenże, *Wyrwane strony*, Warszawa 2010, s. 12.

6 Wojciech Karpiński, *Uśmiechnięty Don Kichot* [w:] Tegoż, *Portret Czapskiego*, Warszawa 2007, s. 85.

7 Józef Czapski, *O Brzozowskim* [w:] Tegoż, *Swoboda tajemna*, Warszawa 1991, s. 44–45.

8 *Pokój Czapskiego. W stulecie urodzin autora „Na nieludzkiej ziemi”*. Z Krystyną Zachwatowicz rozmawia Andrzej Franaszek, „Tygodnik Powszechny”, 1996, nr 13, s. 1.

9 Tamże.

10 Nie wiedzieć czemu, jeden z nich, znany *Autoportret w lustrze*, jest na wystawie datowany na rok ok. 1920, podczas gdy jest oczywiste, że został on namalowany ok. 1937. Zapewne jest to pomyłka, ale irytująca, gdyż te 17 lat różnicy w twórczości Czapskiego stanowi całą epokę.

11 Waława A. Zbyszewski, *O Józefie Czapskim* [w:] Tegoż, *Zagubieni romantycy i inni*, Paryż 1992, s. 309.

Obok: Józef Czapski, lata 80. XX w.

Pawilon Czapskiego w Krakowie



Fotografie Materiały prasowe

# Pamuk, Herbert i Lipska czytani w Stambule – wspomnienie o Profesorze Szczekliku

W roku 2011 uczestniczyliśmy z profesorem Andrzejem Szczeklikiem w obradach European Academy of Allergy and Clinical Immunology w Stambule. Podróż do Turcji odbyliśmy samolotem z Krakowa przez Monachium. Na pokładzie wypiliśmy po lampce wytrawnego, czerwonego wina, serdecznie się przy tym pozdrawiając. Pogoda była piękna, widoczność wspaniała. Zachwyceni spokojnym lotem wyrażaliśmy niezmiennie swój podziw dla ludzkiej myśli, która pozwoliła na spełnianie odwiecznych marzeń człowieka o lataniu. W zachwyty wprawiało nas nie tyle samo wzbicie się samolotu w przestworza, ile, szczególnie, możliwość jego precyzyjnego sprowadzenia na ziemię. Do tego wątku wracaliśmy podczas niemal każdego lotu – i z tym samym nieustającym podziwem.

\*

Uwzględniając godzinne przesunięcie czasowe, w Stambule, na lotnisku Ataturka, 20 kilometrów od centrum, wylądowaliśmy po godzinie 23. Do hotelu musieliśmy więc pojechać taksówką. Najpierw uiściliśmy w biurze na terenie

lotniska odpowiednią opłatę, po czym kierowca zaoferował pomoc w przeniesieniu bagaży. Wziął także pod pachę dużą tekturową tubę w którą spakowaliśmy nasz poster przygotowany do prezentacji w trakcie kongresu. Nagle, bez uprzedzenia, turecki kierowca zaczął biec, uciekać wręcz z tubą w kierunku hali odlotów. Wprawiło nas to w chwilową konsternację, po czym Profesor, uśmiechając się, powiedział: „Panie Romku, to dobry znak. Nasze wyniki badań muszą być tak dobre i wyjątkowe, że już na nie czyhają”. Jak się potem, po powrocie kierowcy, okazało, został on wezwany w trybie nagłym przez swojego szefa w jakiejś pilnej sprawie, niezwiązanej oczywiście z nami. Sytuacja nas jednak rozbawiła i wzięliśmy ją za dobrą monetę, choć gdyby kierowca nie wrócił – a zupełnie straciliśmy go na pewien czas z pola widzenia – nie mając ze sobą kopii pracy, byłibyśmy pozbawieni możliwości zaprezentowania naszych wyników. A pobyt rzeczywiście okazał się bardzo przyjemny i owocny.

\*

Orhan Pamuk to nasz wspólny, ulubiony turecki pisarz. Zgadaliśmy się w jednym – pisarz wybitny, ale zanedbany przywiązujący się do swoich bohaterów, niemogący rozstać się z nimi. W tym kontekście mówiliśmy głównie o *Muzeum niewinności*<sup>1</sup>. Niemniej jednak, będąc świeżo po lekturze tej książki (swój egzemplarz udostępniłem Profesorowi przed planowanym wyjazdem do Stambułu, On zaś zrewanżował mi się *Stambulem* Pamuka), wieczorami, w czasie wolnym od obrad konferencyjnych, pieszko – Profesor był wtedy w bardzo dobrej formie, wyluzowa-

ny, uśmiechnięty – i z mapą w ręku szukaliśmy tych ulic i zakątków, które przemierzali powieściowi bohaterowie, Füsün i Kemal. Dzielnica Kasımpaşa, przeprawa przez Bosfor, ulica Nişantaşı. Znalezienie tej uliczki sprawiło nam niewątpliwie najwięcej radości, ponieważ to tu mieszkała Füsün. Czuliśmy, jak fikcja i fantazja stawały się realne.

Do wspólnych eskapad umawialiśmy się na Placu Taxim – jeszcze wtedy spokojnym i przyjaznym – a po marszach ulicami z książek Pamuka siadaliśmy przy stoliku restauracyjnym pod mostem nad Bosforem i piliśmy doskonałą anyżówkę (jak za Atatürka). I siedząc, rozmawiając, czasem paląc papierosa, zapędzaliśmy się jeszcze głębiej w literaturę. Profesor pracował wtedy nad szkicem o Aztekach dla „Zeszytów Literackich”. Planował podróż do Meksyku. Mówił o rytualnym składaniu darów dla boskich sił, o ofiarowanych na ołtarzach najpiękniejszych, pachnących balsamami i otoczonych najpiękniejszymi pannami, młodzieńcach. „Ciała i twarze świętujących pomalowane były w żywe kolory, nosili mnogie ozdoby z jaskrawych papuzich piór. [...] Z wysokiego szczytu świątyni patrzyli na nich bóg lub bogini, ustrojeni z przepychem na ten swój dzień”<sup>2</sup>. Potem, podczas podróży do kraju Azteków Profesor zapytał oprowadzającego przewodnika, dlaczego składano w ofierze tylko pięknych, zdrowych i młodych? Przewodnik szczerze oburzył się tymi wątpliwościami: „A kogo mieli składać w ofierze? Przecież Bogu należy się to co najpiękniejsze”.

Tam, w Stambule, wspominaliśmy także *Znak wodny* Josifa Brodzkiego, mówiliśmy o złym stanie serca poety, gdy

jeszcze żył, o jego przekładach Audena, o Achmatowej i Mandelsztamie. O Ewie Lipskiej, którą obaj ceniliśmy za matematyczną precyzję w jej pięknej poezji, a potem także o jej prozie, o wiedeńskim psychoterapeucie Janie Seferze z ulicy Argentinierstrasse<sup>3</sup>.

Pani Ewa jedynie towarzysko, choć nieczęsto, ale jednak regularnie odwiedzała nas w Klinice na Skawińskiej 8. Przy wspólnej, porannej kawie, mądrze, w sposób nieraz boleśnie precyzyjny odpowiadała na nasze pytania o kondycję literatury i Europy. Byłem wtedy z Profesorem zgodny, że zjednoczona, „Rodzinna Europa” bardzo historycznie zmyślała, potrafiła wyciągnąć wnioski z okrutnej i niedawnej przeszłości. Wierzyliśmy, że nie popełni już nigdy strasznego grzechu wojny. Wierzyliśmy w to z Profesorem szczerze i nieco naiwnie. Pani Ewa Lipska mówiła wtedy: „Dobrze nie będzie. Ludzkość jest NIEPOPRAWNA”. Właśnie takiego słowa użyła: NIEPOPRAWNA (i tyle). Gdy zostawiliśmy potem sami z Profesorem, wytrąceni z letargu po tej chirurgicznie precyzyjnej diagnozie Ewy Lipskiej, zaniepokojony pytałem Go: „A więc jak to będzie?”, Profesor odpowiadał i zarazem pytał ciepło: „Panie Romku, a może Ona przesadza?”. Oby.

I te wszystkie nasze krakowskie rozmowy, razem z nami, na lotnisku w Bali-cach wsiadły do rejsowego samolotu Lufthansy, ruszając w drogę do Turcji – i tam także były z nami.

\*

W drodze powrotnej do Krakowa ponownie mieliśmy łączony lot, z przesiadką w Monachium. Usiedliśmy przy



Anna SINGH, *Stambuł*, 2008, fotografia

stoliku, zamawiając wcześniej po lampce dobrego, białego, szwajcarskiego wina. Profesor wspominał przy tym o swoich wczesnych naukowych stażach w szwajcarskich klinikach. O rodzinnym grzybobraniu, z prawem wejścia do lasu dozwolonym jedynie w dni tygodnia wskazane przez szwajcarskich urzędników. Profesor wspominał także jeden ze swoich pierwszych staży naukowych w dawnej Jugosławii. Mówił o poważnych medykach w klinice w Belgradzie, dla których często praktykowaną formą odreagowania i odstresowania w pracy był manewr głębokiego nabrania powietrza i potem energicznego i głośnego wypowiedzania na wydechu serii przekleństw, bez dobierania najmniejszej objętości tlenu. Słuchałem tego z zaciekawieniem, równie dużym zdziwieniem i rozbawieniem. Atmosfera oczekiwania na lot była bardzo miła, swobodna i rzekłbym – nie chcąc nadużywać tego słowa – przyjacielska. W sprawach zawodowych radził wybory, które po dziś dzień realizuję. Zamówiliśmy jeszcze po lampce wina, nalegałem, że to ja zapraszam. Zwykle to Profesor zapraszał i zachęcał. Miałem ze sobą

opublikowane, wczesne dramaty radiowe Zbigniewa Herberta. Czytaliśmy wspólnie na lotnisku wybrane przez nas fragmenty, komentując je nieraz z wyraźnym i szczerym rozbawieniem (m.in. *Lalek*)<sup>4</sup>. Pamiętam, że wcześniej, w trakcie jednej z wielu rozmów o literaturze, odbywanych w wolnych chwilach w Krakowie, w Klinice, tym „Hotelu Snów” Piotra Skrzyneckiego, zwierzyłem się Profesorowi, że jakoś nie mogę przebić się przez twórczość Herberta. Profesor radził, bym sięgnął najpierw do wczesnego okresu twórczości Herberta, także do tych wcześniej niepublikowanych słuchowisk. I tak też zrobiłem. I tak siedzieliśmy, i sprawy naukowe, i literatura obejmowały się wzajemnie, w delikatnym tańcu rozmowy.

**Roman Nowobilski**

Kraków, 23.05.2012  
oraz Dębki, 18.08.2015

#### PRZYPISY

- 1 Orhan Pamuk, *Muzeum niewinności*, przeł. A. Akbike-Sulimowicz, Kraków 2008.
- 2 Andrzej Szczeklik, *Serca składane w ofierze*, „Zeszyty Literackie” 2010, nr 112, s. 126.
- 3 Ewa Lipska, *Sefer*, Kraków 2009.
- 4 Zbigniew Herbert, *Dramaty*, Warszawa 2008.

**Anna Baranowa** – historyczka sztuki, krytyczka, kuratorka wystaw. Zawodowo związana jest z Instytutem Historii Sztuki UJ i Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie. Od roku 2003 kieruje Sekcją Sztuki Nowoczesnej w Oddziale Krakowskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Członkini Sekcji Polskiej AICA. Wydała ostatnio książkę *Osobno i razem. Szkice o twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret* (Cricoteka, Kraków 2015). Pracuje nad biografią Piotra Potworowskiego.

**Olga Bartosiewicz** – doktor literaturoznawstwa, romanistka, rumunistka, tłumaczka, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się literaturą rumuńską i francuską XX i XXI wieku, kulturą i historią Rumunii XX i XXI wieku, historią awangardy. Stypendystka Instytutu Kultury Rumuńskiej i Instytutu Studiów Zawansowanych New Europe College w Bukareszcie.

**Karolina Czerska** – doktor literaturoznawstwa, romanistka, teatrolog, tłumaczka z języka francuskiego. Zajmuje się twórczością Tadeusza Kantora, literaturą belgijską, sztuką XX i XXI wieku. Współredaktorka tomów *„Les cordonniers” de Tadeusz Kantor*, *„Szewcy” Tadeusza Kantora* (2010) i *Performatywność reprezentacji* (2013). Wkrótce ukazuje się jej książka o związkach teatru Kantora z dramaturgią Maurice’a Maeterlincka. Obecnie opracowuje historię przedwojennego teatru Cricot oraz biografię artystyczną Józefa Jaremy.

**Jerzy Franczak** – prozaik, eseista, literaturoznawca. Redaguje „Książki w Tygodniku” – dodatek do „Tygodnika Powszechnego”. Adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Opublikował zbiory opowiadań i esejów, rozprawy: *Rzecz o nierzeczywistości*, *„Młodości” J.-P. Sartre’a* i *„Ferdynand” W. Gombrowicza* (2002), *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007) oraz powieści: *Przymierzalnia* (2008), *Nieludzka komedia* (2009), *Da capo* (2010), *NN* (2012). Więcej: <http://franczak.wydawnictwoliterackie.pl>.

**Marie Giraud-Claude-Lafontaine** – francuska literaturoznawczyni i lektorka języka francuskiego, w ramach współpracy z Wallonie-Bruxelles International wyklada francuskojęzyczną literaturę belgijską w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu

Jagiellońskiego, a także prowadzi studencką grupę teatralną. Zajmuje się literaturą belgijską i francuską od XIX do XXI wieku.

**Ewa Hearfield** – absolwentka polonistyki UJ, doktor nauk humanistycznych, stypendystka Oxford College Hospitality Scheme (1997). Od 1998 r. mieszka w Anglii. W latach 1999–2003 prowadziła wykłady z kultury polskiej na Uniwersytecie w Bristolu. W latach 2003–2005 studiowała sztuki plastyczne i projektowane w Stroud College. W latach 90. współpracowała z „Dekadą Literacką”.

**Jakub Kornhauser** – doktor literaturoznawstwa, komparatysta, poeta, krytyk literacki, tłumacz z języków: francuskiego, rumuńskiego, serbskiego. Historyk i teoretyk awangardy, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Ośrodku Badań nad Awangardą na Wydziale Polonistyki UJ. Redaktor „Literatury na Świecie” i „Romanica Cracoviensia”, współpracownik „Nowej Dekady Krakowskiej”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. Prowadzi serię wydawniczą awangarda/rewizje w Wydawnictwie UJ. Redaktor kilku tomów zbiorowych, autor monografii *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealistu* (2015).

**Agnieszka Kukuryk** – doktor literaturoznawstwa, romanistka, pracuje w Katedrze Literatur Francuskiego Obszaru Językowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się literaturą francuskiego obszaru językowego XX wieku, literaturą awangardową, poezją wizualną, związkami między słowem a obrazem, m.in. w kontekście teorii semiotycznych belgijskiej Grupy µ.

**Anna Łabędzka** – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981 roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatrologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczką teatrów i festiwalu operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

**Paulina Małochleb** – krytyk i historyk literatury; laureatka Nagrody Prezesa Rady Ministrów w 2014

roku, sekretarz Nagrody im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m.in. na łamach: „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry”, „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny „Książki na ostro”. Wydała książkę *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej* (2014).

**Malwina Mus** – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka zorientowana na literaturę i jej związki z popkulturą – w takiej perspektywie stara się zbadać i opisać działalność Marcina Świetlickiego. Publikowała m.in. w „Pograniczach”, „Wielogłosie” i „FA-arcie”. Współredaktorka monografii *Ścieżkami pisarzy, t. 1: Szkice i studia o Krakowie* oraz *Ścieżkami pisarzy, t. 2: Miasto jako przestrzeń twórców* (Kraków 2015).

**Roman Nowobilski** – profesor rehabilitacji w Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kieruje Zakładem Rehabilitacji w Chorobach Wewnętrznych w II Katedrze Chorób Wewnętrznych im. prof. Andrzeja Szczeklika. Wieloletni współpracownik profesora Andrzeja Szczeklika. Prowadzi badania z zakresu rehabilitacji w chorobach wewnętrznych. Autor szkicu *Spacer z Miłoszem* (w tomie *Obecność. Wspomnienia o Czesławie Miłoszu* pod redakcją Anny Romaniuk, 2013).

**Anna Pekaniec** – doktor literaturoznawstwa, historyczka literatury, bywająca krytyczką, asystent w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ, współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej założonym tamże. Zainteresowania naukowe: autobiografia, epistolografia, literatura kobiet, krytyka literacka. Publikowała m.in. w „Ruchu Literackim” i „Wielogłosie”, wielu tomach pokonferencyjnych, wydała monografię *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieta literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013).

**Wacław Rapak** – profesor nauk humanistycznych, literaturoznawca, romanista, tłumacz, zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą francuską, w tym szczególnie dziełem Henriego Michaux, a także teorią literatury. Pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor naczelny czasopisma „Romanica Cracoviensia”. Autor monografii *Après coup précéder par*

*„Le ressassement éternel” de Maurice Blanchot: une lecture* (2005) oraz *Henri Michaux – dzieło wyobraźni. „Okres zielony” 1922–1927* (2015), redaktor kilku tomów zbiorowych poświęconych literaturze francuskiej.

**Przemysław Szczur** – doktor literaturoznawstwa, romanista, tłumacz z języka francuskiego, przekłada teksty naukowe oraz literaturę dla dzieci i młodzieży, pracownik Katedry Literatur Francuskiego Obszaru Językowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książki *Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIXe siècle (1859–1899)* (2014) oraz kilkunastu artykułów naukowych na temat literatury francuskiej i belgijskiej, teorii powieści oraz badań gender i queer.

**Katarzyna Wajda** – absolwentka polonistyki i filmoznawstwa na UJ. Zajmuje się głównie historią polskiego kina, kulturą popularną i edukacją audio-wizualną. Autorka i współautorka kilkadziesiątu publikacji, m.in. *Encyklopedii kina i Słownika filmu*.



**Druk:**  
Drukarnia EKODRUK  
ul. Wielicka 250,  
30-663 Kraków  
tel./fax: 12 2961909  
www.ekodruk.eu

**Przygotowanie do druku:**  
Jan Szczurek | *indie*

ISSN 2299-4742

### **Warunki prenumeraty**

Prenumerata roczna wynosi 60,00 PLN

W roku 2016 opublikowane zostaną  
dwa numery pojedyncze  
oraz dwa zeszyty podwójne.

Koszty przesyłki krajowej ponosi  
Wydawca.

Prenumeratę prosimy wpłacać  
na konto Wydawcy.



### **Wydawca:**

Krakowska Fundacja Literatury  
ul. Lilli Wenedy 9/111, 30-833 Kraków

RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.

80 1750 0012 0000 0000 3143 8497

**9 października 2016 roku  
zmarł**

## **Andrzej Wajda** **1926–2016**

Wybitny artysta, mistrz światowego kina, a zarazem najbardziej polski z polskich reżyserów filmowych i teatralnych. Współtwórca polskiej szkoły filmowej, patron kina moralnego niepokoju, odkrywca aktorskich talentów i mentor młodych filmowców. Człowiek-instytucja, środowiskowy autorytet, twórca inicjujący i wspierający wiele przedsięwzięć kulturalnych, ale też niezmiernie ważna postać polskiego życia społeczno-politycznego. Laureat najważniejszych nagród filmowych – z Oscarem za całokształt twórczości i Złotą Palmą na czele – licznych krajowych i międzynarodowych wyróżnień oraz zaszczytów, kawaler Orderu Orła Białego w uznaniu „znamienitych zasług dla kultury narodowej, za osiągnięcia w twórczości artystycznej, za promowanie polskiej sztuki filmowej w świecie”.

Obdarzony malarską wyobraźnią autor czterdziestu filmów fabularnych, w tym takich arcydzieł jak *Kanał*, *Popiół i diament*, *Wszystko na sprzedaż*, *Wesele*, *Ziemia obiecana*, *Człowiek z marmuru* czy *Pan Tadeusz*. Kluczowy dla jego kina był temat historii i tragizmu polskiego losu, choć przeszłość stanowiła dla niego zawsze tylko pretekst do mówienia o współczesności. Nigdy nie zapominał o człowieku. Twórca licznych autorskich adaptacji – m.in. znakomitego tryptyku Iwaszkiewiczowskiego (*Brzezina*, *Panny z Wilka*, *Tatarak*) – sięgający zarówno po utwory współczesne, jak i, niczym wytrawny krytyk, reinterpretujący klasykę literacką.

Twórca szczególnie mocno związany z Krakowem: tu w latach 1946–1950 studiował malarstwo, porzucając jednak krakowską ASP – i zamieniając pędzel na kamerę – dla łódzkiej PWSF. W latach 70. swoimi wybitnymi, legendarnymi spektaklami – m.in. inscenizacjami prozy Fiodora Dostojewskiego – budował renomę Teatru Starego jako najlepszej sceny teatralnej w Polsce. Miasto zawdzięcza mu też Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – liczne pamiątki.

Rodzinie i Przyjaciółom składamy serdeczne wyrazy współczucia.

**Redakcja**

WSZYSTKIE  
OPOWIADANIA  
**PILCHA!**  
W JEDNYM TOMIE



WYDAWNICTWO LITERACKIE

ISSN 2299-4742



Wallonie - Bruxelles  
International.be

Delegation Varsovie

KFI  
KRAKOWSKA  
FUNDACJA  
LITERATURY



A U S T E R I A

