

W numerze:

Jan Feusette	
Reaktywacja druga	7
Stanisław Gromadzki	
Cóż jest innego miłość	12
Krzysztof Lisowski	
Platon w Syrakuzach	16
Zapanować nad tym żywiołem	
Z prof. Jackiem Łukasiewiczem rozmawia Przemysław Romański	22
Bartosz Małczyński	
Muzyka i śmiech o pewnej porze życia	30
Joanna Roszak	
Matecznik poezji	38
Nieobliczalny rozrzut czytania	
Z Krystyną Miłobędką i Andrzejem Falkiewiczem rozmawia Przemysław Romański	42
Tymoteusz Karpowicz II	
Podziemne wniebowstąpienie	58
Katarzyna Wiatkowska	
Bażant	64
Mieczysław Orski	
Proza post-naturalistycznej manieri	66
Olga Tokarczuk	
Słowo w słowo	84
Józef Baran	
Wiersze	88
Aleksander Błok	
Z notatników (1909 r.) przełożył i opracował Robert Papieski	94
Jan Goczoł	
Niewidzialny ale jest	104
Irena Wyczółkowska	
Wiersze	118

Spis treści

Jacek Gutorow	
Czytając wiersze Ireny Wyczółkowskiej. Impresje	126
Bogusław Żurakowski	
Wiersze	132
Chłonąć to co jest	
Z Januszem Szuberem rozmawia Krzysztof Lisowski	136
Feliks Netz	
Każdy anioł przeraża	144
Anna Małczyńska	
Melancholijne pisanie Marka Bieńczyka	154
Krzysztof Kuczkowski	
Dwa listy	161
Adrian Gleń	
Szczęście pisania – pisanie szczęścia.	
O jednym wierszu Juliana Kornhausera	162
Paweł Koteluk	
Melodie płyną na pocieszenie	166
Olga Tokarczuk	
Na zakończenie warsztatów z Twórczego Pisania	170
Renata Płużek	
Mrużenie	171
Jacek Dyński	
Linia	185
Bartosz Suwiński	
Słowo o gubieniu	188
Łukasz Sawicki	
Literatura faktu według Podsiadły	191
Karol Maliszewski	
Nowa poezja, stara bezimiennosc	194

Adrian Gleń	
Notatki, marginesy, urwane ślady...	198
Bartosz Suwiński	
Rewersy dni i gra z kalendarzem	201
Arkadiusz Frania	
„Ciepła woda zmieniła się w zimną”	204
Katarzyna Dudek	
Patronuje Kochanowski	210
Małgorzata Sikorska-Miszczuk	
Miseczka z teatrem. Notatki jurorki	216
Dorota Różycka	
Wiktor i kobiety	220
Anna Kaczorowska	
Głód prawdy	226
Aleksandra Konopko	
Nie tylko na statku	236
Monika Roszak	
Orlan czyli performer chirurgiczny	244
Ks. Marek Lis	
Intuicje wciąż aktualne.	
20 lat Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego	248
Danuta Nowicka	
Artysta osobny. Jan Berdak (1944-2009)	256
Aleksander Kościów	
Język bez słownika	260
Stanisław S. Nicieja	
Drohobycz	272
Maciej Borkowski	
Opole w roku 1914	284
Krzysztof Tarka	
Casus Bolesława Taborskiego	294
Marian Buchowski	
Taniec z kielniami	304

Wojciech Chlebda Etnolingwistyka na tropach tożsamości narodowej	324
Bolesław Polnar Pan Lolek Pana Bolka	329
Marta Fox Zapisane – zaklepane • Ojciec	330
Mieczysław Orski Realia i mity	333
Józef Baran Łowy na duszę...	336
Krzysztof Kuczkowski Mewa patrzy czerwonym okiem i dziwi się	339
Krzysztof Feusette Ale czy kura wie?	341
Bolesław Polnar Pan Lolek Pana Bolka	343

Wydawca realizuje zamówienia numerów „Stron” po wpłacie na konto:

98 1160 2202 0000 0000 4153 4634

(w tytule wpłaty proszę podać tytuł pisma,
zamawiany numer i liczbę egzemplarzy).

Cena numeru pojedynczego: 8 zł, numeru podwójnego 12 zł.

1-2/2009 (26-27)
strony
OPOLSKIE PISMO SPOŁECZNO - KULTURALNE

Redaguje zespół:

Jan Feusette (red. naczelny),
Halina Fleger (grafik), Adrian
Gleń, Bartosz Małczyński,
Jan Neuberg, Bartosz Suwiński
(stażysta), Magdalena
Sztandara, Irena Wyczółkowska.

Redakcja:

PBW „STRONY”,
ul. Kościuszki 14,
45-062 Opole;
tel. 077-4541240, wew. 105;
redakcja@strony-pismo.pl

Wydawca:

Pedagogiczna Biblioteka
Wojewódzka w Opolu,
ul. Kościuszki 14,
45-062 Opole;
tel. 077-4541240,
077-4536692;
sekretariat@pedagogiczna.pl

Dyrektor:

Jan Feusette,
dyrektor@pedagogiczna.pl

Red. odpowiedzialny:

Łukasz Sawicki:
tel. 513815645,
wydawnictwo@strony-pismo.pl

Opracowanie graficzne:

Halina Fleger, Studio conTEXT

Łamanie komputerowe:

Studio conTEXT

Druk: KDO Kluczbork

ISSN 1233-1805

Na okładce fragment obrazu
Bolesława Polnara *Przeniesienie*

www.strony-pismo.pl

Reaktywacja druga

1.

Tym razem Tytuł siedział w zamra-
zarce mniej niż siedem lat. To i zmiany
na świecie nie takie duże, jak to było
w *Seksmisji*. Tytuł przeciera oczy i widzi,
że wciąż są cztery światy, chociaż świat
jest jeden, wspólny. Że wciąż kartka ma
dwie, jak medal, chociaż nie zawsze to, co
się napisze, można mieć po latach przy-
pięte na piersi. A męska jest płaska jak
seksistowski dowcip i wcale nie dwu-
znaczna. Wróćmy więc do Tytułu i jego
Misji. Tym bardziej że teraz seksizm ze
swoimi aluzjami został definitywnie potę-
piony i w całości przeniósł się do bez-
piecznego świata wirtualnego: do rekla-
my, telewizji, bardzo kolorowych czaso-
pism, świetnie służy mu komputerowy
matrix, jak my dwukrotnie reaktywowany.

Tytuł rozciera wciąż lodowate uszy
i słyszy śpiewną mowę Ślązaka: nasi

12/01/2002
strony CZASOPISMO
 CZASOPISMO SPOŁECZNO-KULTURALNE



W numerze m. in.: Piotr Kowalski *O potrzebie kłamstwa* • Irena Wyczółkowska *Wierze* • Kazimierz Kowalski *Opolskie Radio, życie moje* • Tomasz Huran *Obrazy* • Paweł Marcinkiewicz *Dziesięć pisarzy amerykańscy* • Jacek Gutorow *Nabokow...* • Grażyna Rogowska *Gram Scatiana* • Justyna Drobnik *Zadumiona* • Adrian Gleń *Dotykacie* • Sławek Kalnicki *Pop Star i publiczność* • Zbyszek Boćko *Na Chłobach przy pół czarnej*

„Strony” 1/2002

dziadkowie to i z naszych, kresowych pochodzą, a Hanysów tu znikąd nie przywieźli krówskim wagonem, tak i my jakoś z bidą, bo z bidą, ale dogadujemsią; choćby i po południu w niedzielę w mikrobusie do roboty do Rajchu.

Tytuł z wielką nieśmiałością przetrzuca kartki słowników, żeby się dowiedzieć, którą wiedzie jego droga wśród wielu niuansów i odcieni znaczeniowych, bo na pewno nie wśród reklamowych gotowców. We frazeologicznym są trzy znaczenia, ale w pierwszym 64 odcienie i właśnie ten sześćdziesiąty czwarty: „Každy medal ma dwie s-y”. W drugim odcień ostatni, siedemdziesiąty: „Pochodzić z jakich s.”, a w trzecim siedemdziesiąty dziewiąty: „S-y godzą się, ściągają się; dążą do porozumienia.”

Tak też myślałem – myśli Tytuł. To jesteśmy w domu – upewnia się Tytuł. Podchodzi do Misji, obejmuje Ją i szepce pieszczotliwie: Moja droga, moja droga Misia.

2.

A teraz trochę poważniej. Długotrwały brak czasopisma regionalnego dla środowisk twórczych i naukowych, dla ambitnych odbiorców ich twórczości może Region wyjaławiać. Odczuwamy na przykład brak młodych autorów, którzy mogliby się zająć u nas tzw. bieżącą krytyką artystyczną, podchodząc do nowej sztuki z nową wrażliwością i nowym, ale dojrzałym, ukształtowanym, jednocześnie indywidualnym językiem. Na szczęście pokolenie niegdyś wstępujące, w części związane z dawnymi „Stronami”, nie zawodzi. Bo już nie potrzebowało regionalnego wsparcia. To raczej region ich potrzebuje i też wiele od nich dostaje. Niektórzy – jak Tomasz Różycki czy Jacek Gutorow – osiągnęli bardzo wiele w literaturze; w najszerzej skali kulturowej. A zarazem są bardzo blisko. Tomasz napisał *Dwanaście stacji*, a Opole uczynił ważnym Miejscem swojej poezji. Jacek pisze o opolskich autorach (w tym numerze o Wyczółkowskiej) nie dlatego, że opolscy, ale że ważni; i to

potwierdza swoim nazwiskiem wybitnego krytyka. A jeszcze potrafi pomagać miejskiej Bibliotece w organizacji wieczorów literackich. Uczą młodych ludzi, którzy zawierzili opolskiemu Uniwersytetowi. Uzupełnione młodymi artystami znakomite zespoły obu opolskich teatrów osiągnęły w ostatnich latach chyba swoje największe sukcesy, w skali też znacznie szerszej niż regionalna. W tym numerze tekst o Fiedorze, w następnym o Kobylce.

Brak takiego czasopisma, jak wrocławska „Odra”, katowicki „Śląsk”, lubelski „Akcent”, poznański „Czas Kultury”, sopocki „Topos” i wiele innych w kraju, nie oznaczał jednak zupełnej posuchy na utalentowane pióra, które przecież się przebijają. Jak Aleksandra Konopko w krytyce teatralnej czy Łukasz Sawicki związany pracą redakcyjną z naszym tytułem. Łukasz pisywał jako student do „Indeksu”, bo przecież był i jest pod redakcją Barbary Stankiewicz coraz ambitniejszy akademicki „Indeks”. Aleksandra współpracowała jako studentka z piórem Konfrontacji „Confronta”, bo Teatrowi (aktorowi Maciejowi Namysłu) chciało się je wydawać. Teatr Lalki i Aktora pomagał wydawać „nieregularnik” redagowany przede wszystkim przez studentów Instytutu Sztuki, a teraz Galeria Sztuki Współczesnej wydała pierwszy numer „Artpunktu” przy redaktorskiej pomocy Mariana Buchowskiego (u nas jego tekst o inwestycjach w Muzeach). To może doczekamy się młodych krytyków sztuki.

Największy jednak sukces w „branży” czasopism literackich – i to nieograniczony do regionu, a nawet przede wszystkim poza regionem, w środowiskach tzw. młodoliterackich – osiągnął brzeski „Red”, który zawdzięczamy Radosławowi Wiśniewskiemu, niezwykle aktywnemu (też w literackim Internecie) i utalentowanemu poecie, krytykowi i publicyście. Sympatyczną jaskółką wydawniczą Opola była też „Prowincja” pod redakcją Łukasza Zalewskiego. Mam nadzieję, że będzie się nadal ukazywać, choć Łukasz teraz więcej robi dla popularyzacji tańca i wszystko w rękach jego następców. Byłoby dobrze, gdyby „Red” i „Prowincja” mogły dostać bardziej zdecydowane wsparcie z budżetów samorządowych.

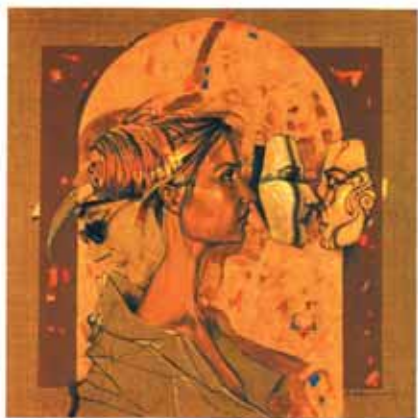
3.

Jak doszło do drugiej reaktywacji? A do pierwszej? W 2002 roku, po konkursie, w którym wygrał projekt „Stron”, a wydawcą był „Sindruk” Eugeniusza Kowalce, Zarząd Województwa Opolskiego zgłosił ten projekt do tzw. Kontraktu, czyli współfinansowania z budżetu rządowego. Rząd Kontrakt najpierw podpisał, potem poprzecinał i został tylko „wkład własny” Województwa. Starczył na dwa numery: 24 i 25. A budżet Województwa na 2003 rok już samodzielnie nie chciał „Stron” utrzymywać.

Potem przyszły lata tłuste dla kultury – wielkie remonty i rozbudowy. Jeszcze Filharmonia przygotowuje się do drugiego etapu. W porównaniu z tymi inwe-

stycjami i kosztami utrzymania naszych świetnych instytucji artystycznych – potrzeby pisma są nieporównanie skromniejsze. Zarząd Województwa, po konsultacjach pana marszałka Józefa Sebesty z gronem autorytetów ze świata akademickiego i menedżerów kultury (m. in.: Dorota Simonides, Stanisław S. Nicieja, Urszula Zajączkowska, Tadeusz Chrobak, Janusz Wójcik), postanowił (tu specjalne podziękowania dla pani wicemarszałek Teresy Karol) przy akceptacji Sejmiku powierzyć Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej w Opolu, w ramach jej statutowej działalności wydawniczej, rolę wydawcy reaktywowanych „Stron”, a jednocześnie rolę naczelnego i organizatora redakcji – dyrektorowi Bibliotece. Oprócz niniejszego, wydamy jeszcze w tym roku dwa numery, marząc i starając się, by jak najszybciej uzyskać warunki dla stabilnego „regularnika” – dwumiesięcznika. W związku z nowym zadaniem tegoroczny budżet PBW zwiększył się o niespełna 3 procenty i to w zupełności wystarcza.

2002 strony CENA 6,00 PLN
CZASOPISMO SPOŁECZNO-KULTURALNE



W numerze m. in.: Wojciech Chlebda *O powieściach języcznosci* • Maciej Sienicki *Czy jest powieść "Amerykama"?* • Aleksander Widny *Omawia się w Berlinie* • Maciej Borkowski *Z dziejów życia opolców* • Urszula M. Roska *Święta się* • Zdzisław Ptaszek *O literaturze i literaturze w Opolu w latach 1939-2000* • Joanna Orska *Awangarda i modernizm Z podróży Adama Próbyśa* • Jacek Gutrowski *Marcin Świrski* • Robert Kowalik *Zielonolubny chłopiec* • Michał Kaczmarski *Fonemologia pamięci* • Tomasz Różycki *Wierze*

„Strony” 2/2002

4.

Do współpracy zapraszamy wszystkich, którzy potrafią „trzymać pióro”, mają coś ważnego do powiedzenia w sprawach artystycznych czy społecznych. Interesują nas sprawy „Stąd” (stąd nazwa działu) – również jako przekaz dla Kraju; interesują nas sprawy „Sponad” (przepraszamy za nieco „wygórowany” tytuł tego działu) konkretnych wydarzeń i przedmiotów kultury – horyzont współczesnej myśli filozoficznej, teorii i antropologii kultury, współczesnej socjologii, medioznawstwa, a nawet politologii (ale bez bieżących potyczek partyjnych). W kolejnych działach: „Historia” i wszystkie dziedziny sztuki. A w dziale „Sztuka” i w całym numerze żegnamy znakomitego artystę – Jana Berdaka. I felietony-listy od przyjaciół z innych, równie jak Opole interesujących miast.

A co z dotychczasowych zaproszeń przyniosło materiały – napisane i „zorganizowane” – już w tym, podwójnym numerze? Po pierwsze: powrót do sprawdzonych współredaktorów: Adrian Gleń, Jan Neuberg, Halina Fleger, Bolesław Polnar. Po drugie: nowe pokolenie: Bartosz Małczyński i Magdalena Sztandara – wzmocnione wybitną poetką i doświadczoną redaktorką, Ireną Wyczółkowską, i adeptem pracy redakcyjnej, Łukaszem Sawickim, oraz wolontariuszem w tej dziedzinie, młodym krytykiem, Bartoszem Suwińskim.

To Bartosz Małczyński jest pomysłodawcą literackiego tematu numeru – poświęconego twórczości i percepcji wielkiego i wciąż nieodczytanego awangardzisty, Tymoteusza Karpowicza. Młodzież literacka fascynuje się jego twórczością, ale i starsi mają tu wiele do powiedzenia: Łukasiewicz, Miłobędzka, Falkiewicz. Wielkie nazwiska.

Są debiuty: dwoje poetów i dwoje prozaików – jak przystało na podwójny numer. Wszyscy tutejsi, nasza opolska literacka przyszłość?

Nietutejsi, ale jakże cenni koledzy redaktorzy bratnich pism z Polski: naczelni „Odry” (Orski), „Toposu” (Kuczkowski) i „Przeglądu Filozoficzno-Literacki” (Gromadzki), zastępca ze „Śląska” (Netz); znani nie tylko w kraju pisarze: Olga Tokarczuk, Bogusław Żurkowski (opolanin, ale krakowski), Józef Baran, Aleksander Kościów (opolanin, ale „światowy”, aktualnie w Korei Płd.), Krzysztof Lisowski, Marta Fox, Joanna Roszak, Karol Maliszewski.

Bardzo nietutejszy – rosyjski klasyk.

Świetni tutejsi z pokolenia już dziś starszego: Irena Wyczółkowska i Jan Goczół. Niezawodni akademicy, wypróbowane pióra wybitnych opolskich humanistów: Nicieja, Chlebda, Tarka, Lis, Borkowski.

ODDAJEMY DO RĄK CZYTELNIKÓW dwudziesty szósty i siódmy numer tutejszych, opolskich – to i polskich „STRON”.

Jan Feusette,

ur. 1946. Krytyk literacki, bibliotekarz. Wykładowca w Uniwersytecie Opolskim, dyrektor Pedagogicznej Biblioteki Wojewódzkiej w Opolu. Redaktor naczelny „Stron”. Mieszka w Opolu.

CÓŻ JEST INNEGO miłość*

Stanisław Gromadzki

„Cóż jest innego miłość...” – jeżeli przyjąć, że rzeczywiście chodzi o nią? Jak ją sobie wyobrazić, odczuć – zrozumieć? Mówić o niej... Bo jeśli wiąże się z rezygnacją, podcięciem skrzydeł, to czy wciąż jest miłością? Jeżeli z jej powodu cierpi szczytne powołanie, tak po dziecięcemu i nadal zagnieżdżone w duszy – to czy jest to miłość? Być może jest rodzajem wzburzenia duszy, szczególnym, by tak rzec, przypadkiem namiętności. Ogarnia nas dreszcz i lęk: oddajesz cześć boskości w innym człowieku, drżysz i przed tym, co w tobie boskie, niezrozumiałe...

Myśliciel i poeta XV-wiecznego Heratu, Aliszer Nawoi, powie w duchu powszechnej, zrównoważonej mądrości:

Ja miłości nie stawiam nad inne przeżycia,
Być prawdziwym człowiekiem to ideał życia¹.

Gonimy wszak zapomnianą ideę, która nigdy nie przywarła do naszych rąk: jako dążenie, jak to ujmował Zenon z Kition (333–261 p. n. e.), nadmierne, bo będące nadmierną żądzą, bezrozumne – jak już u Arystotelesa² – i przeciwne naturze³. Wyjaśnia Arejos Didymos (II poł. I w. p. n. e.) – dla subtelnej dystynkcji albo zrozumienia: nie z natury nadmierne, lecz występujące w nadmiarze⁴. Ci, którzy w umiarkowanej dziś żyją strefie klimatycznej ducha – żyją tak powszednio, nie-

* Niniejszy tekst stanowi fragment przygotowywanej do druku książki pt. *Zapiski lekhoduca*.

wstydliwie... gdzie takie porywy należą do rzadkości (są kontrolowane, jakże wysublimowane i podlegają substytucji) – mogą zawieść się na swojej wyobraźni. Tłumaczę zatem dalej, odrobinę wyzyskując Sołowjowa: samo poczucie nadmiaru – coś, co przepelnia, czasem uwiera, co jako przesył sił duchowych i fizycznych dowodzi, iż Eros wstąpił w duszę człowieka⁵. Piękna opowieść Platona, najprzedniejsza bodaj w literaturze naszego kręgu kulturowego: „Jest w każdym człowieku pewien płciowy pęd, cielesnej i duchowej natury. Toteż kiedy człowiek wieku pewnego dojdzie, zapładniać pragnie nasza natura. A nie może zapładniać tego, co szpetne, tylko to, co piękne. Boska to jest rzecz, i w istocie śmiertelnej te dwa tkwią nieśmiertelne pierwiastki: ten płciowy pęd i zapłodnienie”⁶. Jakżeż wszakże musi urzekać prostota miłosnego zaklęcia z ksiąg Atharwawy – prawdziwsza od piętrowej konstrukcji Platońskiej opowieści:

Jak liana drzewo objęła, tak ty mnie obejmij,
Abyś mnie kochała, abyś nie odeszła.

Jak orzeł przy wzlocie w ziemię skrzydłem bije,
Tak ja w ciebie myślą swą uderzam,
Abyś mnie kochała, abyś nie odeszła.

Jak słońce w okamgnieniu ziemię i niebo okrąży,
Tak myśl o mnie niech się w tobie z nagłą pojawia,
Abyś mnie kochała, abyś nie odeszła⁷.

Cóż zatem innego jest miłość? „Cóż jest innego miłość, jeżeli nie to, iż pojmujemy i cieszymy się, że ktoś inny żyje, działa i odczuwa inaczej, niż my? Żeby miłość z radością mogła przerzucić mosty przez przeciwieństwa, nie powinna ani ich znosić, ani zaprzeczać”⁸. I dla „otrzeźwienia”, „z wierszy ucznia i studenta” Józefa Knechta, przyszłego mistrza *Gry szklanych paciorków*:

[...] przemierzajmy pogodnie przestrzenie,
Lecz żadna niech się ojezyzną nie stanie.
Duch świata nie zna ciasnego spętania:
Na każdym stopniu większe rozszerzenie.
Ledwo gdziekolwiek się zadowimy,
A już ospałość nas i gnuśność nuży,
Bo nawyk tego jedynie ominie,
Kto co dzień gotów do nowej podróży⁹.

Wspinając się wszakże po Platońskich „stopniach”, gdzie szczeble tyleż „konkretne”,

Stanisław Gromadzki,

ur. 1971. Filolog, filozof, aforysta, tłumacz; kierownik Wydawnictwa Wydziału Filozofii i Socjologii UW; założyciel, redaktor naczelny i członek Rady Programowej kwartalnika „Przegląd Filozoficzno-Literacki”. Mieszka w Warszawie.

co schematyczne – ciekawi, jestże to narzędzie do wstępnego rozpoznania – stwierdzamy: wymóg harmonii, zwrócenie ku temu, co piękne i boskie, spełnienie nasieniem i potęgą twórczą, pogoń za pięknem, by się jednocześnie od ciężaru uwolnić, móc obdarowywać i pomnażać się... Tę chce dusza, tak się określa, za tym biegnie, w pięknie zapagnęła tworzyć. „Subtelna” znów dystynkcja (jakby rozbiór pojęć przybliżał do prawdy i upewniał, co właściwie przeżywamy, a choćby – o czym mówimy), dystynkcja od samego Platona (i w szkatułkowej konstrukcji *Ucztę*). Powiada Diotyma do Sokratesa: nie za samym pięknem goni rozkochana dusza, lecz za płodzeniem, za tworzeniem w pięknie. Dana nam zostaje kondycja upadłych aniołów, istot z raju wygnanych – i próbujących wznieść się do niego na powrót. Cóż, ktoś w końcu – jak wszystkim innym istotom ludzkim – podciął mi skrzydła. Kłania się chęć wyjaśnienia swego losu mityczną historią – przypowieścią o jaskini z VII księgi *Państwa*. Uprawomocnienie dla roli filozofa jest też tego rodzaju: zacznij myśleć, a przypomnisz sobie, coś zapomniał. Masz przecież nieco ułatwione zadanie – rzecz Platon: kiedy twoja dusza podążała za boskością i oglądała idee, piękno jaśniało wśród innych idei. W drugiej swojej mowie z *Faidrosa* Sokrates powiada: „[...] ono jaśniało wśród tamtych jako Byt, my zaś przychodząc tu ujmujemy to, co lśni najwyraziściej, najbardziej wyrazistym z naszych zmysłów”¹⁰. Chwała więc naszym oczom! Chwała duszy, która rozpoznaje się najbardziej wewnętrznym ze swych zmysłów – wnika w najsubtelniejsze nitki pojęć, odtwarza niezemskie zjawiska... Atoli trzeba nam wygasić Platoński zapał... Zastanawiam się, jak dziś mówić o miłości, jak upewnić się, że nie jest wierutnym kłamstwem, złudzeniem, jakim chętnie się karmimy, by tylko ukryć własne duchowe ubóstwo. Jeżeli już jest i nie jest niczym innym (bo czymże by była, jeśli nie byłaby sobą), to co z niej wydobyć – w sferze ducha. Jak ją podtrzymać, zachować – nie pozwolić jej odejść. Owszem... jednakowoż... zdaje się... hm... Nadal mogę nie unikać podniosłego tonu: to nadzwyczajna chłonność bytu drugiego człowieka, gdzie angażuje się wszystkie władze duchowe i cielesne, „zanurzenie” w świecie – i sposób doświadczania świata¹¹. To spoiwo rzeczywistości, łączące ze sobą nawet najodleglejsze jej wymiary¹². Tym była miłość... Taki ton, o ile jest prawdziwy i udźwiga swój ciężar, nie rezygnuje z ironii... I mierzy się z brutalną rzeczywistością – z siłą, jaką winien posiadać, aby nie dać się stłamsić. Obronić swą wolność, zachować swoją wartość, mieć potencjał do kreacji rzeczywistości. Jeżeli tego zabraknie, żegnajcie piękne idee, choćby najszlachetniejsze! Tymczasem, póki nikt nie naciska i gdy już tyle powiedziano, mogę uchylać się od odpowiedzi. „Cóż jest innego miłość...”. Znów bezpiecznie – niezatrwożony przyziemnym, ale bardzo realnym, dotykalnym rejestrem – szperam w tradycji. Kant: miłość to przyjemność wywołana widokiem czyjejś doskonałości¹³ – widzi się ową doskonałość (zauważ Descartes) „w pewnej osobie, o której myślimy, że mogłaby stać się naszym drugim ja”¹⁴. Kierkegaard: głębsze potwierdzenie miłości własnej¹⁵. „Nawet mi-

łość własna, jako warunek, zawiera niewątpliwy dualizm (lub wielorakość w jednej osobie)” – powie Nietzsche¹⁶. Ba, miłość to idealizacja naszych wad do postaci cnót. Boskość w człowieku... Czy tak jest miłość? – zapytałby Lao Tse (VI w. p. n. e.):

Porzućcie mądrość i wiedzę,
a lud zyska na tym po stokroć.
Porzućcie dobroduszość i etykę,
a ludzie znów będą się kochać.¹⁷

Czy można o niej mówić bez nastrojenia? Bez miłości...

¹ Aliszer Nawoi, *Aforyzmy*, wybrał, przeł. i wstępem opatrzył L. Lewin, Warszawa 1970, s. 12.

² Por. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, ks. III, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. V, przeł., wstępami i komentarzami opatrzył D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, Warszawa 1996, s. 126 (1111 b). Stagiryta w ks. VIII Etyki... (1158 a, s. 244) napomyka: „miłość jest jakby pewnym nadmiarem”, a zestawiając ją (w ks. IX) z przyjaźnią, stwierdza, iż jest ona jakby pewnym nadmiarem przyjaźni (1171 a, s. 276).

³ Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, oprac. przekładu, przypisy i skorowidz I. Krońska, wstęp K. Leśniak, Warszawa 2004, wyd. 5, ks. VII, rozdz. 1: *Zenon [z Kition]*, 110; przeł. K. Leśniak, s. 420.

⁴ Por. Arejos Didymos, *Podręcznik etyki*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył M. Wojciechowski, Kraków 2005, s. 25.

⁵ Por. W. Solowjow, *Dramat życiowy Platona*, przeł. J. Zychowicz, w: idem, *Wybór pism*, t. III, Poznań 1988, s. 66.

⁶ Platon, *Uczta*, przeł. oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1994, 206 C, s. 80.

⁷ *Zakłęcie miłosne* (z ksiąg Atharwedy, AV 6.8), przeł. z sanskrytu H. Marlewicz, w: *Filozofia Wschodu. Wybór tekstów*, pod red. M. Kudelskiej, Kraków 2002, s. 28.

⁸ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień (Ludzkie, arcyłudzkie, część druga)*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1909–1910, s. 50 (F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York 1980, t. II, s. 408, w skrócie: KSA 2, s. 408).

⁹ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, przeł. M. Kurecka, b.m.w., 2007, s. 470.

¹⁰ Platon, *Faidros*, przeł., wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył L. Regner, Warszawa 1993, 250d, s. 35.

¹¹ W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 232.

¹² Ibidem, s. 220 n.

¹³ I. Kant, *Metafizyczne podstawy nauki o cnocie*, przeł. i wstępem poprzedził W. Galewicz, Kęty 2005, 449, s. 126.

¹⁴ R. Descartes, *Namiętności duszy*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył L. Chmaj, Kęty 2001, s. 65.

¹⁵ Por. S. Kierkegaard, *Dziennik (wybór)*, przeł. oraz wstępem i przypisami opatrzył A. Szwed, przekład przejrzał K. Toeplitz, Lublin 2000, s. 121.

¹⁶ F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień (Ludzkie, arcyłudzkie, część druga)*..., s. 50 (KSA 2, s. 408).

¹⁷ Lao Tse, *Wielka księga Tao*, przeł. oraz objaśnieniami opatrzył J. Zawadzki, Warszawa 2009, s. 49.

Krzysztof Lisowski

Platon w Syrakuzach

*Ale gdy długo zmagaleś się z rzeczą,
nagle zapala się w duszy jakby światło.*

Platon

Wielokrotnie zbliżałem się do tego dziełka Platona na wyciągnięcie ręki, patrzyłem raczej obojętnie, jak wiele lat obrasta kurzem ciemnoniebieska cienka książka z Biblioteki Klasyków Filozofii. I przekonałem się, że dopiero głośne czytanie tych trzynastu wyznań pozwala naprawdę zrozumieć Ateńczyka. Nareszcie wybrzmiewają wyraźnie sensy, tony, intencje – słowa przyjaźni, pretensji, żalu, napomnienia. Następuje swego rodzaju ucieleśnienie: cień z kraju dawnych idei przepoczwarza się w ludzką dykcję, w krótkie męskie frazy, w poetykę, erystykę, emocję, oddech i rytm pulsu. Z dawnego istnienia coraz wyraźniej wyjawia się człowiek, najpierw czterdziesto-, w następnych odsłonach sześćdziesięcioletni, wreszcie – staruszek, u schyłku życia, kiedy przeszłość zagarnęła już prawie wszystko, dni, prace i myśli, przyjaciół i wrogów.

Przede wszystkim trzeba na czymś zatrzymać wzrok, aby potem ruszyć w przeszłość, zwiedzić Syrakuzy śladami Platona, i dotrzeć tam, dostrzec samego siebie.

Jest. Budynek w kolorze cielistego różu, wytrawionej słońcem dawnej czerwieni. Pałac Montalto, z dwoma różnej wielkości renesansowymi łukowatymi oknami. Kolumnienki dzielące tafle szyb. I placyk, bo pałac znajdziemy wśród

zwartej zabudowy, wrośnięty między domy i kamienice znacznie młodsze, późniejsze.

Więc: budynki, okna, balkony porośnięte zielenią, wykopalisko z czterech stron osłonięte płotkiem z żelaznych sztachet. Przed budynkami skąpa roślinność w donicach – przeważają kaktusowate, te znoszące dobrze brak wody i dotkliwy upał.

Dziwny spokój tego zamkniętego z trzech stron miejsca. Hipnotyczne wrażenie zastygłego czasu. Całkowita bezludność skrawka pejzażu, otwierającego się jedynie na niebo.

Stąd wszędzie blisko, wyobraźmy sobie zatem, że znajdujemy się na dawnej grobli łączącej stały ląd z wysepką Ortygią, gdzie piętrzyło się górne miasto i dobrze obwarowany pałac tyranów. Groblą podążamy w kierunku dawnej agory. Tą drogą na pewno często przechadzał się Platon z Dionem albo sam, zmierzając na spotkanie z którymś z pitagorejczyków. Bo geometria pomagała nie tylko układać myśli, ale zbliżała do niewidzialnego boga. Matematyka stanowiła model wszelkiego rozumowania.

Platon zostawił po sobie kilkanaście listów, do dziś spieramy się, czy na pewno są jego autorstwa. Pisał je do przyjaciół i wrogów, tyranów na Sycylii i do adresatów z innych miejsc Grecji V wieku p. n. e., tak je adresując:

Platon życzy Dionizjosowi, aby mu się dobrze działo. Komu jeszcze dobrze życzy: Dionowi z Syrakuz, Perdikkasowi, Hermejasowi, Erastosowi, Koryskosowi, krewnym i przyjaciołom Diona, pitagorejczykowi Archytasowi z Tarentu, który wybawił go z poważnej opresji i przysłał w najgorszej chwili okręt o trzydzieści wiosłach, Arystodorosowi, Laodamasowi.

Kim są bohaterowie tego epistolograficznego thrillera? Dyktatorzy, przyjaciele, ci, z którymi wiązały Platona tysiączne więzi spraw codziennych, finansowych, polityki, umiłowania mądrości, podróży, strojów i wyposażenia bojowego, inni, z którymi filozof chętnie uprawiał dyscypliny sportowe (do Dionizjosa pisze: *Pozdrów serdecznie ode mnie naszych towarzyszy gry w piłkę*, list trzynasty).

W jakich okolicznościach i z jakiego powodu powstała ta epistolografia? Obejmuje okres od momentu, kiedy 40-letni filozof,

Krzysztof Lisowski,
ur. 1954. Poeta, eseista, krytyk literacki. Pracuje w Wydawnictwie Literackim. Laureat wielu prestiżowych nagród literackich. Autor 22 książek, z których ostatnio wydane to zbiór wierszy *Niewiedza* oraz eseje *Budzik Platona*. Mieszka w Krakowie.

sławny już w greckim świecie, postanawia po śmierci swego mistrza, Sokratesa, skazanego na śmierć za... bezbożność, opuścić nieczne rodzinne Ateny, i poszukać szczęścia w świecie. Pomaga temu okazja – tyran największego sycylijskiego miasta, Syrakuz, Dionizjos (zwany później dla porządku Starszym) zaprasza go na swój dwór, aby mędrzec wprowadził go w arkana filozofii jedynie prawdziwej.

Ale nie tylko ta jest przyczyna wieloletniej podróży. Platon ma przyjaciół i uczniów rozsianych po wyspach i miastach Wielkiej Grecji, intrygują go pitagorejczycy z Sycylii i południa Italii, ich wiedza i misteria. Najważniejszą przyczyną podróży wydaje się ich – jak kilka wieków później wędrowek Pawła Apostoła – misyjność.

Wybiera bowiem Platon podróż i pobyt w dużych miastach i na dworach tyranów jako sposobność do szerzenia własnych idei ukochania mądrości, ćwiczenia duszy i ciała, zaprawy w wierności i przyjaźni, próbowania cywilnej odwagi wobec przeważającej siły butnej władzy, zarozumiałości, głupoty, obmowy dworaków, potwarzy zagrażającej osobistemu bezpieczeństwu. Sam pisze w liście siódmym, że kierowała nim wtedy przemożna i nieznana siła, Ktoś nadał kierunek jego wędrowaniu: „jak gdyby jakaś wyższa potęga umyśliła rzucić wtedy posiew tych wszystkich wydarzeń”.

A czas tych peregrynacji był epoką wojen i burzenia przez najeźdźców mniejszych miast, napierania na założone przez Dorów Syrakuzy Kartagińczyków z południa i italskich barbarzyńców z północy. Trzeba było więc wojować, ale i budować wspólnoty, kształtować i nadawać ustroj miastom, wybierać władzę, przez mądre rządy unikać starych błędów. Budować i kształcić, wtajemniczać elitę w zawołani spekulacji filozoficznych, ale i uczyć praktyczności, aby z dokonań teoretycznych matematyki i geometrii znaczących uczniów Pitagorasa wywieść rzeczy praktyczne – kształt muru broniącego twierdzy i kolumny świątynnej, planowania przestrzennego nowych miast, budowanych często na świeżych ruinach.

Platon jest chętnie widziany w pobliżu władcy – jest Mistrzem, atrakcyjnym rozmówcą, doradcą i nauczycielem, reformatorem, ekspertem w dziedzinie państwa prawa, kimś, kogo ostatecznie będzie można niedługo obarczyć odpowiedzialnością za niektóre decyzje lub niewłaściwą ich realizację.

Na chwilę wróćmy do opisanego wcześniej bezludnego placyku. Za chwilę z bramy któregoś domu wyjść może dostawca pizzy albo przystojny brunet w modnym ubraniu i słomkowym kapeluszu. Może to być także brodaty Grek w chitonie jasnego koloru i lekkich sandałach. Ten ostatni będzie się nerwowo rozglądał, bo zrozumie, że nagle i z niewiadomego powodu został wrzucony w inny czas.

Na razie jednak wyobraźmy sobie trzech mężczyzn, od których zależy los Platona na Sycylii – to wymieniony już Dionizjos Starszy, Dion (prawdziwy przy-

jacieli i pojętny uczeń Arystoklesa), szwagier i zarazem zięć Dionizjosa, i wreszcie – Dionizjos Młodszy, syn tamtego, jeden z mniej zdolnych z dziesięciu tyranów tego nadmorskiego miasta na wschodnim brzegu Sycylii.

Platon pragnie obu Dionizjosów przeobrazić we władców-filozofów, a ich tyranie przekształcić w rozumnie kierowane królestwa. Niestety, tyrania szuka okazji. Najgorszy ustrój – według Platona – zawsze chętnie zastąpi najlepszy, jeśli tylko okoliczności sprzyjają, obywatele polis są nadmiernie ufni, i znajdzie się odpowiednia ilość pieniędzy na żołd dla najemników. Ci wkrótce odgrodzą władcę od współmieszkańców, będą go ochraniać i wymierzać pod jego rozkazami... nową sprawiedliwość.

A i sam Platon ma swoje sekrety i samoograniczenia; uważa, że wiedza o najistotniejszych wtajemniczeniach jest nieprzekazywalna na piśmie, nie sposób jej ubrać w słowa, niepodobna ujawnić ignorantom, którzy filozofię traktują jako rodzaj intelektualnej zabawy elit. „Nie są to bowiem rzeczy dające się ująć w słowa, tak jak wiadomości z zakresu innych nauk, ale z długotrwałego obcowania z przedmiotem, na mocy zżycia się z nim, nagle, jakby pod wpływem przebiegającej iskry...”.

Może też Platon był uznawany za maga, jak bliski jego myśli Pitagoras. Pisał o tym ostatnim złośliwie Arystoteles: „najpierw pracował nad matematyką i arytmetyką, potem zaś nagle zniżył się do czynienia cudów jak Fereidykes”. Ale z czegoś tu się śmiać? Fereidykes z Syros słynął z zadziwiających i szybko sprawdzających się przepowiedni. Zapowiadał rychłe zatonięcie statku, bliskie trzęsienie ziemi, zwycięstwo w bitwie tych, a nie innych. Czyż Platon tego nie umiał, nie był wieszczkiem, myślicielem, niezwykle zdolnym intuicjonistą? Dwa razy uniknął śmierci, którą planowali mu Dionizjosowie, popadł w niełaskę obu, za sprawą pierwszego został porwany przez piratów i sprzedany jako niewolnik (na szczęście szybko wykupiony na nieodległej od Aten Eginie). Ale mimo to powracał na Sycylię trzykrotnie, bo zawierzył przyjaźni z Dionem i jego bliskimi, umacniał swoje marzenie o dobrym władcy.

Tyrania szuka poklasku, akceptacji, i uwiarygodnienia swych okrutnych czynów przez autorytety. Pragnie tego szybko, bez wahań i niuansów subtelnego rozumowania. Co przeciwstawia jej Platon – same prawie „niepraktyczności”: ascezę, ucieczkę od dworskiego zbytku, uczciwość i prostolinijność, konsekwencję w działaniu, próbę zrozumienia świata za pomocą czystej myśli, samodoskonalenie, prowadzące do najwyższych stopni filozoficznego i religijnego wtajemniczenia. To nie mogło być atrakcyjne dla jedynowładcy i jego akolitów, egzystujących wyłącznie według „zasady przyjemności”.

Mimo wszystko jego założenie okazało się błędem, kiedy myślał, że każdym swoim tekstem, pomysłem, marzeniem, pouczeniem władcy oddała się od tyranii, oddała tyranii.

Sponad

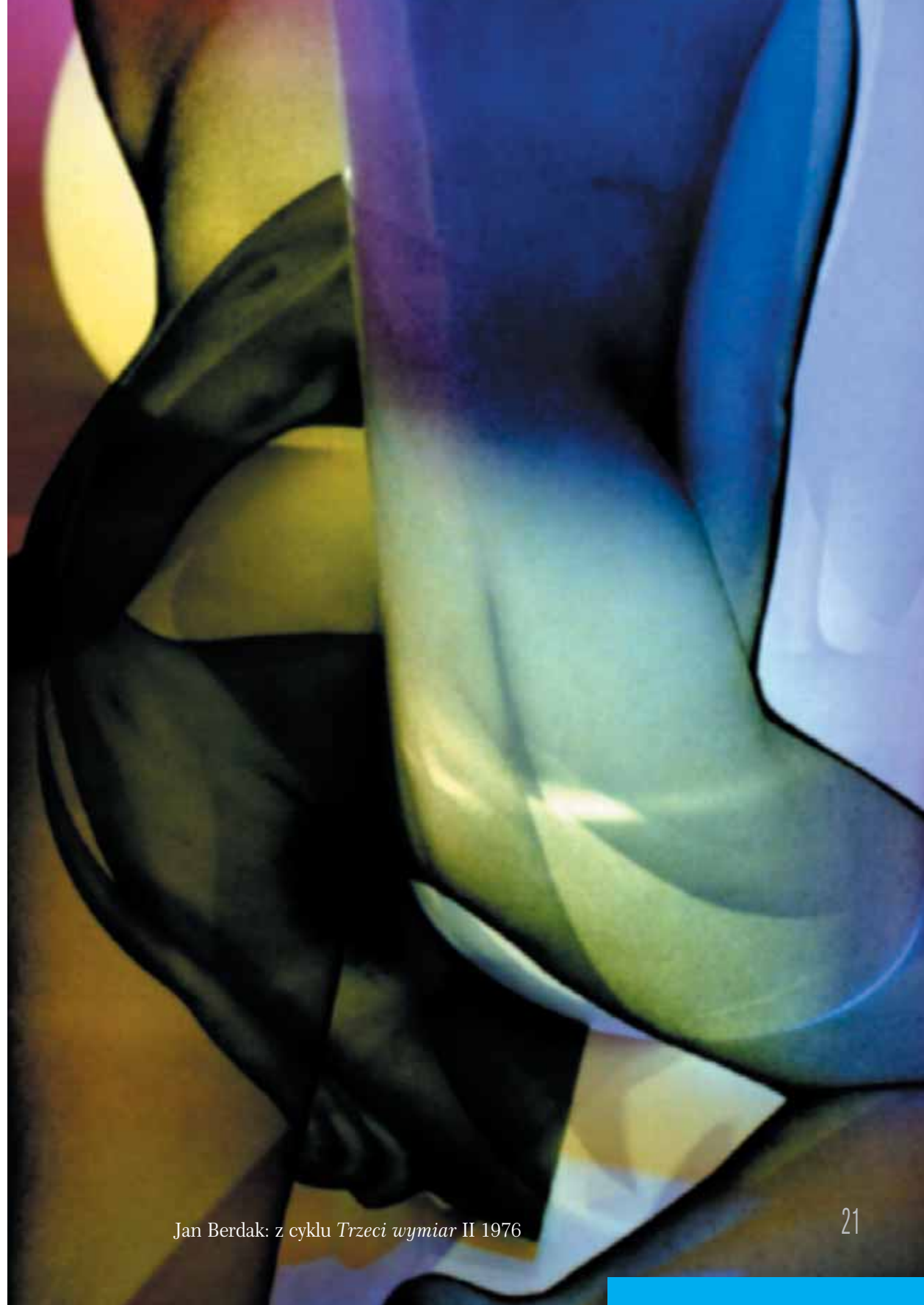
Było przeciwnie – im bardziej angażował się, tym gęściej krzewiła się tyrania, jej silne, niewidzialne pędy oplatały go w dzień i w nocy, zaciskały się na szyi, uciskały serce i przesłaniały oczy. Otaczał go królewski przepych, ale równocześnie przebywał na wygnaniu, a od ogrodów tyrana niedaleko było do kamieniołomów i jaskiń, w których pracowali niewolnicy i więźniowie. I kiedy był proszony, aby pozostał na dłużej, a zaczynała się pora jesiennych szkwałów i nawałnic, myślał, że jest skazany na „karę wyspy”, łagodne internowanie.

Bo – jak rozumnie wspominał po latach – „ile prośby tyranów zawierają w sobie konieczności posłuchu”.

W ogrodzie Dionizjosa, „tam pod drzewami laurowymi”, próbował zawrzeć niejasny pakt z przemocą, spokrewnić marzenie z rzeczywistością. Mówił o jedynym, niewidzialnym bogu „pod osłoną symboli”, ale nie było prawie nikogo, kto by pojął te słowa i umiał ponieść je dalej.

Zostawmy teraz Platona tam, gdzie właśnie stoi. W rosnącym skwarze, blisko portu, opartego o pał, do którego cumuje się łodzie. Wszak wkrótce nadejdzie nowa pora letnia, kiedy okręty wyruszają w drogę.

Kraków, styczeń – luty 2000
(Szkic do przygotowywanej książki *Greckie lustro*)



Zapanować nad żywiołem...

Z prof. Jackiem Łukasiewiczem rozmawia Przemysław Romański

Studiował Pan Profesor wspólnie z Karpowiczem...

Właściwie to trudno powiedzieć, że wspólnie, dlatego, że kiedy ja byłem na pierwszym roku polonistyki w 1951 roku, on był na trzecim, a to była wtedy ogromna różnica. Był ode mnie przy tym o trzynaście lat starszy. Poznałem go w kole naukowym, które przygotowywało referaty na zjazd polonistyczny w Poznaniu w 1952 roku, a więc w apogeum socrealizmu. Znalazłem się w tym kole jako siedemnastoletni student pierwszego roku. Referaty przygotowywaliśmy zespołowo. Zresztą zwykły tok studiów też miał polegać na wspólnej nauce. Rok był podzielony na grupy, grupy na zespoły, na egzamin wchodziło się razem, tyle tylko, że stopnie były indywidualne... Karpowicz w kole naukowym kierował zespołem przygotowującym referat o poezji współczesnej na poznański zjazd kół polonistycznych w roku 1952. Ta współczesność była wtedy krótka, chodziło o książki z dwu, trzech ostatnich lat. Karpowicz chyba nie bardzo wiedział, co z nami robić. Podzielił te tomiki, które wyszły w ostatnim czasie, na poszczególne osoby i kazał fiszkować; ale co mamy pisać na tych fiszkach, nie powiedział... Ja dostałem między innymi, pamiętam, *Poemat o Dzierżyńskim* Lewina; oczywiście nic z tego fiszkowania nie wyszło... Po zebraniach zespołu, była w nim także późniejsza profesor naszej polonistyki Przemysława Matuszewska, szliśmy razem do baru mlecznego w Rynku, jedli bułki z serem i popijali kefirem. Chodziłem też wtedy do Koła Młodych przy Związku Literatów, Nankera 7. Karpowicz należał już do ZLP i przychodził dyskutować i pouczać. Przypominam sobie, jak kiedyś występował przeciw poezji bez rymów i wierszowi wolnemu jako obcym polskiej tradycji wersyfikacyjnej opartej na „kroku czarnoleskim”, o którym pisał Ważyk. Pewnie mówił też i mądre rzeczy, ale zapamiętuje się takie dziwności. Zawsze też przy tym wspomnianiu przychodzi na myśl pytanie: co by się stało, gdyby socrealizm

się wtedy nie skończył (a mogło tak być), tylko trwał, socjalistyczny w treści, a narodowy w formie, i się rozwijał tym krokiem czarnoleskim. Potem Karpowicz był asystentem prof. Mikulskiego, lecz wszedł z nim w konflikt i opuścił uniwersytet. Od 1956 roku coraz więcej znaczył w życiu literackim, kulturalnym, został prezesem Oddziału Wrocławskiego Związku Literatów Polskich, członkiem redakcji „Nowych Sygnałów”, gdzie też drukowałem swoje reportaże i wiersze.

Karpowicz miał później okres dłuższego milczenia i po nim ukazało się *Odwrócone światło* – właśnie ten moment jest bardzo ciekawy. Jak Pan ocenia tę zmianę w twórczości Karpowicza i to, co nastąpiło po niej, a zatem właśnie ów „nowy Karpowicz”. To zostało raczej źle przyjęte, prawda?

Droga literacka Karpowicza miała kilka etapów. Od roku 1956 znaczenie Karpowicza rosło. Wspomniane „Nowe Sygnały”, na ten czas datują się też jego znajomości z Przybosiem, ze Zbigniewem Bieńkowskim, który bardzo wysoko go wtedy cenił i propagował poezję Karpowicza. Tymek wszedł do redakcji miesięcznika „Odra”, potem do „Poezji”. Został zaliczony do poetów lingwistycznych, „słowniarzy”. Widziano w nim postawangardowego poeetę, który bawi się słowami, gra nimi, tworzy rozmaitego rodzaju paronomazje, rozbija frazeologizmy. Za wzorcowy jego wiersz uznano *Rozkład jazdy* – na ludzi i konie, zarazem rozkład ciał i kolejowy rozkład pociągów. I tak to trwało od *Gorzkich źródeł* po *Trudny las*. I nagle – choć przecież nie nagle, bo bardzo długo ten poemat powstawał – wyszło *Odwrócone światło*. Przyszła ta zmiana, o której Pan mówi. Książka niezwykła, bardzo trudna, trzeba było składać ją do prawej – nie było jeszcze komputerów i stanowiła ona karkołomne zadanie dla drukarzy. Książka – swoista summa, do której poeta oczywiście przywiązywał wielką wagę. Ogromne dzieło. I trzeba było nagle zmienić swoje podejście do tej poezji, zacząć inaczej ją czytać, szukać innych klu-

Jacek Łukasiewicz, ur. 1934. Poeta, krytyk literacki, historyk literatury. Profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Opublikował rozprawy o literaturze, m. in. *Szmaciarze i bohaterowie*, *Zagłoba w piekle*, *Z Mieczysławem Jastrunem spotkania w czasie*, *Oko poematu*, *Wiersze w gazetach*, *Mickiewicz*, *Herbert*, *Grochowiak i obrazy*, *Ruchome cele* oraz książki poetyckie, m.in. *Moje i twoje*, *Zabawy zimowe*, *Album*, *Deszczyk i inne wiersze*. Laureat m.in. Nagrody Miasta Wrocławia, Nagrody Polskiego Pen Clubu, nagrody im. Kazimierza Wyki.

czy... Czy one są, czy można je znaleźć? Być może, że nie można, że taki klucz, całkowicie otwierający tę książkę, nie istnieje. Trzeba by było innego aparatu, nowego spojrzenia, włączenia w inne nurty historycznoliterackie. I tego nie zrobiono... Przestał być uczniem Przybosa, awangardystą... Bo co ma *Odwrócone światło* wspólnego z Awangardą Krakowską? Nic nie ma wspólnego. Co to ma wspólnego z Ponge'm czy Superviellem, których wielbił Bieńkowski? Nic. To było całkiem coś innego, ręce opadły. Poemat znalazł wówczas nowych egzegetów, którzy o nim pisali. Edward Balcerzan, a także Andrzej Falkiewicz, który ujmował całość tej twórczości. Także dramat. Karpowicz jednocześnie był bowiem dramaturgiem i jako dramaturg też miał wielkie aspiracje. Ale te dramaty są jednak gorsze od jego poezji. Nie jest to dramat czołówki awangardy współczesnej, czyli Różewicz, Mrozek... Karpowicz. On chciał, żeby tak było. A nie było... Tak więc ten wielki poemat powstał – i trudno go było zrozumieć. Sam Karpowicz dawał doń klucze mylące... Poezja zawsze jest inna od formułowanych programów – i w tym wypadku też. Przez długi czas łączył poezję z naukami ścisłymi. Ale to są różne dziedziny, tego się nie da połączyć, nie ma tu ciągłości, nie można przechodzić z jednego do drugiego... Jednak takie dążenie, w istocie naiwne, jest charakterystyczne dla wielu humanistów. W swoim myśleniu o poezji nawiązywał też Karpowicz do Kotarbińskiego, do jego reizmu. Cała logiczna aparatura włączona do *Odwróconego światła* pełni jednak w rzeczywistości funkcję metafor i jest na tym samym poziomie, co inne metafory. Nie organizuje tego labiryntu. „Nowy Karpowicz” nie mieścił się w paradygmacie strukturalistów, ani w paradygmatach historycznoliterackich, gdzie ustalono miejsce postawangardowej poezji... W paradygmacie strukturalistycznym nie mieściła się też książka Karpowicza o Leśmianie, również wymagająca dziś zupełnie nowej lektury, odebrana zresztą jako skandaliczne *curiosum*, wystarczy wspomnieć ostrą, negatywną recenzję Głowińskiego, którą Karpowicz bardzo zresztą przeżył... Wyjeżdżając do Ameryki, po obronie swojego doktoratu – jako pracę doktorską przedstawił właśnie tę rzecz o Leśmianie – mówił mi Karpowicz, że ma w projekcie trylogię takich książek: Leśmian, Przyboś, „i pewnie cię to zdziwi” (tak powiedział) – Miłosz.

A jak rozumieć Karpowiczowski ideał poezji niemożliwej?

W pewnym sensie każda poezja jest niemożliwa. Rygor, w jakim powstawała twórczość Karpowicza, klóci się z otwartością, ku której dąży jakby sama z siebie ta poetycka materia. A dążenie do uporządkowania jest w tym poemacie bardzo widoczne. Podział mityczny na etapy życia Chrystusa, zdecydowanie znaczący, wyznacza jakby ciąg fabuły. „Kalki logiczne”, o których wspominałem, cała ta logika matematyczna... Nie da się logicznie wyrazić metafor – zwłaszcza budowanych z tak odległych elementów, żyjących własnym życiem. Metafory, tak skonstruowane, jak te w *Odwróconym świetle*, są siłą rzeczy wielowkładalne. Muszą być w różny sposób konkretyzowane, przeżywane. Każdy, kto chce wejść w świat poematu, wnosi siebie do środka, wprowadza własne skojarzenia. Ale to nie znaczy, że klucz mityczny, chrystologiczny, jest nieważny, że jest fałszywym tropem. Tak jak nie jest

fałszywym tropem materiał z życia, skryty za nim, porwany a istotny, porządek biografii. Ważne jest to napięcie między ładem i płynnością obrazów, rozrzutnością (rozrzuconiem) asocjacji. Żywołem i symetrią, która tam jest bardzo silna... Jest zasadą każdej rozkładówki, będącej podstawową jednostką poematu. Wyjmowanie z niej fragmentu i analizowanie go budzi uzasadnione wątpliwości. Jeszcze mocniej widać to w *Słojach zadrzewnych*, gdzie cała twórczość wcześniejsza, ta przez poetę zaakceptowana – została włączona w te nowe, podstawowe całości. Poszczególne wiersze poeta odebrał ich wcześniejszą autonomię. A więc czy wolno to teraz wydzielać? Rozkładówka musi być respektowana. Ale na dobrą sprawę zamysł odczytywalny w tej książce jest taki, że całość jest utworem. A ta całość przed czytelnikiem, myślę, że chyba przed każdym, choć może i są wyjątki – pozostaje zakryta. Jestem ciekaw, ile osób siedło i przeczytało *Odwrócone światło* od początku do końca... Ja sam nie przeczytałem, nie potrafiłbym tego zrobić. To była do końca walka między żywołem a symetrią, walka, która jest w każdej twórczości, w każdej poezji, pomiędzy wizją a równaniem, pomiędzy chaosem (tradycyjnie tu rozumianym) a porządkiem. Ale u Karpowicza jest ona szczególna. Ta wizja, ten chaos, wszystko, co w tych wyzwolonych metaforach się znajduje, równocześnie ma charakter językowy, siłą rzeczy, objawia się poprzez język i ten język jest żywołem. W języku aktualizują się różne nawiązania do tradycji, rozmaite dialekty, prowincjonalizmy, wnoszące koloryt autobiograficzny i tak dalej. Można tym żywołem się cieszyć, zanurzać się weń. Tak na przykład czynił Białoszewski (potem wybierając i konstruując). Karpowicz chyba tak się nie zanurzał, bronił się przed poddawaniem żywołowi na jakimkolwiek etapie twórczości. Pamiętam, jak mówił, gdy był we Wrocławiu po latach, że walczył on z językiem, że jest dla niego okrutny. Walczył nie z różnymi dowolnościami, ale walczył z całością jako z wielkim przeciwnikiem. Nie da się zwalczyć języka. Tęgo smoka się nie zabije. Taka postawa była utopijna, fałszywa. Ale kiedy to mówił, coś w tym bardzo silnego, bardzo mocnego było... W cały ten porządek – jednak porządek – *Odwróconego światła* i *Słojów zadrzewnych* wpisana jest historia XX wieku, a także historia życia od dzieciństwa do śmierci. Ale nie życia abstrakcyjnego, lecz życia własnego, swojego dzieciństwa, wojny, rozmaitego typu przeżyć, nie mówiąc już o rzeczy, którą on bardzo przeżywał – braku ręki, co również przejawia się w jego utworach. To ten Karpowicz, który tą jedną ręką malował pokoje, uprawiał ogród. Występował przeciw brakowi, chciał osiągnąć wszystko. To było w nim bardzo silne.

Co sądzi Pan o współczesnych odczytaniach Karpowicza, różnych odczytaniach...

Porusza mnie bardzo to, co się dzieje po jego śmierci. Pomijam tu animozje, konflikty i sprawy personalne, to, co uważałem w tych sprawach za konieczne do po-

Przemysław Romański, redaktor studentckiego magazynu „Na marginesie”, którego kolejny numer będzie w całości poświęcony twórczości Tymoteusza Karpowicza.

wiedzenia, napisałem w „Pomostach” w 2005 roku. Wydaje mi się, że poezja Karpowicza jest teraz odczytywana autentycznie. Innego rodzaju są to lektury, przy użyciu innych miar, innych narzędzi. Z różnych zapewne przyczyn, ale między innymi dlatego, że jako zjawisko literackie nie została ona opatrzona etykietami, jakimi (nie zawsze przecież fałszywymi) opatrzone zostały twórczości innych znaczących polskich poetów z drugiej połowy XX wieku. Czytać ją więc można całkiem świeżo, bez tych oporów, które sprawiają funkcjonujące etykiety: poza dotychczasowymi schematami historycznoliterackimi, kluczami socjologicznymi, politologicznymi, kluczami poetyki sformułowanych, doktryn artystycznych... Jest to ciągle *terra incognita*... nowa ziemia, którą się odkrywa, gdzie można rzeczywiście być, z którą można od razu obcować bezpośrednio. Myślę o tym, co już opublikowano, a przecież, jak słyszę, przygotowane są nowe interesujące publikacje. Cała reszta jest już gdzieś jakoś zaszufłakowana, tyle ma etykietek różnego rodzaju, często słusznych, a przez to niemożliwych do odrzucenia. Tymczasem tutaj olbrzymi obszar się ujawnił... Czy on by chciał być tak odczytany, jak to się robi – nie wiem. Nie sądzę. Jest już inna epoka. Gdyby na przykład Norwid dożył – ja tutaj nie chcę porównywać – ale gdyby Norwid dożył początku Młodej Polski, to na pewno nie byłby zachwycony odczytaniem swej poezji przez Miriamę Przesmycką. Między modernizmem, młodopolską poezją a poezją Norwida jest taka przepaść, że tego nie da się przeskoczyć. Myślę, że coś analogicznego historycznoliteracko dzieje się dziś...

Czytając teksty o Karpowiczu, można odnieść wrażenie, że wewnętrzne napięcie jego twórczości odzwierciedla się w interpretacjach. Można usłyszeć i przeczytać o Karpowiczu jako o burzycielu i jako poszukiwaczu całości, o dekonstruktorze i budowniczym, o zdeklarowanym materialście i chrześcijańskim agnostyku...

To poszukiwanie całości jest niewątpliwie u Karpowicza, w konstruowaniu i rekonstruowaniu swego dzieła. Ta konstrukcja ma ogarnąć wszystko, być rodzajem olbrzymiej encyklopedii, innej, prawdziwszej, zmetaforyzowanej, pokazującej wszystko lepiej niż pokazują schematy naszej percepcji. Ma prowadzić do sedna, ująć całość w związkach elementów. A te związki są tu konstruowane, nie są traktowane jako objawiające się spontanicznie. To było zresztą również w samej metodzie pracy Karpowicza. On sobie rozpisывał materiał na karteczki, potem układał na podłodze, kombinował, i tak dalej, i tak dalej. Tak więc to jest rodzaj kombinatorycznej poezji – ale oczywiście nie jest ona w istocie kombinatoryczną poezją, dlatego, że jest w niej spontaniczność. Ona sama jakby idzie, sama działa, sama mówi, sama wchodzi w swoje własne rytmy, w swoje własne intonacje, które porywają te obrazy, porywają te różne poprzekształcane sentencje, i to się toczy już samo. Można uważać, że owe konstrukcje to mylenie czytelnika. Ale tak nie jest, to nie jest mylenie, to ma prowadzić do całości. Istnieje gdzieś ten punkt Omega, z które-

go się ogarnie całość. I chce się do niego iść. Można zakładać, że się nigdy do tego punktu nie dojdzie. Ale on gdzieś istnieje i gdzieś się zobaczy całość – i będzie całość. Mnoży się więc komplikacje, a ogromnie pomnożone komplikacje są już nieuchwytnie dla czytelnika, żaden umysł tego nie obejmie, włącznie z umysłem autora. Ale owo dążenie do całości jest. Dążenie charakterystyczne zresztą dla niektórych pisarzy XX-wiecznych. Porównałbym tu Karpowicza z Parnickim, który tworzył fabułę mającą ogarnąć cały świat, całą historię świata, wszystkie związki pomiędzy ludźmi, pomiędzy ideami, pomiędzy wszystkim. A przy tym połączyć diachronię historii z synchronią. Oczywiście, tego się nie dało zrobić, to było niemożliwe. Nie można rzutować na jedną płaszczyznę dziejów ludzkości ani dziejów pojedynczego człowieka... Ale idea owej całości istniała i wiodła. Była tym punktem, ku któremu się szło. U Karpowicza, sądzę, działa się podobnie. Z jednej strony jest tu deklarowany światopogląd swoiście scjentyistyczny. Z drugiej strony jest tu coś takiego, że w momencie, kiedy się wchodzi w taką tworzona przez siebie poetycką całość, wchodzi się w sferę – nie chciałbym powiedzieć *sacrum*, bo tutaj każde takie słowo byłoby złym słowem – może już bardziej w sferę *sanctum*, w przyciąganie jakiegoś punktu, który jest ponad nami, z którego się widzi (będzie widziało) całość. Zależy to też od języka, który „niesie nas” w kulturze. I tu dochodzimy do drugiej sprawy, którą chciałbym poruszyć. Dla poetów z pokolenia Karpowicza nieadekwatny stał się tradycyjny kod religijny, także nieprzydatny język teologiczny i języki metafizyki filozoficznych. Ustanawiają nowy. Robią to na różne sposoby. Na swój sposób czyni to na przykład Różewicz. A Karpowicz – szukając! – na swój. Poezja bowiem poszukuje rzeczy najważniejszych. Jest szukaniem całości, tęsknotą. Poprzez konstrukcję, o której mówiliśmy. Ale ta całość może się objawić w jednym momencie, w metaforze, która się okazuje epifanią, albo też w totalności wszystkich związków. Tymoteusz Karpowicz chciał połączyć jedno z drugim; oślnienie jedyne z totalnością wszystkich relacji. Tego się nie da, przypuszczam, osiągnąć, lecz on czegoś takiego chciał – i coś takiego robił. Odczytywanie podstawowej wartości jego twórczości w dekonstrukcji nie wydaje mi się słuszne, bo żeby coś dekonstruować, musi ono być skonstruowane. Nie da się dekonstruować potocznie rozumianego chaosu. Nie ma dekonstrukcji, która byłaby sama dla siebie wartością. Dekonstruuje się pewne pojęcia, pewne systemy, pewne formy uchwycenia świata. To się rozbija, i takie rozbijanie jest u Karpowicza totalne, ale rozbija on po to – tak ja przynajmniej jego dzieło odczytuję – żeby znaleźć te właściwe związki, które wyjdą spod spodu.

Wracając jeszcze na moment do kwestii języka: wspomnieliśmy Pan o stosunku Karpowicza do języka, że zмага się z nim, że – chce wyjść poza język?

Może niekoniecznie chce wyjść poza język. On chce zapanować nad tym rozszalałym językiem, w pełni zapanować – i to zapanować nie poprzez gramatykę, tylko poprzez niszczenie, poprzez dekonstrukcję gramatyki. Zapanować nad tym ży-

wiołem – i narzucić jakiś własny porządek – ale jaki? Tu mogę postawić tylko znak zapytania...

No właśnie, o tym wspominał również sam Karpowicz, że z jego twórczością, z *Rozwiązywaniem przestrzeni* chociażby, wiąże się pewien projekt, którego porażkę on sam... projektował. Ten projekt jest jakby zakryty, nie jest czytelny do końca...

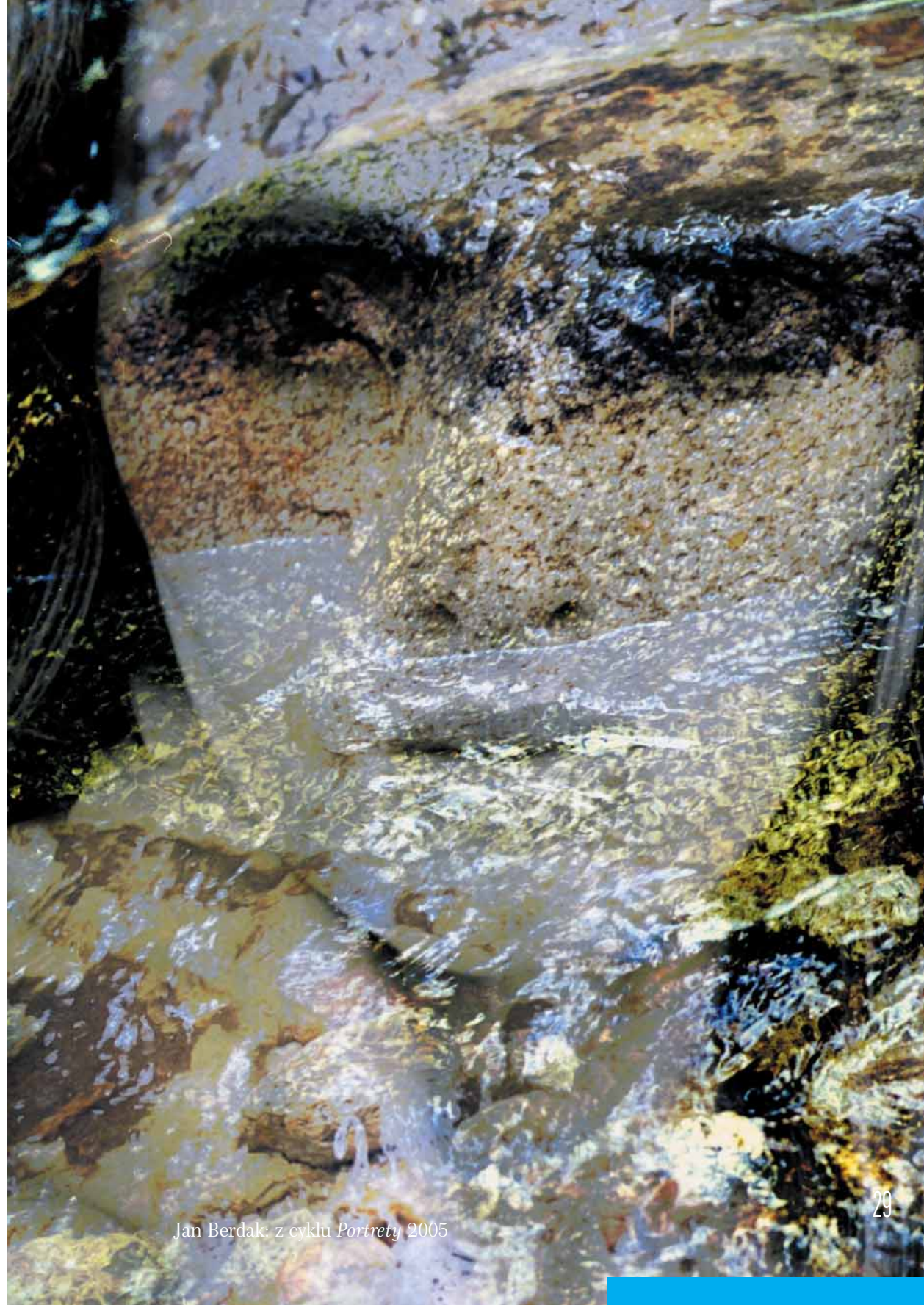
On nigdy nie będzie czytelny do końca. Ten projekt jest zakryty, ale w tym znaczeniu, że nie da się go dyskursywnie zwerbalizować. Z istoty swojej nie podlega pełnej werbalizacji. Poeta szuka takiego (własnego i, wierzy, powszechnego) projektu, chce go odsłonić, odsłania, ale poprzez obrazy poetyckie. Pokazuje, udowadnia, sam sobie też, że on jednak istnieje... nie tylko we mnie...

Wspomniał Pan, że poezja jest poszukiwaniem najważniejszego. Jak to odnieść do kryzysu poezji, do kryzysu słowa, którego Karpowicz był zresztą świadomy, i do tego, że ona sama coraz mniej chce, czy też coraz mniej może, być czymś takim i takie zadania podejmować?

Poezja nie zrzuca z siebie tych mniemanych brzemion. Przecież wciąż jest poznawaniem niepoznawalnego. Proszę wziąć ostatnie tomiki ludzi z Pana pokolenia... Oni szukają, jeszcze jak szukają...

A więc modernistyczny paradygmat postępu znajdował się u Karpowicza na płaszczyźnie bardziej osobistego, mniej formalnego szukania?

Tak, poezja jest poznawaniem świata na swój własny sposób, żadna poezja nie może być przedłużeniem filozofii czy nauki sformułowanej. Łączy się z tym bardzo wiele zagadnień, ale pozostaną przy jednym. Tu znów analogia z Parnickim – w pewnym momencie, kiedy wszystko się dekonstruuje, kiedy wszystko człowiekowi się rozpada, jest jedna rzecz, której nie można sobie zdekonstruować: nie można sobie zdekonstruować własnego życiorysu (można go zakłamać), on po prostu jest. U Karpowicza to też jest bardzo silne, bardzo mocne. Nie chodzi o to, żeby stało się to zasadniczym kluczem do odczytywania jego twórczości, ale jest w tej poezji także konstrukcja autobiograficzna, to, co tworzy obraz autora w tych wierszach – by użyć staro i niemodnego terminu – wieloaspektowy obraz osoby kreatora, jego problemów metafizycznych, eschatologicznych, społecznych, przecież ta nędza życia na wsi, te rzeczy są ważne... No i ta ogromna ambicja, żeby z tego wyjść.



Bartosz Małczyński

Muzyka i Śmiech

o pewnej porze życia

Rozdział XI *Słojów zadrzewnych* (ostatniej książki poetyckiej przygotowanej przez Tymoteusza Karpowicza do druku, a wydanej przez Wydawnictwo Dolnośląskie w 1999 roku) nosi tytuł *Rozwiązywanie przestrzeni* i tymże tytułem nawiązuje do legendarnego już poematu polimorficznego, który nigdy nie ujrzał światła dziennego jako „całość” mająca w zamyśle stanowić kontynuację wydanego w 1972 roku *Odwróconego światła. Rozwiązywanie przestrzeni* nie istnieje więc jako osobna książka z własnymi stronicami, własną okładką, numeracją stron. Nie znajdzie się go w księgarniach, bibliotekach ani na wyprzedazach. W związku z tym nikt go jak dotąd nie opatrzył znakiem pieczęci, nie przydzielił sygnatury, nikt go też nie wycenił i nie przecenił. Bezcenny – istnieje własnym, tajemniczym „niedoistnieniem”...

Wspomniany rozdział XI *Słojów* zawiera kilkudziesięciostronicowy wycinek z owej mitycznej i nieznanej całości, którego kompozycja została przez poetę przemyślana z iście matematyczną precyzją. Karpowicz skonstruował ów rozdział wielowymiarowo. Naczelną i najbardziej ogólną kategorią porządkującą układ kolejnych tekstów jest wieloznaczna kategoria „węzła”. Mamy zatem w *Rozwiązywaniu przestrzeni* pięć typów węzłów: węzły ziemi, powietrza, ognia, wody oraz światła. Nadrzędny porządek kompozycyjny został więc wyznaczony w oparciu o pojęcia znane starożytnej ontologii, oznaczające żywioły, czyli pierwiastki najbardziej elementarne, których rozmaite wariacje i kombinacje odpowiadają za kształt otaczającej nas rzeczywistości i całego wszechświata. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu wywody Empe-

doklesa z Agrigentu, który w poemacie *O naturze (Peri physeos)* uznał, iż zasada wszelkiego bytu („arche”) ma poczwórną naturę, gdyż współtworzą ją cztery żywioły, zwane przez filozofa „korzeniami wszystkiego” („panton ridzomata”) albo „elementami”: ziemia, woda, powietrze oraz ogień. Pierwiastki te są wieczne i mieszają się ze sobą na wiele możliwych sposobów, powołując w ten sposób do życia rozmaite byty. Są zarazem bierne, a to ich bezustanne mieszanie się jest możliwe dzięki dwu wprowadzonym przez Empedoklesa elementom o charakterze czynnym, które także trwają wiecznie: miłość („philia”) i nienawiść („neikos”). Ich współdziałanie decyduje o kształcie i dziejach wszechświata, które toczą się w porządku cyklicznym, opartym na zasadzie powtórzenia (... miłość > harmonia > nienawiść > chaos > miłość > harmonia – i tak dalej w nieskończoność). Konsekwencją tej metafizyki jest to, iż nie istnieje – wbrew atomizmowi Demokryta – żadna próżnia ani żaden absolutny początek, z którego wywodzi się cały wszechświat. Istnieje jedynie nieprzerwane, niepoahamowane i dynamiczne łączenie się i mieszanie czterech elementów przy istotnym udziale miłości i nienawiści.

Ale „węzeł” to także „supel”, „splot”, problem nie do rozwiązania albo do rozwiązania sposobem, jak w przypadku węzła gordyjskiego, do czego odwołuje się poeta choćby w wierszu *Jak gdyby* (zob. *Słoje zadrzewne*, s. 235). W liście do Jana Waszkiewicza z września 2001 roku („Odra” 2006, nr 9, s. 54) pisze natomiast autor *Trudnego lasu* o przestrzeni, którą „na obszarach metafory” stara się przez lata rozwiązywać. Pointa tej wypowiedzi jest taka oto: „ciągle jestem w środku węzła Gordiana”.

Węzły symbolizują zatem z jednej strony metafizyczną elementarność podejmowanych w poemacie polimorficznym kwestii, z drugiej zaś – nieuchronną, nierozwiązywalną trudność towarzyszącą próbom ich rozpatrywania w przestrzeni poezji.

Każdy z węzłów obejmuje kilka poetyckich triad, rozmieszczonych po lewej i po prawej stronie rozkładówki. W skład triady wchodzi: wiersz, cykl sześciu sentencji oraz poemat prozą. Każdy pojedynczy wiersz został przez autora ulokowany u samej góry lewej stronicy i oznaczony (tuż nad tytułem) bardzo znaczącą w tym kontekście sygnaturą *alfa*. Wierszom tym przypisano zatem rolę swoistych lirycznych „kątów”, również poprzez to, iż po ich prawej stronie umieszczono szereg trygonometrycznych funkcji o charakterze glos czy złotych myśli (*sinus alfa*, *cosinus alfa*, *tangens alfa*, *cotangens alfa*, *secans alfa*, *cosecans alfa*), tj. krótszych lub dłuższych zdań wypowiedzianych przez „sobowtóry” najrozmaitszych postaci naszej kultury (artystów, filozofów, polityków, bohaterów mitycz-

Bartosz Małczyński,

ur. 1978. Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Jest redaktorem naukowym książek na temat pisarstwa Jacquesa Derridy, Michaiła Bachtina, Tymoteusza Karpowicza, Franza Kafki, Brunona Schulza. Przygotowuje do druku monografię poświęconą późnej poezji Tymoteusza Karpowicza. Mieszka w Opolu.

nych itd.) lub przez różne zjawiska i przedmioty. Ponadto, przy każdym liryku (pod nim, a właściwie „po” nim) umieścił Karpowicz tzw. „wymiar pokątny”, pisany najczęściej prozą poetycką i rozmieszczony zawsze zarówno na lewej, jak i na prawej stronie, częściowo pod wierszem-kątem, a częściowo pod wspomnianymi funkcjami. Taka kompozycja trygonometrycznej części poematu polimorficznego stanowi konstantę, a zarazem kolejny, po *Odwroconym świetle*, przykład daleko posuniętego formalnego, całościowego uporządkowania tomów poety.

„Wymiar pokątny” *O pewnej porze życia*, na którym chciałbym się tutaj skupić, a który został przez Karpowicza wpisany w tak skomplikowaną strukturę tekstualną, pozostaje względem liryku *alfa* zatytułowanego *Światłowstąpienie* i jego poetyckich sentencji w nieco luźniejszej i mniej bezpośredniej relacji aniżeli ma to miejsce w przypadku związku wiersza *alfa* z jego trygonometrycznymi funkcjami. Wzajemne odniesienia znaczeniowe są tutaj zdecydowanie mniej wyraźne i oczywiste, co zresztą nie dziwi aż tak bardzo, jeśli weźmie się pod uwagę interesującą dwuznaczność słowa „pokątny”. Oznacza ono bowiem nie tylko „następujący po kącie”, zwieńczający go jako jego tekstualny wygłos, ale także: „nielegalny”, „nieprzepisowy”, „nieformalny”, wykraczający poza jakiś porządek, układ, poza pewną z góry określoną strukturę. Idąc tym tropem, można więc przyjąć, że „wymiar pokątny” cieszy się względną autonomią wobec pozostałych części trygonometrycznej triady, stanowiąc odrębny aspekt całej tej misternej kompozycji, jej nieco inny „wymiar”. Poemat *O pewnej porze życia* pisany jest – tak jak większość „wymiarów pokątnych” – poetycką prozą:

stworzenie świata według haydna polega na muzyce oratoryjny charakter ma glon
i człowiek zjadający ten glon państwo także jest symfonią lub nokturnem i Bóg
strzeże nas poprzez muzykę – Gott erhalte

często daje się słyszeć jak pory roku przystają przed trąbką wiedeńskiego mistrza
i zagładają do jej wnętrza można wtedy widzieć jak twarz wiosny zielenieje lato po-
krywa się ogniem rilke zdejmuje już dojrzałe grona z pochylonego czoła jesieni i za-
mieć robi wszystko by wykołować strony zimy

o pewnej porze życia przez nie domknięte drzwi wieczności ma się szczęście słyszeć
jak missa brevis śmieje się do rozpuku z ludzkiego pojęcia krótkości i długości ale wte-
dy Bóg daje jej klapsa każe uklęknąć na grzechach i spokojnie ubiera nuty

(T. Karpowicz, *Słaje zadrzewne. Teksty wybrane*,
posłowie A. Falkiewicz, Wrocław 1999, s. 274-275.)

Z punktu widzenia mojej lektury istotne jest przede wszystkim to, iż w tekście tym znajduje swoje ujęcie i literacką artykulację jedna z największych Karpowiczow-

skich fascynacji albo wręcz obsesji – muzyka. Warto w związku z tym przypomnieć słowa poety pochodzące z krótkiego wywiadu udzielonego w 2000 roku Małgorzacie Matuszewskiej („Gazeta Dolnośląska” z 1 czerwca 2000, s. 12):

Jeśli mam tylko trochę czasu, to nie poświęcam go takim fenomenom kulturalnym, jak poezja, ale przede wszystkim malarstwu. Zanim zacząłem pisać, malowałem. Potem przyszła okupacja, ze sztalugami i farbą do lasu nie bardzo można było iść. Przerzuciłem się na słowo.

I dalej:

Najwięcej sił czerpię ze źródła muzyki. W zasadzie niewiele spostrzegam, że pod te moje utwory poetyckie można byłoby podstawić strukturę Beethovenowskiej przede wszystkim Piątej Symfonii, którą się nazywa Symfonią przeznaczenia. Mahler jest moim drugim doradcą w poezji. Tak więc głównymi „doradcami” moimi w poezji nie są poeci, ale muzycy.

Mirosław Spychalski i Jarosław Szoda usłyszeli natomiast od Karpowicza: „Szczytem poezji jest dla mnie na przykład IX *Symfonia* Beethovena lub *Pieśń Ziemi* Mahlera. To utwory najdoskonalsze w sensie metaforycznym” (*Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 68). A oto co pisze Frank Kujawinski w swoim wspomnieniowym esejku o autorze *Kamiennej muzyki* zatytułowanym *Noc nadchodzi. Dnieje*:

Powiedział mi kiedyś, że z kompozytorów najbardziej podziwia Gustava Mahlera. Nigdy tak naprawdę nie przedyskutowaliśmy aspektów jego kompozycji, które uważał za najbardziej angażujące i wzruszające. Kiedyś napisałem w interpretacji poezji Karpowicza, że zawiera odniesienia do Mahlera, w szczególności do jego *Resurrection Symphony* (Symphony No. 2). Gdy Karpowicz przeczytał ten szkic, stwierdził, że poruszyłem esencjonalne elementy jego pracy twórczej. To charakterystyczne dla nowego głosu: słowa wyrastają z gleby niespodziewanie, wywołują pytanie, kto je hoduje, kto wydobywa ich ukryte i najwyższe piękno. Wróć na chwilę do *Resurrection* Mahlera: najbardziej poruszająca część symfonii z fragmentów orkiestrowych przechodzi w sopranową delikatną pieśń, a później od niej odstępuje. Następnie ten pojedynczy głos wraca w chórze, prowadzi pojedynczość w pełnię wielości. Podobnie poeta pisze jako samotny niemowa, który walczy o głos w misterium tylko po to, by pozostawić melodię dla późniejszego chóru, by wskrzesić swoje istnienie na nowo. W moim tekście wracałem do finału *Resurrection* Mahlera: „w finale można usłyszeć milczącą melodię – niepewną i niegraną przez żaden instrument. W powietrzu stanowcza powolna aura. To harmonia grzebana w milczeniu, nieuchwytny akord krążący w interwale poza symfonią. Ta paralela z wierszami Karpowicza jest uzasadniona i instruktywna”. (przeł. J. Roszak)

Fascynacja muzyką,
zwłaszcza symfoniczną
i oratoryjną, ma
znacznie poważniejszy
i bardziej zasadniczy
wpływ na twórczość
poetycką autora
Odwróconego światła
niż mogłoby się zrazu
wydawać.

Widać wyraźnie, że fascynacja muzyką, zwłaszcza symfoniczną i oratoryjną, ma znacznie poważniejszy i bardziej zasadniczy wpływ na twórczość poetycką autora *Odwróconego światła* niż mogłoby się zrazu wydawać. Poeta domaga się przy tym od czytelnika umiejętności dokonania dwustronnego przekładu tak różniących się od siebie języków – języka poezji i muzyki. To – tyleż gigantyczne, co kuszące – zadanie lekturowo-translatorskie musi póki co pozostać nietknięte, bowiem w tym miejscu zajmę się, zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią, pojedynczym tekstem poetyckim pochodzącym z *Rozwiązywania przestrzeni*, a nie całą niemożliwą strukturą Karpowiczowskiej Księgi.

Pierwsza strofa poematu *O pewnej porze życia* przynosi nam bardzo swoistą

wizję stworzenia świata przypisaną Josephowi Haydnowi. Przy czym „stworzenie świata” to oczywiście nie tylko formuła mityczna, ale także tytuł późnego oratorium tego wiedeńskiego kompozytora. Haydn – jeden z wielkich klasyków austriackich, obok Mozarta i Beethovena – pisał je w okresie 1796-1798, a więc kilka lat przed śmiercią. Po nim skomponował jeszcze, między innymi, *Pory roku*, do których także odwołuje się tutaj Karpowicz, tyle że dopiero w strofie drugiej. „Stworzenie świata według haydna polega na muzyce” – czytamy na samym początku poematu. Z wizji mitologicznej od razu wyprowadzona zostaje równie swoista metafizyka w postaci krótkich rozważań z zakresu biologii, antropologii, politologii oraz religii. Mowa jest bowiem o „glonie”, „człowieku”, „państwie” i „Bogu”.

Wspólną istotą glonu i człowieka jest „oratoryjny charakter”. Cóż to oznacza? Oratorium to wielka dramatyczna forma muzyczna o treści religijnej, która wywodzi się ze średniowiecznych dramatów liturgicznych i misteriów. Jest ona przeznaczona do wykonania w kościele lub na scenie teatralnej, a wykonują ją soliści i chór przy akompaniamencie orkiestry oraz przy udziale narratora, który może recytować na przykład fragmenty Biblii. Właśnie owa współobecność i współdziałanie wymienionych tu elementów, a także ich uwikłanie w dramatyczną sytuację religijną, wydaje się być zasadniczą cechą oratorium i jednocześnie główną własnością bytów żyjących w „muzycznej” rzeczywistości Haydna. Co ważne, wszystko dzieje się w tym świecie podług zapisu nutowego, zgodnie z partyturą, na którą ogromny wpływ ma – jak wynika z poematu – sam Bóg, który „spokojnie ubiera nuty” (tak jak się zakłada obuwie przed jakąś podróżą). Każdy ma tutaj swoją partię do odegrania, w tej,

a nie innej chwili, w taki, a nie inny sposób, określony przez mniej lub bardziej skomplikowany układ znaków na pięciolinii. W tym ujęciu dyrygent – tak jak to miało miejsce w kopii artystycznej pt. *Muzyczny spacer wieczoru z Odwróconego światła* – pozostaje czynnikiem „utajonym”.

Człowiek, będący solistą w tym wielkim metafizycznym oratorium, jest zarazem mocodawcą, jeśli chodzi o porządek struktury społecznej, w jakiej przyszło mu żyć. To on, wraz z innymi obywatelami, odpowiada za państwo rozumiane ogólnie jako istotna forma organizacji i współżycia społeczeństwa. U Haydna, wedle poetyckiego ujęcia Karpowicza, „państwo także jest symfonią lub nokturnem”. Państwo to forma muzyczna. Wielka jak oratorium albo nieco mniejsza, kameralna i ciemna, niczym nokturn. Tak czy inaczej – zawsze określona, w mniejszym lub większym stopniu, przez nutowy zapis, tę muzyczną konstytucję, umożliwiającą ograniczenie roli spontanicznej improwizacji i odpowiedzialną za eliminację pierwiastka nieprzewidywalności, co w praktyce zwykle okazuje się rzeczą niemożliwą. Nad całą tą złożoną strukturą czuwa Bóg, który bezustannie „strzeże nas poprzez muzykę – Gott erhalte”.

„Gott erhalte” to pierwsze słowa hymnu austriackiego, autorstwa poety Lorenza Leopolda Haschki, które początkowo przybrały formę „Gott erhalte Franz den Kaiser” („Boże zachowaj cesarza Franciszka”) – później fraza ta uległa pewnym modyfikacjom, usunięto bowiem między innymi imię cesarza, stawiając na formę bardziej uniwersalną: „Gott erhalte unsern Kaiser” („Boże zachowaj naszego cesarza”). Co istotne, muzykę do tego hymnu skomponował w roku 1797, a więc w czasie, kiedy pracował nad *Stworzeniem świata*, Joseph Haydn. Nawiązanie to pomaga Karpowiczowi skonsolidować aspekty polityczne z religijnymi i ukazać muzyczną metafizykę Haydna jako spójny system, w którym nie ma miejsca na jakiegokolwiek luki.

Strofa druga poematu poświęcona jest problematyce czasu i cykliczności zmian w świecie. Poeta odwołuje się tutaj do kolejnego wielkiego dzieła oratoryjnego Haydna, jakim są (nieco późniejsze od *Stworzenia świata*) *Pory roku*: „często daje się słyszeć jak pory roku przystają przed trąbką wiedeńskiego mistrza / i zaglądają do jej wnętrza”. Ożywione „pory roku” zaglądają do wnętrza trąbki. Nie wiadomo, co tam widzą, wiadomo natomiast, co się wówczas z nimi dzieje, w jaki sposób się przeobrażają. Jednakże tylko progresywne zmiany dotyczące wiosny (której twarz „zelenieje”) i lata (które z kolei „pokrywa się ogniem”) wydają się być waloryzowane w poemacie dodatnio, konotują bowiem znaczenia typu „dzieciństwo”, „dojrzwianie”, „młodość”, „rozrodczość”, „pożądanie” itd. Kolejne pory roku – odnoszące się w oczywisty sposób do następujących po sobie etapów życia człowieka – nie są już postrzegane jako coś pozytywnego. Jesień posiada przecież zmęczone, „pochylone czoło”, a austriacki poeta Rainer Maria Rilke zdejmuje z niej „dojrzałe grona”, pozabawiając ją tym samym ostatnich owoców. Tak jakby spełniała się prośba wyrażona w jego wierszu *Dzień jesienny*:

Panie: już czas. Tak długo lato trwało. (...)

Każ się napełnić ostatnim owocem

(przeł. M. Jastrun).

Mamy tutaj zarazem do czynienia z próbą ukazania i określenia miejsca poety w tej metafizycznej koncepcji opartej o kategorie związane z kunsztem muzycznym. Poeta pracuje jesienią i niczym ogrodnik zbiera dojrzałe owoce, będące jednocześnie ostatnimi. Po nim przychodzi już tylko śmierć, nieuchronna martwota świata, niepowstrzymana zima, której nawet „zamieć” nie jest już w stanie „wykołować”.

O ile strofa druga dotyczy czasu, jego cykliczności, powtarzalności, a kwestia ta podejmowana jest w niej nade wszystko w wymiarze uniwersalnym i eschatologicznym (narodziny > dojrzewanie > umieranie), o tyle strofa ostatnia dotyka problemu czasu i żywota ludzkiego w sposób bardziej bezpośredni i konkretny, bo nie z perspektywy ogólnej refleksji nad przemijalnością, ale raczej z punktu widzenia kogoś, kto jest już w „pewnym” wieku. Mowa tu o „pewnej porze życia”, kiedy to „ma się szczęście / słyszeć jak *missa brevis* śmieje się do rozpuku z ludzkiego pojęcia krótkości / i długości”. Dodajmy, że ów śmiech słyszy się przez „nie domknięte drzwi wieczności”. Śmieje się uosobiona „*missa brevis*” (z łac. „krótka msza”) i jest to kolejne bezpośrednie odwołanie do muzykologii, w zależności bowiem od liczby części cyklicznych składających się na całą mszę zwykło się wyróżniać albo mszę zwykłą, krótką, *missa brevis*, w obręb której wchodzi jedynie *Kyrie* oraz *Gloria*, albo mszę uroczystą, znacznie bardziej rozbudowaną, *missa solemnis* (należy dopowiedzieć, że sam Joseph Haydn napisał m.in. *Małą mszę organową*, *Missa brevis Sancti Johannis de Deo*, *Kleine Orgelsolomesse*, oraz *Mszę młodości*, *Missa brevis*, *Jugendmesse*).

Zza niedomkniętych (przez kogo?) „drzwi wieczności”, pod którymi stanąć może tylko ktoś będący „w pewnej porze życia”, ktoś dojrzały, a więc gotowy na śmierć – słyhać nie do końca święty śmiech krótkiej mszy świętej (śmiech ten przywodzi mi na myśl metafizyczny śmiech Mozarta, którego spotyka Harry Haller, bohater *Wilka stepowego* Hermanna Hesse, w końcowych partiach tej powieści...). W Karpowiczowskich zaświatach odbywa się bardzo swoisty obrzęd, który polega

na natrząsaniu się z człowieka i jego sposobu pojmowania czasu w oparciu o kategorie typu „krótko” i „długo”. Niezależnie od tego, czy owo szyderstwo jest zasadne, czy nie, spotyka się ono z reprimendą płynącą od samego Boga. Bóg bowiem udziela śmiejącej się mszy nagany i wyznacza pokutę: „daje jej klapsa” i każe jej „ukłęknać na grzechach”, a sam dalej „spokojnie ubiera nuty”, kontynuując tworzenie tej swojej niezwyklej kosmicznej symfonii. Tak

Poeta pracuje jesienią
i niczym ogrodnik
zbiera dojrzałe owoce,
będące jednocześnie
– ostatnimi.

oto Bóg strzeże człowieka: chroniąc go przed pośmiewiskiem oraz komponując dla niego metafizyczne oratorium, którego człowiek wysłucha w skupieniu lub bez, ale tak czy inaczej – do samego końca.

Koncepcja szczęścia, jaka wylania się z poematu *O pewnej porze życia*, polega więc na słyszeniu i słuchaniu dźwięków nie z tego świata. Karpowicz uprzywilejowując zmysł słuchu, udowadnia, iż jest

nie tylko poetą oczu i widzenia (choć zmysł wzroku doświadcza w tej twórczości bardzo wielu tekstualnych przygód), ale także poetą wyjątkowo czulego ucha. Ucha, które słucha wszystkich rzeczy i które może nas nauczyć, czego dzisiaj nie słuchać, by zabrzmiało wszystko.

Ucho, które słucha
wszystkich rzeczy
i które może nas
nauczyć, czego dzisiaj
nie słuchać,
by zabrzmiało wszystko.

Joanna Roszak
(Osoba, Której Się Nie Nie Podoba)

Matecznik POEZJI

*Zanim poeta powiąże bieg konia za snem dziecięcia
dobierze ręce do dźwięku i oczy do ryb głębinowych
zanim zamieszkać zdoła w łzie dziecka w mruczeniu kamienia
pisze słowa ogromne niby pierścienie Saturna
zarzuca je na końskie kopyta i sen zmęczonego ptaka [...]*

*Poeta budzi się – słyszy jeszcze szum krwi wieloryba
widzi światło okrągłe zrywa się i pisze największe ze słów
Zdaje mu się że przeleciał nad nim rajski ptak poezji
ze złotym ziarnem w dziobie i nie miał gdzie spocząć*

(*Martwe połowy*)

Tymoteusz Karpowicz uważnie wsłuchiwał się we własny wiersz, spoglądał weń głęboko. Świadomie – jak dyrektor fabryki zabawek z jego dramatu – wiązał to, co trudne do związania: „bieg konia ze snem dziecięcia”. Dlatego czytelnik tej nieobliczalnej poezji ma prawo zachować się, jak Osoba, Której Się Nie Podoba, idiosyncrasyk odbiorca ze wspomnianej sztuki Karpowicza *Jego mała dziewczynka*:

Nie podobają mi się twoje zabawki. Może nawet są ładne – nie znam ich do końca. I nie wiem, czy poznam. Ale nie podobają mi się. Dlaczego łączysz ciężkie końskie kopyta z wesołą muzyką, obdartusa – z wesołymi dzwoneczkami? To mi się właśnie nie podoba. Wszystkie twoje zabawki wydają głos. Ale nie ten, na jaki się

czeka. To też mi się nie podoba. [...] Ale ty się tym nie przejmuj. Będę kupowała wszystkie twoje zabawki. Są ciekawe.

Naprawdę zamieszkiwał w tym, co czyste i pierwsze: łzie dziecka, mruczeniu kamienia. Saturn pojawiający się w cytowanym wyżej wierszu, otoczony jest przez imponujący system pierścieni. Jego dziwny wygląd po raz pierwszy obwieścił światu Galileusz. Podobnie wiersze Karpowicza w ostatnich tomach składają się z trzech części, które niemal się dotykają. Być może także ten Saturn pożera własne dzieci. Pomarańcza w *Martwych połowach* odsyła do szczęśliwego spełnienia w pisarskim projekcie, dosytu, który Karpowiczowi rzeczywiście jawił się tylko w snach. Stałe swój projekt naprawiał. Wieloryb – morski potwór, pierwsze zwierzę wymienione z gatunku w Biblii – symbolizuje dźwigacza ziemi i kosmosu, mieszkańca przestrzeni, gdzie przecina się niebo z ziemią. Gdzie przecina się codzienność ze światem pisarskim.

Poezja Tymoteusza Karpowicza służy nieśmiertelnym wartościom, a jej twórca urasta do rangi figury. Dysonans i zgłębienie obecny w tej poezji, rozproszenie słów, pozór przypadkowości, karkołomność i słowna menażeria pozwala czytelnikowi zlokalizować zagrożenie i ratunek. Ta śmiała twórczość, ten poetycki paroksyzm pochodzi z głębokości języka, Karpowicz – szafarz języka – planuje wierszową abstrakcję. I choć nie ma granicy rozkładu, stara się powstrzymać rozpad. Wbijają szpilki w najbardziej bolesną część czytelnickiej duszy. Także dlatego, iż w jego wierszach czytelnik spotka czasem puste pola, karczowiska, nadmiernie rozmnożone chaszczki, mimo że część z nich rozpada się pod dotknięciem interpretacji, mimo że granice władzy interpretacyjnego sądu niekiedy się chwieją. Autor *Odwróconego światła* pisze wytrzymałymi szyframi poezję przyspieszenia, dryfującą jednocześnie wieloma prędkościami w wiele kierunków, z impetem, poezję – trzęsienie ziemi. Czytelnik Karpowicza odkrywa, że jego wiersze z trzech ostatnich tomów mają osobowość *borderline*. To teksty z pogranicznym zaburzeniem. Alembiczna staje się obserwacja ich wahań intensywności, kompulsywności, uczucia pustki, niestabilnych związków, lęku przed odrzuceniem.

Karpowicz był człowiekiem-bibliotekarzem, zawłaszczonym przez metaforę. Żył z przecuciem, że jeśli coś zostanie z języka, będzie to poezja. Przerazało go pisanie – by rzecz Norwidem – tylko „procent od uczucia i kontemplacji”. Według Giambattisty Vico, jednego z prekursorów

Żył z przecuciem,
że jeśli coś zostanie
z języka, będzie to
poezja.

Joanna Roszak

Krytyk literacki, poetka. Współpracowniczka redakcji internetowej Polskiego Radia oraz „Toposu”. Autorka tomu wierszy *Tintinnabuli*. Mieszka w Poznaniu.

koncepcji poety jako człowieka pierwotnego, poetyckość była fundamentalnym sposobem istnienia ludzi; człowiek pierwotny doświadczał świata siłą zmysłów, dopiero z upływem czasu wypracował on schematy myślenia abstrakcyjnego. Koncepcja poety jako człowieka pierwotnego głosi, iż poezjowanie to właściwość każdego pierwotnego umysłu. Poezja istniała przed pojawieniem się świadomości historycznej, dlatego pierwsze wykłady z kosmologii, antropologii czy prawa mają charakter poetycki. Dzięki „mądrości poetyckiej”, zdziwieniu i zmysłowości pierwotni ludzie ogarniali świat. Frank Kujawinski wspominał:

Na ścianie w pokoju uniwersyteckim, na prawo od biurka, vis-a-vis krzesła dla kogoś, kto do niego przychodził, Tymek zawiesił cytaty z Karola Irzykowskiego. Był widoczny zarówno dla niego, jak i dla gościa: Mów prawdę, poeto. Karpowicz – świadek tego cytatu – poezję traktował jak kreatywną drogę do prawdy, i w jego własnym dziele, i w dziełach innych, Norwida, Przybosia i Leśmiana. Nie tylko do prawdy społecznej, politycznej, estetycznej, ale Prawdy, która nadbudowywała i podbudowywała ludzką egzystencję, twórczej Prawdy, esencji tego, co ludzkie (przeł. JR).

Karpowicz – który całe życie pisał jedną książkę – wyrasta właśnie z matecznika poezji.



Tymoteusz Karpowicz z Tina
(z archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza)

Rozmowa Przemysława Romańskiego
z Krystyną Miłobędką i Andrzejem Falkiewiczem
o Tymoteuszu Karpowiczu

Nieobliczalny

KARPOWICZ

Przemysław Romański: Na początek chciałbym zapytać o poezję w ogóle, w sensie celów, jakie jej można przypisać, a także jakie cele przypisuje jej projekt Karpowicza. I o dwoistość poezji, która jest zapisana, i poezji jako celu, jako dziedziny wiecznego niespełnienia. Oskar Miłosz pisał, że poezja to dążenie do wyrażenia całości świata i kiedy się to osiągnie, przestaje ona jako taka istnieć, nie będąc już wtedy potrzebna. Czy podzielałoby Państwo taką wizję? I czy da się na takie pytanie odpowiedzieć?

Andrzej Falkiewicz: To bardzo dobry początek rozmowy o Karpowiczu. Słowa Oskara Miłosza zakładają, że cel, czyli przedmiot zainteresowania poezji, jest obiektywny, to znaczy znajdujący się w całości na zewnątrz piszącego. Że jest w całości dostępny także innym piszącym – i że jest kompletny i ostateczny. Znaczący to, że gdy zostanie osiągnięty, nikt już nie może niczego doń dodać. Jest to założenie umożliwiające poznawczość, zachłanną poznawczość, charakterystyczną dla cywilizacji Zachodu, w której żyjemy – a jego spełnienie musi być rozumiane jako Zwycięstwo Budowniczego. Tylko że tego Zwycięstwa nie było. Architektów, którzy sporządzali projekty, było wielu, ale żadnemu się nie udało. Nie powstała Budowla o przejrzystej konstrukcji, wykończona we wszystkich szczegółach, której statykę każdy może sprawdzić. Najpierw przekonała się o daremności zamierzenia XVII-wieczna metafizyka (już Kant dał przekonujące argumenty), potem zwątpienie ogarnęło XIX-wieczną naukę (wiek XX to odkrycie granic nauki), ostatni akt tej daremności otwiera gnostycka ambicja Oskara Miłosza, a zamykają światoburcze zamiary XX-wiecznej awangardy.

Krystyna Miłobędką, ur. 1932. Poetka, dramaturg. Autorka książek poetyckich: *Anaglify, Pokrewne, Dom, pokarmy, Wykaz treści, Pamiętam, Imiesłowy, Wszystkowiersze, Po krzyku, Gubione*. Laureatka nagrody im. Barbary Sadowskiej, Fundacji Kultury, Ministra Kultury oraz Nagrody Literackiej Czterech Kolumn za całokształt twórczości, Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych oraz Prezydenta Wrocławia, nominowana do Nagrody Nike 2005. Mieszka w Puszczykowie.

rozzrzut

Przemysław Romański: Jaki jest więc ten cel dla Karpowicza?

Andrzej Falkiewicz: Otóż wielkość i wyjątkowość poezji Karpowicza polega na tym, że Autor konsekwentnie nie przyjmuje tamtego procesu rozczarowań do wiadomości. Owszem, mówiąc o „poezji niemożliwej”, dopuszcza własne niepowodzenie, ale nie zmienia celu dążenia. Jest to łatwo czytelne w jego erudycji, w rodzaju i sposobie gromadzenia materiału i w wypowiedziach o poezji.

Przemysław Romański: Pani Krystyno, pan Andrzej wspomniał o końcu wielkiego złudzenia – a więc pytania o całość tracą prąwomocność. Jak więc patrzeć na...

Krystyna Miłobędką:... patrzeć można pytając piszącego, czym dla niego samego jest poezja. Pytanie to jest dosyć...

Przemysław Romański:... kłopotliwe.

Krystyna Miłobędką: Strasznie kłopotliwe. Poezja to nieopowiadalność. Zapisanie oczywistości istniejącego jest niesłychanie trudne i zdarza się nie tak często.

Andrzej Falkiewicz, ur. 1929. Pisarz. Pracował jako kierownik literacki w teatrach we Wrocławiu, w Koszalinie, Kaliszu, Łodzi. Był redaktorem miesięcznika „Odra”. Jego najważniejsze publikacje książkowe to: *Mit Orestesa: Szkice o dramaturgii współczesnej, Teatr – społeczeństwo, Polski kosmos: 10 esejów przy Gombrowiczu, Fragmenty o polskiej literaturze, Jeden i liczba mnoga: o materializmie historycznym i metafizyce unitarnej Leszka Nowaka, Takim ściegiem, Nie-Ja Edwarda Stachury, Coś z mądrości i lenistwa, snu prawie: świat pisarski Mieczysława Piotrowskiego, Istnienie i metafora, Ledwie mrok, Być może: być – w stu trzydziestu czterech odśłonach*. Mieszka w Puszczykowie.

Czytania

Przemysław Romański: Oskar Miłosz wspomniał o poezji jako o pogoni za Rzeczywistością, za tym, co jeszcze nie schwytane, za tym, co nam jakoś ucieka, o łapaniu tego w słowa...

Krystyna Miłobędzka: Jak powiedzieć coś, co nie schwytane przez piszącego? W ogóle jak?

Andrzej Falkiewicz: To jest właśnie ta ambicja zachłannie poznawcza; poeta pretenduje do poznania natury bytu.

Krystyna Miłobędzka: Dla każdego piszącego nieopowiadalność ma inny zakres, inne znaczenie. Każdego trzeba pytać z osobna i każdy odpowie – jeżeli zechce odpowiedzieć. A potem powie: tu jest ten tekst, mój tekst.

Andrzej Falkiewicz: 31 grudnia 1900 roku skończyło się XIX stulecie, poeta Thomas Hardy ukończył 60 lat. Najpierw były „zwłoki stulecia”, potem pomyślał o własnej starości, był w nastroju nienajlepszym i nagle zobaczył...

Krystyna Miłobędzka: ...usłyszał...

Andrzej Falkiewicz: ...usłyszał śpiew drozda. To go wyzwoliło, powiedziało mu o nadziei, powstał jego najbardziej znany wiersz *Drozd o zmroku*.

Krystyna Miłobędzka: I jest tak, że nie można się spodziewać śpiewu drozda, że się idzie w pełnym nieszczęściu, dziurze – i nagle coś cudownego się zdarza... I wszyscy czytając ten tekst rozumiemy, wiemy dokładnie, że każdemu, nie piszącemu, piszącemu, zdarza się taki drozd. Nie musi to być ptak, ale może być, nie wiem, wiatr, chmura, inny człowiek, którego się spotka i nagle to odkryje.

Przemysław Romański: Więc w tym jest poezja, w zapisie takiego zdarzenia, w zdarzeniu. A jak się taka wizja ma do Karpowicza?

Andrzej Falkiewicz: Do Karpowicza ma się to szczególnie. Jak każdy poeta, jest zdolny i skłonny do zapisywania takich wzruszeń. Oferuje szczególne wzruszenia czytelnicy: „coś tak prostego w takich chaszczach”. Ale wiele wysiłku wkłada w to, żeby swe wzruszenia ukryć. Dlatego na tle dzisiejszego krajobrazu poetyckiego jest kimś wyjątkowym. Nadal upiera się przy tych ambicjach, które już właściwie dziś są nam obce.

Krystyna Miłobędzka: Myślę o *Trudnym lesie*... Nigdy przecież nie mówiliśmy z Karpowiczem o tym tekście, ja w każdym razie nie, ale myślę, że ten wiersz był właśnie takim odkryciem, ten jeden tekst, jak *Drozd*.

Przemysław Romański: Mówicie Państwo o tych nielicznych prostych wierszach...

Andrzej Falkiewicz: Tak, o tych właśnie. Nie prostych może, ale które można przeczytać jako wyznanie osobiste, jako jego własne doświadczenie. Z zasady Karpowicz pracuje jak filozof, naukowiec: mnie tam nie ma, pracuje tylko mój intelekt, mój intelekt tropi, moje lunety, mikroskopy, wszystko, w co mnie wyposażyla nauka, filozofia. Wypisy, fiszki, wszystko to jest dla niego ważne, ważniejsze od osoby.

Krystyna Miłobędzka: [przeoglądając *Trudny las*] ...i tutaj jest wyraźnie on, piszący, zapisujący. Jemu się to zdarzyło [czyta].

co podniosę go z kolan na gałęzie
opada z moich nóg

ledwo dam mu słowo między drzewami
już je opuszcza na mój głos
zanim pokażę mu wesołe wiewiórki
zdąży oślepić się na mój widok

co to za trudny las unicestwiam
pragnieniem jego szumu

No, to jest już zupełnie własne, zupełnie...

Przemysław Romański: W wierszu *Miłość Karpowicz* wydaje się mówić wprost o tym, co go interesuje:

Jak złota piłka
Biegnie wciąż przede mną
Zatrzymywana,
Ukochana
Ziemia.

Jak się ma ta jasna deklaracja do *Odwróconego światła* i tego, co dalej, do dalszej części jego...

Andrzej Falkiewicz: ...do przekraczania siebie, do... Wychodzi od przekonania, że się w tych tradycyjnych tomach wypowiedział do tego stopnia, że nic już nowego nie doda, że nic nowego tutaj nie powstanie. I zaczął swoją poezję przebudowywać, komplikować, łączyć. Zaczął budować całości, w których czytelnik będzie odkrywał...

więcej niż chciał włożyć to może i nie, ale... całą złożoność świata... A co mnie złożoność świata? My już tego w ten sposób nie staralibyśmy się łowić, natomiast odkrywamy wewnętrzny chaos w sobie.

Krystyna Miłobędzka: Wszystkiego było dla Karpowicza za mało, to są ciągle przekroczenia, bez liczenia się – i słusznie! – jak to zostanie wzięte przez innych, i to jest w porządku. Bo właściwie w momencie, kiedy człowiek się zaczyna liczyć, to jest zupełnie ubezwłasnowolniony [śmiech].

Przemysław Romański: Karpowicz często mówi o swoim pisaniu jako o porażce. Czym była „niemożliwość”, „niemożliwa poezja” dla Karpowicza?

Andrzej Falkiewicz: Karpowicz dążył do takiego celu, o którym rozumowo był przekonany, że jest niemożliwy... Wszyscy naokoło go w tym utwierdzali, ale jego wielkość i wyjątkowość, którą budował, polegały na kontynuowaniu tego, na dalszym penetrowaniu... To był jego...

Krystyna Miłobędzka: ...no właśnie, kamień filozoficzny. To było szalone. Nie wiem, jak to się miało spełnić.

Przemysław Romański: Może dlatego teraz tak fascynuje...

Andrzej Falkiewicz: Tak.

Przemysław Romański: Karpowicza, przy całym błędzeniu, jakie towarzyszy jego poznawaniu, wciąga się w bardzo różne konteksty, raz religijne, raz areligijne, w konstruowanie, w dekonstruowanie...

Andrzej Falkiewicz: Z tego, co mówię, częściowo wynika, że to było zamierzone, że będzie wchodził w różne konteksty, że stanie się obiektem rozmaitych interpretacji... to jest niemal wpisane, ta różnorodność.

Krystyna Miłobędzka: To znaczy myślisz, że to było świadomie?

Andrzej Falkiewicz: Niezupełnie. W młodości był oczarowany postępem poznania, chłonał, był człowiekiem, który prywatnie, wbrew warunkom to wszystko poznawał – i ta fascynacja mu została. Im bardziej wchodził w literaturę, w wykłady uniwersyteckie, tym bardziej był świadomy, że zamierzenie jest prawie niemożliwe, ale jego warsztat był tak ustawiony.

Krystyna Miłobędzka: Było coraz gorzej, było coraz więcej do wzięcia.

Andrzej Falkiewicz: Tak, i nie jest możliwe, żeby ukształtowany twórca zmienił cel swego działania. Nie mógł powiedzieć: to ja jestem tą całością, której szukałem, i słuchajcie teraz, co jest we mnie. Nie. W tym właśnie jest jego jedyność, jego wielkość w konsekwencji.

Krystyna Miłobędzka: No tak, on nie mógł powiedzieć: teraz pasuję, koniec.

Przemysław Romański: Kiedy rozmawiałem o tym z profesorem Jackiem Łukasiewiczem, powiedział mi, że Karpowicz wspominał o swojej walce z językiem, że się z nim zmagał. Poezja poprzez język istnieje, ale też jest u Karpowicza pewna dialektyka w tym względzie, prawda?

Krystyna Miłobędzka: No właśnie. Myślę, że to pragnienie, żeby powiedzieć, czego nie da się powiedzieć, łączyło się u niego z erudycją, i te dwa różne sposoby mówienia były w sporze. W *Trudnym lesie* jest szukanie powiedzenia czegoś od strony jednak tylko własnej, a potem nakładanie się na to nie tyle świadomości, ale jednak branie pod uwagę osadzenia w kulturze, w innych tekstach. Nie wiem, czy to jest walka z językiem. Jest to walka z jakimiś ogólnie przyjętymi sposobami porozumiewania się ze światem, z czytelnikiem. Każdy piszący mówi od siebie i im bardziej mówi od siebie, tym bardziej język, którym się wszyscy posługujemy, nie może mu wystarczać.

Andrzej Falkiewicz: Tak właśnie: liryk i erudyta. U Karpowicza ten konflikt tkwi w wielu tekstach, także tych najpóźniejszych.

Przemysław Romański: Mówi się w tym kontekście o celowaniu „ponad język”, a jednocześnie Karpowicz wspomina o tym, że jego uciekanie od świata, zrywanie związków znaczeniowych i tak dalej, co wygląda jak zerwanie ze światem, jest jego drogą – ku światu. Kwestia łączenia się tego, ciosania drogi do świata przez język, który nie byłby zatem środkiem wyrazu – lecz czym? Jak rozumieć tę sprzeczność? Heraklit pisał, że sprzeczności to forma istnienia świata i że konstytuują one jego jedność. Szukam tej jedności u Karpowicza; czy(m) ona jest?

Andrzej Falkiewicz: Heraklit to też jeden z Karpowiczowskich bohaterów. Sprzeczności z pewnością są, ale nie ma ich w wielkiej ambicji poety. Bo musi odkrywać tajemnicę, ale jest poetą i musi mówić o niej w szczególny sposób, po swojemu. Idzie tylko o ten ogólny kierunek... Czy to jest niszczenie języka? Pamiętam dużo listów, w których pisał, że koledzy – o wszystkich bez wyjątku poetach, bez wskazywania – że „koledzy kochają balsamy” i że on się tymi balsamami nie posługuje, i im bardziej im się te balsamy zniszczy, tym lepiej... Czyli posługiwał się programowo innym językiem,

niż poezja była pisana, robiona. Rozbijał te piękności, rzeczywistość, brzydotą, jakąś szczególną antypoetycką – w znaczeniu współczesnej poezji – niezbornością. I ta niszczyielska pasja Karpowicza jest wyraźna w sporze ze współczesną poezją. A z drugiej strony Karpowicz do świata dąży – ale nie do świata tych najbardziej cenionych poetów. Jego świat to właśnie świat prawdziwy, którego tamci nie mają. Dąży do świata jako całości, do zetknięcia się z rzeczywistym światem.

Przemysław Romański: Jak to dążenie w konkretnie wiersza się przejawia? Bo przecież na pierwszy rzut oka od świata oddala.

Krystyna Miłobędzka: Ma zaszumieć jak las...

Andrzej Falkiewicz: On mocno tkwi w świecie i jest wprost opętany rzeczywistością, którą po swojemu rozumie. Rzeczywistością jest dla niego także wiedza, nauka. Jest nawet pewne nieporozumienie w tym, że Karpowicza zaliczają do lingwistów. On sam twierdzi, że nigdy lingwistą nie był i nie jest.

Krystyna Miłobędzka: Nie chodzi o język, a o *istnienie*...

Przemysław Romański: Nie jest lingwistą i nie bawią go sztuczki językowe, ale przecież mamy książkę *Rozwiązywanie przestrzeni* i gdyby to przyjął dosłownie, to by się zgadzało z rozwiązywaniem jakichś węzłów...

Andrzej Falkiewicz: Tak, ale dla świata.

Krystyna Miłobędzka: Nie dla języka.

Andrzej Falkiewicz: Jeżeli chodzi o rozwiązywanie, to mamy przynajmniej dwa znaczenia słowa „rozwiązywanie”. Rozwiązać zaplątany węzełek, żeby coś z niego wyjąć, albo rozwiązać zagadkę: bytu, świata.

Przemysław Romański: Ten problem sam w sobie jest chyba również ciekawą zagadką: rozwiązanie problemu czy jego zniszczenie? To wszystko wygląda na bardzo uparte, zawzięte dążenie do jakiegoś wielkiego celu, z tym, że między tym celem a rzeczywistością i konkretem wiersza jest pewna, mała czy duża – nie wiem – przepaść...

Krystyna Miłobędzka: A jak nasiona lecą z dmuchawca? Albo – dlaczego te wiersze są tak rozmieszczone, dlaczego ten jest pierwszy, a tamten ostatni? Kto potrafi zrozumieć, jaka jest konsekwencja układu tekstów Karpowicza?

Andrzej Falkiewicz: W naszej dyskusji ciągle obecny jest ten Karpowicz „zachodniej” poznawczości, Karpowicz XVII-wiecznej metafizyki, XX-wiecznej nauki, tamtej sztuki, tamtych ideałów poznawczych. Dla Zachodu jedynym godnym wiary narzędziem i najwyższym arbitrem jest Rozum. Wschód mówi – pozbyć się „ja”, a staniesz się częścią Wielkiego Umysłu. Karpowicz jako człowiek nie był wolny, a nawet był skłonny do takich wzruszeń i też je zapisywał, ale jako poeta wstydział się o nich mówić. To nie było w jego stylu. Zdjąć własne kłopoty, pozbyć się myślenia o Dziele, poczuć się częścią Wielkiego Umysłu? I co On by miał z tym Wielkim Umysłem robić? Wielki Umysł go zabiera, a on siedzi jak trusia i gapi się w drzewo?

Krystyna Miłobędzka: [śmiech] No tak!

Andrzej Falkiewicz: No właśnie, tak różnią się może nawet nie tyle cywilizacje, co dykcje cywilizacyjne.

Przemysław Romański: Wracamy tu do antynomii języka, który zanika, a który jednocześnie chciałby coś powiedzieć. Bardzo ciekawa antynomia jest wpisana w dwa wiersze Karpowicza: w jednym z nich pisze o „syntezie mowy” i swojej „zmyślonej twarzy”, a w drugim chce, żeby oświetlona została ta część jego twarzy, która „była prawdziwa” (*Zmyślony człowiek* i *Non omnis moriar*). Dialektyka prawdziwej i fałszywej twarzy, dialektyka pisma i twarzy?

Andrzej Falkiewicz: „Prawdziwa część twarzy” jest pragnieniem wyrażonym w literaturze, ale nie ma nic wspólnego z literaturą: „chciałbym, żeby wreszcie poznali mnie takiego, jakim byłem”. We wspomnieniach ludzi, zwłaszcza tych nie związanych z literaturą, pozostanie raczej człowiekiem dobrym, życzliwym i uważnym. Dużo dobrego zrobił ludziom.

Krystyna Miłobędzka: Ale dla czytających czy interpretatorów odczytania są znowu różne i tak nieobliczalny rozrzut jest tego czytania, że muszę odpowiedzieć – nie wiem. Karpowicz ma twarz dobrego człowieka, ale czasami, kiedy się dotyka na przykład jego poezji, którą się jego zdaniem fałszywie interpretuje, to można zobaczyć twarz człowieka złego, pełnego zawiści, oburzonego. Kiedy Ryszard Matyszewski powiedział, że wszystko we Wrocławiu jest zarażone Karpowiczem, Karpowicz zacisnął zęby i był bardzo zły. Boże, tyle tych twarzy! Nie wiem, o której on sam mógł myśleć.

Przemysław Romański: A może chodziło o jakąś twarz jego twórczości? No właśnie, jak on traktował odczytania swoich dzieł, jak odnosił się

do tych prac, które powstały na jego temat, czy w ogóle czuł się odczytany, doczytany?

Krystyna Miłobędzka: Kiedyś na dworcu we Wrocławiu mówił: nie przejmujemy się tym, co oni wszyscy gadają, robimy to z zupełnie innego powodu. Raz to lekcewał, a raz uważał za istotne i pewnie te ambiwalentne uczucia są tu rzeczywiście takie.

Przemysław Romański: A czy mówił o swojej twórczości, jak sam to wszystko widzi?

Andrzej Falkiewicz: Ja znam rozmowy, gdzie Karpowicz mówi o swojej poezji, wyraźnie, jakby przygotowanymi już okresami, jakby to już było wielokrotnie myślane i powiedziane. W *Skrzydlatym Alefie* chyba też trochę wspomina. Poeci bardzo by chcieli, żeby się nimi w ten sposób zajmować, ale trudno złapać ich na takich deklaracjach.

Przemysław Romański: Dla mnie poezja zawsze była dwutorowa, z jednej strony wiersz, ale zaraz obok założenia, których autor nie zapisał, ale które są zawsze „przed wierszem”.

Andrzej Falkiewicz: No tak, to raczej sprawa manifestów, u Karpowicza wiele takich manifestów nie wprost.

Przemysław Romański: Kiedy się przygotowywałem do tego spotkania, trafiłem w którejś recenzji z jednej z Pani książek na opinię, że w Pani twórczości są próby takiego zapisania „ja”, aby ten zapis był z owym „ja” jak najbardziej zgodny. Że twarz się chce uprawdziwić w tekście.

Krystyna Miłobędzka: Że to jest moja prawdziwa twarz?

Przemysław Romański: Nie, raczej że Pani teksty by wskazywały na trudności w zapisaniu prawdziwej twarzy.

Krystyna Miłobędzka: Moje teksty wskazują na wszelkie trudności, na trudności posługiwania się językiem, na trudności rozpoznawania siebie. Myślę, że chwile, kiedy coś przychodzi mi łatwo, są bardzo nieliczne, dlatego nie jest dużo takich tekstów, o których dobrze myślę... Ja bym powiedziała, że jest bardzo niewielki odstęp między mną taką, jaką potrafię się poznać czy zrozumieć, czy zobaczyć – nie wiem, które z tych słów jest dobre – a moim tekstem. Ten odstęp jest bardzo niewielki.

Przemysław Romański: Zatem twarz prawdziwa raczej niż zmyślona...

Krystyna Miłobędzka: Ja nie mam żadnej zmyślonej twarzy, po prostu nie umiałabym jej zmyślić. Nie. Ja umiem tylko mówić rzeczy, których sama doświadczyłam, a nie te, których doświadczył ktoś za mnie... Tym się nie umiem posłużyć.

Przemysław Romański: No właśnie, a gdy Karpowicz pisze o swojej zmyślonej twarzy, to co może mieć na myśli? Czy fikcję? Czy to, że nie udało mu się przedstawić w tekście jakiejś prawdy i że w takim sensie jest zmyślona, że nieskutecznie pisana prawdziwie?

Krystyna Miłobędzka: [czyta]

Nie przyglądaj się mojej twarzy
twarz to zmyślona
Ciulałem martwy rys po rysie
rozpinała nad sobą sarkofag
Pół życia straciłem lecz dokonałem arcyrzeczy:
nawet krzywe zwierciadło
takiej twarzy nie może pogiąć

Nie przysłuchuj się mojej mowie
jest także zmyślona
Dokonałem niezwykłego czynu:
ominałem język ojezysty
W wieży Babel
wymieniłem rzecz czarnoleską
na syntezę mowy
Było to trudniejsze od lotu bez skrzydeł

Ależ w tym tekście Karpowicz mówi w bardzo wielkich słowach o tym, co zrobił. Andrzej, pamiętasz ten tekst? To jest tekst na wspaniałą własną chwałę. „Nawet krzywe zwierciadło / takiej twarzy nie może pogiąć”... W jakimkolwiek miejscu tknie się te teksty, można tę twarz zobaczyć inaczej. Tak bym to rozumiała, nie szukałabym tej prawdziwej twarzy pod tymi wszystkimi maskami, powiedziałabym, że to jest twarz tak rozmaita, tak nie do chwycenia, że nic więcej się nie da powiedzieć o tym, co tu zostało napisane. Nie ma żadnego twardego miejsca, o którym można by powiedzieć: tylko tu jest prawdziwe.

Przemysław Romański: Zresztą to jest chyba sprawa jakiegoś oglądu poezji. Kiedyś mówiło się, że poezja poszukuje prawdziwej twarzy człowieka...

Krystyna Miłobędzka: A gdzie jest prawdziwa twarz człowieka?

Przemysław Romański: Nie wiem, nie ma jej...

Krystyna Miłobędzka: No właśnie.

Przemysław Romański: ...jest czego szukać.

Krystyna Miłobędzka: [śmiech]

Przemysław Romański: ...że poezja poszukuje jakiegoś możliwego punktu człowieka... Ale w istocie to nie wiem, czy nie ma takiego punktu, czy tylko takiej poezji?

Krystyna Miłobędzka: Każda poezja jest zapisem jakiegoś człowieka, który tę poezję pisze i tyle jest w tym także prawdy, co nieprawdy, albo – różnej prawdy... Andrzej, jak Tischner o tym mówi?

Andrzej Falkiewicz: Są trzy rodzaje prawdy: gówna prawda, tyż prawda i święta prawda...

Przemysław Romański: Ja to znalazłem w odwrotnej kolejności, gówna było na końcu...

Krystyna Miłobędzka: Na końcu czy na początku... Koniecznie trzeba się z tego wymknąć, bo tutaj się nic... nic nie złapie...

Andrzej Falkiewicz: I to jest to zadanie, nad którym późne wnuki mają pracować.

Przemysław Romański: W takim razie chciałbym zapytać o tych wnuków, o poezję w przyszłości. Czy w ogóle można takie pytanie zadać – i czy można mieć jakąś odpowiedź?

Krystyna Miłobędzka: Pytanie można zadać, ale odpowiedzi nie ma.

Andrzej Falkiewicz: A jeżeli padną, to nie wiem, czy zasługują na uwagę. One się rzadko sprawdzają.

Krystyna Miłobędzka: Ludzie będą pisać, coś będą nazywali poezją, a czegoś nie.

Andrzej Falkiewicz: Przed wszystkim niesłusznie żyjemy przekonanie o ciągłości literatury. Że coś powinno wynikać z tego, co tworzymy lub czego naszej literaturze brak. Natomiast nie bardzo zdajemy sobie sprawę, że nowa problematyka może

wyjść z innych źródeł. Prawdopodobnie z czegoś niezwiązanego ze sztuką i poezją, bo i tak się zdarza.

Przemysław Romański: Na przykład z fizyki. Zresztą wątek fizyki i Karpowicza jest bardzo ciekawy. Ciągle intryguje mnie tytuł *Odwróconego światła*. Gdzieś ostatnio czytałem, że fizykom udało się spowodować cofanie się światła.

Andrzej Falkiewicz: Nie wiem o cofaniu się światła, nie słyszałem o tym jeszcze. Okładka książki, sporządzona według jego projektu, mówi także o prostym odwróceniu, prostej, czyli lustrzanej, symetrii... Tak by to można rozumieć, ale myślę, że już sam tytuł był intrygujący, mówił o chęci radykalnej przemiany, radykalnego odwrócenia znaczeń.

Krystyna Miłobędzka: Że to, co jasne, staje się ciemne, a to, co ciemne, staje się jasne.

Andrzej Falkiewicz: Bodaj Edward Balcerzan zauważył, że w *Odwróconym świetle* Karpowicz posługuje się dwuwartościową, dosyć elementarną logiką, i w tej elementarnej logice to „odwrócone światło” się...

Krystyna Miłobędzka: ...mieści.

Andrzej Falkiewicz: Krytyka polegała w przypadku Balcerzana na rozczarowaniu, że u Karpowicza zasadza się to na zbyt prostej logice, że za bardzo ufał tym kanonom...

Przemysław Romański: [śmiech]... że jest zbyt prosty...

Krystyna Miłobędzka: Ale potem już nikt się w propedeutykę filozoficzną Karpowicza nie wdawał.

Przemysław Romański: Chciałbym zapytać jeszcze raz o niemożliwość. Karpowicz samymi już tytułami, ale przecież nie tylko, zachęca i skłania do zastanawiania się nad (nie)możliwością poezji, poezjowania... Jeden z moich przyjaciół, kiedy mu się wiersz czy też jakiś poetycki moment pojawi, nie spisuje go, tylko raczej zostawia „w środku” i przeżywa... Uważa, że wiersz po spisaniu traci na swoim ciężarze czy też na lekkości, nastroju...

Krystyna Miłobędzka: No tak, bo właśnie ciągle będzie się wracało do tego, gdzie poezja jest. Gdzie? Nazywamy tak tylko to, co zostaje zapisane, a jest to doświadcze-

nie znane wszystkim ludziom. Oni w ogóle nie wiedzą, że to jest poezją, bo się tego nie nazywa. I to jest w porządku, to jest właśnie to... Myślę, że przyjaciel ma rację. Bo to są resztki, co się zapisuje, to już są tylko te koślawe resztki.

Przemysław Romański: Czyli można by rozpatrywać niemożliwość poezji jako jej kłopot z zstępowaniem jej w słowo, z jej w-słowo-wstąpieniem/-zstąpieniem? Czyli poezja byłaby czymś ponad słownym?

Krystyna Miłobędzka: Poza... Pozasłownym. W tym Najpierwszym jest poza słowem, poza namalowanym obrazem, poza czymś, co zostaje utrwalone środkami, którymi dysponujemy. Ja bym powiedziała, że może Leśmianowi w tekście *Zwiewność* udało się złapać... zresztą Leśmianowi pewnie najwięcej i pewnie Karpowicz też o tym wie. Jemu się też w jednym czy dwu tekstach to właśnie, o czym mówimy, udało. Ale to jest... to jest właśnie dużo szersze. Te chwile można by nazwać olśnieniem, oświeceniem.

Przemysław Romański: Epifanią?

Krystyna Miłobędzka: Andrzej, czy byś się z tym zgodził?

Andrzej Falkiewicz: Tak, i tu właśnie powracamy do *Drozda* Thomasa Hardy'ego. Prawdopodobnie to jest ten moment, kiedy poza poznaniem zmysłowym, naukowym czy jakimś, na innej zasadzie objawia się natura przedmiotu.

Krystyna Miłobędzka: I jest tak, jakby rzeczywistość mówiła do nas, a nie myśmy ją zagadywali. To jest z „tamtej” strony. Nie wiem, w każdym razie do tego słowa nie są konieczne.

Przemysław Romański: Czyli język jest dla poezji jakby jedynie... wehikułem?

Krystyna Miłobędzka: Oczywiście.

Andrzej Falkiewicz: Tak, ale literaturę zawodowo bada się, badając język, określając gatunek...

Krystyna Miłobędzka: Tak... [śmiech]

Andrzej Falkiewicz: To jest to, co można naukowo, systematycznie...

Krystyna Miłobędzka: I najczęściej omija się...

Andrzej Falkiewicz: Właściwie najpierw skądś trzeba wiedzieć, że warto tego poetę badać, bo na dobrą sprawę każdy wiersz możesz badać w ten sam sposób. Ale je-

śli uczyony zajmuje się dysertacją naukową i pisze na przykład pracę doktorską, to widać skądś musi wiedzieć...

Krystyna Miłobędzka: ...że warto się było...

Andrzej Falkiewicz: ...tym poetą zająć. Ale dlaczego się zajmują tym, a nie tamtym? No, widać skądś wiedzą.

Przemysław Romański: Inny mój przyjaciel, kiedy go zapytałem, o co mam spytać w jego imieniu, powiedział, żebyśmy porozmawiali też o życiu.

Krystyna Miłobędzka: O życiu to my cały czas rozmawiamy... do życia ciągle wracamy.

Przemysław Romański: No tak, życie jako coś, w czym pojawiają się momenty poezji.

Krystyna Miłobędzka: Bo jeśli mówimy o konieczności doświadczenia własnego, to mówimy właśnie o życiu.

Przemysław Romański: [śmiech] Więc jesteśmy w temacie od początku.

Krystyna Miłobędzka: Kiedy Karpowicz tu przyjechał, po pierwsze zażądał siekiery, żeby wyciąć dąbek, który przeszkadzał w ogrodzie. Nie rozmawialiśmy o zwierciadlanych odbiciach, o prawdzie i ostateczności.

Andrzej Falkiewicz: On bardzo po gospodarsku myślał: zakładanie ogrodu, remont chałupy, ptaki, które dziurawią rynny, bo były tam takie dzięcioły złośliwe. Pierwszy problem w Oak Park: jak zaradzić dziurawieniu rynien przez ptaki?

Krystyna Miłobędzka: Właził na drabinę i ptakom budował domy, żeby siedziały spokojnie i nie robiły dziur. Cały czas był w materii, nie poza nią. Może to jest gwarancją meta-?

Przemysław Romański: Gwarancją metafizyki? A jak to było u Karpowicza życiowo i poetycko z tym przechodzeniem lub nieprzechodzeniem w metafizykę? On był, zdaje się, meta-metafizycznie sceptyczny?

Krystyna Miłobędzka: Ależ wcale nie trzeba przechodzić! Nie wiem, jak on to robił... Jego żona Marylka mówiła, że Tymek, gdy siedzi i pisze, ma bardzo wysokie ciśnienie, ale kiedy wyjdzie do tych ptaków kardynałów, do tego swojego ogrodu,

wszystko się normuje. To są trudne zajęcia, powiedziałabym... zapisywanie jest zajęciem czasami... ponad siły.

Przemysław Romański: A jednak się to robi, po coś... Ciekawe jest to, co Pani wspomniała o tym, że nie trzeba przechodzić... czyli, że wszystko jest...

Krystyna Miłobędzka: ...myślę, że to wszystko, co jest w górze, jest też dokładnie w tej truskawce, która tu leży na stole... To gdzie ma przechodzić?

Andrzej Falkiewicz: Metafizyka polega na tym, żeby to w truskawce zobaczyć, a nie opowiadać o Bogu czy wieczności. Wszyscy na to patrzą, ale idzie o to, żeby zrozumieć, że – jak to było – że Bóg jest tutaj, Bóg jest wszędzie, na niebo nie trzeba czekać, bo niebo masz tutaj. To jest teraz, tylko trzeba umieć to zobaczyć – mówił o Willigis Jäger.

Krystyna Miłobędzka: Nawet nie trzeba...

Andrzej Falkiewicz: Ale to jest już inne podejście, nie z tamtej epoki, nie z tamtych czasów, które kształtowały Tymka...

Krystyna Miłobędzka: A może...



Kolaż ułożyli na marginesie *Odwróconego światła* Tymoteusza Karpowicza i przy okazji prac nad poświęconą mu książką zbiorową *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*: **Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda i Joanna Mueller**. Bezwolnymi i nieświadomymi autorami tego kolażu są wszyscy, którzy wzbogacili swoim tekstem wspomnianą antologię i wpisali się tym samym w orbitę Karpowiczowskiego kosmosu, a więc z wolą alfabetu: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Zbigniew Bieńkowski, Katarzyna Czczot, Andrzej Falkiewicz, Michał Głowiński, Jacek Gutorow, Bogusław Kierc, Katarzyna Krason, Agata Kula, Erazm Kuźma, Jan Józef Lipski, Jacek Łukasiewicz, Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Jakub Momro, Joanna Mueller, Ryszard Nycz, Aleksandra Okopień-Sławińska, Jan Potkański, Joanna Roszak, Marian Stala, Leszek Szaruga, Jacek Trznadel.**

TYMOTEUSZ KARPOWICZ II

oryginał

PODZIEMNE

WOBEC NIEUCHWYTNOŚCI PRZEDMIOTU ODNIESIENIA
 oto jest praca skomplikowana i żmudna
 zszywanie swojego zdania historia rozrzucona
 jak potłuczone szkła kalejdoskopu
 w niezliczonych aluzjach i nazwach
 kulturowych szczątkach mitów
 imion własnych nazw miejscowości
 poezja to przecież zostające w pamięci
 zestawienie słów które nie tworzy żadnej całości
 by w tej formie mogły trwać długo
 jeśli nie wiecznie aby mógł się rozwinąć
 homo barbarus wiecznie nowy
 choć o narodzinach pamiętający karpowicz
 niegrzeczne dziecko pierwiastkujące
 organizm świata rozkręcające

bombę zegarową
 etap monodii
 etap kanonu
 etap fugi

etap polimorfii i śmierci

po pierwsze zatem heraklit:
 zmienność – oto prawda
 która ma być nauczana
 języka nie ma język się staje
 tak myślą niektórzy poeci
 tylko że nie jest to prawda
 język staje się ale przede wszystkim
 język jest nam dany jeśli imionami
 przestrzeni są wszystkie słowa

WNIEBOWSTĄPIENIE

kopia artystyczna

(polskiego) języka to przestrzenią jest
 przede wszystkim sam ów język
 cóż jednak z rozbicia tego języka
 wynika? raczej technika
 rozbudowanego kalamburu aniżeli metafory

składników rzeczywistości jest właśnie więcej niż słów
 metoda wymiennego elementu – zdjęcie nogi
 metoda kontaminacji – zdjęcie deszczów
 metoda rozerwania związku frazeologicznego – zdjęcie mowy
 metoda odwrócenia – zdjęcie prześcieradła
 metoda pozornej analogii – zdjęcie głowy
 metoda wyciągania konsekwencji – przy tak wielkiej czułości filmu
 mówiąc uczenie: metody polaryzacji polisynonów semantycznych

w tym wierszu-węźle na pierwszy rzut oka
 odpowiedniości nie widzę żadnej
 nie chwytam związku między
 nazwami ale tylko na pierwszy
 rzut oka gdyż problemem który zaczyna
 sprawiać najwięcej kłopotów okazuje się
 brak problemu: czysta prostota

wszystko jest prostsze
 zwłaszcza od tego co sugeruje
 nam język w to miejsce gdzie abdykuje
 nauka wdziera się poezja z ostateczną
 miarą swojego ryzyka jest to chaos
 estetyzujący ba skonstruowany chaos
 granica strefy Porządku i Przygody
 zdaje się przebiegać wewnątrz zdania
 opozycja między rzeczą a zamykającą ją
 otoczką która Dziewczynę sprowadza
 do takiego wzoru: E>E12xE12xE12+E1
 nie zawsze jednak jest tak
 jurnie i tak rehotliwie

reakcja czytelnika zaczyna się od negacji
 niechże kipi w nim złość i żółć niech
 miota gromy na wiersze na wszystko
 niech kieruje nas do symbolicznej
 koncepcji dzieła tam właśnie
 kłębi się las słów las
 n-setletni który jest i drewnem i słowem las
 więc zbiorem osobnych pojedynczych drzew
 pozaplatanych konarami
 znaczeń akcentujących znów swój
 nieubłagany i natrętny symbolizm
 poemat pisze nie miasto lecz oszałała
 suka języczna otwarta
 na Wszystko i Całość
 kto jednak pisze to co jest
 wynalazczością i Przygodą?

czy poeta tak bardzo uwierzył
 w siebie czy tak ostatecznie

zwątpił? czy możliwe jest napisanie
 o karpowiczu książki bez przypisów? w książce
 karpowicza panuje terror iście policyjny przypisy
 zajmują 100 stron petitem poszczególne teksty
 pojmane i ukrzyżowane siedzą nadto
 w zamkniętych blokach trudno czytać
 tę książkę ale trudno jej nie czytać
 to silva rerum metafizyczna akt miłości
 i antymiłości pogardy logiki
 i antylogiki wielka posępna
 rozsypana na nuty pieśń rajy i zbrodni próba
 zdobycia nieodwróconego światła
 każdy wiersz to mała góra niebotyczna
 coś tak prostego w takich chaszczach

mamy więc do czynienia ze skomplikowanym
 palimpsestem z warstwami
 zachodzących na siebie znaczeń poddanymi
 żelaznej logice powtarzającej się konstrukcji
 poruszenie znaczonego powoduje wtórnie
 wielkie poruszenie rewolucję znaczącego
 emocje idei niepokoje znaczeń ambicje
 sensów (i bezsensów) ich filozofię ich bebechy
 każdym zdaniem każdym manewrem
 stylistycznym — oburzać obrażać
 dokuczać judzić rozdrażniać upokarzać
 kazać swojej słabości imitować siłę

tak gdyż jest to gigantyczny tworzący całość poemat
 poemat bez akcji złożony z samych aluzji
 narzędzie ze światła tak tego które
 jest innym odwróconym światłem
 napięcie słabnie giną zaskoczenia
 świat tutaj stworzony to rumowisko
 wiedzy historii wartości
 uderza mnie bogactwo tej ruiny

homo faber pragnie
 dokopać się do samego dna wyobraźni
 ów stan rzeczy jeszcze bardziej
 pogłębia wrażenie poruszania się

po rumowisku pozorna przypadkowość
 słownych zbitek okazuje się w tej sytuacji
 koniecznością otrzymany obraz pozostaje
 fotograficznym palimpsestem niejasnym
 prześwietlonym wielością
 nieukładających się w jeden system znaków
 szyfrem powstaje w ten sposób niezwykła
 poezja obrazów językowych

PS

zapyta mnie ktoś: więc zwycięstwo?
 odpowiem: zwycięstwo i klęska
 mit jest nie do odrąbania mit pnia
 korzeni i szumu wiatru w gałęziach
 jaką drogę pokazuje karpowicz?
 odpowiem: żadną cel pościgu ucieka
 w nieskończoność od wyrazu
 do wyrazu i do większych części
 zdania poczyna przechodzić się jakby
 mimowolnym poślizgiem
 po niekończącej się drodze
 pocztówka z pozdrowieniami wraca
 do nadawcy z napisem:

adresat nie jest osiągalny

kalka logiczna

OSMOZA PRZEDMIOTÓW

sprzeczne są rzeczy nie zdania
 dostojny ruch zagłębiania się batyskaftu
 w ocean naśladowający spuszczenie trumny
 pod powierzchnię ziemi zostaje nagle zakłócony
 dostrzeżenie paralaksy przywracanie pęknięcia w miejscu
 gdzie siła konwencji narzuciła spójną perspektywę
 ten dramat niezjawienia przeradza się
 w obrzęd pogrzebowy z udziałem mieszkańców łąki
 i będzie się toczył dalej
 w ogrodzie rozwidlających się ścieżek
 w którym jesteśmy gośćmi choć chcielibyśmy być ogrodnikami
 a potem zaśnie
 uspokojony po słonecznej stronie życia
 i obłok zakryje go przed naszymi oczami
 w podziemnym pomieszczeniu na kształt jaskini
 wizję owej rzeczy zbuduje nie przez opis
 jej wyglądu zewnętrznego skonstruuje by tak powiedzieć
 propozycję wnętrza
 być może to zaśnięcie wsunie się niepostrzeżenie
 w tamto samotne
 odległe wieczyste

Katarzyna Wiatkowska

Bażant

*potem poda to słowo od którego
zapalają się wszystkie świece lasu
lecz co stało się z zapamiętaniem*

Tymoteusz Karpowicz, *Bażant*

słowa opuszczone nie ma światła bo nie ma cienia
bażant będący odbiciem pytanie o źródło pozbawione sensu
artystyczne przetworzenie nie może być już kopią wychodzenie z kopii wychodzenie z cienia
pojęcie mimetyzmu pojawia się i znika w wykluczeniu
pojęciowość przeczy swej istocie pojmowanie odszukiwanie w sobie
przystawalność rozumienie intuicja wychodzenie z definiowania
nadawanie imion poszukiwanie odpowiedniości słów i rzeczy
przetwarzanie słownik rzeczy przeczuwanych słowa poznawane po zapachu
pozostawienie swobody myśli dopasowywanie się słów ich wędrówka
połączenia nie narzucane logiką porządkiem wolność słów brak pęt
z miłości rodzi się wiersz miłowanie słowa które rośnie pęczniej
bycie bażantem bycie w bażancie śmierć słowo o barwie ognia płomień śmierci
gaśnienie
zarys szkic obserwowanie przez mgłę pod zamykającą się powieką lasu
śmiertelne cięcie przecinanie piór przecinanie powietrza
porastanie zarastanie gnicie opieka lasu przykrywanie kocem zieleni mchu
przyjmowanie bażanta w łono lasu śmiertelne posłanie żerowanie życia na śmierci
zasklepienie znieruchomienie niemożność wyjścia zamknięcie spętanie

moment śmierci moment przypominania obrazy dzieciństwa
powściągliwa powieka lasu przesuwa przed oczyma ostatnie kadry
prześwietlenie filmu czerń nie znosząca światła pęknięcie koniec barw
niknięcie w pustce niewyrazistość tracenie wzroku zaćma
śmierć tracenie wzroku i ciała pytanie o myślenie i pamięć
pamięć wszechmocna jeszcze widzi jeszcze czuje karmiąca ręka
przyjmujące strawę ptasie usta wdzięczność synowska za miłość matczyną

ostatnia wola życia w obliczu śmierci spełnianie przeczuwanych potrzeb umierającego na to
jeszcze mnie stać choć nie ma już widzenia i czucia pogodzenie ze śmiercią pocałunki
zatrzymywanie oddechu walka skazana na śmierć

niknięcie w niebycie dwojga ciał umierającego i porażonego śmiercią przerażonego utratą
obserwowanie śmierci boleśniesz niż śmierć odchodzenie jest pewne sen przynosi ukojenie
najdłuższy sen z dniem trzeba się zмагаć zmaganie z utratą z pamięcią czy z ciałem umiera
dusza czyją domeną jest pamięć znamię pamięci pamięć która nie pozwala żyć czy pozwala
umrzeć wahanie śmierci ostateczny rachunek pamięci przypominanie by ocalić bądź
przerywanie tętnicy pamięci i przypominanie by pożegnać pamięć czy po śmierci wspomina
się pamięć pytanie tylko jaki narząd odpowiadałby za to pytanie zadawane śmierci

życie z pamięcią oswajanie utraty aż nadejdzie to
słowo

Katarzyna Wiatkowska,
ur. 1987. Studentka filologii polskiej
(Uniwersytet Opolski). Publikowany
tekst stanowi jej debiut literacki.
Mieszka w Opolu

Mieczysław Orski

Proza post-naturalistycznej manieri

Rodzina toksyczna

Kiedy weźmiemy dziś do ręki kolejną nową powieść czy tom opowiadań pisarza debiutującego już w wolnej Polsce, zauważymy pewną szczególną prawidłowość: tak zwany świat przedstawiony w jego książce okaże się najczęściej odwrotnością ciepłego, urodziwego, familiarnego świata wytwarzanego w obrębie dominującej dziś sztuki „medialnej”, rozpowszechnianej w wirtualnej rzeczywistości. Sztuka ta stała się w dużej mierze najpospolitszym pokarmem duchowym ludności RP, czerpiącej wzory z, najogólniej mówiąc, obyczajów populacji zachodniej, określanej przez modnego obecnie filozofa włoskiego Georgio Agambena mianem „społeczeństwa spektaklu”.

„W tym oddzielnym i rządzonym za pośrednictwem mediów świecie, w którym formy państwowe i ekonomiczne wzajemnie się nakładają, absolutnie suwerenny status osiąga ekonomia rynkowa, zrzekając się wszelkiej odpowiedzialności za całość życia społecznego. Zafalszowawszy całość produkcji, może ona odtąd manipulować zbiorową pamięcią i władać społeczną pamięcią i komunikacją, przekształcając ją w spektakularny towar, gdzie zakwestionować można wszystko z wyjątkiem sa-

mego spektaklu, który pokazuje: »to, co się pokazuje, jest dobre, a to, co dobre, się pokazuje” – pisze Agamben w książce *Wspólnota, która nadchodzi* (przeł. Sławomir Królak, wyd. Sic, Warszawa, 2008).

To, co się pokazuje, nie jest jednak właściwą, a tym bardziej reprezentatywną wizytówką stanu dusz i klimatu społecznego dominującego w naszym kraju i nijak nie odpowiada powszednim, wiążącym się z trudami życia doświadczeniom, zapatrywaniom i nastrojom obserwatorów seriali, Bondów, teleturniejów z wysokimi premiami pieniężnymi, tańców na lodzie i bez lodu etc. – dla których widowisko ekra-

nowe ma stać się po prostu odtrutką, panaceum na ich bóle, żale i wszelkie dopusty bytu. Rzeczywistość medialna, rozwijająca przed oczyma widzów barwne taśmy kompensacyjnego „spektaklu”, jak się okazuje, nie poprawia mimo starań jej dysponentów i programistów w najmniejszej mierze minorowych nastrojów i pesymistycznych prognoz na przyszłość Polaków. Wyniki przeprowadzonych po dwóch latach PiS-owskich rządów badań socjologicznych pod kierunkiem Janusza Czapińskiego, Antoniego Sulka i Janusza Grzelaka, opublikowanych w „Diagnozie społecznej 2007” wskazywały na to, że po wielu latach od początków ustrojowej transformacji nie poprawiły się nasze kiepskie nastroje, wręcz przeciwnie: np. siedem lat wcześniej 24 proc. Polaków wierzyło w skuteczność działań władz zmierzających do poprawy ich losu, w 2004 roku ten procent optymistów zmniejszył się do 15 proc., a na początku 2007 roku – do ledwie 9. W gruncie rzeczy od 1989 roku Polacy generalnie nadal nie utożsamiają się ze swoim państwem, a wszystkie swoje niepowodzenia tłumaczą tym, co się dzieje „na górze”. Ostatnia zmiana ekipy rządzącej, choć docenianej wciąż w sondażach, nie przełożyła się na poprawę samopoczucia i zwłaszcza obywatelskiego nastawienia do wyzwań bieżącej rzeczywistości. Polacy generalnie odsuwają się na pobocza wspólnoty obywatelskiej, żywią nieufność do instytucji i mechanizmów obowiązujących w tej wspólnocie, deklarują chętnie swe niezaangażowanie w jakąkolwiek politykę, a przy tym rutynowo narzekają, kwestionują

Mieczysław Orski, ur. 1943. Poeta i krytyk literacki. Redaktor naczelny miesięcznika „Odra”. Autor esejów poświęconych współczesnej literaturze, m.in. *Autokreacje i mitologie*, *Lustratorzy wyobraźni*, *rewidenci fikcji...*, *Rozbite zwierciadło*. Mieszka we Wrocławiu.

podobnie jak przed dwudziestu paru laty jakość życia publicznego, wykazując wciąż bardzo ograniczone zaufanie do władz, jakby pochodziły one z czasów, kiedy te władze były przynoszone w koszyku ustrojowym, a nie wybierane przez nich samych (w większości swej zresztą stronią od udziału w wyborach).

Te odczucia dotyczące naszej teraźniejszości odpowiadają w dużej mierze ostrzeganiu świata w przeważającej części książek z półek nowej prozy. Po okresie poznawczej i artystycznej euforii w pierwszej połowie lat 90., mniej więcej od cezury przełomu wieków XX i XXI, proza ta naciąga intensywnie czarną esencją diagnozy poznawczej i moralnej, zabarwioną naturalistycznym rozczynek, z domieszkami środków perswazji jakby bez umiaru i kontroli czerpanych z zasobów tendencyjnej literatury przełomu XIX i XX wieku. Kiedy sięgamy po książki pisarzy, debiutujących przecież już w kraju przeprowadzonym przez „morze czerwone”, można mieć wrażenie, jakby zakusy sterującego biegiem spraw w PRL-u reżimu nie skończyły się pomysłem dla kraju *happy endem*, ale tylko uległy chwilowej hibernacji, zamaskowały się, ukryły pod powierzchnią pozornej, przejściowej poprawy warunków życia zbiorowego, po czym wyległy na powierzchnię i z nową energią poczęły wywierać wpływ na kształt międzyludzkich stosunków, decydować o klimacie społecznym i o pogarszającym się ogólnym samopoczuciu. Obraz polskiej rzeczywistości kreowany w powieściach z nowego rozdania przypomina znowu bardziej „kraj świata” (by przypomnieć określenie Janusza Andermana z jego wydanego pod koniec lat 80. tomu prozy) rozliczany przez pisarzy w końcówce PRL-u, aniżeli zapowiadaną republiką swobody i dostatku. I często straszy także degrengoladą zbiorowości ludzkiej podobną do odmalowanej niegdyś przez reprezentantów kierunku zwanego w historii literatury naturalizmem.

W tej prozie niemal z założenia pokazuje się to, co złe, a ignoruje to, co jest lub może być dobre lub przynajmniej zwyczajne, zostawiając to „spektaklowi medialnemu” – i wystawia na plan pierwszy szereg zdaniem narratorów w instytucjach publicznych, w różnego autoramentu organizacjach, przedsiębiorstwach, bankach, w szkołach i rodzinach przejawy prywaty, znieczulicy, nieprawości, egoizmu, kupczenia ludzkimi ambicjami i zdolnościami, dehumanizacji, niegodziwości w stosunkach między ludźmi, nikczemności i bezcelestwa, zdziczenia obyczajów, powszechnej bezduszności, by nazwać po imieniu tylko niektóre z rozliczanych w kolejnych książkach (konkrety dalej) plag. Narratorzy nie tylko odzwierciedlają pieski stan dusz Polaków, ale wręcz sami przebijają go swym czarnowidztwem, podbudowując je szeroką paletą dowodów natury fizjologicznej, dobieranych często spośród wszelakich ekstremów „dołu materialno-cieleśnego” (jak go zwał kiedyś Bachtin); obnoszą się ze swym fatalistycznym samopoczuciem i skrajnie pesymistycznymi zapatrywaniami na przyszłość, na szanse godnego życia i rozwoju własnych – na ogół wysoko przez siebie ocenianych – różnorodnych talentów w nowej Polsce. Wystawiają na światło powszechnej uwagi i współczucia (jak w słynnej jeszcze, a dedykowanej nam, Polakom, za PRL-u przez Mrożka noweli pt. *Moniza Clavier*, której bohater obnosi się po świe-

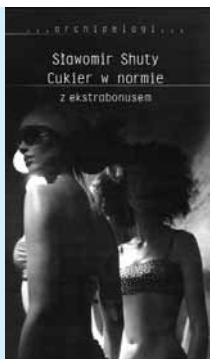
cie ze swym żalem: „Panie, wybili mi ząb”) swoją krzywdę, biedę, niedoceniecie, niemożność zrealizowania swej misji czy pomysłu na życie w proponowanych tu i teraz warunkach publicznych, poczucie izolacji etc. Bohaterowie tych, dodajmy: często efektownie i efektywnie (por. szeroki asortyment nagród pieniężnych, honorowych, „paszportów kulturalnych”, nagród samorządów przydzielanych często książkom, o których po roku-dwóch się zapomina) promowanych w popularnych gazetach, czasopiśmie i innych mediach powieści i opowiadań, reprezentujący postawy i kodeksy etyczne narratorów, podpisałiby się pewnie jak jeden mąż pod sentencją wygłoszoną przez marzącego już tylko o ucieczce za granicę fatalistę z książki Huberta Klimko-Dobrzanieckiego zatytułowanej *Raz. Dwa. Trzy*. (Kraków, 2007): „Musimy, kurwa coś zmienić, musimy z Sylwią wypierdalać [...] Zapomnieć, zapomnieć, wypierdalać i nigdy nie wracać...”

Może dać do myślenia fakt, że podobnie jak w przypadku tego na raz-dwa-trzy skleconego tryptyku opisującego perypetie zawiedzionych swoimi „małymi ojczyznami” młodzieńców, tak i w innych *casusach* rzecz dotyczy drugich czy trzecich kiepskich książek autorów, którzy w swoich debiutach lub wcześniejszych tomach dali się poznać z artystycznie dobrej lub nawet bardzo dobrej strony. A więc np. takich nowych powieści i zbiorów opowiadań, jak Krzysztofa Vargi *Nagrobek z lastryko* (Warszawa, 2007), Sławomira Shutego *Cukier w normie z ekstrabonusem* (Warszawa, 2005), Dawida Bieńskiego *Nic* (Warszawa, 2005), Piotra Siemiona *Finimondo* (Warszawa, 2004), Daniela Odii *Szklana huta* (Warszawa, 2005), Wojciecha Kuczoka *Senność* (Kraków, 2008), Mariusza Maślanki *Jutro będzie lepiej* (Kraków, 2008), Michała Witkowskiego *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* (Warszawa 2007), Krystiana Piwowarskiego *Klaun* (Warszawa, 2008), Zbigniewa Masternaka *Scyzoryk* (Poznań, 2008), Ignacego Karpowicza *Gesty* (Kraków, 2008).

Można by przytoczyć całą litanię podobnych jak w *Raz. Dwa. Trzy*. skarg i zażaleń, utyskiwań, dąsów i malkontentkich płąsów wykonywanych przez postacie scharakteryzowane w utworach z powyższej listy. Wydobyłem przytoczoną wyżej dewizę na chybił trafił z akurat niedawno czytanego dzieła Klimko-Dobrzanieckiego – który sam *nb.* w swoim życiu jak gdyby spełnił wolę wyrażaną przez bohatera, czyli istotnie „coś zmienił”. Mianowicie małomiasteczkową, prowincjonalną Polskę, której przygnębiające wspomnienia stały się kanwą jego ostatnich książek, na Islandię. I zaznaczył swą obecność w nowej literaturze debiutanckim dyptykiem powieściowym pt. *Dom Róży. Kryswik*, sumującym w wartościowy poznawczo i artystycznie sposób doświadczenia zdobyte przez siebie podczas pracy w charakterze pielę-



gniarza w domu opieki nad starszymi ludźmi w Reykjavíku. Niestety, trudno dopatrzeć się podobnych wartości w owym ekspresowo wydanym wkrótce potem przez autora (niemal równocześnie z mierną literacko *Kotysanką dla wisielca*) owym tryptyku. Trójca bohaterów, występujących jako Raz i Dwa i Trzy, zasiedla tu, jak to narrator określa, „klub”, czyli budynek z wielkiej płyty, w którym przymusowi jego członkowie są jeden w drugiego smutni jak Kłapouchy i nieszczęśliwi jak Prosiaczek, z różnych powodów. Swoje powody ma na przykład samotna jehowitka, oczekująca na parterze wraz z synem prześladowanym przez katolicką większość „klubu” na koniec świata, swoje mieszkająca obok niej kobieta z synkiem opóźnionym w rozwoju, z „głową przypominającą aluminiowe wiadro”, swoje obserwująca przez wziernik judasza życie na klatce schodowej para Maryśka z Maryśkowym, których córę dowozi do domu zazwyczaj nocą milicyjna (bo to jeszcze schyłek PRL-u) nyska, inne powody ma wdowa z synem pijakiem z wyższego piętra, jeszcze inne mieszkaniac trzeciego piętra, „trep i macho”, sadysta bijący systematycznie żonę i trzy córki, tak że jęki i zawodzenia stawiają na nogi w nocy całą klatkę *etc.*; większych jeszcze asumptów do trosk i zmartwień dostarcza życie obserwującym vegetację „klubowiczów” trzem bohaterom i zarazem podmiotom narracji, i to od małego, bo kiedy np. Razowi nie rośnie jak trzeba pitolek, w związku z czym podrastając nie może korzystać z usług niejkiej Zielińskiej z parteru, to Dwa ma problemy wręcz przeciwne, z obfitymi i rosnącymi ponad miarę chłopięcą piersiami, w związku z czym musi chować się na lekcjach gimnastyki przed kolegami. Tak naprawdę „Rzeczpospolita to naród oszołomów” – sumuje swe spostrzeżenia z blokowisk Raz, szykujący się do odlotu za morze (Bałtyckie). Cała ta afera „klubowa” rozgrywa się zaś w krajobrazie pobranym jakby żywo z filmów włoskich wczesnego neorealizmu.



Byłbym jednak niesprawiedliwy, gdybym nie oddał prymatu w dziele bezkompromisowego tępienia drobnomieszczaństwa w wielkiej płycie Sławomirowi Shutemu (*nb.* autorowi poprzedniego, słusznie chwalonego przez krytykę, *Zwału*), który już w wydanym przed rokiem 2000 *Cukrze w normie*, a potem powtórzonemu i poszerzonemu *Cukrze w normie z ekstrabonusem* zajął się z temperamentem odradzaniem się w narodzie dulszczyzny, zainfekowanej wirusami nowych patologii i dewiacji. Wydawca, polecając raport Shutego z tej menażerii blokowisk, kusi na okładce czytelnika: „kpina, satyra, dowcip; blokiersi, zwyrodnialcy, drobnomieszczaństwo” – co do zwyrodnialców i drobnomieszczańców pełna zgoda, są na pęczki, ale kpiny, satyry, a zwłaszcza dowcipu tu za grosz. Raczej stereotypy literackie z półki przaiśnie odgrzewanego małego realizmu, podlane naturalistycznym sosem z repertuaru Zoli *et consortes*. Przełom cywilizacyjny wczesnych lat 90. w opinii narratora powieści tylko podniósł do potęgi cechujące wcześniej naszych ziomków postawy roszczeniowe, jak i skłonności do nieograniczonej konsumpcji tudzież nieliczenia się z kodeksami

etycznymi czy prawem. Kolejne piętra bloku wypełniają tu głównie rodziny nierobów, pijaków i żarłoków nie baczących na chore wątroby i nerki (por. np. intencja tytułu jednego z opowiadań: *Z tysiąca i jednej choroby*), współczesnych „patriotów” ograniczających zagraniczne perspektywy życiowe córek (*O Wandzie, co Niemca nie chciała*), przygłupie triumfatorce teleturniejów Polsatu dostosowanych do poziomu ich erudycji i ich mężów przepijających te nagrody, za które można by przecież kupić komputer dziecku (*Podwójne filtrowanie*), krewnych i powinowatych hucznie uczujących ponad stan dzięki kalendarzowi ceremonii rodzinnych (*Komunia*), księży koledujących z okazji Świąt Bożego Narodzenia w wiadomych celach („Bardzo tu miło u państwa, taka sympatyczna rodzina, tylko na budowę kościoła państwo w zeszłym roku nic nie dali... I dla kogo to Chrystus cierpiał na krzyżu?”), sprytnie wróżbiarki czerpiące korzyści z ludzkiego niedoksztalcenia (*Jak to ze showkiem było*) tudzież oczywiście pedofilów grasujących pod sklepami spożywczymi z cukierkami dla dzieci („... ja wam pokażę mój pistolet, a wy mi pokażecie swoje... no, pistolecki, zgoda?”) *etc.*

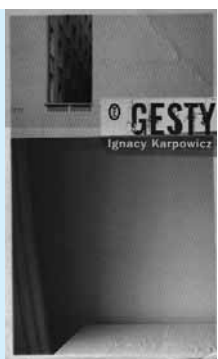


W najnowszym „kanonie” lektur, które przewinęły się ostatnio przez lady księgarskie, można znaleźć mnogość nie mniej wymownych dowodów na restytucję zupełnie nie optymistycznej wizji świata, charakterystycznej najbardziej dla prozy naturalistycznej dekadencji. W tytule drugiej swojej powieści, polecanej na okładce przez Wydawnictwo Literackie, Mariusz Maślanka – który wcześniej opublikował dobrze przyjętą przez krytykę opowieść z domu dziecka pt. *Bidul* – zapewnia, że *Jutro będzie lepiej* (Kraków, 2008), ale skoro rzecz dzieje się jeszcze przed umieszczeniem małego bohatera w owym „bidulu” i kiedy pamięta się dramatyczną relację

z piekła dziecięcego odtworzonego w tej relacji z owego przytułku – tytuł nowej książki brzmi złowieszco. Kreatywnym konceptem narracji jest tu porównanie życia do wyścigu kolarskiego, w którym najpierw jedzie się, wiadomo, „nizinnie i lekko”, ale szybko zaczynają się góry. I już po etapach górskich obok sześciolatniego kolarza pedałują jego mama, ojciec, wuj, babcia, rodzina i cała reszta peletonu wioskowego. Mama małego Boryska zajmuje się w życiu przechowywaniem w swojej szafie około pięćdziesięciu sztuk zapasu bidonów z odpowiednią zawartością, po które z nastaniem mroku zgłaszają się kolarze ze wsi

W najnowszym „kanonie” lektur [...] można znaleźć mnogość wymownych dowodów na restytucję zupełnie nie optymistycznej wizji świata...

i okolic. Niestety czasem podbierają je domowi zawodnicy, w związku z czym mama co raz obiecuje tacie i wujowi: „dupe wam złoje różgą”, a babcia chłopca powiada, że jakby przeczuwała takie korzystanie z pracy mamy przez ojca i wujka, toby ich „we wojne nie chowała przed Niemcami i Ukraińcami, ino zostawiła gdzie pod płotym”. Niestety ekipa sędziowska, zwana tu jeszcze milicją, przyjeżdża i zawartość szafy przenosi do swojej nyski; zmartwiona tym mama („Gdzie teraz pijacy będą kupowali gorzałeczkę...”) zostaje dodatkowo pobita przez tatę, nie mogącego znaleźć wieczorem swojego bidonu w szafie, i znika bez śladu na długie tygodnie. Po jakimś czasie, odnaleziona w psychiatryku miejskim, wraca do domu, ale szafy już nie napełnia i „prawie wszystko ma gdzieś”. Podobnie jak tata, który też tam to ma. Babcia, jak w słynnym poemacie Konopnickiej, zaraz umiera, w związku z czym edukacją Boryska musi zająć się wujek; zaczyna od uodporniania małego na większe ilości wina podczas pikników rowerowych. Takim sposobem cały peleton dociera z wolna do finału, w którym po kolejnym pobiciu mamy przez tatę i konieczności łowienia jej (jeszcze w miarę żywej) w przydomowej studni sąd orzeka przekazanie chłopca z roźnięciem do wspomnianego i opisanego wcześniej „bidula”, co pozwala wydawcy w nocy na okładce oznajmić, że książka Maślanki to „bezpretensjonalna, szczerą i wzruszająca opowieść o tym, że w świecie złym i niezrozumiałym świeci słońce”. Tyle że w „bidulu”, w którym znajdzie się Borysek, słońca (jak wiadomo z owej drugiej powieści autora) na lekarstwo.



Nie zaświeci ono i Grzegorzowi, bohaterowi prawie równocześnie wydanych także przez Wydawnictwo Literackie *Gestów* (Kraków, 2008) Ignacego Karłowicza. Ten w sile wieku 40 lat ma jedno marzenie: by szybko i słusznie dokonać żywota, w czym pomaga mu na wszystkie możliwe sposoby autor. W tym celu zsyła Grzegorza, dramaturga i reżysera warszawskiego, hołubionego nawet w TVP, na prowincjonalną syberię z zapleczem jego dziecińczych nękających wspomnień i z chorą, zapomnianą, zostawioną na pastwę losu przez rodzinę matką oraz równie chorą w młodości na śmiertelną chorobę, ale cudownie ozdrowiałą w dojrzałości ukochaną

Kasią (której G. jednak po przyjeździe nie odwiedzi, bo zdążył już spisać ją na straty). Grzegorz jest malkontentem, masochistą i mizantropem w jednej postaci, wręcz jakimś postmodernistycznym golemem skomponowanym z udręk, cierpień fizycznych, żalów, permanentnych kaców, piguł czerpanych garściami z pojemniczków, niepowodzeń w życiu publicznym (choć, jak zauważyliśmy, jest autorem sztuk i adaptacji grywanych nawet w telewizji, o czym ledwo półgębkiem wspomina narrator), a także fiask w życiu prywatnym – co, jak mamy prawo wnioskować z jego rachunku sumienia, stanowiącego główną kanwę fabuły, jest pochodną braku 21 gramów w jego ciele („Kiedyś przeczytałem, że dusza waży dwadzieścia jeden gramów: różnica wagi człowieka żywego i martwego”). Nieinteresujący się jego rozwo-

jem, zapatrzeni w swoje własne sprawy rodzice, nieubliżający go (z wzajemnością) od najmłodszych lat brat, jedyna kochająca go szkolna koleżanka, owa Kasia, którą dopada w liceum śmiertelna choroba, jedyny na stare lata przyjaciel Paweł, lekarz, dzielący, czy raczej topiący w butlach whisky swe podobne życiowe smutki, a przede wszystkim ów brak 21 gramów – to tylko niektóre stacje krzyżowej drogi przez życie Grzegorza. Nic dziwnego, że najbardziej lubi on cmentarze: „...świetnie się czuję na cmentarzach (po dwunastej), dlatego podczas wyjazdów zawsze staram się przynajmniej jeden odwiedzić. Chodzę pomiędzy nagrobkami, alejki przypominają te z parku, tylko zakochanych jakby mniej...” Jeżeli wraca na prowincję, na której zawiązał się jego los, to głównie z myślą o szukaniu jakiegoś cudownego ostatecznego ratunku dla siebie, bo alkohol i tabletki przestają mu wystarczać („Z nauk o człowieku wierzę jedynie w marginalizowaną specjalizację – farmakologię... Bywały miesiące odmierzane rytmem kolorowych konstelacji na mojej dłoni, które wrzucałem do ust i zapijałem wodą”). Enumerację swoich kolejnych w życiorysie przypadłości fizycznych i dopustów psychicznych podaje Grzegorz w narracyjnej wyliczance – składającej się na główny schemat konstrukcyjny powieści – ze skrupulatnością buchaltera. A więc, po pierwsze, urodził się w zimie i nic z tego nie pamięta („Nie pamiętam, jak pływałem...”, chodzi o łono matki), po drugie, kiedy nauczył się mówić, jego pierwszym słowem było oczywiście „ja”, po trzecie, nie umiał w wieku kilku lat na żądanie ojca przeliterować słowa „k-o-r-e-k”, myląc na domiar złego korek z kapslem, czego nie chciał wybaczyć mu tata, specjalista w dziedzinie odróżniania korków od kapsli na odpowiednim sprzęcie, po czwarte, radość dzieciństwa zepsuła mu zniechęcająca zupa pomidorowa gotowana sadystycznie co najmniej dwa razy w tygodniu przez matkę, w dodatku z makaronem, który jest „gładki i śliski”. Pozostawiając trzydzieści parę późniejszych punktów łaskawości cierpliwego czytelnika, zatrzymajmy się już na ostatnim, w którym Grzegorz, odwołując matkę karetką do szpitala, ulega w pojeździe wypadkowi, a w szpitalu po badaniach i prześwietleniach jego mózgu okazuje się, że to on ma raka dużo bardziej złośliwego niż mama, w związku z czym odnajduje swój stały zakątek w miejscu, w którym najlepiej się czuje – o czym opowiada nam w dołączonym w finale książki epilogu z jego pogrzebu Kasia (ta sama, wcześniej śmiertelnie chora).

Ale i ten lament bohatera opowieści Karłowicza to furda w zestawieniu z rodzinną sagą wydanej również ostatnio *Zmarzliny* (Warszawa, 2008) Tomasza Białkowskiego, pisarza, który zwrócił uwagę swymi interesującymi poprzednimi tomami prozy, zwłaszcza *Pogrzebami* (Olsztyn, 2006). Najnowsza powieść jest warsztatowo i kompozycyjnie chyba najlepiej spełnionym literacko jego dziełem, atoli równocześnie w kategorii demaskacji zła publicznego i degradacji rodziny przebija inne pozycje, schodząc do suterren jakiegoś współczesnego *germinalu*. Nieszczęśnik zatrudniony do roli bohatera tej powieści już od pierwszych stron zaskakuje swą nikczemnością, obstrukcjonizmem, negatywnym nastawieniem do wszelkich wyzwań życia i koncentracją złej woli, inspirującej wiele jego działań od wczesnej młodości – co

okazuje się nie tyle aprioryczną cechą charakterologiczną, ile adekwatną reakcją na zachowanie i postępowanie osób z otoczenia, zwłaszcza matki, która z pięknej brunetki zmieniła się w „wysuszoną jędzę”. To głównie z matką, towarzyszącą wychowankowi przez całe jego życie, na starość zniedołężniałą i chorą psychicznie, odprawia on w domu – jako jedyny jej opiekun – urozmaicany wzajemnymi złośliwościami strindbergowski „taniec śmierci”, zakończony wywiezieniem jej na wózek inwalidzkim podczas tęgiego mrozu pod wiadukt dworcowy, z nadzieją, że kiedy zauważą ją przypadkowi w tym miejscu przechodnie, nie będzie już żyła. Mizantropia i masochizm, konsumpcyjne nastawienie do bytu, niegodziwość nie zostały przez niego wysane z mlekiem matki; stanowią tylko adekwatną reakcję na doznawane przezeń niesprawiedliwości i obserwowane bezeceństwa. Cała monstrualna kompozycja związków międzyludzkich, a szczególnie rodzinnych, utkana tu z kombinacji seksu, psychopatii, podłości i w końcu sadyzmu, ma swoje korzenie według narratora – zgodnie zresztą z ogólną opinią wyrażaną w nowej prozie – w peerelowskiej *quasi-rzeczywistości*. Matka i ojciec tego życiowego bankruta ze „zmarzliny” to, wiadomo, „dzieci socjalizmu”. Ona, „piekielnie zdolna chemiczka”, gdyby urodziła się w lepszych czasach, przewodziłaby z pewnością jakiemuś prestiżowemu zespołowi badawczemu. On, „cham spod lasu”, też piekielnie zdolny – lecz ubek, a potem esbek, który w stanie wojennym był szczególnie pracowity, „napierdalał opozycjonistów tak dobrze, że awansował na kapitana”, po czym trafił nawet do Wyższej Szkoły KGB w Moskwie. On ją podbija swą jurnością, ona jako zdolna chemiczka analizuje na bieżąco swoje stany: „dymał ją tej nocy wiele razy”, a we wnętrzu matki „(jak na naukowca przystało)... niczym w gwiazdach zachodziły reakcje prawie jądrowe. Tyle że to nie wodór przemieniał się w tlen, a osobowość mojej matki stawiała się osobowością zupełnie innej kobiety (...) Współczuła spermie Jana, która ma tylko sześć godzin aktywnego ruchu, na dodatek musi pokonać kwaśne PH jej pochwy...” Wytrawną znajomością farmakologii, chemii i medycyny narrator powieści przebija poprzednika z *Gestów*. Po roku 1989 „cham”-ojciec, nie zweryfikowany przez nową władzę, zapadł się pod ziemię, pod którą nawet własna rodzina nie może go znaleźć; syn go odkryje po długim czasie jako dobrze prosperującego pod innym nazwiskiem biznesmana, głowę domu nowej rodziny i właściciela posesji, sprzed której zostanie przez tatę bezlitośnie przegnany. Nb. to odkrycie syna inspiruje była kochanka ojca Olga, która – również opuszczona jeszcze w Peerelu przez zasłużonego esbeka – mści się na nim, kierując syna pod znany sobie adres; tyle że przedtem zgodnie ze swoją naturą przesympia się z nim. Nieszczęśnik, popadający coraz głębiej w pułapki „zmarzliny”, godzi się na ten doraźny związek erotyczny także z tego powodu, że Olga pracująca na uczelni, z której go (jej staraniem) kiedyś wylano, obiecuje mu powrót na studia – a przy tym nie ma on z kim spać, bo poderwana przez niego wcześniej Dorota, z którą uprawia seks, a której sąd z powodu jej złego prowadzenia się odbiera dzieci, wiesza się. Jeśli chodzi o charakter związków międzyludzkich, śpią tu z sobą prawie wszyscy, ojciec z kochanką, kochanka z jego synem, syn, czyli główny

nieszczęśnik, z Dorotą, a potem z kochanką ojca, wcześniej matka z jego bratem Adamem (o czym dowiaduje się bohater pod koniec akcji od Olgi, co przyspiesza jego decyzję wywiezienia matki pod wiadukt), później Adam z niejakim Danielem na gejowskim wygnaniu w Danii *etc.* Narrator *Zmarzliny*, jak już zauważyłem, wykazujący temperament wiarygodnego naturalisty, dba o naukową eksplikację treści wątków, nawet najbardziej intymnych. Ojciec podbija na ławce w parku matkę swą znajomością chemii: „...z wody, chlorku sody i białka są te pani lzy” – taka zachęta do flirtu trafia do serca odpornej dziewczycy-chemiczki: „Tak, rzeczywiście! Człowiek wylewa ich dziennie pół centymetra sześciennego...” Śpią wszyscy tu rodzinnie, towarzysko i intencjonalnie, i pewnie nic dziwnego, że po pewnym czasie wszyscy indywidualnie i wspólnie w zespół zaczynają się między sobą nienawidzić. Ojciec z matką, matka z ojcem, syn z matką, matka z synem, brat z bratem i z matką, matka z bratem i z kochanką ojca Olgą, Olga z wszystkimi... „Nienawidziłem kochanki ojca, jego samego jeszcze bardziej. Skurwiela, który zniknął tak samo nagle, jak się pojawił. Nienawidziłem brata, który umył ręce od tego wszystkiego i zwał od nas. A najbardziej nienawidziłem matki...” – powiada bohater; prowodyrem tej wszechniawiści jest tu jednak ojciec.

Ojciec pierze

Polską prozę oskarżaną niedawno o postmodernistyczne inklinacje, zachodnie podróbki i metafikcjonalne gierki zdaje się więc dopadać epidemia naturalistycznej dociekliwej obserwacji i skrupulatnego opisu skażonych peerelowskimi naleciałościami dołów społecznych oraz przeżartych korupcją instytucji, zdaniem narratorów zdominowanych przez układy korporacyjno-mafijne; tę strategię literacką wspiera często podbudowa argumentów czerpanych z kompendiów farmakologii, chemii i innych nauk stosowanych. W licznych książkach winą za własne niedole, niepowodzenia i przywary narratorzy i ich reprezentanci w świecie fikcji obarczają swoich poprzedników z wcześniejszych rozdziałów dziejów, głównie ojców, czasem dziadków, rzadziej wujów. To oni personifikują w ich rozumieniu trendy i postawy dominujące w społeczeństwie ocalałym nie do końca z potopu peerelowskiego, oni są ucieleśnieniem konserwatywnego, zaborczego, zakłamanego patriarchy, wypielegnowanego na szczepie rodzimej odmiany totalitaryzmu.

W *Nagrobku z lastryko* Krzysztofa Vargi figura złowieszczonego peerelowskiego dziadka staje się przedmiotem oskarżycielskiego monologu wygłaszanego przez jego wnuka z perspektywy nadchodzącego katastroficznego dla Polski finału dziejów, o lata świetlne oddalającego się *nb.* od modnej wizji „końca historii” wieszczzonego przez Francisa Fukuyamę. Najgorsze cechy charakteru dziadka dziedziczą w tej powieści kolejno jego mniej tu postponowany syn i niewydarzony, złośliwy wnuk, nie oszczędzający dziadka w swych reminiscencjach. Akcja powieści, przeniesiona w domnie-

maną przyszłość XXI wieku, jest ekstrapolacją naszego teraźniejszego „gnoju, syfu, kurestwa i bardaku” – jakimi to epitetami obrzuca polski „kraj świata” podmiot narracji, czyli ów wnuk recenzujący i analizujący pamiętane do bólu poczynania swego dziadka Piotra Pawła. Podobnie jak w świecie „zmarzliny” czy „gestów” czy „cukru w normie”, dziadek i jego rodzeni oraz towarzyscy satelici nienawidzą tu siebie wzajemnie i wszystkich dookoła, jak nie tolerują i nie znoszą wszelkich tworów państwowych i społecznych. Nienawiść dziadka skrupia się nawet na jego córce Zuzannie, czyli matce bohatera powieści, która rewanżuje się jemu i innym dorosłym: „... nie tylko nie kochała rodziców, co jestem w stanie zrozumieć [...] Nie kochała nikogo i niczego”.

Wcześniej za bohatera analogicznej do *Nagrobka*... antyutopii, wyprowadzonej w polską przyszłość połowy XXI wieku, obrał peerelowskiego protoplastę Włodzimierz Kowalewski w powieści *Bóg zapłac* (Warszawa, 2000). W tej szyderczej karykaturze aktualnej naszej wspólnoty niejaki księgowy Słupecki, 90-letni dziadek nie chcący poddać się w eutanazyjnej klinice niejakiego doktora Wszechwłogi przeprowadzce na lepszy świat, staje się obiektem niewybrednych politycznych i historiozoficznych ataków tegoż ordynatora, rozliczającego swego podopiecznego z wszystkich błędów zarówno komuny, jak solidarnościowej opozycji końca XX wieku. To „nadmiar starców” z tej niewydarzonej generacji doprowadza bankrutującą Polskę, zdaniem narratora powieści, na skraj przepaści.

Obserwowany z perspektywy pokoju dziecinnego, a potem pierwszych kontaktów z dorosłymi, przede wszystkim Ojciec z Peerelu staje się negatywnym punktem odniesienia zawiązujących się światopoglądów, zarysowujących światobrazów i – późniejszych obsesji, kompleksów, psychoz bohaterów całej plejady najnowszych pozycji literatury polskiej. Najmocniej obnaża zachowawczą, układową, pokorną na zewnątrz, a bojowniczą w domu rolę naszego soc-patriarchy w głośnym, nagradzanym i artystycznie najlepszym swoim utworze Wojciech Kuczok, o którego *Gnoju* wiele już pisano i który przeniesiono na ekran, więc może tylko pokrótce przypomnę, że naczelny wątek powieści koncentruje się na sadystycznym trybie edukacji małego K., sprowadzającej się m.in. do wyrafinowanych technik użycia pasa i innych narzędzi tortur przez tatę, zmuszania chłopca do połykania niedobrych śląskich zup, posyłania go do szkoły, w której pluciem trzeba walczyć o swoją pozycję w hierarchii (rozdział *Plwociny*) bądź wysyłania go do ośrodka dręczenia maluchów zwanego sanatorium itd. – i kończy się (w rozdziale *Potem*) fantazyjną monstrialną implozją, podczas której całe dominium wraz z małym K., zdominowaną przez ojca matką, ze zmorami ciotek, sąsiadami zapada się w niebyt gnojowicy. Naczelnym monstrum podobnie zapadającej się w siebie „zmarzliny” w wyżej omówionej powieści Tomasza Białkowskiego jest prezentowany przed chwilą ojciec-„cham” z nomenklatury esbecko-oligarchicznej, pierwsza przyczyna lawiny dramatów rodzinnych. W *Gnoju* Kuczoka do przystosowywania małego K. do reguł bytu służy zupa grochowa, Grzegorzowi w powieści Karpowicza – jak pamiętamy – od dzieciństwa psuje szyki pomido-

rowa. Ojca małego z *Gestów* zresztą wiele łączy z właścicielem nadużywanego pasa w *Gnoju*; odchodzący pięć lat przed Grzegorzem w jego ulubione miejsce spacerów tyran od „korków” i „kapsli” wzbudza w nim, powiedzmy delikatnie, mieszane uczucia: „Kocham go, bo umarł. Za życia nie udało mi się go polubić. Na pogrzebie [...] po pierwsze, cieszyłem się, że go już nie ma [...] szepnąłem mu do ucha: »Dlaczego tak późno?«. Triumfowałem nad jego trumną, lecz marne to było zwycięstwo...”

W powieści *Tracę ciepło* (Kraków 2007) Łukasza Orbitowskiego – przechodzącej od tendencyjno-małorealistycznego otwarcia, w stylu przypominającym nieco poetykę przedwojennej grupy prozaików „Przedmieście” – do nowoczesnej *fantasy* (w której autor, specjalizujący się w tym gatunku, wyraźnie lepiej się czuje) – znajdujemy podobnego męczennika rodzinno-szkolnej edukacji. Ten dręczony jest na przód w szkole na krakowskim Kazimierzu z powodu swego wystawiania o głowę ponad przeciętną rozwoju osobniczego w klasie i niezrozumiałą dla bijących go notorycznie kolegów namiętność czytania trzech książek tygodniowo; dolegają mu także perypetie z zupami i inną strawą w stołówce szkolnej: „Gdyby szkołę podstawową roku zero ożywić i zmienić w potwora, otwór kloaczny znajdowałby się w miejscu stolówki...”. Tu jednak ojciec małego Kuby znajduje się na niższym szczeblu hierarchii katów. Wyprzedzają go potwory ludzkie w rodzaju woźnego Hadały, alkoholika i przykładnego gnębiela swego własnego syna, czy powszechnie nienawidzonej nauczycielki Bibuły. Tata Kuby, oczywiście jak wszyscy inni ojcowie z tej kategorii postaci najchętniej spędzający żywot wśród kolegów w knajpach, nie przejmuje się strapieniami syna, w najlepszym wypadku zachowuje pełną obojętność wobec jego szkolnej martyrologii. Radami ojca – komentuje narrator – można by „wyłożyć drogę do samego piekła” (matka-pielęgniarka, podobnie jak to było w przypadku dziejów małego K., nie znajduje dla Kuby czasu po pracy i podobnie prawie nie obchodzi narratora). Szczęśliwie dla chłopca, ojca dopada sprawiedliwość losu, bo zostaje on śmiertelnie ugodzony przez siebie niedbale powieszonym nad łóżkiem ukochanym portretem samego siebie, namalowanym przez zatrudnionego do tej pracy artystę – i od tego czasu chłopiec ma spokój. Lecz też od tego momentu realistyczno-naturalistyczna opowieść przechodzi w kosmoidalną *fantasy*, którą należałoby potraktować szkicem już z innej parafii.

U Mariusza Maślanki w *Jutro będzie lepiej* rodzic Boryska, jak pamiętamy, oczywiście notoryczny pijak, wyprzedzający w tym sporcie innych ojców, specjalizuje się nie tyle w biciu dzieci, których zazwyczaj nie dostrzega, ile w systematycznym praniu matki. Aczkolwiek to naturalnie za jego przyczyną wspomniany wyżej wiejski peleton rodzinny pedałuje ku przepaści. U Klimko-Dobrzanieckiego w *Raz. Dwa. Trzy* matki jak w wielu innych narracjach z tego cyklu także prawie nie ma, matka już w okresie przedustawnym dla czasu opowieści zdążyła opuścić ten padół. Zaś ojciec, ponoszący winę za jej stan psychiczny i za pożycie w rodzinie, „jest pojebany, całkiem się stoczył...” Wyjątkowo w niedawno wydanej powieści *Rdza* (Olsztyn, 2008) Ewy Berent, zdolnej, obiecującej debiutantki, ojciec jest niepijący i nie-

szlajający się po knajpach; żyjąc jednak w sferach niedostępnych dla córki, całkowicie dla niej obcy, staje się ucieleśnieniem indyferentyzmu rodzinnego, obywatelskiego, społecznego, wszelkiego. Tutaj córka „toksycznej” rodziny ucieka z domu na wieś do ciotki, wcale nie wyżej zresztą ocenianej w rodzinnej kwalifikacji etycznej, próbując po latach szkolno-rodzinnego zniewolenia i ogłupienia wystawić się na próbę prawdziwego życia, zbudować sobie „świat pozbawiony budzących lęk domowych korytarzy, ojca w skórzanym fotelu (...) zniechęconego za drobne przestępstwa i wielką moralność. Uśmierciłam matkę i wypędziłam z pamięci Ritę. Wymazałam wszystkie przelotne romanse pachnące numerkami i w końcu te poważne miłości też... Wszystko po to, żeby zacząć w pełnym słońcu od nowa, żeby zbudować przestrzeń doskonałą, żeby pozbyć się wszystkiego tego, co we mnie siedziało”. Wydawca tłumaczy jej ucieczkę z miasta i wiejską przygodę „rozbuchanym seksualizmem” (powieść w istocie szokuje pikantnymi scenami gier miłosnych, indywidualnych i zbiorowych, lesbijskich i sadystyczno-masochistycznych), porównując ją do Reymontowskiej Jagny, ożywającej i próbującej „wabić mężczyzn z obcej dla siebie wsi i ponieść karę za rozbuchany seksualizm...” Lecz to porównanie trafia raczej kulą w wiejski płot. Aczkolwiek honoruje istotnie zauważalne, zresztą podtrzymywane w wielu omówieniach książek w tym szkicu, powinowactwa z tradycją polskiej prozy wczesnego XX wieku. „Oto mamy prawdziwie współczesną powieść naturalistyczną” – oznajmia nie bez racji wydawca. Jednak cała psychodrama dziewiętego masochizmu sprowadza się tu do systemu narastającego karania siebie przez bohaterkę, lecz nie tyle za „rozbuchany seksualizm”, ile za jego przyczynę główną, ziszczonej w ciele, poddanym cywilizacyjnej obróbce – i wystawianym w warunkach nie miejskich, ale naturalnych, na stałe próby, do jakich angażuje przyjezdna kusicielka wabionych wiejskich parobków i uwodzoną swą koleżankę Julkę – ciele, które i w nowej, pozamięjskiej rzeczywistości z czasem staje się „największym z wrogów, przeciwnikiem, dla którego pragnęłam śmierci”.

„Ofensywa motłochu”

Ciemne strony bytu, peryferie „społeczeństwa spektaklu”, starcze jęki młodych, demencyjne pojękiwania starych, wszechpanujący konsumpcjonizm, bezradność ludzka wobec nowych zasad wspólnoty (obywatelskiej?) dostarczają inspiracji także utworom z innej „półki”, dbającym o mniej efektowne, a bardziej treściwe i uzasadnione motywacje swojej krytycznej diagnozy obserwowanego świata. Pora, by poświęcić uwagę powieściom, które z pogłębionym i wyważonym aparatem estetycznym dokonują nie tyle doraźnych rozliczeń ze skazami i dewiacjami „nowego wspólnego” świata, ile poszukują bardziej ambitnych i odpowiadających współczesnym arkanom sztuki literackiej – choć także z naturalistycznym akcentem – sposobów opowiedzenia o niedoskonałej współczesności, jej niespełnieniach, nabrzmiewają-

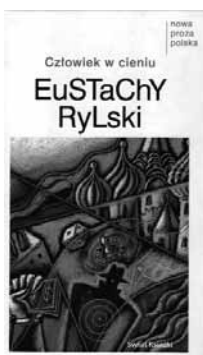
Ciemne strony bytu,
peryferie „społeczeństwa
spektaklu”, starcze jęki
młodych, demencyjne
pojękiwania starych,
wszechpanujący
konsumpcjonizm,
bezradność ludzka wobec
nowych zasad wspólnoty
(obywatelskiej?) dostarczają
inspiracji także utworom
z innej „półki”, dbającym
o mniej efektowne,
a bardziej treściwe
i uzasadnione motywacje
swojej krytycznej diagnozy
obserwowanego świata.

cych konfliktach, a także – historycznych przesłankach takiego stanu rzeczy. *Nb.* tych książek i ich autorów – Zyty Rudzkiej, Krystiana Piwowarskiego, Krzysztofa Niewrzędy, z wyjątkiem może Eustachego Rylskiego, o którym ostatnio głośniej – próżno szukać na stronach promowanej, zalecanej do nagród przez np. „Wyborczą”, „Rzeczpospolitą”, „Dziennik” czy „Politykę” nowej prozy.

Akcja jednej z godnych zaważenia w tym kontekście książek, *Wariantu do sprawdzenia* (Szczecin 2007) Krzysztofa Niewrzędy, powieści niedawnego debiutanta podzielonej na cykl wyraźnie odrębnych estetycznie, choć ciągnących ten sam wątek opowiadań, rozpoczyna się w kwadracie blokowisk, w czworoboku „płaskich powierzchni betonu”, pod „takimi samymi balkonami i oknami” i wydostającymi się z okien aromatami, mieszającymi się ze smrodem pojemników, placyku osłoniętego betonową ścianką przy garażach – doskonałego miejsca dla chłopców i dziewcząt „pragnących zapoczątkować swe erotyczne przeżycia”. Miejsca podobnego więc do tych, które w oma-

wianych tomach prozy Shutego czy Klimko-Dobrzanieckiego służyły za punkt wyjścia do jeremiady autorskiej, rozprawiającej się z menażerią współczesnych strasznych mieszczań. W książce Niewrzędy staje się ono odskocznią do przedstawienia tragicznej historii tylko jednego młodzieńca, „blokera” o pseudonimie Sage – ale już w zgola innych dekoracjach i bardziej umotywowaną niż u poprzedników intencją. Zdolny, ale krnąbrny licealista najchętniej spędza swe wolne chwile wraz z kumplami przy piwie i błahych rozmówkach w owym podwórkowym azylu; to jego młodzieńcze *carpe diem* przerwie intruz zwany Tysonem, który w trakcie bójki trwale uszkodzi kręgosłup Sagego. I właśnie ten wypadek jest prologiem do kolejnych odcinków

Wariantu do sprawdzenia, koncentrujących się na różnych stadiach kuracji kaleki, a później jego prób powrotu do w miarę normalnego życia – jak się okaże w finale, jednak nieosiągalnego. Finał tej tragedii może nastąpić tylko w wyobraźni, tu: w wyimaginowanym, wziętym jakby z filmów Lyncha Hadesie blokowej subkultury, do którego wstęp umożliwi już tylko schizofreniczna replika bohatera, jego *Alter ego* (to tytuł końcowego rozdziału). Gehenna stojącego samotnie wobec wyzwań życia kalekiego chłopca, później mężczyzny staje się katalizatorem eksperymentów o podłożu patologicznym. Kiedy Chłopak, wykazując ogromną siłę woli, nauczy się po rehabilitacji z powrotem chodzić, doskwiera mu z coraz większą natarczywością impotencja, i to ona staje się bezpośrednią przyczyną różnych obsesji już Mężczyzny w następnych odcinkach tego powieściowego mrocznego serialu. W rozdziale pt. *Peep show* Mężczyzna, przybierając maskę transwestyty, malując się przed lustrem, w amoku kaleczy się kawałkiem szkła, a jego dłoń „utkwi” raptem w zatrzymanej scenie „nie mogąc się z niej wyrwać”.



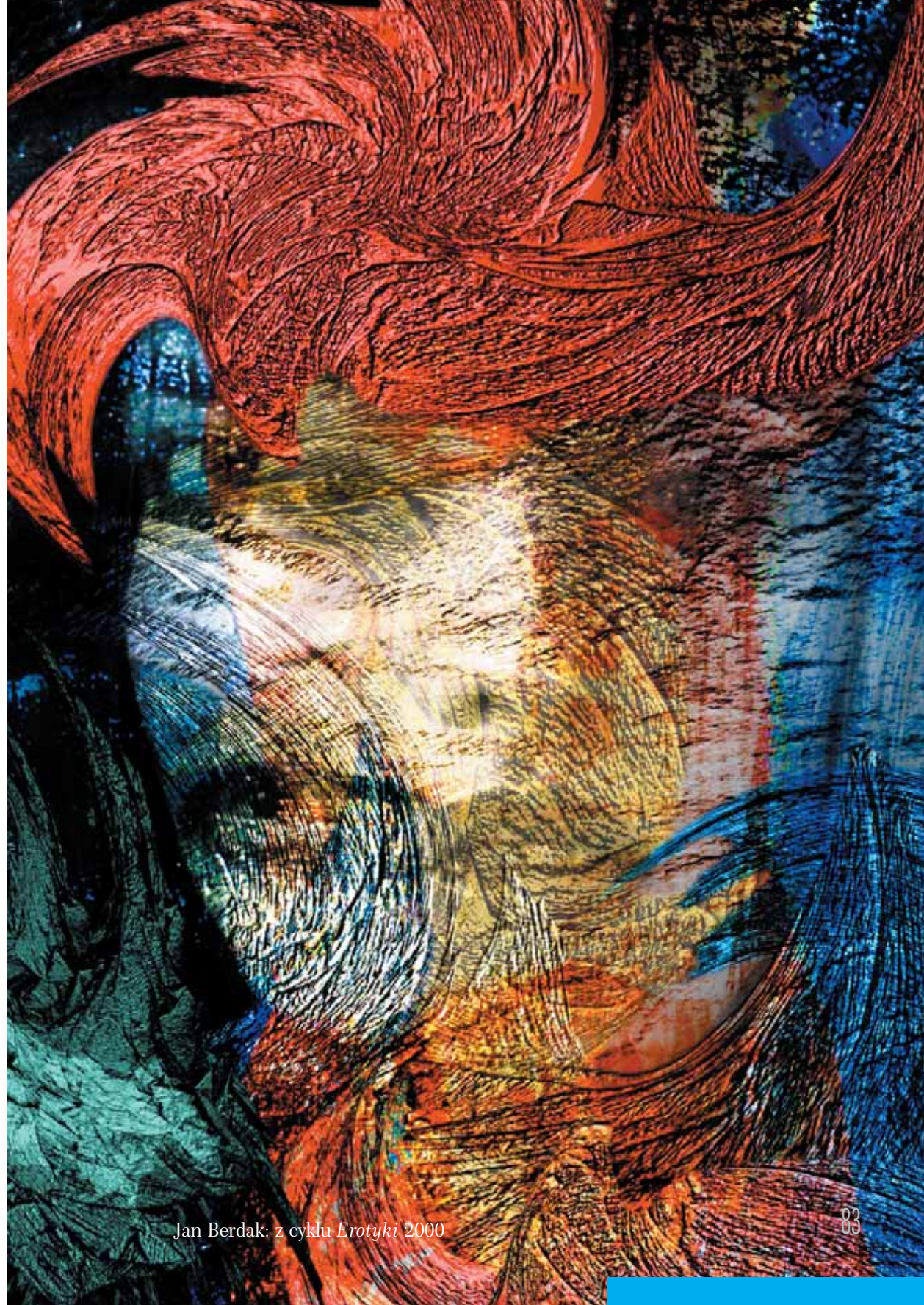
Uwagę Eustachego Ryłskiego w *Człowieku w cieniu* (Warszawa 2004), powieści napisanej po dłuższej przerwie od czasu debiutu pisarza w 1984 roku, przyciągają odbijające się także na indywidualnych losach ludzkich koszty marnowanej w Polsce szansy transformacji, prowadzącej do zapaści społecznej. Narrator powieści punktuje kiepskie skutki przeprowadzonej szybko i powierzchownie ustrojowej przemiany – i na kanwie rysowanego czarnym pędzlem obrazu naszego społeczeństwa z jego nieruchawymi, zapędzonymi w kozi róg elitami i rosnącymi w siłę środowiskami *quasi*-przestępczymi przedstawia, dość prowokacyjnie, historię nietypowego dla naszej prozy bohatera. Rański, potomek polskich ziemian dobijających się w XIX wieku fortuny i stopni oficerskich w służbie carskiej, jest postacią z pogranicza polsko-rosyjskiego; wraca do Polski z Rosji, do której pała jeszcze większą niechęcią niż do dawnej ojczyzny swego rodu, z nadzieją rozpoczęcia tu wreszcie czegoś nowego, istotnego w swoim życiu – bo dawnym jest zwyczajnie znudzony, dziedzicząc zresztą tę nudę i obrzydzenie zapewne trochę po postaciach Czechowa, Turgieniewa (których dziełem autor zdaje się być zafascynowany). Oczywiście Rański po powrocie do rodzinnych stron szybko się zawiedzie. Rozczarowany zmianami po upadku Imperium na wschodzie, z niechęcią i obrzydzeniem śledzi opanowującą także polskie społeczeństwo „ofensywę motłochu” – w partiach, instytucjach publicznych, organizacjach społecznych, w parlamencie i na ulicy, utwierdzając się w swojej krytycznej ocenie całego społeczeństwa tej części Europy. W swojej krytyce Polaków, negatywnych ocenach dotyczących polskiej historii, a zwłaszcza insurekcji, aż po Solidarność – przypomina bohatera dawnej powieści Ryłskiego, zasłużonego i wiernego oficera armii carskiej Stankiewicza, choć nie manifestuje swych antypolskich idei tak otwarcie jak tamten. Jako zdobywający uznanie w środowiskach nowobogackich kombina-

torów prawnik Rański postanawia, właśnie prowokacyjnie, cynicznie i w finale na własną zgubę, urozmaicić sobie i swoim „pracodawcom” – Rosjanom rywalizującym z mafią rosyjskich transportowców o rynek międzynarodowych przewozów – mdłą rutynę życia. Zatrudniony przez biznesmena-gangstera Sebka Paślawskiego (i oczywiście niepomierne gardzący swym pryncypałem i jego otoczeniem), zaczyna rozgrywać partię swych rosyjskich, rzekomo mafijnych, koneksji. Po czym wskutek różnych przypadkowych zbiegów okoliczności i swoich sugestywnych aluzji, urasta w oczach szefa gangu i jego hordy do rozmiarów tajnego „rosyjskiego łącznika”, co doprowadza do tragicznych dla grupy Paślawskiego następstw i do marnej końcówki życia samego inicjatora tej wymyślonej międzynarodowej kabały.

Jeszcze głębiej, balansując także na osi wzajemnych stosunków, sentymentów i resentmentów polsko-rosyjskich, wnika swą ostrą, szyderczą krytyką wymierzoną w fundamenty naszej narodowej natury (na której skupia się odium głównych zarzutów i idiosynkrazji autorskich) Krystian Piwowarski w powieści *Homo polonicus* (Warszawa 2008). XIX-wieczny xiążę Stanisławczyk, rymujący się tu nie bez kozery ze sprzedawczykiem, marzący o obiecanej mu przez carskich plenipotentów koronie Królestwa Polskiego, uosabia w sobie całe spektrum ludzkiej małości, zawiści, podłości, jakie mogło się objawić w określonej sytuacji zniewolonego rozbiorowego społeczeństwa i jakie mają zaciążyć na późniejszym psychologicznym dziedzictwie „motłochu”. W kluczowym epizodzie akcji Xiążę, wykorzystując pewnego ukrywającego się w lochu u swojego smolarza Kapustę, lokalnego Jakuba Szełę, różnącego bez umiaru okoliczną – skorumpowaną przez carskich plenipotentów i Żydów – szlachtę, postanawia za sowitym i fanaberyjnym wynagrodzeniem (Kapusta życzy sobie dostarczenia mu królewskiej karety z końmi) dokonać zajazdu na dobrego sąsiada, niemieckiego właściciela ziemskiego Szturcha, któremu powodzi się lepiej od okolicznych hreczkosiejów za sprawą sprowadzanych z zagranicy nowych technologii, diabelskich maszyn i nie znających ludzkiej mowy polskiej inżynierów. Oczywiście bandycka wyprawa kończy się porażką księcia i klęską jego rodziny, która zresztą już wcześniej doznaje z rąk xiążęcych tego, na co sobie zasługuje. Bogaty teść, który ukrywa obiecany przyszłemu zięciowi za ślub ze swoją nieatrakcyjną córką Anielą posag, dostaje ataku serca i umiera, kiedy xiążę odkrywa i odkopuje jego schowki z talarami w stawianych przezeń w okolicach kapliczkach. Żona Aniela ogłasza strajk głodowy do samej swej śmierci, kiedy zatrudniony do edukacji niezdolnego synalka francuski guwerner, z którym przeżywa romans życia, zostaje zabity przez sprzyjającego xiążęcyemu intrygom Kapustę *etc.* Syn niedojda wprawia xięcia w najbardziej katastroficzne nastroje. I tak toczy się w polskim ćwierćświatku z dawnej odsłony (która jednak podlega ciągłej aktualizacji do chwil nawet najbardziej współczesnych, o czym świadczy podtrzymywanie symbolicznego bytu *Polonicusa* w najnowszej dwutomowej powieści Piwowarskiego zatytułowanej *Klaun*, wykonanej z podobnym zacięciem, lecz na gorszej klawiaturze literackiej) ten spektakl plemiennej nienawiści, powszechnej chciwości, wzajem-

nego zło czynienia nawet w obrębie najbliższych sobie członków rodzin, szczególnie żon i synków, podejrzliwości wobec wszystkich „Innych”, zwłaszcza Żydów i Niemców – bo Rosjanie dają się upić, przekupić i mogą obiecać koronę takiemu ich kamratowi od gorzalki jak Stanisławczyk... Spektakl, którego emisję w nowszym wydaniu i bardziej naturalistycznej inscenizacji obserwowaliśmy w fabułach recenzowanych w pierwszych dwu częściach niniejszego szkicu.

Do mało zauważonych przez naszą krytykę czasopiśmienniczo-żurnalistyczną książek należy Zyty Rudzkiej powieść *Ślicznotka doktora Josefa* (Warszawa 2006); podobny los spotkał i inne godne uważnej lektury utwory tej autorki. To jedna z najbardziej przejmujących, apelujących do sumień – choć pisanych ze znakomitym wyczuciem trudnego tematu i z ciepłą ironią, podszytą naturalnym dowcipem sytuacyjnym – opowieści o ludzkim nieszczęściu, samotności. O *gerontionach* skazanych na domy „spokojnej” starości, często nawet już nie szukających wsparcia u najbliższych, mimo że większość tu zamkniętych person pochodzi z zamożniejszych rodzin i legitymuje się przy tym znacznym dorobkiem życia; są wśród nich byli dyplomaci (konsul z Afryki), wybitni naukowcy, bogaci kupcy, żony dygnitarzy czy też osoby szczególnie naznaczone piętnem historii dwudziestego wieku. Wśród nich tytułowa „śliznotka”, wyjątkowej niegdyś urody pani Czechna o niezwykłym zyciorysie. Trafwszy w młodości do Auschwitz, wzbudziła dzięki swej urodzie szczególne zainteresowanie doktora Mengele jako wdzięczny obiekt jego pseudomedycznych eksperymentów. Zasłużyła sobie nawet na zło-wieszczo w tym kontekście brzmiące miano „miss Auschwitz”. Motywowani przez swoje wieloletnie nawyki, obsesje, urojenia, bohaterowie *Ślicznotki*... stają się prześwietlanymi dociekliwie, choć z instrumentami ironii i humoru, przez autorkę „kokonami” swoich natręctw, kompleksów, obsesji, przeżyć granicznych; dla pani Czechny i kilkorga jej współtowarzyszy niedoli są to przeżycia obozowe. Dołączają w ten sposób do galerii typowych postaci przewijających się w dotychczasowych powieściach Rudzkiej. Mimo że koncepcja artystyczna np. jej *Pałacu Cesarów* czy *Uczt i głodów* pochodzi, jak to się mówi, z różnych parafii, a ich akcja zlokalizowana jest w zaskakująco różnych miejscach – w przypadku *Pałacu*... w „kraju przyładowym” Afryki Południowej, *Uczt i głodów* w Rzymie – u fundamentów tych utworów leży to samo pytanie: o specyfikę i przebieg losu jednostki wystawionej na próbę wirów dziejowych XX stulecia. Realizacja tego losu odbywa się według podobnego scenariusza w najróżniejszych miejscach globu – a postaci tego rudymenarnego spektaklu ludzkości, rozpaczliwie u Rudzkiej osamotnione, skazane tylko na siebie w rozwiązywaniu najtrudniejszych wyzwań bytu, nabierają w tej prozie bardziej ludzkich kształtów, aniżeli w wielu innych jej komentowanych wyżej „inscenizacjach”.



Olga Tokarczuk*

O feminizmie

Jestem starą feministką i jestem zmęczona przegraną wojną. Po prostu odpuściłam. Nie da się tego zmienić. Patriarchat jest systemem tak głęboko wrośniętym w naszą tradycję, kulturę, religię, język, w sposób, w jaki wychowujemy, w edukację, w książki, jakie piszemy, że straciłam po prostu nadzieję. Wydaje mi się, że walka została stracona. Pojawiły się inne rzeczy, ważniejsze dla ogółu społeczeństwa niż emancypacja kobiet. Mówię to z rozczarowaniem i goryczą – już trochę mi się nie chce.

Jestem feministką, zawsze byłam i trudno jest mi sobie wyobrazić, że ktoś, kto myśli, dokonuje refleksji nad światem i ma IQ wyższe niż sto, nie jest feministką lub feministą. Nie jestem w stanie przyjąć argumentów osób, które mówią, że kobieta, gdyby chciała, to by mogła, tylko widocznie nie chce. Wydaje mi się też, że na świecie nastąpił odwrót od jasno sformułowanych idei feministycznych, ponieważ pojawiły się problemy polityczne, zaczęliśmy być świadkami potwornego rozwarstwiania powtórnego po pozornym nastaniu dobrobytu. Bardzo przemyślnie zadziałał neoliberalizm, namieszał ludziom w głowach i kobiety, młode dziewczyny – beneficjentki feminizmu z lat siedemdziesiątych – nie są świadome tego, co się dzieje. Wracają do dawnych, patriarchalnych wzorów i chwala im na drogę. Ja już się nie będę z tym szarpać.

O postawie autora

Prywatnie, jako Olga Tokarczuk, jestem feministką, natomiast w literaturze płeć biologiczna, płeć kulturowa odgrywa tylko do pewnego stopnia jakąś rolę. Osoba

* Wypowiedzi Pisarki zarejestrowane w czasie spotkania autorskiego w Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej w Opolu, 15 stycznia 2009 roku



Fot. Ewa Wedemska-Zerych

ba autora, autorki (autory) jest tak naprawdę pozbawiona płci. To jest jakaś głęboka istota ludzka w nas, dla której już nie istnieje takie powierzchowne rozróżnienie, jak płeć. Punkt, z którego piszę, nie ma płci. Gdy piszę, prosty dualizm – kobiecość i męskość – nie istnieje. To daje więcej możliwości, większą wolność.

Pisarz, im mniej jest określony, tym lepiej dla pisania, ponieważ jest bardziej wolny, mniej uwięziony w pułapce własnego „ja”. W ogóle jestem głęboko przekonana, że nie istnieje coś takiego jak osobowość jedna dla jednego człowieka. Taki konstrukt wbijają nam w głowy w procesie wychowania od momentu, w którym nadaje się nam imię i nazwisko. Mówi się, że ktoś lubi to albo tamto, a przecież w różnych momentach lubi się różne rzeczy. Wtedy myślenie o sobie jako odzwierciedlenie reakcji środowiska zaczyna budować klatkę wokół nas, która się nazywa „ja”. Ta

Olga Tokarczuk, ur.1962. Pisarka i eseistka. Autorka m.in. powieści: *Podróż ludzi księgi*, *E.E.*, *Prawiek i inne czasy*, *Dom dzienny, dom nocny*, oraz zbiorów opowiadań, m.in. *Gra na wielu bębenkach*. Pisarka uhonorowana wieloma nagrodami, m.in. nagrodą Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, nagrodą Fundacji im. Kościelskich oraz kilkoma nominacjami do Nagrody Nike. Powieść *Biegunki* otrzymała Literacką Nagrodę Nike 2008. Mieszka w Krajanowie.

klatka ma cztery ściany i im jesteśmy starsi, tym nam ciasniej w tej klatce, coraz mniej jest możliwości, nie można się ruszyć. W pewnym momencie dostajemy maskę na tę klatkę i to jest śmierć psychiczna. Dlatego też dla człowieka twórczego ważne jest, aby mieć kilka takich osobowości albo być przynajmniej świadomym, że można mieć ich bardzo dużo. Trzeba zdawać sobie sprawę, że jesteśmy zakładnikami sytuacji, kontekstów, kultur, w których się znajdujemy. Myślę, że w różnych kontekstach można mieć nawet różne poglądy.

O roli literatury

Świata nie da się opisać. Opisać świat, nazwać go od początku – to infantylne marzenie. Świat można próbować przybliżać. Literatura to tylko taki drobny zuczek. Rolą literatury nie jest opis świata. Ona ma zadanie bardziej przyziemne, pragmatyczne. Może zmieniać świat na lepszy, przysparzać nam większej świadomości. Czytając powieści, opowiadania, stajemy się lepsi, bardziej rozumiemy innych ludzi. Przez literaturę przyglądamy się ludziom z bliska, niejako przeżywamy ich życie i nie dziwnego, że po przeczytaniu książki mamy więcej wiedzy, więcej doświadczenia.

Nigdy nie chodziło mi w książkach o jakąś mądrość, o wyrafinowanie języka, ale o to, aby zostawić w czytelniku jakiś ślad. Młodzi ludzie często mówią, że piszą, bo chcą wyrazić siebie, ale taka motywacja jest być może dobra do trzydziestego roku życia. Po trzydziestym roku życia już nie można wymagać od literatury, by tylko wyrażała mnie. To jest jakieś solipsystyczne i egotyczne podejście. To, co jest sensowne i piękne w literaturze, to według mnie to, że potrafi ona te same historie opowiadać wciąż w nowy sposób. To jest piękno powtórzeń, piękno śpiewania refrenów. Tworzyć literaturą porządek w świecie, siatkę znaczeń – to jest niezwykle ważne.

O pisaniu książek

Jestem pasjonatką. Zawsze się staram też wykorzystać pasję, ponieważ są one często dość drogie, coś z nich wycisnąć. Ale też czasem dostaję drobnej obsesji na jakiś temat i z tej obsesji powstaje najczęściej książka. Badam coś dla własnej przyjemności, dla chęci zgłębienia tematu, dla fascynacji, która nagle powstaje, rozwija się i potem nagle zamiera. Zwykle to się kończy tym, że korzystam z energii, którą wzbudzę właśnie opisując to coś, i robię z tego książkę. W przypadku *Biegunów* to niewątpliwie była jakaś nagła miłość do anatomii. Zgłębiłam temat nie z przymusu, ale dlatego, że mnie to bardzo zajmowało.

Czasem czytelnicy i krytycy traktowali mnie niepoważnie. Myśleli, że siedzę na wsi, zajmuję się kozami, czasem wyjdę na pole i dostanę takiego natchnienia, że nazmyślam, nazmyślłam, nazmyślłam... A tak naprawdę moje książki podbudowane

są solidnym *reaserchem*. Tak na przykład pisząc *Annę In w grobowcach świata*, zajęłam się tekstami oryginalnymi, które przetłumaczyłam, zinterpretowałam, odniosłam do historii. Potem musiałam tę wiedzę zapomnieć, „wypchnąć” i wypreparować z niej tylko to, co nada się do umieszczenia w książce, skryzalizować wiedzę i zamienić ją na narrację. Nie wiem, dlaczego krytycy zarzucali mi, że usiadłam i wymyśliłam sobie coś, co jest jeszcze na dodatek jakieś dziwaczne. Jak się coś powie naukowo i z przypisami, to wtedy ma walor prawdy, natomiast literatura jest traktowana jako gorszy rodzaj prawdy. Nie wiem, czy sobie zasłużyła na to.

O nowej książce

Nowa książka jest już w głowie, jest już poukładana i rozpisana. Mam nadzieję, że nie stanie się żaden kataklizm i będę mogła i umiała ją napisać. Po *Biegunach* poczułam się zmęczona, wyczerpana, wydawało mi się, że nie mam już nic do powiedzenia, ale wiem, że nową książkę powinienam napisać jak najszybciej. Chcę poeksperymentować i napisać coś lekkiego. Chcę napisać kryminał. Nie wiąże z tą książką wielkich ambicji, traktuję ją jako pewien „oddech”. Jednocześnie nie chcę, aby była ona napisana tylko dla zabawy, mam zamiar umieścić w niej pewne treści. Na jesieni chciałabym ją oddać wydawcy.

(oprac. Łukasz Sawicki)



Józef Baran

92 lata

Julianowi Kawalcowi

kiedyś marynarz rejsów dalekomorskich

z rozpuszczonymi na wietrze
żaglami zmysłów
na kapitańskim mostku
wypatrywał przez lunetę
Złotego Runa
co majaczyło gdzieś w oddali

dziś rozbitek
uczepiony
łupinki ciała
na wzburzonym chorobami
Oceanie Niespokojnym Starości

coraz mniej słyszy
pojmuje widzi
życie maleje jak w odwróconej lornetce
i tylko czasami
jak w szczęśliwym zwidzie
rozbłyśnie mignie mu na horyzoncie
fantasmagoryczna szalupa ratunkowa Wiary

Motyw z Schuberta

już
w sen zimowy
zapada niebo
zamykane na klucz
przez dzikie żurawie
ciągnące nad głowami
tren rozstań

już
w mgłę jesiennej
zapadasz się miła
ginąc mi z oczu
i sam nie wiem
czyś przed chwilą
naprawdę była
czyś tylko snem
na granicy niebytu
jak wszystkie
ziemskie formy
ulepione na chwilę z mgły

Józef Baran,

ur. 1947. Poeta, publicysta, autor ponad 30 książek (poezja, proza), tłumaczonych na wiele języków, ostatnio (w roku 2008) ukazał się obszerny wybór jego wierszy w Hiszpanii. Laureat m.in. Nagrody im. Kościelskich w Genewie, wyróżnienia Pen West w Los Angeles (za polsko-angielski tom wierszy *W błysku. In a Flash*), Nagrody Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa. Wiersze Barana były publikowane w antologiach polskich i zagranicznych, trafiły do podręczników szkolnych. W 2008 roku ukazał się jego kolejny tom dzienników *Przystanek Marzenie*. Mieszka w Krakowie.



Ciągdalszym

wczoraj pławiłem się w egipskim morzu
dziś – pod nożem i narkozą
bo człowiek
cielesna nić
zszywająca wczoraj jutro i dziś
musi się wciąż godzić
na dalsze
choćby najgorsze ciągi siebie
byleby wciąż następowały
choćby na najcieńszym włosku

ciekawości
wisiały

zresztą gdyby nawet się urwały
to i tak żaden atom
nie przestaje wierzyć w ciąg dalszy
jak poeta Jan Twardowski
który pod koniec życia mawiał
że z ciekawości
już nie może się doczekać... śmierci

Bielsko-Biała, grudzień 2006

Halina Fleger,

ur. 1967. Absolwentka Akademii
Sztuk Pięknych w Krakowie.
Uprawia malarstwo, grafikę, jest
związana z Teatrem im. Jana
Kochanowskiego. Redaktor graficzny
„Stron”. Mieszka w Opolu



ALEKSANDER BŁOK

Z NOTATNIKÓW (1909 r.)*

10 maja, Rawenna

Pieszczotliwy, cichy, badawczy wzrok raweńskich dziewcząt. Niewinność. Dziecięca żywość (jak u wenejank, ale te są nieprzystępne w swych kapłańskich szalach).

11 maja, Rawenna

Chianti i in. Wszyscy mówią o Lubie, że jest *bella*. Nazywają ją panienką. Tylko ja jeden... Tajemnica. Noc w Rawennie.

14 maja, Florencja, Cascine

Luba znowu odmłodziła i wydobrzała. Biega. Nazywają ją *signorina*, mówią: *que bella*. Przy obiedzie rozmawiamy po cichu (szepem, jak zakochani), może dlatego, że po rosyjsku, a może ze starego nawyku. W końcu opuściliśmy przeraźliwie głośną ulicę Calzaiuoli i ulokowaliśmy się w spokojnym pensjonacie niedaleko Cascine i Arno.

15 maja, Florencja

Zobaczyć Fra Beato.

Całego życia – mimo wszystko – nie przetęsknisz.

* *Zapisuje książki 1901–1920* (Moskwa 1965) – fragmenty z roku 1909 w wyborze tłumacza, od którego pochodzi także tytuł oraz objaśnienia w nawiasach kwadratowych.

Klaksy i rżenie automobili – przecież to wszystko z rozpacz – na złość. Takimi uczyniło ich Miasto. Wkrótce zagłuszy ono nas wszystkich...

Wychodzę z kawiarni – syczenie automobilu. Bryczka. Ludzie wiozą trupa dwukółką na resorach. Na przedzie człowiek z pochodnią. Przejechali przez plac Duomo i zamknęli bramę. Teraz – taszcą, wloką martwe nogi, ściągają ubranie. Tak wygląda inna strona Florencji. Prawdziwa. Nikt ze spacerujących nie wie, co jest za tą bramą. Nagi trup. Migocą latarnie.

16 maja, Florencja

Niedzielny poranek. Dzisiaj w nocy znowu dopadł mnie diabeł i rozszarpał. Siedzę w fotelu – o, żeby tak usnąć na zawsze. Widzę florenckie dachówki i niebo. Oto one – czarne plamy. Jeszcze w pełni nie otrzeźwiałem – i dlatego prawda o czarnym niebie rzuca się w oczy. Nie zataić tego.

16–17 maja, Florencja

Fragment piosenki śpiewanej na Piazza della Signoria:

Co mam zaśpiewać w ten wieczór, signora,

Co mam zaśpiewać, żeby nam słodko się spało?

Noc z 11 na 12 czerwca, Marina di Pisa

Obudziwszy się w środku nocy, wskutek szumu wiatru i morza, pod wpływem powracających wspomnień o śmierci Miti, z powodu Tołstoja i dzięki powracającemu spokojowi myślę o tym, że oto już trzy-cztery lata zagłębiam się niepostrzeżenie dla siebie w atmosferę ludzi całkiem mi obcych, w atmosferę politykierstwa, chępliwości, pośpiechu, geszefciarstwa. Źródłem tego – rosyjska rewolucja [1905 roku]. Nastęstwa mogą być – i stają się już – straszne. Wspominam często przykrą rozmowę z p. Kopelmanem. Trzeba szybko zawrócić, póki jeszcze nie straciłem przytomności, póki nie za późno. Środek – wyrzec się literackiego zarobku i poszukać inne-

Muzyka dlatego jest najdoskonalszą ze sztuk, że najpełniej wyraża i odzwierciedla zamysł Stwórcy. Jej niematerialne, nieskończone małe atomy – krążą wokół punktu centralnego. Każda sekunda muzycznej kompozycji jest więc obrazem układu gwiazdnych systemów – w całej jego momentalnej różnorodności i płynności. „Terażniejszość” w muzyce nie ma, muzyka najdobitniej świadczy o tym, że terażniejszość *w ogóle* jest jedynie umownym terminem dla określenia granicy (nieistniejącej, fikcyjnej) między przeszłością a przyszłością. Muzyczny atom jest najdoskonalszy, najpełniejszy – i jedyny realnie istniejący, jest bowiem – twórczy.

Muzyka tworzy świat. Jest duchowym ciałem świata, jest *myślą* (płynną) świata („Sen – marzenie, w marzeniu – myśli, myśli rodzą się z wiedzy”). Muzyki można słuchać tylko wtedy, jeśli się zamknie oczy i usta (przeobraziwszy się w ucho i nos), to znaczy w ciszy i mroku, a więc w warunkach „przedświatowych”. W te warunki nocnego niebytu zaczyna wpływać i przybierać swoją formę – zaczyna stawać się kosmosem – bezforemny dotąd chaos. Poezja kiedyś się wyczerpie (choć może się jeszcze długo rozwijać, nie zrobiono nawet setnej części), ponieważ jej atomy nie są doskonałe, są mniej ruchliwe. Doszedłszy do swego kresu, prawdopodobnie utonie w muzyce.

Muzyka poprzedza wszystko, co warunkuje. Im bardziej doskonali się mój aparat, tym bardziej jestem wybredny – aż na koniec powinienem *ogłuchnąć całkiem* na wszystko, co nie łączy się z muzyką (czyli na *współczesne* życie, politykę i tym podobne).

2 lipca, Kolonia

Mniej przejrzysta i chłodniejsza aniżeli inne niemieckie miasta, w których jak gdyby wciąż trwał poranek. Przytłaczające wrażenie robią katedra i dworzec. Jest taki punkt widokowy, z którego wyglądają jak piękna i bestia. Most na Renie, na nim kolej żelazna. Osobliwie się prezentuje zwłaszcza wieczorem – o zachodzie słońca lub przy blasku księżyca – w pierzastych chmurkach. Przed katedrą wiruje oślepiający elektryczny półksiężyc – reklama. Ren. Dzisiaj wieczorem wyjeżdżamy do Petersburga.

21 czerwca [powróciwszy do Rosji, Błok zaczął datować według starego stylu]

Po spotkaniu z Ozierowymi na granicy, po ciągnącej się w nieskończoność kontroli celnej pasażerów berlińskiego pociągu – obudziłem się w Rosji. Wyjechaliśmy z Dźwińska. Oto i Rosja.

Deszcz, pola, nędzne krzaki. Samotny strażnik ze strzelbą na ramieniu jedzie konno przez pole. Krąży. Pasiaste wiorsty – toż to tom wierszy. Do Rieżycy jeszcze daleko. Przejaśnia się, potem znowu się chmurzy i pada deszcz.

Wróciłem z zagranicy i obudziłem się w Rosji. Pociąg przed chwilą odjechał z Dźwińska i zagubił się w rosyjskich polach (strażnik).

Do Rieżycy jeszcze daleko – a co tam jest w tej Rieżycy? Taki sam mokry peron, gęste szare chmury, dwaj telegrafści i usiłująca przekrzywić wiatr baba. Taki jest rosyjski biały dzień po wstrętnym włoskim (wszystko ropieje), po porannej przejrzystości i gotyku niemieckich miast? Przytulna, cicha, ospała plucha. Ale strasznie chce się żyć (*Trzy siostry*) i dlatego pod wieczór niecierpliwie wyglądam Petersburga. A co w tym Petersburgu? Ta sama wielka, mokra i przytulna Rieżyca.

A Luba śpi przede mną, otulona moim płaszczem. Nad nią wisi jej znoszony, dziecienny kapelusik.

Żal – kiedy człowiek je; kiedy zakłopotany i po raz pierwszy wjeżdżający do Rosji Niemiec z egzemą na twarzy asystuje przy karczemnej awanturze swego tragarza z obcymi; kiedy urzędnik celny, który całe życie widuje ludzi jadących za granicę i z powrotem, a sam nigdy za granicą nie był, uprzejmie i wyrozumiale pyta, czy nie mamy czegoś i dokąd jedziemy.

2 lipca, Tarakanowo

Zachodowi zawdzięczam, że obudził we mnie docieklivość i skromność. Boję się je utracić. A bez nich niemożliwa jest praca, to znaczy życie. Bez nich wszystko jest przypadkowe, poddane przypadkowości.

Nasz ogród mało ucierpiał z powodu wiatru – złamało i wyrwało z korzeniami kilka starych brzoź w parku.

Bez żartów, precz ode mnie i z moich myśli. Chcę wypędzić także inne biesy.

przeł. Robert Papieski

Robert Papieski,

ur. 1965. Historyk literatury, eseista, tłumacz m.in. M. Bierdajewa, S. Bułgakowa, W. Sołowjowa. Zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Przegląd Filozoficzno-Literacki”. Edytor *Dzienników* J. Iwaszkiewicza.

Od Tłumacza

Notatnik, nawet w ramach piśmiennictwa autobiograficznego, ma charakter całkowicie odrębny. O ile bowiem dziennik, pamiętnik, list, a tym bardziej gawęda wspomnieniowa czy esej pisane są zawsze z myślą o potencjalnym czytelniku, o tyle notatki czyni się wyłącznie dla siebie. Stąd bierze się ich lapidarność, fragmentaryczność, niedopowiedzenie – często wymagające od czytelnika twórczego uzupełnienia. Nie inaczej ma się rzecz z notatkami Aleksandra Błoka. Choć upłynął wiek od ich sporządzenia, brzmią zaskakująco współcześnie. Ich lakoniczność, różnorodność, śmiała szczerłość i brak respektu dla jednolitych zasad gatunkowych – bliskie są naszym czasom.

„Błok jest dokładny aż do bólu”. Trudno o lepsze potwierdzenie tych słów, zanotowanych przez Kornieja Czukowskiego w *Dzienniku 1901–1929*, aniżeli precyzyjne, systematycznie prowadzone przez Błoka notatki. Poeta sporządzał je w rozmaitych okolicznościach od 1901 roku w niedużych notesikach, które stale nosił przy sobie, poutykane po kieszeniach. Zapisywał w nich informacje o spotkaniach, wizytach, rozmowach telefonicznych, wyjściach do teatru, wysyłanych i otrzymywanych listach, kontraktach z wydawcami, chorobach, naprzykrzaniu się wielbicielek. Rejestrował wydatki, odnotowywał widziane podczas zagranicznych wojaży dzieła sztuki i kreslił szkice przyszłych wierszy. Równoległe, w grubych zeszytach i za biurkiem, Błok prowadził dziennik. Pierwotnie notatnik miał stanowić kanwę dziennika; związane notatki miały dotyczyć zewnętrznej warstwy zdarzeń, zapisy diaryistyczne miały zaś być bramą do świata wewnętrznego. Nawet gdyby Błok wytrwał przy swoim początkowym zamiśle, nie musimy się zgadzać z proponowanym przezeń znaczeniem form autobiograficznych.

Na gruncie literatury rosyjskiej już od daty publikacji *Sobowtóra* Fiodora Dostojewskiego podział na „zewnętrzne” i „wewnętrzne” przestał być oczywisty. Listę podających w wątpliwość ostre rozgraniczenie „zewnętrznego” i „wewnętrznego” można rozszerzyć m.in. o Platona, Goethego czy Schopenhauera. Zdaniem tego ostatniego to, co pozostaje na zewnątrz człowieka i wydaje mu się czymś narzuconym, w rzeczywistości jest wynikiem jego najgłębiej ukrytej woli. W podobnym duchu wypowiada się Carl Gustav Jung, który postulując radykalne odwrócenie punktu widzenia, pisze w komentarzu do *Tybetańskiej Księgi Umarłych*, że zobaczenie, jak przydarza nam się jakaś rzecz, jest o wiele bardziej dramatyczne i sugestywne niż obserwowanie tego, jak powodujemy jakieś zdarzenie. Innymi słowy, więcej może nam powiedzieć o człowieku, jego charakterze i życiu wewnętrznym to, co mu się przytrafia, cała zewnętrzna warstwa zdarzeń, niż to, co on sam mówi o sobie.

Jeżeli z taką świadomością spojrzy się na notatnik i dziennik Błoka, zaproponowany przez poetę punkt widzenia ulegnie odwróceniu. Nie tak radykalnemu, jak to postulował Jung, gdyż autor *Odwetu* nie był konsekwentny w realizacji pierwot-

nego zamierzenia. Czasami bowiem sporządzona *ad hoc* notatka przeobrażała się w szkic o muzyce, nabierała cech bezlitosnego obrachunku z samym sobą, stawała się przenikliwą charakterystyką ludzi, dzieł sztuki bądź odwiedzanych miejsc, stanowiła próbę uchwycenia zasadniczej różnicy między Rosją a Zachodem.

O randze i wartości notatnika Błoka decyduje jeszcze coś innego: otóż dziennik Błok prowadził kapryśnie, między poszczególnymi zapisami zdarzają się luki nawet kilkuletnie. Poza tym krótko przed śmiercią poeta przeprowadził rewizję wszystkich swoich zapisów diaryistycznych i część z nich bezpowrotnie zniszczył. Podobnej operacji dokonał na notatkach, toteż w obecnym swoim kształcie obydwie formy dokumentujące życie Błoka wzajemnie się uzupełniają – niektóre lata zapisane są tylko w dzienniku, inne wyłącznie w notatniku. Powtórzeń jest stosunkowo mało. Toteż o wielu faktach z życia pisarza można się dowiedzieć jedynie z notatnika – dziennik o nich milczy. Tak jest chociażby z podróżą do Włoch.

Błok wraz z żoną Lubow Dmitrijewną wyjechał z Petersburga 14 kwietnia 1909 roku. Zatrzymując się po drodze w Warszawie i Wiedniu, przybył do Wenecji cztery dni później, czyli 1 maja. Zamieszanie z datami bierze się stąd, że dzień odjazdu poeta oznaczył według kalendarza juliańskiego, obowiązującego w Rosji do roku 1917, natomiast z chwilą przybycia do Wenecji zaczął datować swoje notatki według kalendarza gregoriańskiego. Podróż włoska Błoka trwała do 21 czerwca (według nowego stylu), po czym do 3 lipca przebywał w Niemczech. Peregrynacja objęła Wenecję, Rawennę, Florencję, Settignano, Perugię, Asyż, Foligno, Spoleto, Montefalco, Orvieto, Chiusi, Sienę, Pizę, Marinę di Pisa, Mediolan, Frankfurt nad Menem, Bad Nauheim, Kolonię i Berlin. W planach był jeszcze Rzym, ale z powodu dokuczliwych upałów Błokowie zrezygnowali z pobytu w Wiecznym Mieście.

Mimo zewnętrznych pozorów tradycyjnego wojażu, w podróży włoskiej Błoka należałoby raczej widzieć chytrą próbę wymknięcia się, desperacką ucieczkę. Błok uciekał od śmierci, od Rosji z jej reakcyjnymi rządami Stołypina, od przyjaciół-wrogów. Chciał wymknąć się diabłu – bez powodzenia.

Szczególnie poruszająca jest ucieczka od śmierci, czyli od wspomnień związanych z malutkim Mitią, który zmarł 10 lutego 1909 roku, osiem dni po narodzinach. Choć chłopiec nie był jego dzieckiem, Błok postanowił go usynowić. Przebaczył żonie zdradę, żywił nadzieję, że życie potoczy się inaczej, lepiej. Zaraz po urodzeniu się dziecka zacytował w notatniku Lewina z Anny Kareniny: „Ale teraz wszystko pójdzie innym trybem. To głupstwo, że życie na to nie pozwoli lub że przeszłość stanie na przeszkodzie. Trzeba się z całych sił postarać, by żyć lepiej, daleko lepiej”. Po niespełnieniu się tych nadziei Błok napisał wiersz *Na śmierć dziecięcia*, będący – zdaniem Jarosława Iwaszkiewicza – miniaturą *Wielkiej Improwizacji* Mickiewicza, tyle w nim bowiem gniewnego wyrzeczenia się Boga i przyrzeczenia, że cierpieć poeta będzie bez Niego.

Gorycz spowodowana tą niepojętą w swoim amoralizmie śmiercią wiele tłumaczy ze stosunku Błoka do Italii. Jego niechęć do krzykliwe wesołej Florencji, wyczu-

lenie na panującą w tym mieście funeralną aurę – mają swoje źródło między innymi w tragicznym dniu 10 lutego. Śmierć położyła się ponurym cieniem na włoskiej podróży Błoka raz jeszcze. W październiku 1909 roku pisarz przystąpił do pracy nad książką *Błyskawice sztuki*, która miała zawierać zarówno elementy opisu podróży po Italii, refleksje o sztuce, jak i namysł nad współczesną kulturą europejską. Pisanie przerwała 1 grudnia śmierć ojca.

Chwilowe wychnienie od strapienia i niepokoju dawał Błokowi kontakt ze sztuką, zwłaszcza z dziełami włoskiego Renesansu. Toteż pozornie beznamietna relacja z pobytu w którymkolwiek z muzeów jest w istocie gorącą modlitwą, na którą składają się słodkobrzmiące nazwiska ukochanych malarzy i tytuły ich prac. Ten swoisty, artystowski pacierz stanowi zarazem skrupulatną kwerendę, początkowy etap twórczości, która po kilku miesiącach przybierze ostatecznie kształt *Wierszy włoskich*.

Pod niebem Italii Błok nabierze krytycznego dystansu do swojego dramatu *Pieśń Losu*. Zrozumie, że pora już zaprzestać współpracy z Gieorgijem Czulkowem – poetą, krytykiem literackim, wydawcą almanachu „Fakiely”, autorem głośnej w tamtym czasie pracy *O anarchizmie mistycznym* i kochankiem Lubow Dmitrijewny w jednej osobie. W Czulkowie poeta dostrzeże ucieleśnienie życiowej lekkości i lichoty literatury dekadencej. W Italii utwierdzi się Błok w podjętej wcześniej decyzji o całkowitym zerwaniu „braterskiej” przyjaźni z Borysem Bugajewem, bardziej znanym pod pseudonimem Andriej Biely, oraz z Sergiuszem Sołowjowem – bratankiem słynnego filozofa. We znaki dał się Błokowi zwłaszcza Biely, zarzucający poecie zdradę mistycznych ideałów, piszący o nim paszkwilanckie teksty, uwodzący mu żonę, chcący się o nią pojedynkować. W jednym z listów do Błoka histeryzował: „biczujcie mnie, odpędzajcie mnie, bijcie mnie, uciekajcie ode mnie – ja będę zawsze i zawsze z wami i będę wszystko, wszystko, wszystko znoś. [...] torturujcie i nie lękajcie się mnie: jestem waszym psem zawsze, przez całe życie”.

Jeśli wierzyć Marii Andriejewnie Bekietowej i jej książce *Aleksander Błok. Zarys biografii*, Błokowie wrócili z zagranicy weseli i zadowoleni, czuli się odświeżeni i wzmocnieni. Nie przekreślałbym tego spostrzeżenia, mimo że klóci się z pesymizmem notatek. Być może znalazła tu potwierdzenie myśl Goethego, iż rzeczy pozostają czymś zewnętrznym dopóty, dopóki są jedynie przedmiotem obserwacji. Kiedy tylko stają się przedmiotem myślenia, stapiają się z wnętrzem człowieka i odmieniają je. Dopóki więc Błok był we Włoszech, wszystko co tam widział, zabarwiało się uczuciami przywiezionymi z Rosji. Italia przemówiła do Błoka swoim prawdziwym głosem dopiero w Petersburgu.



Jan Goczoł

NIEWIDZIALNY, ale jest

Niewidzialny, ale jest, tak Jan Nepomuk mówił o powiecie Dąbrówka Lubniańska. Dopóki jedynie tak mówił, mało kto uważnie tego słuchał. Kiedy jednak zaczął w miejscowej gazecie o tym pisać, osoby z władz naszego urzędowego i widzialnego powiatu poczuły się tym wyraźnie podrażnione. Ponoć nawet najważniejsze z tych osób nie umiały tego pojąć, jak to może być, powiat w powiecie! Przy najbliższej więc okazji zwróciły naczelnemu redaktorowi gazety uwagę, by z tym Janem Nepomukiem i jego powiatem coś zrobił, bo przedstawiciele naszej powiatowej społeczności nic z tego nie pojmują i przed swoimi wyborcami nie będą umieli z czegoś takiego się wytłumaczyć. Redaktor naczelny zapewne poważnie się przeląkł, wiedział bowiem, kto jego gazetę wspiera pieniędzmi i komu ona powinna służyć, więc zamiast te uwagi osób z naczelnych władz powiatu wpuścić jednym, a wypuścić drugim uchem, bez wytłumaczenia się przed Janem Nepomukiem po prostu przestał jego opowieści drukować.

Rozdrażnienie wysokich osób z powiatu i niepokoje redaktora zdawać się mogły, w gruncie rzeczy, być spowodowane i tym, że od jakiegoś czasu znowu chodziły słuchy, że widziano Starego Ślązaka. Co prawda, również i to musiałyby się kłócić ze zdrowym rozumem i prostą arytmetyką, bo jego widmo w tych okolicach ścigano administracyjnie już co najmniej od stu pięćdziesięciu lat. Ale w końcu poprawne rachowanie, nawet w sprawach mniej zagadkowych, często też niczego wyjaśnić nie potrafi. Co dopiero tutaj, w dorzeczu Górnej Odry, gdzie rachowanie od dawna potrafiło niespodziewanie wyjść w poprzek, zdawało się, najprostszym oczekiwaniom i przekonaniom. A Stary Ślązak wiele razy tak niespodziewanie się pojawiał to tu, to tam, choć nikt nigdy nie próbował, lub też nie potrafił, bliżej go opisać, czy choć-

by podać jakieś identyfikujące go znaki szczególne. Był jakby zmieniającym się, a zarazem trwałym niedopowiedzeniem. A może taką oczywistością, że nie podlegał takiej wskazującej identyfikacji. Tak więc więcej o tym między sobą, ale i w sobie – może nawet przede wszystkim w sobie – milczano, niż mówiono.

A niewidzialny powiat po założeniu barier gazetowych przed wszystkim, co Jan Nepomuk mógłby jeszcze był napisać, wcale istnieć nie przestał. Można by nawet powiedzieć, że więcej go się stało, bo ujawniały się teraz na nowo również jego wcześniejsze historie, o których Jan Nepomuk dotychczas nie był wspominał, a i sam już je w sobie przypominał coraz częściej jakby zaskoczony, że były, albo że i nadal się dzieją.

Można natomiast powiedzieć, że na początku była to krowa, która, niewidzialna, przybyła za Janem Nepomukiem z Rozmierzy do jego ówczesnego mieszkania na poddaszu na trzecim piętrze przy ulicy Dzierżona, blisko śródmieścia. Przyszła za nim po prawie dwudziestu latach rozłąki. Już dobrze nie pamięta, Byjsia, czy Rydzoł? Ale nie, Rydzoł to jednak być nie mogła, bo przecież w czterdziestym piątym roku, kiedy stada krów gnano strzelecką szosą z zachodu na wschód, któryś z żołnierzy pędzących takie stado musiał ich – zapewne przez lornetkę – zobaczyć, jak z matką tym ich krowim zaprzęgiem obradrywali młode kartofle,

Jan Goczoł,

ur. 1934. Poeta, publicysta. Autor książek poetyckich *Małgorzata*, *Topografia intymna*, *Sprzed drzwi*, *Manuskrypt* (Nagroda Literacka im. Stanisława Piętaka) oraz zbioru felietonów literackich *Na brzożowej korze*. Mieszka w Opolu.

przygalopował więc na koniu na przelaj przez pola i szybko, nic nie mówiąc i nie zsiadając z siodła, obrzucił obie krowy bystrym spojrzeniem i wybrał wyglądającą lepiej, bo młodszą, Rydzą właśnie; bez zająknięcia przeciął bagnem pociągowe postronki oraz powróż, którym krowy były ze sobą związane za rogi, i w chomącie, które zostało na szyi krowy, pognął ją do tego oddalającego się na szosie stada. I może Rydzoł doszła gdzieś aż pod Sandomierz, do tych Rybitw być może, i – kto wie – może to jej, zbyt słabej już, by pognać ją dalej, starszina Iwan z żalem poderżnął gardło, a potem z zadu wykroił kilka najładniejszych kawałków do wiadra Piotrka, by zaniósł je matce do domu. O czym przecież napisał wyraźnie Wiesław Myśliwski, a jemu można wierzyć, jak mało komu już dzisiaj.

Byjsia zatem. A może jednak zarazem i Rydzoł, obie chodziły w zaprzęgu pospołu, obok siebie. Oboje, i Jan Nepomuk, i krowa, się postarzeli – *tamte wozy, pługi i tamte chomąta przepocone w latach biedowania, już pomarły, rdza je pożarła i próchnica, te starcze gruźlice przedmiotów. Krowa milczy, okiem niewidzialnym a widzącym toczy wkoło, nie zdziwiona niczym, bezustannie myśli jakieś spokojnie przeżuwa* [fragment wiersza Autora – przyp. red.].

Domownicy na takie jego wyznanie przyjrzeni mu się przeciągle, ale i nie odezwali się słowem. Ale kilku przyjaciół, którzy przeczytali je w czasopiśmie, nie miało wątpliwości. W ich mieszkaniach, najczęściej obok biurka do pisania, nocami też kładły się krowy, czy konie, i też milcząco toczyły oczami, zapewne podobne myśli przeżuwały albo chrupały.

Zwierzę swoje, a Jan Nepomuk wraz z nim swoje myśli przeżuwał dzień po dniu, zwłaszcza nocą. Może krowa czuła i myślała tak jak on, że ten skok na miasto to im się nie udał. Często mówił sobie nawet, że ponieśli w tym bezprzykładną klęskę i że mógłby jak ten Ślimak w swojej placówce usiąść za stołem naprzeciw wieczornego okna i rachować te własne klęski na zaginanych palcach, ale palców by chyba i tak nie starczyło, na rękach i na nogach razem wziętych.

Krowa pojawiała się tak przez wiele lat, ale jakiegoś popołudnia Jan Nepomuk niespodziewanie zobaczył ją w przyrynkowej kawiarni artystów na otwarciu wystawy malarskiej. Można powiedzieć, że stanął w drzwiach jak wryty: Byjsia patrzyła przed siebie z obrazu zawieszzonego na przeciwległej ścianie. Patrzyła tak przed siebie pociemniałymi źrenicami, jakby wyraźnie chciała ignorować wchodzących gości. A goście zatrzymywali się tak, jakby i oni nie chcieli jej widzieć, a może tylko udawali, że jej nie widzą. A właściwie – jakby dwu krów nie widzieli, albo też widzieć nie chcieli. Bo obok Byjsi szła w zaprzęgu jeszcze i druga, nienaturalnie, fosforyzująco jasna, jak zjawą jakaś. Jan Nepomuk od razu poznał, że jest to Rydzoł, jakby jej duch przemieniony w tę fosforyczno żółtą jasność. Zaprzęg szedł zgodnie, prowa-

dzony przez kobietę, a Jan Nepomuk od razu też widział, że to jego matka obok tego zaprzęgu idzie. Chodziła tak przecież obok tych krów przez wiele lat, można by powiedzieć – przez całe życie, aż ją od tego przygarbiło; na twarzy widoczne były rdzawoczerwone rumieńce, jakie się odłożyły na czole i na policzkach od słonecznych skwarów, od suszy, od późnojesiennych i zimowych wiatrów. Tylko biczysko w jej dłoni wyginało się nadal prężnie, wysokim łukiem unosiło się nad polami aż po horyzont, a przywiązany do jego końca skórzany bat falował ku chmurom i jakby w radości dawał znak, że jak on tam bat na krowy, matka żadnej z krów nigdy nie uderzyła, jedynie muchy nim znad ich głów i grzbietów bezustannie odganiała, bo wciąż na nowo żal jej było, że tela i tak ciężko muszą ciągnąć na tych twardych, kamiennych drogach, aż im racice pękają, a te pawanty, muchy, ślepki i gzy roztomajtne jeszcze je gryzą i krew z nich cyskają!

Jan Nepomuk zbliżył się powoli do obrazu i wyszeptał cicho:

– Kandy to jedzicie, mammo?

Matka spojrzała na Jana Nepomuka spokojnie, lekko tylko odwracając ku niemu głowę:

– Przeca wiesz, na Kościelnieółku, na Rudzinie, kartofle po tych dyszczach już zaś tak zarosły, iż trza je łobradlić – odpowiedziała też cicho, ale przecież wystarczająco wyraźnie, by w najdalszym kącie tej kawiarnianej sali mogła być słyszana. Ale nikt jej nie usłyszał, zresztą nie sposób, by ją byli mogli usłyszeć, przecież już nie żyła.

Na Kościelnieółku więc! To było pole od domu położone najdalej, za dwiema górkami, Noconiową i Skórową, tak że zza tych marglowych garbów wsi już nie było widać. Jedynie z wierzchu tego drugiego, opadającego potem w kierunku południowym głębokim wcięciem piaszczystych pól, jakie się woryły w pobliski las, można było jeszcze dostrzec wierzchołki lip rosnących wokół kościoła i na cmentarzu, a także koronę przeddomowej strzelistej gruszy Nepomuków, która wiosną, kiedy kwitła, świeciła z tej oddali na błękitnym niebie jak ogromny, śnieżnobiały lichtarz.

Jechało się tam drogą utwardzoną tym tłuczniem z kamieni wapiennych, wydobywanych z małych odkrywek na pobliskich polach. Ciągniony przez krowy wóz na kołach okutych żelaznymi obręczami turkotął rytmicznie i monotonnie, coraz bardziej sennie, bo – jak zawsze od wczesnej wiosny do późnej jesieni – Janowi Nepomukowi nie pozwolono dostatecznie długo się wyspać. Leżąc więc na dnie wozu na jakichś starych, mocno już znoszonych ojcowskich ubraniach, oczy same się zamykały w szybko darowanym półśnie zaledwie, bo przez tę drugą, półświadomą szczelinę nadal, choć jakby z coraz dalszej oddali, przeciskało się to powolne turkotanie kół.

Spomiędzy drzemiąco pół słyszanych, pół śnionych odgłosów w jakiejś chwili dochodził go stłumiony głos matki, nakazujący ich zaprzęgowi skrócić

w lewo, ksóbie, a wtedy, po chwili, budziła go, a zarazem nakrywała łagodnie i pieszczotliwie, nie znana mu znikąd indziej, głęboka, przytulna cisza, w której słychać było jedynie przesypujący się sucho między szprychami kół miałki piasek leśnej drogi, a zaraz potem, od góry, gęsty, spokojny szum igliwia sklepiających się nisko nad wozem sosen dwóch lasów – Skórowego z lewej i Czokowego z prawej strony. Jan Nepomuk leżał nadal na dnie wozu, patrząc jak nad nim bezgłośnie się przesuwały sosnowe konary. Niekiedy wśród drzew rozlegało się jakby stękanie, z trzaskiem łamała się sucha gałąź. Odczuwał wtedy coś w rodzaju podniecającego lęku przed czymś, czego nie widać, choć przecież daje znać, że jest.

Jan Nepomuk, który zna chyba wszystkie lasy w prawym dorzeczu Górnej Odry od Raciborza aż po Namysłów, Kluczbork i Olesno, mówi, że to lęki, które ludzie w tych lasach kiedyś z siebie zrzucili, skrywając się, tak stękają i łamią uschnięte gałęzie.

Sam kiedyś usiadł w tym lesie ze swoim niespodziewanym lękiem. Miał wtedy nie więcej niż dziewięć albo dziesięć lat, kiedy wraz ze swoim rówieśnikiem wybrali się do tego Skórowego, czy też Czokowego lasu, aby z obowiązku ministranckiego nazbierać świeżego mchu do kościelnej bożonarodzeniowej betlejemki. Już byli przed lasem niedaleko, gdy na drodze pojawił się rowerzysta. Jechał od strzeleckiej szosy, więc zapewne z miasta. Kiedy się zbliżył do chłopców, raptownie zatrzymał rower i nie schodząc z siodełka karcąco, jakby ich przyłapał na zakazanym uczynku, zapytał o język, w jakim ze sobą rozmawiali. Chłopcy zaskoczeni, jękając się zaprzeczyli, że wcale nie, że nie w tym języku, to znaczy w ich języku domowym, ale w tym jedynym, w jakim wolno i należy. Wtedy mężczyzna, chcąc może sprawdzić ich prawdomówność, a może po prostu dodać sobie w ich oczach ważności i władzy, odsłonił poły płaszcz i wskazał pytająco na przypiętą do pasa finkę, na której rękojeści na okrągłym białym tle, obramowanym czerwienią, widoczny był rysunek czarnego złamanego krzyża – takiego, jaki na obowiązkowych flagach w uroczystych dniach widywali w swojej wsi na wszystkich domach, a nawet na wieży kościelnej.

Długo potem jeszcze i w lesie, gdy przysiedli na starych, już na pół zmurszałych pniach po dawno wyciętych drzewach, milczeli skruszeni, jakby im mowę odjęło. Wiedzieli, że tamtemu nie powiedzieli prawdy, po prostu skłamali, a przecież takie kłamliwe mówienie było zawstydzające, tchórzliwe, może nawet grzeszne. Może też z nagłą wyrazistością przypomnieli sobie w tej chwili liczne plakaty, jakie wisiały we wsi w sklepach u masarza i u piekarza, a także na poczcie i w poczekalni dworca kolejowego w sąsiedniej wsi, grubymi czarnymi literami na żółtym papierze, że kto mówi tym językiem, jest lumpem. Z tego zaś, co umieli zrozumieć i sobie wyobrazić,

lump to był ktoś, kim należało gardzić, brudny nierób, złodziej, a kto wie, może potajemnie jeszcze szpieg i zdrajca. Bardzo długo ten lęk tam w lesie z siebie zrzucali.

Opowiedział mi o tym na pokładzie niewielkiego promu, kursującego po Morzu Północnym między małym portem Schlütsiel na zachodnim brzegu Półwyspu Jutlandzkiego a przybrzeżnymi Wyspami Północnofryzyjskimi.

Na kartce pocztowej, jaką wysłał do mnie z nadbrzeżnego Bredstedt, napisał był dość zagadkowo: „Jeśli masz czas i ochotę, przyjedź – są poszukiwane tropy”. (W pierwszej chwili można było mieć wrażenie, jakby się przeczytało bardzo stary telegram wysłany z półpustynnej prerii w Texasie, a pocztówka prawie zaczęła pachnieć dalekim, dzikiem Zachodem!).

Bredstedt okazało się jednak małym, prowincjonalnym, po niemiecku uporządkowanym miasteczkiem. Tylko po zachodniej stronie miasta, kilkadziesiąt kroków za ostatnimi domami, horyzont zamykał wysoki nasyp nadbrzeżnego wału, za którym w oddali ciemniały tajemnicze, sinoszare wierzchołki jakichś stożkowatych kopców. Od razu pomyślałem łapczywie, że może to one mają coś wspólnego z owymi zapowiedzianymi tropami.

Nepomuka zaś odnalazłem w jakimś tamtejszym Instytucie Północnofryzyjskim. Siedział w czytelnicy na poddaszu, szeroko obłożony książkami, mapami i kartotekami. Był wyraźnie poruszony: nie zapytał, jaką miałem podróż, ale od razu włączył leżący na stoliku magnetofon. Usłyszałem nagrane głosy ludzi – bez wątpienia ludzi starszych, może nawet bardzo starych. Z tego, co mówili, nic nie rozumiałem. Domyśliłem się jedynie, że są to nagrania jakichś gwar, najprawdopodobniej północnofryzyjskich, jakimi ludzie tych okolic kiedyś mówili, a może jeszcze i między sobą, w swoich domach, mówią.

Zrozumiałem, że Janem Nepomukiem znowu zawładnęła jego nie nowa fascynacja mało znanymi, tubylczymi językami. Tak było zawsze i podczas jego poprzednich podróży do różnych zakątków świata, choćby do Macedonii czy do osad na Górnym Ałtaju. Szybko odkrywał tam te peryferyjne ślady językowe. Za każdym jednak razem jakąś bolącą namiętnością wiodły go one w rejony, o których miejscowi, gdy ich rozpytywał, albo niczego już nie pamiętali, albo może pamiętać nie chcieli. Milczeli jakby wstydliwie, może lękliwie, niekiedy zaś najwyraźniej mówili co innego, niż mogli wiedzieć. Potem, po powrocie, opowiadał mi o tym godzinami. Czułem, że tymi monologami po cichu powoływał mnie na świadka w rozprawie o Starym Ślązaku, jaka wydawała mu się nieuchronna i niezbędna. Chyba bowiem uważał tę sprawę w szczególny sposób za swoją.

A jego sprawa ze Starym Ślązakiem, wniesiona i – zdawało się mu – zamknięta pół tuzinem wierszy napisanych jeszcze trzydzieści lat temu, powróciła teraz niespodziewanie z nową siłą daleko od okolic Górnej Odry, wła-

śnie na jednej z tych Wysp Północnofryzyjskich, Langenes, jakby się domagał jeszcze raz od nowa odpowiedzi na wszystkie dawne i nowe, obezwładniające go pytania.

Tak chyba mógłby i powinien powiedzieć: to jest rozwijający się w nim paraliż. Dzisiaj zdaje sobie z tego już w pełni sprawę, ale i niczego cofnąć już nie może. Wie także, jak i kiedy został tej chorobie wydany. Owszem, kiedy szuka teraz za okolicznościami, które by mogły go tłumaczyć zrozumiale i do końca, ogniwa przyczyn i skutków wynurzają się nieprzerwanym łańcuchem, jedno po drugim, również dalej, z pierwszych piętnastu lat jego życia. Ale przecież tamtej jesieni 1949 roku wszystko jeszcze mogło się potoczyć w zupełnie inną stronę. Sam widział siebie już w nauce u majstra ciesielskiego z sąsiedniej wsi, do którego matka umówiła go zapobiegliwie jeszcze wiosną, powołując się przy tym zapewne na ciesielstwo ojca i starzyka, na pozostałe w domu po ojcu i starzyku ciesielskie narzędzia.

Z tym ojcowskim i starzykowym ciesielstwem jako argumentem rodzinnej tradycji było zresztą zaledwie ćwierć prawdy, a nawet mniej. Z ksiąg parafialnych bowiem, które kilkanaście lat później pożyczył mu do przegłędnięcia nowy, przyjaźnie usposobiony proboszcz, wynikało, że wszyscy kolejni najstarsi mężczyźni przodkowie, co najmniej od czternastego pokolenia wstecz, do wymienionego w najwcześniejszym z ocalałych zeszytów Józefa Nepomuka, który według dostatecznie czytelnego jeszcze zapisu z 13 maja 1697 roku wziął ślub rzymskokatolicki z Bronisławą Kampą z Grodziska, również byli cieślami. Mógłby więc mieć podstawy do przypuszczenia, że być może nie było to już zwykłe dziedziczenie ojcowskiego zawodu, ale jakieś z pokolenia na pokolenie coraz głębsze uczuciowe nim zniewolenie. Być może też z tego się brało ich, Nepomukowe, poczucie własnej – wynoszącej ich ponad otoczenie – wartości, jaką była zachłannie gromadzona a pilnie strzeżona wiedza o tajnikach drewna i umiejętności jego ciesielskiego obrabiania.

Zapewne sam Jan Nepomuk już też to podwójne-dwojakie opętanie w sobie nosił. Było tak, że godzinami mógł nieporuszony stać w warsztacie ojca, albo na zastodolnych łąkach, gdzie właśnie ociosywano przywiezione z lasu sosnowe i świerkowe pnie. Zapominał wtedy, skąd i po co przyszedł? Czuł się oszołomiony bliskością tych pni, widokiem ich pełnych i silnych kształtów, ich barwami i zapachami. Rozróżniał te zapachy już nawet po ciemku. Często celowo nie zapalał światła, kiedy wchodził do warsztatu wieczorem, a czując zapach świeżo oheblowanych desek, czy choćby trocin i heblowin, próbował sobie odpowiedzieć, jakie to deski czy trociny tak pachną – sosnowe, świerkowe, akacjowe, dębowe czy olchowe? Szczególnie jednak podniecał go wewnętrzny rysunek drewna, na oheblowanych listwach i belkach wyraźny jak barwna, czytelna do najcieńszych linii i najdrobniejszych kropek ilustracja. W miarę też jak się od ojca coraz

więcej dowiadywał o tych odsłanianych znakach, zaczął odczuwać coraz silniejszą dziwną radość z potrzeby i umiejętności odczytywania ich znaczeń. To było jak urzeczenie – dzień po dniu wciąż na nowo kładł obok siebie te różnorodne kawałki obnażonego drewna, wodził po nich oczami i palcami, porównywał podobieństwa i niepodobieństwa, z linii słojów, z ich grubości i zabarwień próbował dopowiedzieć sobie okolice i pogody, w jakich narastały, z zawężeń i gęstości sęków wyobrażenia podpowiadała mu nawet miejsca, na których dawne drzewo mogło rosnąć – pośrodku innych drzew, w gęstwinie, czy też na skraju lasu. Od ojca też wiedział już co nieco, jak inaczej każde drewno można i należy obrabiać, jak one się dłutom i heblom, ale i wzajemnemu sąsiedztwu różnie poddaje. Wiedział o jedynych – nie do podrobienia, ani do zastąpienia – cechach każdego z odmiennych gatunków drzew. Ale pewnego dnia miał sobie uświadomić, że jest jeszcze coś o wiele ważniejszego, niż tylko rzemieślnicza wiedza o tym, jak się z jakim drewnem obchodzić.

To się zdarzyło zupełnie niespodziewanie, kiedy do warsztatu ktoś przywiózł stół z nadłamaną nogą. Od razu było widać, że jest to stół z niedzielnego, gościnnego pokoju – taki był szeroki i taki gładki. Ojciec pooglądał stół z góry i od dołu, podniósł go nieco, jakby w rękach chciał zważyć jego ciężar, a kiedy z powrotem postawił go na podłodze, odłuszczył od nadłamanej nogi niewielki płat tej gładkiej, lśniącej powierzchni, jeszcze raz przyjrzał się stołowi, ale już było widać, jak patrzy na stół z nagłą niechęcią, ze zgorznięciem nawet, a potem z jakiejś gwałtownej mieszaniny słów, które zaczął jakby żuć i wypluwać przed siebie przez na wpół zaciśnięte wargi, zrozumieć można było tylko tyle, że stół, który wyglądał jak dębowy, w rzeczywistości był sosnowy, jedynie oklejony był dębowym fornirem, i że ten naklejony fornir nie tylko cyganił patrzących, ale też mówił nieprawdę o rzeczywistej, sosnowej duszy tego stołu – tak to mniej więcej ojciec powiedział.

Było to zaskakujące porównanie. I Jan Nepomuk nie do końca je wtedy pojął, choć wyczuł, że dla ojca mówi ono o czymś samym przez się zrozumiałym, znanym i bardzo ważnym, może nawet – najważniejszym. A w Janie Nepomuku już to tak potem zostało, że na rysunek każdej belki czy deski patrzył jak na sosnową, świerkową, modrzewiową, albo też olchową duszę. Być może też nazywał te rysunki i zapachy jakimiś przyjaznymi słowami, lub zgoła wymyślonymi imionami i zakłęciami, podniecony ich odurzającą pieszczotą.

I chyba coś podobnego działo się i z jego ojcem. Niejeden raz widział go, jak pochylony nad strugiem, heblem lub dłutem, poczynął bezgłośnie poruszać wargami, zdawać się mogło, że jakąś modlitwę szepcze, a twarz mu się wtedy odmieniała niezwykłym, jakby wewnętrznym jaśnieniem, które Jana Nepomuka onieśmielało i przyciągało zarazem.

To rozjaśnianie się twarzy ojca widział też w rzadkich, prawie uroczystych chwilach w izbie niedzielnej, gdy ze stojącej tam wysokiej szafy garderobianej zdejmował swoje, wykonane w latach czeladniczych, miniaturowe modele najbardziej niezwykłych więźb dachowych. Szerokie i wyraźnie za długie rękawy białej niedzielnej koszuli sprawiały, że ruchy ojcowskich ramion zdawały się być uroczyste spowolniałe, a dłonie jakby ze zawstydzoną delikatnością dotykały pajęczyny misternych drewnianych wiązań.

Z pewnością musiały to być konstrukcje rzadkiego ciesielskiego mistrzostwa. Wiele razy bowiem Jan Nepomuk widział obcych mężczyzn, którzy przyjeżdżali rowerami, pewnie też cieśle, albo tacy, którzy chcieli sobie nowy dom postawić, którym ojciec te swoje arcydzieła wnosił na podwórko, na jasne światło słoneczne, a oni obchodzili je dookoła, potem nachylali się nad nimi z różnych stron, długo badając oczami i palcami zadziwiającą a z pewnością bezbłędną logikę ich konstrukcji. Ale też – o czym o wiele lat później, gdy ojciec już nie żył, przypominali Janowi Nepomukowi jego ujkiwie i sąsiedzi – dziesiątki domów, nie tylko po tej tu, północnej, stronie Góry Świętej Anny, nosiło na sobie więźby naznaczone ich rodzinnym znakiem ciesielskim. Ten znak to był rzemieślniczy gmerk, jak o nazwie takiego znaku opowiedziała mu kiedyś potem jego nauczycielka licealna, pani Firlej.

Pani profesor Firlej od historii i języka polskiego zatem zajęła to miejsce, na którym majster Kapica miał Jana Nepomuka uczyć ciesielstwa i stolarstwa. Jeszcze w niedzielę rano, w przeddzień umówionego terminu zgłoszenia się w warsztacie, ciesielsko-stolarska przyszłość zdawała się dla Jana Nepomuka być pewna i zrozumiała. Ale po powrocie z porannej mszy, kiedy jak zawsze zasiedli do niedzielnego śniadania w pierwszej, bliższej sieni kuchni, do domu niespodziewanie wszedł kierownik ich szkoły, pan Pawełek, i jeszcze raz zaczął matkę namawiać, by jednak Janka posłała dalej na naukę do szkół, do miasta.

– Chyba szkoda by było chłopaka, gdyby się wyżej nie kształcił. Zdolny jest! – przekonywał. Matka zaś z pewnością znowu poczuła się w sobie rozdwojona, jak nieraz już, odkąd została z dziećmi sama.

A z Janem Nepomukiem, jej pierworodnym, prawie od samego początku zmartwień i niepewności, i to tych najgłębszych, nie brakowało. Jeszcze nie miał roczku, kiedy przez kilka dni trzymała go nieprzytomnego gorączka tak wysoka, że nie powinien był przeżyć nawet jednego dnia. (Starka, której prawie połowa z tuzina jej dzieci poumierła, nim jeszcze zdążyły dorosnąć, dopiero po roku, czy nawet później, wyjawiała, że dla chorego Hanka już była potajemnie uszyła koszulkę pogrzebową do trumny, tak była pewna, że dziecko tej gorączki nie przeżyje). Sprowadzony z miasta lekarz po przebadaniu chorego powiedział, że to równoczesne zapalenie płuc i zapalenie opon mózgowych, i że on już nic tu pomóc nie może, trzeba jednak mieć na-

dzieję w Bogu. Ale na koniec – jakby mówił jeszcze i do innych – starał się matkę pocieszyć:

– Frau Nepomuk, ich denke, dass der Junge noch gross und stark wird, wie eine Eiche. So, wie es Deutschland braucht!¹ – zapewnił głośniejszym, niż to w małej izbie było potrzebne.

– Dobry to ból dochtór, ten Schön – wzdychała potem bardzo często matka, wspominając tego Żyda ze Strzelec, jakby nie mogąc się pogodzić z tym, że kilka lat później został z miasta wywieziony; ludzie mówili, że do jakiegoś obozu pracy w Auschwitz, ale nikt nie wiedział dokładnie, gdzie to jest. I nikt też już potem nie słyszał, żeby był stamtąd wrócił.

Matka zapewne zapamiętała te słowa nadziei doktora Schöna, ale też chroniła teraz Jana z potrójną zapobiegliwością – gdy tylko zawiąło chłodniej, a co dopiero gdy nadciągały zimne deszcze albo silniejsze mrozy, zatrzymywała go w domu, zaś przy lada katarze okładała go zołgowkóma, by miał ciepło, a jakby za to bardzo wcześnie nauczyła go czytać i skądś tam przynosiła mu na to domowe siedzenie – może kupione kiedyś, może wypożyczone od sióstr – roztomajtnie książki; jedną z nich zapamiętał do dzisiaj – mroczną powieść o Wikingach, o „ostatnim rejsie *Gunborgi*”.

Właściwie to zapamiętał wyraźniej jedynie tajemnicze i jakby rozkołysane północnymi morskimi falami imię tego okrętu. *Gunborg* – ono też stało się urzeczeniem, w gruncie rzeczy podobnym do tego, jakie go zniewalało gdy przyglądał się przywiezionym z lasu pniom drzew, albo też oheblowanym deskom w warsztacie ojca. Bo też po latach miał poznać i zrozumieć, że również każde słowo ma swój wewnętrzny nieomylny rysunek i czytelne ślady swojej przeszłości.

Teraz matka w tym swoim rozdwojeniu serca wsiadła na rower i pojechała na drugi koniec wsi do swojego domu rodzinnego, do siostry Pauli.

Paulina była najmłodszą spośród ośmiu sióstr, jeszcze nie wydana, choć chętnych do zalotów, z wielu bliższych i dalszych wsi, a nawet z miasta, nie brakowało. Ale ona na pewno nie czekała na pierwszego lepszego, choć przecież nie była ani trochę zarozumiała, by chciała między chłopcami wybierać. „Ona moł charakter”, powiedziała kiedyś Nocońka z młyna, która miała skłonność, a i niepisane podstawy, by oceniać ludzi. „Ma charakter – jak wszystkie Gawlikowe”. Paula pracowała od dwóch lat w sąsiedniej gminie jako urzędniczka w spółdzielni samopomocy chłopskiej, miała więc do czynienia z różnymi ludźmi i wiedziała więcej i lepiej. Nie raz już poradziła mądrze i odważnie, nie oglądając się na gadanie innych.

¹ Pani Nepomuk, myślę, że chłopak jeszcze będzie duży i mocny, jak dąb. Taki, jak Niemcy potrzebują!

Matka z pewnością musiała się bać tego gadania, gdyby dziecko jednak do tych szkół dalej poszła. Szczególnie jej kuzyna Alfreda, który kiedyś, niedługo po tym, jak wrócił z amerykańskiej niewoli, wywożąc im na ich pole jesienny obornik drwił jadownicę ze wszystkiego, co tu po powrocie zastał. Zwłaszcza ze sposobu mówienia tych nowych miastowych, a także tych, którzy pojawili się we wsiach skądś tam z daleka, przesiedleni hadziąje. „Nie idzie tego suchać. Sami panowie i panie. Z przodku, z zadku i postrzodku, co drugie słowo, proszę pana i proszę pani. I te ich ś i ć. Tak jak się gołdoł, sici cici, Polska w rzici!” A kiedy matka zgorszona wskazała głowę na stojącego Hanka, kuzyn zmarszczył się wyraźnie urażony. Ale dodał jeszcze, by pozostać na swoim: „Dyć posuchej nawet tego, jak dzisiaj te towarowe pociągi po szynach do Łopoloł abo do Fosowskiego jadą. Dołwniej, za Niemca, to żeś słyszała jakby ciężki grzmot szoł: Don-ner-wet-ter, Don-ner-wet-ter! A terożki? Teroż słyhać, jak to wszystko nienałoliwione piszczy: O Jezu! O, Jezu!; jak caołł ta jejich mowa!” Wiedziała więc już, co mógłby jej powiedzieć teraz, jeśli Paula ją przekona. „I po co to synkowi?”, powiedziała by z ironicznym grymasem. „Trocha szewca, trocha masarza, to zawsze stykło, co dopiero terożki. Nawet jak nie bandzie chcioł łostać na gospodarstwie!”

Siostra Paula ją przekonała. Szybko i zdecydowanie, tak jak to umiała. „Pański wóz, to pański wóz, a tego, czego się nauczy, nigdy nie straci i nigdy nie bandzie mu tego za kans. A na naszych ludzi nie suchej, zawsze za plecoma coś gołdają, a myśleć bandą zołwistnie jeszcze coś inkszego!”

Matka wracała więc uspokojona – przynajmniej na tyle, by czekającemu Jankowi powiedzieć, że, jeśli chce, może wziąć koło i pojechać do tych Strzelec się zapytać, nawet zarołł, bo choć to niedziela, to można ta szkoła i w niedziela jest łotwartoł. Być może jednak się i trochę lękała, że do jutra mogą wrócić jej niepewności i obawy.

Jan pojechał najkrótszą, polną drogą przez Kosicki las i Nową Wieś, którą przez ostatnich kilka lat, latem i zimą, jeździł dwa razy w tygodniu na strzelecki wolny handel z czym się tylko z ogrodu i z gospodarstwa dało, a musiał jeździć bardzo wcześnie rano, kilka godzin przed rozpoczęciem lekcji w szkole, choć niekiedy i tak nie zdążył na czas wszystkiego posprzedawać; kierownik szkoły przymykał jednak oczy na jego spóźnienia, a nawet na całodniowe nieobecności, wiedział o tych jego wyjazdach na targowisko, ale był spokojny, że Jan wszystko nadrabia i na koniec roku i tak wszystkich w klasie przegoni.

Niedaleko za wsią, po minięciu dwóch kudłatych wierzb rosnących przy brzegu wąskiej Mrzigiłódki, która w tym miejscu przepływała betonowymi rurami na drugą stronę, droga łagodnie podnosiła się w górę na wzniesienie tego długiego, rozciągniętego od wschodu na zachód garbu pól, który

pośrodku – tam, gdzie ze wsi się jechało tą twardą kamienną drogą ku szosie i na Kościelniokowe pole – rozchylał się na te dwie – Noconową i Skórową – górki.

Po wjechaniu na wzniesienie droga biegła między rosnącymi po obu jej stronach starymi czereśniami (kiedy czereśnie zaczęły dojrzewać, przychodził tu wieczorami z chłopakami ze wsi i zawsze im się udawało nazrywać owoców za koszule aż po szyję). W tym miejscu kończyły się pola wiejskie, a zaczynały ogromne pola dworskich majątków z sąsiedniej Rozmierki.

Kiedy potem, po godzinie, wracał z powrotem – oszołomiony, że liceum w Strzelcach zastał otwarte i od razu się zapisał na egzamin wstępny już następnego dnia, w ten sam poniedziałek, w który miał po raz pierwszy pojechać do warsztatu majstra Kapicy – przy ostatnich drzewach bezwiednie zsiadł z roweru, oparł go o najbliższy pień i chyba po raz pierwszy popatrzył tak niezwykle poruszony na swoją wieś wyraźnie tam niżej ułożoną także ze wschodu na zachód, wzdłuż niewidocznej stąd Mrzigiłódki, która potem na północno-zachodnich krańcach wiejskich zabudowań wypływała w kierunku oddalonego od wsi młyna. Wokół wsi widoczne były prostokąty i kwadraty ich pól i łąk, które nazywali tymi znanymi wszystkim od dziecka nazwami, choć zarazem były to nazwy i trochę zagadkowe, jakby otulone przesłonami dawności. Tak to chyba odczuwał, w każdym bądź razie na pewno teraz, kiedy je stąd wyszukiwał i rachował oczami.

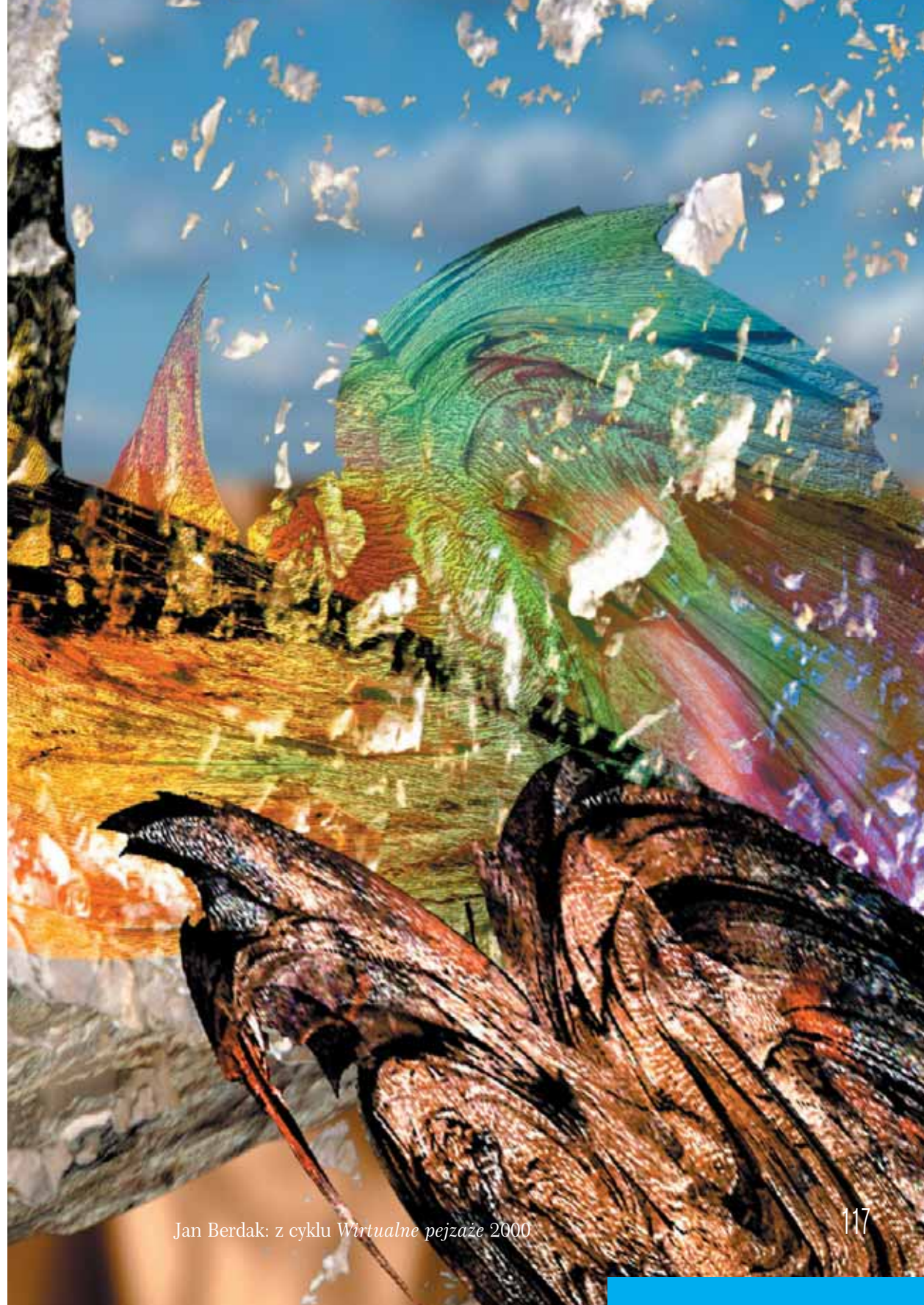
Ich własne pola znał na pamięć i na pamięć, w najciemniejszą noc, by na nie trafił – na Kościelniok więc, na Wojtalowe, na Farskie i na Księżę, na Ku Grodzisku i na Podlesie, na Pańskie i na Stawiska, wreszcie na Sapa i na Dołki. Każde z nich różniło się od poprzedniego i zabarwieniem ziemi, i jej wilgotnością albo piaszczystą suchością, a do tego jeszcze – tylko im w domu dokładnie znanymi – nie sianymi, a co roku, obojętnie jaka pogoda by nie była, na nowo wyrastającymi dzikimi zielskami, a to, na jednym, ostrą trzciną, a to, na drugim, gęstymi krzewinami czerwonych polnych maków, a to, jeszcze na innym, ciasno, kępa przy kępie, rumiankami i drobnymi polnymi bratkami. Wiedział też, na którym polu można się natknąć na łąsicę, na którym zaś, częściej niż gdzie indziej, zakładają swoje gniazda kuropatwy; trawy i siana na ich dwóch łąkach – Ku Rozmierce oraz na Podlesiu – też były aż do zapachu różne.

Jan patrzył więc na te pola i na wieś pośrodku jakby je niespodziewanie na nowo zobaczył, inaczej, niż dotąd. Zdawało mu się, że te ich na pół swoje, a na pół zagadkowe nazwy po cichu bezustannie mówią do siebie o czymś, o czym dotąd nie wiedział i nigdy o czymś takim nie pomyślał, a co teraz wiedzieć bardzo by chciał. Zdawało mu się też, iż nad tym wszystkim – aż po widoczne za jego plecami nieco z boku, po prawej ręce, kominy strzeleckich wapienników, po ciemne budynki dworu w Rozmierce na północ-

nym wschodzie, po rozproszone na północy pod siną ścianą lasu domy Grodziska, po czerwoną szkołę i szary kościół w Suchej na zachodzie, wreszcie po zamglony w czasie upałów, a wyraźny przed deszczami grzbiet Góry Świętej Anny na horyzoncie południowym – powietrze drży także pospołu swojskim, jak i zagadkowym migotaniem, wyraźnie coś mówiącym; czuł niejasno, że jest to migotanie skierowane i do niego, choć przecież tego nijak zrozumieć nie umiał. Zmieszało go to i zaniepokoiło, ale nie umiał, ani też nie próbował odpowiedzieć sobie – dlaczego?

Po chwili zdziwił się tym obrazem, ale też nie umiał sobie powiedzieć, skąd mu się on wziął. Nie wspomniał też o nim matce, kiedy już jej wszystko opowiedział o tym, jak tę swoją nową szkołę znalazł, jak ona wygląda i jak się w niej zapisał na jutro.

Matka wysłuchiwała go uważnie, a potem, po chwili milczenia, zapytała, o której musi tam na tym egzaminie być. Kiedy Jan pamiętał, że o dziewiątej do południa, powiedziała do niego trochę przyciszonym, jakby łagodnie nakazującym, a może tylko proszącym głosem, że może więc rano pójść do kościoła na mszę, aby się pomodlić za ojca i prosić o dobrych nauczycieli w tej szkole...



Irena
Wyczółkowska

Dawna Grecja

Czarny wąż. Kamień jakby ze śladem dłoni,
o, tu wyraźnie palce. Drzewo, które wygląda
jakby na chwilę znieruchomiały
walczące centaury. Pasterz (nie patrz na dzinsy!) z lokami
jak u antycznych posągów.

Ona jest, musi być, próbuję rejestrować znaki,
dowody istnienia, nawet najdrobniejsze.

Wielki ptak. Jego cień nad wyschniętym korytem rzeki
niczym przepowiednia.

Głazy jak zaciśnięte pięści – gigantów?
Szczelina w skale: mroczny zapach,
jakiś chrobot jak mrukliwe szepty, może to jest
jedno z tych miejsc, gdzie Zejście, i czy wystarczy
ofiara z krwi obtartej przez niewygodny sandał piętę?

Bilet

W dawno nie otwieranym tomiku poezji
znalazłam zakładkę:
bilet na wodolot.

Rzecz w tym, że miała to być podróż
z jednej egzotycznej wyspy na drugą,
gdzieś daleko stąd, gdzie nigdy nie byłam
i już na pewno nie będę.

Na bilecie rysunek palm, za nimi dymiący wulkan.

Pewnie komuś pożyczałam tę książkę,
tak, to rozsądne wyjaśnienie.
Ale może inaczej: czary materializacji –
odpowiedź łaskawie usposobionej Euterpe,
na te wszystkie głupie pytania, czym jest, i po co, poezja.

Didaskalia do dramatu

Chłopiec zjawia się u kolegi, za chwilę pójdą tam,
gdzie wszystko ma się rozstrzygnąć (może to szpital,
może sąd, któreś z tych miejsc, gdzie trach!, klamka zapada),
czeka w pustym pokoju, powietrze jest ciężkie,
jakby ileś osób, rodzina, sąsiedzi, czekało tu razem z nim,
ubranie rzucone na wytartą pluszową kanapę wygląda jak skóra,
z której ktoś zdołał się wyslizgnąć w pośpiechu, chłopiec
czeka, rozgląda się wokół, widzi pod lampą lep na muchy
– kto dziś wiesza takie paskudztwo? – niektóre jeszcze żyją,
i chłopcu przychodzi nagle na myśl, że jeśli by je ocalił,
to może sam Los, brzęczący raz wyżej, raz niżej,
postara się mu dopomóc, wstaje, by przyjrzeć się z bliska,
jest w tym odraza i żal, tak wczoraj
patrzył na siebie z lustra, wchodzi kolega: Idziemy!,
nagły przeciąg przez chwilę kołysze lep jak wahadło –

(1995)

Morze mogłoby

Morze mogłoby się odezwać do tego mężczyzny,
ale uznaje, że to kiepski pomysł –
nie należy rozmawiać z ludźmi,
ani obłoki, ani kamienie od dawna tego nie robią.

Wysłała w jego stronę
stado szarych smoków z białymi szalikami na szyi,
jeśli nie jest głupi, zrozumie,
że chciałyby go pocieszyć.

Dyskretnie zabiera sprzed jego oczu
stary but z wywalonym jęzorem –
przypomnienie wędrówek po nieprzyjaznych drogach,
i jeszcze szybkim ruchem tworzy małe jezioro
o wodzie przezroczystej jak lśniąca czystością
szyby w domu gdzieś tam za horyzontem,

tak, morze naprawdę się stara.



Wspomnienie o wspomnieniach

Mój ojciec nic tylko się żegnał i ginął –
i tak całe lata

Przychodził do burej piwnicy
gdzie się w czasie Powstania siedziało
podnosił mnie do góry do góry wysoko
pod sam sufit z pajęczynami
A potem ginął
i nawet nie wiadomo na której ulicy

Aż któregoś dnia dostałam od dalekiej ciotki
dalekiej bo aż z Ameryki
znalezione przez nią w przedwojennych szpargałach
zdjęcie z Zakopanego –
bielutkie góry i ojciec na nartach
taki ładny młody
w pumpach i swetrze z golfem

I odtąd już nie tylko żegna się i ginie
teraz także szuuu! – jak na skrzydłach
w słońce

* * *

Świat bez Janka S.
nie będzie większy ani mniejszy

*Co było w tobie z ognia, przeistoczy się w ogień,
co było w tobie z ziemi, wróci do ziemi,
co było w tobie z powietrza, uleci w powietrze,
co było w tobie z wody, zamieni się w wodę*

Nie byłam na jego pogrzebie
bo to w innym mieście –

łatwiej więc myśleć że postanowił zamieszkać na stałe
w tym swoim pnącym się pod górę lesie

w wydrążonym pniu przechowuje Epikteta
i to jedyna rzecz stąd

łagodne duchy roślin
uczą jak cierpliwie się godzić z Niespodziewanym

Nie nosi już tej śmiesznej spłowiałej czapki
bo słońce tam nie pali – jest samym światłem:
między zielonymi kolumnami złocisty ołtarz

Cytat z Epikteta z: *Diatryby*.
Encheiridion, przeł. i opr. Leon
Joachimowicz, Warszawa 1961

Irena Wyczółkowska,
ur.1941. Poetka. Pracowała
w Wydawnictwie Uniwersytetu
Opolskiego, współpracuje z Radiem
Opole. Autorka ośmiu tomików
poetyckich, z których ostatni to
Ulica Równoległa. Mieszka w Opolu

Wiersz otwarty na oścież

Wiersz otwarty? To znaczy – jaki?
Można do niego wejść
i zmienić wierzchołki gór na podobne do tych z dzieciństwa,
na szpitalnym łóżku, z całym uszanowaniem,
zamiast czyjejś matki położyć swego ojca,
to jego dłonie zobaczyć na koldrze – i swoją łzę na nich.

Można się tam poszwendać,
a można kroczyć powoli jak w galerii,
gdzie lśniące posadzki i tyle rzeźb,
niektóre jak bryła kryształu: piękno nie do rozumienia.

Tam się wie na pewno, o czym nuca ptaki,
gdy nagle budzą się w nocy,
można bez trudu znaleźć się we wnętrzu
cieplej ciemności ich gniazda.
Można mieć w tym wierszu znowu cztery lata
i kryć się za matczyną spódnicą,
osiemdziesiąt lat – i nie mieć gdzie się schować.

Wiersz otwarty to taki, który się jednak zamyka,
na zawsze zatrzymując w swym wnętrzu.

Adela z dołeczkiem w policzku

Czy jej rodzice, którzy od niedawna
mieszkają już Tam, wysoko,
wiedzą o jej chorobie, wiedzą, że umiera?

Naprawdę nic nie mogą zrobić, wstawić się, ubłagać?
Czyżby ich tak dokładnie oczyszczono
z najmniejszych nawet drobinek współczucia,
takiemu poddano w Windzie (po naszymu: śmierci),
odkazaniu, by zniszczyć groźne sentymenty?

Czy w piżamach ze srebrnej flaneli
nic tylko by patrzyli, jak ich krągłe pienia
podskakują, tocząc się wśród obłoków
i nawet im na myśl nie przyjdzie,
by zerknąć, co tam na parterze?

Adela jest taka młoda. Ma dołeczek w lewym policzku,
a tańczy jak ładnie!

Panie Boże, wybac. Mówię do siebie,
bo od wczorajszego telefonu miejsca sobie nie mogę znaleźć.
Wiem, wiem, Twój Plan to nie puzzle.

Jacek Gutorow

Czytając WIERSZE IRENY WYCZÓŁKOWSKIEJ

Impresje

Wiersze Ireny Wyczółkowskiej obchodzą się z daleka i nie chcą zwracać zbytnej na siebie uwagi. Rola pośredników zupełnie im wystarcza; nieźle wpisują się w rolę mediów przywołujących duchy – te z przeszłości, ale też te z teraźniejszości, bo teraźniejszość posiada własne widma, niewidoczne w świetle świadomości, ale jednak. Ważny w tych wierszach moment wychodzenia ku przedmiotom i podbijania stawki takiego spotkania. Przedmioty nabierają wagi, jakby przez chwilę bardziej ciążyły ku ziemi i ku sobie, i ku czytelnikowi. Można chyba mówić o obrotach ciała, już to obchodzących się z daleka, już to przyciągających się i wchodzących w relację słów i fraz. Bo wszystko odbywa się tu – trochę siłą rzeczy, ale też za ich błogosławieństwem – w ułożeniu słów. A słowa ułożone są w tych wierszach precyzyjnie, przy czym jest to precyzja uczuć, a nie wywołu czy argumentacji.

Przez wiersze Wyczółkowskiej często przelatują ptaki – potrzebny byłby ich katalog, bo przecież nazwy ptaków to też poezja – zatrzymują się w nich, ale przelotem, tak, że wiersz ani na chwilę nie staje się klatką; wręcz przeciwnie, nabiera lekkości i staje ptasim lotem. W. B. Yeats pytał, czy można odróżnić taniec od tancerza. Moje pytanie na marginesie wierszy Wyczółkowskiej: czy można, a właściwie czy nale-

ży odróżnić ptasie wiersze od lotu, którego nie sposób policzyć na palcach, tak jak liczy się sylaby w każdej linijce, każdym wersie przypominającym teraz ptasią smugę, smugę skrzydła nisko nad ziemią, bo chodzi tu o spotkanie ptaka i poety? Bądź poetki, choć w locie takie różnice nie mają już większego znaczenia. O niektórych wierszach można powiedzieć: „ujdą”. O wierszach Wyczółkowskiej należałoby mówić:

„ulecą”, albo właściwiej: „lecą”, bo w tej poezji zakłada się terażniejszość wiersza i zdarzenia lektury; chodzi o spotkanie na skrzyżowaniu wiersza, czy też może lepiej: w jego cieniu. Bo każdy wiersz rzuca cień.

Są to wiersze wzorujące się na ciszy. Wzór rzadko jest widoczny, a jeśli nawet, to każda próba nawiązania nań staje się nieuchronnie przekładem. Przekładem z ciszy, przekładem ciszy, czymś obok, mniej więcej takim samym, ale nie do końca, jakbyśmy szli ulicą równoległą do tej, którą właśnie idziemy. *Ulica Równoległa* – tytuł tomu z 2005 roku – to doskonała figura poezji w ogóle. Ale nie tylko poezji. Również doświadczenia świata i doświadczenia czasu, który – jak to uczyli nas mistrzowie Eliot i Bruno Schulz – posiada wiele bocznych odnóg, odgałęzień, trybów niedokonywanych, niespełnionych, potencjalnych. To jakby zakładki, które znaczą miejsce przerwania lektury, ale mają też własne istnienie, o których dobry poeta nie zapomina. Bo bycie poetą to bycie ku temu wszystkiemu, co zawadza, wystaje, nie pozwala iść, zatrzymuje wzrok i wydaje się zwykłym przedmiotem.

Kiedy tak spisuję swoje wrażenia po kolejnej lekturze książek Ireny Wyczółkowskiej, to czuję, że język sam mnie niesie, a ja próbuję chwytać go za ogon. Jacek Łukasiewicz: „Wiersze zawarte w tym zbiorze [pisane na marginesie tomu *Ptaszysko*] nie wymagają komentarza”. To prawda. Właściwie komentarz psuje wiersz, narusza jego integralność, zakłóca spokój słów, które chcą coś powiedzieć poza obiegiem krytycznym. Ale jednocześnie każdy wiersz ciągnie za sobą łunę: serie skojarzeń, impresji, wspomnień, antycypacji, które też domagają się ujawnienia. Tylko jak opisać takie impresje? Czuję zresztą, że nie potrafię napisać o wierszach Wyczółkowskiej niczego nowego. Nie chodzi o to, że

Jacek Gutorow,

ur. 1970. Poeta, tłumacz, krytyk literacki i eseista. Doktor habilitowany – nauczyciel akademicki w Uniwersytecie Opolskim. Autor pięciu zbiorów wierszy i 4 zbiorów – esejów (m.in. *Urwany ślad*). Ostatnio ukazała się jego książka poetycka *Inne tempo*, którą nominowano do Nagrody Literackiej Nike 2009. Mieszka w Opolu.

się zamykają przede mną – bo się nie zamykają. Jest raczej tak, że ich esencja zostaje wyciśnięta w nich samych. To są wiersze od początku do końca; tytuł i kropka po ostatnim słowie są jak ramki (ale nie chodzi o klatkę), każdy dodatkowy gest jest naddatkiem, jest zbędny. I tak niewątpliwie powinno być. Wiersz jako pierwszy impuls i jako wyczerpanie wiersza.

Trudno się pisze o tych wierszach chyba dlatego, że organicznie wyrastają z pojedynczych słów i zdań, rodzą do odrębnego życia, i już nie dają się sprowadzić do początkowych konstatacji. Tyle w tej poezji nieprzewidywalności, tyle zaskakujących zwrotów i tropów. Jak w wierszu zaczynającym się od słowa „zejście” (z tomu *Ulica Równoległa*):

a czasem się bardzo powoli
schodzi
– jakby tu można być ostrożnym:
uwaga ostry kamień uwaga koleczasta gałązka –
nie dostrzegając nikogo niczego
patrząc przed siebie

Zresztą tropy prowadzą w najróżniejsze strony: charakterystyczną cechą tego i innych tomów Wyczółkowskiej jest różnorodność, otwartość na różne języki i idiolekty. Choć jest też dążenie do minimalizacji formy poetyckiej – czytelne w kilku wierszach odwoływanie się do poezji i malarstwa Dalekiego Wschodu, tak jakby autorce patronowali japońscy i chińscy mistrzowie małych form. Ale jednak przede wszystkim wielość rejestrów, poziomów rejestracji. Wrażenie, że poetka tłumaczy dla siebie i czytelników słowa z języków nieledwie obcych, zasłyszanych na ulicy lub w szpitalu, przeczytanych w gazecie, i nie do końca zrozumiałych. Zapewne, takie przypadkowe frazy i kwestie pojawiają się gdzieś na marginesach wierszy – ale jednak nadają im charakterystyczny posmak „mowy żywej”.

W wierszu *Śnieg (Ulica Równoległa)* doszukuję się czegoś w rodzaju poetyckiego credo:

Zawsze to samo! Coś – poprzez coś innego,
kluczając, okrężną drogą, nigdy rzecz
sama w sobie. Czy na tym ma to polegać?
Jakby ktoś miał wytropić,
coś udaremnić, odebrać – co?

Obrazy kluczenia i tropienia nie są może w tych wierszach częste, jednak w trudno uchwytny sposób wyznaczają ich tonację. Choć mogłoby się wydawać, że Wyczółkowska woli język bezpośredni – w każdym razie doskonale odnajduje się w mowie potocznej i rejestrach kolokwialnych – to przecież kolejne lektury *Ulicy*

Równoległej, ale i książek wcześniejszych, odsłaniają poziomy wieloznaczności i poetycką wrażliwość na poszczególne słowa, a nawet dźwięki.

Obrazy obsesyjnie powracające w tych wierszach. Lustro, linia spotkania, morze. Stąpienie, odlot. Spotkania w przypadkowych miejscach. Odbicia: od czegoś, w czymś. Spojrzenia wstecz. Marzenia nierzadko spalające się ze wspomnieniami (chciałem napisać „splatające się”, ale język niesie mnie dalej). Wiele wierszy powraca w przebraniu, jak postacie ze sztuk Szekspira. Rozalinda przebrana jako Ganimed, a potem nagle mdlejąca zupełnie jak dziewczyna. W wierszach Wyczółkowskiej czasy, tryby, rodzaje i spojrzenia są wymienne – jako czytelnicy powinniśmy z tego korzystać. Wymienność słów i obrazów, które nakręcają opowieść, ale też zatrzymują ją w najmniej oczekiwanych momentach. Węzły, sploty, ścięgi. I poczucie, że musimy trzymać się wiersza, że poza nim rozpościera się jakaś pustynia.

Pustynia. To słowo, użyte w kontekście wierszy Ireny Wyczółkowskiej, może dziwić. Jest to bowiem najczęściej poezja znajomych, oswojonych pejzaży. Pojawiają się przecież w niej perspektywy nieco odmienne, nieoswojone, otwierające się na ciemność. Morze, pustynia i ciemność splatają się w wierszach z tomu *Ptaszy-sko* (oczywiście nie tylko w nich; w mini-poemacie *Dziecko* pojawia się Morze Ciemności). W wierszu *Mare Tenebrarum* widok morza zamyka się nagłą epifanią: „Minał lęk przed ciemnym pokojem/ pozostał lęk przed ciemnym”. Jeszcze bardziej dobitnie rozbrzmiewa zagadkowy wiersz *Fatamorgana*:

Przed zaśnięciem wołam psa:
chodź, opowiedz mi bajkę,
razem z bajką będzie nas w tym pokoju więcej.
„Była sobie pewna pustynia
– opowiada pies, który w mym domu
nieco książek liźnął –
i czuła się bardzo samotna.
Któregoś dnia pustynia
namalowała sobie fatamorgane,
oparła ją o ścianę powietrza
i od razu zrobiło jej się weselej”.
Cóż to była za fatamorgana?
„Nie wiesz? – dziwi się pies – pustynia!”
I wytrząsa z sierści resztki piasku
z wieczornego spaceru.

Dziwne podwojenie: pustynia otwiera się na pustynię, na pustyni odkrywamy jeszcze jedną pustynię. Podobnie z obrazami morza, zwłaszcza w nowszych wierszach, gdzie prawie zawsze obrazy morza splatają się z obrazami matki – jak w wierszu *Morze podchodzi pod sam dom*:

Raz jeszcze sen o matce:
 tym razem przeprowadzam się do mieszkania po niej.
 To blisko, zaledwie kilka pięter, ale stamtąd widać już morze.

I okazuje się, że to wcale nie jest tak pięknie
 patrzeć na nie i patrzeć bez ustanku...

woda może się wędzić
 w każdej chwili, niespodziewanie...

Te impresje biorą się z czytania wierszy, ale i ze snów, jako że każdy dobry wiersz wcześniej czy później powraca we śnie, albo przynajmniej jako sen – może nawet niewyśniony, ale przeżyty powtórnie. Podwójny sen o wiośnie (jak u de Chirico). To nieco inne podwojenie od tego pojawiającego się w *Fatamorganie*. Teraz chodzi o spotkanie z czytelnikiem. I takie też jest moje ostateczne rozpoznanie tej poezji. To wiersze o barwie i fakturze spotkania: człowieka i przedmiotu, człowieka i zwierzęcia, człowieka i człowieka. A potem wiersza i czytelnika, czytelnika i poety (poetki), nas w wierszu i wiersza w nas. Mam wrażenie, że zawsze chodziło o spotkanie. Kolejne wiersze to definicje spotkania, ale przede wszystkim spotkania – na rogu, na poboczu, na zakręcie, na skrzyżowaniu wiersza. Ile jeszcze niewypowiedzianych miejsc. Ile nowej muzyki. Spotkanie dwóch słów może być spotkaniem parasola z maszyną do szycia. Ale jest przede wszystkim spotkaniem dwóch słów; dwóch snów.

Czytając wiersze Ireny Wyczółkowskiej. Powinienem właściwie tutaj się zatrzymać. Na tym zdaniu. Na tej jednej kropce. Bo dalej są już tylko wiersze. Częstotliwość wyłącznie poetycka. Wchodzenie do nich z krytyczną analizą to jak wchodzenie z butami do pokoju. Być może poezja to głównie sprawa brzmienia głosu, intonacji – spraw, o których pisać się nie da, bo są dane tylko raz i tylko jednej osobie. Być może to właśnie chciała powiedzieć Pani Irena w ważnym utworze zatytułowanym *Wiersz otwarty na oścież*: „Wiersz otwarty to taki, który się jednak zamyka/ na zawsze zatrzymując w swym wnętrzu”. Otwarte drzwi pozostają drzwiami. Słowa puszczane na wiatr pozostają słowami – nie znikają, pozostają w mowie świata, w jego niepoliczalnym, gigantycznym słowniku.

Nie zachowuję tu rezerwy, którą kojarzymy z wypowiedzią o charakterze krytycznym. Nie wiem, być może to źle. Gubię współrzędne i punkty odbicia. Staram się pozostać w żywiole wierszy. Daję się mu nieść i robię notatki. Nie wychodzę przy tym z wierszy Wyczółkowskiej. Naprawdę. Imituję ich chód. Przedrzeźniam ich śpiew. Naśladuję głosy ptaków, które pojawiają się w wierszach. Próbuję podczepić się pod częstotliwość, która raz po raz mi umyka. To tak, jakby miało się słowo na języku. Podane na tacy, a przecież nie możemy go sobie przypomnieć.

Czytam kolejne książki poetki. W kolejności ukazywania się, ale też w kolejności zupełnie przypadkowej, usiłując dotrzeć do jakiegoś innego porządku i odnaleźć jakiś inny wzór. Czytam nowe wiersze, publikowane tu i ówdzie, ale nie zebrane jeszcze w książkę. Odnajduję znane motywy. Wynajduję nowe. Bo miejsca dla czytelnika jest w tych wierszach sporo. Można się rozgościć. Można odnaleźć siebie. Ale trzeba wciąż pamiętać, że te wiersze obchodzą się z daleka. Jak statki na horyzoncie. Często chce się być takim statkiem. „Miała to być podróż/ z jednej egzotycznej wyspy na drugą/ gdzieś daleko stąd, gdzie nigdy nie byłam/ i już na pewno nie będę” (*Bilet*). To już ostatnia impresja. Ale wcale nie ostatni wiersz. Bo w tym samym wierszu czytamy jeszcze: „W dawno nie otwieranym tomiku poezji/ znalazłam zakładkę”.



Bogusław Żurkowski

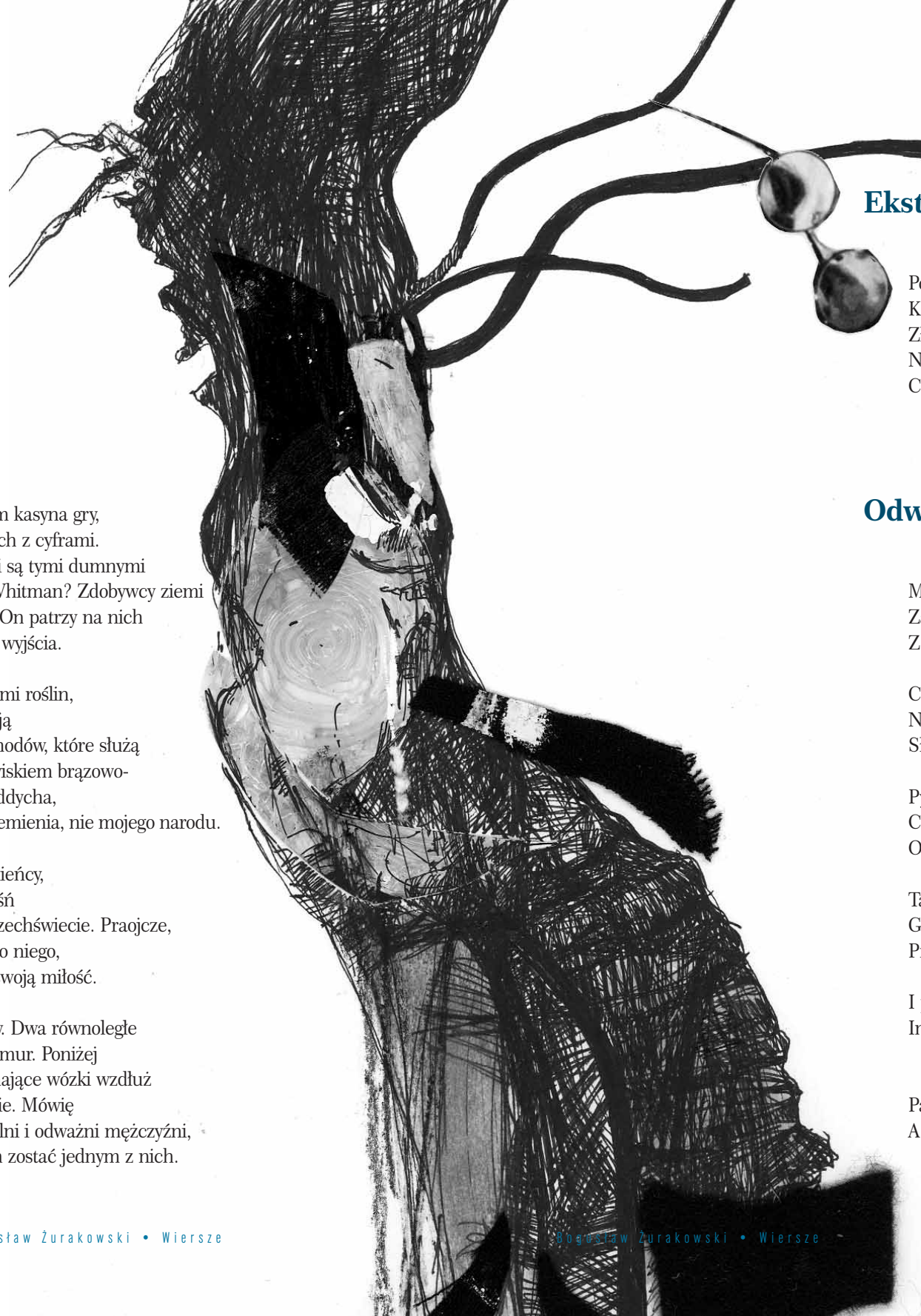
Spojrzałem w oczy Indianinowi

Spojrzałem w oczy Indianinowi – w samym centrum kasyna gry,
Gdzie dwustu białych codziennie siedzi przy stolikach z cyframi.
Wrzucają pieniądze, wydobywają pieniądze. Czy oni są tymi dumnymi
Mężczyznami i kobietami, o których śpiewał Walt Whitman? Zdobywcy ziemi
Walczą teraz z automatami pełnymi przekleństw, a On patrzy na nich
Czujnym okiem jak na stado bizonów w dolinie bez wyjścia.

Wodzu, który kochasz naturę i rozmawiasz z duchami roślin,
Co widzisz tam, daleko, poza halą kasyna, poza twoją
Osadą zbudowaną ze starych turystycznych samochodów, które służą
Za wigwamy; i jeszcze dalej, poza kanionem i pastwiskiem brązowo-
Białych koni? Co widzisz w Wielkiej Wodzie. Fala oddycha,
Śpiewa, uśmiecha się. Nucę pieśń odchodzącego plemienia, nie mojego narodu.

Jeżeli ten tam to wróg, tutaj jestem. Moi współplemieńcy,
Śpijcie spokojnie, jako wódz czuwam. Śpiewam pieśń
Plemienną: Praojcze, wysłuchaj mnie gdzieś we wszechświecie. Praojcze,
Manito. Będę żyć. Powiedziałem... Gdy modłę się do niego,
Słucha mnie. Za każdy dobry uczynek okazuje mi swoją miłość.

Przez szczeliny powiek widzę geometryczne kształty. Dwa równoległe
Brzegi autostrady. W oddali kolumny – drapacze chmur. Poniżej
Hipermarkety; za szklanymi taflami mrówki popychające wózki wzdłuż
Ścian. Obraz powiększa się, znikają gracze w kasynie. Mówię
Słowami przemieszczającego się plemienia: Są dzielni i odważni mężczyźni,
Których szanujecie i lubicie. Ja również pragnąłbym zostać jednym z nich.



Eksterytorium

Polityka drzew skazanych na ścięcie:
Każde chce zagarnąć najwięcej
Złotych nici. Lipa w zagrodzie
Nie będzie ścięta. Jest zbyt stara.
Człowiek-ptak w jej gałęziach uwił sobie
Miejsce na poezję

Odwiedziny

Myślałem, sporo czasu minie,
Zanim dogadam się z Indianinem
Z plemienia Proste Nosy.

Choć stoi i stoi, jak za szybą.
Niewątpliwie jest żywy.
Słyszę jego oddech.

Pytam, czy mnie dostrzeża.
Czy czegoś mu trzeba.
On poruszył głową, że tak.

Tak, tak. W Krakowie, teraz
Gdy przybył prosto z nieba,
Prerii i bizonów mu brak.

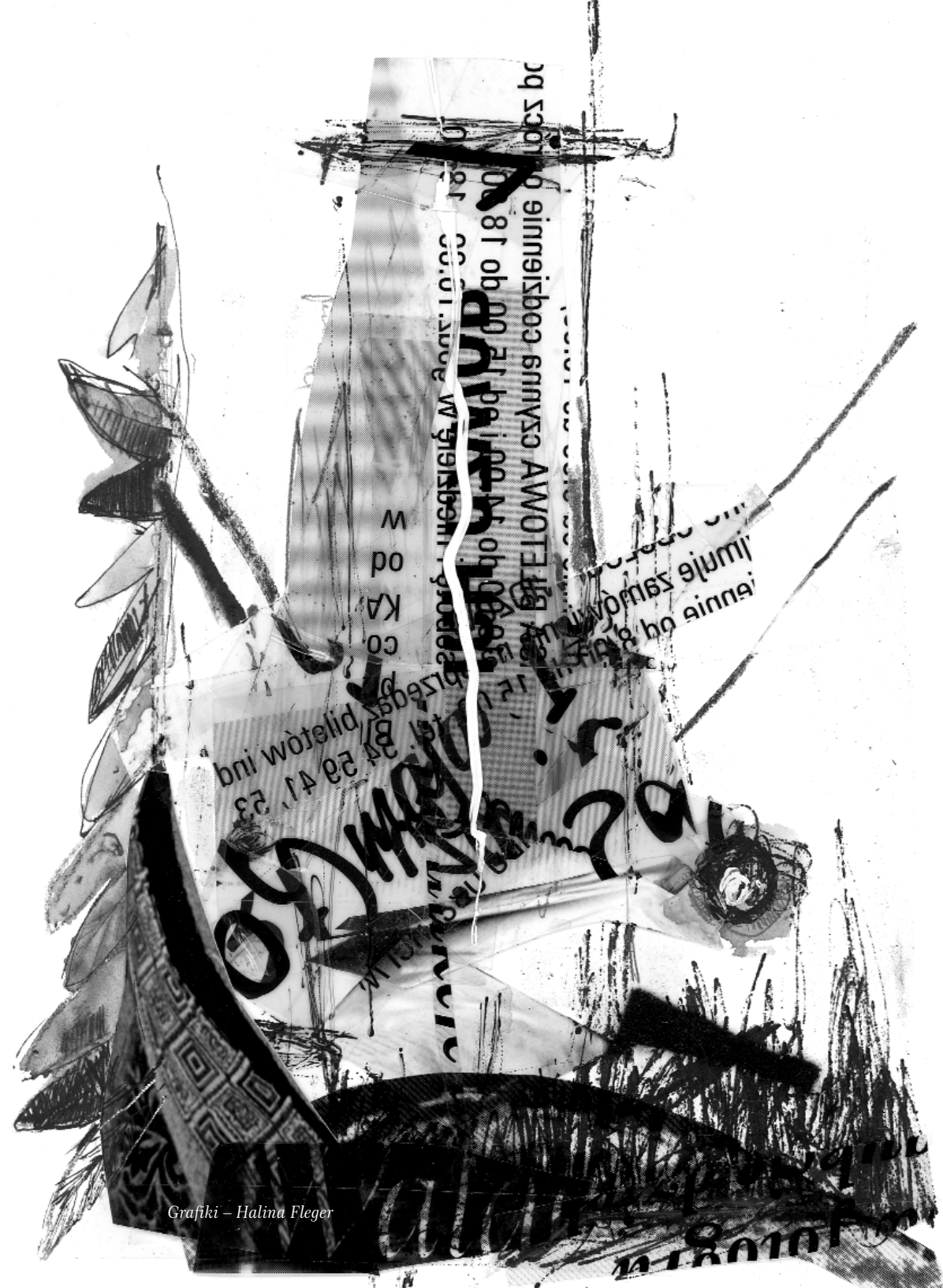
I pióropusza. I fajki pokoju.
Indiańskiego Święta Korzeni.

Pamięć człowieka jest w drzewie.
A pień leży na leśnej drodze
W poprzek.

Tolerancja. Liberalizm. Hamburgery.
 Nowe niebo – ekonomia.
 Filary postępu – w chmurach.
 Na szczycie wielopiętrowego Marriott
 W obracającej się kawiarni piję
 Wodę i czerwień wina,
 Patrzę w zmieniającą się panoramę
 Nowego Jorku. Przed chwilą
 Głosiłem poezję w ONZ.
 Nagle dwa samoloty,
 Jeden, później drugi,
 Wbijają się w domy obok,
 Pojawiają się dymy i coś
 Bezimiennego jak śmierć.
 Na milionach szklanych ekranów
 Ludzie oglądają dwa
 Groty wbijające się w serce
 Ameryki.

Bogusław Żurkowski,

ur. 1939. Poeta, literaturoznawca,
 aksjolog, pedagog, profesor
 Uniwersytetu Jagiellońskiego.
 Laureat prestiżowych nagród
 naukowych i literackich. Jest
 autorem wielu publikacji
 naukowych, a także 15 książek
 poetyckich – ostatnia to
Nadwzroczność. Opolanin.
 Mieszka w Krakowie.



Grafiki – Halina Flegler

Z **Januszem Szuberem**
rozmawia Krzysztof Lisowski

to, co jest...



Fot. B. Kurbiel (z archiwum Wydawnictwa Literackiego)

Rozmawiam z poetą w kilka dni po spotkaniu promocyjnym najnowszego zbioru wierszy Janusza Szubera *Wpis do ksiąg wieczystych*. Spotkanie to odbyło się w siedzibie wydawcy książki, w Wydawnictwie Literackim w Krakowie, z udziałem znakomitych gości (m. in. Wisławy Szymborskiej), pierwszy wieczór premierowy tego znakomitego zbioru odbył się w rodzinnym mieście artysty, 5 marca br. w Sanoku. Miałem przyjemność prowadzić to spotkanie przy gęsto wypełnionej sali. W obu przypadkach – sukces – także frekwencyjny; łącznie uczestnikami obu spotkań z poetą było ok. 500 osób.

Krzysztof Lisowski: Niedawno otrzymaliśmy z Biblioteki Narodowej dramatyczny raport o spadku czytelnictwa w Polsce, ostatnio po książkę sięgnęło zaledwie 38% Polaków. Twoje wieczory, wypełnione tłumnie sale, ilość sprzedanych egzemplarzy świadczy zupełnie o czym innym? To za przyczyną wierszy z Twego najnowszego zbioru?

Janusz Szuber: Jeśli mam być szczery, a chyba o to tu idzie, nie interesują mnie tego rodzaju liczby, jeżeli się ich nie zestawi z innymi dla porównania i szerzej nie opisz zjawiska. A to jest temat dla ekspertów dysponujących bazą danych z wielu uzupełniających się dziedzin. Skoro wydawnictwa masowo nie plajtują, zapowiedzi wydawnicze obejmują pokaźną ofertę, ceny książek nie należą do niskich – to biorąc pod uwagę wszystkie przemiany społeczne, z triumfalnym powrotem cywilizacji obrazkowej włącznie, nie jest chyba aż tak źle. Być może słaby stan czytelnictwa w Polsce wiąże się jakoś z rozchwanianym od lat systemem edukacji, włączając w to kształcenie przyszłych polonistów. Reformy programów nauczania, kolejne propozycje listy lektur, bądź tylko ich wyinków, jeremiady protestujących – można o tym w nieskończoność, jak Tuwim o zieleni, tyle że w przeciwieństwie do Tuwima z mierzalnym rezultatem.

Pytasz o frekwencję na moich dwu ostatnich spotkaniach promocyjnych. Od wydania książki minęły dwa miesiące, dopiero w dniu promocji krakowskiej ukazała się pierwsza, dotąd jedyna, recenzja. Były jakieś krótkie noty w prasie, informacje w TV i radio, czyli nagłośnienie medialne raczej umiarkowane. Skąd więc taka ilość uczestników tych spotkań i sprzedanych egzemplarzy, do tego poezji, podobno obecnie czytanej już wyłącznie niszowo? Nie wiem. Może to Ty mi podpowiesz.

Rok wcześniej pracownicy Uniwersytetu Rzeszowskiego zorganizowali z okazji Twych 60. urodzin sesję, której pokłosiem jest gruby tom szkiców i wypowiedzi *Poeta czulej pamięci*. Czym dla Ciebie jest owa „czułość”? Miłoszowską „uważnością”, którą noblista dostrzegł w Twoim mistrzowskim wierszu *Pianie kogutów*?

Chciałbym wierzyć, że autorzy tytułu tej potężnej księgi mieli na myśli „wrażliwość” tak jak się mówiło o czulej błonie fotograficznej. „Czuły” nie w sensie sentymentalnej uczuciowości, łzawej, sztambuchowej, pielęgnującej zafalszowany cikliwy obraz subiektywnie urządzanego świata. Wrażliwy = otwarty, czujący, odczuwający, próbujący współodczuć czyli chłonać to, co jest, takie jakie jest, tylko i wyłącznie dlatego, że jest, niezależnie od tego,

Janusz Szuber,

ur. 1947. Poeta. Opublikował m.in. tomy poetyckie: *Paradne ubranko i inne wiersze*, *Okrągłe oko pogody*, *Mojość*, *Wpis do ksiąg wieczystych*. Laureat literackich nagród: Fundacji Kultury, Nagrody Poetyckiej im. Kazimierzy Iłakowiczówny, Nagrody Fundacji im. Władysława i Nelli Turzańskich. Mieszka w Sanoku.

czy nam z tym wygodnie, czy wręcz przeciwnie, stanowi domenę i wyposażenie tego czegoś, co bywa mgliście określone: dołą, losem, przeznaczeniem, anonimową statystycznością jednostki.

Na okładce książki wyjaśniasz jej tytuł – brzmi on bardzo poważnie, solennie. Dla Ciebie ma ironiczne znaczenie...

Tak, rzeczywiście. Dlatego główny korpus tomu poprzedza *Prolog*, a zamyka *Epilog*. Pierwszy, pisany w tonie krotocwilnym, jest w gruncie rzeczy poważny, zasadniczy, programowy. Drugi, stylem wysokim, ostentacyjnie przemądrzały, ma w sobie (nie wiem, czy to się udało) duży ładunek autoironii i jest popisem strojenia min przed lustrem... kartki. A w środku te wszystkie figielki architektoniczne, symetrie, odbicia, perspektywy w głąb, labirynty, po których autor biega z kamerą i notesem.

Ten tytuł – wiem, że kilkakrotnie w trakcie pracy nad zbiorem zmieniany – kojarzy mi się z piękną antologią naszego Mistrza, Miłosza: *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Skojarzenie to powtórzył Bronisław Maj na krakowskim wieczorze. Coś więc w tym jest. Jakies intuicyjne podobieństwo spraw, tematów, metod opisu świata?

Jesteś koronnym świadkiem, jak długo, w jakich bólach rodził się ten tytuł, podobnie jak sam tomik. Pracę nad nim przerwał wybór *Pianie kogutów*, i część z jego składu weszła jako rozdział VI do tego wyboru, czyli ubyło około 20 utworów, nie chciałem ich już ponownie włączać do przyszłego nowego zbioru, więc trzeba było radykalnie zmienić koncepcję. Wiesz, jak to jest, coś układa nam się w całość, myślimy tą przyszlą całością, i kiedy się ją zburzy, znaleźć inną, która będzie tą nową, jedyną, „uzasadnioną” – niezmiernie trudno. Miłosz głęboko tkwi we mnie, być może najbardziej obok Herberta, to dobrze i niebezpiecznie zarazem. Jest oparciem, ale trzeba uważać, strzec się, żeby zanadto nim nie myśleć i nie pisać. *Wypisy z ksiąg użytecznych* to przecież manifest, podręcznik, przewodnik, nieomal kodeks postępowania poetyckiego. Więcej nie powiem.

I tu wypada zapytać o mistrzów i antenatów, bo pojawia się w książce Herbert, Miłosz, Brodski, może i Kawafis patronuje wierszowi *Edukacja*. Słowem – wielkie poetów obcowanie...

Lista mogłaby być długa. Jak publicznie oświadczyłem – jestem poligamiczny. A zatem, poza przez Ciebie wymienionymi: Kochanowski, Sęp-Szarzyński, Krasicki, Mickiewicz ponad wszystko. Iwaszkiewicz. To z poezji polskiej. Z obcej: Hölderlin, Withman, Williams, Eliot, Mandelsztam, jeden z największych XX wieku – Jehuda Amichaj. Borges. Vincante Alejandre. Tranströmer. Wystarczy.

A jeszcze przecież znajdziemy tu grupkę przyjaciół, którym dedykujesz wiersze, których czynisz ich bohaterami. Na wspomnianej sesji w Rzeszowie znakomity literaturoznawca, poeta i krytyk, Jacek Łukasiewicz, nazwał Cię trafnie „poetą towarzyskim” – dlatego, że w Twojej poezji trwa nieustanny dialog między Tobą a przyjaciółmi, mistrzami, osobami z Twojego życia, lektur, snów, fantazji...

Niebawem w miesięczniku „Więź”, który od pół wieku czytuję i wysoko stawiam, ukaże się mój tekst, krótkie opowiadanie, którego bohaterowi-narratorowi bliższa jest postawa ujawniona jaskrawo w *Obcym* Camusa, niż przypisywane mi często pokrewieństwo z Levinasem i jego filozofią Innego. Być może jest w tym nieco przekory wobec tego zaszufładowania, niemniej towarzyskość, o której mówisz cytując Jacka Łukasiewicza, nie obejmuje wszystkich, że się tak wyrażę, warstw (czy odczytań) moich utworów, które z założenia próbują odtworzyć egzystencję jako taką (Boże, ależ to brzmi pretensjonalnie!). Co wcale nie przeszkadza, że wyżej wspomniany tekst jest dedykowany memu kanadyjskiemu przyjacielowi Andrzejowi Buszy i stanowi odpowiedź na jego wyśmienite opowiadanie *Skorpiony*. Czyli kolejne odniesienie do osób mi bliskich i ich prac.

Niedawno w miesięczniku „Twórczość” mogliśmy przeczytać kilka Twoich wypowiedzi na temat istoty poezji, jej roli dla Ciebie, Twojego zadania jako poety. Stawiasz dramatycznie kwestię „prawomocności zapisu”. Rozróżniasz dwa rodzaje rzeczywistości, także tę gramatyczną... Czy mógłbyś przybliżyć Twoją koncepcję wyrażania się i odzwierciedlania świata w liryce?

Tamta wydrukowana w „Twórczości” wypowiedź zajęła, o ile pamiętam, blisko dziewięć stron dużego formatu. Dobre obyczaje i konwencja wywiadu nie pozwalają w tym miejscu na podobną landarę.

Idzie mi mniej więcej o to, że w doskonałym z założenia dziele literackim rekonstruujemy świat, Stworzenie, w gruncie rzeczy u podstaw sfuszerowane, dlatego, żeby utrzymać mit przedustawnej doskonałości bytu, posługujemy się mozolnie zbudowanymi i w miarę logicznymi teodyceami, w których fundamentalną rolę spełnia pojęcie grzechu pierworodnego. Przyjmując powyższe, trzeba by z kolei uznać za oczywistość, że owa fuszerka jest również cechą ujawniającą się w dziele (literackim). Pytanie z Dostojewskiego – jeśli Boga nie ma, to jaki ze mnie kapitan? – można by uzupełnić: jeśli byt jest dziełem sfuszerowanym, to udawanie przed sobą i innymi, że takim nie jest, oznacza etyczną i estetyczną nieuczciwość i nieautentyczność. Jednocześnie jestem świadom, że w rzeczywistości gramatycznej obowiązują inne prawa, uchylające działanie czasu, a dzianie się tu jest tożsame z usmierceniem, unieruchomieniem chwili, nawet jeśli zapiszemy obok inny (inne) możliwy (możliwe) jej wariant (warianty). Czyli czytanie, w tym liryki, należałoby poprzedzać sakramentalnym

„przyjmując że” itd. Powyższy, w dużym skrócie zaprezentowany, wywód jest prawdopodobnie kompilacją cudzych przeczytanych wcześniej pomysłów i sądów, i jeśli nawet tak było, to się pod nimi teraz podpisuję, traktując je jako własne.

Sztuka „usztucznia” rzeczywistość? Czy może „zbiegi okoliczności” są zapowiedzią kolejnych wierszy, jak to spotkanie z tłumaczem z Węgier w Krakowie? Czy możesz zdradzić trochę z tych tajemnic?

Jakieś 40 lat temu, kiedy zaczynałem pisać, i trochę później, zapisywałem w kajetach swoje „odkrycia” dotyczące pisania, szczególnie wierszy. Czytałem niewiarygodnie dużo z teorii literatury, antropologii, no i samej prozy i poezji. Wyznania pisarzy, ich dzienniki, eseje. Uważałem, że chcąc pisać samemu dzięki tym lekturom zdobędę wiedzę i ugruntuję samoświadomość własnego warsztatu. Dziś dziwię się, że aż tyle tego połknąłem. W połowie drogi, czyli po 15–20 latach pisania, owe kajety i notatniki spaliłem bez żalu. Błogosławię kaflowy piec, który rozgrzewał się do gorąca od tych papierzysek. Czytam nadal, ale o wiele mniej. Teraz myślę doraźnym wierszem, żadnych teoretycznych wstępów, uzasadnień. Od pewnego momentu, kiedy pomysł zaczyna się krystalizować, wiem, czy ten wiersz będzie „merytoryczny” czy „formalny”, tzn. treściowy lub beztreściowy, przez co rozumiem, że ma on wypełnić słyszana od wewnątrz formę i wtedy tylko na tym formalnym wypełnieniu się skupiam. A że nie grzeszę nadmiarem wyobraźni, zaczepiam się o konkret, niekoniecznie „poetycki”, może być byle jaki. Powstaje zapis, seria zapisów. Najczęściej efekt finalny niewiele ma wspólnego z pierwszymi, że się tak wyrażę, taktami. Poza pomysłem, koniecznym, najistotniejsze jest „dyscyplinowanie” wiersza. To znaczy zobaczyć go i usłyszeć „nie swoim” okiem i „nie swoim” uchem, z zewnątrz. Dobrze temu służy nagrywanie tekstu na dyktafon, kolejne odsłuchiwanie go po dokonywanych korektach. To, o czym tu staram się opowiedzieć, jest niejako modelowo pokazane w wierszu *Bogna. Collage* (w tym sensie jest on autotematyczny, warsztatowy).

Wymieniłeś w pytaniu wiersz o Gömörim. Gdyby mi nie przysłał wcześniej brudnopisu swojego wiersza o Krakowie, wątpię, czy uruchomiłby się ciąg zdarzeń i obrazów, które mój tekst ukonstytuowały.

Rozumiem też, że dawne historie, zdarzenia z dzieciństwa, sztubackie wyglupy wracają do nas i nagle nabierają znaczenia przypowieści, mówi o tym wiersz *Otwarte okno*. Ustawiają nas inaczej wobec siebie i bliskich, pomagają lepiej zrozumieć siebie dawnego?

Te historie, po części autentyczne, po części zmyślone (dostosowane do formy i zadań „ogólnych” po przekroczeniu granicy wstydu) są bardzo przydatne. Już opracowane, zobiektywizowane, wracają do mnie i pozwalają zrozumieć siebie. Są poza wszystkim użyteczne dla autora. I co tu skrywać, jestem im za to wdzięczny.

Można by tu znaleźć sporo splątanych ścieżek, wątków, zainteresowań – w tym m.in. sferą obrazu, plastycznością „rzeczy” – wiele w Twych wierszach nawiązań do sposobów artystycznej wizualizacji – czy to u Ciebie stała tendencja, czy narastająca fascynacja, jak przyjaźnie i znajomości z malarzami: Beksińskim, Wańkiem, Różgą?

Jak pamiętasz, nad moim biurkiem, przy którym najczęściej pracuję, wisi osiem grafik, rysunków i akwarel. Podnosząc wzrok znad kartki, na której piszę, mam je przed sobą. Podobnie z innymi obrazami w moim mieszkaniu – Nikifory itp. One mi jak najdosłowniej towarzyszą. Znajomość czy przyjaźń z malarzami i grafikami – tymi, o których mówisz i wieloma innymi, wśród nich Bogna Becker, bohaterka wspomnianego już wiersza, Władysław Szulc, Arica Madeyska, fascynacja Marianem Kruczkim – od lat i z różnym stopniem zaangażowania. Dużo zawdzięczam memu „Guru” Romualdowi Biskupskiemu, historykowi sztuki, wielkiemu znawcy średniowiecznej ikony i miłośnikowi rosyjskich akmeistów, który przymuszał mnie do czytania Mandelsztama w oryginale.

W zbiorze jest również sporo wierszy-żartów, wierszy-tajemnic, wierszy-relacji ze snów (i naszej bezradności wobec „logiki snu”). Dla mnie takim cudownym tekstem jest *Trafić do Indii*. To takie absolutnie „wolne” i nieprzewidywalne. Szuber i Indie – o co poecie chodziło?!

A, o co chodziło? Nie powiem! No, może troszeczkę. Czytałeś, podobnie jak ja, te historie o poszukiwaniu drogi do Indii, Kolumb i potem. A już całkiem niedawno Santa Lucia Dereka Walcotta z tymi Hindusami. No więc te Indie, do zdobycia, mityczne i mistyczne; pamiętasz te pielgrzymki młodych, szukających tam objawienia. A zatem mityczne i mistyczne Indie do zdobycia, Indie-nie-Indie i powtarzana na różne sposoby mantra o zimie, jemiolo i miodzie. Mogę ujawnić jeszcze jedno – kamienne jajo, marmurowe, śródziemnomorskie, z mojego biurka i Twojego wiersza. No, dobrze. Jajo, prezent od Ciebie, które mi przyniosłeś, odwiedzając w klinice Andrzeja Szczeklika.

W przeciwieństwie do wielu dzisiejszych poetów masz szczególną uwagę dla Słowa, także dla rzadkich słów (*besaminka*), określeń regionalnych czy gwarowych (*szucie*). Czy to znaczy, że „pamięć” i „rzeczywistość” lepiej osadzają się właśnie w słowach, realniej istnieją, pozwalają się szybciej przywołać i ukonkretnić poprzez takie słowa?

Słowa, które wyszły z użycia, uwikłane kiedyś w siatkę znaczeń i powiązań z żywą, pulsującą rzeczywistością, mają podobny status jak przedmioty, których zastosowania już tylko się domyślamy. Są znakiem uwolnionym z doraźności, mogą, ale nie muszą znaczyć i służyć. Takie słowa i rzeczy mogą być atrybutami postaci

o wątpliwym umocowaniu ontologicznym. Potraktuj to wynurzenie jako wyjątek w myśleniu kogoś, kto chciałby uchodzić, choćby tylko we własnych oczach, za kartezjańskiego racjonalistę.

Zastanawiałem się, na czym polega atrakcyjność, moc przyciągania Twojej poezji – bo bardzo intensywnie rysujesz, ocalasz świat i jednocześnie dopuszczasz nas blisko do jakiejś ogromnej, czulej intymności i do dramatu zapisanego w niezbadanym ludzkim losie...

Bój się Boga, Krzysztofie! Ja mam na takie pytanie odpowiedzieć? Po pierwsze nie wiem, a po drugie, gdybym nawet wiedział, to... no, właśnie, to co? Mówienie o sobie coraz bardziej mnie żenuje, bo jednak, niestety, coraz ściślej jestem w tym, co piszę, chociaż staram się być „obok”.

Ostatnie 3 lata to Twe sukcesy wydawnicze: krajowe i międzynarodowe, w tym tegoroczny amerykański wybór wierszy u Knopfa w Nowym Jorku. Czy masz poczucie spełnienia?

Nie wiem, czy pamiętasz, że w tomiku *Biedronka na śniegu* jest wiersz *Spełnione życie*, potem już w wyborach więcej nie przedrukowany. W nim opis i definicja spełnienia tak, jak je rozumiem. Może w odniesieniu do mnie należałoby powiedzieć zamiast „spełniony” – „usprawiedliwiony” za długą nieobecność w aktywnym życiu na skutek choroby, która tuż po dwudziestce zmieniła radykalnie to coś, co wydawało mi się od zawsze przeznaczone i zagwarantowane. „Spełniony”, „sukces”? Daję słowo, ja nigdy o sobie w takich kategoriach nie myślę, zastosowane do mnie budzą niedowierzanie i chęć wykpienia się jakimś głupawym żartem. Przepraszam, nie potrafię. A że jestem po 60-tce, to mam nadzieję, że nie ulegnę podszeptom i nie poczuje się „spełniony”.

Wiem że powstają już nowe wiersze i... prozy – czy możemy wiedzieć, jaką teraz szykujesz nam niespodziankę?

Za mało tego na razie, żeby cokolwiek o tym mówić. Za trzy, cztery lata... może. Nie mogę już odwoływać się do „kociej szafy”, bo ostatnie remanenty wykazały stan bliski zeru. No i dobrze. Pisuję zazwyczaj niewiele więcej, jak 10 – 14 tekstów rocznie. *Czerteż, Pianie kogutów, Wpis do ksiąg wieczystych* – to jednak był spory wysiłek, a poza tym na pisanie nie mogę wydzielić sobie tyle czasu, ile bym chciał i wtedy, kiedy bym chciał. Mniejsza zresztą o szczegóły. Po prostu: zdarzy się, co ma się zdarzyć.



KAŻDY ANIOŁ PRZERAŻA

(fragment powieści)

Feliks Netz

Widziała siebie, jak idzie piaszczystą drogą lgnąc po kostki w sybkim piasku, który przepływał między palcami jej bosych stóp, niczym ruchliwa, gęsta woda; widziała siebie siedząc na niewygodnym krześle, które ruski oficer rozłożył w powietrzu, z trzaskiem, szarpnąwszy nim jedną ręką, i również bez pomocy drugiej, bo jej nie miał, przysunął do niej w ten sposób, że lekko trącił ją w napięte i drżące załomy kolana, chytrze ją zmuszając, aby chcąc nie chcąc usiadła, z klapnięciem. Widziała siebie, jak idzie z Kolonii do Gminy, nie posuwając się naprzód, lecz stale cofając się, chociaż to nie było dokładnie tak: co dwa kroki, jakie postąpiła do przodu, robiła krok do tyłu, ale to też nie było dokładnie tak, bo jednak minęła już figurkę Matki Boskiej Polnej, postawioną tam w jakimś niepamiętnym roku, może w przeszłym stuleciu, w odległości dwóch kilometrów od środka Kolonii, od środka, czyli od masywnego piaskowego kamienia, prawie idealnie prostokątnego, długiego na dwa metry, szerokiego na półtora, a wysokiego na metr, płasko ściętego u góry, postawionego tam w jakimś niepamiętnym roku, może w przeszłym stuleciu, kiedy przez Kolonię przechodził kordon oddzielający to, co ruskie, od tego, co pruskie, na uboczu drogi, gęsto obrosniętego krzewami bzu, zwanego w Kolonii lilakiem. Widziała siebie, jak mija figurkę, przeszła więc dwa kilometry, to znaczy, że cofała się jedynie w głowie, w zamęcie myśli, ale i w lęku, nie w głowie, lecz w brzuchu, gdzie kłuł ją za każdym krokiem, nie dając o sobie zapomnieć, w rzeczywistości przeszła dwa kilometry, i to był ten moment, kiedy pomyślała, że jest już o dwa kilometry bliżej ciężkiego grzechu, który musiała popełnić, aby zmasać grzech poprzedni, jeszcze cięż-

szy. Widziała siebie, jak idzie tą drogą, z torebką w prawej ręce, trzymając zgrabne czółenka w lewej, wsłuchana w dźwięk piasku, który przesypywał się jak sucha mąka, a skrzypiał jak ścięty mrozem, pierwszy śnieg.

Jednoręki ruski oficer coś mówił, ale jego słowa nie przebiły się poprzez hałaśliwy ruch piasku. Musiał podnieść głos, bo ta kobieta, którą widziała, jak idzie drogą, zatrzymała się, żeby przetrzeć oczy, jako że powiał lekki wiatr i wdarł się pod powieki. Poczowała szczypanie. Prawe już łzawiło, łza dotarła do lewego kącika ust, lewe zaszło mgłą. Wtedy tamta kobieta na drodze zniknęła jakby ją zniósł z pola jej widzenia narastający wiatr. W powietrzu unosił się pył.

– To jest Kornelia Ruta – powiedział Szymek Pyzdra w wojskowej czapce, rogatywce z orzełkiem w koronie, w marynarce, przyciasnej, lecz nieznoszonej, jakby zdartej z kogoś węższego w ramionach, bryczesach, z opaską biało-czerwoną przypiętą agrafką do lewego rękawa, przykrótkiego jak cała marynarka – ta, co zabiła ruskiego kapitana.

Skrzywił się jednoręki ruski oficer – dezertor, ot, i wsio – spojrzał raz na Kornelię Rutę, raz na Szymka Pyzdrę: dezertor, czyli zdrajca, ale to my jesteśmy od karania swoich zdrajców – i odsunął łagodnie, lecz stanowczo Szymka Pyzdrę, który cofnął się o dwa, trzy kroki, lekko się zachwiał, jednak utrzymał równowagę, i jakby chciał pomniejszyć ów gest katorycznego odsunięcia go na bok, czyli od sprawy, rzekł, z grymasem niezamierzonej odrazy: – Do tego kurwa hitlerowska.

Widziała go, jak szedł kilka kroków za nią, z karabinem przerzuconym przez ramię, pasąc oczy do woli widokiem jej pośladków pod lekką letnią suknią; wiedziała, czuła to, była pewna, że nie widzi nic poza jej tyłkiem, że oddycha zgodnie z ruchem jej pośladków. Naszła ją myśl, zuchwała i kusząca, że może powinna zrobić coś takiego, żeby uznał, iż musi ją zastrzelić. Lecz nie wiedziała, co by to miało być? Rzucić się do ucieczki? Przecież nie będzie strzelał, po prostu dogoni ją, powali, stłucze, pewnie skopie, nic więcej. Szedł kilka kroków za nią, co widziała nie patrząc za siebie, słyszała, jak sobie popierduje, bez wstydu, ow-

Feliks Netz,

ur. 1939. Poeta, prozaik, felietonista, tłumacz, krytyk filmowy. Zastępca redaktora naczelnego miesięcznika „Śląsk”. Jego powieść *Dysharmonia caelestis...* była nominowana do Literackiej Nagrody Nike 2005. Szczególnie wysoko cenione są jego przekłady twórczości Sándora Máraiego. Mieszka w Katowicach.

szem, śmiechem głośnym kwitując to, co robi, świadom, że ją w ten sposób poniża, a jeśli czegoś w życiu gorąco pragnął, to poniżenia Kornelii Ruty i demokracji, nie tej starej, przedwojennej, co przesrała Polskę na pięć długich lat, ale tej nowej, której zapach poczuł jak psy, które przez rozległy zagon zwietrzają sukę ociekającą sokiem. I poszedł do demokracji na służbę, w łatanych bryczesach, i tylko dotkliwie odczuwał brak wysokich butów, do dziś, do tego dnia chodził, do bryczesów!, w sznurowanych, rozdeptanych trzewikach wzmocnionych od spodu podkówkami i żabkami, och, niczego tak nie pragnął jak tej służby, którą już miał i poniżenia Kornelii Ruty, coraz bliższego, miał je w zasięgu ręki. Przepelniało go szczęście, chłodne, twarde, gładkie, pożywne jak zsiadłe mleko w glinianym garnku. Kilka razy wykrzyknął: Niech żyje demokracja! – I sam bawił się w echo: niech, niech, niech!

Chłopiec lubi ukrywać się na poddaszu – nie chować się, przebywać, czy zbijać bąki, ale ukrywać się, tak samo jak pan kapitan, który ukrywa się pod dachem domu chłopca, jego Mamy i starszej o dwanaście lat siostry Elki, wystarczająco wysokim dla chłopca, ale dokuczliwie niskim dla pana kapitana, który chodzi na mocno zgiętych nogach, co chłopca śmieszy, bo pan kapitan jest duży i chudy. Ależ on ma nogi, jęknęła Elka, która popatrywała z ukosa na pana kapitana, kiedy przewiązany ręcznikiem mył się w kuchni z zastoniętym oknem, w dzień przy słonecznej pogodzie, chciałabym mieć takie! Jęknęła już przed Mamą, która czuwała na podwórzu, żeby ktoś nieoczekiwanie nie przyszedł do ich domu. Mama spojrzała na Helkę z błyskiem w oczach, jakiego chłopiec nie znał, mógł to być gniew, mógł też być lęk. Chłopiec z siostrą zmieniali wodę w balii i to już trzeci raz. Chłopiec miał dziwne uczucie, że pan kapitan jest jego tatą, a w tym uczuciu było jeszcze coś szczególnego, dodatkowe uczucie, że to jest z niczym nieporównywalny widok ten ojciec kąpiący się w kuchni, w balii, a nie sposób nadążyć z gorącą wodą, jako że torf pali się leniwie i nie bucha żarem, zresztą trzeba pamiętać, aby z komina nie wzbijał się zbyt gęsty dym. Pan kapitan siedzi blisko ni to okienka, ni otworu w ścianie z desek, przez które wpada słońce nagrzewając gęste pajęczyny do tego stopnia, że rozłazi się ich tkanina i porwane strzępy unoszą się w powietrzu, przylepiając się do ust, chłopiec brzydzi się dotknąć ich językiem, zdziera je palcami z warg. Pan kapitan usadowił się przy okienku i rysuje. Narysował kozę, jak żywa! Mamę narysował z fotografii, poprosił tylko, by chazajka pozwoliła mu przez minutkę popatrzeć na siebie. To mu wystarczyło. Rysował ołówkiem na szarym papierze do pakowania. Stąd ten papier w domu chłopca, jego Mamy i siostry Elki, że już dość dawno dała go im na przechowanie pani Kornelia Ruta, kiedy musiała zamknąć

sklep, jaki prowadziła za Niemca. Prócz papieru był jeszcze stój z kolorowymi cukierkami, który jednak został schowany o wiele przemyślniej niż pan kapitan, bo chłopiec, mimo niestrudzonych poszukiwań, jeszcze go nie znalazł. Nie rozpoznał Mamy na rysunku wykonanym przez pana kapitana, ale Mama na fotografii także była mu osobą nieznaną, w każdym razie niemal nie przypominała Mamy, niemal!, ale też nic więcej, nic mniej. Chłopiec patrzył na pana kapitana z zachwytem i podziwem, gdy ów narysował siostrzyczkę chłopca, Manię, która umarła, nim chłopiec się urodził, i nie pozostała po niej żadna fotografia, jednakowoż żyła, chodziła za chłopcem krok w krok, czuł jej zapach, pachniała mokrą ziemią, jak młode ziemniaki, świeżo wykopane, zanim się je otrząśnie z ziemi. Słyszał każdy jej ruch. Miała na sobie niebieską sukienkę, która szeleściła jakby ją uszyto z papieru. Rozmawiał z Manią. Raz podслуchała ich rozmowę Mama. Z kim rozmawiasz, dzieciaku, spytała ni to rozbawiona, ni to z troskana, ale gdy odrzekł: z Manią, zasepiła się, i nawet dość mocno palnęła go w czubek głowy, nie bolało go, ale rozpląkał się, sam nie wiedział dlaczego, tak nagle i głośno, prawdziwymi, obficie płynącymi łzami, że przerażona przytuliła go do piersi i pocałowała w czubek głowy. Mania nie żyje, mój ty głupi, wyszeptala mu w czubek głowy, i jej grube łzy poprzez włosy sparzyły mu skórę. Dwie łzy, nie więcej. Mania żyła. Gdy jej powiedział, że chyba Mama zabierze go do Brodnicy, żeby zobaczyć, jak wygląda miasto i rzeka Drwęca, bo jeszcze nigdy w tym mieście nad rzeką Drwęcą, To przywieź mi z miasta złote pudełeczko, powiedziała Mania. Nie rozumiał, o jakie pudełeczko prosi! Niech pan kapitan narysuje moją siostrzyczkę, Manię, na co pan kapitan odrzekł: A gdzie ona? Chłopiec wskazał ruchem głowy miejsce obok siebie, po lewej ręce, bo prawym bokiem stał do pana kapitana. Acha – rzekł pan kapitan i popatrzył na chłopca z większą niż do tej chwili uwagą.

– Prawdę mówi? – spytał jednoręki ruski oficer. Zerknęła w bok, tam skąd doszedł jego głos, i widziała, jak jedną ręką wyjmuje papierosa z pudełka, zapala go zapalniczką, poczuła mdły zapach benzyny, i chowa w górnej prawej kieszeni pudełko i zapalniczkę, równocześnie zaciągając się dymem z rozkoszą, odchyliwszy głowę do tyłu.

– Prawda, że kurwa – potwierdziła, patrząc na dym unoszący się w bok od jej głowy. W rzednącym dymie dojrzała twarz ruskiego oficera, z małym garbatym noskiem, ściągniętą nieustępliwym bólem, ale mógł to nie być wyraz bólu, lecz równie dobrze, jeśli nie lepiej, znużenia. Jej prawa noga z trudem powstrzymywała się przed założeniem na lewą nogę, siedziała z zetkniętymi kolanami, jak w kościele, gdy akurat nie klęczała, albo gdy akurat nie szła

przez kościół, stąpając ostrożnie, jakby stąpała po cienkim lodzie, aby ściszyć stukot obcasików, które u jej czółenek – prezent od hauptmanna Richarda Schlenka – powinny jednak być trochę bardziej płaskie, ale ta nie kończąca się minuta, gdy szła z kruchty do drugiej ławki, z dwoma miejscami opłaconymi przez jej męża w roku 1939 na najbliższych dziesięć lat, ta minuta obudowana od środka stukotem jej czółenek, to latem, a zimą półoficerek podkutych lekkimi podkówkami, gdy w stronę tego stuku kierował samowładne ucho każdy chłop w kościele, nie wyłączając księdza Lampartego, ta minuta albo i mniej wyносиła Kornelię Rutę parę centymetrów ponad tych ludzi i to miejsce, nie tak wysoko jak w dniu pierwszej Komunii Świętej, do której przystąpiła w tym samym kościele, w którym ją ochrzczono i w którym wzięła ślub, i w którym ksiądz Lamparty pokropił święconą wodą trumnę z ciałem jej męża, na trzy dni – to była środa – przed wybuchem wojny w piątek, 1 września, nie tak wysoko jak w dniu, kiedy nawet Pan Bóg mógłby ją wziąć za aniołka, ale dość wysoko, aby na chwilę zapomnieć, że dla wszystkich w kościele jest kurwą.

Widziała siebie – siedząc na składanym i rozkładanym krześle, z kolanami zmęczonymi przymusowym stykaniem się, pragnącymi, by założyła nogę na nogę, na co nie starczyłoby jej śmiałości albo, aby nieco rozchyliła uda, rozluźniając napięte mięśnie, na co nie starczyło jej odwagi, i tylko, odrywając myśli od buntujących się kolan, spojrzała w lewo, w okno, w którym pojawiła się – idąc z lewa w prawo – grupa kilkunastu z kosami i grabiami, na której czele kroczył z kosą na ramieniu hrabia Osiecki, tuż za nim wlokła się hrabina i cztery hrabianki, on będzie kosił, a one będą wiązały snopki, a reszta będzie grabić rozproszone kłosa, pomyślała, w chwili, gdy jednoręki ruski oficer powiedział: – Niech powie, jak się to stało.

Widziała siebie, jak odprowadza spojrzeniem hrabiowską rodzinę, pocętkowaną w lipcowym słońcu przez drucianą siatkę, jaką obito parterowe okna jeszcze przed wojną, kiedy był tutaj komisariat policji, i słyszy szydercze wrzaski dzieciaków dobiegających a to z lewa, a to z prawa: „Hrabia, co psy obrabiał”, i zastanawia się, czy potrafiłaby kroczyć tak hardo jak hrabia Osiecki, gdyby ją spotkał jego los? Promień słońca ślizgał się po ostrzu kosy i naszła ją myśl, że gdyby teraz jednoręki ruski oficer zastrzelił ją albo gdyby tylko ciężkim pistoletem, jaki mu obijał się o prawe udo, uderzył ją w głowę, zabijając ją na miejscu, zabrałaby ze sobą w tę zimną otchłań, którą ludzie nazywają śmiercią, ów błysk słonecznego promienia. Zza tej myśli, niczym strzał zza węgła, padło zdanie jednorękiego ruskiego oficera: „Niech powie, jak to się stało”.

– Mów! – krzyknął za jej plecami Szymek Pyzdra i powtórzył to swoje „Mów!” stanąwszy przed nią w rozkroku, z rozpiętą marynarką, chudy i wysoki, tak że rozporek jego bryczesów był na wysokości jej twarzy. Pierwszy raz w życiu, jej i swoim, zwrócił się do niej na ty. I to była właściwa miara jej wstydu. Do tego dnia, jeszcze przed chwilą, była dla niego „panią Rutą”, a gdy się przymilał: „panią Korą”, dlatego ta chwila, w której usłyszała „Mów!”, wykrzyknięte przez Szymka Pyzdrę, zmieniła coś w tym świecie, do którego miała dostęp, niewielkim, ale innych światów nie znała, więc ten był całym jej światem. I był też całym światem Szymka Pyzdry, młodszego od niej o dziesięć lat, dwudziestolatka, wodzącego za nią spojrzeniem głodnego i spragnionego psa od dwóch, trzech co najmniej lat; raz, przed rokiem, pozwoliła mu zaprosić się do tańca na kwiatówce, tak na Kolonii nazywano tańce pod gołym niebem, na zbitych, nieheblowanych deskach, ale już w Gminie powiedziano by: bal. Pozwoliła też, by przycisnął ją do siebie, od niej wyszedł impuls przyzwolenia, uczepił się go jak kundel nogawicy, czuła jak drży, zapytała dla żartu, czy ma gorączkę, że tak dygoce, ale nie był zdolny wydobyć z siebie słowa, tylko przyciskał ją jak bezcenną zdobycz, która nie przeznaczona dla niego, wpadła mu w ręce, dlatego bał się, że może ją utraci, jeśli nie będzie trzymał jej dość mocno; zaciskał więc ramię, czuła na prawej łopatkę jego mocne palce zakończone twardymi paznokciami, jeszcze chwila, a braknie jej tchu, już miała go z całej siły odepchnąć, gdy poczuła, jak w jej brzuch wrzyna się jego rosnący z sekundy na sekundę kutas. I pozwoliła, aby Szymek Pyzdra cienko zaskomlał ponad jej głową, i utraciwszy siłę w nogach, prawie zawisł na niej całym ciężarem swojego targanego konwulsjami ciała. Nie był jej miły, i tyle. Zadarła głowę, widziała jabłko Adama pokonujące z mozołem jakąś ukrytą przeszkodę; wzbudziło w niej odrazę, było czymś obcym, czymś bezwzględnie cudzym, i odraza do jabłka Adama Szymka Pyzdry rozlała się na całego Szymka Pyzdrę, na domiar złego musiało z niego chlusnąć obficie, bo poczuła wilgotność na brzuchu, wiedziała, że ikra Szymka Pyzdry przebiła się przez jego portki i jej sukienkę, i miałyby się zgodzić, żeby takie Szymki spuszczały się na nią w tańcu, bo jest młodą wdową i jest nią już tak długo, ale żaden z was, poprzysięgła sobie w duchu, żaden z was parobki i brudasy! Potrząsnęła prawie bezwładnym Szymkiem Pyzdrą i parsknęła mu w twarz, wysoko nad jej głową, śmiechem głośnym i kaleczącym, jakby kto garść gwoździ cisnął w okienną szybę. Powoli odzyskiwał przytomność, czyżby paru chłopów wyciągało go z grzęzawiska, a kiedy poczuł twardy grunt pod stopami, odbił się od Kornelii Ruty i z rykiem rzucił się w gęstą, zbitą ciemność. „Mów” – powiedział po raz trzeci, już nie wrzasnął, powiedział.

Chłopiec nie wiedział, co to jest przyszłość. To znaczy rozumiał, że chodzi o to, co będzie. Ale co to znaczy? Co ma być, i kiedy? Czy przed nim jest jakaś przyszłość? A skąd miałby to wiedzieć! Nie wiem, o co pan kapitan pyta, nie wiem, co mam odpowiedzieć... Ja źle mówię po polski – powiedział – to pewnie dlatego mnie nie rozumiesz. Chłopiec gorąco zaprzeczył, ponieważ pan kapitan mówił językiem dla niego zrozumiałym; nie całkowicie polskim, nierzadko coś się nie zgadzało z tym, jak mówił on, Mama, czy Elka, już nie mówiąc o pani Kornelii Rucie, którą nie tylko Mama i Elka bez złości przedrzeźniały, że mówi „ę, ą”, ale przecież go rozumiał. Bo ja, w jaką stronę bym nie postąpił, śmierć. Chłopiec miał zapytać, dlaczego, gdy poczuł w garści piąstkę swojej siostrzyczki Mani. Spojrzał w jej stronę, była tuż przy nim, z nóżką w buciku nienowym, ale wyczyszczonym brązową pastą do połysku, tuż przy jego bosej nodze. „Dzisiaj zabierze go anioł” powiedziała siostrzyczka Mania i zabrzmiało to tak samo pewnie i nieuchronnie, jak słowa Mamy, że pierwszego września pójdzie do szkoły, do pierwszego oddziału. To się stanie za miesiąc, bo jest początek sierpnia. Czy to znaczy, że to jest moja przyszłość, zamyślił się chłopiec. Jestem bardzo ciekawy, jak jest w kościele, rzekł pan kapitan ni stąd ni zowąd, czym zaskoczył chłopca, bo jak to możliwe, aby tak dorosły człowiek, choćby i Ruski, jak pan kapitan, nigdy nie był w kościele? Jakże to? – zaczął chłopiec, ale urwał, bo nie wiedział o co ma zapytać. Ty tego nie pajmiesz, ale u nas nie ma kościołów, ot, co – powiedział pan kapitan i uciekł spojrzeniem w bok, jakby trochę zawstydzony własnymi słowami. Jakże to? spróbował chłopiec jeszcze raz, czując, że to, o co chciałby zapytać, sprawi mu okropną mękę, lecz pan kapitan krótkim: „Jest też i taki świat”, pomógł mu i równocześnie go przeraził. Chłopiec poczuł, jak w jednej chwili świat mu się powiększył. Odetchnął głębiej niż zwykle, jakby w klatce piersiowej zrobiło się więcej miejsca, tak iż nie wystarczył zwyczajny haust powietrza, musiał dodatkowo zaczerpnąć tchu, nie pełną piersią, ale niewiele mniej. Nie to go zdumiało, że świat się powiększył, lecz że powiększył się o świat całkiem inny. Nigdy nie byłem w cerkwi – chłopiec żywiej zareagował na to słowo, trochę nawet rozdziawił usta – tak u nas nazywa się kościół. Poczuł w garści poruszenie piąstki siostrzyczki Mani, szepnął w jej stronę Co?, na co Mania odrzekła, nie ściszej głośnie: Czy słyszysz, co dzieje się na dworze? Skupił się, wsłuchał w to, co było po tamtej stronie, za boczną ścianą z okienkiem, nad dachem z pocerniałej słomy, i dotarły do niego odgłosy suchych trzasków, jakby kto strzelał na podwórzu. Pan kapitan przestraszył się: niezdarnie, na zgiętych nogach zrobił kilka kroków i wbił rękę w zbitą słomę dachu, skąd wyciągnął pistolet. Patrzył z napięciem w oczy chłopca, który rozumiał, że rozszałała się letnia burza, bez deszczu, z suchymi trzaskami pio-

runów, i budzącymi trwogę w ludziach i zwierzętach błyskawicami. To nic, uspokoił pana kapitana, zwyczajna burza, a jego siostrzyczka Mania spojrzała na niego okiem osoby dorosłej patrzącej z życzliwym politowaniem na dziecko: Nie wiesz, że tak biją się anioły? Pan kapitan musiał nie dostyszeć jej słów, bo zapytał chłopca, co powiedział, ale chłopiec w milczeniu zaprzeczył ruchem głowy. Była u nas cerkiew, ale ją zamieniono na ubojnię trzody chlewnej, gdy byłem w twoim wieku.

Widziała siebie przy studni, jakby stała z boku, odłączona od Kornelii Ruty, oddzielna i osobna, lecz zaciekawiona sobą i na sobie skupiona. Nigdy przedtem nie doświadczyła owego uczucia odłączenia, stało się to dzisiaj, gdy szła piaszczystą drogą z Kolonii do Gminy, co musiało mieć związek z postanowieniem, jakie podjęła tej nocy, przysięgającej, ciężkiej jak kamień nagrobny, ze snem porwanym na strzępy, z gardłem wyschniętym na wiór i bólem w brzuchu, jakby to był skręt kiszek; piła wodę i wychodziła do ustępu. Wracała do łóżka i zanurzała się w gorącą przecież pościel pośród parnej sierpniowej nocy, jak w ciemną i lodowatą topiel. Mówiło się, że Ruskie szukają po okolicy swoich uciekinierów, którzy nie chcą z armią wracać do Rosji. Każdemu, kto daje im schronienie, kula w łeb! Pójdzie i powie, gdzie ukrywa się ich kapitan! Zrobi to. Dlaczego to robi? Widzi tę kobietę przy studni. Do tej kobiety, w której twarzy rozpoznaje siebie, zbliża się mężczyzna, nie stąd, nie z okolicy bliższej ni dalszej, mruży oczy, jakby regulował wzrok, by wyraźnie ujrzeć twarz kobiety przy studni, która równie ostro widzi rzeczy bliskie i dalekie, ma dar skupienia oka na szczególe, dlatego tak dobrze widzi kości policzkowe obcego mężczyzny, lekko wystające – nikt w okolicy bliższej ni dalszej – nie ma takich wystających kości policzkowych, które napinają skórę, tak iż oczy wydają się ukośne, choć, o czym się za chwilę przekona, wcale ukośne nie są. Ubrany chaotycznie, ni to bluza, ni marynarka, za luźne spodnie, buty powyżej kostek, mocno zasznurowane. Kobieta przy studni patrzy na buty przybysza, bo życie nauczyło ją, że najłatwiej po butach poznać, czy ktoś jest nędzarzem, czy żyje mu się jako tako albo całkiem, całkiem. Ale te buty nic nie mówią kobiecie przy studni. Nie tylko buty nic nie mówią. Przybłęda nic nie mówi. Z przykrótkich wystrzępionych rękawów przyciasnej marynarki zwisają ręce o mocnych nadgarstkach, gęsto i bujnie pokryte jasnym zarostem, prawie rudym albo złotym, raczej złotawym, co jeszcze lepiej widać na jego gardle: z rozpiętej pod szyją koszuli wylażą zuchwałym gąszczem, wspinają się ku grdyce i tam ich zuchwałość została poskromiona: obcy nie golił się dzisiaj, ani wczoraj, ale na pewno golił się przedwczoraj, jego zarost był dwu-, trzydniowy najwyżej. Kobieta przy studni spojrzała w oczy przybłędy, nie skośne, ale wąskie, niebieskie, to za mało: niebieskie! – szukała słów, które pomogłyby jej sprecyzować tę nie-

bieskość; pierwsza przyszła jej na myśl farbka do prania białej pościelowej bielizny, woda zabarwiała się na taki sam kolor jak oczy obcego mężczyzny, gdy zwykła przed praniem wrzucić do niej dwie, trzy szczypty ultramaryny. „Coś ty za jeden?” Nigdy w życiu nie zwróciła się z takim pytaniem do mężczyzny. Dlaczego nie zapytała, kim pan jest? Właśnie: pan! Zaczęła od „ty”. Dlaczego? Nie odpowiedział, tylko poruszył rękami, które luźno zwisały z rękawów, nie były zaciśnięte, ani wyprostowane, w tym geście bezradności zamiast jasnej odpowiedzi, rozwinęły się na ułamek sekundy, pomyślała – dlaczego? – że się rozebrały przed nią do naga! Coś jednak powiedział, i nie po polsku, ani po niemiecku, innej możliwości nie było: „Ruski?” – spytała, i na jej pytanie spadła jego odpowiedź: „Ruski”. Kobieta przy studni wypuściła z ręki korbę, która przestała się obracać dopiero wtedy, gdy z głębi ziemi doszedł studzienny głos wiadra, poobijanego o cembrowinę, z ulgą i ciężkim westchnieniem wpadającego w niegłęboką wodę. Obcy postąpił trzy kroki do przodu, mocną ręką ujął korbę i nie spuszczać oka z kobiety przy studni, kręcił korbą, bez wprawy, ale i bez wysiłku, tak iż wiadro, prędzej niż zwykle, zadzwoniło o krawędź cembrowiny. Drugą ręką pochwycił wiadro, puścił korbę, pomógł sobie drugą ręką podnosząc wiadro nad głowę, nie spieszony jazgotaniem łańcucha, chwilę stał z wiadrem nad głową, nie spuszczać oka z kobiety przy studni, której twarz wyrażała oczekiwanie na coś nieuchronnego, ale niemożliwego do odgadnięcia. Przechylił wiadro i wylał na siebie lodowatą wodę, której odpryski poparzyły twarz kobiety przy studni, boleśnie, aż głośno zasyczała.

■



Anna Małczyńska

Melancholijne

pisanie
Marka Bieńczyka

Podczas pierwszego internetowego czatu z Markiem Bieńczykiem w roli głównej pewien internauta zapytał pisarza, czy nie sądzi on, że czytanie książek to strata czasu. Argumentował, że sam czyta jedynie teksty o tematyce komputerowej, bo „z tego będą później jakieś pieniądze”. Odpowiedź, jaką otrzymał, była co najmniej zaskakująca, choć bardzo możliwe, że owemu internaucie wydała się też absurdalna. Na ekranie swojego komputera zmuszony był bowiem przeczytać taką oto replikę Bieńczyka: „Ja i tak żyję tylko stratą”. Czytelnicy zaznajomieni z pisarstwem autora *Terminalu* zorientują się od razu, że chodzi tu o stratę, której wszechogarniające poczucie, na progu świadomości, powoduje u człowieka ów paradoksalny smutek, nazywany od wieków melancholią. To z utraty ukochanego obiektu – jak powiedziałby Sigmund Freud, a za nim Marek Bieńczyk – czerpie melancholia swe życiodajne i zarazem śmiercionośne soki; niczym wąż zjadający swój ogon żywi się ona tym, co ją zabija.

Spośród współczesnych pisarzy polskich Marek Bieńczyk poświęca melancholii zdecydowanie najwięcej uwagi. Nie tylko wykorzystuje tę kategorię w praktyce (np. podczas pisania powieści i esejów), ale również rozważa ją na gruncie teorii, wysuwając przy tym propozycję nowej, partykularnej metody interpretacji tekstu, zwa-

To z utraty ukochanego
obiektu czerpie
melancholia swe
życiodajne i zarazem
śmiercionośne soki;
niczym wąż zjadający
swoją ogon żywi się ona
tym, co ją zabija.

nej melancholią. Na kartach *Oczy Dürera* Bieńczyk nazywa siebie melancholikiem, który w trakcie lektury odpowiada własnym idiomem na idiom pisarstwa innego autora i który terminuje kapryśnie w różnych miejscach: historii literatury, hermeneutyce i dekonstrukcji, tekście, kontekście i pozatekście, a następnie zaciera znaki swojego pobytu; niemniej jednak „ma tę zaletę lub wadę – kokietyryjnie dopowiada Bieńczyk – że publikuje ślady swej wędrówki”.

Propozycja metodologiczna autora *Terminalu* harmonizuje z opinią zawartą w ostatniej części książki Antoniego Kępińskiego *Melancholia*, części napisanej przez

psychiatrę Jana Mitarskiego, który przekonuje, że melancholia jest zjawiskiem synkretycznym z pogranicza różnych dyscyplin (medycyny, literatury, filozofii, sztuki i obyczajowości), dlatego też warto rozpatrywać ją z różnych perspektyw. Tym samym melancholia jako metoda „kompleksowa” winna pogodzić ze sobą różne dyskursy teoretyczne. Jak celnie zauważa Bieńczyk, niedbała przechadzka to *modus vivendi* melancholika, jego *modus scribendi* natomiast stanowi nomadyzm metodologiczny. W esejach, które złożyły się na *Oczy Dürera*, sięga autor głównie po krytykę tematyczną oraz dekonstrukcję, odważnie i twórczo kojarząc je ze sobą. Z ich pomocą rozpoznaje melancholię w dziełach polskich romantyków oraz w pisarstwie Kafki, Starobinskiego, Ciorana, Eliasa Canettiego i innych.

Wydawać by się mogło, że dziejom melancholii poświęcono już wystarczająco czarnego, jak i czerwonego atramentu (kolorem krwi napisany został najsłynniejszy sonet o czarnym słońcu – *El Desdichado* Gérarda de Nerval), i być może nie warto do tego powracać. Nic bardziej mylnego, albowiem właśnie „rzeczą melancholii jest powtórzenie”. Freud pisze wręcz o „przymusie powtarzania”, na co Bieńczyk reaguje bardzo pozytywnie kategorią „melancholijnego horroru powtórzenia”. Chętnie sięga po Hipokratesa, Arystotelesa, Galena, Marsilia Ficino, Roberta Burtona, Sørensa Kierkegaarda, Sigmunda Freuda, Waltera Benjamina, Jeana Starobinskiego, Julię Kristewą i innych *dramatis personae* melancholijnej sceny. Przepisuje ich dzieła, cytuje, parafrazuje i omawia.

Skarbnicą wiedzy na temat mitu czarnej żółci oraz jego późniejszych korelatów jest przede

Anna Małczyńska,
ur. 1979. Absolwentka filologii polskiej i filozofii. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą twórczości Edwarda Stachury. Mieszka w Opolu.

wszystkim obszerny esej pt. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. To tu właśnie charakteryzuje Bieńczyk pismo melancholijne, nazwane przezeń *écriture mélancolique*. Jest ono palimpsestem pełnym cytatów, parafraz i odwołań do innych tekstów, jest efektem żmudnego procesu łatania centonu – jak powiada Roberta Burton, autor książki, która według Emila Ciorana posiada najpiękniejszy tytuł na świecie *The Anatomy of Melancholy*. Gatunkiem *par excellence* melancholijnym okazuje się być z konieczności rondo, albowiem powtarza swoje fragmenty. Nie bez znaczenia pozostają też dla melancholikóww ronda kapeluszy. Bieńczyk chętnie ubiera w nie swoich bohaterów. To nie przypadek, że jedną z pierwszych stron książki pt. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* zdobi podobizna autora w kapeluszu, rzucającym cień na oczy i czoło. Częstymi rekwizytami melancholijnych cór Saturna (jak np. cesarzowej austriackiej Sissi) bywają natomiast wachlarze i parasolki, spełniające tę samą funkcję zacieniania.

Czym dla twarzy jest kapelusz, tym dla duszy pisarza jest pseudonim – twierdzi Marek Bieńczyk i przekonuje, że melancholijnymi mistrzami w dziedzinie „rozpuszczania” własnych tożsamości za pomocą pseudonimów byli przede wszystkim: Demokryt Junior – czyli Robert Burton; Søren Kierkegaard *alias* Victor Eremita *alias* Vigilius Haufniensis *alias* Johannes de Silentio *alias* Constantinus *alias* wielu, wielu innych oraz niepokonany na tym polu Fernando Pessoa ze swoimi siedemdziesięcioma dwoma przydomkami. Świat melancholii to gabinet luster, w którym nie ma imion własnych. Każde zamieszkujące go „ja” to zdecentrowany, podważający własne istnienie (jak również całą metafizykę obecności), tkwiący w „oblędzie zaprzeczenia” podmiot antykartezjański, banita na wewnętrznym wygnaniu.

„Myślę więc mnie nie ma” – próbuje dać do zrozumienia każdy obłądny melancholik i narcystyczny monomaniak. Najgłośniej spośród wszystkich bohaterów Bieńczyka krzyczy o tym Zygmunt Krasieński. Autor *Terminalu* ujmuje to następująco: „Tak jak przeszłość Krasieńskiemu, tak Krasieński przyszłości: ona rozpoznała go jako tego, kogo już prawie nie ma i zaraz w ogóle nie będzie; on odpłacił się jej kasandrycznym, wręcz katastroficznym malowidłem nadchodzących dziejów; rzecz można – oczernił ją”. To Krasieńskiego właśnie nazwał Bieńczyk „czarnym człowiekiem”, a wydawnictwo słowo/obraz terytoria umieściło na okładce fotografii wieszczą na łożu śmierci.

Jak celnie zauważa Bieńczyk, niedbała przechadzka to *modus vivendi* melancholika, jego *modus scribendi* natomiast stanowi nomadyzm metodologiczny.

Śmierć wszelkiego stworzenia wciąż na nowo odradzała się pod piórem Krasieńskiego. Poeta upuszczał ją na papier, tak jak przez lata upuszczał do cynowej misy swą gęstą, oleistą, czarną krew i jak wymiotował po zażyciu środków wymiotnych – wszystko po to, by pozbyć się z ciała czarnej żółci. Niestety, wszystko na próżno. W jednym z listów do Delfiny Potockiej pięćdziesięcioletni Krasieński porównywał siebie do kotów i psów, „które pod dzwon szklany pneumatyczny profesorowie fizyki kładą, by podrygi ich konania uczniom pokazać, w miarę jak powietrze wyciągają spod dzwonu”. Żalosalne położenie melancholikóww pod „szklanym kloszem”, gdzie tylko „próżnia, nicłość i zdech”, potęguje przezroczystość szkła, która umożliwia im widzenie tego wszystkiego, co na zewnątrz: błękitu nieba nie dla nich, zieleni traw, kolorowych sukienek, tych noszonych przez kobiety i tych w witrynach sklepowych. Jedno z oblicz współczesnej melancholii – melancholii w wielkim mieście – przyrównane zostało przez Bieńczyka do grymasu, jaki maluje się na twarzy człowieka wpatrującego się w wystawę galerii handlowych i myślącego sobie: „nie dość, że nie można mieć, to jeszcze trzeba być”.

Metafora „szklanych domów”, jakże katastroficzna w ujęciu Krasieńskiego, ulegała na przestrzeni lat rozmaitym ewolucjom i wielokrotnym przewartościowaniom, czego doskonałą ilustracją są skrajnie różne odniesienia do Kryształowego Pałacu Paxtona: pozytywna, wręcz utopijna wizja Mikołaja Czernyszewskiego, podobna do tej z *Przedwiośnia* Żeromskiego, oraz ujęcie Dostojewskiego, któremu budowla ta nieuchronnie kojarzyć się musiała z „domem umarłych”, co z kolei przywołuje na myśl Benthamowskie Panopticonum.

Wieloznaczność przejrzystości, transparentności stała się jednym z ważniejszych tematów tomu *Przezroczystość*. Jego głównymi bohaterami uczynił Bieńczyk m.in. Jana Jakuba Rousseau, Waltera Benjamina oraz Paula Scheerbarta. Zanim jednak czytelnik może się o tym przekonać, zmuszony jest pokonać nie lada przeszkodę. Na drodze ku lekturze eseju staje bowiem, ni stąd ni zowąd, sama przezroczystość; uwodzi, intryguje, na długo zatrzymuje przy sobie. Między okładką a pierwszą stroną książki wydawnictwo Znak zdecydowało się umieścić przezroczystą białą bibułkę. Ten, być może komercyjny, zabieg edytorski ma w sobie tyle wdzięku i intrygi, że nie sposób przejść obok niego obojętnie. Ta jedna, przezroczysta, niezapisana stronica uzasadnia genezę książki lepiej, niż obszerne wyjaśnienia, które nastę-

pują już po niej: „O przejrzystości i przezroczystości chciałem napisać choć parę stron od dawna, od wielu lat. Przezroczystość – mówiłem sobie – wzywa mnie, draży jak sonda, jest moja. W obcych miastach do obiadów wybierałem restauracje z panoramicznymi szybami, wieczorami zatrzymywałem się przy oświetlonych witrynach, przyjaciele zaczynali kpić, kupować mi

Świat melancholii to gabinet luster, w którym nie ma imion własnych.

na prezent szklane kule, powstała niezła kolekcja. Szkło było moim fiksum-dyr dum, wchodziłem do sklepów zoologicznych gapić się w akwaria, wracałem do muzeów, gdzie eksponaty [...] wystawiano za pancerną szybą; o Leninie i Mao Tse-tungu w szklanych trumnach wołałem zapomnieć. [...] Śmiech powiedzieć, ale lubiłem klarowane zupy, jedzenie z żelatyną [...]. Na ścianach w mieszkaniu wieszale reprodukcje Edwarda Hoppera, lśniły za szkłem jak zbyt tanie odpustowe obrazki”.

Zachwyty Bieńczyka nad przezroczystością i feerią jej znaczeń (poza tymi przywołanymi powyżej warto wymienić jeszcze: szklaną harmonikę Benjamina Franklina, *glassmusic*, „kryształowe bulwary” Rimbauda, cieplarnie Maurice’a Maeterlincka, pasażerów Waltera Benjamina, „Nautilusa” kapitana Nemo, aerofanie Octavio Paza itp.) ustępuje czasem miejsca melancholijnemu rozczerowaniu, jakie niesie przewartościowanie tego pojęcia na początku XXI wieku. Kradzież języka, o której pisał Roland Barthes w *Mitologiach*, znajduje tu kolejną egzemplifikację. Mit przezroczystości osiągnął dziś swego rodzaju ekstremum, obecny jest w scenariuszach wszelkich wystąpień na scenie politycznej, bez względu na orientację ideologiczną jej bohaterów. W cenie jest postulat jawności, przezroczystości, przejrzystości, transparentności, klarowności działań. Społeczeństwo oczekuje informacji o szczegółach życia prywatnego polityków oraz ludzi szeroko rozumianej kultury, zwłaszcza masowej. Tak niegdyś droga Janowi Jakubowi Rousseau „przejrzystość serc”, o którą walczone śmiało również dwa wieki po nim (w roku 1968), uległa dziś wynaturzeniu, zwyrodniała w fatalny skutek „zauroczenia demokracji jej własnym dogmatem”, zmętniała – niczym lodowata woda, w której Maski utopiły Marię z najpiękniejszej polskiej powieści poetyckiej. O tej podstępnie zmaconej przezroczystości Marek Bieńczyk wprawdzie nie pisze, ale pewnie i nie zapomina, bo, jak wyznaje i często pięknie dowodzi, cokolwiek pisze, zawsze pamięta o Antonim Malczewskim.

„Oczywiście, gdyby nie szklarze i architekci, przezroczystość wymyśliliby melancholicy” – tym stwierdzeniem nie po raz pierwszy dowodzi Bieńczyk swej maestrii w dziedzinie retoryki. Zaprzeczyc mu, to nie zgodzić się również z przekonaniem Kartezjusza i Roberta Burtona o tym, że melancholicy są cali ze szkła i czują się skrępowani, gdy ktoś do nich podchodzi; to poddać w wątpliwość wrażenie Kordiana, który czuł (podobnie jak Krasiński), że zamknięto go w „kryształowej kuli”; to nie dostrzegać związku pomiędzy aerofanią Octavio Paza i asymbolią Julii Kristevej; to, w końcu, nie rozumieć zachwyty Marka – bohatera *Terminalu*, ale i samego autora – okazywanego nocnemu włóczędze z obrazu Hoppera, oglądanemu przez podwójną szybę. Główny bohater pierwszej powieści Bieńczyka wykreowany został na melancholika, który, jak mało kto, jest świadomy swojej melancholii: nie wierzy w imiona własne, czasem nazywa siebie Demokrytem Juniorem (jak Burton), czasem Księciem Akwitanii („wydziedziczonym” bohaterem sonetu Nerval), czasem Wiecznym Tułaczem; kocha kobietę o oczach Dürera (a jakże!), nosi kapelusze, włóczy się po mieście i umiętnie się w nim gubi.

Podczas wywiadu udzielonego Mai Wolny Marek Bieńczyk przekonywał swą rozmówczynię, że druga jego powieść (*Tworki*) nie jest książką melancholijną. Co

więcej, utrzymywał on nawet, że jest to powieść pogodna. Owszem, akcja rozgrywa się w podwarszawskiej, spokojnej, wyciszzonej czasoprzestrzeni szpitala dla chorych psychicznie. Jej mieszkańcy wykazują wobec siebie niewymuszoną uprzejmość, uczynność, bezinteresowność i tę, jakże ważną dla Rousseau, „przejrzystość dusz”. Poza codziennymi obowiązkami, ich czas wypełniają spacerunki po sielskiej okolicy, mecze piłki nożnej, dyskusje na temat literatury, miłość i dobre uczynki. Jednak już za bramami tego „przybytku szczęśliwości” rozgrywa się groza niemieckiej okupacji ze wszystkimi okrucieństwami wojny, a fabuła rozpoczyna się od listu młodej dziewczyny, przygotowującej się na śmierć (pod koniec powieści zawiśnie ona na jednym z okolicznych drzew). Ten zabieg formalny nie pozostaje bez wpływu na psychikę czytelnika. Lektura pożegnalnego listu Soni, zawartego na pierwszych kartach *Tworek*, determinuje melancholijne z gruntu odczytanie ciągu dalszego, czyli *de facto* całej powieści. Mamy tu do czynienia z melancholią w najczystszej postaci, a dokładniej – z tym jej obliczem, który interesuje np. Slavoj Žižka w artykule *Melancholia i akt etyczny*, kiedy pisze on, w terminach psychoanalizy, że melancholik przywiązany jest przede wszystkim do gestu utraty, bardziej nawet niż do samego utraconego obiektu: zamiast cieszyć się tym, co posiada, antycypuje jego utratę, tzn. z góry postrzega obiekt jako stracony; nie potrafi czerpać radości z obecności ukochanego obiektu, albowiem poczucie jego (przyszłej, możliwej) straty paraliżuje każdą niemalże pozytywną myśl o ich współistnieniu. Przedwczesna wiedza o tym, że Tworki utracą wkrótce Sonię, determinuje lekturę z „kulą w gardle”, czyli taką, jakiej domaga się sam autor.

Przedstawioną przez Bieńczyka absurdalną czasoprzestrzeń *Tworek* i okolic postrakować można jako ilustrację jego spostrzeżeń na temat melancholii i utopii. „Dwie postaci jednej krwi”, melancholia i utopia, są niczym szekspirowskie siostry, które serdecznie się nienawidzą i hipnotycznie przyciągają zarazem (każda melancholia śni swoją utopię, z której, o ironio!, „wygnana ma być precz”). Spłodził je Saturn – czarne, złowieszcze słońce, jak również opiekun pomyślnego, złotego wieku. Są dwiema stronami tworkowskiej bramy, której każdorazowe otwarcie – na wzór wstęgi Moebiusa – znosi różnicę między wnętrzem i zewnątrz, ustanawia jedność absurdalnego świata wojny, w którym już trudno zorientować się, kto wariat, a kto nie.

Pisanie o Marku Bieńczyku i jego melancholii z konieczności samo staje się *écriture mélancolique* – pisaniem „nie znającym utopii spełnienia”, albowiem melancholia, która wabi, intryguje, zaciekawia autora, nie tylko „nurza się w rozpacz”, ale też spogląda, mniej lub bardziej odważnie, w daleką, nieznającą końca przyszłość, jest czynna, drapieźna, odkrywczą i twórczą. Bogactwa jej znaczeń, objawów i konsekwencji nie sposób wyczerpać.

Krzysztof Kuczkowski

DWA
LISTYTADEUSZ
RÓŻEWICZ
– ANDREW
LAHDE

Grafika – Halina Flegler

Krzysztof Kuczkowski • Wiersze

I

Moi
nie moi
Czytelniczy
Przychodzę nie przychodzę
do was
w postaci książki
Byłem u was nie byłem
kiedy byłem młody
wy byliście w planach
Pana Boga
Teraz jestem bardzo stary
tak stary że nie pamiętam
czy rozmawiałem z wami
czy z waszymi rodzicami
w Udine i Casino
i na Kapitolu
Zresztą po wielkiej wojnie
nie chodziło o rozmowy
ale o wasze uśmiechy
perkalowe sukienki dziewcząt
śniadą skórę ud
ciężkie węzły włosów
Teraz więc
jestem z wami nie jestem
aby powiedzieć że odchodzę
dokąd nie chcę bo
boję się chcieć
Ja nie ja
Człowiek książka
Książka człowiek
Narzędzie z bólu i światła
które wiecznie w ręce można
brać kartkować kratkować
obracać strony
odwracać ich kolejność
przewracać
Zatem do widzenia do widzenia
moi nie moi
Drodzy
Żegnajcie do zobaczenia
moi mili
pa

II

Nie piszę by się chwalić
Po to właśnie piszę
Piszę by się pożegnać
Wszystkiego najlepszego
choć nie wiem co jest
dobre dla takich jak wy
idiotów i nieuków
wystarczająco sprytnych
by wspiąć się na złote góry
AIG Bear Stearns
Lehman Brothers
na wyslizgane stołki
rządowych posad
i wystarczająco głupich
by dać się oskubać jak
tuczone kapłony
Najlepsze co moglibyście
zrobić to zniknąć raz
na zawsze
razem z waszymi komórkami
i komunikatorami
ale właśnie tego zrobić
nie umiecie
Powiadam wam
nienawidzę tego biznesu
wyrzucam komórkę
zmieniam adres mailowy
Wycofuję się
Zamykam interes
Otwieram oczy
Dzięki Ci Boże że świat
stworzyłeś taki piękny

Odwolania do listów poety Tadeusza Różewicza i amerykańskiego biznesmana Andrew Lahde'a. Pierwszy odczytany został 11 października 2008 r., podczas wieczoru Różewicza w rzymskim Instytucie Kultury pod nieobecność poety, drugi, będący aktem rezygnacji z kariery w wielkim biznesie, opublikował magazyn „Portfolio”, a za nim inne dzienniki na całym świecie w październiku 2008 r.

Krzysztof Kuczkowski,
ur. 1955. Poeta.
Założyciel i redaktor
„Toposu”. Autor
kilkunastu zbiorów
wierszy, ostatni
z nich to *Dajemy się
jak dzieci prowadzić
nicości*. Mieszka
w Sopocie.

Krzysztof Kuczkowski • Wiersze

Adrian Gleń

Szczęście pisania

pisanie szczęścia

O jednym
wierszu

**Juliana
Kornhausera**

Dziecko patrzy, jak piszę,
pióro skrzypi po papierze,
kartka staje się krótsza,
słowa mruczą przyjemnie.
Dziecko patrzy, jak piszę,
Piszę jak patrzy dziecko,
jestem szczęśliwy, jestem
zupełnie szczęśliwy¹

Intymistyczne zapisy stanowią u Kornhausera rodzaj antidotum na chaos świata zewnętrznego – uwikłanie w dyskurs socjologiczny i polityczny, presję ze strony innych. Postać dziecka – obserwatora nieuprzedzonego, nieuwarunkowanego i bezinteresownego – skontrastowana zostaje u autora *Zjadaczy kartofli* z postacią człowieka uwikłanego w rozmaite społeczne zależności. Spojrzenie dziecka zawiesza rację zastanego uporządkowania świata; samą swoją obecnością dziecko milcząco poddaje w wątpliwość zasady jego funkcjonowania (bezbronność, otwarcie dziecka – są skandalem dla zantagonizowanej rzeczywistości dorosłych). Bycie-z-dzieckiem u Kornhausera związane zostaje z zabiegiem wczucia – podmiot tego pisarstwa, nie rezygnując rzecz jasna z własnego usytuowania, spogląda po wielokroć oczyma dziecka, świadomie i w pełni poddaje się relacji dialogicznej.

¹ J. Kornhauser, *Dziecko patrzy jak piszę*, [w:] idem, *Zjadacze kartofli*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 22.

Pisanie wiersza zostaje tutaj za-pisane tak, aby właśnie zniwelować dystans pomiędzy pisaniem a doznawaniem – obserwacją percepcji własnego pisania, którego dokonuje dziecko. Dla niego bowiem proces pisania widoczny jest przez oznaki sensualne: ubywanie kartki, szelest pióra stawiającego litery na papierze. Pisanie po prostu materializuje się, sam akt zapisu jest już dla dziecka bytem, czymś, co daje się zarejestrować, co przyciąga uwagę poprzez sam fakt swojego istnienia. Dziecko patrzy – i patrzeć to jest zarówno źródłem, jak i kresem zmysłowego poznania, w którym być może ujawnia się najgłębsza zasada pisania: smakowanie świata, osiągnięcie stanu „pełnej szczęśliwości”, momentalnego doznania tożsamości życia i tworzenia (zwraca uwagę zwłaszcza swoiste rondo: „Dziecko patrzy, jak piszę, / piszę jak patrzy dziecko”).

A wszystko to wywołane zostaje w podmiocie bezinteresowną obserwacją dziecka i wiąże się z naturalnym, bezwarunkowym i nagłym zawieszeniem pytań genetyczno-teleologicznych o istotę pisania. Dziecięca nie-wiedza o mechanizmach logiki tworzenia znosi podstawową aporię artysty: rozdźwięk między czasem kreacji a empirycznym doświadczeniem – przedmiotem zapisu. Wiersz opowiadający o patrzeniu dziecka sam chce stać się tym patrzeniem. Jest zapisem pa-

Adrian Gleń,

ur. 1977. Poeta, krytyk literacki, literaturoznawca. Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Autor książek: „*W tej latarni...*” *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, *Przez tekst do istnienia. Wędrowki po Krymie i Mickiewiczu*, *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*. Mieszka w Opolu.

trzenia – patrzeniem na patrzenie. W ten sposób staje się swoiście samowystarczalny, jawi się jako epifania języka tautologicznego, który nie potrzebuje już egzegezy. Po jej podaniu właściwie nie sposób dłużej pisać: pozostaje zdać sprawę z euforii płynącej z dokonanego odkrycia. Powstaje wiersz, który *in statu nascendi* rejestruje i spaja obydwa spojrzenia – dziecka, które spowodowało pisanie i dorosłego, który zapisując spojrzenie dziecka tworzy wiersz-gest, wiersz wskazujący już tylko na siebie, gdyż zawiera on w sobie wszystko to, co go ufundowało.

Wiersz ów jest śladem osiągnięcia – choćby chwilowego – stanu pełnej szczęśliwości zasadzającej się, jak to nazywam za Angelusem Silesiusem, na „byciu bez Dłaczego”². Zapis Kornhausera „istnieje bez dlaczego”, jest po prostu czystą rejestracją, nie szuka dla swego istnienia racji poza samym sobą. Ów słynny aforyzm autora *Cherubinowego wędrowca* dał Heideggerowi asumpt do wykładni idei racji, którą filozof umieszcza w samym pojęciu bycia:

Róża jest różą, nie musząc na siebie zważać. [...] aby róża rozkwitła, nie potrzebuje ona dostawienia racji, w której jest ugruntowane jej rozkwitanie. Róża jest różą; do jej bycia-różą nie musi przynależeć *reddere rationem*, dostawienie racji. [...] Jak to więc jest z *principium reddendae rationis*? Dotyczy ono róży, ale nie jest dla róży; dotyczy róży, o ile jest ona przedmiotem naszego przedstawienia; nie jest dla róży, o ile stoi ona sama w sobie, jest po prostu różą.³

Kornhauser odkrywa sferę egzystencji, która nie domaga się wyjaśniania, która istnieje bez konieczności dodatkowego przedstawiania. Wierszowy zapis podąża za byciem, podkreśla je, dobywa i, stając się jego śladem, wy-stawia (określenie Martina Heideggera). Racją wiersza Kornhausera, podobnie jak róży Angelusa Silesiusa, jest samo bycie niepotrzebujące dostawianej z zewnątrz racji. Inaczej: Kornhauser wyklada rację dla wiersza w od-krywaniu dziecięcej percepcji, którą wiersz ustanawia bytem, wystawiając jej bycie w taki sposób, iż nie pytamy już o zasadność owego dziecięcego widzenia. „Dziecko patrzy jak piszę” – konstituując moją poezję. „Piszę jak patrzy dziecko” – dając świadectwo, użyczając bycia (czyli racji) widzeniu dziecka (to dla niego „pióro skrzypi po papierze, / kartka staje się krótsza, / słowa mruczają przyjemnie”).

Szczęśliwości doświadczonej w tym zapisie najbliższej chyba do... doświadczenia ekstatycznego, polegającego na nagłym urzeczeniu, przekroczeniu myślenia poszukującego racji (poza pisaniem/istnieniem). Zachwyt, olśnienie wywołane czystością spojrzenia dziecka powodują, że przedmiot s-pisujący nie podejmuje właściwie żad-

nej próby interpretacji spotkania z dzieckiem – wchłania jedynie obraz, który napełnia ów podmiot poczuciem intensywności bycia.

W ujęciu Georgesa Bataille’a doświadczenie wewnętrzne – ekstaza uwalniająca człowieka od myślenia o szczęściu w kategoriach ekonomiki, a także od natarczywej skłonności do analitycznego myślenia – to „podróż do kresu możliwości człowieka”, łącząca przedmiot z podmiotem w przeżyciu granicznym z transem, odbywająca się w stanie głębokiego zachwyty, zapatrzenia.⁴

Wystarczy wzbudzić w sobie pewien intensywny stan, ażeby uwolnić się od drażniącej natarczywości dyskursu: uwaga przechodzi wówczas od projektów do bytu, którym się jest [...].⁵

Zasadniczym rysem jest tutaj wskazanie na niekonieczność językowego wyrażania. W tym ujęciu zatem potrzeba komunikacji to jedyna przyczyna podejmowania prób intersubiektywizacji tegoż doświadczenia.

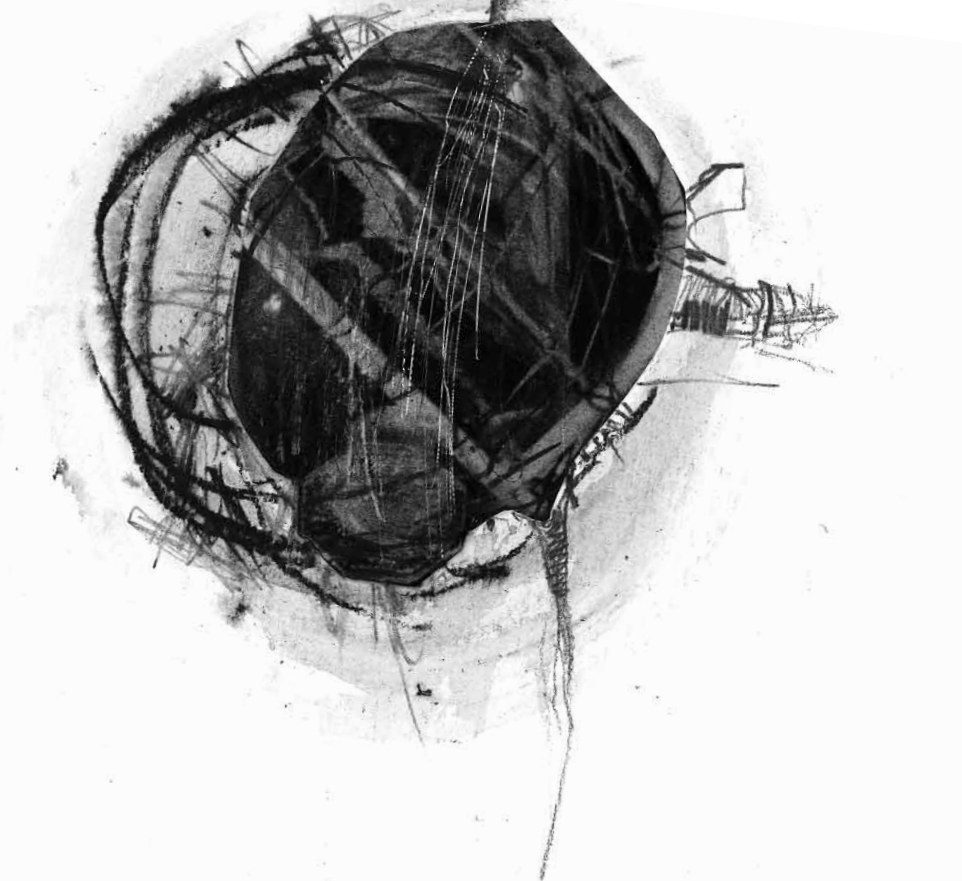
Kornhauser również kończy (czy lepiej: urywa) pisanie... Cóż bowiem można by jeszcze dodać po takiej frazie „jestem zupełnie szczęśliwy”?

² „Róża jest bez dlaczego; rozkwita, bo rozkwita./ Na siebie nie zważa i czy ją widzą nie pyta”. Angelus Silesius, *Bez Dlaczego* (fg 257), przeł. B. Baran, [w:] B. Baran, *Saga Heideggera*, Kraków 1988, s. 134.

³ M. Heidegger, *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001, s. 55–57.

⁴ Zob. G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedeman, Warszawa 1998, s. 58–63.

⁵ Ibidem, s. 207.



Paweł Koteluk

Melodie płyną na pocieszenie

wiatr wieje ze wschodu
na szkłe mróz spisał historie krainy północy
ptaki ulatują
na południe
zachód
słońca

z każdego wersu wielkiej księgi
można odczytać imię boga – mówią siwobrodzi starcy

kiedy doskonale dosięga zmysłów
rodzi się szaleństwo

twarz która jest tarczą słońca nie rzuca cienia
twarz która jest

zamykam list w butelce
wyłów go
kiedy będzie cię mijać w rzece słów

jest
pachnie i waży
ma kształt i wygląd
powierzchnie i głębie
właśnie patrzy na mnie
czuję
jak jego migdałowe spojrzenie
dotyka mnie
patrzy we mnie
czuję
jak sam zawiera się w tym spojrzeniu
jak przebija mą skórę
jak rozpełza się w moim ciele

cały
on

kilka słów o miłości
to o kilka słów za wiele

Paweł Koteluk,

ur. 1985. Student filologii polskiej (Uniwersytet Opolski). Mieszka w Tułowicach. Publikowany wiersz to jego debiut literacki.

widziałem wczoraj psa
sierść jak stara prostytutka
opinała katedrę żeber

masz dwie drogi
i jeden głos w sobie
wyraźny

od tamtej nocy
kiedy dowiedziałeś się
że przejdziesz przez krainę cienia
słyszysz szept

wybierz szept

poruszyć ziarnko piasku
poruszyć ziarnko piasku
poruszyć ziarnko piasku
jednym słowem

kobiety wędną na tobie jak kwiaty
wydane na pastwę słońca

wczoraj rzuciłeś kości
jutro sen prorocstwo zabobon przecucie
opuszczą ciemne komnaty twego umysłu

staniesz się

wypłynie z ciebie rzeka
nurt jej porwie brodzące ptaki
kształty rozmyją się
usłyszysz ryk kaskad i pianie kogutów
usłyszysz szept

wybierz szept

aniołowie podniosą cię jak wieniec
omdlały oddasz im pocałunek
twoje wargi szernieją i spuchną

nad leśnymi ostępami popłynie muzyka
dębowe organy
piszczalki świerków
szept wiatru
zda ci się że melodie płyną na pocieszenie
ale będzie to koniec twojej drogi

obudzisz się nagi pośrodku ciemnego lochu
chłód przesyje ci umysł
i serce
nagim ciałem przywrzesz do kamiennej posadzki
skulony jak pies
skóra jak stara prostytutka

wsuń język w ucho igielne
śpiewaj psalmy

potem umrzesz



Na zakończenie warsztatów z Twórczego Pisania

(Semestr zimowy 2008/2009)

Kiedy zaczynałam zajęcia w ostatnim semestrze, zadawano mi właśnie to pytanie: Czy pisanie można się nauczyć? Czy można sprawić, żeby ktoś był twórczy i dobrze pisał?

Ależ oczywiście, że można, odpowiadałam. Tak samo, jak można nauczyć kogoś tańczyć, śpiewać, malować obrazy czy grać w teatrze.

Można oczywiście opanować reguły, uświadomić sobie różne ważne rzeczy, własne możliwości, własną motywację, można porównać swoje pisanie z pisaniem innych. Ale w gruncie rzeczy pisanie jest bardzo silnie związane z zasięgiem osobowościowego horyzontu, z niepowtarzalną wrażliwością, z wyczuciem języka i zawsze będzie niezwykłą wypadkową temperamentu, inteligencji, emocjonalności, erudycji, wykształcenia i wielu innych rzeczy, które dałoby się z pewnością zbadać, gdyby podjęto takie badania. Póki co, nie wiemy dokładnie, dlaczego jedni piszą lepiej, a inni gorzej.

Nie uczyłam nikogo pisać. Rozmawialiśmy o tekstach, które ludzie przynosili na zajęcia. Analizowaliśmy je, krytykowaliśmy, chwaliliśmy, proponowaliśmy inne rozwiązania, dopytывaliśmy i, czasami, zbywali milczeniem.

Oto dwa z nich.

MRUŻENIE

Ani Kalinie

Weszła do środka. Zmęczona i rozdrażniona z trudem powłóczyła nogami, wlokąc za sobą uciążliwy bagaż całego dnia – przepastny wór, w którego czeluściach niezmiennie widniało to samo. Wstawała o świcie. Budziła dzieci i rozespane zabierała do przedszkola, gdzie udało się jej zahaczyć w charakterze pomocy kuchennej. Od szóstej zaczynał się jej codzienny ruch ku wieczornej niemocy pozbycia się butów ze stóp. Czas, podczas którego pomagała w przygotowaniu posiłków, roznosiła talerze, wydawała porcje, zbierała brudne naczynia i zmywała. Cały dzień na nogach, okraszony z rzadka kradzionymi chwilami wytchnienia. Nie tak wyobrażała sobie swoje życie. Dzień po dniu, miesiąc za miesiącem, rok po roku, powoli, aczkolwiek nieuchronnie ogarniało ją poczucie krzywdy i żalu. „Dlaczego ja – myślała – dlaczego innym wszystko się udaje, a mnie ciągle wiatr w oczy?” Na tak sformułowane pytanie siłą rzeczy nie potrafiła znaleźć odpowiedzi. Czuła więc, jak stopniowo narasta w niej fala smutku, złości i rozczarowania – uczuć, pchających ją niemal na krawędź rozpaczy. – Gdzie ta łachudra się włóczy – syknęła, zamykając za sobą nazbyt energicznie drzwi.

Na szczęście w przedszkolu dzieci jadły, a i ona zawsze coś przegryzła. Nie musiała więc martwić się gotowaniem. Wrócili późnym popołudniem do domu wychłodzonego zimnem przeciskającym się do wnętrza przez nieszczelne okna i drzwi oraz spojenia między belkami. Dwa razy w tygodniu zamykała dzieci w domu i szła sprzątać biura, gdy wracała, na ogół już spały. Zbierała ułożone w przedziwnych pozycjach na podłodze ciałka i przenosiła do wspólnego łóżka. Kładła rozpalone snem maluchy do zimnej pościeli, otulała kołdrą, gładziła po włosach, całowała, przytulała się do ich dziecięco jeszcze miękkich rączek, przykrywała wystające drobne stopy. Tylko gdy spały, okazywała im tyle miłości. Może bała się, że nadmiar czułości ośmieli dzieciaki i osłabi jej autorytet wzmacniany surową oschłością. Być może okazywanie uczuć kojarzyło się jej ze słabością, z odsłonięciem słabej, niczym niechronionej części duszy. A może po prostu w skrytości, wstydząc się tego przed dziećmi i sobą samą, zaspokajała własną potrzebę czułości.

Tym razem miała wolny wieczór. Nie czekały na nią biurka i połacie podłogi pokrytej pstrokatym linoleum, które, w porównaniu z nędzą jej własnego mieszkania, wydawały się szczytem przytulności. Ogarnęła wzrokiem pomieszczenie, które eufemistycznie nazywała domem. Na środku dość dużego pokoju królował prosty, podniszczony stół z czterema krzesłami. Pod niskim oknem z uchylanym lufcikiem stał wygnieciony, jednoosobowy tapczan. Dalej w głębi pokoju rozparła się stara rozkładana wersalka, na której spała z dziećmi. Nad nią, na ścianie, wisiał ogromny obraz przedstawiający „Ostatnią wieczerzę”. Przy drzwiach na pokracznych, ciężkich nogach wspierała się duża węgłowa kuchnia z piekarnikiem. Przydymiona i ubrudzona sadzą ściana nad nią usiana była mniejszymi i większymi gwoździami, pełniącymi rolę haczyków, na których wisiały metalowe kubki, rondle, pokrywki i chochle. Pod kuchnią zwykle stawiała ciężką, metalową węglarkę, z boku zaś taboret z miską, która, w zależności od potrzeb i pory dnia, pełniła funkcję zlewu bądź umywalki. W pobliżu znajdował się jeszcze masywny, drewniany kredens, który odnowiła białą farbą olejną, zupełnie go szpecąc. Na przeciwko okna, w szerokiej drewnianej futrynie, stała trzydrzwiowa szafa, na wysoki połysk, całkowicie zasłaniająca znajdujące się za nią wejście do drugiej części domu. Jedynie nad szafą znajdowała się wolna przestrzeń, przez którą szczupłe dziecko mogło przedostać się na drugą stronę barykady.

Po tamtej stronie mieszkała jej matka, z którą toczyła niemal nieustanną wojnę i obarczała odpowiedzialnością, za, jak mawiała, „zmarnowane życie”. Nie przyjmowała do wiadomości tłumaczenia, że matka należała na małżeństwo z synem bogatych sadowników, aby uchronić ją przed życiem w biedzie i ciężką harówką, których sama doświadczała niezmiennie przez cały swój żywot. Liczył się fakt. Matka pomyliła się i nie złapała dla niej Pana Boga za piętę. Zamiast tego skazała ją na życie pod jednym dachem z mężczyzną, który nie

dość, że nie miał talentu do zarabiania pieniędzy, to jeszcze, jak się potem okazało, miał zwyczaj bólu egzystencjalny topić w kieliszku. Ten fatalny wybór zawążył na ich relacjach na zawsze. Nigdy nie wybaczyła matce, że naciskała na ten związek. Wypominała jej to przy każdej kłótni, obnosiła się z własnym nieszczęściem i karała ograniczaniem kontaktu z wnuczętami. W rzadkich chwilach rodzinnego rozejmu, ku nieskrywanej ucieście dzieci, które za babcią przepadały, wspólnymi siłami przesuwano szafę, odsłaniając przejście. Przeważnie jednak dzieci miały zakaz utrzymywania kontaktu z babką. Zamykane w domu, gdy zostawały same, nie miały możliwości wyjścia i pójścia za dom, od tyłu, gdzie znajdowało się drugie, babcine wejście. Radziły więc sobie w sposób, którego nigdy nie było jej dane poznać. Przysuwały do szafy krzesło, na którym ustawiały taboret, mający mniejszy niż krzeselko rozstaw nóg. Po tej prowizorycznej drabinie wdrapywały się na szafę, by przeczolgać się pod futryną na identyczną szafę, opartą o bliźniaczy mebel w ich pokoju. Tam czekały na nich otwarte ramiona dość tęgiej kobiety, o łagodnej twarzy, smutnych, czarnych oczach i szorstkich, spracowanych dłoniach.

Wiodąc spojrzeniem po pokoju, zatrzymała wzrok na bawiących się na podłodze dzieciach. Zdążyły się już rozebrać i natychmiast zajęły się zabawą. Sześćioletnia dziewczynka, zbyt drobna na swój wiek, naciągała właśnie koc na stół i stojące dalej krzesło, tworząc obszerny namiot, pod którym z radości pisał, na dobre już usadowiony, dwa lata młodszy chłopiec. Ofuknęła rozbrykane dzieciaki, z rezygnacją spojrzała w stronę wersalki, która ciągnęła ją ku sobie obietnicą ukojenia nadwyręzonych mięśni, zapieła rozchyłony na moment płaszcz, otuliła się wełnianą chustką i wyszła do obszernej sieni. Sięgnęła ręką za kotarę i namacała metalowe wiadro. Wprostowała się i podeszła do ciężkich, drewnianych drzwi. Szarpnęła. Unoszący się wkoło śnieg zmusił powieki do natychmiastowej reakcji obronnej. Stała nieruchomo przez dłuższą chwilę, nie otwierając zamkniętych oczu. Łapczywie syciła się niespodziewaną, uśmierającą beztróską trwania. Wreszcie ucisk zimnego metalowego uchwytu od wiadra przywrócił ją rzeczywistości. Gdy zamykała drzwi, w sieni wirował jeszcze naniesiony przez wiatr biały puch. Szła ulicą, by po chwili, skręcając w lewo, zacząć iść pod górkę. Na zakręcie dotarła do znajdującej się przy płocie studni. O krawędź betonowego kręgu oparta była drewniana kula, którą wyciągnęła wiadro z zaczerpniętą wodą. Przytrzymując się jedną ręką płotu, ominęła ostrożnie otaczające studnię lodowisko i schodziła w dół, zmierzając do domu. W sieni przelała wodę z wiadra do metalowej wanny i ruszyła z po-

Renata Płużek,

ur. 1971. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Opolskim. Zawodowo związana z Teatrem im. J. Kochanowskiego. Opowiadanie *Mrużenie* jest jej debiutem literackim. Mieszka w Opolu.

wrotem. Gdy skończyła napełniać wannę i kocioł do grzania wody na pranie, było już zupełnie ciemno.

Dzieci bawiły się w najlepsze, gdy trzasnęły drzwi. Początkowo sądziły, że to wracająca matka nie zdołała poradzić sobie z szalejącym wiatrem. Niepokojąca cisza wywabiła spod koca małą główkę, ozdobioną sterczącymi kruczoczarnymi kitkami. Tuż za progiem, na szeroko rozstawionych nogach, stał niewysoki, zupełnie pijany mężczyzna. Dostrzegł dziewczynkę i najwyraźniej rozbawiony, wykonał nieskoordynowany gest, coś na kształt kiwania palcem. Ruszył w stronę stojącego przy wersalce krzesła. Dłuższą chwilę trwało, zanim właściwie wymierzył odległość i kierunek. Wreszcie opadł na siedzisko. Właściwie nie usiadł, a ledwie zahaczył o siedzenie. Mebel zachwiał się, skrzyknął niemilosiernie i niebezpiecznie przechylił, ale nie runął. Mężczyzna z zadziwiającą, biorąc pod uwagę jego stan, łatwością złapał równowagę, przesunął się ku środkowi i rozparł na krześle, z wyraźną lubością wypełniając sobą obdarte siedzenie. Po ukończeniu tych niezwykle skomplikowanych i wymagających nie lada precyzji czynności, najwyraźniej zadowolony z ich przebiegu, spojrział w stronę dziewczynki. Na jego twarzy pojawiło się rozrzewnienie i coś na kształt ojcowskiej dumy. Kiwnął ręką w sposób, który miał wyrażać przywołanie, a przez swą wymuszoną precyzję wyglądał jak odganiecie wyjątkowo natrętnej muchy. Mała uważnie badała jego twarz. Po dłuższej chwili, przekonana najwyraźniej o dobrych intencjach rodzica, uśmiechnęła się figlarnie i ruszyła w jego stronę. Już sadowiła się rozpromieniona na jego kolanach, gdy ciężko skrzyknęły wejściowe drzwi. Zeskoczyła w popłochu, sprytnie wymijając fruujące wokół niej ramiona, które chciały ją schwytać, objąć i przyciągnąć niczym kleszcze. Patrząc na drzwi, zupełnie ignorowała bełkotliwe wyrzuty czynione pod jej adresem przez wyraźnie zirytowanego ojca. Wylapywała jedynie wyzwiska dotyczące osoby, którą spodziewała się zaraz zobaczyć w drzwiach.

– Suka! Dzieci przeciwko mnie buntuje – mamrotał niewyraźnie, ale głośno.

Drzwi prowadzące z sieni nie otworzyły się jednak. Przyczyną całego zamieszania okazał się wyjątkowo silny tego wieczoru wiatr. Głos mężczyzny zaczął przycichać z wolna, choć ciągle czuć w nim było wrogie akcenty. Gesty stawały się coraz bardziej leniwe. Widać było, że zaczęło go „rozbierać” ciepło buchające z rozgrzanej do czerwoności kuchni.

– ... do ojca nie chce przyjść... – kontynuował swoje żale, walcząc z ogarniającą go sennością.

Dziewczynka odwróciła głowę. Powiodła wzrokiem po czerwonej z gniewu twarzy, na której swe piętno odcisnęły w tej chwili nie tylko emocje, ale i coraz wyraźniejszy wpływ alkoholu. Obserwowała, jak rysy ojca zaczęły stopniowo łagodnieć, mięknać, powieki opadać.

– ... nie kocha mnie – bełkotał – moje dziecko... nie chce... wstydzi się...

Spod koca zarzuconego na stole patrzyła na dziewczynkę, to znów na drzwi, para piwnych jak u matki oczu. Dzieci spojrzwały na siebie. Drgnęły, gdy na drzwi wejściowe znowu zaczął napierać wiatr. Mała podeszła do szafy i zaczęła w niej grzebać. Chłopiec w mig odgadł intencje siostry. Cicho, by nie zbudzić chrapiącego już na dobre mężczyzny, podbiegł do szafy. Po chwili wokół nich wały się kolorowe paski od sukienek, rajstopy i pończochy. Dzieci sprawdziły uważnie rajstopy i pończochy. Powybierały te z dziurami i oczkami puszczone przez całą długość, słowem te, których nie dało się już zacerować. Wiedziały, że za dobre lub tylko trochę uszkodzone dostałyby burę od matki. Najstaranniej jak potrafiły schowały do szafy resztę rzeczy. Zebrawszy na kupkę swoją zdobycz, usiadły na podłodze i na coś wyraźnie czekając, zaczęły się cicho bawić. Przerwały dopiero wtedy, gdy skrzyknęło krzesło. Spokojnie, bez większych emocji, przyglądały się zadziwiającemu tańcowi. Mebel chybotął przechylając się raz na jedną, to znów na drugą stronę, by w końcu, jakby decydując się wreszcie, zacząć ciężać coraz wyraźniej w stronę stołu. Krzesło przewróciło się w końcu, a ciało mężczyzny z hukiem osunęło się na podłogę, dosłownie o milimetry omijając stół. Chłopiec odsunął przewrócony stół, a dziewczynka zaczęła przywiązywać do nadgarstków i kostek ojca pończochy i paski. Absolutnie skupione, z lekko wysuniętymi językami, przypominały teraz maluchy godzinami siedzące na podłodze i oddające się bez reszty nauce wiązania sznurówek. Początkowa powaga przeszła jednak w rozbawienie, gdy zaczęły drugie końce linek sztukować i przywiązywać do stołu, wersalki i szafy. Dzieci wyglądały teraz jak nieznośne chochliki, płatające figiel znużonemu ciężką drogą wędrowcowi. Całkowicie pochłonięte frapującym je zajęciem, nie zwróciły uwagi na skrzyknięcie drzwi zwiastujące nadejście matki. Przez chwilę obserwowała zabawę dzieci, po czym ciężko wzdychając, postawiła w kącie wiadro wypełnione wodą i sięgnęła po leżącą na progu ścierkę, by powycierać kałuże tworzące się z przyniesionego na butach śniegu. Początkowo lekceważyła leżącego na podłodze męża. Skupiła się na przygotowywaniu kolacji. Jej ruchy stawały się jednak coraz bardziej nerwowe, spojrzenia rzucane leżącemu coraz bardziej złowieszcze. Nagle, stając przy stole, jednym szarpnięciem ściągnęła koc ze stołu i z irytacją cisnęła nim o podłogę.

– Czy ja po wszystkich w tym domu muszę sprzątać?! Nikt więcej nie ma rąk?! – wrzasnęła na dzieci, które jak na komendę podskoczyły, poskładały koc, ułożyły na wersalce i szybko wróciły pod stół. Coraz bardziej zaniepokojone, bez słowa obserwowały zachowanie matki, która przenosząc talerz z kanapkami na stół, kopnęła znajdującą się na jej drodze nogę. Niosąc herbatę, stanęła na dłoni. Gdy po raz kolejny szturchnięty mężczyzna zaczął przez sen nerwowo reagować, kobieta, jakby na to czekając, stanęła nad nim i zaczęła głośno narzekać i wymyślać. Dziewczynka wyszła na czworakach spod stołu, podeszła

do matki, ujęła ją delikatnie za rękę i zaczęła odciągać. Ta próba załagodzenia sytuacji jeszcze bardziej rozwścieczyła kobietę. Wyrwała dłoń. Przerazone dziecko ponownie uciekło pod stół.

– Ty skurwysynu, po coś przylazł! – krzyczała, szarpiąc rozciągniętego na podłodze osobnika – wracaj skądś przyszedł! No już, wynocha! Idź do kolegów, niech ci, co z tobą pili, wachają teraz twój pijacki odór!

To było zaledwie preludium. To, co nastąpiło po chwili, przypominało wzbierający szybko na sile, wściekły potok, a poszczególne zdania dezaprobaty przeplatane były coraz mniej cenzuralnymi zwrotami. Po dłuższej chwili, zniecka napadnięty i obudzony, szarpnął się do góry, by położyć kres babskim utyskiwaniom. Bezsilnie opadł jednak na podłogę. Mocno zaskoczony, nieco przytomniejszym wzrokiem powiódł po dziwacznych zabezpieczeniach przytwierdzających go do domowych sprzętów. Musiał przyznać, że został całkiem sprytnie, choć niezbyt solidnie, skrupowany. Po chwili jakaś przelotna myśl wywołała uśmiech na jego twarzy. Domyślił się. Wzrokiem zaczął szukać dzieci. Znalazł je, siedzące pod stołem. Przez ułamek sekundy zdawał się być wyraźnie rozbawiony sytuacją. Chciał nawet wstać, by pogłaskać je po głowach, nie był jednak w stanie się unieść. Przywoławczo szarpnął ręką, ale nawet tego nie zauważyły, wpatrzone w matkę. Podążył za ich przestraszonym wzrokiem i dostrzegł, że żona pochyla się nad nim, wrzeszcząc coś niemilosiernie. Sytuacja przestała go bawić. Nieustępliwość połowicy i zrządzenie, którego końca nic nie zwiastowało, wyprowadziły go ponownie z równowagi. Nerwowo i nieporadnie zaczął wyzwać się z więzów.

– Zamkniesz dziób! – ryknął.

Kobieta zamiast zamilknąć, jeszcze bardziej podniosła głos. Prawie chrypiała, zdzierając gardło. Krzyki w domu były tak głośne, że na pewno słyhać je było na ulicy. Najwyraźniej o to jej chodziło, bo jej słowa stały się na dłuższą chwilę wyraźnie przerysowane, a ton głosu teatralnie udratyzowany. Jej lament nie oddawał w pełni sytuacji panującej w domu, był wyraźnie przesadzony i nastawiony na wywołanie wrażenia na ewentualnym przechodniu. Prawdopodobnie, gdyby dała spokój i nie wszczyniała awantury, mąż przespałby noc na podłodze i wstał rano z siarczystym kacem i moralniakiem, wyłącznymi świadkami wypadków z poprzedniego dnia. Niestety, nie była w stanie pohamować złości. Po chwili już nie grała. Tu oto przed nią na podłodze miotła się przyczyna wszystkich jej udręczeń, beczelnie pijana, beztrasko upojona. Ona nie mogła sobie pozwolić na chwilę zapomnienia, na moment odreagowania. Ktoś musiał mocno stąpać po ziemi, wiązać rwące się stale nitki nędznego bytu, być oparciem dla dzieci, jakąś stałą. Nic nie mogła. Nawet upić się nie mogła. Nigdy nic! Ta myśl wwierała się jej w mózg i doprowadzała do niemal fizycznego bólu. Nawet nie zauważyła, kiedy padła na kolana i zaczęła wściekle okładać go pięściami. Pod gradem razów mężczyzna skulił się zrazu, po czym

zaczął gwałtownie wyszarpywać się z więzów. Kobieta odskoczyła w ostatniej chwili, gdy chwiejąc się mocno, stanął wreszcie na nogach.

– Pogięło cię! – wycharczał.

– Ty draniu pieprzony, po coś znowu wrócił, było się utopić w Wiśle po drodze – zalkała bezradnie łamiącym się głosem, w którym rezygnacja mieszała się z rozpaczą.

– Zamknij się, bo nie ręczę za siebie – powiedział niepewnie, ale groźnie.

– Gdzie wyplata? Wszystko przepiłeś, łajdaku!? Za co kupimy węgiel? I pewnie jeszcze zreć mam ci dać, co? Niedoczekanie twoje! Zbieraj manatki i wynocha! – zaczęła spokojnie, by już po chwili krzyżeć w szale, gdy kolejna fala gniewu ogarnęła jej ciało.

Zamachnął się i zatoczył, bowiem kobieta uskoczyła, a przesywająca powietrze pięść pociągnęła go za sobą. Rozjuszony ruszył za nią. Uskoczyła za stół, spod którego szybko uciekły dzieci, i utrzymywała stały dystans. Rozsierdzona, szydziła niemilosiernie, nie milknąc nawet na chwilę. Wodził za nią wzrokiem. Furia na moment zamgliła mu oczy i odebrała dech. Zataczając się, ruszył za nią ponownie.

– Spójrzj na siebie, pijaczyno – ciągnęła, okrążając stół – tak ma wyglądać mąż i ojciec! Dzieci się ciebie wstydzą! Co ty im możesz dać?! Wódka jest dla ciebie ważniejsza niż my!

W geście protestu sięgnął do kieszeni. Po dłuższej chwili szamotania się z przyciasnym otworem, wyciągnął dłoń oblepioną żółtawą mazią i skorupkami. Ukradkiem, jakby przypadkowo, spojrział w stronę maluchów wbitych w ką. Uwolniona z kieszeni dłoń opadła bezradnie.

– Zbite jajka to cały twój zarobek – triumfowała – jak Matka Ziemia może nosić takiego nieudacznika! Tylko spójrz na siebie łachmyto, rzygać się chce na twój widok! Nic nie jesteś wart, niczego nie potrafisz, nie wiem, jak dzieci udało ci się zrobić! – szydziła bezlitośnie. – Na starość nikt nie poda ci szklanki wody, bo dzieci się ciebie wyprą! W rowach będziesz dogorywał, bydlaku, bo ludzie będą się brzydzili ciebie dotknąć! Jak ja cię nienawidzę!

Na chwilę przystanęli oboje. Stali naprzeciw siebie, mocno trzymając się stołu. Coś złowrogiego wyraźnie zaciążyło między nimi. Zapadła absolutna cisza, tak niespodziewana i niepokojąca, że dzieci w kącie jak na komendę zaczęły cichutko pochlipywać, bojąc się jednak rozplakać na dobre. Nagle zrobiło się naprawdę groźnie. Lekko pochylona do przodu, spojrziała na niego z dołu, „spode łba”. Zebrał się w sobie. Wyglądał teraz, jakby nagle zupełnie wytrzeźwia. Spiał się w sobie i skoczył. Upadł na nią ciężko, pociągając za sobą stół. Chwilę tarzali się po podłodze, przewracając wszystko wokół. Początkowo dawała sobie z nim radę, ale szybko zaczęła słabnąć. Przytłaczał ją swoim ciężarem. Zdesperowana, wykorzystwała chwilowe przesunięcie ciała i mocno zginając nogę, kopnęła go w krocze. Zawył i kuląc się z bólu, stoczył się z jej ciała.

Natychmiast wstała i chwytając znajdującą się na kuchni patelnię, z całej siły dzieliła go w głowę. Zatoczył się, przytrzymał się jednak ściany, szybko oprzytomniał i wstał. Chwycił wiszący na rączce kuchni pogrzebacz i ruszył za nią. Uciekając, rzucała w niego czym popadnie. Roztrzaskiwała na nim ostatnie całe talerze i kubki. W powietrzu fruwały krzesła i małe stolki, ubrania i pościel. Ostatkiem sił rzuciła taboret i wytrąciła mu pogrzebacz z ręki, ale on był tuż za nią. Jeszcze chwila i mocno szarpnął ją z tyłu za włosy, chwycił i przyparł do ściany.

Dziewczynka błagalny wzrok wbiła w drzwi. Nie otwierały się jednak. Nikt nie wchodził przez nie. Na nikim nie zrobiła wrażenia kolejna rodzinna awantura. Ludzie zdążyli już zobojętnieć na powtarzające się często burdy. Inna sprawa, że panowało niepisane prawo, by nie wtrącać się w życie prywatne sąsiadów. Nikogo nie powinno interesować to, co dzieje się za zamkniętymi drzwiami domów. Ten frazes powtarzano jak Biblię. Bardzo wygodne i bezpieczne przykazanie sankcjonujące nieczułość na krzywdę innego człowieka.

Dziewczynka jeszcze raz spojrzała na rodziców. Ojciec mocno przyciskał matkę do ściany i trzymając za gardło, krzyczał, że jeśli jeszcze ma coś do powiedzenia, to zatłucze jak psa.

Skrzypnęły drzwi. W kąt wciśnięte było już tylko jedno dziecko...

Serce waliło jak oszalałe. Miarowy stukot rozpierał czaszkę, dudnił w uszach. Z całej siły skrzyżowane na piersiach ręce dławiły klatkę, by znajdujący się w niej ten najważniejszy organ nie wyskoczył przypadkiem i nie uwolnił się spod ciężaru krępującego ciała. Zimno. Nagły dreszcz przebiegający przez całe ciało otrzeźwiał i zmuszał do skupienia. Czemu tak zimno? No jasne: pidżama i kapcie. Chwila wahania i przytomna myśl, że na powrót do środka jest już za późno. Jeszcze ostatnia, wąska smuga światła i ciepła sącząca się przez bezszelestnie zamykane drzwi. Jeszcze sekunda i całkowita ciemność, a w ślad za nią rozpaczliwa bezsilność. I strach. I niepewność. Moment zastanowienia... co teraz? Wyciągnięta w poszukiwaniu ściany ręka niemal natychmiast przyłgnęła ponownie do tułowia. Wybijała wyobraźnia od razu podsunęła natrętny obraz dłoni dotykającej wilgotnej, zimnej ściany, na której czai się to Coś – niewidoczne i nieokreślone, tym straszniejsze, że nieznanne, a jednak bezwzględnie obecne, chwytające dłoń i kawałek po kawałku pochłaniające całą resztę. Powieki zaciśnięte, nerwowo zagryzione wargi i stopa za stopą po omacku szukające drogi.

Próg!!! Szarpnięcie ciężkich drzwi i mroźny powiew powietrza na twarzy.

Ulga. Szeroko otwarte oczy.

Śnieg. Duże, leniwie sunące płatki migoczące w świetle ulicznej lampy. Bramka. Kto tak zatrzasnął ten zamek?! Chyba przymarzył. Rzut ciała w bok w poszukiwaniu innej drogi. Zmęczenie. Nogi po kolana zanurzone w śnieżnej zaspie. Jak ciężko.

Skostnienie. Kłujący ból w przemoczonych od śniegu i marznących nogach. Chwilowe omdlenie i przerażająca myśl, że to się nie skończy, że będzie trwało w nieskończoność. Ręce histerycznie poszukujące jakiegoś punktu oparcia.

Płot. Od razu lepiej. Dłoń sunąca wzdłuż sztachet i palce mimowolnie wybijające na nich jakiś zasłyszany kiedyś rytm, by dodać sobie animuszu.

Ciemność ogrodu. Majaczące kontury drzew. Gdzieś daleko wyjący pies.

Nagle olśnienie. Przywołany na myśl dziecięcy psikus. Stara śliwka, a na przeciw niej dwie sztachety przymocowane jedynie na górnej poprzeczce.

Jeden ruch ręki, przesunięcie i szczelina, przez którą można przejść na drugą stronę.

Droga.

Przeciągły, drażniący dźwięk z impetem uderzył w uszy dwóch policjantów bez reszty skupionych nad monitorami komputerów. Zaskoczeni, zerwali się w popłochu, przez co jeden nie trafił w Stogga grasującego w świetle Quake i stracił resztki życia, a drugi pośpiesznie zamknął stronę z niezmiernie roznieglizowaną Monik. Gdy do przytępionych późną porą umysłów dotarło wreszcie, że to nie głos stojącego zniemacka za plecami komendanta, a jedynie dźwięk dzwonka, odetchnęli z ulgą i licząc na to, że interesant jednak zrezygnuje i wróci, skąd przyszedł, jak na komendę wrócili do przerwanych zajęć. Dzwonek odezwał się jednak ponownie.

– Ktoś dzwoni, nie słyszysz? – ironicznie zapytał starszy – idźesz wreszcie i zobacz, kogo przywiał!

Aspirant, któremu z przedłużającego się stanu napięcia zdrętwiały wszystkie członki z wyjątkiem palców zaciekle uderzających w klawiaturę, na sztywnych nogach ruszył przez korytarz w kierunku drzwi. Szarpnął za klamkę i zamarł, bo przed sobą nie zobaczył nic poza śnieżycą i pustą ulicą oświetloną skąpo przez z rzadka tylko jarzące się lampy. Już miał zamknąć za sobą drzwi, uznając całe zdarzenie za głupi kawał, gdy przez huk wiejącego wiatru ponownie dotarł do niego dźwięk dzwonka. Spojrzał w lewo przez ramię i zobaczył drobniutką, zaśnieżoną postać z głową opartą o mur i wyciągniętą ręką ledwie sięgającą dzwonka. Tracił ją w ramię i odsunął się, robiąc przejście. Mała dopiero teraz zauważyła, że drzwi stoją przed nią otworem. Bezszelestnie wsunęła się do wnętrza i zostawiając za sobą mokry ślad, ruszyła przez korytarz i skręciła w lewo, doskonale orientując się w rozkładzie pomieszczeń. Weszła do jasno oświetlonego pokoju, w którym za monitorem, na fotelu, siedział leniwie rozparty starszy policjant. Na jej widok z niechęcią wyłączył komputer, nogą odepchnął się od biurka i przejechał fotelem prawie pod ścianę. Teraz mogła zobaczyć go w pełnej krasie; z nieco krótkimi nogami i wydatnym brzuchem leżącym na udach wyglądał komicznie. Guziki przy koszuli zdawały się trzeszczeć od napięcia i miało się wrażenie, że za chwilę wystrzelą nagle jak fajerwerki. Ogorzała

DEBIUT

twarz z krótko przystrzyżoną włoską bródką nieco go wyszczuplała. Włosy miał ciemne, dość cienkie, zaczesane gładko na bok. Zwraçały uwagę oczy. Szare, małe, nieco świdrujące, pełne ironicznego dystansu i jakiejś pogardy. To one zdradzały, że ma się przed sobą kogoś przeświadczonego o własnej wyższości, pretensjonalnego.

– Co, stary znowu tłucze matkę? – spytał ironicznie, patrząc na małą.

Nawet na niego nie spojrziała. Nie znosiła go szczerze i mimo że trzęsła się z zimna, wyprostowała się i hardo spojrziała w przestrzeń za nim, kompletnie go ignorując. Demonstracyjnie czekała na powrót młodego, który rygłował jeszcze drzwi. Pojawił się po chwili. Kucnął przed nią i podnosząc jej brodę do góry, by spojrziała mu w oczy, spytał:

– Znowu się kłóca?

Dziewczynka, szcękając głośno zębami, twierdząc pokiwała głową.

– Zmarzłaś. Dać ci koc?

Zaprzeczyła ruchem głowy i mimo że zęby w dalszym ciągu stuknęły o siebie niemilosiernie, spojrziała na niego dumnie. Widok przemarzniętego na wskroś dzieciaka z butą odmawiającego pomocy był tak tragikomiczny, że musiał się mocno powstrzymać, by nie parsknąć śmiechem. Pohamował się jednak, uśmiechnął lekko, a w jego oczach mignął na moment cień zrozumienia i podziwu. Podniósł się i bez słowa sięgnął po szary, zgrzebny koc, by ją nim opatulić. Derka, okrywając jej drobne ciało, spływała fałdami ku dołowi, by następnie szeroko rozłożyć się na ziemi. Mała wyglądała teraz jak trzęsący się namiot z osadzoną na szczycie głową. Młody posterunkowy bez słowa zaczął szykować się do wyjścia. Prawie gotowy sięgnął po kajdanki i wówczas mimowolnie zerknął w stronę dziewczynki. Wychwyciła to spojrzenie i wbiła wzrok w podłogę. Natychmiast skarcił się w myślach za ten gest, bo po jego regularnej, nieco puciołowatej twarzy przebiegł skurcz zdenerwowania. Zakłopotany, zmarszczył czoło i potarł je nerwowo.

– Idziesz? – rzucił krótko do kolegi, starając się w inną stronę skierować uwagę dziecka.

– Chyba nie mam wyjścia – odburknął tamten, zsuwając się z fotela ku podłodze.

Teren, na którym znajdował się komisariat, schodził od ulicy dość stromo w dół, co zmusiło architekta do zaplanowania z tyłu budynku wysokiej podmurówki. Wysoko umieszczone małe, zakratowane okna znajdowały się z tej strony dopiero na wysokości pierwszego piętra, co potęgowało wrażenie niedostępności i jakiejś krańcowości tego miejsca. Na końcu wybetonowanego podwórza znajdował się niewysoki budynek z płaskim dachem, podłużnymi, zakratowanymi oknami i metalowymi drzwiami. Gdy tylko pojawili się na chodniku biegnącym wzdłuż bocznej ściany komendy, z niskiego budynku zaczęło dobiegać wściekle ujadanie psów. Dziewczynka cofnęła się instynk-

townie. Młody dostrzegł ten ruch, pogłaskał ją uspokajająco po głowie, objął ramieniem i przysunął do siebie tak, że szła tuż obok niego. Po prawej stronie, tuż za rogiem, przy ścianie podmurówki stał radiowóz. Stary, mocno przestarzały samochód posiadał w przedniej części cztery siedzenia odgródzone od reszty metalową siatką, zaś w tylnej, otwieranej od tyłu dwuczęściowymi drzwiami, znajdowały się dwie metalowe ławki przebiegające równolegle wzdłuż wozu. Starszy policjant zgarnął śnieg z przedniej szyby, młodszy zaś posadził dziecko na tylnej kanapie, troskliwie okrył kocem i zapiął pasami. Po chwili wytoczyli się na ulicę i ruszyli powoli zaśnieżonym traktem. Gdy zatrzymali się przed domem, z którego wciąż dochodziły odgłosy awantury, nie upłynęło więcej niż pięć minut.

Wzdłuż frontowej ściany domu biegała z rozwianymi włosami starsza kobieta, dobijając się do zaryglowanych drzwi, to znów zaglądnąc przez okno, by sprawdzić, co dzieje się wewnątrz. Gdy podjechał radiowóz, podbiegła do furtyki. Szarpała nią dłuższą chwilę bezskutecznie, aż wreszcie, załamując ręce, rozplakała się z bezsilności. Młody wysiadł, wziął dziecko i ruszył w jej stronę. Wyprzedził go starszy, który podszedł do bramki, poprosił kobietę, by się przesunęła, po czym rozprawił się z furką za pomocą silnego kopniaka.

– Poszłam do nich, żeby się uspokoili – relacjonowała w międzyczasie kobieta – ale zięć wypchnął mnie i zamknął drzwi, nie wiem, jak się tam teraz dostaniecie – szlochała.

– Poradzimy sobie – uspokajająco odpowiedział aspirant, podając jej małą. Dziewczynka przytuliła się na moment do babci, jednak głośniejszy rumor dochodzący z domu sprawił, że wyzwoliła się sprawnie z jej objęć i podbiegła do drzwi, by sprawdzić, czy rzeczywiście nie da się wejść do środka. Przekonawszy się, że nie ma takiej możliwości, zaczęła niecierpliwie przestępować z nogi na nogę, czekając, aż policjanci wreszcie coś zrobią. Młody kilkakrotnie nacisnął klamkę, po czym podszedł do okna i energicznie w nie stukając, zaczął wzywać do otwarcia drzwi. Bezskutecznie. W tym czasie jego bardziej pragmatyczny kolega, zupełnie się nie śpiesząc, z cynicznym uśmiechem nieniknącym z jego twarzy, wrócił do samochodu po łom. Po chwili obaj majstrowali już przy wejściu. Jeszcze moment i drzwi puściły z trzaskiem, a dwa napierające na nie męskie ciała znalazły się w środku. Po otwarciu drzwi do pokoju ujrzeli istne pobojuwisko. Wnętrze wyglądało, jakby przeszło tędy tornado i tylko ściany jakimś cudem ostały się na miejscu. Na podłodze kotłowały się dwa ciała, zaś w kącie między wersalką i prostopadle do niej biegnącą ścianą wciśnięte było płaczące dziecko. Impulsywny młody rzucił się, by rozdzielić walczących, ale zanim zdołał cokolwiek wskórać, silny kopniak w brzuch umiejscowił go na przeciwległej ścianie. Drugi mundurowy podszedł do sprawy bardziej metodycznie. Wyjął gumową pałkę i, odskakując co chwilę na bezpieczną odległość, zaczął okładać nią jak popadnie splecioną na podłodze parę. Poskutkowało, po chwili

dwa osobne już ciała wily się z bólu. Babcia wsunęła się w tym czasie do środka, podniosła zapłakanego chłopca z podłogi i siadając na krześle pod oknem, tuliła go uspokajająco w ramionach. Młody zapaleniec, dochodząc do siebie po brutalnym zetknięciu z murem, ruszył w stronę leżącej kobiety. Podniósł ją z trudem, ponieważ w furii wyszarpywała ramię, za które ją podtrzymywał.

– Za co! – krzyczała – ślepi jesteście!

Starszy przygniótł w tym czasie podpite indywiduum całym ciałem, unieruchamiając go na dłuższą chwilę, by się uspokoił.

– Nie było innego wyjścia – tłumaczył cierpliwie młodszy posterunkowy.

– Jasne, wy nigdy nie macie wyjścia – wycedziła.

– To niech się pani wreszcie na coś zdecyduje. Zamykamy go, puszczamy i znowu zamykamy, jak długo tak można żyć.

– To był ostatni raz – powiedziała przeciągle, z rozmysłem, jakby podejmując w tym momencie ważką decyzję. – Nigdy więcej nie przekroczy progu tego domu, nigdy więcej nie zobaczy dzieci! – dodała z naciskiem. – W poniedziałek złożę sprawę w sądzie! Miarka się przebrała!

Stojące w drzwiach dziecko drgnęło nagle i rzuciło niespokojne spojrzenie w stronę leżącego ojca, który znieruchomiał na dźwięk słów żony.

– Już dawno trzeba było to zrobić – powiedział spokojnie młody, schylając się, by pomóc koledze i spoglądając w przelocie w stronę drzwi, gdzie bez ruchu stała mała.

Jednym, energicznym półobrotem odwrócili ogłuszonego nagłym rozwojem wypadków mężczyzną twarzą do posadzki, wykręcili mu ręce do tyłu i skuli kajdankami. Kobieta podbiegła nagle i zanim ktokolwiek zdołał zareagować, wymierzyła leżącemu solidny kopniak, po czym opadła bezładnie na posłaniu. Łapiący ciężko powietrze, zbyt tęgi na takie akcje, funkcjonariusz przykleknął na jednym kolanie i rzucił w stronę leżącego ciągle mężczyzny:

– No, wstajemy, artysto!

Tamten nawet nie drgnął. Zlekceważył słowa funkcjonariusza, jakby w ogóle ich nie usłyszał. Rozpaczliwie próbował się skupić, wytrzeźwieć. Wśród myśli kotłujących się w głowie coraz natrętniej zaczęły dawać o sobie znać ostatnie słowa żony. Próbował je zlekceważyć, odsunąć, pominąć. Bezskutecznie. Jak bumerang natrętnie powracało przeświadczenie, że kobieta nie żartuje i nie zmieni zdania. Pojął wreszcie, że skoro postanowiła odebrać mu dzieci, to nic ją od tego nie odwiedzie. W jednej chwili stracił cały swój rezon. Po raz pierwszy w życiu poczuł się zupełnie bezradny. Coś naprawdę istotnego działo się poza nim, bez jego zgody. Poruszył się niespokojnie i odruchowo przesunął tak, że skrzęcając nieco tułowiem, dostrzegł drzwi wejściowe i stojącą w nich córkę. Zamarł. Dziecko wyprzedzając jego ruch spuściło wzrok. Właściwie nie wiedząc dlaczego, pomyślał zupełnie irracjonalnie, że za wszelką cenę musi spojrzeć jej w oczy. Rozpaczliwie szukał z nią kontaktu. Zupełnie już przytomnymi oczyma

żebrał o jedno spojrzenie, jakby od tego miała zależeć cała jego przyszłość. Mała czuła na sobie ciężar jego wzroku i uciekała przed nim, uparczywie wpatrując się w podłogę. Przedłużająca się nieznośna cisza i brak jakiegokolwiek reakcji ze strony zatrzymanego skłoniły wreszcie zirytowanego stróża prawa do ponownego użycia pałki. Bez skutku. Mężczyzna nie reagował, z uporem wpatrując się w dziewczynkę. Gdy dźwięk kolejnego uderzenia rozdarł ciszę, mała nie wytrzymała i podniosła głowę. Natychmiast schwycił jej spojrzenie i przykuł do własnego. Patrząc w jej zamglone oczy, bez słów przeproszał. Kajał się za własną niemoc; za kompleksy, które zapijał litrami wódki; za nieudolność i lenistwo; za egoizm; za to, że traktował ich jak niezmienną oczywistość i wreszcie za to, że niczego nie zdoła już naprawić, nie zdąży zrobić nic z tego, co wielokrotnie odkładał na później. Cierpki, pogodzony z losem uśmiech wykrzywił mu twarz. Mała spojrzała na niego przeciągle i w jej wzroku dostrzegł obok pretensji i żalu, cień rozpaczy i dziecięcej bezwarunkowej miłości. Zapragnął za wszelką cenę zatrzymać to spojrzenie. W tym momencie spadł kolejny raz.

– Zostaw go! – desperacko zabarwiony krzyk urwał się nagle i uwiązał w gardle, gdy mała uświadomiła sobie, że krzyknęła na głos. Rozdrażniony nadmiernie przeciągającą się akcją, „Pan Władza” spojrzał na nią zimno. Z rozmysłem uniósł rękę, zamachnął się, ale nim zdołał uderzyć, jego młodszy kolega zdecydowanym ruchem przytrzymał mu przedramię.

– Wystarczy już – powiedział kategorycznie – Na trzy podnosimy go do pionu.

Leżący zapał się jednak, szeroko rozstawił nogi i przyłgnął bezładnie do podłoża tak skutecznie, że próba postawienia go na nogi spełzała na niczym.

– Widzisz, będzie teraz cyrki wyprawiał! – syknął z wyraźną satysfakcją w głosie starszy policjant.

– Pójdę, jeśli ona ze mną pójdzie – odezwał się nagle mężczyzna wskazując głową na małą – inaczej mnie stąd nie wyciągniecie – dodał spokojnie, z wyraźną jednak nutą determinacji.

Starszy policjant machinalnie znów sięgnął po pałkę, mała wyprzedziła go jednak.

– Pójdę – powiedziała cicho.

Kobieta uniosła się raptownie i usiadła na wersalce.

– Nad tym draniem się litujesz!?! – wycedziła, karcąco patrząc na córkę.

– To ja dla ciebie ręce sobie urabiam po łokcie, a ty tego żałujesz! Całe życie wam poświęciłam, a ty tak się odwdzięczasz?! Pijakowi chcesz pomagać?! – krzyczała zła i wyraźnie rozczarowana odruchem dziecka.

Mała zawahała się przez moment i lekko cofnęła. Stała teraz z opuszczonymi ramionami, zgarbiona, jakby ku dołowi ciągnął ją ogromny ciężar. Wyglądała w tej chwili na znacznie mniejszą niż była w rzeczywistości, prawie nikła w oczach, chyba istotnie chciała zniknąć. Zdezorientowana patrzyła na ojca, to znów na matkę. Wreszcie, najwyraźniej z pełną świadomością konsekwencji, ja-

kie nieodwołalnie niósł za sobą sprzeciw wobec matki, podeszła do leżącego i ledwie słyszalnie powiedziała:

– Chodźmy.

Mężczyzna uspokoił się natychmiast, przestał szamotać i przy pomocy młodego wstał. Dziewczynka ruszyła bez słowa do wyjścia, a za nią policjanci przytrzymujący go za ramiona, by nie czmychnął przypadkiem w stronę ogrodu, gdy tylko znajdą się na zewnątrz. Ten dziwny pochód zatrzymał się po chwili przy policyjnym wozie. Kątem oka mała dostrzegła, jak drgnęły firanki w ciemnych oknach domu naprzeciwko. Na moment zapadła się w sobie, spuściła wzrok, a przez twarz przebiegł jej nerwowy skurcz wstydu. Otrząsnęła się jednak, podniosła hardo głowę do góry, bezwiednie zacisnęła pięści i stanęła z boku auta, robiąc przejście. Młody otworzył tylne drzwi radiowozu, a starszy wepchnął zatrzymanego do środka. Mała patrzyła, jak ojciec traci równowagę i przelatuje bezładnie przez część paki. Jak zatrzymuje się pod ławką, siada na niej niezgrabnie i patrzy na nią przez sekundę, zanim zamkną się za nim drzwi. Rejestrowała wszystko dokładnie, jakby nagrywając zmieniające się szybko obrazy, każdy niuans, najmniejszy gest. Podążała otępiąłym wzrokiem za odjeżdżającym samochodem, aż zniknął jej z oczu. Bacznie wpatrywała się w zasnieszoną ulicę, mając wrażenie, że na jej tle ciągle widzi wykrzywioną w dziwnym, tak wiele mówiącym uśmiechu twarz ojca. Stała przez chwilę zupełnie bezradnie, nie wiedząc, co z sobą począć. Zagubiona, zdumiona tempem zmian, nierozumiejąca do końca tego, co działo się wokół, co wydarzyło się tego wieczoru. Czuła, że coś się skończyło, zostało zamknięte i nikogo nie obchodziło, czy akceptuje tę zmianę. Spojrzała w oświetlone okna rodzinnego domu, niemal poczuła ciepło buchające z rozgrzanej do czerwoności kuchni i pojęła, że mimo otaczającego ją zimna, nie ma ochoty do niego wracać. Szloch wstrząsnął jej ciałem, ale nie była w stanie się rozpłakać. Zabrakło łez. Spazmatycznie łapała ustami powietrze, czując, jak gwałtownie wdychane mroźne powietrze kłuje płuca. W ostatnim odruchu desperacji spojrzała jeszcze w rozgwieżdżone niebo, jakby tam szukając odpowiedzi, czegoś na kształt wskazówki czy wsparcia. Patrzyła, wytężyła wzrok i nic, żadnego olśnienia, przebłysku, znaku, kompletnie nic! Zupełnie niespodziewanie coś w niej puściło, umarło. Stopniowo zaczęły wiotczeć napięte jak struna mięśnie. Z odchyłoną do tyłu głową osunęła się na kolana. Odruchowo zmrużyła oczy, gdy płatki białego puchu zaczęły miękko lądować na jej powiekach.

■

L I N I A

Był czas, kiedy wszyscy ludzie byli ze sobą złączeni szklanymi naczyniami, a właściwie rurkami. Naczynia te miały kształt podłużny i były okrągłe i puste w środku. Gdybyś wziął narysowane koło i mógł w nim dostrzec głębie, to byłoby właśnie to naczynie.

I płynęły tymi naczyniami rozmaite myśli, które nie miały właściwie swoich właścicieli, bo co kto pomyślał, od razu puszczał to w obieg i prędzej czy później musiało się to przefiltrować przez każdą głowę. A nie dało się zapobiec żadnej, by jej nie wpuścić. Różne kształty przybierały myśli, a ponieważ naczynia były zupełnie przezroczyste, było widać, jak w zawieszonym płynie pływają trójkąty, kwadraty i kule o różnych barwach i nasyceniu.

A powiem wam, że im kto mądrzejszą myśl wypuścił z siebie, tym bardziej była ona nasycona kolorem i tym okrąglejszy miała kształt. Taka to swobodnie poruszała się w obiegu i bez trudu każdy ją do siebie wpuszczał, ze szczerą zresztą przyjemnością. Działo się też jakoś na zasadzie dziwactwa, że wszelakie żarty, które też tu

Jacek Dyński,
ur. 1987. Student kulturoznawstwa i filozofii (Uniwersytet Opolski).
Opublikowany tekst stanowi jego debiut literacki.

i ówdzie rodziły się, przybierały kształt trójkąta, a im który śmieszniejszy, tym bardziej był równoboczny, jeśli zaś głupi – prostokątny. Myśli melancholijne były kanciaste i ciemne, kwadratowe albo prostokątne, w niczym to jednak nie wadziło, bo figury wszystkie razem lgnęły do siebie, tworząc kompozycje.

I tak w naczyniach były nie tylko pojedyncze myśli, ale takie, które złączyły się, odnajdując do siebie podobieństwo, albo wręcz odwrotnie – przeciwieństwo, które o dziwo, scalało je mocniej. Tak się łączyły myśli zabawne ze smutnymi, bardzo głupie zaś brano za żart, a ułatwiało się sprawę w ten sposób, że kwadrat dzielono na dwa trójkąty. Tylko myśli mądre nie potrzebowały towarzystwa, bo były samowystarczalne i nie potrzebowały zgoła niczego.

Korowód ten zaczynał się wraz z pojawieniem się na niebie słońca, a kończył z wejściem księżycy. Wtedy to wszyscy ostrożnie kładli się spać, nakrywając się kołdrą w zimie, latem zaś pozwalając łagodnym powiewom południowego wiatru tańczyć w ciemności po szklanych naczyniach. Muszę wam powiedzieć, że owi złączeni ludzie trwali właściwie na jednym miejscu, nigdzie się nie ruszając. Nie potrzebowali wcale pożywienia, a nie jedząc, nie potrzebowali też zaspokajać innych potrzeb. Całkowicie wystarczało im pożywienie, które dochodziło do nich przez owe rurki, a które wypełniało ich owym odżywczym płynem, o którym już wspomniałem.

Pewnej nocy, kiedy w owym uszpiętym krwiobiegu krążyły wszystkie trójkąty, kwadraty i kule, pojawiła się linia. Linia najpierw była mała, ale potem zaczęła rosnąć. Kiedy od owej nocy mijał czas nazywany przez połączonych tygodniem, linia zdążyła już zająć niemal połowę długości wszystkich naczyń połączonych. Bezradni ludzie próbowali walczyć z nią śmiechem, uporem i mądrością, ale nic, ale to nic nie pomagało. Linia wciąż się wydłużała. Szukała punktu oparcia.

Pojawiły się różne myśli – i nie wiem, czy powiedzieć, że jedni myśleli „to”, drudzy „tamto”, bo przecież nie myślał żaden osobno, ale raczej wszyscy razem. Wystarczy jednak, gdy powiem, że tak jak byli – złączeni – pomyśleli, że linia jest mrzonką i, prawdę mówiąc, wcale nie istnieje. Czy jest odbiciem jednej z myśli, każdej z osobna czy wszystkich razem – to bez znaczenia. Urodziła się w końcu między nimi, więc i pośród nich się rozproszy.

Ale nic takiego się nie stało. Przyszedł w końcu dzień, kiedy linia dotarła do samej siebie i połączyła się z własnym końcem, tworząc koło. Ruch wewnątrz naczyń ustał. Myśli przestały tworzyć zamkniętą całość obiegu. Pierzchnęły one wszystkie, każda na chybił trafił, do najbliższej głowy i tam się ulokowały. Różnie to było – w jednej więcej kwadratów, w drugiej trójkątów, w innej kul. Wtedy ten, u którego zgromadziło się najwięcej myśli

mądrych, powiedział ku swojemu zdziwieniu: „linia, którą nas rozdziela, pochodzi spoza nas”.

I ruszył stopą, stawiając krok i tłukąc rurkę, którą był złączony z innymi. Człowiek ten był pierwszym poruszającym, a mówiło się o nim potem różne rzeczy. Płyn wylał się i wsiąknął w ziemię, a linia, która już przestała nią być po odnalezieniu samej siebie, ponieważ była lekka, uniosła się do góry, aż zniknęła z oczu. Zrozpaczeni ludzie rozeszli się wtedy, tłukąc całą resztę naczyń, odchodząc z tym, co im się schowało w głowie. Jedni szukali na ziemi płynu, drudzy na niebie próbowali dostrzec ów krąg, który jakoby przepadł.

Zaczął się więc tego dnia ich ruch, a opierali go owi ludzie, nie mogąc znaleźć lepszych podstaw, na trójkątach, kwadratach, a rzadziej na kulach, na której, jak się ciągle przekonywali, trudno było ustać.

O tym i o innych rzeczach zresztą, jak myślę, sami już wiecie.



Krystyna Miłobędzka, *gubione*,
Biuro Literackie, Wrocław 2008

Bartosz Suwiński

Słowo o gubieniu

*Znów rozpaczliwie
chcesz znaleźć imię rzeczy
świat się oddala*

Reiner Kunze

1. Krystyna Miłobędzka to – by tak rzec – osobna mapa w atlasie współczesnej poezji polskiej; wobec wielu jej wierszy stoimy bezradni. Jej status „odmieńca” potwierdza nowy tom *gubione*, zaś poetka, o której z wielką estymą wyrażał się Tymoteusz Karpowicz, wymaga od czytelnika wiele, stale podnosząc poprzeczkę. Trudno jest się z jej wierszami oswoić. Nazywaj choć „nic z tego”, a może być coś

za nic? A może tak? – pyta Miłobędzka. Język jest narzędziem niezdolnym do opisu rzeczywistości, pomimo tego innej możliwości desygnacji nie ma, zatem to język warunkuje poetycką dykcję, pozwala poezji za-istnieć: „mów / nie zatrzymuj się / (nie zatrzymuj siebie)”. Gubimy się w tych wierszach, zawieszeniach głosu, pauzach. Grzęźniemy w słowach, potykamy się w rozpadlinach języka mając nadzieję na jakieś ze słów oswobodzenie, wyjście. Odnajdujemy po drodze słowa – są dla siebie, poprzez nas i odwrotnie. Poetycka dyrektywa całego tomu brzmi: by być sobie nie-zbędną – mów! Poetka kryje się za słowami, które stara się ukonstytuować „na wolności”:

jesteś wspaniały
jesteś wpadające mi do głowy trafne słowo
jesteś jesteś i jesteś
jesteś samo śpiewa

2. Burzyć i budować, ciągle od nowa. Poetycki trud zwieńczony wawrzynem niepewności co do słów i o słowa. Jest to wariacja na temat świata, tego, co „zagubione i gubione po drodze”, tego, że język choć pod profuzją słów upada i tak podniesie się do ust. Poetka szuka i gubi, gubi i szuka – znajduje to w słowie. Chciałaby, żeby tak było. Słowa muszą wcześniej się zgubić, byśmy mogli odnaleźć je w konfiguracjach nowych, dla nich samych ocalających. Może poezja jest ciszą, dla której każde zapisane słowo jest oddaleniem od źródła wewnętrznej, lirycznej kontemplacji i znaczenie ma tylko *in statu nascendi*?:

mówiąc milczę
mycie szklanek, patrzenie pod światło
wrześniowe niebo i te chmury przejrzyste

3. Poetka proponuje strategię przekraczania języka i rekapitulacji. Już nie jest tak jak chce Wittgenstein: język nie wyznacza granic mojego – poetki świata. To właśnie przez niego, jak przez przezroczystą kliszę, chcemy widzieć to, co pojawia się przed „wywołaniem”. „Naświetlamy” słowa ze wszystkich stron, biorąc za pewniki „widma”. Poetka zmagą się z ciemną materią słowa, z tym co poza nim, z niewyraźnym, dąży do tego, aby przez język odsłonić zasłonę słów będących w stanie dać „świadectwo”, bo poezja zaczyna się za-grani-

cą słowa. Autorka *Imiastów* podąża za językiem, to on odkrywa rzeczywistość. Cisza, pustka, milczenie, a przy końcu słowo – nowy „początek” i tak bez końca do końca:

w zielono kulisto wysoko ostro
no mów
w odświętnie, wesoło, uroczyście
no mów
w radośnie, podniosłe
no mów
w zbawczo
mów

4. Przestrzenią tych wierszy jest „milcząca mowa”, toteż czytelnik niejako musi podjąć dialog z wierszem, gdyż „dziewczynka na osiołku / złota karuzela / ...co dalej, nie wiem / mów!”. Mnie nie ma – powiada podmiot tych wierszy – staję się. Stąd wiersze spina kłamra działania, ruchu w słowie, ku słowom. Poezja stanowi próbę scalenia doświadczenia bycia, jednak tu nic się nie-dzieje. Autorka „wszystkowierszy” obchodzi się z „niczym” jak z dzieckiem, powtarza co rusz „stare” frazy, prosi, napomina, a ono i tak zrobi swoje, dlatego „nie pomyśleć nic / strach pomyśleć nic”. Słowa podlegają ciągłej fluktuacji, zaś ich charakter jest labilny:

jedno za drugim, jedno na drugie
jedno w drugie

(jedno w jedno)

5. „Powiadam wam: Z każdego bezużytecznego słowa, które wypowiedzą ludzie, zdadzą sprawę w dzień sądu.

Bo na podstawie słów twoich będziesz uniewinniony i na podstawie słów będziesz potępiony” [Mt 12, 36-37]

Głosa Miłobędzkiej:

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem
chciało się powiedzieć synem, wnukiem
mówiło siebie słońcem, wiatrem
chmurą

6. Życie przypomina chaotyczną wędrówkę, a szlak wiedzie od słowa do słowa, po-słowie do egzystencji. Nikt nie wie dokąd zmierzają słowa, te wielkie i te małe, wszak pojawiają się i znikają jak sny nad ranem, pamiętane i zapomniane. Dlatego idź, mów, nadawaj sens i znaczenie otaczającej cię rzeczywistości – któż to wszystko wypowie? Mów! Inaczej gdzie znajdę takie słowa – pyta poetka – które nazwą widziane? Sama, w ostateczności, następny raz podejmie kolejną zgłoskę by wy-powiadać i opowiadać świat.

Być może Miłobędzka dowodzi – za Heideggerem – że nie umiemy wyodrębnić się z języka, w który zostaliśmy wrzuceni, tedy „gubienie” (gubić) zyskałoby głębszy sens: człowiek ma być pusty jak dzban, w którym język rozdziwicy, a my na powrót znajdziemy (znaleźć) się w ciepłym legowisku domostwa bytu. Gubić i znaleźć. Przyklejać się i odklejać od języka, do słów przylegać. Dojrzeć do słowa, dojrzeć słowa.

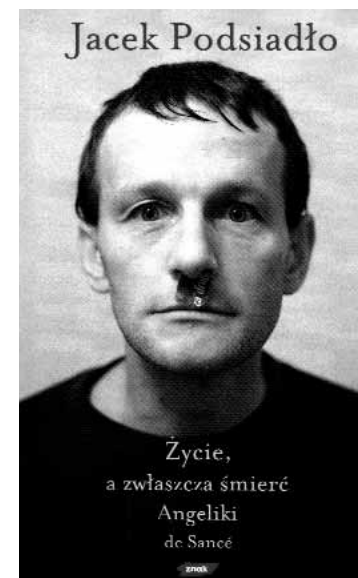
Poetka obchodzi się ze słowami ostrożnie, jest wobec nich nieufna, wie, że jedynym duktem do „pisania” rzeczywistości jest słowo, a to niestety tak niewiele i zarazem aż tyle. Miłobędzka wy-

powiada się poprzez ambiwalencje i paradoksy, mnoży słabości języka i jednocześnie dowodzi, że o tym, czego nie da się powiedzieć, o tym trzeba mówić, to trzeba pisać. Poetka również rozmyśla o nieuchronności, o kwestiach dla bycia ostatecznych – przyjmijmy jej naukę z pokorą, niechaj to nie będzie dyktowane koniecznością, gdyż z każdym dniem jesteśmy coraz

bliżej tych co poszli
blisko tych których tu już nie ma
blisko tych do których mi coraz bliżej

Bartosz Suwiński,

ur. 1985. Doktorant na Uniwersytecie Opolskim. Szkice literackie i krytyczne publikował m.in. w „Kresach”, „Frazie”, „Toposie”, „Ricie Baum”, „Red.”. Mieszka w Opolu.



Jacek Podsiadło, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, Znak, Kraków 2008.

Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé to zbiór tekstów trudnych do zasufladkowania. Jacek Podsiadło przygotował koktajl złożony z wielu składników. Począwszy od dziennikowo-pamiętnikowych impresji, poprzez Podsiadłowską wersję romansu, aż do zapisywanych ze skrupulatnością głównej księgowej statystyk strzałów oddanych w westernach.

„Uporządkowana anarchia” – takie określenie chyba najlepiej oddaje charakter tej książki. Bo choć czytelnik nie do końca może odnaleźć w fabule wspólny mianownik (na upartego można twierdzić, że tym mianownikiem jest osoba samego autora, ale co wtedy z takimi bohaterami, jak Olgierd Jelitko, Angelika czy np. Patison i Pięć Szybkich

Łukasz Sawicki

Literatura faktu według Podsiadły

Żyraf?), to jednak odnaleźć go może w Podsiadły sposobie opowiadania.

Ironia, pastisz, absurdalny dowcip przeplatają się, zmuszając czytelnika do określonej reakcji (niekontrolowany wybuch śmiechu? niesmak?). Zapowiedzią tego jest już okładka książki. Ucharakteryzowanemu na Hitlera za pomocą kawałka gazety Podsiadły bliżej do Chaplinowskiej wersji Führera niż do samego oryginału. Szatę graficzną *Życia...* wzbogacają jeszcze falujące linijki tekstu kończące lub rozpoczynające niektóre strony. Może to sprawiać wrażenie, że tekst „żyje” i chce „przedostać się” z jednej kartki na drugą.

A co z fabułą? Jest i jej nie ma jednocześnie. Bez wspomnianej formy raczej nie zwróciłaby uwagi (co nie znaczy,

że nie pojawiają się fragmenty będące czymś więcej, niż tylko grą z czytelnikiem). Tak na przykład Podsiadło opisuje losy tytułowej Angeliki, w której kocha się... pająk Olgierd Jelitko. I gdy już czytelnik daje się wmanewrować w roman-sową poetykę, nagle pojawia się scena, zdanie, a czasem jedno słowo, które burzy cały porządek wypracowany przez konwencję literatury brukowej. Ale *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé* nie jest dziełem w całości, jak mógłby sugerować tytuł, poświęconym losom tytułowej bohaterki. Jej potraktowane z przymrużeniem oka perypetie miłosne są tylko jednym z elementów Podsiadłowskiej mozaiki (i jednocześnie dobrym powodem do nadania książce intrygującego tytułu).

Znaczna część to opis podróży i „bycia w drodze”. Podsiadło pisze powieść drogi, podróżując pieszo, pociągiem, zieloną corsą czy Wiśniową Rakietą, czyli kupionym od szwagra mitsubishi. Właściwie należałoby napisać nie „droga”, ale „Droga”, ponieważ tak zapisane jest to słowo w *Życiu...* (jak zresztą kilka innych ważnych dla pisarza słów), co daje do zrozumienia, że ciągły ruch, ciągle przemieszczanie się jest dla autora czymś więcej niż zwykłą turystyką. Mimo to nie można oprzeć się wrażeniu, że wędrówki odbywa on (najczęściej w towarzystwie przyjaciół, choć nie zawsze) dla żartu (a może dla samej wędrówki właśnie?). I tak w rozdziale zatytułowanym: *Podróż dziękczynno-bła-galna, totalna i realistyczna do świętych relikwii Egona Bondy'ego, Ojca Ojców naszych i apostoła uzdrawiającej pracy, roku Pańskiego 1352 według*

numeracji retorumuńskiej Podsiadło *et consortes* jadą do Bratysławy, aby zobaczyć pisarza-marksistę i alterglobalistę, Egona Bondy'ego. Niestety, spotykają tylko jego sąsiadkę. Całość kończy się pomysłem (niezrealizowanym) noclegu w pobliżu krematorium oraz awarią Wiśniowej Rakiety. W innym miejscu (ku zdziwieniu czytelnika), autor wybiera „turystykę zorganizowaną”. Organizatorem jest Biuro Aktywnego Wypoczynku „Zepsuty Ptak”. Ale nie znaczy to, że Podsiadło jedzie na tego rodzaju wycieczkę, żeby mieć wszystko starannie zaplanowane i ułożone. Jedzie w zupełnie odwrotnym celu – aby nie robić tego, co właśnie zaplanowane i ułożone było.

Oprócz tego autor relacjonuje jeszcze kilka krótszych i dłuższych podróży, ale można mieć nieodparte wrażenie, że przeżyte przez niego przygody są nie tyle nadzwyczaj atrakcyjne, co raczej atrakcyjnie, dowcipnie opowiedziane. Gdy jednak zaczyna brakować błyskotliwych spostrzeżeń, zaczyna też być mniej interesująco.

Gry słowne (czasem też sytuacyjne) Podsiadły można odbierać jako wskazówkę autora, by nie ulegać schematom, ponieważ nie zawsze być musi tak, jak się wydaje, że być powinno. Tak można by tłumaczyć pojawianie się opisów zachowań, które mogą być uważane za świętokradcze bądź przynajmniej w złym guście (np. przerwanie księdzu kazania podczas mszy pogrzebowej za ojca pisarza czy przekręcanie słów dziecięcej piosenki religijnej).

Absurdalny dowcip, kaśliwe uwagi oraz liczne prowokacje mogą „zagłuszać” (celowo?) dającą się wyczytać

z kart *Życia...* troskę, troskę ojca o syna. Choć Podsiadło nie pisze tego wprost, to jednak poprzez choćby cytowanie wysyłanych przez Pięć Szybkich Żyraf (taki pseudonim nosi w książce syn pisarza) esemesów, pokazuje, że łączy ich szczególna więź. Jednak dumny ojciec jest też ojcem pełnym obaw i lęków – tak można zinterpretować chyba najbardziej przejmujący i wstrząsający fragment książki. Oto pojawia się opis „życia, a zwłaszcza śmierci” osiemnastoletniej Łucji, która zostaje brutalnie zamordowana przez prymitywnego znajomego. Czytelnik zastanawia się, dlaczego nagle dowcipny ton narracji został przerwany przez tak drastyczną scenę i kim właściwie jest Łucja? Ale już kilkadziesiąt stron wcześniej Podsiadło daje rozwiązanie tej zagadki:

Położyłem rękę na brzuchu Izy, a ona powiedziała:

– A Łucja? Podoba ci się?

– Łucja – powtórzyłem, jakby to było nowe słowo w języku, którego się uczę. – Łucja? Nie znam żadnej Łucji poza świętą Łucją. Tak, to dobre imię.

Czytelnikowi po przeczytaniu książki Podsiadły może się wydać, że właściwie ma do czynienia z wierszami napisanymi prozą, dla których, kto wie, czy nie lepiej by było, aby jednak wierszami zostały (dzięki temu może z lepszym skutkiem dałoby się wykorzystać potencjał celnych spostrzeżeń, które w prozatorskiej formie mogą się rozmyć, zagubić). I nie przekonuje tutaj umieszczone na okładce ironiczne i przekorne tłumaczenie autora, że książkę napisał

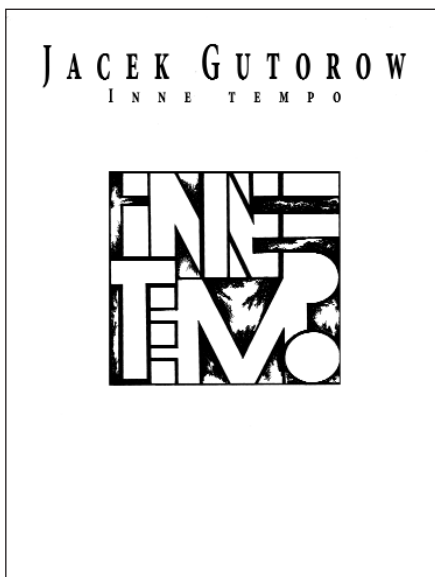
prozą, ponieważ „proza jest językiem, ja-ki przystoi literaturze faktu”.

Z pewnością *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé* potrafi przykuć uwagę czytelnika, dostarczyć mu dobrej zabawy („zabawa” to być może właśnie słowo klucz do tej książki – zabawa językiem, zabawa konwencją, zabawa stereotypami, wplatanie bardziej lub mniej zawoalowanych cytatów z rozmaitych tekstów kultury i popkultury). A czy go oczaruje? Czy zostawi jakiś ślad? Zarzekać się nie będę.

Łukasz Sawicki,

ur. 1982. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Opolskim. Pracownik Pedagogicznej Biblioteki Wojewódzkiej. Mieszka w Opolu.





Jacek Gutorow, *Inne tempo*,
Biuro Literackie, Wrocław 2008.

Karol Maliszewski

Nowa poezja, stara beziemienność

W tym tomiku dzieje się tyle rzeczy. Oczywiście, i dzieje się, i rzeczy są iluzoryczne. Nie chciałbym powiedzieć, że opowiedziane historie nie dotyczą świata, jak najbardziej dotyczą. Wydaje mi się jednak, że mamy do czynienia ze światem odbitym i to odbicie, fakt i procedurę odbijania dodatkowo się zaznacza, subtelnie wyfuszca. Wiersze Gutorowa są jak obrazy. Ale na szczęście nie z muzeum. Te jego żywe obrazy nosi się, przekłada, wystawia w ogrodzie, na ulicy, przy plaży. Mamy oglądać je i podziwiać zamiast tego, co obok. I tak właśnie zaciera się prawda. Bo ta książka między innymi opowiada o zacieraniu się prawdy. Poeta jest świadkiem powszechnego zacierania śladów i nawet

gdy próbuje to i owo odsłonić, odkurzyć, wpuścić tam światło, to stwierdza, że nadszedł za późno: formy przejawiania świata są już zastygłe. Na szczęście poeta nie poddaje się, nie zamiera z pękiem piór do odkurzania w ręku. Krząta się desperacko, próbuje od nowa. Jeśli nie dla zgorzkniałego siebie, to dla ufne-go czytelnika. Próbuje nowym ujęciem zaskoczyć ulatującą materię doznań, walczy z czasem, którego upływ chciałby być kwitowany oschle i wyniosłe, uzupełnia obrazki o brakujące cienie i przecinki światła, zmienia tempo artykulacji oporu, a nieraz inercji. Dlatego napisałem, że w tej książce tyle się dzieje.

Dzieje się w zakresie formy, która ustalona na zawsze chciałaby produkować

ładne wiersze i znudzonym gestem układać do estetycznego snu tak zwane odwieczne problemy. Nieufność, zniecierpliwienie powodują bohaterem, tym wojującym esteta. Prawda wymyka się raz po raz, ale przynajmniej trwają starania, żeby ją przechwycić w jednym błysku. Umykającej prawdzie można przeciwstawić nieobliczalność. Ten tomik w tym sensie jest nieobliczalny. Kilkakrotnie zmienia się w nim ton, styl, sposób zapisu i wreszcie zmienia się tempo. Zmieniające się tempo jest muzycznym odpowiednikiem nieobliczalności zastawiającej pułapkę na pamięć i prawdę. *Inne tempo* potraktujmy jak hasło, jak symbol gorliwych ćwiczeń oddechowych. Mam tu na myśli oddech poetycki. Zmieniający się rytm obrazowania jest malarskim odpowiednikiem nieobliczalności zastawiającej pułapkę na pamięć i prawdę. Wiersz staje się wędrującym po gościńcu sitem, na którym osadzają się tylko detale i drobiazgi. Większe skupiska sensów i idei zostawmy prozie. Dodajmy jeszcze: brzydki wiersz staje się tym sitem, wielkim, wędrującym okiem, z którego trzeba co chwilę wyciągać brud, paprochy. Świat wcale nie ustawia się do zdjęcia. Jest, jaki jest. To ten, co pociąga za migawkę, w jakiś szczególny sposób sady się i napina.

Wydaje mi się, że Jacek Gutorow w swojej nowej książce chciał z tego typu zadęciem zerwać. Skoncentrował się na eksponowaniu przypadkowości szczątków pozostających w świadomości. Ani są ładne, ani ważne, ani też figurują w spisach rzeczy

podanych do świadczenia o nas, epoce i egzystencji. Spokój, jakiego doświadczają bohater, uświadomiwszy sobie to wszystko, jest olśniewający. W jego świetle nawet ironia losu jest mniej ironiczna, a słynna dotkliwość świata tępieje i szuka swego wyrazu gdzie indziej. Bohater jest gdzieś poza tym. Tak samo jego język. Bo w tym tomiku zmienność nastrojów, języków i stylów sygnalizuje się już na wstępie. To nie jest zbiór wierszy, to raczej zbiór podzbiorów wierszy świadomie ryzykujących byciem we własnym sąsiedztwie. To metamorficzne ryzyko i zgrzytliwość połączeń stanowi o uroku tomu. I to jest dokładnie to, co miałem na myśli, mówiąc, że w tym tomiku dzieje się tyle rzeczy. Są to rzeczy poetyckie, a dzieje się wpisane jest w przestrzeń poetyckiego sporu. Niektóre wiersze wyglądają jak z obrazka czy albumu, inne zaś su-

Karol Maliszewski,

ur. 1960. Poeta, prozaik, krytyk literacki. Pracuje w Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Wrocławskiego i Kolegium Karkonoskim w Jeleniej Górze, prowadzi warsztaty poetyckie w Studium Literacko-Artystycznym przy Uniwersytecie Jagiellońskim. Opublikował siedem zbiorów wierszy i trzy książki prozatorskie. Ostatnio ukazały się książki krytycznoliteracka *Po debiucie*, *Dziennik krytyka* oraz zbiór wierszy *Zdania na wypadek*. Mieszka w Nowej Rudzie.

rowe, ledwie maźnięte, ciężą wyraźnie ku prozie. Spór dotyczy nie tyle tego, co same znaczą, lecz tego, co znaczy ich współobecność. Najprościej byłoby odpowiedzieć, że kłopotliwa, wyzywająca współobecność oznacza wyczerpanie, koniec jakiegoś świata formuł i początek nowego. Gutorow szuka nowej formy, a ten zbiór jest zapisem fermentu. Mało tego, ja taki układ utworów czytuję jako objaw niezadowolenia. – To ciągle nie to – mówi się tu wprost. Brniemy przez te próby razem z autorem. Ta książka w tym sensie jest dziełem otwartym, jest procesem poetyckim w różnym znaczeniu tego słowa, także sądowym. Procesem, który autor wytoczył samemu sobie. W przesłuchaniu (i przewidzeniu) udział biorą: liryki prozą, oderwane notatki, malarskie impresje, epifanie, „suche dryfy”, inwokacje, objawy zniecierpliwienia, poematy itd.

Jakie są ostatnie słowa sądu? Czy samooskarżonemu pozwolono się wypłakać? Momentem przełomowym w śledztwie było ujawnienie utworu *Suchy dryf*. Tę prośbę o płacz potraktujmy symbolicznie. To powinien być płacz nad poezją, płacz nad tym szczególnym miejscem świadomości, płacz poety nad sobą, ale również nad dostępną, narzucającą się formą. Potem opowiada się o oczyszczeniu, o lżejszej duszy, o wiele bardziej bystrym oku, o paradoksalnie uzyskanym dostępie do świata. O tej metamorfozie mówi się na różne sposoby. Nam powinien wystarczyć skrót: „Wychodzimy z epoki dantejskiej i wchodzimy w wergiliańską”, „czytam Owidiusza”. Ukoronowaniem tej metamorfozy jest poemat *Parataksa*, próba zapisania

egzystencjalnej i poetyckiej momentalności, hymn lirycznego symultanizmu, wybuch, jaki w tej twórczości chyba nie miał jeszcze miejsca. Mam skojarzenia z Apollinaire’em i Cendrarsem, kubiścycznymi eksperymentami w zakresie zapisywania bełkotu świata na gorąco. Ten collage obserwacji, doznań, wspomnień odzegnujący się od miana poezji, chcący być spontaniczną efemerydą, czymś pomiędzy definicjami i stanami, jawi się jako gwałtowny zapis rzucony w twarz literaturze przybliżanej i przewidywalnej. Ten polemiczny ton udziela się, ale już dyskretniej, następnym utworom. *Temat z Kitaja* jest wyborną fotografią syntetyzującą pewne motywy i nastroje charakterystyczne dla obrazów Ronalda Brooksa Kitaja, lecz jednocześnie sygnalizuje lęk przed wpuszczeniem sztuki w kanał powinności i ideologii. Zawsze będzie tak, że mimo tego, iż „Mozart był wsteczny”, ktoś będzie „otwierał Shelleya na przekór zaangażowaniu deszczu”, zawsze pojawiać się będzie współwystępowanie sztuki i przesładującego ją utylitarnego gestu, chcącego wepchnąć ją w ideologiczne czy społeczne ramy. Tak oto Jacek Gutorow zabrał głos w dyskusji wywołanej przez Igora Stokfiszewskiego na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Przemówił głosem Kitaja, oddał głos jednemu z obrazów, na którym być może najważniejsze są „cienie, kurz i melancholia”, a nie aluzje pod adresem materializmu dialektycznego i sympatii dla Gramsciego.

I tu właśnie zaczynają się najważniejsze rzeczy w tomiku. Ich poetycka istotność wspomagana jest przez gest malarza. W *Mandarynce* widzenie rze-

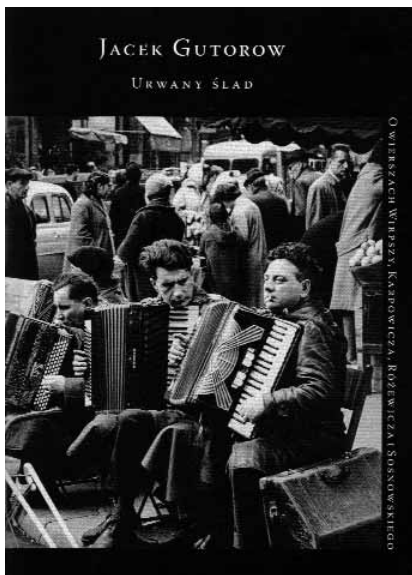
czy przez malarza powiązane jest z widzeniem znudzonego słowami poety. To studium przedmiotu kończy się szczególnym aktem estetycznego kanibalizmu. Mandarynka zostaje zjedzona. Życie dopisuje aneks do kontemplacji obrazu: smak owocu w ustach. Dla mnie w tym momencie nie jest ważne, co by powiedział Leo Stein. Bardziej interesuje mnie hipotetyczna reakcja innego wielkiego estety, Zbigniewa Herberta. Co on by rzekł na tak postawioną kwestię smaku, na udosłownienie i urzeczowienie ideału? Ta myśl wiąże się mocno z następnym kluczowym utworem pt. *Czego nie namalowali Holendrzy*.

Po kilkukrotnej lekturze dochodzę do przekonania, że to, czego nie namalowali Holendrzy, Gutorow chce im dopisać. I tak dzieje się w wielu miejscach książki. Martwocie dorysowuje się oddech, a na kamiennym czole posagów umieszcza się krople najprawdziwszego potu. To jest to osławione „inne tempo”, które towarzysząc gorączce poszukiwań, świadczy o tym, że jak bardzo się chce, to można „zrzucić poezję jak starą skórę” i ujrzeć świat, nawet ten bezimienny, na nowo.



Jan Berdak: z cyklu *Wirtualne pejzaże* 2000





Jacek Gutorow, *Urwany ślad*.
O wierszach Wirpsy, Karpowicza,
Różewicza i Sosnowskiego,
Biuro Literackie, Wrocław 2007.

Notatki, marginesy, urwane ślady...

Adrian Gleń

Zdążyliśmy się już przyzwyczać do niecodziennych figur, poprzez które Jacek Gutorow opisuje akt lektury i rozumienia współczesnego tekstu literackiego (w poprzedniej książce była to kategoria głosu, częstotliwości, *timbre'u*, etc.), tym razem propozycja opolskiego krytyka jest jeszcze bardziej radykalna. Właściwie zrywa z interpretacją na rzecz transgresywnej, prawdziwie ekscentrycznej (patronat pisarstwa Michała P. Markowskiego, wśród współczesnych dekonstrukcjonistów, jest w tej książce bardzo silnie widoczny) przygody rozumienia-wędrowania, w której brak nawet obietnicy i potrzeby konkluzji. Prawdziwie de Manowska to lektura, próbująca rozprawić się z zakusami „pa-

rafrazowania sensu”. Gutorow czyta, wnika pod skórę tekstu, poprzez uskoki, rysy w tkaninie: do myślenia daje to, co niejasne, to, co wytrąca nas z – ugruntowanych, zdawałoby się – przeświadczeń. Czytanie zatem nie jest drogą do potwierdzenia czytelniczego „ja”, lecz – odwrotnie – do jego zawieszenia, sprobujemy zarysowania, poezja zaś „[...] nie może być jedynie potwierdzeniem naszych doświadczeń [...] – staje się wtedy tautologią [...], powinna stawiać opór czytelniczemu przyzwyczajeniom” (s. 6).

Widzę to zdanie jako deklarację, wyznanie. I wyzwanie: otwarcie przestrzeni innego, tego przede wszystkim, co mnie przekracza, co nie daje mi pozostać u siebie. Gest ten jednak, w mo-

im mniemaniu, nie przekreśla tożsamości, przeciwnie – podkreśla dykcję krytyczną zorientowaną na język (wszak wybór tych czterech poetów jest znaczący, bynajmniej nie nicuje hermeneutycznego *methodos* – indywidualnej drogi, którą krytyk wybiera).

Owa eks-centryczność lektury w *Urwanym śladzie* traktowana jest niemal dogmatycznie... W czytaniu Wirpsy powinien dominować „element szaleństwa, anarchii i niesubordynacji” (s. 13), a odbiorca musi „zdać się na przypadek i zacząć lekturę bez jakiegokolwiek planu” (tamże). Zatem strategia wyłomu, dygresji i marginesu – znosząca systemowość. Wszystko to tutaj – choć znane już z pism Derridy – świeże i efektowne. Nieobliczalna gra (takie wrażenie przypadkowości odnosi się w pierwszym czytaniu i być może drugiego być nie powinno, aby nie zburzyć postulowanej we wstępie spontaniczności i otwarcia?...), którą uprawia Gutorow, pozwala na przykład wydobyć u Wirpsy wątek dezawuacji przeświadczenia o możliwości funkcjonowania języka idealnie oddającego fragment rzeczywistości (świetna analiza „szalbierstwa” fotografa i poety).

Odnoszę jednak wrażenie, że dekonstrukcyjny i indywidualistyczny model lektury trochę także zabezpiecza autora przed zarzutami o brak wyrazistej eksplikacji. Oczekiwanie zatem na sens, znaczenie musi pozostać niezaspokojone. Tyleż tutaj twórcze owo nienasycenie, ile frustrujące...

Tym, co usprawiedliwia zestawienie, umieszczenie na jednej osi Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego

jest, widoczne u tych pisarzy i im wspólne, „namiętne podejście do języka jako bytu osobnego” (s. 8). Co ciekawe, Gutorow nie otwiera po raz kolejny dyskursu nie-tożsamości słowa i rzeczy, lecz próbuje (używając kategorii „zdarzenia językowego” z późnych pism Derridy) przekroczyć aporię, rozumiejąc wiersz jako „opór dokonujący się w imieniu egzystencji”, i posługując się zasadą: „im bardziej w stronę języka, tym wyraźniej w stronę życia” (s. 8).

Brakuje mi jednak w opisach autora *Niepodległości głosu* dwóch elementów: częstszych prób powiązania dykcji i językowych obrazów świata u analizowanych poetów oraz wyjścia poza, dość dogmatycznie traktowaną, zasadę opisu fragmentarycznego. Słusznie przestrzega Gutorow przed „totalitaryzmem całości”, nie wiem jednak, czy na jego miejsce nie wkracza niepostrzeżenie władza fragmentu, która powoduje jakąś podstawową niemożność wiązania, scalania...

W czym tkwi hipnotyzująca siła krytyki Jacka Gutorowa? Co sprawia, że od tej książki nie sposób się uwolnić? Odpowiadam, zasługa to: niespokojnego rytmu narracji, licznych zawiesznień głosu, pauz, przeskoków, retardacji, konceptów, rysowania sytuacji permanentnej tajemnicy w procesie deszyfracji znaczenia (którego przeważnie zresztą nie udaje się ostatecznie odnaleźć...), stylu ekspresyjnego oraz autentycznego (właśnie ta – tworzona tutaj przez tempo i temperaturę dyskursu, tak często dziś dekonstruowana – wartość wydaje mi się w pismach Gutorowa szczególnie istotna) zaangażowania w proces lektu-

ry. Nieco teatralny, dramaturgiczny jest model tego pisania, ale nie odnajduję w nim niczego sztucznego, żadnych fałszywych strun.

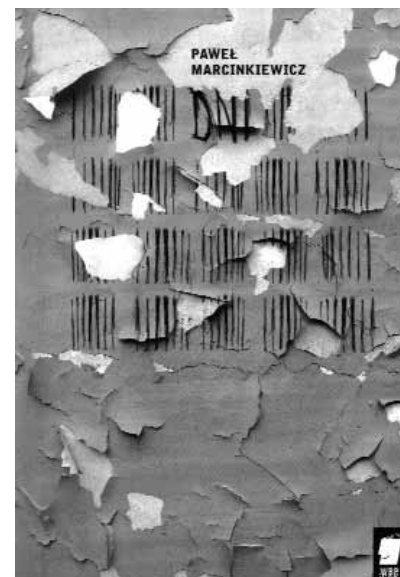
Strategia kojarzenia odległych rejestrów językowych (tłumacząc Karpowiczowskie transgresje, autor nie waha się sięgnąć do metafory *tropy* z *Wołoki* Mariusza Wilka, aby zaraz połączyć je z Simmelowską teorią ramy i mostu), skutkująca czymś, co nazwałbym „mnożeniem języków” poddawanych do opisu rzeczy przy jednoczesnym uwikłaniu się w ryzyko heideggerowskiego badania dziejów języka (książka, jak sam autor pisze, ma być wejściem w poezję *etymologicznego słownika*, czego jednak – prawdę mówiąc – nieco brakuje...) stanowi zarówno o odwadze podjęcia ryzyka poszukiwacza, jak i sprawia, że owa „zmylona droga”, jak powiedziałby Karpowicz, „urwany ślad”, jak mówi do nas Jacek Gutorow, wiodą do nikąd (poza język wszak nie sposób się wydostać) lub do wszystkiego (poza językiem wszak nic nie istnieje – o czym autor, wychodząc od analiz pism późnego Wittgensteina i Heideggera – stara się przekonać, a język nieustannie odsyła do siebie, czyli swoich dziejów).

Ów dobór kontekstów do wyświetlenia poszczególnych motywów jest niewątpliwym walorem książki. Nietzscheański obraz „figur usiłujących wystąpić ze ściany” staje się na ten przykład interpretantem różewiczowskiej metafory płaskorzeźby obrazującej „wychodzenie wiersza poza język” (s. 97); w tym ciągu umieszcza także Gutorow odnaleziony u Andrzeja Sosnowskiego (i ustawiony w heideggerowskim tonie) wątek porzu-

cenia domostwa języka. W pamięci zostają znakomite analizy zarówno całych motywów (np. figury róży u Różewicza), jak i pojedynczych wierszy (nie czytałem wnikliwszych, a jednocześnie bardziej brawurowych dociekań o słynnej *Bieli*). Jacek Gutorow opisał także, chyba najbardziej przekonująco, etyczny wymiar językowych kolaży funkcjonujących u Różewicza.

Recenzent jest w kropce: figurze końca. Nie może sobie pozwolić na *marginsy i notatki*. Tym samym skazuje się na wykluczenie... Takiej książki bowiem nie sposób czytać, oczekując od niej ruchu zamknięcia. Jeśli zawieźć Heideggerowi, który pisał, iż celem dzieła sztuki jest wskazywanie rzeczy, a nie gruntowanie dyskursu, trzeba by rzec, iż książka Jacka Gutorowa jest świetną... poezją! Poezją myślenia! Niechaj będzie to też rekomendacją do jej lektury.

■



Paweł Marcinkiewicz, *Dni*,
Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum
Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2009.

*Dni, które zatrzymałem,
dni, które utraciłem,*

*dni, którym jak córkom
za ciasno w moich bezpiecznych ramionach.*

Derek Walcott

I. Flirt z rzeczywistością

Podstawowym odniesieniem dla poetyckiej dykcji Pawła Marcinkiewicza jest przestrzeń świata. Tylko z pozoru brzmi to ogólnikowo i banalnie, idzie bowiem o to, by poezja „towarzyszyła” rzeczywistości w jej stawaniu się i trwaniu. Krajobrazy, przedmioty, ludzie zyskują

Bartosz Suwiński

RECENZJE

Rewersy dni i gra z kalendarzem

swój ontologiczny status poprzez opisujący je podmiot, zakorzeniony w realizmie poetyckiej wypowiedzi. Poezie przyświeca intencja dokumentowania rzeczywistości, zaś wiersze charakteryzują się dyspozycją, zorientowaną na „kadrowanie” powszedniości, czy trafniej pejzażu miasta, gdyż głównie ono ze swym sztafażem bywa „bohaterem” wierszy, które złożyły się na nowy tom *Dni* opolskiego poety. Autor z „reportażowym” zacięciem eksponuje bogactwo rzeczywistości, wydawać by się mogło skazanej na nieuwagę czy atrakcyjność starej panny. Wytrąca przedmioty z monotonnej inercji, a ogólnej szarości betonowych płyt przeciwstawia „egzotykę” życia na blokowisku. Pamiętają

my – jak zauważa Bronisław Maj – że są to wiersze lojalne wobec świata przedstawionego, stąd poezja ta wyrasta z bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości danej „tu-oto”. Wiersze Marcinkiewicza dzieją się „teraz” (*hic et nunc*), a realizm jako forma opisu wypracowuje ejdetyczny rys poetyckich obrazów. Autor wnosi do swojej poezji (lub do rangi poezji wynosi to, co zdaje się w zasadzie mało poetyckie: „wydrążone miasto” z „ludźmi w próżni marketów”; tam znowu „ziomale na murku w cieniu”; gdzieś po sąsiedzku „Wiertarkowa ballada marszczy sen firanek/ i niesie się przez okna pleśń spalonej zupy”; potem „Samotne huśtawki gonią za wieczornym wiatrem”; by na koniec „Znużyło się to miejsce, a innego nie będzie”; ponieważ „all over blokowisko”. To, co rzeczywiste, stanowi o granicach tego literackiego świata. Innymi słowy autor *Tivoli* poddaje permanentnej obróbce świat zewnętrzny ze swa codziennością, a działanie to spina tomik klamrą spójności. Poeta rysuje przed nami obraz miasta, które (de)konstruuje rozlicznymi „wariacjami”, stąd *modus* jego przedstawienia jest ambiwalentny, gdyż obowiązuje tu strategia afirmatywno-negatywna, momentami nawet czuła wobec proponowanego „widzenia”. Marcinkiewicz przede wszystkim jawi się jako obserwator rzeczywistości wyczulony na banał, kicz i poprzez ironię dystansujący się od nich – zdaje się potwierdzać słynne Różewiczowskie *dictum* o „bylejakości” ogarniającej masy i elity. Zwraca uwagę na pauperyzację prasy: „Słońce się wznosi jak ćma. Nie czytam już gazet”; mediów: „W medialnym zgiełku trwa to,

co wrzeszczy najgłośniej”. Współczesność odstręcza banałem obecnym w telewizji i prasie, jest, mówiąc za Baumannem, kulturą odpadów i prób ich uprzątnięcia. Poeta obnaża mechanizmy współczesnego świata trwale odseparowanego od pryncypiów (między wierszami czyni aluzję do Miłosza, Eliota etc.), skąd hedonizm wyparł namysł nad rzeczami poważnymi, a konsumpcjonizm powoduje zanikanie kultury wysokiej:

Przed Żabką džampreza –
prezes wrócił z Rajchu.
Gangsta disco ryczy
przez okno bawary,

lecz poza tym puchy,
wracajmy na trzepak.

Zamiast kreacji autor kreśli codzienność w swoim „niedbalstwie” i poprzez jaskrawą optykę widzenia jest bliższy próbie ukazania „zwyczajnej” egzystencji, o której świadczyć jest najtrudniej, bo – jak powiada Wiesław Myśliwski – nie jest łatwo pisać o prostocie. Poeta rejestruje niby okiem kamery to, co dookoła nas, a realność, „prawda” opisu, jest językiem owych etiud (z) rzeczywistości. Autor *Świata dla odpornych* patrzy na współczesną rzeczywistość z przymrużeniem oka, choć momentami nie brak tu chłodu i surowości wobec opisywanych zjawisk – ukrytej filuterności. Również „obyczajowość” bliska jest tym poetyckim częstotliwościom. Poznajemy ludzi z marginesu: „Pan Gienek pił prosto z flaszki, bo inaczej nie umi” (podobną frazę słyszeliśmy już w poprzednim tomiku *Re-*

al); brudne śmietniki, balkony, place zabaw, zagracone podwórka, garaże, czyli nieodłączne miejsca naszych codziennych widoków. Marcinkiewicz filtruje obrazy, nakłada na siebie, a miejski pejzaż rozpościera się jak okiem sięgnąć. „To miasto umarło [...] To miasto jest / wszędzie – pisze Bronisław Maj. Jest to świat, na który trudno się zgodzić, choć trzeba na niego przystać, trzeba, bo innego nie będzie – nie ma.

Integralną część zbiorku stanowią również wiersze pisane kursywą. Wiersze – rady, przepisy przyjmujące konwencje rodem z prasy kobiecej, których porady (co ciekawe) są adekwatne do odpowiednich pór roku. I tak, poeta pragmatycznie radzi, jak nie dać się zaskoczyć wiośnie, jak walczyć z nadwagą lub ulepić bałwana, a rzeczony wiersze spokojnie mogłyby się znaleźć w rubryce z poradami – kulinariami w jakimś damskim piśmie. Poetyka eksperckiego tonu w zderzeniu z zazwyczaj bląhą tematyką rad powoduje (zamierzony?) efekt komiczny. Są to wiersze, na przekór poezji, pragmatyczne, z których można „skorzystać”, jak na przykład z przepisu na dynie w galarecie: „Pamiętajmy: Każdy może zostać kucharzem”.

II. Kalendarium

Dni jest to również wypowiedź o tym, co przeszłe, minione. Świadomość ironiczno-elegijna poety przywołuje wspomnienia, w których dziś już trudno umiejscowić siebie. Ten permanentny ruch w zapomnienie – do śmierci kroki bliższe, coraz, już. Znajdujemy opisy starzenia się w duchu Boy’a, brak

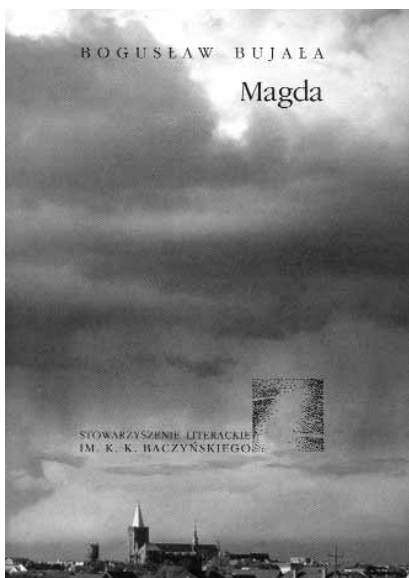
tu utyskiwania, górę bierze i zwycięża uśmiech – ironiczne oko do czytelnika.

Świadomość przemijania, jego nieuchronność dość często towarzyszy wierszowanym refleksjom bohatera tych poezji:

Tyle było widoków,
a teraz lata są ślepe,
szorstkie jak spękana kora,
krótkie jak smągnięcie witki.

Podmiot tych wierszy destyluje obrazy rzeczywistości przez różne pory roku, zmienne nastroje, inaczej padające światło, niezmordowanie pisząc to, co wokół. Przestrzeń tej poezji z powodzeniem mogłaby wyznaczać ramy naszej codzienności: obrazki z podwórka, obyczaj z osiedla, endemiczny opis noszący znamiona *universum*. Nowym tomikiem Pawła Marcinkiewicza rządzi zasada cykliczności: stawania się pór roku, życia i śmierci, dni i nocy.

Dni, w których żyjemy. Dni, po których przyjdą następne. Dni, jak się patrzy. „Od tego trzeba zacząć: dzień”. Na tym trzeba skończyć: schować klucz do jutra, zdać się na wytrych poezji.



Bogusław Bujala, *Magda*,
Stowarzyszenie Literackie im. K.K.
Baczyńskiego, Łódź 2007.

Arkadiusz Frania

„Ciepła woda zamieniła się w zimną”

W poezji Bogusława Bujala (ur. 1961 r.) wyczuwa się ukrytą historię, dzieje, opowieść, prywatną legendę, manuskrypt życia. Co rusz, co wers, co zdanie, co obraz natknijemy się na wskazówki, odpryski, które aktywny odbiorca dzieła literackiego bez trudu odszyfruje. Inna sprawa, że uczyni to po swojemu, według własnego mniemania, nastawienia, samopoczucia.

Literatura może być „konsumencka” bądź „spożywcza”. W pierwszym przypadku dostarcza radości polegającej na mechanicznym zaspokojeniu danej potrzeby, w drugim zaś – oprócz nasycenia głodu – ofiarowuje emocje, pneumę, satysfakcję, uczucia wyższe.

Nie znałem wcześniej dorobku pisarskiego Bogusława Bujala, dlatego z chę-

cią zdam relację z mojego widzenia *Magdy* (Łódź 2007). Intryguje w tym zbiorze miganie punktów obserwacyjnych, nakładanie się strumieni optycznych, zdjęć z kamery wielostanowiskowej. Z lirycznego kamuflażu wynurza się epizod, jakiś wątek, ślad w stanie chwilowym, niedokończonym. Rzeczywistość jest bowiem szczególnym rodzajem snu, który zapadł w letarg, dokonał samowessania, będąc pokarmem i głodem, pragnieniem i ujęciem wody. Warto zwrócić uwagę na pierwszy i dwa ostatnie wersy zbioru: „Od dnia pierwszego żyję w grzechu” (s. 7), „Jeśli nie żyje / wysyłam tę kartkę do kogokolwiek” (s. 58). Zestawienie tych fraz wskazuje na stan szczególnego napięcia między życiem a śmiercią, byciem a niebyciem, czyli realnością i ułudą.

Podoba mi się zaproponowany przez autora rytm mowy niegładkiej, pospiesznej, posługiwanie się słowami wyrzucanymi tylko tu i teraz, bez możliwości dokonania poprawki, korekty. Wiersze zdają się być monologami (od)wewnętrzno-(do)zewewnętrznymi, wypowiedziami „kobięcymi” w wielu miejscach, nienastawionymi na łagodzenie rzeczywistości, kamuflowanie, zakrywanie, lecz na dodatkowe, agresywne strzępienie świata. Badanie, niedowierzenie, poznawanie, błędzenie – zgodnie z zasadą rozpraszania psychiki ludzkiej.

Główną bohaterką tomu jest tytułowa Magda, występująca również pod kryptonimem „M”, którą poznajemy poprzez działania i mowę jej samej lub obserwatorów. Scenografię liryczno-mentalną tworzą również: siostra Magdy, rodzice, lekarze, pielęgniarki i pielęgniarki, bo przestrzeń poza umysłem podmiotu lirycznego to szpital leczący nerwy, symbolizujący chyba cały świat, w którym dziewczyna czuje się źle, stąd tyle w niej rozdrażnienia: „Nie potrafię panować / nad emocjami panować nad emocjami” (s. 17), choć „Lekarstwa nurkują w zapętleniach nerwów / robią co mogą / aż nerwy się ułożą” (s. 50). Dopiero na trzecim, czwartym planie umieszczono miasto, też wyrażające transcendencję, ale to chyba raczej kwestia nastawienia percepcyjnego: „Ulica idzie jakbym brała / udział w mistycznym / czymś dobrowolnie” (s. 8). To „jakbym brała udział” muszę czytać jako – „nie chcę w tym uczestniczyć”.

Bohaterka, mówiąc: „postać którą jeszcze kocham, którą muszę porzucić // nawet – to straszne – i zabić”

(s. 7), w moim przekonaniu chce amputować złą, ciemną stronę własnej osobowości i tym samym rozjaśnić *alter ego*: „ale ja muszę wytrwać / zatracić wszelkie małe cechy, odruchy / być na serio / przez wielkie B” (s. 7). Dusza i umysł zostały spętane (skute) przez wyobrażenia, majaki, maski, upiory. Obcy „nie wierzą / że jest we mnie nieskończoność” (s. 41), podczas gdy:

jestem jak pole
pełna zasianych fantomów,
bołą ale można się przyzwyczaić
mam je pielęgnować
moje ja
moje niewykreślone ja
które ma długie
cholernie długie rozpad energii
uwiera
nie żębi mnie ani nie grzeje (s. 54)

Przeszłość i wizerunek siebie z dzieciństwa pojawiają się pod postacią zabawki dla grze(szc)znej dziewczynki: „Pytam co na kolację / przytula misia mówiąc kocham cię” (s. 13). Oczywiście infantylizm to tylko zasłona dymna dla rozgrywającego się wewnątrz bohaterki dra-

Arkadiusz Frania,

ur. 1973. Poeta i krytyk literacki. Autor rozpraw krytycznoliterackich oraz czterech tomików poetyckich, m.in. *na zimnym uczynku* oraz *ale się nie budzę*. Mieszka w Częstochowie.

matu immanentnej pokusy trwania w normalności, przywrócenia prawideł tam, gdzie nie obowiązuje nawet okresowy (czytaj: przez pewien czas) układ pierwiastków ładu. Jakże gwałtowne są myśli i krwiożercza rola pamięci w poniższym wymyku:

Zrobiłam coś
teraz mam zapomnieć
kim byłam
wszystko ze mnie wypędzają
powoli
ale dużo dużo za szybko
egzorcyci
przechadzają się po mnie
antyciarki
a pamięć chwyta wysokie tony
i żarzy się we mnie (s. 46)

Psychodeliczny nastrój styka się z obłędem i melancholią. Fetyszem transformacji ego staje się też ubranie – poddawane rytuałowi zdjęcia („Teraz zrzucę / zrzucę to cholerne ubranie”, s. 7) bądź w wersji ostrzejszej: zdarca – przede wszystkim zaś gesty samobójcze: „nie wiążcie mnie / chcę się przecież zabić / nie zostawiajcie mnie // Nie zostawiajcie mnie samej” (s. 23). Potrzeba zmiany „ja” to mroczna idea przewodnia; podmiot liryczny tę drugą tożsamość interpretuje jako toż-inność „od urodzenia / nie widziałam własnej twarzy” (s. 40).

Przyjrzyjmy się też dyptykowi złożonemu z tekstów: *Według ojca* i *Relacja matki*, sformułowanych niczym zapis wywiadu rodzinnego. W pierwszym wierszu uderza marzenie sennie, w którym Magda oddaje mocz na lustro umieszczone na podłodze, w drugim zaś dowiadujemy

się szczegółów na temat relacji międzysiostrzanych:

Dziewczynki wszędzie chciały być razem
ale kiedyś starsza uciekła
na psychologię
Magda płakała – nikt
nikt nie będzie jej kochał
bardziej – płakała, przed hospitalizacją
próbowała ją (niech pan tego nie pisze)
zgwałcić
Byłyśmy na działce
mówiła dziwnie, że wyszedł do niej duch
z jeziora, kiedy lustro
zmarszczyło się (s. 38)

W powyższym fragmencie pojawiają się podstawowe elementy będące źródłem udreki emocjonalnej Magdy: kompleksy, rozdarcie, psyche osiągająca stan alarmowy, dwubycie „ja”, czyli w odbiciu, w siostrze, skądinąd bohaterce jedynej małej prozy w zbiorze (*Zaczerwienienie*). Temat roźnienia pozwala dostrzec swoistą dwubiegunowość Magdy, rozdwojenie świadomości na oczywistą i ukrytą, upragnioną i odpychaną: „lubie jeździć / pociągami one są jak krzyk / ty w środku siedzisz i jesteś bezpieczna” (s. 17). Przekonanie o uporczywym, zbawiennym i męczącym istnieniu mnie-jej (zbieżność odmienności: „Śnieg, / może ktoś, szamocze się / dopina kurtkę / podobnym ruchem / do mojego”, s. 9) nie tyle wyznacza depresyjny azymut cierpienia, ile odsuwa możliwość prawdziwego zakotwiczenia się w podstawach trzech wymiarów, bo zawsze wyjdzie z uśpienia „ja”: „ktoś chwycił / mnie za rękę, wir, tak to wir / strasznie / ale to strasznie realny” (s. 8). Czynność oddawania moczu na zwierciadła należy jednak zinterpretować jako szukanie pomocy

w ego, w sobie innej; jak podaje *Wielki Sennik* (oprac. hasel i red. Katarzyna Grabowska, Warszawa 2006, s. 330): „Sikać – otrzymasz pomoc w trudnej sytuacji”, a lustro to sygnał owego dualizmu.

Bez trudu wywiedziemy ze zbioru elementy *love story*, z tym że równie toksycznej jak wszelkie relacje będące udziałem Magdy. Takie wyrwane z kontekstu cytaty wskazują wyłącznie na chwile spokoju naznaczone skaleczeniami: „krzyczy jestem ślepa na oczy / widzę skórę / chcę cię zobaczyć” (s. 13), „zacznę zaczesywać włosy za ucho / przeglądać cię kartka po kartce” (s. 14). Intymność przechodzi w rozprawę z bytem („rzeczy tracą granice / na rzecz ducha”, s. 7), z nieładem w systemie nerwowym:

Pan wie, te urzędy
powinności, no i w ogóle, oplotły mnie
staram się – wpół, prawie czwarta
– wszystkimi
nerwami
to powstrzymuje
rozpad, proszę spróbować
każdy powinien (s. 16)

Bohaterka czuje się zagrożona, rozdarta między przeciwnościami własnej natury, dlatego nie dziwi wątek demoniczny, wiążący poszczególne wykrzykniki szarpanego śpiewu Magdy: „a diabeł zbliża się / życie kraść / zawładnąć / mną” (s. 11). Na przytoczenie zasługuje wiersz-opętanie, wiersz-samotność:

Jestem wypełniona
czarnym śmieciem krwią śmierdzącą
mnie już nie ma w sobie tylko węże
pędzące od końca do końca

we mnie diabeł
garbaty siedzi z czerwonym jęzorem
i piersiami
srom ma na ustach (s. 23)

Powyższy autoportret nieczystości, diaboidalnej egotyki, tak zaskakująco spuentowany w liryku *Skutki cudzej konsekwencji* – „Twierdziła że brud oczyszcza / wywyższa poniżenie / więc chciała naj / najwyższego poniżenia – śmierci” (s. 22) – ściera się z wypowiedzią o tym, iż dziewczyna jest „chora / na niewinność // I zakochana / jak szklany dzwon” (s. 10).

W szpitalu żyją funkcjonariusze zdrowia, pielęgniarce, lekarze i pacjenci poruszający się po korytarzach, wędrujący między badaniami, snujący się od zabiegu do zabiegu, od zastrzyku do prześwietlenia: „skorpion kroplówki / wyciąga ze mnie miękkie omm // Czuję krew gęstnieje / oxycort B puszczają z rur” (s. 32), „Lekkie przykurcze. W okolicy venflonu zaczerwienienie” (s. 39). Jeden z konsyliarzy został wymieniony z nazwiska w tytule utworu – *Co się śni doktorowi Lewickiemu*. Znajdziemy również sakralną definicję lecznicy „Szpital jest jak kościół / oparty na łukach ksiąg i humanizmie / spowiedź komunii krystalizujące się diagnozy / poręcze <<rozumiem>> czyli <<zmiłuj się nad nami>>” (s. 27).

Warto zacytować fragment wiersza *Empatia w grudniu 81* stylizowanego na reportaż sporządzony przez pracownika izby przyjęć w czasie ostrego dyżuru:

dopijam przy parapecie herbatę
za oknem niewiele
drzewom przyrastają słoje, zresztą nie
mam czasu
na stanie, jest 48

pacjentek, a moja koleżanka nie przysłała na dyżur
shit – ale spokojnie
doktor dodał więcej snu do zleceń
CM coś tam w ciemności majaczy (s. 28)

Ton wypowiedzi tylko pozornie jest suchy: krótka chwila wychnienia jawi się jako oko cyklonu zagarniające obiekty uczestniczące w mistyce czyścica, którego cechami według mnie odznacza się izba przyjęć. W *Próbie* czytamy przecież: „Prowadzą cię / do ciemni / wygląda jak schronienie / łagodnie / koldra mroku i ciszy / zasklepia rany / katharsis” (s. 30). Poza tym motyw snu, azytu, roztaczanego przez skład chemiczny lekarstw, „ulatnia” wiersze, wprowadza w przestrzeń bez wyraźnych granic i demagogii materii. Rzućmy teraz okiem na *passus* mający postać komentarza do ulotki firmy farmaceutycznej: „macki farmakologii / firma Ciba Geigy zaleca żółtą pinezkę / decrescendo furioso 5-10-25 mg przypinające do snu / nie ostrzega przed atrofią sacrum / ani przed nalotem pseudopsychy” (s. 36). *Fotografia* z kolei przynosi opis-doniesienie o stanie chorobowym człowieka jako organizmu, skóry powlekającej kości i mięśnie:

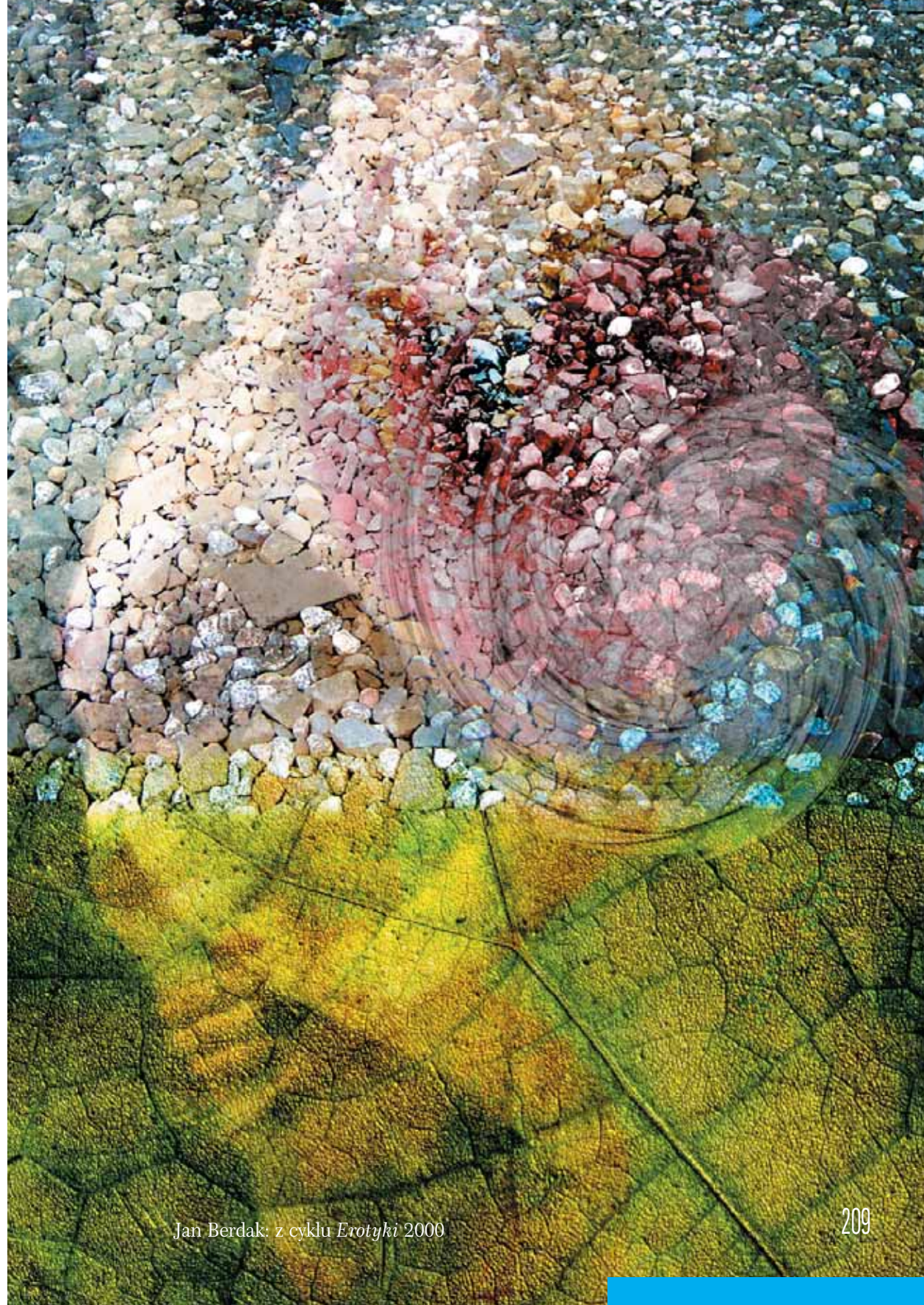
Jak na fotografii
klasyczny stupor

Tętno mocz ciśnienie
żyje
pozycja – patrz podręcznik medycyny sądowej
usta suche
piersi – dwie obojnacze brodawki
wystające talerze biodrowe
słomiana kępka między
kompletnie załamane ręce (s. 31)

Bohaterka-pacjentka rejestruje zachowania służb medycznych: „O siódmej piętnaście kciuk pielęgniarki / odsłania mi źrenicę” (s. 42). Poeta w konsekwencji, ale bez specjalnego ostrzeżenia wylamuje nasze myślenie ze schematu, trybów (żeby trzymać się terminologii medycznej: stawów), zaskakuje, przenosi do innego, odmiennego kontekstu; wiersz o rozbieraniu pacjentki nosi tytuł *Trzy rozbiory*, co musi kojarzyć się z zabiegiem lingwistycznym Tymoteusza Karpowicza wykorzystanym w jego *Rozkładzie jazdy*.

Wśród stylizacji termalnych na pewno trzeba zasygnalizować skłonność do „wychładzania” słownictwa, wykorzystywania leksyki mrozu, śniegu: „Ona wchodzi jak mróz nieproszona” (s. 10), „Stoi jak kra / jak sęk genealogii” (s. 15). Wskazać też trzeba na chwyt oksymoronizujące zdarzenia: „Na razie zamarza / przy piecu” (s. 15), „wychodzę na balkon / naga / zamieć / oblewa mnie wrzątkiem” (s. 7), które bynajmniej nie oznaczają (po) godzenia odmienności, ale odnoszą się do tragedii bytu jako całości i do indywidualnego przypadku Magdy. Stoicyzm wyrażenia „ciepła woda zamieniła się w zimną” (s. 28) to kwintesencja przemijania i nieuchronności.

Poezja Bogusława Bujały stworzona jest do cytowania, nie do streszczania, cokolwiek by to znaczyło; słowa krytyka jedynie grupują pewne fragmenty w archipelagi obrazów, ale każdy może zastosować odmienną geografję, płynąć z żaglami pełnymi wiatru bądź dryfować któryś dzień z rzędu.



Katarzyna Dudek



Patronuje Kochanowski

Trzydzieści cztery lata Opolskich Konfrontacji Teatralnych to trzydzieści cztery lata istnienia Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Związane organicznie z Teatrem „Kochanowskiego” były ważnym wydarzeniem, próbującym przez lata znaleźć swoje miejsce w kulturalnej polityce miasta i regionu obok sławnego na całą Polskę festiwalu polskiej piosenki. Nazwa festiwalu – Opolskie Konfrontacje Teatralne Klasyka Polska (z dopisywaną każdorazowo aktualną datą) nie była oczywiście bez znaczenia.

Festiwal spełniał nie tylko funkcję przeglądu i konkursu – miał być konfrontacją! W najbardziej podstawowym znaczeniu tego słowa. W praktyce oznaczało to duży nacisk kolejnych szefów artystycznych festiwalu, którymi zawsze zostawali dyrektorzy „Kochanowskiego”, na różnorodność repertuarową, bogactwo form, stylistyk, języków teatralnych i gatunków. Formuła festiwalu była wciąż modyfikowana. Od kilku lat inscenizacjom polskiej klasyki teatralnej towarzyszy nurt „Konteksty”, który jest próbą włączenia w strukturę festiwalu zjawisk o charakterze interdyscyplinarnym (wystawy, koncerty, spotkania z publicznością twórców teatralnych i artystów prezentujących różne dziedziny sztuki). Opolskie Konfrontacje Teatralne od dwóch lat inaugurowane są w przestrzeni miasta. Od kilku lat na festiwal zapraszane są także zespoły teatralne z zagranicy, które w nurcie imprez towarzyszących prezentują własną interpretację polskiej klasyki. Trzydzieści cztery lata festiwalu polskiej klasyki to także trzydzieści cztery lata tradycji polskiego plakatu teatralnego, zamawianego co roku z tej okazji u najwybitniejszych artystów plastyków z Opolszczyzny i Pol-

ski. Przygotowania do festiwalu trwają około pół roku, angażując prawie wszystkich administracyjnych i technicznych pracowników Teatru. Zazwyczaj odbywają się pod Honorowym Patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Marszałka Województwa Opolskiego. W skład jury wchodzi najwybitniejsze postaci ze świata polskiej kultury i sztuki.

Opolskie Konfrontacje Teatralne zawsze mogły liczyć na wsparcie Ministerstwa, władz miasta i przede wszystkim regionu, które traktowały i traktują ten festiwal jako ważną promocję Opola i Opolszczyzny. Festiwal zawsze może też liczyć na swojego najważniejszego sojusznika – opolską publiczność, która co roku w kwietniu gromadzi się przed Teatrem „Kochanowskiego”, często w poczuciu uczestnictwa w teatralnym święcie. Usytuowany blisko, i pod względem geograficznym, i czasu

organizacji, obok dwóch ważnych, dużych międzynarodowych festiwali teatralnych: wrocławskiego Dialogu i toruńskiego Kontaktu, prawdopodobnie stracił pewną grupę publiczności. Nie cieszy się już tak sporą frekwencją krytyków teatralnych z Polski, ale chyba nikt nie jest w stanie sobie wyobrazić, aby tego święta polskiej klasyki mogło zabraknąć na festiwalowej mapie. I nie jest to tylko kwestią tradycji i przyzwyczajenia.

Ze względów formalnych nigdy nie budziło wątpliwości, czym jest „klasyka polska” w samej nazwie imprezy. Definiował to jasno regulamin festiwalu. Jeden z punktów regulaminu Opolskich Konfrontacji Teatralnych brzmi: „klasyczne – to utwory, których pierwodruk lub prapremiera odbyła się pięćdziesiąt i więcej lat temu, dopuszcza się również współczesne adaptacje klasycznych dzieł niedramatycznych”. Powinny to być także, co definiuje każdorazowo regulamin festiwalu – „najciekawsze i najlepsze odczytania polskiej klasyki”.

Opolskie Konfrontacje Teatralne automatycznie stały się częścią wizerunku artystycznego Teatru, obrazem gustów jego kolejnych szefów. Ale nie to było najważniejsze.

Przez trzydzieści cztery lata Opolskie Konfrontacje Teatralne były, jak się wydaje, niemającym sobie równych wśród innych festiwali teatralnych rezerwuarem wiedzy i zapisem stanu świadomości. Dotyczył on z jednej strony przemian całego paradygmatu kulturowego: politycznych, obyczajowych i społecznych, a z drugiej – samego istnienia i funkcjonowania teatru w Polsce, języka teatralnego, stosunku do tekstu dramatycznego, stosunku

Katarzyna Dudek, absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracuje jako kierownik literacki w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Publikowała w „Didaskaliach” i „Teatrze”.

do tekstu klasycznego (jako szczególnego rodzaju tekstu!), form inscenizacyjnych, aktorstwa, w końcu relacji widz–twórca–aktor.

Mimo że regulamin festiwalu w sposób nieznoszący sprzeciwu definiował, co jest klasyką, a co nią nie jest, odpowiedź na to pytanie nigdy nie wydawała się oczywista.

Towarzyszyła i towarzyszy każdej edycji festiwalu, pojawia się zawsze jako rodzaj otwartego pytania zadawanego wciąż z tą samą determinacją. Bardziej niż z rzeczywistej potrzeby zdaje się wywodzić z pewnej intuicji, która ciągle każe ten festiwal spychać z uludy oczywistości, stawiać go w otwartym nurcie niedopowiedzeń i pytań. Czy klasyczny to znaczy każdy napisany przed pięćdziesięcioma laty? Czy klasyczny znaczy to samo co kanoniczny? Czy pytając już konkretnie, *Grube ryby* Bałuckiego są tak samo klasyczne jak *Dziady* Mickiewicza?

Po co nam ta klasyka? I czy klasyka jest młoda? Te pytania towarzyszyły ostatnim edycjom festiwalu. Szukanie tu odpowiedzi nie jest sprawą prostą, bowiem rzeczywiście istnieje tu pewien problem. Co więcej, zdaje się on łatwo przystawać do zjawisk, na temat których istnieje niemal powszechne przekonanie, że są doskonale rozpoznawane, znane, czytelne i wreszcie, że wszyscy wiedzą o nich wszystko. Niekoniecznie nawet przyswojone w lekturze, ale żarliwie przedyskutowane, stanowiące przedmiot sporu czasem szkolnego, naukowego, często wręcz towarzyskiego. Któż z nas nie pisał wypracowania na temat: Czy Wokulski był romantykiem czy pozytywistą? Kto nie oceniał postawy Stasi Bzowskiej z *Silaczi* albo nie rozstrzygał problemów bohaterów, włączonych już ze względu na ów regulaminowy czas powstania utworu w nurt polskiej klasyki, opowiadań Borowskiego? Mimo nostalgicznie zbanalizowanego już odrobinę brzmienia są one przecież ważne, bo stanowią często nawet nieuświadomianą podstawę identyfikacji społeczeństwa, wspólnoty kulturowej. Spotykając się więc z wszelkim zjawiskiem opatrzonym emblematem „klasyczny”, trafiamy często na stereotyp, truizm, banalizację lub niezwykle powierzchowną bądź zupełnie przekłamaną wizję świata, ludzi, zjawisk, idei, historii. Często to właśnie szkolna recepcja klasyki redukuje nam poziomy jej rozumienia i odbioru. W jakiej mierze dzisiaj jako widzowie, oglądając *Trylogię* Jana Klaty, konfrontujemy ją z tekstem *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, i w jakiej z narosłymi, nieuświadomianymi stereotypami na temat *Trylogii* czy narzuconymi schematami recepcji literatury Sienkiewicza, nierzadko przecież ją upraszczającymi? Często „klasyczny” staje się od razu nacechowany negatywnie, bo obowiązkowy, naddany – a jeśli taki, to nudny, przebrzmiały i bezradny wobec możliwości odczytania zdarzeń i zjawisk współczesnego świata.

Jest też kwestią oczywistą, że w Polsce recepcja polskiej klasyki literackiej związana jest nieodmiennie z całym nurtem pojęciowym wywiedzionym z romantyzmu. A ten obciążony jest przecież w dużym stopniu odbiorem poprzez pewien potocznie stosowany stereotyp: romantyczny to patetyczny, odrealniony, „nawiedzony”, niezrozumiały, przebiegający poza racjonalnym odbiorem rzeczywistości. Czym w takim ra-

zie są, bo przecież chyba nie mamy wątpliwości, że takie istnieć muszą, modelowe dzieła klasyczne? Najprościej rzecz ujmując, klasyczne arcy (dzieło) to takie, w którym obok zapisanego politycznie, społecznie, obyczajowo i historycznie doświadczenia ludzi utrwalone jest także egzystencjalne doświadczenie człowieka, a w nim wraz z pamięcią kulturową zapisana jest także pamięć indywidualna.

Opolskie Konfrontacje Teatralne przez lata swojego istnienia pokazywały, jak zmieniał się nasz (widzów i twórców) stosunek do polskiej klasyki teatralnej, jak zmieniał się nasz odbiór rzeczywistości, a wreszcie, jak w danym momencie historycznym rozpoznawaliśmy własną sytuację społeczną, ekonomiczną, obyczajową, egzystencjalną. Jak ewoluowała cała forma teatralna, jak zmieniały się kolejne pokolenia reżyserów i aktorów, teatralnych twórców i czego uczniowie uczyli się od swoich mistrzów, czemu zaprzeczali, co poddawali w wątpliwość, a co czerpali z innej niż polska tradycji teatralnej i kulturowej.

Na opolskim festiwalu prezentowali przedstawienia twórcy dojrzały i uznani, jak: Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa czy Andrzej Wajda, a także młodzi, dopiero rozpoczynający swą teatralną karierę, często ich uczniowie: Anna Augustynowicz, Grzegorz Jarzyna, Marek Fiedor, Paweł Passini, Michał Zadara, Barbara Wysocka, Jan Klata. Festiwal pokazywał i pokazuje wciąż, jak zmienia się świadomość widzów teatralnych. Co innego nas już bawi, wzrusza czy oburza. Dzisiaj już nie powiemy: „tak się nie robi, to nie uchodzi, to mnie obraża”, recenzując spektakl, z którego jeszcze kilka lat temu wyszlibyśmy, głośno trzaskając drzwiami. Zmienił się stosunek do narodowych „świętości”, zakorzenionych archetypów, utrwalonych sposobów myślenia. To właśnie polska klasyka teatralna, co doskonale pokazywał ten festiwal, pozwoliła jak w zwierciadle przejrzeć się we wszystkich naszych lękach, kompleksach, frustracjach narodowych, skonfrontować się z mitami. Przedstawienia ważne, w których dialog z „polskością” prowadzony był na serio, nigdy nie atakowały świata wartości, nigdy nie obrażały. Walczyły, co wydaje się szczególnie istotne, ze stereotypem, banałem, niesprawiedliwymi i bolesnymi przekłamaniami.

Granice tego, co uchodzi i nie uchodzi w teatrze, tego, co ma sankcje społeczne i tego, co ich nie posiada, ciągle się przesuwają. Wszystkie palące kwestie społeczne, z pierwszych stron gazet, z programów publicystycznych emitowanych w najlepszym czasie antenowym, znajdują swoje odzwierciedlenie w teatrze Michała Zadary czy Jana Klaty.

Młodzi twórcy interpretujący polską klasykę nie stoją z boku, a z całą odpowiedzialnością włączają się w dyskurs społeczny, znoszą podziały pomiędzy tym, co artystyczne i egzystencjalne, a więc intymne i osobiste, a tym co publicystyczne i zbiorowe, a więc publiczne i narodowe. Swobodnie zonglują kategoriami pamięci kulturowej i indywidualnej. Pokazują, jak obie wchodzą w konflikt, szarpniętymi strukturami stereotypów, nawołują do redefinicji pojęć oczywistych. Czytają klasyczne teksty jako teksty kultury i teksty o kulturze, jako matrycę, w której zapisane są pewne kody do ponownego odszyfrowania. Historyczność, polityczność, obyczajowo-

wość odsłaniają i obnażają jako ważne determinanty kształtujące postawę czy wpływające na los pojedynczego człowieka.

Jak przepisywać klasyków na współczesność? – to chyba najczęściej pojawiające się pytanie. W realizacjach Barbary Wysockiej czy Krzysztofa Garbaczewskiego widać, że tekstów „nie przepisują” – raczej otwierają się na dialog z nimi, na napięcia związane ze zrozumieniem archaicznego języka, na inne kody językowe, które rozumieją nie tylko jako różnice gramatycznych form, ale cały odmienny polifoniczny kosmos.

Najciekawsze współczesne realizacje klasycznych tekstów zaprezentowane na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych to takie, których twórcy nie klęczą przed nimi na kolanach, ale też nie wzruszają z lekceważeniem ramionami. Szarpia się ze strukturą tekstu, otwierają ją na współczesność, pozwalając do woli nasiąknąć aktualnymi sensami i znaczeniami.

Szerokim echem odbiła się w Polsce, ogłoszona przecież nie tak dawno przez Marię Janion, teza o wyczerpaniu się paradygmatu romantycznego w kulturze i odczarowaniu świata. Tymczasem wydaje się, że młodzi twórcy interpretujący polską klasykę teatralną, szczególnie pokazało to kilka ostatnich edycji festiwalu (Krzysztof Garbaczewski, Bogna Podbielska, Barbara Wysocka), w swoich realizacjach teatralnych, inspiracjach literackich, starają się szukać czegoś, co jest chyba w najgłębszym stopniu przynależne romantycznemu paradygmatowi – metafizycznego zakorzenienia świata, indywidualnej, jednostkowej prawdy, która jeszcze nieśmiało, ale już dotkliwie przebija się przez wypowiedź powszechną, przez opowieść o zbiorowości. Oczywiście zostaje to przefiltrowane przez współczesny język teatralny, współczesną teatralną formę, obowiązujące dyskursy. W tych interpretacjach najistotniejszy staje się fakt stworzenia ze szkolnej lektury przestrzeni własnego, indywidualnego namysłu nad światem. To, co jednostkowe i prące ku wolności – wypowiedź intymna – staje się rodzajem poszukiwania nowego romantycznego paradygmatu.

Tegoroczne Opolskie Konfrontacje Teatralne wskazały na jeszcze jedno ważne i niespodziewane zjawisko – niektóre dzieła klasyczne, jak *Opętani* Gombrowicza, stają się „klasyczne”, a więc kanoniczne dopiero na scenie. Ostatnio często pojawiają się głosy o kryzysie opolskiego festiwalu. Trudno właściwie odgadnąć i doprecyzować, czego ten kryzys tak naprawdę miałby dotyczyć. Opolskie Konfrontacje Teatralne, kiedyś jedno z niewielu świąt teatralnych w Polsce, dzisiaj stało się jednym z bardzo wielu tego typu wydarzeń, automatycznie tracąc na swej atrakcyjności. Ale przecież nie o „atrakcyjność” chodzi tu najbardziej. Festiwal pokazuje jak w pigułce (*nomen omen* – logo i znak graficzny XXXIV OKT), że klasyka polska, szczególnie dzięki młodym twórcom (od kilku lat główni laureaci festiwalu), istnieje i ma się dobrze, że ciągle jest ważna i żywa, ciągle pyta i przynosi odpowiedzi. Często nawet wydaje się, że klasycznym tekstem można dużo bardziej ostro, bardziej bezkompromisowo opowiedzieć o trwaniu i przemianie świata niż tekstem współczesnym.

Spektakle grane w trybie festiwalowym dzień po dniu, konfrontowane ze sobą, często dopiero wówczas, poprzez kontekst, poprzez punkt odniesienia, wybrzmiewają naprawdę lub odwrotnie – tracą swoją siłę. Układają się w rodzaj kolorowej mozaiki, będącej jedną wielką opowieścią o Polakach, Polsce, współczesnym świecie, przestrzeni społecznej i przestrzeni prywatnej. Może to opowieść kaleka, pogmatwana, chropowata, niespójna, niegotowa, ale przez to prawdziwa. Te przedstawienia, które dzisiaj gotowi jesteśmy zdefiniować jako eksperymentalne odczytania polskiej klasyki, za kilka lat być może staną się interpretacjami kanonicznymi. Kto wie... Opolskie Konfrontacje Teatralne istnieją po to, aby te zjawiska ze sobą zderzyć, obnażyć.

Jaka jest przyszłość tego festiwalu? A może lepiej zapytać: czym dla polskiej klasyki mają być w przyszłości Konfrontacje? Papierkiem lakmusowym, wehikułem form, treści, odczytań, a może przede wszystkim przestrzenią spotkania, dialogu, sporu, konfrontacji, oczywiście nie tylko teatralnej.



Małgorzata Sikorska-Miszczuk

Miseczka z teatrem

Notatki jurorki

Na początek historia.

Pewnego ranka wielki i bogaty król wybrał się na spacer po pięknym parku. Spotkał tam żebraka, który bardzo ucieszył się na jego widok.

– Witaj królu – odezwał się żebrak. – Bardzo się cieszę, że cię widzę. Już dawno chciałem z tobą porozmawiać.

– Nie rozmawiam z żebrakami – powiedział król.

– Dlaczego? Przecież ty sam jesteś żebrakiem!

– Ja? – zdumiał się król. – Ja nie jestem żebrakiem. Ja jestem królem! Mogę wszystko!

– Jeśli tak, to napełnij moją miseczkę – i żebrak wskazał na małą miseczkę, którą miał ze sobą.

– Oczywiście – roześmiał się król. – Żaden problem!

Zawołał ministra skarbu i kazał napełnić miseczkę diamentami, w dowód swej mocy i hojności. Minister wyspał, ale diamenty niespodziewanie znikły w miseczce, która dalej była pusta. Król kazał wsypać do niej złoto, srebro, drogie kamienie, a minister wsypywał, wsypywał i wsypywał. Pod koniec dnia skarbiec był pusty, a król stał się żebrakiem.

– Miałeś rację, jestem żebrakiem – zapłakał król. – Ale nic nie rozumiem: to jakieś czary? Co to za miseczka?

Żebrak powiedział wtedy: – To nie czary, ale ta miseczka rzeczywiście kryje tajemnicę. Znalazłem kiedyś ludzki czerep. Byłem tak biedny, że zrobiłem sobie z niego miseczkę. Umyłem ją, wyczyściłem, wypolerowałem, ale ponieważ to ludzka czaszka, to nigdy nie jest zadowolona i zawsze chce czegoś więcej. Oto tajemnica.



Wieczór sierot na podstawie tekstów Janusza Korczaka

Na fotografii: Anna Kłos-Kleszczewska, Mikołaj Mikołajczyk, XXX

Czy samo powstanie i wystawienie sztuki nie wystarczy? Czy trzeba ją ocenić, nagrodzić lub zganić? Chyba tak, taka jest potrzeba ludzkiej głowy. To, że spektakl jest, że powstał, istnieje, to za mało. Czemu tak jest, po co są konkursy? Tajemnica.

Nie miałam pojęcia, że takie myśli przyjdą mi do głowy po moim debiucie jako jurorki. Bo to był mój debiut, mój pierwszy raz. Wszystko było dla mnie nowe i zaskakujące: to, jak funkcjonuje jury, jak się dogaduje, jaki ma system pracy, jak dochodzi do konsensusu. Właśnie takie pytania zaprzętały mi wtedy głowę – na pewno nie myślałam jeszcze o zasadności samej idei oceniania.

I czułam wielkie napięcie przed pierwszym spotkaniem. W jaki sposób tak różnie myślące osoby dogadają się i uzgodnią wspólny werdykt? – zastanawiałam się. Czy będziemy się spotykać i dyskutować, czy też rozchodzić się bez słowa po spektaklu, aby ostatniego dnia ustalić ostateczną punktację?

Oczywiście wszystko okazało się dużo prostsze i skomplikowane jednocześnie. Spotykaliśmy się po każdym spektaklu i zajadłe dyskutowaliśmy. Czasami wydawało się, że nie przekonamy się nawzajem, a czasami nasze opinie okazywały się zaskakująco zbieżne.

Małgorzata Sikorska-Miszczuk,

ur. 1964. Dramatopisarka i scenarzystka. Jest autorką sztuk *Szajba*, *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*, *Katarzyna Medycejska*, *Burmistrz*, *Walizka* (Grand Prix za sluchowisko na Festiwalu „Dwa Teatry” – Sopot 2009), *Człowiek z Polski w czekoladzie*, *Zaginiona Czechosłowacja*, *Żelazna Kurtyna* oraz *Niezwykła podróż Pana Wieszaka* (dla dzieci). Jej sztuki zostały przetłumaczone na wiele języków, otrzymały również liczne nagrody i wyróżnienia (ostatnio Jury Festiwalu R@port 2009 w Gdyni przyznało *Szajbie* w reż. Jana Klaty II nagrodę oraz wyróżnienie dla *Walizki* w reż. Piotra Kruszczyńskiego. *Szajba* uzyskała także Nagrodę Dziennikarzy).

To, co okazało się bardzo ważne i co spędzało sen z powiek, to tzw. ciężar odpowiedzialności. W jaki sposób porównać i ocenić tak różne estetyki, style, propozycje teatralne? Jak docenić dojrzałych mistrzów, ale również zauważyć i przyhołubić młody talent? A jeśli to nie talent, tylko zabawa, zgrywa, przebieranka? A jeśli to nie szczyry patos, tylko zadęcie, nadećcie, pruk?

Zajadłe dyskusje trwały do późna w nocy, na szczęście człowiek musi też spać, wyczerpuje się, dosyć ma walki na miecze i argumenty, po nocy jest dzień i można spokojnie przemyśleć wszystko, co się usłyszało. Można też pomyśleć z nowej perspektywy o spektaklu: czy uleżał się po jednej nocy czy dwóch, umościł się w pamięci, czy też na odwrót, furknął z głowy, już go nie ma, zniknął bez śladu.

Przeczytałam niedawno wywiad z nagrodzonym przez nas Sebastianem Majewskim, współautorem adaptacji *Trylogii*. Powiedział, że *Trylogii* wcześniej nie czytał, natomiast dzięki temu spędził wakacje z Sienkiewiczem: „Te dwa miesiące obfitowały w ekstremalne doświadczenia. A ja balansowałem pomiędzy zachwytem nad niektórymi partiami tekstu, szczególnie epickimi opisami, a irytacją wobec polonocentrycznej perspektywy Sienkiewicza, która dziś wydaje mi się bliższa nowojorskiemu Greenpointowi niż centrum Wrocławia, Krakowa czy Warszawy. Ale generalnie nie był to czas zmarnowany i myślę, że mogę spokojnie opatentować nową ofertę wakacyjną”.

Trylogia Klaty była dla mnie przykładem takiego spektaklu, który sprawia, że teatr w Polsce przestaje funkcjonować jako wymarła przechowalnia zużytych myśli i akademickich wydmuszek. Poprzez potrząśnięcie narodowego mitu, jakim jest *Trylogia*, przetrzepaniu go jak dywan, widzimy zupełnie nowy wzór. Widzimy siebie samych, Polaków... Nowe ciała w starych formach, nowych Kmiciców, książąt Januszy, nowych Wołodyjowskich i Zagłobów... A więc tacy jesteśmy? Nic się nie zmieniliśmy? A może jednak jesteśmy trochę inni – choćby przez to, że na siebie samych patrzymy, że coś dziwnego w sobie widzimy – a to już dużo, to już postęp. A kobiety w *Trylogii*?

A gdzie kobiety nasze, powiedz gdzie?
I gdy nadejdzie wytęskniony czas,
witają w progu nas i wiodą tam,
gdzie wszystko nasze ukradzione nam.

Tak śpiewał Bułat Okudźzawa, stare czasy, czy takie kobiety widzimy w *Trylogii* Klaty? Czy takie właśnie „czekające”, czy też raczej feministycznie zaktywizowane? Bo Sienkiewicz, co by tu nosem nie kręcić, Baškę-Hajduczka stworzył bardziej na miarę nowych czasów, może dlatego tym bardziej wybrzmiewa ta postać we współczesnej inscenizacji? Widzę Annę Dymną, widzę Zbigniewa W. Kaletę, widzę Juliusza Chrzóstowskiego i żal mi, że nie można było więcej nagród rozdać, zresztą nie tylko im. Żal mi Marty Ojrzyńskiej, kanibalki z *Wieczoru sierot* Borczucha, żal perełki, jaką zrobiła z maleńkiej roli Kinga Preis w *Lalce*, żal „roli zbiorowej męskiej” z *Wyzwolenia* w reż. Waldemara Zawodzińskiego, żal...

Ale co tu łyżać. Nie na moje nerwy jurorowanie, skoro potem łyżę wyplakuję. Jako dramatopisarka, albo dramaturżnica, jak sama o sobie piszę w felietonach na e-teatrze, mam poczucie wspólnoty ze wszystkimi, którzy tworzyli obejrzone spektakle. We wszystkich ich wzlotach i upadkach widzę siebie: swoją gorączkową chęć podzielenia się z innymi własną wizją, emocjami i tzw. refleksją nad życiem. Czy taką pracę można ocenić? Jeden spektakl wzniesić nad drugi i machać nim niczym zwycięską chorągwią, czy też raczej powinno się je układać na sobie warstwami, jak w torcie, by potem zjeść i powiedzieć „ale dobre”?

Tak bardzo chciałabym, aby w Polsce powstawały warunki, w których twórcy czuliby przede wszystkim radość dzielenia się, a nie napięcie rywalizacji. Wiadomo, nagrody są kartą przetargową, ktoś może zasłonić się nimi, jak tarczą, ktoś pogalopować ku nowym horyzontom, ktoś poczuć się docenionym, a ktoś inny zainkasować gotówkę bez jednej zbędnej myśli. Wszystko to jest jasne. A ja? Obejrzawszy w jednym czasie tyle przedstawień, czuję, że wiem więcej, coraz bardziej przenikam tajemnicę teatru, tego tajemniczego trójkąta widz-aktor-twórca. Gdybym tylko nie musiała decydować, komu dać nagrodę, a komu nie...

Dziękuję bardzo za wspaniałą przygodę pozostałym jurorom: Barbarze Sass, Darince Nikolić, Janowi Feusette'owi oraz Goranowi Injacowi za tłumaczenie.

■



Trylogia wg Henryka Sienkiewicza
Scena zbiorowa

Dorota Różycka

Wiktor i kobiety

Realizacja *Panien z Wilka* na deskach teatru jest wyzwaniem podwójnym. Po pierwsze, jest to arcydzieło narracji, którego literackie smaczki trudno przełożyć na język i możliwości teatru. Po drugie, *Panny z Wilka* w przestrzeni audiowizualnej stworzył Andrzej Wajda i nie tylko z Iwaszkiewiczem trzeba się mierzyć, ale i z wielkim reżyserem. Twórcy polskiego spektaklu wychodzą z tej batalii zwycięsko, tworząc przedstawienie oryginalne, piękne i poruszające, które nie kopiując pomysłów realizatorskich Wajdy, oddaje mu hołd, a z drugiej strony opowiada historię na swój sposób, przywołując inne Wilko, innego Rubena, innego rodzaju subtelności i odcienie gry pamięci z wyobraźnią. Wspaniałe role pozwoliły zabłysnąć aktorskim talentom, a zwłaszcza żeńskiej części zespołu. Jola Judyty Paradzińskiej jest fertyczna, żywiołowa, Julcia Beaty Wnęk-Malec skrywa mroczną tajemnicę, Zosia dzięki Arlecie Los-Pławszewskiej ma wiele wdzięku i delikatności, Tunia Grażyny Kopeć jest świeża i pełna młodzieńczej energii, a Grażyna Misiorowska z roli Kazi uczyniła wspaniały portret kobiety mądrej, której inteligencja roztopia się w codziennej krzątaninie.

Dzięki prostym, wydawałoby się, rozwiązaniom, scenografia *Panien z Wilka*, jedno z trudniejszych wyzwań koncepcyjnych w spektaklu, jest dobrą przestrzenią dla następujących po sobie wydarzeń. A przecież jest to adaptacja dzieła niezwykle oddziałującego na zmysły, bogatego w szczegóły pejzażu, wnętrza, stroju, dzieła, w którym bohaterowie bez ustanku spacerują po okolicy albo rozchodzą się po pokojach i zakamarkach domów. Całe bogactwo szczegółu zostało oddane kostiumom, które zaprojektowała Zofia de Inez. Stroje sióstr wykonane ze szlachetnych materiałów, idealnie skrojone, lekkie i powiewne sukienki, pastelowe kolory, delikatne koronki, subtelne hafty sprawiają, że weranda, która jest właściwie szklanym akwariem, staje się ziemiańskim dworkiem. Dlatego właśnie gra światła i kolorów, przywołująca na myśl obrazy impresjonistów, która tak czarowała w ekr-

Panny z Wilka wg Jarosława Iwaszkiewicza
Na fotografii (od lewej): Arleta Los-Pławszewska,
Beata Wnęk-Malec, Grażyna Misiorowska,
Andrzej Jakubczyk, Judyta Paradzińska



Fot. Magdalena Sztandara

nizacji Wajdy, mogła zostać zastąpiona w sposób zaskakujący prostymi, acz efektownymi pomysłami scenograficznymi, które raczej kojarzą się z grafiką niż malarstwem. Tło dla rozgrywającego się dramatu daje kilka wyraźnie odcinających się od siebie płaszczyzn: czysta zieleń trawy wzgórza uzyskanego poprzez nachylenie sceny, porażający czystością błękit nieba rozpinającego się nad horyzontem łąki, przeszklona weranda jako *pars pro toto* szlacheckiego dworku. Podobnie muzyka do spektaklu autorstwa Radosława Wociał jest odniesieniem dla „zaprojektowanej” w tekście Iwaszkiewicza muzyki Szymanowskiego, która została wykorzystana w filmie Wajdy. Wociał podpowiedział melodię, która w opowiadaniu towarzyszyła Rubenowi: melodię granej na fortepianie sentymentalnej piosenki, która wywołana z pamięci prześladowuje, każe się nucić i nadaje nostalgiczny ton każdemu wspomnieniu. Zmiany scenografii są też granicą między dwoma częściami spektaklu: tą opartą na opowiadaniu *Panny z Wilka* i tą, której źródłem są inne opowiadania Iwaszkiewicza – *Przyjaciele* i *Sérénité*. Spektakl toczy się wielotorowo w dwóch częściach, swą budową przypominając dramat romantyczny. Rzeczywistość i jawa przeplata się ze scenami wspomnień, marzeń czy snów, czas przeszły z czasem teraźniejszym. Poetyckie impresje, obrazy, zarysy postaci na białym lub niebieskim tle, teatr cieni, w któ-

Dorota Różycka,
ur. 1970. Polonistka, bibliotekarka.
Prowadzi cykl spotkań autorskich
w Pedagogicznej Bibliotece
Wojewódzkiej w Opolu.
Mieszka w Opolu.

Panny w Wilku
 wg Jarosława Iwaszkiewicza
 Na fotografii: **Andrzej Jakubczyk,**
Aleksandra Cwen



Fot. Magdalena Sztandara

rym sylwetka i ruch, gest i rytm budują znaczenia, są przeplatane ze wspomnieniami Rubena, które materializują się zaskakująco realistycznie choćby wtedy, gdy przywołana we wspomnieniu Fela prowokuje zabawę, od której weranda spływa wodą. Świat wspomnień i świat scenicznego „teraz” przenikają się, granice się rozmywają.

Kluczem otwierającym spektakl jest pierwsza scena: sześć zmysłowych i pięknych kobiet zalotnie przywołuje Wiktora, śmiejąc się, kusząc i uciekając. Toczą w jego kierunku dojrzałe jabłka, a on zauroczony tą chwilą nie wie, w którą stronę pobiec, które jabłko złapać, w końcu nie zatrzymuje żadnego, niektórym pozwala stoczyć się w dół, minąć go, a te, które łapie, odrzuca z powrotem. Piękne kobiety walczą o uwagę i każda z nich pragnie zdobyć Wiktora dla siebie. Jabłko jako owoc, którym pierwszy człowiek był wiedziony na pokuszenie, jest zarazem tym samym jabłkiem, które potoczyło się do nóg Parysa. Wiktor nie wybrał żadnej, żadna z kobiet nie została wyróżniona. Ta symboliczna etiuda jest wprowadzeniem i ramą dla mających się zaraz potem rozegrać sceny w Wilku.

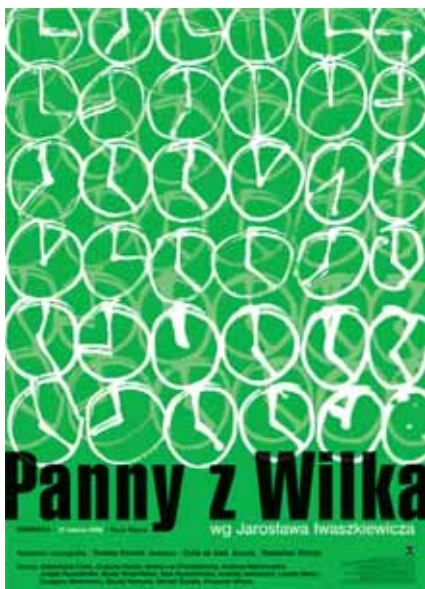
Wiktor pojawia się w drzwiach werandy jak bezimienny podróżny, o którym nic nie wiadomo, nie znamy ani jego zamiarów, ani przeszłości. Stopniowo musi ona odkrywać przed widzem swoje tajemnice. Czy tylko jednak przed widzem? Zasadnicza różnica między postacią Wiktora zaprojektowaną, jak się wydaje, przez Iwaszkiewicza, a zarazem bohaterem filmu Wajdy, a Wiktorem Rubenem ze sceny w Opolu polega na tym, że

Magdalena Sztandara,
 ur. 1976. Adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego. Zajmuje się teorią fotografii, jest autorką kilkunastu prac o tematyce antropologicznej. Mieszka w Opolu.

Wiktor literacki jest człowiekiem, który jak Dante stoi na rozdrożu w połowie swej życiowej drogi, straciwszy z oczu cel swego życia, chce w Wilku dowiedzieć się, kim był, natomiast Wiktor – bohater spektaklu – jest człowiekiem, choć niemłodym, to będącym ciągle na początku tej drogi. Ten pierwszy przeżywa depresję, żalobę, wątpi w świat i musi na nowo się w nim odnaleźć, ten drugi nie wie o sobie nic, jest człowiekiem który dopiero teraz, być może za późno, udaje się w podróż, aby szukać odpowiedzi na to, kim jest. *Panny z Wilka*, zrealizowane przez Tomasza Koninę, z tej perspektywy interpretacyjnej stają się moralitetem, w którym *everyman*, człowiek bez właściwości, szuka swego przeznaczenia, spotykając na drodze postaci, dzięki którym zdobędzie doświadczenie i wiedzę, a także odwagę do postawienia sobie najważniejszych pytań. Nawet głos Andrzeja Jakubczyka grającego Wiktora zdaje się na początku brzmieć dziwnie płasko, jednostajnie, bezbarwnie. Nie niesie znaczeń, bo ta postać dopiero w trakcie rozgrywającego się spektaklu nabiera wyrazu, kolorów i sensów. Dlatego właśnie Tomasz Konina zrezygnował z wprowadzenia widza w świat Wiktora Rubena zaraz na początku sztuki, nie rezygnując z ekspozycji w ogóle, tyle że jest to ekspozycja *ex post* i na niej zbudowana jest druga część spektaklu.

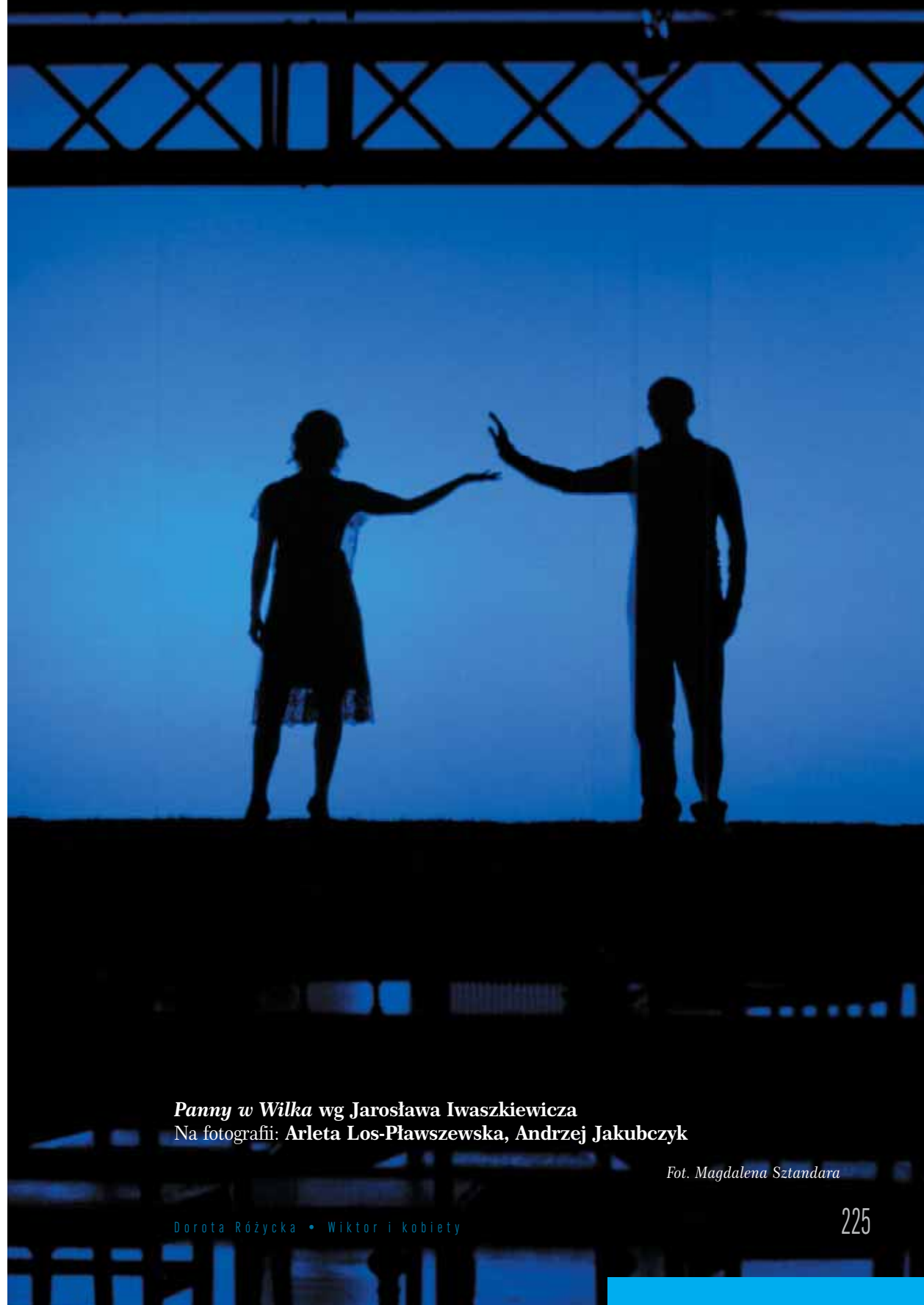
Nie tylko Wiktor jest postacią pomyślaną przez Koninę na nowo. Ogromną rolę w jego spektaklu gra Fela, o której w filmie Wajdy sporo się mówiło, ale która się na ekranie przed oczami widza nie pojawia. Tymczasem w opolskim przedstawieniu zyskuje ciało i głos Aleksandry Cwen, nie tylko ilustruje wspomnienia i marzenia Wiktora o dziewczynie rozczesującej włosy nad jeziorem. Dla niej scenariusz został wzbogacony o scenę i motywy, których ani u Iwaszkiewicza, ani u Wajdy nie ma: grę w to, kto dłużej wytrzyma pod wodą. W tej scenie pojawiają się jabłka i woda, żonglowanie życiem na krawędzi i oskarżenie o oszustwo, które potem odbite po latach w podobnej scenie z Tunią nabiera nowego znaczenia. *Panny z Wilka* stają się dramatem mnożących się pytań i coraz mniej jasnych odpowiedzi. Dlaczego Fela umarła i jaki to miało związek z Wiktorem? U Iwaszkiewicza Fela umiera na hiszpankę, Wajda sugeruje samobójstwo i Tomasz Konina podąża jego śladem, ale inne znaczenie nadaje tej postaci, inaczej ją w Wiktorze zakorzenia. Staje się ona pewnego rodzaju bolesnym wspomnieniem, miłością życia, największą, ale czy rzeczywistą?

Pytania, których siostry mieszkające w Wilku nigdy Rubenowi nie zadają, a które unoszą się w powietrzu gęstym od niedomówień, brzmią: „Którą z nas kochałeś? Która to miłość przeciekła Ci przez palce? Której straconej i niespełnionej miłości jest Ci żal?” Pojawiają się postacie Joli i Julci, Zosi i Kazi, Tuni, ale dominuje nad nimi Fela, we wspomnieniu o niej Wiktor wydaje się zatracać. Aż w końcu jego egzaltacja każe tej nierzeczywistej miłości stać się wyrastającym daleko ponad głowę monumentalnym pomnikiem, na którym postać Feli staje się nieosiągalna i niewidoczna, ale uświęcona. Taka Fela nie może Wiktorowi zagrażać, a daje dobre alibi. Bo w końcu przecież Wiktor przyznaje, że obywatel się zupełnie bez kobiet, a w jego przywołanym we wspomnieniu śnie pojawia się erotyczne marzenie o akcie miłosnym z innym mężczyzną. Trop interpretacyjny wskazujący na homoseksualność Wiktora jest uzasadniony w samej genezie powstania opo-



wiadania. Jarosław Iwaszkiewicz pisząc *Panny z Wilka* wracał pamięcią do lata spędzonego w dworku w Byszewach, gdzie przecież był korepetytorem chłopców, nie dziewcząt i to chłopcy, a nie dziewczęta zachwycili go swą młodością i urodą. Czy homoseksualność Wiktora w spektaklu Koniny może być rozwiązaniem zagadki, odpowiedzią na pytanie o tożsamość? Czy tego miał się Wiktor o sobie dowiedzieć w Wilku? Nie jest to oczywiste, ale kobiecy żywioł, ich apetyt na życie, chęć zdobycia Wiktora, rozwiązania poprzez związek z nim swoich własnych problemów, stają się dla niego coraz wyraźniej uświadamianym zagrożeniem. Jest jak wilk wśród owiec, z tą różnicą, że to one na niego polują. Wiktor więc wyjeżdża wcześniej niż planował, a odchodzi

pozornie z lekkim sercem, spokojnie, zostawiając za sobą Wilko i ruszając w świat. Jednak czy ukojenie jest możliwe? Przecież Wiktor swoich problemów nie rozwiązał, bo nie chciał sobie wyraźnie na pytanie o swoją tożsamość odpowiedzieć. Uciekł nie tylko przed mieszkankami dworku w Wilku, ale i przed samym sobą, jakiego w ich oczach ujrzał. I ten portret Wiktora Tomasz Konina uzupełnia kolejnymi scenami, w których poznajemy człowieka bezbronnego wobec swych własnych pragnień, artystę, filozofa snującego rozważania o istocie sztuki i piękna w życiu, a z drugiej strony złamanego doświadczeniami wojennymi, przesiąkniętego śmiercią żołnierza. I to nie natura, a sztuka właśnie dają mu szansę na ukojenie, równowagę, uspokojenie. Doświadczenie Wilka zostaje zamknięte w ramy pięknego kolorowego obrazu, odrealnione, wyestetyzowane. Panny pojawiają się w jedwabnych, ręcznie malowanych, niezwykle kolorowych i pięknych sukniach. Stają się obrazami przywoływanymi dla ukojenia, znakiem urody życia postawionym przeciw znakowi śmierci. Słowem kluczowym dla tej drugiej części spektaklu staje się tytuł obrazu opisanego przez Iwaszkiewicza – *Sérénité*, obrazu, będącego kompozycją, w której istotne są ruch i kolor; bo one, jak się okazuje, mają ogromny wpływ na emocje, potrafią ukoić lęki, wyciszyć, zapewnić równowagę, przywrócić światu odpowiednie proporcje. Panny z Wilka, tańcząc jak kolorowe ptaki, przynoszą Wiktorowi upragniony spokój, ale tylko dlatego, że są rajskimi ptakami właśnie, a nie kobietami z krwi i kości.



***Panny w Wilka* wg Jarosława Iwaszkiewicza**
Na fotografii: Arleta Los-Pławszewska, Andrzej Jakubczyk

Fot. Magdalena Szandara

Anna Kaczorowska

Głód prawdy

Sezony reżyserskie Marka Fiedora
w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Próba analizy.

Marek Fiedor jest absolwentem wydziału teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz wydziału reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Do tej pory realizował swoje przedstawienia w Warszawie, Toruniu, Wrocławiu, Poznaniu i Łodzi, kilkakrotnie współpracował z krakowskimi teatrami; no i z opolskim „Kochanowskim”.

Brał na warsztat różne gatunkowo i stylistycznie teksty, włączając w nie zarówno dramat, jak również adaptacje prozy. Nie koncentrował się na jednym okresie literackim, ale raczej szukał wątków, które go nurtują, w utworach różnych autorów. Inspirował go zatem Musil, Witkacy, Czechow, Ibsen, Brecht czy Gogol, by wspomnieć zaledwie kilku z nich. Przejawów artystycznej tożsamości Fiedora należy szukać w tematach, które podejmuje, w bohaterach, jakim się przygląda, i w stosunku do reżyserskiego warsztatu. Łączy je natomiast fakt, że wszystkie stanowią „literaturę z górnej półki”. Fiedor zatem nie bierze się za tekst, co do którego wartości moż-



Niewinni
Na fotografii:
Judyta Paradzińska,
Janusz Stolarski

Fot. Rafał Mielnik

na by mieć jakiegokolwiek wątpliwości. I oto okazuje się, że w kilkunastoletniej karierze zawodowej reżysera najistotniejszymi spektaklami są te wystawiane w Opolu.

Niewinni, *Sytuacje rodzinne*, *Matka Joanna od Aniołów*, *Format: Rewizor i Baal* zrealizowane w latach 2000–2006 przez opolski Teatr ugruntowały pozycję Fiedora jako jednego z najważniejszych polskich współczesnych twórców teatralnych.

Omawiane poniżej wybitne przedstawienia doceniło także środowisko krytyków, wyróżniając nie tylko wkład reżysera, ale również ogromny potencjał aktorskiego zespołu. Pozwolę sobie nawet zaryzykować tezę, że Opole – jako jeden z dotąd mniej znanych ośrodków teatralnych – przeszło, mówiąc potocznie, na teatralnej mapie Polski ze strefy B do wyznaczającej trendy i kierunki myślenia o teatrze strefy A. Wreszcie, między innymi dzięki nawiązanej przez byłego dyrektora Bartosza Zaczykiewicza współpracy z Fiedorem, miasto stało się miejscem wymiany myśli teatralnej. Częściej także odwiedzali nas stołeczni krytycy, którzy dostrzegli, że „prowincjonalny teatr” ma wiele do zaproponowania na arenie krajowej i nie tylko. Posypały się liczne nagrody na festiwalach krajowych i międzynarodowych.

Wielką zatem szkoda, że obecny dyrektor Teatru Tomasz Konina nie był w stanie podtrzymać współpracy z Fiedorem.

¹ B. Hermann, *Niewinni. Powieść w jedenastu opowiadaniach*, tł. W. Jedlicka, Warszawa 1961.

Anna Kaczorowska,

ur. 1982. Absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Opolskim. Publikowała w „Notatniku Teatralnym”. Mieszka w Opolu.

★★★

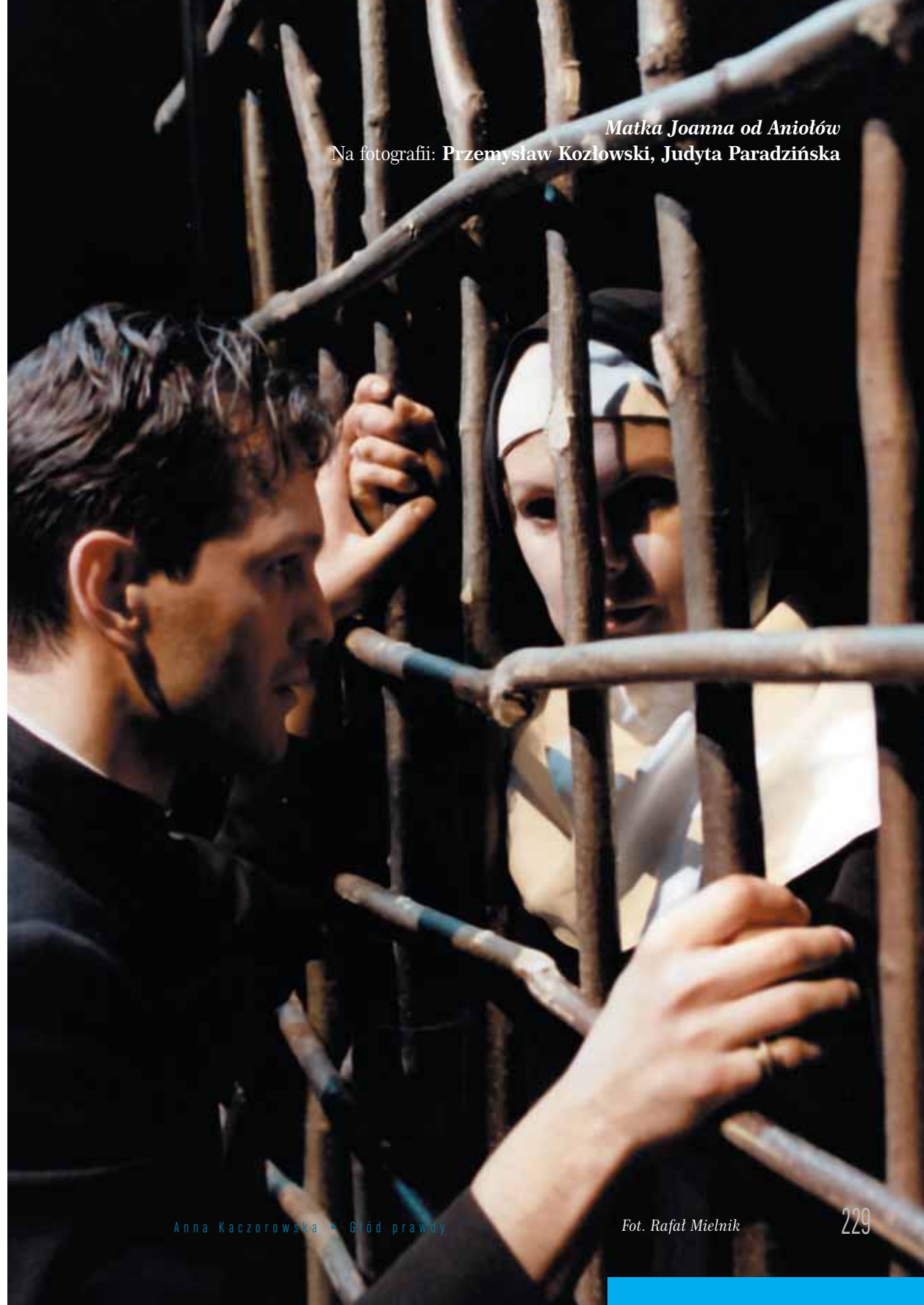
Czy można obronić taką postawę ludzką, która da początek nazistowskiej ideologii? „Żadna z nich nie jest bezpośrednim winowajcą katastrofy hitlerowskiej, dlatego książka nosi tytuł *Niewinni* – wyjaśnia autor Hermann Broch w *Posłowie*¹. – „Jednakże jest to ten właśnie stan umysłów i uczuć, z którego – tak przecież było – czerpał swe właściwe siły narodowy socjalizm. Indyferentyzm polityczny bowiem blisko jest spokrewniony z indyferentyzmem etycznym, a co za tym idzie z etyczną perwersją. [...] Każda bowiem wina bez winy sięga z jednej strony wwyż, w sferę pojęć magicznych i metafizycznych, z drugiej strony w dół, w dziedzinę najciemniejszych instynktów”.

Podświadomych, głęboko ukrytych warstw człowieczej duszy Fiedor dotyka po raz pierwszy przy realizacji niemieckojęzycznej prozy Hermanna Brocha. Adaptuje *Niewinnych* – powieść z początku dwudziestego wieku. Pierwowzór: jedenaście opowiadań połączonych klimatem z opowiadaniem-impresją i fragmentami poetyckimi reżyser zawęży do głównego wątku fabularnego. Koncentruje się na domu trzech kobiet (Baronowej, jej córki Hildegardy i służącej Zerliny), do którego przybywa główny bohater Andrzej. Z czasem adaptacje staną się jedną z cech wyróżniających Fiedora, a on sam dzięki swym „scenariuszom teatralnym” zyska miano „filologa w teatrze”.

Gogolowską komedię skróci do kilkunastu stron maszynopisu, opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza *Matka Joanna od Aniołów* właściwie napisze od nowa, *Sytuacje rodzinne* Biljany Srbljanović staną się opowieścią o rytuale nienawiści. Pracując nad brechtowskim *Baallem*, Fiedor jest ograniczony restrykcyjnymi prawami autorskimi. Nie ma więc mowy o silnej modyfikacji tekstu, ale można dokonywać skrótów. „Wolno skreślać i robiłem to obficie – skreślałem całe sceny, przez co powstał trochę inny układ tekstu. Dostałem też pozwolenie na korzystanie z różnych wersji dramatu – powstało ich bodaj pięć – i perfidnie z niego skorzystałem” – deklaruje w wywiadzie z Marylą Zielińską Marek Fiedor². Zabiegi pracy nad poszczególnymi tekstami wynikną z funkcji, jaką Fiedor przypisuje literaturze. Sięgając tylko po „klasykę”, traktuje ją jedynie jako kanwę dla wykreowania pewnej rzeczywistości. Tekst nie jest dla niego nadrzędną materią teatralną. Aktor, scenografia, muzyka są równie ważne i w tym znaczeniu nieistotne jest, czy bierze na warsztat dramat, prozę czy kompilację różnych rodzajów literackich. „W teatrze nie chodzi o to, by interpretować literaturę, lecz by interpretować rzeczywistość [...] Nie jestem rozliczany ze zrobienia takiej czy innej interpretacji, widz ogląda tylko tę rzeczywistość, którą ja mu przedstawię, i dobrze jest, gdy odbiera z niej jakieś przesła-

² Maryla Zielińska, *Żadnych oczyszczeń*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007, nr 76.

Matka Joanna od Aniołów
Na fotografii: Przemysław Kozłowski, Judyta Paradzińska



nie, gdy widzi, że ten obraz przekłada się na obraz świata, w którym on sam żyje. W tym sensie »nie mam szacunku« dla literatury jako wartości samej w sobie»³.

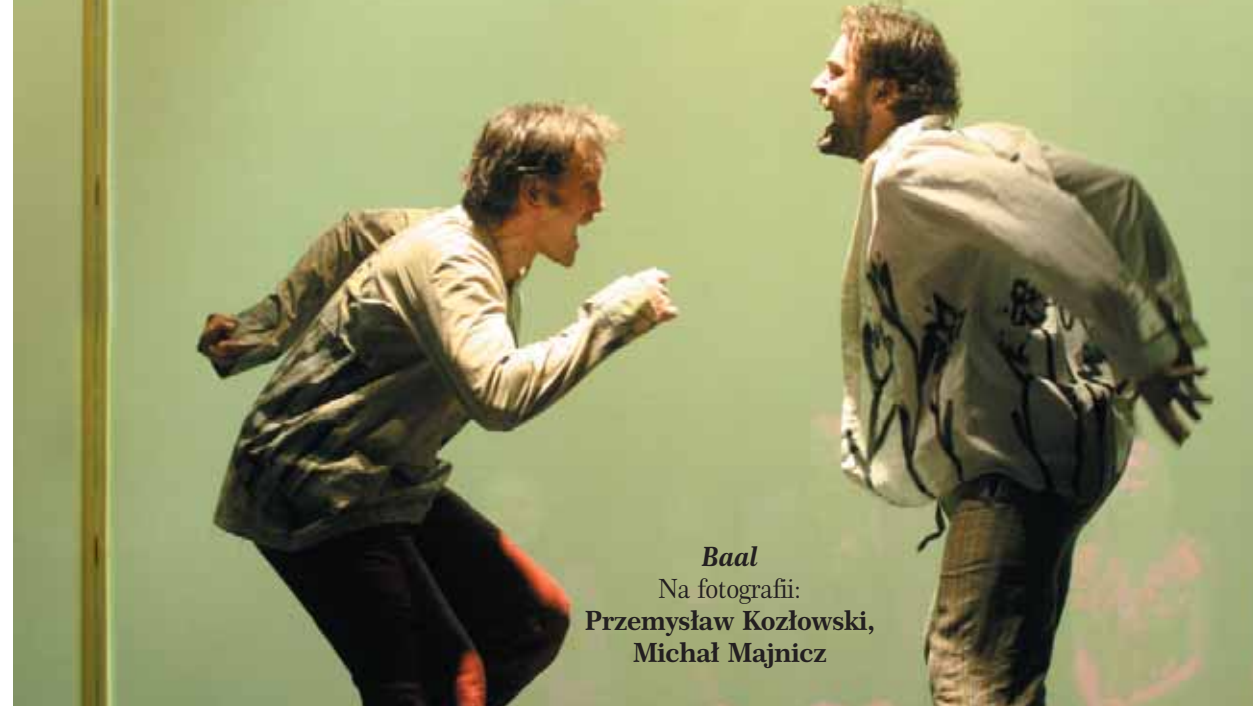
W wyborze materiału Fiedor – jak to się mówi z pewną przesadą – „nie schodzi poniżej Szekspira”, nie zadowala się powierzchownym oglądem rzeczywistości, schematami, modami. Owo drażnienie, poszukiwanie w głąb zaszczylił w nim Krystian Lupa, podobnie jak zainteresowanie dla obszaru literatury austriackiej, którą Lupa sam eksplorował i co zaowocowało zarzutem wtórności względem mistrza przy premierze *Niewinnych*. Odpryski lektur Junga i Fromma, z których postać głównego bohatera Andrzeja (w tej roli Andrzej Stolarski) konstruuje Fiedor, powodują, że spotykamy niedojrzałego emocjonalnie, niezdolnego do podejmowania decyzji i ponoszenia odpowiedzialności mężczyznę. Miotany od impulsu do impulsu, nie kontroluje swych doznań, pragnie uciec do matki. „Ta świadomość, że się jest kochanym przez matkę, jest bierna. Nic nie musisz robić, żeby być kochanym – miłość matki nie jest obwarowana żadnym warunkiem. Jedyne, co muszę zrobić, to być – być jej dzieckiem”⁴. Bohater poszukuje bezwarunkowej akceptacji, schronienia i taki azyl znajdzie w domu Baronowej. Otoczony przez trzy kobiety, z których każda kryje mroczny sekret z przeszłości, niczym w kokonie magazynuje komplekсы i tłumi instynkty. Andrzej wie, że zwierzęcą, bezmyślną egzystencję. Nie potrafi jednak i nie chce „stać się odrębną istotą, a także swoją własną jaźnią o tyle, o ile przez indywidualność rozumiemy naszą najbardziej wewnętrzną, ostateczną, nieporównywalną jedność”⁵. Proces utraty własnego „ja” pogłębia się za sprawą manipulacji Zerliny (Zofia Bielewicz), bezwzględnego kuszenia Hildegardy (Judyta Paradzińska), pełnych żalu opowieści o cudzołóstwie z młodości Baronowej (Ewa Wyszomirska). I gdy wreszcie podejmie próbę udźwignięcia ciężaru świadomego życia, okaże się ona zbyt trudna, a jedynym wyjściem będzie samobójstwo. Broch, ukazując miałość i duchową nieporadność współczesnego człowieka, jego nieumiejętność sprostania rzeczywistości, postawił gorzką diagnozę ludzkości. Podobnie w *Balu* interesuje Fiedora wszystko to, co nieuświadomione w tej postaci, co budzi się w człowieku z pierwiastka zwierzęcego, a nie kulturowego impulsu.

Tę diagnozę podejmuje i kontynuuje Marek Fiedor w kolejnych opolskich inscenizacjach. Zacierając serbskie realia i bezpośrednio odwołania do wojen bałkańskich z dramatu Srbljanović *Sytuacje rodzinne*, czyni widza świadkiem wszechobecnej paranoi, która zaczyna się kłótnią przy rodzinnym obiedzie, a kończy wojną z sąsiednią gminą. Cztery aktorki (Grażyna Misiorowska, Grażyna Rogowska, Beata Wnęk-Malec i Małgorzata Szczerbowska) przeobrażane w dzieci, w dorosłych, a nawet w psy fundują nam szkołę egoizmu, oportunistów, zniewolenia i przede wszystkim agresji. W pierwszej scenie ojciec znęca się nad synem i pozwala mu wyładowywać wściekłość na matce. Syn, wychowany w nienawiści i pogar-

³ „ConFronta” – magazyn premierowy Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska”, Opole (26.06.2003).

⁴ E. Fromm, *O sztuce miłości*, Poznań 2001.

⁵ Ibidem.



Baal
Na fotografii:
Przemysław Kozłowski,
Michał Majnicz

Fot. Rafał Mielnik

dzie dla innych, pragnąc zdobyć pieniądze na adidas, oblewa śpiących rodziców benzyną. W epizodzie drugim dziecko strzela do rodziców, którzy niezdolni do miłości myślą jedynie o własnej karierze. Córka doprowadza do udławienia ojca, a matce przydeptuje krtań. W czwartej scenie zapatrzeni w telewizor rodzice usiłują ubezwłasnowolnić kontestującego syna. Kolejne epizody zamykane są magicznym zgładzeniem rodziców przez dziecko.

Naturę zła w człowieku najpełniej bada Fiedor w wielokrotnie nagradzanej *Matce Joannie od Aniołów* według opowiadania Iwaszkiewicza (Nagroda im. Konrada Swinarskiego, Grand Prix oraz nagroda za reżyserię podczas Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska” 2002). W spektaklu zderzone zostają sfery *sacrum* i *profanum*: kiczowata, rozmodlona religijność ludności kresowego miasteczka wobec zdeterminowanej, opanowanej przez demony Matki Joanny (Judyta Paradzińska) oraz księdza Suryna (Przemysław Kozłowski), pragnącego dla tych sfer odnaleźć wspólną płaszczyznę. Marek Fiedor konsekwentnie kontynuuje swą diagnozę społeczeństwa, pokazując wewnętrzną pustkę, nijakość, wszechogarniający marazm, które bezlitośnie ściągają na ziemię (w błoto) wszystko, co choć trochę wyżej się wzniosło. To nieodparte pragnienie znajdzie wyraz w śmieszno-gorzkiej scenie upijania zakonnicy a starą prawdę o tym, że diablów w duszy zmieści się tyle, ile dusza zapragnie, wypowie nie młody katolicki ksiądz, lecz cadyk Isze z Zabłudowa (Andrzej Czernik).

W *Zło* uwierzył również tytułowy bohater Brechtowskiego *Baala*. W ujęciu Fiedora *Siedem aspektów baalicznego odczucia świata* (taki jest podtytuł dramatu) staje się opowieścią o podróży do współczesnego piekła, rozpisaną



Format: Rewizor wg komedii Mikołaja Gogola
Na fotografii: Elżbieta Piwek, Andrzej Czernik

Fot. Rafał Mielnik

na siedem etapów. Piekło jest na zewnątrz, w świecie otaczającym bohatera, ale przede wszystkim w nim samym. On, z całym swym wewnętrznym złamaniem, rozpięciem między okrucieństwem a resztkami człowieczeństwa, sam powoli staje się piekłem.

Reżyser stosuje prosty zabieg. W siedmiu epizodach postać Baala gra sześciu aktorów, kompletnie różnych. W ten sposób odbywający własną podróż do kresu nocy tytułowy bohater staje się współczesnym everymanem, dociera do granic zła.

Polaków portret własny zbuduje Fiedor także w *Formacie: Rewizor* według Gogola i Tuwima. Zabarwiony odrobiną groteski i ironii jest bezpośrednią aluzją do realiów polskich, przefiltrowanych w dodatku przez masowe media. Gdy na scenę wpada tłum protestujących obywateli z litanią skarg na korupcję, pobicia, nieuczciwość i złą wolę dygnitarzy, wydaje się to cytatem z gorących telewizyjnych reportaży. Reżyser nie poprzestaje na publicystyce, by – jak deklaruje – „całościowo ujmować człowieka”. Rozpoczynając spektakl słynną finałową kwestią: „Z kogo się śmiejecie? Z samych siebie się śmiejecie”, prezentuje niezmiennie typy ludzkie i dotyka spraw uniwersalnych.

Fiedor tworzy teatr pełny w tym sensie, w jakim możliwa jest pełnia człowieczeństwa. Łączy szeroką, epicką niemal perspektywę, w której mieści się całościowy obraz świata, ze skondensowanym skupieniem, spojrzeniem z bliska na bohaterów. Ukazuje człowieka postawionego przed trudnymi wyborami, poszukującego wewnętrznego „ja”, realizującego się na wielu płaszczyznach i w wielu społecznych rolach. W jego przedstawieniach powraca motyw inicjacji, wchodzenia w życie, motyw dojrzałości. Jest to teatr, w którym człowiek podejmu-

je zadanie ukształtowania siebie, zмага się z wewnętrznymi blokadami i tymi nakładanymi mu przez społeczeństwo. Będąc pod ciągłą presją, podejmuje próby wyjaśnienia dobra i zła, szeroko pojętej wiary. W *Matce...* dotyka odczuć związanych z kryzysem transcendencji w życiu człowieka, zastanawia się, czy jest możliwe jej wyobrażenie. Sprowadza się to do próby wykreowania w spektaklu obrazu bohatera głodnego prawdy, tajemnicy, metafizyki. Przedstawienie może dojść wiarygodnie tylko do tej granicy. Pozostają komplikacje, które się wiążą z tym głodem. Podczas pracy nad ostatnim spektaklem reżyser wyjaśniał aktorom problem aspektu baalicznego: „To naturalny proces: egocentryczne odrzucenie świata w imię zaspokojenia własnych potrzeb. Z każdym człowiekiem się tak dzieje, niezależnie od tego, co nas wcześniej kształtowało. Jako dojrzałe ludzie też miewamy ciągoty do absolutnego buntu. To mogą być złe sny, skrywane marzenia, utajone pragnienia ukierunkowane w rozmaite strony”⁶.

Opowieści kreowane przez Fiedora zawieszono są pomiędzy realizmem, poezją i metafizyką, a porządek znaków i sensów dosłownych zastępuje przeczucie i niedopowiedzenie. Dzieje się to w warstwie językowej, jak również wizualnej i aktorskiej. Zasadnicza zmiana w postrzeganiu przez Fiedora teatralnej inscenizacji dokonuje się właśnie w Opolu. Z czasem, nie rezygnując z indywidualnej estetyki, coraz konsekwentniej poszukuje prostszych, oszczędnych środków wyrazu, coraz wyraźniej przenosi środek ciężkości na aktorów. Scena gwałtu w *Baalu* powstała w wyniku improwizacji samych aktorów na zadany temat, nie był to przygotowany wcześniej układ choreograficzny.

Większość opolskich aktorów współpracujących z Markiem Fiedorem podkreśla jego przygotowanie do pracy, konsekwentne realizowanie zamierzonych celów. „Marek ma swoją koncepcję i dlatego w pracy z nim odczuwa się komfort. On wie, czego chce, prowadzi postać. Jeśli zdarza się, że czegoś nie rozumiem bądź nie zgadzam się z tym, co mi proponuje, wspólnie szukamy środków, by to, co pokażemy, było jak najbardziej wiarygodne”⁷ - stwierdza Dominik Bąk. Fiedor proponuje aktorom różne rozwiązania, ale czyni to w sposób zdecydowany. Biorąc odpowiedzialność za zespół, broni się przed tak zwaną radosną twórczością. Tu nie ma miejsca na chaos, jest rygor, ale i brak jakiegokolwiek doktryny w pracy z aktorem: Fiedor uważa, że reżyser powinien mieć tyle metod pracy, ilu ma aktorów. Bo każdy jest inny. Zespół niemal bez słów czyta reżyserskie intencje, darzy go bezgranicznym zaufaniem. Dzięki temu, jak w *Baalu*, bez wahania rzuca się na najbardziej nawet ekstremalne zadania.

Andrzej – główny bohater *Niewinnych* – jest prowadzony oszczędnymi środkami. Ugrzecznony i opanowany sprawia wrażenie nieobecnego duchem. Z zamyśleń, pauz, wstrzemięźliwości gestów aktor buduje obraz człowieka zasłu-

⁶ *Żadnych oczyszczeń...*

⁷ *Wywiad z aktorem Dominikiem Bąkiem, „ConFronta”* – magazyn premierowy Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska”, Opole (26.06.2003).

chanego wyłącznie w siebie. W *Matce Joannie od Aniołów* przeorysza klasztoru (Judyta Paradzińska) jest chłodna, a jej przenikliwe i uparte spojrzenia przekonują, że nic nie zawróci jej z obranej drogi. Finałowa scena, w której bohaterka pedantycznie otrzępuje dłońmi habit, nie pozostawia żadnych wątpliwości. Przemysław Kozłowski gra postać czystego, naiwnego księdza Suryna. Scena, w której z Szatanem na plecach brnie w błędzie przez błoto, by zabić parobków, ma siłę i piękno. Cały zespół aktorski Teatru Kochanowskiego Fiedor prowadzi bardzo „równomiernie”. Epizodyczne role są niezwykle wyraziste i nie ma ani jednej mało wiarygodnej, słabo zagranej. We wszystkich spektaklach wydobywa z cienia poszczególne, niepozorne dotąd postaci. W *Rewizorze* zgarbioną Awdotię (Ewa Wyszomirska) czy drobnego, zafrasowanego Bobczyńskiego (Miroslaw Bednarek), w *Sytuacjach rodzinnych* Nadeždę (Małgorzatę Szczerbowską), nie wiadomo, czy upośledzone czy nadwrażliwe dziecko, któremu reszta dzieciaków przypisała rolę Psa. Błąkająca się dziewczynka z nerwowym tikiem wychodzi z przezroczywej klatki – garderoby, podobnie jak trzy pozostałe aktorki. Na znak, jednocześnie przywdziewają dziecięce stroje. Wychodzą przez drzwi na podest i zeskakują na kolistą scenę.

Fiedor pokazuje swoich bohaterów w rozmaitych przestrzeniach. Najczęściej współpracuje ze scenografem Janem Kozikowskim. Jedynie *Format: Rewizor* wizualnie projektowała Agnieszka Jałowiec, ale również tam pojawiają się podobne pomysły inscenizacyjne. Przestrzeń ograniczona z dwóch stron widownią, która umieszczona zostaje na scenie w ten sposób, że publiczność przegląda się sobie jak w lustrze. Akcja dziejąca się naprzemiennie z prawej i lewej strony, aktorzy w strojach nie przypisanych do żadnej konkretnej epoki.

Muzyka Tomasza Hynka dopełnia przedstawienia Fiedora. Tworzą ją dźwięki, głosy na żywo, zaśpiewy „Kyrie...” w *Baalu*, rytmizacje działań aktorskich i inkantacje w pozostałych spektaklach. Od znacząco dobranego refrenu – opisu Zosi z *Dziadów* z muzyką Kazika Staszewskiego w „*Matce...*” po chór w *Formacie: Rewizor*. Transowym dźwiękom i bałkańskim instrumentom w *Sytuacjach rodzinnych* towarzyszą niepokojące odgłosy codzienności, od szeleszczenia gazetą i pisania na maszynie po pociągania nosem. Muzyka w teatrze Fiedora pełni funkcję służebną. Nigdy nie wysuwa się na plan pierwszy, dopełnia i ilustruje wydarzenia. Pełna jest cytatów i na wskroś współczesna.

Pięć przedstawień zrealizowanych w Opolu, zwłaszcza zaś *Matka Joanna od Aniołów* oraz *Baal*, które przyniosły zespołowi Teatru im. Jana Kochanowskiego wiele prestiżowych nagród (ten ostatni jury uznało za najlepsze przedstawienie w II Ogólnopolskim Konkursie na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej, laury otrzymali również reżyser, kompozytor i sześciu odtwórców roli Baala) pozwalają uznać opolski „sezon” reżyserski Marka Fiedora za niezwykle udany. Korzyści są pewnie obustronne, o krakowskich czy toruńskich przedstawieniach reżysera mówiło i pisało się znacznie mniej.

Niewinni Hermana Brocha

przekład: Wanda Jedlicka
scenografia: Jan Kozikowski
premiera: 8 stycznia 2000

Sytuacje rodzinne Biljany Srbljanović

przekład: Dorota Jovanka Ćirlić
scenografia: Jan Kozikowski
muzyka: Tomasz Hynek, Robert Siwak
premiera: 10 lutego 2001

Matka Joanna od Aniołów według Jarosława Iwaszkiewicza

scenografia: Jan Kozikowski
muzyka i opracowanie muzyczne: Tomasz Hynek
premiera: 26 stycznia 2002

Format: Rewizor według komedii Mikołaja Gogola

przekład: Julian Tuwim
scenografia: Agnieszka Jałowiec
muzyka: Tomasz Hynek
kompozycja świateł: Grzegorz Cwalina
premiera: 26 czerwca 2003

Baal Bertolt Brecht

scenografia: Jan Kozikowski
muzyka: Tomasz Hynek
światło: Wojciech Puś
premiera: 10 listopada 2006

Aleksandra Konopko

ST Nie tylko na STATKU

Rok 1962. Na rynku wydawniczym pojawia się *Pasażerka Zofii Posmycz*. W 1963 Andrzej Munk realizuje na podstawie powieści film o tym samym tytule. Zanim jednak zdąży go skończyć, ginie w wypadku. Styczeń 2009, prapremiera *Pasażerki* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Natalia Korczakowska, reżyserując spektakl, podkreśla, że nie jest to dosłowne przeniesienie książki na scenę, a jedynie inscenizacja według tego tekstu. Adaptacji powieści dokonuje wraz z Tomaszem Śpiewakiem. Co łączy te trzy *Pasażerki*? Stwierdzenie, że temat, jest oczywiste. Jednak problem Holokaustu, podstawowy w powieści, w każdym z tych obrazów pojawia się z różną intensywnością. Bardziej frapującym „łącznikiem” wydaje się natomiast figura statku.

Statek w stanie wyjątkowym

Posmycz umieściła bohaterów powieści na statku płynącym z Niemiec do Ameryki piętnaście lat po wojnie. Była to dla niej przestrzeń, w której zbudziły się demony przeszłości, punkt wyjścia do przeprowadzenia retrospektywy wydarzeń z Auschwitz. W ukończonym – po śmierci Munka – przez Witolda Lesiewicza filmie

statek pojawił się tylko w formie zdjęć (stop-klatek), jako pretekst do przeprowadzenia narracji. Film skupiał się przede wszystkim na realistycznym odtworzeniu rzeczywistości obozowej. Korczakowska figurę statku traktuje jako metaforę, którą wykorzystuje po to, by do dyskursu swojego przedstawienia wprowadzić zaczerpnięte od Georga Agambena pojęcie stanu wyjątkowego. Dochodzi jednak do tego stopniowo, początkowo zwodząc publiczność realizmem scenografii (Anna Met), by w końcu z czasem zdał sobie sprawę z jej metaforycznego charakteru.

Scena Na Strychu została zamieniona w duży luksusowy transatlantyk. Wyraźnie zaznaczono kształt kadłuba (bardzo dobre wykorzystanie architektonicznej specyfiki sali). W głębi charakterystyczne duże wahadłowe drzwi z okrągłymi szybami, burta, liny i koła ratunkowe. Pokład został wyłożony jasnymi drewnianymi deskami. Gdzieś rozłożono kilka leżaków. Na środku postawiono nieduży podest, który wraz z kolejnymi scenami zmieniał swoje przeznaczenie – od stołu do cokołu. Korczakowska posługuje się statkiem jako ekwiwalentem przestrzeni zamkniętej, osobnej i – tak jak statek na morzu jest odseparowany od brzegów lądu – oderwanej od standardowo pojmowanej rzeczywistości. W takiej przestrzeni muszą obowiązywać inne niż na co dzień prawa i reguły. To jakby oddzielny świat, zorganizowany według własnego porządku, funkcjonujący w oparciu o specyficzną hierarchię, gdzie cała władza i decyzja o życiu innych spoczywa w rękach jednej osoby – kapitana.

Stąd już blisko do myśli Georga Agambena, który zastanawiając się, co zostało z Auschwitz, odnajduje w świecie współczesnym wyraźne i, co warto zaznaczyć, często także kontrowersyjne analogie do kategorii obozu. Włoski filozof pisze: „Obóz jest skrawkiem terytorium, który zostaje wyłączony z normalnego porządku prawnego, ale przez to nie jest po prostu przestrzenią leżącą na zewnątrz. To, co jest w nim wyłączone, jest – zgodnie z etymologicznym sensem terminu >wyjątek< – wyjęte, włączone poprzez własne wyłączenie. To, co tym sposobem jest przede wszystkim ujęte w porządku prawnym, to sam stan wyjątkowy. Stan wyjątkowy jako >zamierzony< inauguruje nowy paradygmat prawno-polityczny, w którym norma staje się nieodróżnialna od wyjątku”¹.

Korczakowska zgodnie z tą myślą przywołuje na scenie miejsce, w którym stan wyjątkowy jest regułą. Statek jest tu tylko przykładem, przenośnią, bo w istocie reżyserka podejmuje próbę opowiedzenia o współczesnym świecie, w którym

Aleksandra Konopko.

Kulturoznawca, doktorantka Studium Doktoranckiego Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim. Recenzentka „Gazety Wyborczej” (Opole). Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Z Raszewskiego w Warszawie w ramach projektu „Nowa Siła Krytyczna”. Publikowała m.in. w „Scenie”, „Teatrze Lalek”, „Notatniku Teatralnym” i „Kulturze enter – miesięczniku wymiany idei”. Mieszka w Opolu.

¹ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, Warszawa 2008.



Na zdjęciu od lewej: **Marlena Milwiw, Piotr Łukaszczyk, Agnieszka Podsiadlik, Zbigniew Kuźniar**

Fot. Bartłomiej Sowa

obóz to swego rodzaju *nomos* społeczno-politycznej przestrzeni. Decyduje się na tę opowieść inspirowaną filozofią Agambena, a po części również Michaela Foucaulta (odniesienia do pojęcia biopolityki), gdyż znajduje w nich zbieżność ze swoim postrzeganiem (odczuwaniem?) rzeczywistości. Ale także dlatego, że dla młodej reżyserki doświadczenie Holocaustu jest obce, a bez niego prawda o historycznej Zagładzie wydaje się być nie w pełni dostępna. Korczakowska woli zatem ominąć ten obszar i niczym badacz przyjrzeć się symptomom obozu przetransformowanym przez otaczającą nas rzeczywistość. Nie tworzy typowego przedstawienia, a raczej formułuje sceniczny esej, w którym stawia pytania o nowoczesność i historyczne obciążenia, starając się jednocześnie unikać jednoznacznych tez. Konsekwencją tych decyzji jest brak scen obrazujących sytuację w Auschwitz. W zamian za to pojawiają się inne sugestywne nawiązania do rzeczywistości obozów koncentracyjnych, jak choćby nadawanie numerów kajutom, stolikom restauracyjnym, aż w końcu również pasażerom/obozowym więźniom, czy przejmująca scena selekcji ludzi na dobrych i złych zobrazowana dynamiczną segregacją pokładowych desek na prawą (dobre) i lewą stronę (złe). Złe, zakwalifikowane do spalenia, stanowią oczywiście dojmującą większość. Z takiego statku nie ma odwrotu.

Człowiek. Uchodźca. Homo sacer

Figura człowieka w spektaklu Korczakowskiej funkcjonuje na wiele różnych sposobów. Głównych bohaterów – Lizę (Agnieszka Podsiadlik) i Waltera (Jerzy Se-

Na zdjęciu od lewej: **Zbigniew Kuźniar, Agnieszka Podsiadlik, Jerzy Senator**



Fot. Bartłomiej Sowa

nator) spotykamy już w prologu. Siedzą nieruchomo na leżakach. Jak manekiny, które można ustawić w odpowiednich konfiguracjach. Jak ludzie, którymi systemy prawno-polityczne manipulują, by przyjęli prawidłową pozycję dla potrzeb struktury. Natalia Korczakowska, aby podkreślić te zależności: kształtowanie jednych przez drugich i narzucanie odpowiednich form, wprowadza na samym początku inscenizacji elementy metateatralne. Oto na scenę wkracza troje ludzi (Anna Kieca, Tomasz Orpiński, Krzysztof Zych). Burzą nieruchomy obraz. Ustawiają pozostałą dwójkę aktorów w odpowiednich pozach, kształtują ich gesty. Uruchamiają sceniczny świat i wprawiają w ruch teatralną maszynę. Posługując się jednocześnie tekstami zaczerpniętymi od Agambena, akcentują, że jego myśl jest punktem wyjścia dla tej opowieści – diagnozą, z którą reżyserka zderzy wewnętrzne narracje przedstawienia. Potem do końca spektaklu tych troje „demiurgów” pełni rolę chóru i na wzór antyczny (choć językiem współczesnym, bez emocji, często ironicznie) komentuje sceniczne zdarzenia. Szybko okazują się także reprezentantami kategorii „uchodźcy”, co ponownie kieruje przedstawienie Korczakowskiej na tory współczesności i odwołań do filozofii Włocha. Uchodźcy nie istnieją dla świata, póki nie mają paszportu i dokumentów. To osoby wykluczone z życia społecznego. Strategie polityczne każą zwrócić współcześnie uwagę na dominującą prawidłowość – życie bez paszportu jest pozbawione wartości. Jeden z uchodźców mówi na początku: „człowiek jest wyposażonym w życie zwierzęciem. Mam dość bycia zwierzęciem w polityce”. Korczakowska zaznacza więc problem społecznych wykluczeń i wyłączeń dużo szerszej niż w odniesieniu do sfery ekonomicznej. Właściwie każda z postaci jest tu uwikłana w jakimś stopniu w wykluczanie i siebie,

i innych. Całe przedstawienie zbudowano na napięciach między postaciami, które towarzyszą aktorom na kilku poziomach. Najwyraźniej widać je jednak w spojrzeńiach, skupieniu na mimice twarzy i z pozoru przypadkowych gestach (świetnie wypada Agnieszka Podsiadlik). We wrocławskim przedstawieniu wykluczenie zdecydowanie najsilniej dotyka uchodźców i tych, którzy funkcjonują we wspomnieniach Lizy z czasów wojny. Jako esesmanka mogła wówczas łatwo usprawiedliwiać się wprawionym w ruch przez nazistów procesem wykluczania. Reżyserka zainspirowana Foucaultem i Agambenem stawia ten problem jednak w dużo ostrzejszym świetle. Przeprowadza paralelę między obozami faszystów a współczesnymi politycznymi narzędziami i procedurami występującymi z nie mniejszą siłą również tam, gdzie panuje ustrój demokratyczny. Wykluczenie każe się odwołać także do przypomnianej przez włoskiego filozofa kategorii *homo sacer*. Jest to figura zapożyczona z kultury rzymskiej i oznacza człowieka, którego można bez żadnych konsekwencji pozbawić życia. Umożliwia to właśnie istnienie mechanizmu *włączającego wyłączenia*. Wówczas człowiek (*homo sacer*) lub grupa ludzi (*homines sacri*) podlegają prawu, ale zarazem są z niego wyłączeni. Korczakowska zdaje się stawiać pytanie, czy jest tak, jak uważa Giorgio Agamben, że ów mechanizm stanowi fundament całej zachodniej polityki i dawniej, i dziś?

Reżyserka, chcąc przyjrzeć się z bliska kondycji współczesnego człowieka, umieszcza na statku małżeństwo i to ich relacje eksponuje najmocniej. Ciągły stan wyjątkowy, w jakim się znajdują, uwypukla istniejące między partnerami napięcia, obciążenia związane z przeszłością. Obserwujemy powolny rozpad związku. Proces ten Korczakowska rozciąga niemal na wszystkie sceny, bardzo niespiesznie, bazując ponownie na drobnych gestach i tym, co dzieje się „między słowami”. Dwie sceny pozostają szczególnie w pamięci. Początkowa, gdy przygotowania do kolacji z mężem zamieniają się w nachalną lekcję *savoir vivre’u*, przypominającą bardziej tresurę niż pouczenie. Przywołano tu trzy różne sposoby narzucania ludziom odgórnie ustalonych decyzji. Od „przyjaznej manipulacji” w stylu stewardesy (Anna Kieca), po ostry krzyk kojarzący się niemal jednoznacznie z kapo (Krzysztof Zych). Druga scena to wyznanie Lizy, która po latach przyznaje się mężowi, że służyła w SS. Oboje stoją w niewielkim kwadracie wyznaczonym światłem, jakby zamknięci byli w ciasnej celi. To wyznanie kosztuje Lizę wiele emocji. Opada z sił, wyginając nogi i tracąc panowanie nad ciałem. Próbuje na siłę znaleźć oparcie w mężu. Robi to na poziomie dosłownym, fizycznym, bo na psychiczne porozumienie jest już za późno.

Osobną postacią jest milcząca przez cały spektakl tytułowa pasażerka (Maria Czykwin). Elegancka, samotna, wyraźnie zamknięta, w sobie snuje się po pokładzie, wymienia z Lizą sprowokowane przez nią spojrzenia, siedzi wraz z widzami na widowni. To, że jest osobą łączącą strefę sceniczną z publicznością, podkreśla dodatkowo, że sytuacja, o której opowiada reżyserka, dotyczy otaczającej nas rzeczywistości. Widzowie zostali postawieni w sytuacji pasażerów statku. Wszyscy bowiem funkcjonujemy w systemie naznaczonym biopolityką, wyłączeniem, stanem wyjątkowym.

Pokłady koszmaru

Znaczącą część przedstawienia wypełnia motyw koszmarnego snu. Powolny rytm, przyciemnione światło, kształty odbijające się krzywo w lustrzanej ścianie, powtarzalność czynności i gestów oraz niepokojąca muzyka to wykorzystane przez Korczakowską elementy, które tworzą tę oniryczną konwencję. Oglądamy koszmar Lizy, wywołany wyrzutami sumienia, przebudzonymi demonami przeszłości. Sen to wędrówka po statku przywodząca na myśl podróż w zaświaty z *Boskiej komedii* Dantego Alighieri. Dante podążał za Wergiliuszem i Beatrycze. Liza również ma przewodnika. Jest nim Steward (Krzysztof Boczkowski), który później we wspomnieniach kobiety jawi się także jako były więzień obozowy, narzeczony napotkanej Pasażerki. Koszmar może być postrzegany jako odpowiednik piekła. W *Boskiej komedii* wędrowano po kolejnych jego kręgach, u Korczakowskiej rolę tę pełnią liczne pokłady. Liza ogląda podczas tej drogi kilka absurdalnych i niepokojących obrazów. To pomieszanie jej wspomnień, lęków i wyrzutów sumienia. Na pokładzie piątym spotyka starszą kobietę (Marlena Milwiw) o imieniu Europa (to zabieg, w którym reżyserka niepotrzebnie stawia kropkę nad „i”), która – niczym w kiepskim estradowym show – odśpiewuje tekst napisany na podstawie Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela z 1948 roku. Fragment ten mówi o prawie do wolności, samą Europę możemy zobaczyć jeszcze później w pozie przypominającej Statuę Wolności. Tym samym zostaje podkreślony rozdźwięk między wartościami deklarowanymi a rzeczywistością. Dalej Liza natyka się na ostrą tresurę wilczura (treser Krzysztof Tataara). Figura psa natychmiast kojarzy się z psami, które pod okiem nazistów pilnowały obozów (taki obraz pojawia się również w filmie Munka). Nie pominięto też tresury uchodźców, którzy przebrani w pokraccze cyrkowe stroje (z wojennymi elementami, jak naszyta na ramieniu swastyka) podrygują mechanicznie i przerażająco łatwo poddają się rozkazom. Uderzająca jest też retrospektywna scena choroby Pasażerki (w książce i w filmie na imię jej Marta; Korczakowska chce natomiast, by ta postać była jeszcze bardziej enigmatyczna i niejednoznaczna, dlatego nie nadaje jej żadnego imienia), kiedy przy niemal umierającej w Auschwitz dziewczynie siedzi narzeczony. Ten fragment to bezpośrednio nawiązanie do obrazu Munka – powielenie filmowych gestów. Korczakowska powtarza to kilkakrotnie, coraz szybciej, jakby przewijała film. Senny koszmar nie przynosi Lizie żadnej odpowiedzi. Jedynie podkreśla beznadziejność sytuacji, w którą jest się zaangażowanym, ale nie można na nią wpłynąć.

Pasażerka Natalii Korczakowskiej jest zarazem bliska i daleka dziełom Pomyśl i Munka. Korzysta z nich subtelnie, jednak po to, by w pewnym sensie opowiedzieć inną część tej historii. „Odarcie” teatralnej, prapremierowej adaptacji książki dotyczącej holocaustu z bezpośrednich scen z nim związanych z pewnością może zaskakiwać. Reżyserka konsekwentnie zastanawia się nad tym, co jest jej dzisiaj dostępne. Prowokuje do dyskusji, stawiając pytanie, na ile mechanizmy władzy

Teatr

stworzone w Auschwitz zostały już rozpracowane i rozliczone, a na ile funkcjonują nadal? Sugeruje analogie, chce pobudzić do myślenia i otwarcie z widzem rozmawiać. I chociaż przedstawienie nie jest łatwe w odbiorze, może męczyć swoim rytmem czy nastrojem, jest to interesująca teatralna propozycja i (od)ważny głos w mównieniu o konsekwencjach Zagłady.

Wrocławski Teatr Współczesny

***Pasażerka* na podstawie powieści Zofii Posmycz**

reżyseria: Natalia Korczakowska

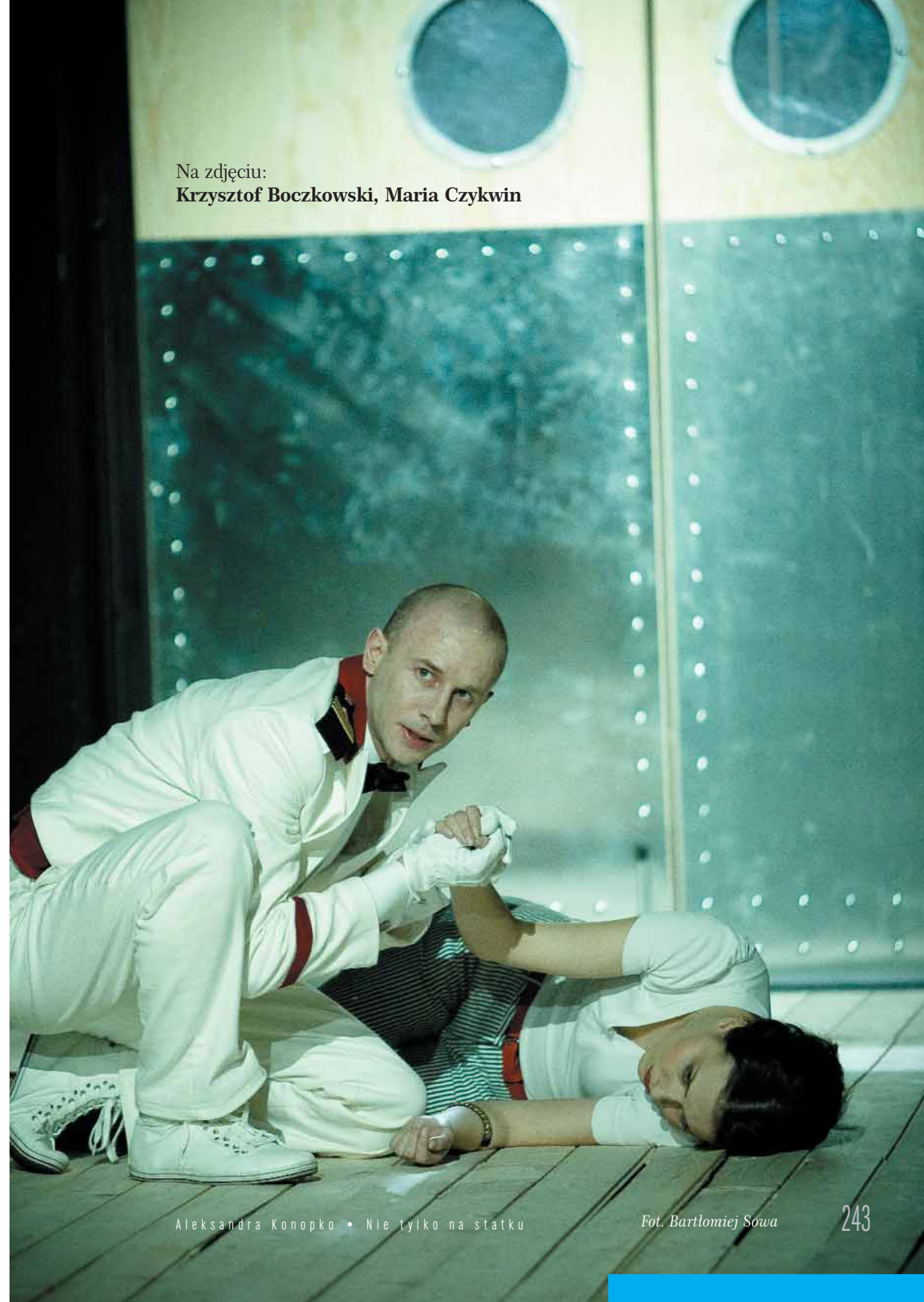
adaptacja: Natalia Korczakowska, Tomasz Śpiewak

scenografia: Anna Met

muzyka: Piotr Baron, Marcin Masecki

choreografia: Mikołaj Mikołajczyk

premiera: 31 stycznia 2009



Na zdjęciu:

Krzysztof Boczkowski, Maria Czykwin

Monika Roszak

Orlan

czyli performer chirurgiczny

Zaryzykuję stwierdzenie, że w tych postmodernistycznych czasach jest więcej artystów wykonujących performance niż artystów malujących obrazy¹.

Donald Kuspit

Teatr operacyjny

Obraz *Lekcja anatomii doktora Tulpa* należy do najbardziej rozpoznawalnych dzieł Rembrandta. Wartości malarskie i podejmowana tematyka uczyniły go intrygującym. Przedstawia wykład-performans, w którym uczestnicy poznają tajemnice cielesności i zuchwale lawirują na granicy cielesnego *sacrum* i *profanum*. Malarz z Amsterdamu poprzez specyficzny rozkład światła głównym elementem kompozycji uczynił poddane sekcji ciało. Już w XVIII wieku zabiegi medyczne przestały spełniać jedynie dydaktyczne i lecznicze funkcje. Współcześnie zamieniły się w atrakcyjne widowiska, obok których nie może przejść obojętnie żaden badacz *performance studies*.

Marvin Carlson, autor pracy *Performans*, trafnie zauważa, że dzisiejsze zabiegi medyczne nie tylko ratują życie, ale w dużej mierze dotyczą wyłącznie względów estetycznych (makijaż permanentny, *piercing*, tatuaże, operacje plastyczne). Podobnego zdania jest Richard Schechner, który zalicza zabiegi chirurgiczne do współczesnych widowisk. Praktyki medyczne stanowią pokaz skomplikowanych działań. Dla autora *Performatyki* operacja chirurgiczna to specyficzny rodzaj performansu, któ-

¹ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. 129.

Carnal art nie jest sztuką spontaniczną, lecz wyrefinowanym przekraczaniem ograniczeń własnej cielesności.

analizować perfomansy, w których to artysta staje się pacjentem, to znaczy dziełem sztuki, czy artystą bez dzieła sztuki?

Święta Orlan – bogini czy potwór

Francuska artystka, Orlan (rocznik 1947), uczyniła ze swojego ciała materiał kreacji. Od 1990 roku realizowała projekt *The reincarnation of St Orlan (Reinkarnacja Świętej Orlan)*, będący serią upubliczniczonych operacji plastycznych. Każdy z zabiegów dokumentowano fotograficznie, a od 1993 roku także transmitowano i emitowano na żywo. Celem było przekształcenie własnego wyglądu według europejskich kanonów kobiecego piękna: Wenus, Diany, Europy, Psyche i Mony Lisy, zapożyczając od każdej z tych postaci, najpiękniejsze elementy (np. wystające czoło Mony Lisy). Orlan przywołuje dokonania starożytnego malarza, Zeuksisa, który namalował portret Heleny, wzorując go na pięciu najpiękniejszych modelkach.

Ten rodzaj działalności sama Orlan określiła jako *carnal art* (sztuka cielesna, przyziemna, zmysłowa). Jej artystyczne *credo* brzmi „art is a dirty job, but someone has to do it”³. Swoją pra-

² R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, redakcja przekładu M. Rochowski, Wrocław 2006, s. 245.

³ Cyt. za: K. Akman, *Orlan and the Work of Art in the Age of Hyper-mechanical Organic Reproduction*, http://www.ubishops.ca/BaudrillardStudies/vol3_1/akman.htm

rego poszczególne elementy z powodzeniem można odnieść do tradycyjnego teatru: „czy teatr chirurgiczny nie przypomina teatru dramatycznego w swojej architekturze, użyciu ról, kostiumów, scenariusza? Sala operacyjna wyposażona jest w zaplecze i garderoby, gdzie przygotowuje się zarówno pacjenta, jak i zespół operacyjny”². Wydzielone zostaje także miejsce dla widzów: studentów, badaczy, rodziny operowanego, zwykłych ciekawskich. Problem z pacjentem – głównym aktorem, a może jedynie rekwizytem? – stawia wątpliwość Schechner. Trudność będzie większa, jeśli zaczniemy

Monika Roszak, ur. 1984. Absolwentka kulturoznawstwa Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu i podyplomowego studium *public relations*. Obecnie na pierwszym roku Studium Doktoranckiego na Wydziale Nauk Społecznych UAM. Jej zainteresowania badawcze dotyczą *performance studies*, teatru tańca, wielkich osobowości teatru dwudziestowiecznego oraz etycznego wymiaru aktorstwa.

cę uważa za sprzeczną z współczesnymi standardami piękna. Odślania mechanizmy terroru „bycia ładnym”, codzienny wysiłek przed lustrem, perwersyjne przyjemności patrzenia i rozkosz bycia ogladaną. Jeśliby wnikliwiej analizować tezy o standardach piękności i przemocy wzroku, szybko okazałyby się one płytkie. Chodzi tu bardziej o konstruowanie własnej cielesności. W wyrafinowany sposób Orlan prowadzi zabawę z własnym ciałem, przekształcając operację plastyczną w lekkie i wesołe happeningi. Sala operacyjna staje się pracownią artysty, studium badawczym, sceną, atelier. Wszystkie działania podczas występu-operacji są skrupulatnie przygotowaną choreografią. Orlan nosi kostiumy, zaprojektowane przez znanych kreatorów mody, Paco Rabanne i Issey Miyake. Zabiegowi towarzyszy muzyka i głośno czytana przez Orlan poezja. Dzięki silnemu miejscowemu znieczuleniu operacja staje się zmysłową rozkoszą.

Orlan posługuje się makabrycznym humorem, obraca kategorie przerażające we frywolne. Wkracza w niebezpieczne tereny organiczności, w których artysta poddaje się bolesnemu okaleczeniu (upiększaniu) własnego ciała. Ciało przestało być nienaruszalne; jego żywa tkanka zmienia kolor (pooperacyjne siniaki), kształt (opuchlizna), fakturę. Funkcjonuje jako przedmiot, podlegający całkowitej transformacji.

Widz-lustro

Niesprawiedliwe byłoby sprowadzić działalność Orlan do atrakcyjnej prowokacji, skandalu lub patologii. Pewne jej cechy można z powodzeniem odnieść do estetyki kampu. „[...] przedmioty i osoby kamp muszą prezentować element krańcowej odmienności od natury (nie ma w naturze nic, co byłoby kampowe). Kamp to miłość do tego, co ekscentryczne, dla rzeczy-będących-tym-czym-nie-są [...]”⁴ – pisze Umberto Eco. Powołując się na Susan Sontag, włoski semiotyk zamyka manifestację stylu kamp w wyrażeniu „To jest dobre, bo jest okropne”⁵. Bliskość kampu z działalnością Orlan jest jednak jedynie pozorna. Jak dalej pisze Eco – kamp jest niewin-

⁴ *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 410.

⁵ *Ibidem*.

Orlan odślania
mechanizmy terroru
„bycia ładnym”,
codzienny wysiłek
przed lustrem,
perwersyjne
przyjemności patrzenia
i rozkosz bycia
ogladaną.

ny i niezamierzony. Nie można zdecydować, że zrobi się coś kampowego, a występy Orlan w jej teatrze chirurgicznym są dopracowane do ostatniego szczegółu. *Carnal art* nie jest sztuką spontaniczną, lecz wyrafinowanym przekraczaniem ograniczeń własnej cielesności.

Najbardziej intrygujące w praktyce Orlan jest miejsce przeznaczone odbiorcy, czyli ta przestrzeń performansu, której francuska artystka nie może zaprojektować. O tym, że performans nie może istnieć bez aktora i widza, intuicyjnie wiedział już Rembrandt. To, co czyni z *Lekcji anatomii doktora Tulpa* intrygujące dzieło, to odbiorca obrazu, który przyjmuje pozycję kolejnego uczestnika chirurgicznego widowiska. Donald Kuspit, znany nowojorski krytyk, opisuje sztukę Orlan jako „brutalną grę udowadniania swojej wyższości i zdolności szokowania”. Kreując siebie, niczym dziewiętnastowieczny dandys, „nałogowo powiela się przed lustrem, jakim jest publiczność, jakby ciągle upewniała się, że jest jeszcze sobą”.

⁶ D. Kuspit, op. cit., s. 129.

⁷ *Ibidem*.

Ks. Marek Lis

20 lat ***Dekalogu***
Krzysztofa Kieślowskiego

Intuicje wciąż aktualne

Wbieżącym roku przypada kilka rocznic wydarzeń ważnych, bo wciąż nas dotykających: minie 5 lat od przystąpienia Polski do Unii Europejskiej, 20 lat od pierwszych wolnych wyborów i demokratycznych przemian w tej części Europy, 30 lat od pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, otwierającej nowe przestrzenie wolności, 60 lat od wybuchu II wojny światowej, 90 lat od pierwszego powstania śląskiego... Obok wydarzeń wielkich, upamiętnianych uroczystymi obchodami, nie można pominąć jeszcze jednego, choć o zupełnie innym charakterze: w 1989 roku na ekranach pojawił się telewizyjny cykl *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego, 10 krótkich filmów o sprawach najważniejszych – miłości poszukiwanej i trwonionej, samotności i więziach, śmierci i tęsknocie, zagubieniu i potrzebie trwałych wartości.

Producentem tego cyklu, realizowanego w latach 1987–1988, były Telewizja Polska oraz zachodniobrzezińska stacja Sender Freies Berlin. Opowiedziane przez Kieślowskiego historie, choć usytuowane we współczesnej mu Warszawie, w miejscach rozpoznawalnych, nabrały charakteru uniwersalnego. Stało się to dzięki odniesieniu zarówno do codziennych doświadczeń człowieka, powtarzalnych w jednostkowych historiach, jak i do biblijnego Dekalogu, wskazującego wartości przez stulecia niezmiennie i odrzucane, podstawowe dla europejskiej kultury i cywilizacji. Te dziesięć filmów otworzyło reżyserowi – znanemu w Polsce jako uważny dokumentalista i jeden z autorów Kina Moralnego Niepokoju – drogę na europejskie i światowe ekrany. Wielokrotnie nagradzany telewizyjny cykl uznany został przez włoskich krytyków za najważniejsze wydarzenie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji, gdzie we

wrześniu 1989 roku wyświetlano go na specjalnych pozakonkursowych pokazach, entuzjastycznie przyjęła go prasa filmowa (co w starannych analizach wykazał przed laty Mirosław Przyłipiak), jako najślawniejszy za granicą polski film telewizyjny wszedł do kanonu światowego kina, jest jedynym polskim obrazem uwzględnionym na *Liście 45 filmów polecanych przez Papieską Radę do spraw Środków Społecznego Przekazu*, ogłoszonej jesienią 1995 roku z okazji stulecia kina. To między innymi światowy sukces Dekalogu umożliwił Kieślowskiemu realizację kolejnych, cieszących się międzynarodowym uznaniem filmów – *Podwójnego życia Weroniki* (1991) oraz trylogii *Trzy kolory* (1993-1994) – już we Francji.

„Trzeba sfilmować Dekalog”

Różne mogą być motywacje, które prowadzą reżyserów do pracy nad filmami: w ostatnich latach w polskim kinie dość powszechne wydaje się uleganie logice komercji, prowadzącej do kręcenia takiego filmu – sensacyjnego czy komedii romantycznej – który trafi w gust odbiorców, przywykłych do tego, że kino jest tylko rozrywką. Telewizyjny cykl Kieślowskiego zrodził się z innej potrzeby. W autobiografii, opublikowanej w krawskim Znak (O sobie), reżyser tak wspominał połowę lat osiemdziesiątych, okres po stanie wojennym: „W kraju panował chaos i bałagan – w każdej dziedzinie, w każdej sprawie i w prawie każdym życiu. Napięcie, poczucie bezsensu

Ks. Marek Lis,

ur. 1967. Doktor nauk komunikacji społecznej, doktor habilitowany teologii, adiunkt na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Ostatnio wydał m.in. *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. Redaktor (z Adamem Garbiczem) *Światowej encyklopedii filmu religijnego*.

i pogarszających się czasów było wyczuwalne. [...] Miałem dojmujące wrażenie, że coraz częściej oglądam ludzi, którzy nie bardzo wiedzą, po co żyją”. I wtedy – w ponurej beznadziei – Krzysztof Piesiewicz, z którym Kiesłowski pracował już przy filmie *Bez końca* (1984), zaproponował coś zaskakującego: „Trzeba sfilmować Dekalog, powinieś to zrobić”. Ten pomysł – uznany początkowo za „okropny” – dojrzał, aż Kiesłowski ocenił że „Piesiewicz ma rację, choć to bardzo trudne zadanie. Trzeba nakręcić *Dekalog*”. Ostatecznie ten film, osadzony w realiach polskich, lecz pozbawiony wyrazistych odniesień do ówczesnych realiów politycznych czy ekonomicznych, nabrał kształtu dziesięciu formalnie niezależnych, choć powiązanych na różne sposoby, opowieści.

Mimo że tytuł cyklu zdaje się odwoływać do Dziesięciorga przykazań, żadne z nich nie zostało w filmach przytoczone wprost: reżyser nie zamierzał ilustrować biblijnego Dekalogu. Film miał być humanistycznym spojrzeniem na przykazania, choć – co reżyser podkreślał w autobiografii – odpowiedź na pytanie o „dobro i zło, kłamstwo i prawdę, uczciwość i nieuczciwość” domaga się istnienia jakiegoś „bezwzględnego punktu odniesienia”: Boga. Krzysztof Piesiewicz jako jedno ze źródeł inspiracji wskazywał XV-wieczny gdański poliptyk z Muzeum Narodowego w Warszawie, na którym przedstawione są sceny codziennego życia w średniowieczu, ilustrujące w konkretny sposób nieposłuszeństwo przykazaniom. Relacja między nimi a treścią filmów nie jest jednak oczywista. Według powtarzanej anegdoty, podczas festiwalu w Wenecji trzeba było przypomnieć pogubionym w interpretacjach dziennikarzom brzmienie przykazań (nie inaczej byłoby zapewne dzisiaj), zaś Slavoj Žižek w swej analizie twórczości Kiesłowskiego przyłożył do kolejnych filmów przykazania sformułowane według porządku protestanckiego (gdzie drugie odnosi się do zakazu czynienia obrazów), co doprowadziło do dość kuriozalnych wniosków...

Reżyser tak sam przedstawiał film: „*Dekalog* jest próbą opowiedzenia dziesięciu historii – fikcyjnych albo autentycznych, takich, które zawsze mogą się zdarzyć w każdym życiu – o dziesięciu czy dwudziestu osobach, które dziś, w tej właśnie szarpaninie, na skutek takiego a nie innego zbiegu okoliczności nagle zdają sobie sprawę, że kręcą się w kółko. Że nie realizują tego, czego naprawdę chcą”. Ta szarpanina, zbiegi okoliczności konkretyzują się w historiach, niezależnych, lecz subtelnie ze sobą powiązanych: te same bloki, przypadkiem napotykanne znane z odcinków wcześniejszych (lub jeszcze nieznanne) postacie, dziewięć ról Artura Barcisia, na różne sposoby rozwijający motyw muzyczny.

Dekalog, jeden to opowiedziana w podwójnej retrospekcji historia rodzinnego dramatu: Krzysztof (Henryk Baranowski), samotnie wychowujący syna, wierzy

Dekalog mimo upływu czasu wydaje się nie tracić siły przyciągania...

w nieograniczoną inteligencję komputera. Matka chłopca przebywa za granicą, w opiece nad nim pomaga głęboko wierząca ciotka Irena (Maja Komorowska). Mimo że komputerowe obliczenia gwarantują wytrzymałość lodu na zamrożonym jeziorze, wyprawa na łyżwy kończy się tragicznie, chłopiec tonie. Dorota (Krystyna Janda), bohaterka *Dekalogu, dwa*, domaga się od starego ordynatora (Aleksander Bardini) opinii, czy chory mąż przeżyje. Uzależniona od niej los ciąży, w którą zaszła z innym mężczyzną. Wymusiwszy zapewnienie, że stan męża jest beznadziejny, zachowuje ciężę, lecz Andrzej (Olgierd Łukaszewicz) niespodziewanie wraca do zdrowia. *Dekalog, trzy* rozgrywa się w ciągu kilku godzin wigilijnej nocy: Janusz (Daniel Olbrychski), sprowokowany podstępem przez dawną kochankę Ewę (Maria Pakulnis), wymyka się z domu, by po całonocnej wędrówce w poszukiwaniu jej rzekomo zaginionego męża poznać motyw postępowania nieszczęśliwej kobiety i powrócić do żony i dzieci. W *Dekalogu, cztery* Anka (Adrianna Biedrzyńska), studentka szkoły teatralnej, znajduje w pokoju ojca zaadresowany do siebie list, napisany przez zmarłą tuż po jej porodzie matkę. Anka zaczyna podejrzewać, że Michał (Janusz Gajos) może nie być jej prawdziwym ojcem. Oboje szukają prawdy o wzajemnych uczuciach do siebie. *Dekalog, pięć* to telewizyjna wersja *Krótkiego filmu o zabijaniu*: w marcowy dzień, w ponurej Warszawie, krzyżują się losy trzech mężczyzn. Podczas gdy Piotr (Krzysztof Globisz) zdaje egzamin adwokacki, Jacek (Miroslaw Baka), zagubiony młody człowiek, brutalnie morduje przypadkowo wybranego taksówkarza. Po kilku miesiącach Piotr podejmie nieudaną obronę Jacka, który zostanie skazany na karę śmierci.

Dekalog, sześć opowiada dramatyczną historię poszukiwania miłości: młody chłopak (Olaf Lubaszenko) podgląda przez lunetę starszą od siebie, atrakcyjną sąsiadkę Magdę (Grażyna Szapołowska). Zakochany, zaczyna szukać okazji do kontaktu. Kobieta, wyśmiewając uczucie Tomka, cynicznie upokarza chłopca, który podcina sobie żyły. Pod wpływem tego gestu Magda zaczyna wierzyć w istnienie miłości. *Dekalog, siedem* jest dramatem rodzinnym: Ewa (Anna Polony) uznała dziecko swej córki, licealistki Majki (Maja Barełkowska), by uniknąć skandalu. Teraz 6-letnia Ania (Katarzyna Piwowarczyk) sądzi, że Ewa jest jej matką, a Majka – siostrą.



Majka nie chce dłużej żyć w zakłamaniu: porywa Anię, by uciec z nią za granicę. *Dekalog*, osiem nawiązuje – na długo przez *Sąsiadami* i *Strachem* – do relacji polsko-żydowskich, skomplikowanych dodatkowo przez wojnę: Zofia (Maria Kościalkowska) jest profesorem etyki i analizuje ze studentami skomplikowane przypadki. Na uniwersytecie pojawia się Elżbieta (Teresa Marczewska), Żydówka z amerykańskiego instytutu badawczego: Zofia rozpoznaje w niej dziewczynkę, której odmówiła pomocy podczas okupacji pod pozorem niemożności zaświadczenia fałszu przed Bogiem. Obie kobiety, wracając do wydarzeń przeszłości, odkrywają prawdę – i niemożność życia bez pojednania. Kardiolog Roman (Piotr Machalica), bohater *Dekalogu*, *dziewięć*, zapadł na impotencję, dręczy go zazdrość o żonę, Hankę (Ewa Błaszczyk). Odkrywa jej przelotny romans ze studentem Mariuszem, który jednak umacnia ich małżeństwo. Jednak gdy Mariusz chce wrócić do Hanki, Roman ulega skrajnej depresji. W ostatnim filmie – czarnej komedii – Jerzy (Jerzy Stuhr) i Artur (Zbigniew Zamachowski) dziedziczą po śmierci ojca kolekcję znaczków, z której ogromnej wartości nie zdawali sobie sprawy. Stopniowo ulegając pasji, dążą do powiększenia kolekcji: Jerzy poświęca własną nerkę w zamian za brakujący w serii znaczek. Jednak podczas operacji mieszkanie ojca zostaje okradzione. Do głosu dochodzą wzajemne podejrzania braci.

Opowiedziane w niespełna godzinnych filmach kameralne historie, fabularnie nawiązujące do kolejnych przykazań, wydają się narracyjnie proste, a przy tym – dzięki niezwykłym rozwiązaniom formalnym, nabierają niezwykłej głębi: wystarczy dwoje czy troje wyrazistych bohaterów (i milczący świadek, grany przez Artura Barcisia, pojawiający się w kluczowych momentach: spojrzenie reżysera? sumienie? Bóg?), by w ich relacjach widz rozpoznał doświadczenia sobie bliskie.

Trafne diagnozy *Dekalogu*

Dekalog mimo upływu czasu wydaje się nie tracić siły przyciągania: podczas ubiegłorocznej edycji Festiwalu „Opolskie Lamy” kolejne projekcje filmu – wielokrotnie przecież wyświetlanego w telewizji, wydanego na płytach DVD – odbywały się w przepelnionej sali Teatru Lalek, widzowie każdorazowo pozostawali, by móc o obejranych filmach porozmawiać. Filmoznawcy spierają się, czy Kieślowski – 13 lat po śmierci – ma swoich kontynuatorów: bez wątplenia nawiązanie do jego twórczości, i to w różnych warstwach narracji, zauważalne jest w opartych na scenariuszach Krzysztofa Piesiewicza filmach *Niebo* (reż. Tom Tykwer, 2001) i *Piektło* (reż. Danis Tanović, 2005); dramat rodziców po stracie dziecka w *Całej zimie bez ognia* Grega Zglinskiego (2004) to niemal dalszy ciąg pierwszej części telewizyjnego cyklu, której bohaterem jest ojciec tracący syna. Emitowany na przełomie 2008 i 2009 roku dziesięcioczęściowy dokumentalny cykl *Dekalog... po „Dekalogu”*, zrealizowany dla TVP przez różnych reżyserów według pomysłu Beaty Januchty, jest kolejną pró-

Kilkakrotnie wraca w filmie kwestia wiary, odnalezienia swojej własnej relacji z Bogiem...

bą zgłębienia znaczenia przykazań, postawienia pytań o uczuciową, moralną, religijną, duchową kondycję człowieka dwa dziesięciolecia po Kieślowskim, co sygnalizowane jest i przez tytuł cyklu, i objęcie go honorowym patronatem przez Marię Kieślowską oraz Krzysztofa Piesiewicza.

Aktualność filmów sprzed 20 lat wyraża się jednak przede wszystkim w tym, że Kieślowskiemu, unikającemu doraźnej publicystyki, udało się rozpoznać bolączki i wady – indywidualne i społeczne, poczucie chaosu i zagubienia – z którymi mimo upły-

wu czasu wciąż się zmagają zwykli ludzie w Polsce i gdzie indziej. Nie trzeba szerokich badań socjologicznych nad skutkami wyjazdów zagranicznych, by zrozumieć po obejrzeniu *Dekalogu*, *jeden*, czym jest dla tęskniącego dziecka nieobecność mamy, przebywającej daleko za granicą. Motyw braku któregoś z rodziców i jego konsekwencji wraca zresztą w kilku następnych częściach: czwartej, piątej, szóstej, dziesiątej. Kieślowski nie potępia, z uwagą i współczuciem ukazuje coraz trudniejsze sytuacje rodzin. Zdradzają (bądź są zdradzani) małżonkowie w filmie pierwszym, drugim, trzecim, siódmym, dziewiątym, być może czwartym (pozostaje to tajemnicą): niewierność jest w *Dekalogu* źródłem dotkliwego cierpienia. Rozpada się małżeństwo Ewy w filmie trzecim, miłości od dawna nie ma w rodzinie Ewy i Stefana w filmie siódmym, rozwód zagraża Hance i Romkowi w filmie dziewiątym, naznaczone krzyżem jest małżeństwo Jurka w części dziesiątej. Niezdolność do budowania trwałych związków dotyka w *Dekalogu* chyba bardziej kobiety niż mężczyzn: Dorotę z filmu drugiego, Ewę z filmu trzeciego, Ankę z filmu czwartego, Magdę z filmu szóstego, Hankę z filmu ósmego. Zmaganie się z życiem w pojedynkę (w roku 1988 nie było jeszcze „singli”) to w *Dekalogu* nie konsekwencja wyboru, lecz bolesnych osobistych doświadczeń. Epizodycznie, lecz w znaczących momentach, pojawiają się pijani: zaślakany nietrzeźwy mężczyzna z choinką w wigilijny wieczór w filmie trzecim oraz belkoczący student próbujący wejść do auli wykładowej w filmie ósmym; poza czarnoskórym studentem na obecność pijaka nie reaguje nikt, co jest ironiczną ilustracją powszechnego przyzwalania na picie. Problemem staje się bezdzietność małżeństwa Doroty i Andrzeja w *Dekalogu*, *dwa* oraz Hanki i Romka z części dziewiątej.

Kilkakrotnie wraca w filmie kwestia wiary, odnalezienia swojej własnej relacji z Bogiem: targany wątpliwościami jest agnostyk Krzysztof w *Dekalogu*, *jeden*, paradoksalnie idący do kościoła po utonięciu syna; wiarą lekarza z drugiego filmu wstrząsnęła śmierć rodziny w czasie wojny; o Boga pyta chłopiec w filmie pierwszym i bohaterki części ósmej. Różnorakie rany przeszłości – doznana krzywda, popełnione zło, poczucie odrzucenia, śmierć najbliższych – uniemożli-

wiąją normalne życie ordynatorowi w filmie drugim, prowadzą do zagubienia Jac-ka w filmie piątym, skazują na samotność Wojtka i Majkę w filmie siódmym oraz troje bohaterów filmu ósmego – Zofię, Elżbietę i starego krawca. Bliski reżyserowi jest temat zagrożonego życia dziecka: historia Doroty, szantażującej lekarza życiem jej nienarodzonego dziecka, opowiedziana w filmie drugim, znajduje swoje dopowiedzenie w filmie piątym (gdzie Dorota w ciąży, z mężem, czeka na taksówkę) oraz w *Dekalogu, osiem*, gdzie omawiany na zajęciach Zofii przypadek znany z *Dekalogu, dwa*, podsumowany przekonaniem „życie dziecka jest najważniejsze”, staje się punktem wyjścia dla opowiedzenia okupacyjnej historii żydowskiej dziewczynki. Zofia, która wtedy nie podjęła się ryzyka uratowania jej, przez cztery dziesięciolecia, do spotkania Elżbiety, żyła z nieznośnym ciężarem świadomego przyczynienia się do jej śmierci.

Nie ma u Kieślowskiego, jasno stawiającego kwestię godności człowieka i wartości życia, ani moralizatorstwa, sprowadzającego się do cynicznego wypominania konieczności respektowania ustalonych norm i praw, ani usprawiedliwiania lekceważącej obojętności wobec wartości wskazanych w Dekalogu. Reżyser, koncentrując swoje spojrzenie na dziesięciu przypadkach, historiach podobnych do wielu innych, wskazuje jednak, że w życiu człowieka liczy się coś więcej niż bezwzględne dążenie do sukcesu: przypomina o tym milczący, niedostrzegany Artur Barciś, będący personalizacją głosu sumienia, a może wręcz troskliwego spojrzenia Boga?

W swoich dojrzałych filmach Kieślowski, pośrednio związany również z Opolszczyzną, gdzie w dzieciństwie mieszkał (Głubczyce), wskazywał na istotne elementy europejskich wartości: w *Dekalogu* było to przypomnienie przykazań i opartej na nich tradycji chrześcijańskiej. W trylogii *Trzy kolory* zaproponował refleksję nad wartościami laickimi, głoszonymi przez rewolucję francuską – Wolnością, Równością i Braterstwem, lecz i w tych filmach znajdują się wyraziste odniesienia do idei budowania Europy kulturowo zróżnicowanej, jednak nie zrywającej ze swą przeszłością. Przecież motywem przewodnim filmu *Trzy kolory: Niebieski* jest praca nad hymnem na zjednoczenie Europy, którego treścią okazują się słowa *Hymnu o miłości*, zaczerpnięte z Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian. Krzysztof Kieślowski jako polski reżyser, będący prekursorem myślenia europejskiego, okazuje się być twórcą ważnym i aktualnym dla wciąż trwającej dyskusji o fundamentach Europy i budowaniu europejskiej tożsamości opartej na wartościach zarówno chrześcijańskich, jak i laickich humanistycznych.



Danuta Nowicka

Artysta

osobny

Jan Berdak (1944–2009)

Kiedy sporządzam pośmiertny remanent zdarzeń z udziałem Berdaka, przychodzi mi na myśl pewne zdjęcie. Na drugim planie ściana fotografii (rzecz dzieje się na wystawie). Na planie pierwszym – autor z aparatem fotograficznym przypominającym gigantyczną narośl, jakby egzemplifikacja tego, że był czas, gdy fotografował obiekty, a potem ich zdjęcia. Przypominam sobie także milczącego, nieśmiało uśmiechniętego pana wmieszanego w tłum, gotowego do rozmowy, o którą proszą nieliczni goście wernisażu. Ostatnie wspomnienie to dźwięk z trudem rozpoznawanego głosu, przefiltrowanego przez telefon komórkowy, szpitalne wnętrza i organizm zbyt słaby, by przypuszczenie „może stąd wyjdę...” brzmiało obiecująco. Słowa układają się w konstrukcje mało czytelne, poza jedną: „Ostatnio nie wystawiałem w Opolu, bo mało kogo to interesowało, a teraz bardzo mi zależało”. Jak się okaże, wielokropek ciszy, który potem nastąpił, już nigdy się nie skończył.

Przede wszystkim jednak pamięć przynosi myśl pozbawioną kształtu, dźwięku i obrazu. Przekonanie, że Berdak w jakiś sposób pozostawał osobny. Że w tym, co robił, nie miał konkurentów.

Urodził się we Lwowie w 1944, ale już w następnym roku wiatr historii zdmuchnie go kilkaset kilometrów dalej. Stacja docelowa szlaku przesiedleńców, do których zaliczają się Berdakowie, nazywa się Opole (jak się znowu okaże, dla Jana będzie to

stacja do końca życia). Tu kończy szkołę, tu pojawiają się pierwsze, praktyczne zainteresowania fotografią. Siedmiolatka fascynuje ciemnia – tajemnicze czerwone światło, w którym wylania się i uwyraźnia obraz.

Jego pierwsze prace nie wychodzą poza standard. To „ładne” krajobrazy, portrety, reportaże, a także akty (już jako doświadczony autor portretów nagich kobiet powie, że uważa je za „uniwersalny obraz człowieka, nie skrępowanego modą, a zatem ponadczasowy”). Starannie wybiera obiekty, fotografuje i bez niczyjej pomocy utrwała w czarno-białych kadrach. Zajęcie, acz kłopotliwe i czasochłonne, daje wymierne efekty; dla fotografa z państwowym dokumentem staje się czymś w rodzaju podyplomowego studium.

Ponieważ sztuka odtwarzania dość szybko przestaje wystarczać, komponuje kolaże. Sięga po przepis tradycyjny. W ruch idą nożyce, taśma klejąca, folia. Efekt przybiera postać wielkoformatowego negatywu, kopiowanego stykowo. Dowodem, jak bardzo ta zabawa wciąga go i cieszy, jest kolaż ze 120 tysiącami postaci nagich mężczyzn i kobiet.

Prace zostają wystawione, zauważone, skomentowane w mediach i nagrodzone, zaś przede wszystkim zapewniają bilet wstępu do Związku Polskich Artystów Fotografików (1971). W tamtych czasach to organizacja bardzo elitarna, dość powiedzieć, że jej opolski oddział liczy zaledwie czterech członków. Kandydaci tworzą długą kolejkę po prestiż i nie tylko, bowiem stowarzyszeni mogą liczyć na wyższe honoraria i tantiemy. W roku 1976 Berdaka spotyka kolejny honor – nadanie tytułu honorowego Artysty AFIAP, przyznawanego przez Międzynarodową Federację Sztuki Fotograficznej.

Wpada na pomysł stworzenia świata „sklejonego” z obiektów realnych i fotografii autorskich. Pierwszy ruch: wykonywanie zdjęć nagich kobiet w skali 1: 1. Drugi: wycięcie portretów modelek i rozmieszczenie w przestrzeni mieszkalnej, w pracowni, w krajobrazie. Ruch trzeci: sfotografowanie obu obiektów razem. „Po drodze” papierowe modelki stały się „pełnoprawnym” elementem przestrzeni i zgodnie z własną

Jan Berdak, *Autoportret*

Danuta Nowicka,

ur. 1940. Dziennikarka o dużym dorobku w dziedzinie reportażu i publicystyki kulturalnej. Mieszka w Opolu.

„fizycznością” gną się, skręcają, zmieniają zarys. Tworzy się specyficzny, surrealistyczny klimat.

„Trzeci wymiar – Fantomy” (nazwa cyklu) można by przyporządkować takiej czy innej ideologii, ale działania Berdaka wydają się jej pozbawione. Odnosi się wrażenie, że przede wszystkim chodzi mu o kolejne doświadczenie, odkrycie nowych możliwości i nieznanych zastosowań fotografii. Reprodukacja jednego z „fantomów” trafia do Antologii fotografii polskiej. Autor podpisu czyni aluzję do sztuki Salvadora Dalí. Cykl staje się identyfikacyjnym znakiem autora. Do końca nim pozostanie.

Rok 1987 przynosi początek nowej przygody. Artysta nie porzuca aparatu analogowego, ale poszukiwania wspiera, sięgając po nowoczesne narzędzia, „cyfrę” i komputer. Wyznaje: – Już sobie nie wyobrażam pracy bez maszyny, ale swoje wizje realizuję wykorzystując własne fotografie.

Przetwarza je w komputerze. Zmienia naturalny kolor, unieczytelnia rysunek, zbliża do abstrakcji. Proporcje ulegają zachwianiu, linie – deformacji, światło rozbić na plamy. Miksuje poszczególne elementy, przeprowadza obiekty do miejsc, w których nie miały szansy się znaleźć. Można zaryzykować twierdzenie, że bawi się w stwórcę. Za pomocą komputera sprowadza akty do gry światła i cieni, z nieczytelności czyniąc walor. Przekorny i pozornie postponujący tytuł „Photware” (wyrób fotograficzny; kolejny cykl) to prace, w których również daje się zauważyć jego skłonność do kreowania. – Nigdy nie interesowała go fotografia rzeczywistości – zapewnia żona Jana, Barbara Barcz-Berdak.

Wizje, wytracone z świata realnego, trudno zatytułować. Zamiast tytułów pojawiają się więc cyferki.



Jan Berdak w swojej pracowni

Pokazał kilkadziesiąt wystaw autorskich, wziął udział w kilku dziesiątkach zbiorowych w Polsce (z pierwszą – w Krakowie), w Europie, w Ameryce, w Azji. Wystawił w La Scali, w towarzystwie asów współczesnej fotografii. Ekspozycja w galerii WuBePe (Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Opolu) zamknęła długą listę. Z zamierzenia stała się częściową powtórką z przeszłości. W „Trzech re-wizjach” (tytuł całości) mieściły się trzy cykle: „Zmysłowe poświęty”, głęboko przetworzony akt kobiecy, subtelna, poetycka gra czerni i bieli; „Struktury pejzażu”, łączące odległe w realu elementy, zderzające faktury, gwałtownie zamykające horyzonty, ze zbliżeniami roślin, kory, skał, spękanej ziemi; „Zabazgrane kadry” – archiwalne zdjęcia, m. in. z czasu stanu wojennego, udekorowane post factum. Żona wspomina, że działo się to pomiędzy szpitalami, po operacji onkologicznej. Zasiadał za biurkiem, rysował piórkiem i pędzlem, razem ze zdjęciami wrzucał do komputera.

Do ostatniej wystawy sam wybrał zdjęcia i zaproponował aranżację. Otwierał imprezę przez nagłośniony telefon komórkowy: – Witam was, dobry wieczór. Jestem w lepszej sytuacji, bo sobie leżę, a wy musicie stać.

Był 4 lutego. Cztery dni później nie żył.



Aleksander Kościów

JEZYK BEZ SŁOWNIKA

Nad łóżeczkiem mojej córki, gdy była niemowlęciem, wisiała zabawkowa pozytywka w formie karuzeli z pluszowymi robaczkami. Skoro tylko maleństwo zdradzało potrzebę komfortu psychicznego, należało nakręcić sprężynę – wówczas pluszowe owady kłusowały z uśmiechem po kole, z głośniczka zaś płynęły sprężynowe dźwięki *Kolysanki* Brahmsa. Z efektem bywało różnie, to jasne, ale jedna rzecz pozostaje pewna: nie zawiesiłbym dziecku nad łóżkiem karuzeli-pozytywki, która po nakręceniu emitowała, powiedzmy, *Pierrot Lunaire* Schönberga czy wręcz *Ionisations* Varése'a. Nakręcałem więc sprężynę i siadałem przy łóżeczku, przyglądając się dziecięciu, jak próbuje namierzyć rączką, niczym zdalnie sterowaną koparką, rozkolebany korpus pluszowego robaczka. Metaliczna, zapętlona brahmsowska fraza rozplywała się kojąco po pokoju, wnikała niepostrzeżenie w podświadomość – zarówno moją, jak i córeczki.

Z biegiem lat te muzyczne ziarenka, rzucone w tak chłonną u dziecka podświadomość, wypuszczają pędy ku świadomości, swemu nowemu, właściwemu środowisku. Istnieje jednak realne niebezpieczeństwo, że środowisko to okaże się dla nich wysoce nieprzychylnie...

1.

Można powiedzieć, że ta *Kolysanka*, odtwarzana sto pięćdziesiąt lat po powstaniu, jest tekstem w nieużywanym już dziś, lecz jeszcze pamiętanym i dającym się odczytać języku. To trochę tak jak z łaciną, która owszem, istnieje w świadomości współczesnego, wykształconego przecież człowieka Zachodu, ale jest najczęściej narzędziem martwym. A jeśli miałyby być używana, to w zasadzie nie do komunikacji, lecz specjalistycznie i „ekskluzywnie”, czyli wyłącznie przez wąskie grono znawców i specjalistów. Czujemy, że tkwi ona gdzieś „u podstaw”, że w taki czy inny sposób „pochodzimy” od niej (w sensie lingwistycznym), ale na tym koniec. Nie jest językiem współczesnym, i tyle.

Jeśli więc chcielibyśmy podziwiać Horacego, to lektura oryginału wcale nam tego nie zapewni – wręcz przeciwnie; a tymczasem jeszcze niewiele ponad sto lat temu wykształcony człowiek operował tym językiem na własne potrzeby. A więc łacina istnieje, choć czas jej aktywności przeminął; istnieje jako język daleko bardziej żywy niż inne tzw. języki wymarłe – a jednak przeciętny człowiek jej nie rozumie. W jego świadomości najczęściej już tylko symbolizuje pewne dostojeństwo, idiomatyczną „klasycyzm”, ewentualnie sakralność, ale na poziomie takiego *hasła* najczęściej się kończy. Wydaje się, że przeciętny współczesny człowiek (a więc również człowiek jako **odbiorca komunikatów muzycznych**) podobnie reaguje na „muzykę poważną” w swoim współczesnym świecie.

Oczywiście zewsząd słychać w nim jeszcze nieśmiertelne, najprostsze zwroty wyjęte z tamtego języka, obrabiane bezmyślnie i multiplikowane w nieskończoność w paplaninie współczesnej muzyki rozrywkowej i użytkowej.

A z drugiej strony, niejako „u wylotu” tego problemu, znajduje się zjawisko współczesnej muzyki poważnej; nie-rozrywkowej. Między tymi obiema antytezami zachodzi przedziwna gra sił, której nie sposób ignorować. Z jednej strony – *musica ludens* naszych czasów, która z prawdziwej „łaciny muzycznej” odziedziczyła jedynie powierzchnię w postaci katarzynkowych fraz i układów harmonicznym (prostota funkcyjna) i fakturalnym (bas, melodia, perkusja), najczęściej nawet nie jest więc prawdziwą łaciną, a makaronizmem na skraju gramatyki i ortografii („językus superfaynus zespoiorum rozrywkowo rum”). Z drugiej strony – muzyka, która chce być nazywana „wyższą”, bo powinna mieć powód, by odróżniać się od tej pierwszej na korzyść, szczydzi się „prawdziwą” schedą historyczną, lecz za to w powszechnej opinii społecznej jest niezrozumiała i w efekcie – „elitarna”, wypchnięta poza margines powszechnych potrzeb. W tej lingwistycznej metaforze incipit *Ko-*

Aleksander Kościów,

ur. 1974. Kompozytor, altowiolista, pedagog. Pisarz. Wykłada na Akademii Muzycznej w Warszawie. Laureat wielu konkursów kompozytorskich. Autor powieści *Świat nura* oraz *Przepraszam*. Opolanin. Mieszka w Warszawie.

lųsanki Brahmsa w wykonaniu pozytywki jawi się jako rodzaj cytatu z zaklęcia, niby antycznej *defixio*: „*Musica mores mollit, córeczko*”.

Co ma łacina do muzyki rozrywkowej i pozytywka do Brahmsa? To dobre pytanie, pytanie naturalne, w rodzaju: „Gdzie ja jestem?”

Tworzenie, czasem może nawet pozornie na siłę, skojarzeń i odniesień między pewnymi sferami pojęć (jak tutaj między muzyką a językiem) pozwala przyjrzeć się problemowi z różnych stron, niejako regulować ostrość obrazu – ale nie jest tylko zabiegiem retorycznym, uwidacznia bowiem dodatkowo wspólną naturę tych zjawisk, które łącznie tworzą kulturę duchową człowieka.

Spróbujmy więc spojrzeć teraz na sytuację współczesnego odbiorcy szeroko pojętej sztuki dźwięków oraz na nią samą, oczywiście. „Gdzie ja jestem?” – to znaczy: „Co mnie otacza i co mam o tym sądzić?”

Interesujące nas w tym miejscu pytanie brzmi: co stanie się z przykładową *Kołysanką* Brahmsa za następne sto pięćdziesiąt lat? Będzie eksponatem, zabytkiem językowym? Czy wręcz przeciwnie – język, w którym ją napisano, powróci bez przeszkód do powszechnego użytku, skoro współczesne języki napotykają taką trudność w zrozumieniu?

Przytłaczająca większość współczesnych melomanów – ba, nawet współczesnych muzyków – wciąż podchodzi do „muzyki nowej”, czy w ogóle współczesnej, jak do niebezpiecznej bestii; nieprzewidywalnej, niesympatycznej i ogólnie szkodliwej. „Ryzyko jest zbyt duże” – mawiają; „Człowiek chce posłuchać muzyki i co dostaje?!” – pytają z oburzeniem. „To chyba tylko dla garstki wariatów”... Rzeczywiście, sytuacja nie jest prosta. Każdy „współczesny” kompozytor zdaje sobie z tego sprawę, rozmyślając o tym, co i jak napisać. Chciałoby się powiedzieć: „Cóż, drodzy odbiorcy muzyki poważnej naszych czasów... Mam złe wieści”. Ale powstrzymajmy na razie tę wizję. Zapytajmy może najpierw: „A tak w ogóle to co się dzieje?”

Sam wiele razy się nad tym zastanawiałem – i z obowiązku zawodowego, i z obowiązku jednostki szukającej sobie miejsca w krajobrazie swojej kultury, i z ciekawości. W czasach Bacha słuchano Bacha, w czasach Mozarta słuchano Mozarta, a w salach koncertowych czasów Brahmsa brzmiał Brahms. A dziś? Dziś można powiedzieć, że najchętniej słuchamy Bacha, Mozarta i Brahmsa. To co prawda tylko nazwiska-hasła, a cała konstatacja niebezpiecznie zbliża się do truizmu, ale wciąż jest istotna. Czyżby nikt już nie miał nigdy napisać takich dzieł, jak wspomniani twórcy? Więcej: czy nikt już nie potrafi wyrzeźbić *Grupy Laokoona*, napisać *Fausta*, zbudować gotyckiej katedry? Skoro wciąż je podziwiamy – czy nadal zachodzi potrzeba ich tworzenia? Wiele razy zastanawialiśmy się nad tym na studiach, potem w trakcie rozmaitych dyskusji. I widziałem, jak ten problem dręczy moich interlokutorów; zarówno twórców, jak odbiorców. Sprawa jest dodatkowo trudna w przypadku muzyki, bo ona prawie nie jest w stanie obronić się pojęciem znaczenia i – w efekcie – przesłania.

Poszukiwanie początków nowej muzyki to naturalna potrzeba każdego, kto czuje się odbiorcą współczesnej sztuki dźwięków.

„Tego się nie da słuchać” – słyszą współcześni kompozytorzy, więc dla ratowania swojej samooceny jeszcze bardziej się izolują. To powszechny sąd, rodzący naturalne zdziwienie: dlaczego więc od dziesięcioleci piszą coś, co dla słuchacza jest często wyzwaniem nie do podjęcia? Mogłoby się wydawać, iż fakt, że w naszych czasach wielkie dzieła minionych epok zachowały tylko funkcję obiektów podziwu, straciły zaś rolę wzorów do naśladowania, wynika z redefinicji pojęcia piękna; więcej nawet – z przesunięcia akcentu od potrzeby atrakcyjności piękna do potrzeby jego kontestowania. Nad tym dumają już oczywiście filozofowie, ale czy przywróci to pięknu „klasycyzmu” (lub raczej klasycznemu pojęciu atrakcyjności estetycznej) dawną użyteczność i zastosowanie? Niektórzy sądzą, że raczej trafiło już do muzeum idei na zawsze. Wynikałoby z tego, że odbiorca ma już po prostu inne potrzeby – a to jest zagadnienie obowiązkowe dla kogoś, kto zajmując się twórczością, wychodzi ze swymi dziełami ku temu „nowemu” odbiorcy. Co więcej – taka sytuacja czyni z odbiorcy pełnoprawnego uczestnika dyskursu o nowych kanonach. Z punktu widzenia prymitywnie pojętej demokracji wydaje się to właściwe, ale rzecz w tym, że taka demokracja w świecie idei chyba nie zawsze wychodzi na dobre...

2.

Poszukiwanie początków nowej muzyki to naturalna potrzeba każdego, kto czuje się odbiorcą współczesnej sztuki dźwięków. Kolejną potrzebą, zainspirowaną tą pierwszą, jest próba określenia przyczyn tak drastycznej zmiany oblicza muzyki – w sensie estetycznym przede wszystkim.

Znów powie ktoś, że to przez drugą wojnę światową wszystko tak się pozmiało. Można to również rozszerzyć na apokalipsę całej prawie pierwszej połowy XX wieku, ale jeśli szukać początków wspomnianego stanu rzeczy, trzeba wybrać się w historii do miejsca, w którym zaczął drzeć podstawowy system, konstytuujący muzykę kilku poprzednich wieków: system *dur-moll*.

System ten działał w sposób tyleż jawny, co podskórny (można powiedzieć, używając terminologii estetycznej, o systemie powierzchniowym i głębokim).

Jako jego jawne działanie rozumiem tę najoczywistszą płaszczyznę muzyki, czyli to, co słyhać: powierzchniową warstwę percepcji słuchacza. System *dur-moll*

w określony sposób organizuje dźwięki w układy melodyczno-harmoniczne, jest więc odpowiedzialny za sferę nazywaną fachowo *f a k t u r ą* dzieła muzycznego: sumę pionów i poziomów. Zjawiska horyzontalne (przede wszystkim melodia) istnieją niejako „na bazie” zjawisk wertykalnych (w skrócie – na bazie harmoniki), i odwrotnie: harmonika „biegnie” za melodyką, jest jej posłuszna (oczywiście – w płaszczyźnie słyszalnej – w różnym stopniu).

Z kolei za podskórne działanie systemu dur-moll można uznać osobliwą kombinację zjawisk ekspresyjnych, osadzonych (wbrew pozorom?) w świecie zależności poziomów od pionów. Odbiorca zwykle nie zdaje sobie sprawy z działania takich mechanizmów podczas słuchania muzyki klasycznej – ich analiza należy do warsztatu teoretyka muzyki. Mówię tu o tych arcykiekawych zjawiskach, które można nazwać „gramatyką” dzieła muzycznego. Otóż bowiem sposób współlistnienia płaszczyzny melodycznej (poziomej) i harmonicznego (pionowej) rodzi w systemie dur-moll i muzyce tonalnej cały szereg dalszych konsekwencji. Podstawową warstwą, w której się one ujawniają, jest warstwa ekspresyjna, czyli *w y r a z o w a*. System dur-moll pozwala na takie budowanie napięć, które jest zgodne (w przybliżeniu oczywiście) z psychologią percepcji; więcej: tak się ukształtowało, by być z nią w zgodzie. Jeśli krew krąży szybciej podczas tak charakterystycznych beethovenowskich czy brahmsowskich kulminacji, jeśli odczuwamy ulgę z rozładowania ogromnych napięć, obecnych w na przykład w symfonice romantyzmu, to właśnie dlatego, że harmonika dur-moll tworzy takie a nie inne ekspresywne uwarunkowania. Jeśli zachwycamy się słodką melodią, jeśli mówimy o jej pięknie, tajemniczości, czy ostrości i dramatyzmie, to dzięki systemowi dur-moll, w oparciu o który została poprowadzona. Znamy też i przyjmujemy jako oczywistość tę sinusoidę uczuć i napięć, układającą się w skali całego utworu po prostu w opowieść, czyli narrację. Wszystkie te elementy współdziałają ze sobą i choć semantycznie wydają się może nieco niejednolite, to każdy z nich istnieje w tym samym środowisku systemu dur-moll.

W tym ujęciu system dur-moll to jedynowładztwo. Jeśli elementy mają tworzyć spójne dzieło (jako jednostkę estetyczną i percepcyjną), to musi ów system wziąć pod swoją opiekę wszystkie relewantne elementy tego dzieła. Jeżeli na przykład mówimy o zależnym od durmolowej harmoniki układzie napięć (narracji i ekspresji), to można z niego również wyprowadzić istotę kreski taktowej. Każde „raz” po kresce taktowej jest czymś w rodzaju punktu orientacyjnego dla przebiegu harmoniki i melodyki. Między tymi punktami (na tych punktach) rozpięta jest fabuła dzieła muzycznego. Napięcia, będące głębszą konsekwencją działania systemu, wpływają więc nawet na oddechy, budowę frazy muzycznej, puls i zjawiska agogiczne z jednej strony, oraz na warstwę brzmieniową (jak artykulacja czy wybór określonego instrumentarium) z drugiej strony. Władza systemu dur-moll jest totalna – ale dzięki temu dzieło jest w swych powierzchniowych i głębokich strukturach zawsze spójne. A to – przechodząc już na płaszczyznę odbiorcy – gwarantuje psychologiczny komfort.

Na czym polega, na czym zasadza się ten komfort? Być może na tożsamości **języka** muzycznego. Jeżeli ktoś wysłuchał już jakiejś liczby utworów „klasycz-

nych”, powiedzmy trochę Bacha, Beethovena i Franka, małe ma szansę, by w twórczości takich kompozytorów nadziać się na utwór kompletnie odmienny estetycznie. Treści i fabuły, narracje i układ napięć, oraz cała masa innych jakości muzycznych, będą w takich utworach zawsze inne – to oczywiste; ale w dorobku kompozytorów od wczesnego baroku po połowę XIX wieku nie ma szans na utwór, reprezentujący kompletnie odmienną stylistykę. Przez porównanie – w poezji od czasów ukonstytuowania się języka literackiego aż po współczesność style i gatunki są rozmaite, ale wszystko jest „po polsku” – wymusza to obecność systemu (tutaj: gramatyki danego języka), który z kolei istnieje na pozycji nadrzędnej dla dzieła, bo umożliwia zrozumienie.

Nie bez przyczyny mówiliśmy o wyrazowości. Psychologia i umysł odbiorcy (słuchacza, widza, czy jakiegokolwiek innego) podświadomie poszukuje czytelności w dziele. Każdy chce rozumieć, co się dzieje – czy to w filmie, czy w poemacie, czy w utworze muzycznym. Oczywiście muzyka, jako z natury wolna od **znaczenia**, jest tu przykładem wyjątkowym, ale każdy dobrze wie, że można śledzić również akcję muzyczną, choćby w kontekście zależności kulturowych. Warunkiem jest jednak konsekwentnie działający **język**, rozumiany jako coś w rodzaju oprogramowania: odbiorca, czyli komputer, może działać (odczytywać i przetwarzać dane) tylko w oparciu o programy napisane „na” konkretny kod językowy (system). Dla odbioru płaszczyzny wyrazowej w muzyce jest to przede wszystkim język ekspresji brzmieniowej; przeciętny słuchacz nie musi (i przeważnie nie chce) rozumieć, dlaczego w danym momencie użyto waltorni z kłarnetem, ani na czym polega pedalizacja harfy, ale powinien rozumieć (i przeważnie chce, a nawet potrzebuje rozumieć) *k o n t e k s t*, w którym dana akcja muzyczna się pojawia, którego jest częścią. Z powodzeniem można tu mówić o czymś w rodzaju fabuły: jest po prostu po to, żeby ją w czasie rzeczywistym śledzić.

No dobrze; cóż więc się stało pod koniec XIX wieku z językiem muzycznym? Przestaliśmy w muzyce wypowiadać się „gramatycznie”? A fabuła – co: znikła? I nie sposób już w zrozumieniu przeżywać utworów współczesnych, bo nie sposób śledzić ich intencji i fabuły? Czy aż tak zmieniło się słownictwo i zasób tematów, że utwory są „nie po polsku”? Tak; w pewnym sensie. Ale nie od razu, i chyba jednak nie ostatecznie. Zostańmy jeszcze na chwilę przy porównaniu języka muzycznego z językiem-etnolektem. Niektóre wielkie języki wymarły bezpowrotnie, inne wymarły w tym sensie, że już się nimi nie mówi, lecz na swój sposób wciąż istnieją. Czy z językami muzycznymi dzieje się podobnie?

Aby zawęzić te rozważania do naszego kręgu kulturowego, spójrzmy na muzykę średniowiecza. Nie wiemy i, jak pisze Nicolas Harnoncourt w *Dialogu muzycznym*, nigdy już się nie dowiemy, jak brzmiała, ale te zapisy, które przetrwały, można wykonywać (choć w sposób jedynie przybliżony). Każdy odtwórca tego języka muzycznego realizuje go po swojemu – czyż nie przypomina to współczesnego pojęcia

o mówionej na żywo łacinie czy grece? Albo choćby chorał gregoriański: zanim zaczniemy wskrzeszać go wykonaniem, całe rzesze specjalistów dyskutują o samym tylko sposobie odczytania zapisu, jakim muzyka ta była notowana – to zupełnie jak niekończąca się dyskusja nad „faktyczną” fonetyką łacińską (która obecnie ma swój polski, francuski, angielski czy niemiecki kanon wymowy; *l a c i n s k i e g o* jakoś nie można ustalić...).

Za to muzyka „wypowiadana” systemem dur-moll w odbiorze współczesnego melomana wydaje się być czymś w rodzaju uniwersalnego wspólnego dobra. Jeden woli Mozarta, inny Bacha; są i tacy, co po swojemu zrozumieli i docenili Schuberta czy nawet Wagnera – w porządku. Ale wciąż spotykają się na wspólnej płaszczyźnie (preferencji i zrozumienia), gdzie różnice gustów nie są w gruncie rzeczy takie wiążące. Mówią do siebie o muzyce tym samym językiem i *vice versa*: ona do nich też. Oczywiście przedstawiamy to w dużym uproszczeniu, ale nie da się ukryć, że od Brahmsa do Bacha i z powrotem jest krótsza droga, niż choćby od Brahmsa do Debussy'ego czy Bartóka (nie mówiąc już o drodze od Brahmsa do Cage'a, Varése'a czy Stockhausena). A krótsza droga, zwłaszcza ta, którą od dziecka chodzimy, podróżujemy, przechadzamy się i biegamy, wymaga zdecydowanie mniej wysiłku i nerwów, niż daleka droga w nieznanie.

To znaczy mniej więcej tyle: kto się boi podróżować, jest ekspertem niezmiennie tylko w swojej okolicy. Co więcej – nie odbywając dalszych podróży nie tylko odbiera sobie nowe doświadczenia i widoki, ale też punkt odniesienia do lokalizacji siebie i swoich preferencji w całym tym obszarze artystycznym. Oczywiście, że nie ma obowiązku: w końcu meloman to nie odkrywca z powołaniem do takiego ryzyka. Tyle że w efekcie jego ocena tych „zamorskich dziwactw”, jakich obawia się po muzyce nowej, jest raczej dość pochopna, jeśli nie bezpodstawna.

3.

Cóż więc ci, melomanie, grozi z „tamtej strony” bezpiecznej granicy muzyki w systemie dur-moll? Jakie straszne potwory porykują w dżunglach współczesnych festiwali? Echa jakich okrutnych rytuałów pobrzmiewają w przestrzeniach happeningów i koncertów multimedialnych? Jakie pogańskie idee i nowe prawdy głoszone są z katedr współczesnych kompozytorów, którzy sami chcą sobie być bogami, którzy zamiast pokornie „odprawiać” naturalny dźwięk i zrodzoną zeń harmonię – chcą w niego wniknąć, rozkładają go na widma (uwaga: spektralizm!), przeciągają (uwaga: Feldman!), tną i rozsiewają (uwaga: punktualizm!), podejrzanie mistycyzują (uwaga: Scelsi!), a nawet mistyfikują (uwaga: muzyka graficzna!)? Ofiarą jakich bezwstydných dowcipów możesz tam paść (uwaga: Cage)? W efemerycznych republikach zagrażają ci ciągle przewroty, czyhają utopie aleatoryzmu, totalitaryzmy serializmu, mielizny sonoryzmu, atonalne wyziewy, trujące deszcz dysonansów...

O, jest tego całe mnóstwo. Życia ci nie wystarczy, żeby poznać cały ten świat, tym bardziej, że on nieustannie się rozszerza.

Ale jest i druga strona (jak zwykle). Bo gdy już się, melomanie, wybierzesz, gdy już będziesz mógł powiedzieć, że zwiedziłeś niejedno osobliwe miejsce, w tym kilka nawet bez przewodnika, i niejednej bestii spojrzalesz prosto w oczy, wówczas możesz dojść do wniosku, że wszystkie te atrakcje szaleni kompozytorzy powołali do istnienia wcale nie dla ciebie. Nie po to, by cię uszlachetnić swym unikalnym podejściem do sztuki dźwięków, nie. Jest bardzo prawdopodobne, że oni to robili dla siebie samych, a raczej powiedzmy: każdy z nich robił to dla siebie. Ich po prostu nie interesowało, czy się tam pojawisz i co potem powiesz. Więcej: nie obchodzi ich nawet, czy ci się spodoba, czy nie. I to jest niejednokrotnie prawda.

Wynika to ze zjawiska w swej naturze bardzo delikatnego, którego korzenie wyrastają ideowo (nie historycznie) prawdopodobnie z podobnego gruntu, co myśl oświeceniowa. Również kompozytorzy bowiem stwierdzili w pewnym momencie, że przy tej świadomości, jaką osiągnęli – świadomości materii brzmieniowej, wiedzy o instrumentach, czy wręcz odkrycia głębszych procesów percepcji, pochodzących z głębi podświadomości słuchacza – czas zająć się pisaniem „do wewnątrz”, odkrywaniem własnych prawd, nie zaś powielaniem stylistycznych kanonów. Pewnie chcieli tego i wcześniej; czy niespotykane twórczy umysł Bacha naprawdę co tydzień równie ochoczo przystępował do pisania nowej kantaty na każdą kolejną niedzielę roku kościelnego? Ale wygląda na to, że dawniej twórca czuł się całkiem swobodnie również w czymś, co dziś z obrzydzeniem i buntem nazywamy „sztywnym gorsetem” powinności (estetycznej, społecznej, czy innych jeszcze). Z dzisiejszego punktu widzenia można by powiedzieć, że twórczość indywidualna (tzn. w swym wymiarze osobistym, intymnym) nie miała potrzeby posuwać się naprzód; eksplorować, badać, eksperymentować z całą śmiałością – po prostu cieszyć się wolnością twórczą. Nawet Bach wypuszczał w świat nowe utwory, oparte niemal w całości na materiale wcześniej już napisanych dzieł; czy jest winny zbrodni autoplagiatu? Dziś taką praktykę osądzono by bardzo surowo. Ale wówczas... wówczas nawet nie patrzono na tych wielkich jak na geniuszów. Kompozytor, zatrudniony przez dwór czy kościół, chodził codziennie do pracy, a urlopy wywalczał jak, nie przymierzając, każdy inny urzędnik czy robotnik.

Powiew rewolucyjnego w swej naturze społecznej romantyzmu, również w kompozytorach poruszył ukrytą dotąd strunę indywidualności rozumianej jako *n a d r z ę d n a* wartość twórcy. Geniusze zrozumieli, że są geniuszami (do nie-geniuszy zaś dotarło, jak atrakcyjny jest to tytuł) – to znaczy mogli to sobie dla siebie i innych zwerbalizować – i rozpoczęła się era autocentryczności twórców i ich dzieł; nastał czas Beethovena, który gusta i komfort współczesnych sobie słuchaczy mógł już mieć w demonstracyjnie głębokiej obojętności. Pojawił się głos: „Napisałem to tak, bo tak ma być, a jak tego nie rozumiecie, to trudno”, wcześniej mało słyszalny,

a jeszcze wcześniej – w zasadzie niemożliwy. Nie czas teraz zastanawiać się nad tym, ile pod taką deklaracją (być może wówczas tym głośniejszą komunikowaną) można ukryć artystycznego oszustwa. Oczywiście są też pewne koszty – twórca o takiej postawie dużo ryzykuje, bo zamiast kroczyć szeroką drogą akceptacji, próbuje wydeptać ścieżkę przez miejsca, gdzie jej dotąd nie było i zdarza się, że ginie po cichu na bezludziu, odkrywając coś, co dopiero w dramacie samotnej śmierci będzie się dawało należycie docenić, jak to miało miejsce w przypadku impresjonistów.

Ale raz naruszony porządek już się zmienił na dobre i w XX wieku nie można już periodyzować historii muzyki w taki sposób, jak wcześniej. Jeszcze w początkowych etapach mamy do czynienia ze stylami i szkołami w „klasycznym” sensie (muzyczny impresjonizm, Druga Szkoła Wiedeńska), ale coraz częściej historię muzyki XX wieku zaludniają niepowtarzalne jednostki twórcze, wokół których nie rozwija się żadna szkoła. Zdawać by się mogło, że muzyka zamienia **styl** na **koncepcję**. W tym kontekście stylowi trzeba być wiernym i trzeba umieć go realizować, żeby był rozpoznawalny, koncepcję zaś można zmieniać wedle własnych preferencji i praw indywidualnej ewolucji. Muzyka Messiaena jest niezwykle charakterystyczna, ale ten charyzmatyczny kompozytor, jedna z największych indywidualności swoich czasów, nie zorganizował w wokół siebie grupy uczniów zapatrzonych w mistrza, by mogli potem działać choćby w części tak jak on. Jego uczniowie – a miał ich niemało – poszli właśnie w zupełnie innych kierunkach, ich zaś uczniowie – w jeszcze innych. Bo nie byli osadzeni w *s t y l a c h*, lecz przyjmowali *k o n c e p c j e*.

Stąd bierze się również ta niewyobrażalna różnorodność (i stąd też ciągłe ryzyko zaskoczenia, jakie musi podjąć słuchacz): podczas, gdy dawniej można było kompozytora „lokować” w jakimś stylu czy okresie (rzadko tylko ten czy ów nie mieścił się w przypisanej mu przez historię ramie i nieco z niej wystawał), tak teraz jeden twórca może z dowolną częstotliwością przebierać się w najrozmaitsze kreacje, choćby dlatego, że szuka najodpowiedniejszej dla siebie w jakimś momencie, by w następnym znów zamienić ją na inną. O austriackim kompozytorze nazwiskiem Ernst Kfienek mówiono, że jest „jednoosobową encyklopedią muzyki XX wieku”; przez siedemdziesiąt lat aktywności twórczej, bardzo bogatej zresztą, na jego kompozytorskim warsztacie znalazły się wszystkie istotne style, języki, techniki i koncepcje muzyczne, odzwierciedlając kierunek przyspieszonej i nieliniowej ewolucji nowej estetyki: wyrastając z konwencji postromantycznej, „zaliczył” atonalizm, za Bartókiem – witalizm, niemiecki ekspresjonizm, francuski impresjonizm, za Strawińskim – neoklasyzm, dalej postromantyczne załamanie, a z niego wzlot ku dwunastotonowości, skąd, biegnąc ku serializmowi, otarł się o dodekafonię, wreszcie – formę otwartą i aleatoryzm (choć niechętnie), by odkryć muzykę elektroniczną i taśmę, i żeby w końcowym okresie wypracować melancholijnie hybrydalny idiom, próbujący *a posteriori* wyciągnąć wnioski z tej szaleńczej gonitwy.

Postać Krenka wspaniale oddaje charakterystykę „nowego twórcy”, który reaguje na to, co interesującego się właśnie pojawiło, ale na zdobytym właśnie (przez

innych lub przez siebie) przyczółku nie odpoczywa długo, bo „nie ma na to czasu”. Wokoło zbyt dużo się dzieje, a twórca zbyt dużo już może.

Czy przy takim tempie i gęstości rzeczywistości twórcy pozostawia miejsce na uwzględnianie obcych gustów? Nie ma takiej możliwości. W efekcie to gusta nie nadążają za dziełami twórców. Ledwo odbiorca zapoznał się z jakimś nowym pomysłem, a już musi zrobić w świadomości miejsce na nowy, i to najlepiej właśnie taki, którego jeszcze na pewno, ale to na pewno nigdy nie było...

No cóż, przepraszam za banał – świat przyspieszył. Pojawił się efekt „mądrzejszego wnuka”; pokolenie „0” tworzy rzeczywistość, której pokolenie „-1” może już nie rozumieć, przyspieszając nadejście rzeczywistości pokolenia „+1”, i tak dalej. Więcej: mechanizm ten zaczął już działać w jednostkach mniejszych niż pokolenie, również – choć to paradoksalne – w sztuce. Nie dziwi więc, że po cichutku znika tak konstytutywny dla sztuki minionych wieków etos „mistrza i ucznia”. Nie dziwi, że twórca nie czuje się w obowiązku adresować swych dzieł do odbiorcy i „opiniować” ich u niego (dobrze oddaje tę zasadę mechanizm – skądinąd sam w sobie stosunkowo oczywisty i wytłumaczalny – promowania kompozytorów poprzez konkursy kompozytorskie, niedostępne przecież do wglądu tych, którzy potem otrzymują to jako „muzykę czołowych twórców”). I niech nas nie dziwi ten symboliczny dialog słuchacza-odbiorcy z kompozytorem:

- Co to za muzyka? Ja nie rozumiem, w jakim pan do mnie mówi języku...
- No i co? A ja się z kolegami jakoś dogaduję...

4.

Musica mollit mores, powiedzieliśmy...

Ta łacina tutaj to oczywiście trochę perfidny trik z mojej strony, ale niech mi to będzie wybaczone tytułem prawa do wyraźniejszego wyłożenia początkowych tez. Jeśli sentencja nie została w pełni odczytana, to nawet lepiej, bo widać bez przebarwień tłumaczenia, jak poważnie i z jakim antycznym patosem brzmi sobie po łacinie. Jeśli jednak została z powodzeniem odczytana, to być może powinienem się teraz wytłumaczyć.

Pozwoliłem sobie użyć tych słów nie na poziomie ich znaczenia i przekazu, lecz jako symbol, rodzaj wehikułu, wiozącego sens i metaforę. A tymczasem jest to jednak jedynie swobodne tłumaczenie hasła „muzyka łagodzi obyczaje”, autorstwa niezapomnianego Jerzego Waldorfa (w rzeczywistości zaś jego autorska trawestacja arystotelesowskiego „muzyka wpływa na uszlachetnianie obyczajów” w tłumaczeniu Ludwika Piotrowicza).

Otóż moim zdaniem trzeba w dzisiejszej dobie nieco ją przekształcić; uwzględniając wiek dwudziesty zamiast „muzyka łagodzi obyczaje”, powiedziałbym raczej: „muzyka odzwierciedla obyczaje”. A w większej skali – „sztuka i kultura od-

biciem poziomu cywilizacyjnego”. A może zanurkujemy do dna? „Ile piękna, tyle człowieczeństwa”...

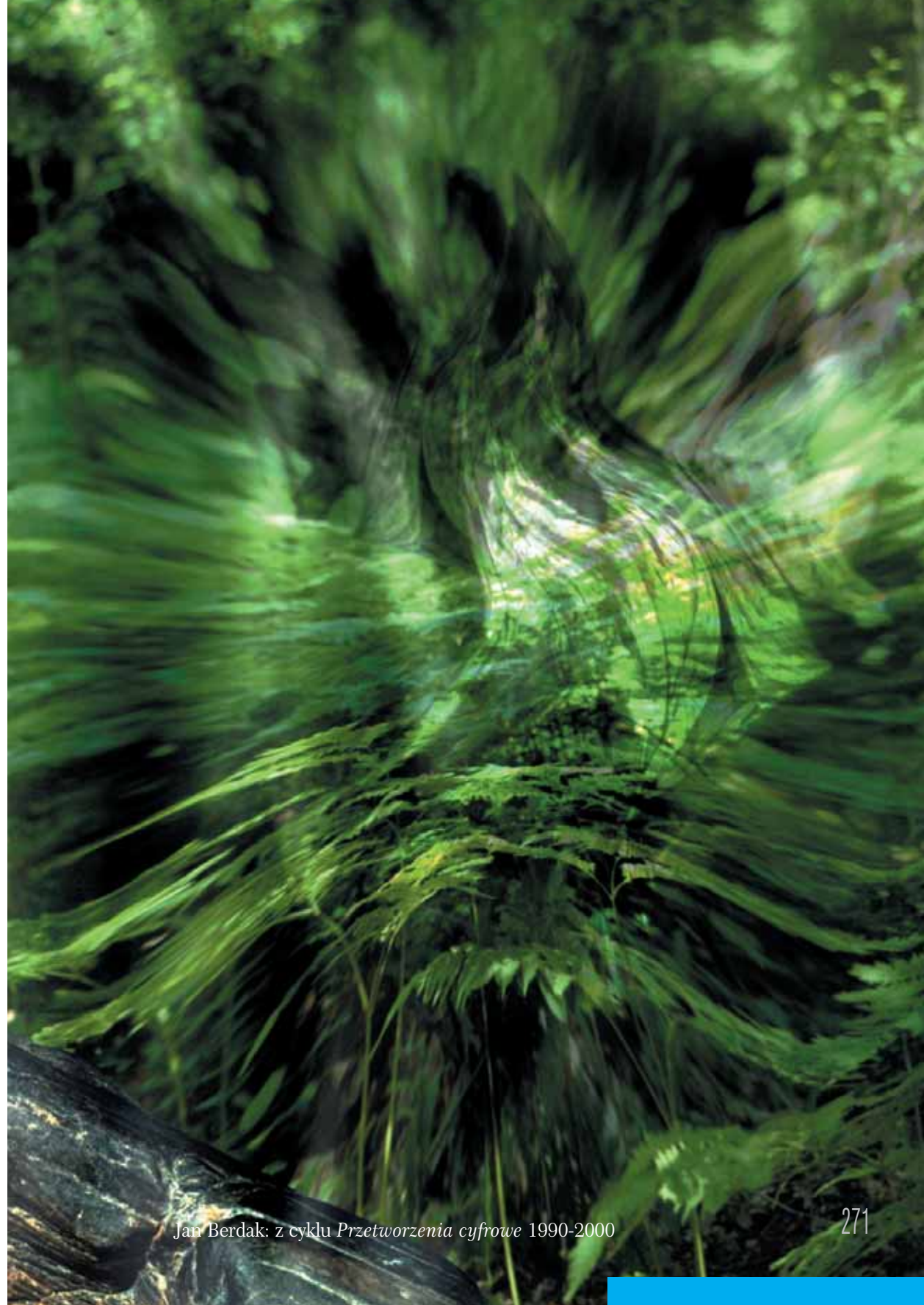
Nie – dno okazało się zbyt muliste; widać tutaj nieostro. Przecież istotna jest też gra przeciwieństw, więc może chodzi o to, że sztuka jest umiejętnością artystycznego zachowania równowagi tych przeciwieństw? Czyli również piękna i anty-piękna? Albo nawet „komfortu i dyskomfortu”? A może więc i „tego, co rozumiem” i „tego, czego nie rozumiem”? W końcu człowiek też jest tak zbudowany i jego „krok naprzód” (łac. *progressus*) bierze się z wahań i wyborów...

I nie ma rady: do tych wyborów, popychających sprawę naprzód, należy również wybór języka muzycznego przez kompozytora; wybór odrzucenia, na początku XX wieku, systemu dur-moll i wynikających z niego jakości ekspresyjnych i emocjonalnych, do których przez tyle wieków nas przyzwyczajano. Cóż mam więc robić? – zapyta słuchacz, zdezorientowany, być może na progu ostatecznego zniechęcenia. Uczyc się języków obcych, trzeba by odpowiedzieć. I to niestety wszystkich naraz. Bo żyjemy w czasach przypominających wielki bazar, gdzie jednym z głównych idiomów jest mnogość. Pozostaje liczyć na to, że zabytki po łacinie będą jeszcze dostępne przynajmniej dla tych, którzy będą tego bardzo potrzebować. Bo w tej łacinie, i w tej „łacinie”, jest coś, co jakoś nie pozwala jej umrzeć poprzez stulecia.

Kiedy moja córka podrośnie i będzie już usypiać swą własną córkę, przejeżdżający pod oknem samochód z puszczonej na cały regulator pop-przebojem może przecież obudzić maleństwo. Włączę wtedy zabawkową karuzelę i będę patrzył, jak dziecina niesprawnymi rączkami próbuje uchwycić próżnię między zwierzątkami, nie rozumiejąc jeszcze zasady ruchu, a już na pewno nieświadoma, że to tylko hologram (czy inny jakiś cud techniki, charakterystyczny dla przyszłych dziesięcioleci postępu technologicznego).

Ale w końcu się zmęczy tą nierówną walką i zaśnie, wśród imitujących pozytywkę dźwięków. A one będą rozpląwać się po cichym pokoju, wnikać w podświadomość mojej wnuczki, która nie będzie przecież wtedy jeszcze wiedzieć ani że to *Kolysanka*, ani kto to był ten Brahms, który skomponował ją dawno, dawno temu.

Bo żyjemy w czasach
przypominających
wielki bazar, gdzie
jednym z głównych
idiomów jest mnogość.



Stanisław S. Nicieja

Drohobycz



Drohobycz — Rynek — R

W przeciwieństwie do Truskawca, który na zawsze stracił urok przedwojennego kurortu, bo unicestwiły go molochy współczesnych sanatoriów i domów wczasowych, Drohobycz zachował atmosferę dziewiętnastowiecznego i międzywojennego skansenu. Śródmieście i dzielnice willowe, rzec można – na szczęście, tkwią w letargu. Kamienice i wille drohobyckich milionerów: nafciarzy, pośredników, adwokatów, kupców, choć z reguły zaniedbane, z sypiącymi się elewacjami, nadal imponują bogactwem sztukaterii, kutymi bądź żeliwnymi ogrodzeniami, pięknem otaczających je zdziczałych dziś ogrodów. Zachował się polski cmentarz w Drohobycz. Czas tu się zatrzymał i ma wszelkie znamiona scenografii z filmu Wojciecha Hassa *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Tak już jest, że potencjał materialny miasta odzwierciedlają cmentarze. Drohobyccy kupcy, przemysłowcy, prawnicy, notariusze, dyrektorzy, zarządcy i inżynierowie w rafineriach wznosili na grobach swych krewnych okazałe grobowce, pomniki i rzeźby cmentarne, które przetrwały do dziś. Był czas, gdy Drohobycz był po Krakowie i Lwowie najbogatszym miastem Galicji. Jaka była do tego droga?

Historia miasta

„Tam, gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu, ta wybrana kraina – to miasto jedyne na świecie”. Tak pisał o Drohobycz Bruno Schulz.

Drohobycz należy do najstarszych miast Grodów Czerwieńskich. Archeolodzy potwierdzają, że już w XII wieku istniała tu ufortyfikowana osada, a w połowie XIV wieku był to jeden z największych ośrodków warzenia soli na Podkarpaciu. Kolebką osady

obfitującej w złoża solankowe była najstarsza dzielnica późniejszego Drohobycza – Zwarycz (etymologicznie – od warzenia soli)¹. Po tę sól, podobno „białą jak śnieg”, ściągali kupcy z całej Europy, a królowie Polski od Kazimierza Wielkiego po Stanisława Augusta „innej soli nie zwykli jadać”².

Trwają spory wśród historyków, od czego pochodzi nazwa tego miasta i nikt nie jest w stanie udowodnić, która z licznych legend jest najbardziej prawdopodobna. Jedna z nich, chyba najmniej wiarygodna, mówi, że miasto założyli koloniści spod krakowskiego Biecza jako Drohoj Biecz – drugi Biecz: Drohobycz. Inna wersja głosi, że istniała tam stara osada o nazwie Bycz, którą doszczętnie spalili Tatarzy w XII wieku. Później w tym miejscu zbudowano nową osadę

¹ T. M. Trajdos, T. Zaucha, *Drohobycz miasto królewskie i jego kościoły*, Warszawa 2001, s. 11–12.

² F. Iwanicki, *Tobie Drohobycz*, Warszawa 1999, s. 12.

Stanisław Sławomir Nicieja,

ur. 1948. Historyk, biografista, profesor zwyczajny w Instytucie Historii Uniwersytetu Opolskiego. Dwukrotnie rektor Uniwersytetu Opolskiego. Senator RP V kadencji. Znanca kresów wschodnich i emigracji londyńskiej, autor kilkuset artykułów naukowych i popularnonaukowych oraz dwunastu książek, m.in. *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie*, *Panteon Orłąt Lwowskich*, *Z Kijowa na Piccadilly*, *Jałta z perspektywy półwiecza*. Współautor wielu filmów dokumentalnych realizowanych przez TVP. Laureat prestiżowych nagród. Mieszka w Opolu.

i nazwano ją „Druhi” – „Bycz”. Z połączenia obu członów powstała nazwa Drohobycz. Mściwój Mściwujewski (1883–1954), polonista w drohobyckim gimnazjum, ale dla miasta zasłużony szczególnie jako historyk, twierdził też, że nazwa pochodzi od imienia Drogowit, czyli Drogobyt³. W każdym bądź razie dopiero Kazimierz Wielki nadał Drohobyczowi prawa miejskie i herb przedstawiający orła polskiego z błękitną tarczą na piersi, na której namalowanych było 9 topek soli. Herb ten został zmieniony przez Austriaków, przez cesarza Józefa II, w 1788 roku: na niebieskiej tarczy ze złotą koroną i obwódka umieszczono w rzędach po 4–3–2 beczki soli. Drohobycz otrzymał również tytuł „Wolne Królewskie Miasto”⁴. Nie ulega wątpliwości, że Drohobycz był sławnym ośrodkiem warzenia soli. To było jedno z głównych źródeł jego bogactwa. Franciszek Iwanicki, jeden z kronikarzy miasta, pisał: „Drohobycz na topkach soli stoi”⁵.

W siedemsetletniej swej historii Drohobycz przeżywał okresy wzlotów i upadków. Wznoszono w nim okazałe budowle: zamek, ratusz, kościoły, cerkwie, synagogi. Przez te wieki miasto było niszczone przez Tatarów, Kozaków, wojska Rakoczego, konfederatów i szwadrony rosyjskie⁶. Ale podnosiło się. Majestatu dodawał mu zawsze kościół farny pod wezwaniem św. Bartłomieja, prawdziwa warownia z czerwonej cegły. Chronili się w jej murach ludzie w czasie wojennych pożóg i niejednokrotnie tam ginęli wycinani przez Tatarów i Kozaków, o czym świadczą malowidła na ścianach oraz liczne epitafia i płaskorzeźby⁷. Okna świątyni zdobiły witraże autorstwa Matejki, Wyspiańskiego i Mehoffera. Obraz w głównym ołtarzu był prawdopodobnie dziełem Wenecjanina Tomasza Dolabelli – dekoratora Wawelu w czasach Wazów. Nazwiska artystów, którzy zdobili świątynię drohobycką, świadczą o klasie i bogactwie miejscowego mieszczaństwa.

Świątynia ta przetrwała najgorsze czasy, nawet pół wieku bolszewickiego bezbożnictwa, kiedy była magazynem. Zachował się w niej do dziś nagrobek Katarzyny Ramułtowej, według wybitnego polskiego historyka sztuki, lwowianina Mieczysława Gębarowicza (1893–1984), jeden z najciekawszych zabytków polskiego renesansu⁸.



Katarzyna Ramułtowa była mieszczką, żoną żupnika, czyli zarządcy drohobyckich kopalń soli, podobno wyjątkowo piękną, bo jak głosiła pieśń gminna: „Oto idzie Ramułtowa, drobna nóżka, piękna głowa”. Jej nagrobek w drohobyckiej farze, arcydzieło renesansu, wyszedł spod dłuta krakowskiego rzeźbiarza Sebastiana Czeszka⁹.

Ważną i okazałą budowlą w mieście był ratusz, który w latach dwudziestych XX wieku przebudowano gruntownie według projektu Mariana Nikodemowicza (1890–1952), wykładowcy geometrii wykreślnej i perspektywy malarstwa na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej. Warto pamiętać, że Nikodemowicz, z pochodzenia Ormianin, był też projektantem znanej Bursy Abrahamowiczów we Lwowie, kościoła w Brzuchowicach i domu zdrojowego zwanego „Pałacem Murowanym” z 1936 roku w Morszynie koło Stryja¹⁰.

Imponującymi budowlami w Drohobyczu były też: Duża Synagoga, drewniana cerkiew św. Jura z trzema potężnymi, baniastymi hełmami, gmachy starostwa, rady powiatowej, Żydowskiego Domu Sierot, „Sokoła” oraz gimnazjum, gdzie kształciła się cała plejada wybitnych postaci, których biografiami wypełniona jest ta książka.

Nie sposób pominąć dwóch wybitnych postaci związanych z Drohobyczem okresu I Rzeczypospolitej. Byli to: Jerzy Kotermak (1450–1494), znany też jako Jurij Drohobycz (tego określenia używają głównie Ukraińcy) – lekarz, astronom i astrolog,

³ M. Mściwujewski, *Z dziejów Drohobycza*, cz. I, Drohobycz 1925, s. 14; cz. II, z rysunkami J. S. Stupnickiego, Drohobycz 1939, s. 193.

⁴ Idem, *Królewskie Wolne Miasto Drohobycz*, Lwów–Drohobycz 1929, s. 8; M. Mazur, *Neudorf-Polminowice. Współzycie narodowości na Ziemi Drohobyckiej*, Poznań 1998, s. 11,40. Tam też wiele wartościowych fotografii Drohobycza i okolic. Zob. też: H. Lepucki, *Działalność kolonizacyjna Marii Teresy i Józefa II w Galicji 1772–1790*, Lwów 1938.

⁵ F. Iwanicki, op. cit., s. 12.

⁶ B. Janusz, *Z dziejów Drohobycza*, „Straż Polska”. Pismo literackie i społeczne, Lwów–Katowice 1926, nr 9, s. 27.

⁷ T. Trajdos, A. Brzustkova, A. Kulewski, *Inskrypcje historyczne fary w Drohobycz*, Kraków 1996; T. Trajdos, T. Zaucha, *Drohobycz...*, s. 94–130.

⁸ S. S. Nicieja, *Mieczysław Gębarowicz, papież Polonii lwowskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 12, s. 157–166.

⁹ J. Smaza, *Nagrobek w drohobyckiej farze*, „Spotkania z Zabytkami” 1991, nr 3, s. 25. Zob. też: A. Bulkiewicz, *Walka o zwrot kościoła w Drohobycz* 1988–1989, Wrocław 1999.

¹⁰ M. Nikodemowicz, *Z albumu dziadka*, „Nasz Dziennik”, 17 X 2003.

profesor uniwersytetów w Bolonii i Krakowie, medyk na dworze króla Kazimierza Jagiellończyka, wybitny humanista. Dziś w centrum Drohobycza, przy farze, stoi dobrej klasy artystycznej jego pomnik z brązu dłuta Teodozji Bryż, autorki m.in. kilku ważnych pomników (jak choćby Salomei Kruszelnickiej) na cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie. Monument ten odsłonił 19 września 1999 roku prezydent Ukrainy Leonid Kuczma w bardzo uroczystej oprawie artystycznej¹¹.

Drugim wybitnym drohobydzianinem, który w Polsce znalazł się w elicie kulturalnej dwóch królów – Stefana Batorego i Zygmunta III Wazy – był Marcin Laterna (1552–1598), jezuita, pisarz, kaznodzieja, spowiednik królewski, następca Piotra Skargi, autor głośnego swego czasu dzieła „Harfa duchowna”. Laterna należał do najbardziej wojowniczych kontrreformatorów. Broniąc wiary, poniósł męczeńską śmierć. Został poćwiartowany i wrzucony do Morza Bałtyckiego przez szwedzkich protestantów¹².

Ponadto dwie rzeczy jeszcze wyróżniały Drohobycz spośród podobnych doń miasteczek w Grodach Czerwieńskich. Pierwsza, że na polach okalających go wsi dojrzewały najsmaczniejsze w Galicji cebule, co przyniosło miastu miano „stolicy galicyjskich cebularzy”. Druga, to fakt, że chłopci z okolic Drohobycza z dawien dawna zbierali ropę naftową, która samoistnie gromadziła się w rowach i wszelkich zagłębieniach na ich łąkach. Niezbyt pachnącą substancję zalecali miejscowi znachorzy jako środek leczniczy czyniący cuda. Gęsta ropa była używana jako mazidła i smary głównie do wozów i kołowrotów¹³. Kręcili się więc po okolicy tzw. maziarze, handlujący tymi produktami. Warto pamiętać, iż ropę naftową znano już w starożytności i wykorzystywano ją m.in. do balsamowania ciał oraz w celach leczniczych i w technice wojskowej do płonących strzał.

W 1907 roku we wsi Starunia koło Stanisławowa w czasie wydobywania wosku ziemnego znaleziono tuszę mamuta i nosorożca włochatego. Zostały one przewiezione natychmiast do Muzeum Przyrodniczego Dzieduszyckich we Lwowie., gdzie znajdują się do dzisiaj. Zwierzęta te zostały na swój sposób „zabalsamowane”, gdyż przed tysiącami lat silny prąd wodny zepchnął je do sadzawki nasyconej ropą naftową wymieszaną z solą, co zapobiegło rozkładowi ich ciał. W tych warunkach bakterie nie mogły działać, sól natomiast wsiąkła w skórę i zakonserwowała ją. Podobne asfaltowe jamy z La Brea w Los Angeles znane są na całym świecie dzięki wydobyciu z nich wielkiej liczby zachowanych w świetnym stanie szkieletów należących do prehistorycznych ssaków i ptaków.

Nie było wówczas w Galicji pieniędzy na badania naukowe w okolicach Drohobycza czy Słobody Rungurskiej. Nie zaprzętało sobie głowy poszukiwaniami zakonserwowanych mamutów. A szkoda. Raz tylko Polska Akademia Umiejętności zdobyła fun-

duze i w 1929 roku wydobyto tuszę jesscze jednego włochatego ssaka z epoki plejstoceńskiej, który dziś znajduje się w Muzeum Przyrodniczym w Krakowie.

W 1810 roku dwaj kupcy otworzyli w Drohobyczu zakład, w którym uzyskiwano płynną ropę naftową oraz „olej świecący”. Było to przedsięwzięcie na skalę światową, bo nikt przed nimi tego nie uczynił. Magistrat w Pradze czeskiej zamówił trzysta cetnarów oleju z Drohobycza, aby oświetlać nim ulice miasta. „Dwaj drohobyccy fabrykanci – pisał Martin Pollack, austriacki pisarz – otwarli niemal wrota do nowej ery: przyczyną ich niepowodzenia były fatalne w Galicji szlaki komunikacyjne, które uniemożliwiały regularne dostawy”¹⁴.

Galicyjska Pensylwania

Przekonanie, że kolebką przemysłu naftowego jest Pensylwania, nie znajduje potwierdzenia w źródłach, gdyż w Ameryce początki tego przemysłu datują się na rok 1839, po wywierceniu pierwszego szybu obok miasta Titusville. Tymczasem w Borysławiu było już 30, a w Słobodzie Rungurskiej 40 studzien ropnych¹⁵. Jednak przemysł amerykański rozwinął się o wiele szybciej niż w Galicji. Tam była eksplozja wprost lawinowa, głównie ze względów technicznych, natomiast Austria, chcąc utrzymać ziemie polskie w letargu, hamowała w Galicji inwestycje. To spowodowało opóźnienie i ropa galicyjska popadła w zapomnienie. Dopiero 40 lat później Ignacy Łukasiewicz przedstawił swój wynalazek oświetlania lampami naftowymi i znalazł kontrahenta – początkowo lwowski szpital, a później dworzec północny w Wiedniu rozbłysnął światłem uzyskanym dzięki mazistej cieczy. I wtedy nastąpił prawdziwy początek „galicyjskiej Pensylwanii” – jak nazwano później zagłębienie naftowe przecięte Tyśmienicą. W szczytowym 1909 roku, jak pisze Wiesław Budzyński, z dworca w Drohobyczu wyeksportowano 200 tysięcy cystern ropy naftowej. Przyrost był gwałtowny. W 1907 roku milion 175 tysięcy ton. W 1908 – milion 718 tysięcy ton, w 1909 – już 2 miliony 86 tysięcy ton¹⁶.



¹¹ A. Schreyer, *Jerzy Kotermak*, „Ziemia Drohobycka” 2000, nr 14, s. 49–52.

¹² S. Cieślak, *Marcin Laterna, działacz kontrreformacyjny*, „Ziemia Drohobycka” 2002, nr 16, s. 62–66.

¹³ M. Pollack, *Po Galicji*, Olsztyn 2000, s. 26–27.

¹⁴ Ibidem, s. 28.

¹⁵ B. Janusz, „Przemysł naftowy” 1925, nr 2, s. 17.

¹⁶ W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 14; B. Janusz, „Przemysł Naftowy”..., s. 21.

To nakręcało koniunkturę. Przez dworzec drohobycki przetaczały się pociągi towarowe z materiałami budowlanymi, meblami i żywnością. Czarny płyn, ropa – stawał się złotem i walczono oń jak o złoto.

Fama szybkiego bogacenia ściągała do Drohobycza oprócz inwestorów, przemysłowców, bankowców, kupców, inżynierów, wiertaczy, eksperymentatorów, wynalazców, również wszelkiej maści „niebieskie ptaki”, poszukiwaczy przygód i fortun, awanturników i szulerów. Co pewien czas miejscowa prasa odnotowywała zabójstwa lub samobójstwa bogatych nafciarzy, kupców, nieszczęśliwych rywali w miłości czy hazardzistów. Warto wiedzieć, że w 1915 roku w Drohobyczu było 51 kancelarii adwokackich; dla porównania – w tej samej wielkości Łodzi było ich 17¹⁷.

Bogactwo widać było zwłaszcza na ulicy Stryjskiej, gdzie wznoszono okazałe kamienice, które naśladowały wiedeńską secesję, paryski eklektyzm, praski modernizm i berliński Bauhaus. To ta ulica była dla Schulza inspiracją do napisania opowiadania *Ulica Krokodyli*. Zdegustowany drapieżną ekspansją bogactwa, oszołomiony tempem przeobrażeń, które zaskakiwało niemal codziennie czymś nowym, pisał: „Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę. [...] Pseudoamerykanizm, zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną lecz pustą roślinnością lichą pretensjonalności. Widziało się tam kamienice o karykaturalnych fasadach, oblepione monstrualnymi sztukateriami [...]”.

Rzędy małych, parterowych domków podmiejskich zmieniają się z wielopiętrowymi kamienicami, które zbudowane jak z kartonu, są konglomeratem szyldów, ślepych okien biurowych, szklistoszarych wystaw, reklam i numerów. Pod domami płynie rzeka tłumy. Ulica jest szeroka jak bulwar wielkomiejski, ale jezdnia, jak place wiejskie zrobiona z ubitej gliny, pełna jest kałuż i trawy. [...] Mieszkańcy miasta dumni są z tego odoru zepsucia, którym tchnie ulica Krokodyli. Nie mamy potrzeby niczego sobie odmawiać – myślą z dumą – stać nas i na prawdziwą wielkomiejską rozpustę. [...] Unosi się tu leniwy i rozwiązły fluid grzechu. Ulica Krokodyli była koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomiejskiego”.

Tak to widział Schulz, ale procesów gwałtownej industrializacji Drohobycza nie dało się już zatrzymać. Zmieniały się ulice, place, potęgował się ruch, miasto stawało się tygłem przemian.

Drohobycz zmotoryzowany

Rosły jak grzyby po deszczu drohobyckie pałacyki i wille bogaczy. Po ulicach przemykały najdroższe bentleye, mercedesy, packardy, fiaty i austro-daimlery, mijając chłopskie drewniane furmanki. Spotykało się też pierwsze samochody pol-

¹⁷ Ilustrowany Kalendarz „Śmigusa” na rok 1915 – wykaz imienny adwokatów na prowincji.



skiej konstrukcji. Wśród nich słynny Ralf Stetysz. Za tą na pierwszy rzut oka niepolską nazwą krył się jak najbardziej rodzimy produkt, bo nazwa samochodu była kombinacją pierwszych liter warszawskiej fabryki: **R**olniczo-**A**utomobilowo-**L**otnicza **F**abryka (RALF) i nazwiska projektanta: inżyniera hrabiego **S**tefana **T**yszkiewicza (STETYSZ)¹⁸.

Drohobycz należał do najbardziej zmotoryzowanych miast Galicji i Polski międzywojennej. Dyrekcje dużych przedsiębiorstw udzielały swoim pracownikom na dogodnych warunkach tzw. „pożyczek motoryzacyjnych” na zakup motocykli i samochodów. Celował w tym zwłaszcza „Polmin”. W 1938 roku na stadionie „Strzelca” w Kolonii Polmin zgromadziło się 60 pojazdów pracowników i współpracowników tego przedsiębiorstwa. Zjechało tam wielu posiadaczy luksusowych samochodów, członków działającego od 1908 roku na terenie Lwowa i Krakowa Galicyjskiego Klubu Automobilowego, którego pierwszym prezesem był hrabia Andrzej Potocki. Wśród uczestników tego zjazdu był Władysław Fiebert – właściciel kopalni wosku w Borysławiu, który miał trzy luksusowe sportowe kabriolety przednich marek: Austro-Daimler, Bugatti i Lancia¹⁹. Właścicielem luksusowych samochodów był również burmistrz Drohobycza Rajmund Jarosz. Na co dzień jeździł supernowoczesnym czar-

¹⁸ S. Szelichowski, *Sto lat polskiej motoryzacji*, Kraków 2003, s. 26.

¹⁹ J. M. Pilecki, *Rozmaitości z myszką*, „Ziemia Drohobycka”, nr 17–18, Wrocław 2004, s. 85.

nym packardem. Bywał też na zjazdach posiadaczy samochodów w Drohobyczu Jan Ripper – mistrz Polski w wyścigach samochodowych, który wslawił się tym, iż na swoim sportowym bugatti wygrał we Lwowie zawody, wyprzedzając słynnego wówczas „czempiona automobilizmu” Włocha Caracciollę²⁰.

Mimo że ruch na drogach był wówczas nieporównywalny z dzisiejszym, co pewien czas dochodziło do tragicznych wypadków samochodowych, o których pisała prasa. Głośna tragedia rozegrała się 10 września 1938 roku. Znany drohobycki adwokat, doktor praw Krzysztof Durkalec, posiadający willę przy ulicy Sobieskiego i supernowoczesny motocykl marki Harley-Dawidson z przyczepą, zwaną też „wózkiem” bądź „czołenkiem”, wybrał się tego dnia z rodziną swoim pojazdem do Lwowa. Durkalcowie byli powszechnie znaną w Drohobyczu rodziną. Janina Durkalcowa, z pochodzenia Węgierka, z domu Szabö, była popularną śpiewaczką odnoszącą sukcesy w operetkach, m.in. w „Księżniczce Czardasza” Kalmana wystawianej w Drohobyczu. Była też nauczycielką gry na fortepianie. Wyróżniała się elegancją i wysokim wzrostem. Świetnie tańczyła, przyciągając uwagę na balach. Była też niezwykle aktywna w organizacji różnych imprez kulturalnych w Drohobyczu.

Feralnego dnia usiadła w przyczepce prowadzonego przez męża motocykla, a na tylnym siedzeniu zajął miejsce ich młodszy syn, czternastoletni gimnazjalista, Zbigniew Kornel. Wyjechali szosą na Stryj i po kilku kilometrach, pod Gajami Wyżnymi, motocykl zderzył się czołowo z samochodem ciężarowym marki Ford firmy transportowej „Mojak-Bernstein”. Kierowca motocykla wbił się głową w maskę ciężarówki, Durkalcowa przeleciała przez maskę na pobocze, a syn wypadł na jezdnię. Śmierć ponieśli na miejscu.

Długo badano przyczynę wypadku, dziwiąc się, jak mogło do niego dojść na prostej drodze. Podejrzewano, że przyczyną mógł być albo kurz na wysuszonej niewybrukowanej jezdni, albo wybój, który chciał ominąć jeden z kierujących. Samochód ciężarowy miał tylko niewielkie wgniecenie osłony chłodnicy. Tragedia ta była sensacją długo komentowaną²¹.

„Junak Drohobycz”

Miał też Drohobycz swój słynny, dający mieszkańcom dumę, klub sportowy z bardzo silną sekcją piłki nożnej. Zwał się „Junak Drohobycz”. Warto dziś przypomnieć, kiedy w Polsce nazwy klubów tak bardzo zmarniały i tak często są zmieniane przez kolejnych sponsorów nieszanujących tradycji, że przed wojną kluby, zwłaszcza na Kresach, nosiły romantyczne nazwy: „Świtez”, „Pogoń”, „Hasmonea Lwów”, „Kotwica Pińsk”, „Sokół Równe”, „Śmigły Wilno”, „Kresy Tarnopol”, „Rewera Stani-

slawów”, „Pokucie Kołomyja”, „Janina Złoczów”, „Korona Sambor”, „Czuwaj Przemysł”, „Strzelec Boryslaw”. W Drohobyczu za patrona wybrano junaka, czyli młodzieńca sprawnego, zdrowego, ofiarnego.

Właściwym twórcą sukcesów klubu był dr płk Mieczysław Młotek (1893–1986). Historyk sportu Andrzej Gowarzewski nazwał go „prawdziwym pasjonatem futbolu, który w niewielkim Drohobyczu wymarzył sobie piłkarską ekstraklasę”²².

Mieczysław Młotek był rzeczywiście fenomenalnym organizatorem i działaczem sportowym. Przed objęciem przezeń prezesury „Junak Drohobycz” był mało liczącym się zespołem. Dzięki stworzeniu silnego finansowego zaplecza i radzie społecznej, do której weszli: starosta Emil Wehrstein; prezydenci: Drohobycza – Michał Piechołowicz i Boryslawia – Tadeusz Rossowski; dyrektor potężnej rafinerii „Polmin” Zygmunt Biluchowski; dyrektor gimnazjum, senator RP Tadeusz Kaniowski i komendant garnizonu ppłk Józef Gawlik, zespół zaczął awansować z zadziwiającą szybkością.

Młotek ściągnął do Drohobycza znakomitego trenera Tadeusza Krasonia – byłego piłkarza lwowskiej Lechii i kilku świetnych zawodników, m.in. Adama Niemca z „Czarnych Lwów”, Jana Hemerlinga z „Pogoni Lwów”, Tadeusza Żuławę, Józefa Kruczka z „Cracowii”, Antoniego Fajarskiego, Stanisława Gerulę i Bolesława Habowskiego z „Wisły Kraków”. A trzeba wiedzieć, że były to najlepsze zespoły II RP. W samym Drohobyczu też objawiło się kilka talentów, jak Tadeusz Makomaski (krewny Zbigniewa, znanego lekkoatlety), Gerard Grzywacz, czy Stanisław Bentkowski.

Reorganizacja klubu, dobre finansowanie i żelazna dyscyplina, którą wprowadził Mieczysław Młotek, spowodowały, że „Junak Drohobycz” z ostatniego miejsca w klasie A w ciągu trzech sezonów stanął przed realną szansą awansu do ekstraklasy. „Gwałtowny rozwój klubu przeszedł wszelkie oczekiwania” – pisano, gdy 15 sierpnia 1937 roku na neutralnym boisku w Stryju piłkarze „Junaka” pokonali w trzecim barażowym pojedynku zespół „Kresy Tarnopol”²³. Mecz oglądało cztery tysiące widzów, w tym ponad połowę stanowili kibice „Junaka”, którzy przyjechali specjalnym pociągiem z Drohobycza. Dwa lata później „Junak” walczył już o mistrzostwo okręgu lwowskiego (najsilniejszego w kraju) i jednocześnie o wejście do ekstraklasy.

Historia w różny sposób potrafi być okrutna. Odczuł to w osobliwym wymiarze Mieczysław Młotek, który doprowadził „Junaka Drohobycz” na próg ekstraklasy w sierpniu 1939 roku. Ostatni mecz rozegrano 27 sierpnia, a dwa dni później zawodników zmobilizowano do armii²⁴. We wrześniu wybuchła wojna i „Junacy” nie rozegrali już w Drohobyczu żadnego meczu. Młotek z zawodnikami przedarł się na Węgry, a później na Bliski Wschód i tam tworzył drużynę piłkarską w ramach Brygady Karpackiej. Grali i zwyciężali z reprezentacją Iraku (6: 1), Iranu (2: 1). Byli na froncie włoskim pod Monte Cassino, a później w Wielkiej Brytanii. Płk Mieczysław Młotek

²⁰ J. Janicki, *Czkawka*, Warszawa 2000, s. 201.

²¹ Ibidem. Według relacji Czesława Bilińskiego i W. Szymańskiego.

²² A. Gaworzewski, *Lwów i Wilno. Dzieje polskiego futbolu kresowego*, Katowice 1997, s. 109.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 110.

tek był głównym organizatorem drużyn na zapleczu frontu, przygarniał i pomagał wielu piłkarzom Ślązakom zbiegłym z szeregów Wehrmachtu. Czynił to i później na emigracji w Londynie. To on sprawił, że utalentowany bramkarz „Junaka Drohobycz” Stanisław Geruli zagrał w 1952 roku jako pierwszy Polak na słynnym stadionie Wembley w finale Pucharu Anglii²⁵.

„Junak Drohobycz” miał oprócz sekcji piłki nożnej silną sekcję lekkoatletyczną, wydawał własne pismo o nazwie „Junak”, które redagował Andrzej Chciuk, oraz duży, nowoczesny stadion z zapleczem i basenami pływackimi. Na tym stadionie odbywały się mityngi lekkoatletyczne. Do historii wszedł mityng, w którym wzięła udział najwybitniejsza polska lekkoatletka w II RP Stanisława Walasiewiczówna (1911–1980) – złota medalistka olimpiady w Los Angeles (1922), srebrna medalistka z Berlina (1936), dziesięciokrotna rekordzistka świata w biegach krótkich i skoku z dal i 54-krotna rekordzistka Polski²⁶.

Miasto tygiel – stolica zagłębia naftowego

Drohobycz stawał się najbardziej kosmopolitycznym miastem w Polsce. Zjeżdżali tu koncertować sławni artyści operetek: wiedeńskiej, berlińskiej i warszawskiej. Wydarzeniem był koncert znanego hiszpańskiego skrzypka Juana Manena. Słyszało się tu stale wiele języków, w tym angielski, francuski, niemiecki, holenderski. Pisarze Iwan Franko, Bruno Schulz, Andrzej Chciuk, Kazimierz Wierzyński, mitologizujący ten świat, a właściwie swoją małą ojczyznę, słyszeli na co dzień stukot siekier ogołacających miejscowe lasy, jęk pól, syk kotłów w rafineriach, tętnienie motorów. To był czas i świat wielkiej improwizacji. Przy zbiornikach, cysternach na wielkim dworcu towarowym i w rafine-



²⁵ H. Miszczyszyn, *Dr plk Mieczysław Młotek*, „Ziemia Drohobycka” 2002, nr 16, s. 74–76.

²⁶ Ibidem, s. 74.

riach pracowało na co dzień tysiące robotników. Według spisu powszechnego z 1931 roku w powiecie drohobyckim mieszkało 194456 osób, z tego w Drohobyczu 32261 (katolików – 10 629, grekokatolików – 8 194, Żydów – 12 931, prawosławnych – 425, innych – 364). W Radzie Miejskiej w Drohobyczu zasiadało 8 Polaków, 8 Ukraińców, 8 Żydów. Prezydentami Drohobycza w II Rzeczpospolitej byli: Leon Reutt (1919–1931), Rajmund Jarosz (1932–1935), dr Michał Piechowicz (1936–1939). Wiceprezydentami Drohobycza byli z reguły Żydzi. Starostą drohobyckim był Emil Wehrstein (1888–1959) wywodzący się z rodziny niemieckiej. Wbrew pomówieniu, które, nie sprawdzwszy, upowszechnił Andrzej Chciuk w *Ziemi księżycowej*, nigdy nie podpisał volkslisty ani też nie był reichsdeutschem. Był polskim patriotą, działał w AK i w WIN-ie; aresztowany przez bezpiekę w 1946 roku został skazany na karę śmierci zamienioną na dożywocie. Wyszedł z więzienia we Wronkach po ośmiu latach na podstawie amnestii. Zmarł w Bytomiu, gdzie po wojnie mieszkała jego żona, Helena z Topolnickich (1892–1980), i córka Roma²⁷.

Opracowania naukowe i wspomnienia licznych drohobyczan nie odnotowują poważnych konfliktów narodowościowych, mimo że było to miasto wielu nacji, a Marian Hemar nazwał je „półtora miastem” – pół polskim, pół żydowskim, pół ukraińskim. Nie było tu takich przypadków, jak choćby we Lwowie, gdzie czasem lała się krew na uniwersytecie czy na ulicach. Polacy, Żydzi, Ukraińcy, ale też Niemcy, Ormianie, Austriacy i takie grupy etniczne, jak: Huculi, Łemkowie i Bojkowie żyli w czasach austriackich i w II Rzeczpospolitej raczej w życzliwej sobie symbiozie. Jerzy Drobiszewski, publicysta, który po wojnie osiadł w Australii, we wspomnieniach pt. *Drohobycz wielokulturowy* pisał szeroko o swych przyjaźniach z kolegami gimnazjalnymi pochodzenia ukraińskiego, żydowskiego, o relacjach, jakie występowały między rodzicami jego kolegów, którzy potrafili rozmawiać ze sobą i po polsku, i po ukraińsku – wymiennie, że w Drohobyczu w szkołach uczono i języka polskiego, i ukraińskiego, i hebrajskiego, a także jidysz. W konkluzji stwierdzał: „Można zapytać, czy rzeczywiście nie było w Drohobyczu zadrażnień narodowościowych? Były, ale rzadkie i nieostre w tym wielokulturowym społeczeństwie. Słyszeliśmy o zajęciach antyżydowskich na lwowskich uczelniach z końcem lat trzydziestych i o zdecydowanym sprzeciwie polskich profesorów, m.in. Kazimierza Bartla i Stanisława Kulczyńskiego. W Drohobyczu osobiście pamiętam dwie bójki – polsko-żydowską i polsko-ukraińską. Ale obie po meczach piłki nożnej, co jak wiemy nie jest miarodajne dla oceny stosunków narodowościowych”²⁸.

(Fragment książki *Kresowe trójmiasto. Truskawiec – Drohobycz – Borysław*)
Ilustracje pochodzą z archiwum Autora

²⁷ M. Mazur, op. cit., s. 56; W. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 445.

²⁸ Cyt. za: „Gazeta Lwowska”, 15–30 XI 2001, s. 4.

Maciej Borkowski

Opole

w roku **1914**



Rok 1914, ostatni rok pokoju, rozpoczął się w Opolu tradycyjnymi balami – jeden z nich organizowała modna restauracja „Goldene Sonne” przy Malapanerstrasse 55. Na początku stycznia dotarła do miasta wiadomość o zgonie Rudolfa von Bittera, prezydenta rejencji opolskiej w latach 1888–1898. Również w styczniu swój gabinet dentystyczny do nowo wybudowanego domu przy Krakauerstrasse 48 przeniósł Anton Dams. W teatrze miejskim można było obejrzeć *Pygmaliona* G. B. Shawa, a w połowie miesiąca gazety donosiły o zaplanowanym na 27 stycznia dorocznym, uroczystym przyjęciu z okazji urodzin cesarza Wilhelma II. W Komitecie organizacyjnym balu od-



bywającego się tradycyjnie w najlepszej sali hotelu „Form” (bilet wstępu kosztował 4 marki i 50 fenigów), znajdowali się wszyscy najważniejsi obywatele miasta – między innymi pastor Dobschuetz, proboszcz Abramski, rabin Goldmann, prezes sądu Leuschner, nadburmistrz Neugebauer, prezydent rejencji von Schwerin, dyrektor gimnazjum Sprotte, dyrektor poczty Stroh i starosta powiatowy Luecke. Na przełomie stycznia i lutego dużą atrakcją dla mieszkańców miasta przygotowało kino „Central Lichtspiele” przy Oderstrasse 11, w którym wyświetlano (bilety wstępu po 10 fenigów) film *Eva z* – jak podawano w anonsach – ulubienicą publiczności Henny Porten w roli głównej. Hotel „Deutsches Haus” zapraszał na świniobicie, a anonimowy autor anonisu w opolskim „Stadtblattcie” zachęcał do pobierania u niego lekcji angielskiego. Inna anonimowa osoba dopytywała się na łamach „Stadtblattu” o nauczyciela języka polskiego. Wiosną w „Metropol Theater” przy Malapanerstrasse 22 obejrzeć można było ówczesną gwiazdę niemego kina Astę Nielsen w filmie *Engel* Urbana Gada, a „Cafe Residenz” krzykliwymi anonsami („Schlager auf Schlager!”) zapraszała na koncerty muzyczne. Tuż przed wybuchem wojny do Opoli przyjechała aktorka Else Kupfer z Berlina, która w sali „Metropol Theater” zagrała główną rolę w przedstawieniu *Eine gefährliche Frau*, które w opolskiej prasie reklamowano jako szlagier detektywistyczny w 4 aktach.

Dość wartkim nurtem płynęło w Opolu w ostatnich pokojowych miesiącach 1914 roku życie intelektualne – w styczniu profesor Pax

Maciej Borkowski,

ur. 1972. Historyk, pracownik naukowy Instytutu Śląskiego, wykładowca na Uniwersytecie Opolskim, publicysta. Laureat nagrody im. Wojciecha Wawrzynka. Mieszka w Opolu.



z Wrocławia mówił o sposobach rozszczepiania roślin, a w lutym profesor Kuehnemann wygłosił w sali teatralnej cykl odczytów „Der Deutsche Idealismus und seine Erziehungsideen – Kant, Schiller, Fichte”. W kwietniu przybył miastu nowy kwintny lokal – w niedalekim Winowie restaurator Pietrzik otworzył wyglądającą jak pałac restaurację „Koenigin Luisenhoeh”.
 Na daleką wycieczkę wybrali się w maju 1914 roku członkowie opolskiego Związku Kupieckiego. W Krakowie, do którego pojechali pociągiem, zobaczyli Sukiennice, uniwersytet, synagogę „Remuh” na Kazimierzu oraz Wawel. Z początkiem czerwca kilka opolskich firm otrzymało swoje numery telefoniczne – do „Automobil Centrale” Richarda Matuszki dzwoniło odtąd na numer 515, do fabryki wody mineralnej Happa na numer 511, a do fabryki konserw i marmolady Okulusa na numer 510. Numery telefoniczne otrzymali także: radny miejski Hugo Heidenreich (509) i właściciel gospody August Kuebel (517). Prasa informowała także o przygotowaniach do druku nowej miejskiej książki adresowej. „Oppelner Zeitung” w numerze z 11 czerwca podawał, że nowa książka trafi lada dzień do sprzedaży – egzemplarz zamówiony wcześniej kosztować miał 3 marki, nabyty normalnie 3 marki i 50 fenigów. Obserwowano także dość duży ruch w handlu gruntami i nieruchomościami – mistrz murarski Julius Paul sprzedał za 143 tysiące marek radnemu miejskiemu Emmerlingowi należącą do siebie parcelę przy Zimmerstrasse 5, a szklarz Petznik kupił za 37 tysięcy marek parcelę w Rynku należącą dotąd do zegarmistrza Schwalbego. Dużo było w opolskiej prasie anonsów najmu różnego rodzaju lokali i pomieszczeń. Wynająć można było od nadradcy rejencyjnego Michallego willę przy Sedanstrasse 10 (12 pokoi, centralne ogrzewanie, duży ogród), przy Gartenstrasse 8 była do wynajęcia stajnia, inną stajnię dla trzech koni (Krakauerstrasse 36)

do wynajęcia oferował mistrz murarski Kuegler. Oferowano także lokale dla mniej zamożnych – na początku 1914 roku na Hospitalstrasse 7 można było wynająć umeblowany pokój za 15 marek miesięcznie.

Opolanie mogli kupić anno 1914 śpiewające w dzień i w nocy kanarki u Golli na Porschstrasse 24, balowe krawaty u Chrometzki na Oderstrasse 12, kort tenisowy można było w kwietniu 1914 wynająć przy restauracji „Bellevue”, a cygara kupić w nowo otwartej trafice Geislera na Kirchstrasse 10. Ci opolanie którzy szukali szybkiego, łatwego i dużego zarobku, mogli kupować losy w loterii Schoenwitza w rynku pod numerem 13 – za los wartości 3 marek i 30 fenigów można było w maju 1914 roku wygrać 50 bądź 20 tysięcy marek.

Berta Dienstfertig przeniosła w styczniu swój popularny w mieście sklep z damską odzieżą na Oderstrasse 9, adwokat Georg Wunderlich kancelarię adwokacką przeniósł pod koniec roku na Nikolaistrasse 14, kupiec Michalowski (Odervorstadt 10) polecał znakomite miętowe cukierki w paczkach po 20 i 40 fenigów, dom handlowy Schymaindy (Krakauerstrasse 57) ogłaszał obniżkę cen, a konfirmacyjne ubranka można było kupić u Siegfrieda Bengera na Krakauerstrasse 21 lub u jego konkurenta Adolfa Kreutzbergera (Ring 18). Gruntownej nauki gry na skrzypcach udzielał mieszkający przy Krakauerstrasse 5 nauczyciel Haesecke, Paul Rabe (Karlsplatz 5) szukał pilnie kandydata na ucznia rzeźnickiego, a na Ludwigstrasse 1 nie mniej pilnie czekano na doskonałą krawcową. Położna Marta Froehlich przeniosła się w maju 1914 roku do Zakrzowa na Auenstrasse 5, a Ewangelicki Związek Robotniczy (Evangelischer Arbeiter Verein) obchodził ćwierćwiecze istnienia. Na początku maja „Central Theater” (Oderstrasse 11) prezentował widzom komediijkę wojenną (Militaerlustspiel in 2 Akten) pt. *Die Dame von Nr. 23*, Josef Gruetzner





z żoną dziękował za życzenia z okazji srebrnych godów, natomiast Reinhold Breslauer (Kirchstrasse 5) szukał młodej sprzedawczynie władającej językiem polskim. Pod koniec maja w namiocie u zbiegu Stern i Hippelstrasse zorganizowano darmowe, ilustrowane wykłady o Biblii, kupiec Ferdinand Koplowitz, który później zginął na froncie we Flandrii, sprzedawał swetry, bluzki i ubranka dziecięce, a Richard Friedlaender (Lindenstrasse 5) miał dla dobrego stajennego pracę w Saksonii. W czerwcu 1914 roku Friedrich Zolke został właścicielem renomowanego hotelu „Krug”, a w miesiąc później nadasyntent kolejowy (Oberbahnassistent) Karl Perschke obchodził 25-lecie pracy. Dużą popularnością cieszyła się anno 1914 miejska łaźnia przy Sternstrasse. Znamy obowiązujący w niej cennik – trzy kwadransy kąpiel w wannie pierwszej klasy kosztowały 50 fenigów (w abonamencie 40), a za kąpiel w wannie drugiej klasy płacono 40 fenigów. Popularne były także obiady proszone (Mittagstisch) – w roku 1914 zjeść je można było między innymi w restauracji „Goldene Eins” na Schlossstrasse, a także w gospodzie na Adalbertstrasse 14, w której abonament obiadowy kosztował 60 fenigów. Znamy także inne ceny obowiązujące w Opolu anno 1914 – wiadro lodu do lodówek kosztowało 15 fenigów, a za ogórki konserwowe ze sklepu Carla Wernera na Krakauerstrasse 32 płacono po 5 fenigów za sztukę. Lokale z wyszynkiem zamieszczały w prasie codziennej rymowane anonse reklamowe – popularny lokal Bruno Glauera przy Oderstrasse 19 zachęcał do odwiedzin takim oto wierszykiem:

Heut stirbt nach kurzem Leiden
Bei mir ein fettes Schwein
Und wer es seh'n will scheiden

Wer stell" sich bei mir ein
Des Morgens giebt es Wellfleisch
Des Abends frische Wurst
Auch dafuer werd" ich sorgen
Dass niemand leide Durst

Nim wybuchła wojna, zmarło kilku cenionych obywateli Opola. 6 stycznia – wdowa po rzeźniku Anna Geppert, 8 stycznia – sierżant policji Johann Majewski, 12 stycznia – mistrz ciesielski Ernst Pfeiffer, 25 lutego – kamienicznik Andreas Blach, 14 kwietnia – emerytowany konduktor Ignatz Kuhla, 2 czerwca – wdowa po restauratorze Bertha Richter, 8 czerwca – mistrz rzeźnicki Emil Warzecha, 20 czerwca – dzierżawca kantyny wojskowej Carl Winter, a 10 lipca – fabrykant cygar Wilhelm Sitzy.

Wybuch wojny powitano w Opolu, tak jak i gdzie indziej w Niemczech, owacyjnie. Wydrukowano specjalny dodatek do „Stadtblattu” z płomiennymi odezwaniami cesarza Wilhelma II i jego żony Augusty Victorii. Szybko okazało się jednak, że nowa wojna nie będzie błyskawiczna – pierwszy wojenny nekrolog posłańca rejencyjnego feldfebla Paula Slotwskiego, który zginął pod Częstochową, ukazał się na łamach opolskiego „Stadtblattu” już 15 sierpnia. Obok nekrologów zaczęły ukazywać się w opolskich gazetach anonse o możliwości wysyłki na front wolnych od porta listów i przesyłek (usługę taką oferował między innymi właściciel sklepu tytoniowego „Havana Haus” Max Heim). Związek Młodoniemiecki (Bund Jung Deutschland) organizował dla młodzieży zajęcia wojskowe (*militaerische Uebungen*). W mieście dbano o spokój i porządek – na początku sierpnia 1914 roku 9 stróżów nocnych – Kam-





pa, Farniok, Klack, Konietzko, Heydam, Czech, Przybilla, Jankowski i Gansera – zostało mianowanych pomocniczymi urzędnikami policyjnymi.

Mimo pierwszych nekrologów wojnę w Opolu traktowano jeszcze jako zabawę – w redakcji „Gazety Opolskiej” przy Oderstrasse 6 kupić można było mapy frontu wschodniego, a w „Metropol Theater” oglądano cykl filmów pod tytułem *Leben und Treiben der 20000 gefangenen Belgier und Franzosen*. Już jednak jesienią wiadomo było, że wojna potrwa długo. Zatruszczono się o rodziny walczących żołnierzy – 11 października w kościele ewangelickim zorganizowano dobroczynny koncert muzyczny. Nie zaniechano jednakże sławienia sukcesów oręża niemieckiego – w sali kina „Weisse Wand” wyświetlano pod koniec października przez kilka dni filmowy komunikat wojenny *Unterseeboot Nr. 9 und dessen Mannschaft mit Kapitaenleut-*



nant Weddingen. Na początku listopada 1914 rozpoczęto akcję gromadzenia żywności dla żołnierzy stacjonującego w Opolu 63. pułku piechoty.

Wydłużała się coraz bardziej lista poległych na wojnie opolan: 30 sierpnia we Francji zginął nauczyciel Heinrich Jobczyk, 2 września poległ urzędnik Paul Radziei, 26 września – rezerwista Karl Karrasch, 21 października zaledwie osiemnastoletni technik budowlany Carl Schreier, 4 grudnia w Lesie Argońskim zginął sekretarz rejencyjny Gustav Weiss, a 17 grudnia w polowym lazarecie Rethel zmarł w wyniku odniesionych ran jednoroczny ochotnik (*Einjaehrig – Freiwilliger*) dziesiętnastoletni Reinhold Adler. W październiku zbiorowym nekrologiem pożegnano poległych urzędników rejencji – kapitana hrabiego von Stoscha, porucznika doktora Wieszniera i podporuczników Neugebauera, Stehra, Halamę i Schauma. Ogromne przygnębienie wywołała w Opolu wiadomość o śmierci Georga Raabego, syna znanego drukarza i wydawcy Gustava Raabego – w październiku 1914 roku otrzymał on za męstwo Krzyż Żelazny, a w dwa miesiące później w nocy z 20 na 21 grudnia poległ we Francji jako porucznik 23. pułku piechoty.

Wojna zepchnęła w cień inne wydarzenia. Niewielu zauważyło kolejny międzynarodowy sukces opolskiego fotografa Maxa Glauera, który otrzymał z rąk króla Szwecji medal za swe prace zaprezentowane na „Wystawie Bałtyckiej” („Baltische Ausstellung”) w Malmö. Skromnie obchodzono także jubileusz półwiecza najstarszego opolskiego dziennika „Oppelner Zeitung”. Długoletni abonent gazety jubiler Hoehn zamieścił na jej łamach okolicznościowy wierszyk:

Dem Staate treu,
Fuer Wahrheit frei,
Fuer Recht mit Kraft
Hast Du geschafft



Zu fernem Werke
Schenk Gott Dir Staerke
Die Schoenheit lehre
Die Weisheit mehre!!
So alle Zeit
Sei Kampfbereit!

Mimo coraz smutniejszych wieści wojennych starano się w Opolu żyć normalnie. Ducha miały podnosić projekcje filmów – od 19 do 24 listopada w „Metropol Theater” pokazywany anonsowany szumnie „wielki film wojenny” („Grosser Kriegsfilm”) pod długim tytułem *Die siegreichen Heere Deutschlands und Oesterreichs und die Heere unserer Feinde*, a w grudniu w kinie „Weisse Wand” – dwuaktową komedyjkę *Teddy chloroformiert seinen Vater!* z Victorem Arnoldem w roli głównej. Paczki na front ze słodyczami, alkoholem i papierosami wysłać można było u schyłku roku u Friedlaendera (Schlossstrasse 2; telefon 19) i Kassela (Ring 30/31).

Ilustracje pochodzą ze zbiorów Bogusława Szybkowskiego



Krzysztof Tarka

Casus Bolesława Taborskiego

Bolesław Taborski (rocznik 1927), powstaniec warszawski, poeta, teatrolog, tłumacz, od 1946 r. mieszka w Wielkiej Brytanii. Na swoim koncie ma ponad 20 tomików wierszy. Był tłumaczem dramatów Karola Wojtyły. Na język angielski przełożył również prace Jana Kotta czy Wiktora Woroszyńskiego. Polskim czytelnikom przybliżył poezję Roberta Gravesa oraz dramaty noblisty Harolda Pintera. Jest laureatem prestiżowych nagród Jurzykowskiego, Kościelskich oraz Klio.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Taborski utrzymywał kontakt z wywiadem PRL. W 1956 r. podczas jednego z odczytów zorganizowanych przez Zrzeszenie Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie poznał pracownika konsulatu generalnego PRL w Londynie Mieczysława Kowalskiego, w rzeczywistości oficera wywiadu. Z czasem ich znajomość pogłębiała się coraz bardziej przybierając niemal przyjacielski charakter.

Młody emigracyjny poeta i publicysta był redaktorem miesięcznika „Merkuriusz Polski”, publikował także w paryskiej „Kulturze”. Po Październiku 1956 r. zamieszczał również wiersze oraz artykuły na tematy literackie i teatralne na łamach czasopism w kraju („Teatr”, „Twórczość”, „Tygodnik Powszechny”, „Dialog”, „Odra”, „Więź”, „Współczesność”, „Życie Literackie”). Pozytywny stosunek „figuranta” (w żargonie bezpieki osoba rozpracowywana) do kraju oraz jego ostentacyjna niechęć wobec emigracyjnych ugrupowań sprawiły, że Taborski znalazł się „w zainteresowaniu” wywiadu PRL.

Głośnym echem na emigracji odbił się jego artykuł *Moralne prawo*, opublikowany w styczniowo-lutowym numerze „Merkuriuma Polskiego” z 1957 r. Tekst

stał się swego rodzaju politycznym *credo* rodzącej się grupy „Merkuriuma”. Był też świadectwem zasadniczych różnic między „młodymi” i „starymi” („niezłomnymi”) zarówno jeśli chodzi o stosunek do emigracji, jak i do kraju. Taborski kwestionował moralne prawo emigracyjnych ugrupowań do reprezentowania narodu i przemawiania w jego imieniu. Twierdził również, że na wychodźstwie nie ma ni-

kogo, kto mógłby reprezentować emigrację: „Wszelkie osobistości, instytucje, pisma, partie itd. mogą przemawiać wyłącznie w imieniu grupki i klik, które nie tylko nie koordynują swej działalności, ale są skłócone i przeczą sobie we wszystkim, z czego dla sprawy polskiej żaden pożytek – przeciwnie: szkoda i to wielka”. Publicysta nawołując do porzucenia nierealnych ambicji politycznych i nieuczynnych symboli wzywał emigrację do otwarcia na Kraj: „Październikowa rewolucja w Kraju była autentycznym dziełem narodu i negatywny stosunek do niej byłby równoznaczny z pogardą i nienawiścią do własnego narodu”. Stosunek do wydarzeń nad Wisłą stał się dla Taborskiego probierzem oddzielającym „nową emigrację polityczną” od „emigracji *ancien regime*’u”. W jego ocenie: „W Październiku komuniści polscy przestali być agenturą, ale dzierżą nadal monopol rządów, na tej podstawie, że nasza geografia się nie zmieniła”. Nadzieję na ewolucję systemu komunistycznego wiązał z kontynuacją procesów zachodzących od 1956 r. w kraju.

W lutym 1958 r. Taborski złożył w konsulacie generalnym PRL w Londynie wniosek o udzielenie wize. W kraju zamierzał odwiedzić ojca oraz nawiązać bezpośredni kontakt ze środowiskami twórczymi. Przy okazji poprosił znajomego pracownika konsulatu Mieczysława Kowalskiego o pomoc w przewiezieniu do Polski 30 egzemplarzy swojego debiutanckiego tomiku wierszy *Czasy mijania*, 10 sztuk książki Grahama Greene’a *Moc i chwala* (polski przekład w tłumaczeniu Taborskiego ukazał się w serii „Biblio-

Krzysztof Tarka,

ur. 1965. Profesor w Instytucie Historii Uniwersytetu Opolskiego. Specjalizuje się w historii najnowszej. Jest autorem wielu publikacji naukowych, m.in. *Litwini w Polsce: 1944–1997*, *Mackiewicz i inni. Wywiad PRL...*, *Polonia w Wielkiej Brytanii 1918–1939*. Mieszka w Opolu.

teki „Kultury” w 1956 r.) oraz 120 egzemplarzy miesięcznika „Merkuriusz Polski”. Książki i czasopismo chciał przekazać bibliotekom, pisarzom oraz znajomym w kraju. Obawiał się jednak zarekwirowania przesyłki na granicy. „Bartosz” (pseudonim kapitana Kowalskiego używany w korespondencji centralą MSW) obiecał mu pomoc w tej sprawie.

Wyjazd emigracyjnego poety i publicysty do kraju oraz pomoc w przewiezieniu jego książek i egzemplarzy „Merkurusza” stwarzały dogodny pretekst do nawiązania z nim bliższego kontaktu. Oficer wywiadu, oddając „Karawanie” (kryptonim nadany rozpracowaniu Taborskiego) przesyłkę, mógł w naturalny sposób zawrzeć z nim znajomość, wykorzystując przy tym poczucie wdzięczności z jego strony. Aranżując dyskusję na temat twórczości Taborskiego oraz działalności „niezależnych” zgrupowanych wokół redakcji „Merkurusza Polskiego”, miał stopniowo związać „figuranta” z wywiadem.

Zgodnie z planem w Warszawie kontakt z Taborskim nawiązał por. Zbigniew Gazda. Spotkali się 12 kwietnia 1958 r. Oficer wywiadu, nie chcąc odstraszyć na wstępie swojego rozmówcy, przedstawił się jako pracownik MSZ. „Karawana” ochoczo dzielił się z nim swoimi wrażeniami z wizyty w ojczyźnie. Sondując poglądy Taborskiego, porucznik zarzucił mu, że „Merkuriusz Polski” jest pismem zanadto elitarnym. „Doradzał” zwiększenie jego objętości i uatrakcyjnienie tak, aby miesięcznik stał się czasopismem interesującym dla szerszego grona czytelników. „Karawana”, wspominając o planach rozbudowy pisma i wprowadzenia nowych rubryk, wyjawiał, że na przeszkodzie temu stał brak pieniędzy. Podczas pierwszego spotkania Taborski nie wywarł dobrego wrażenia na swoim rozmówcy. Według Gazdy polityczne opinie „Karawany” grzeszyły naiwnością, były zbyt ogólnikowe i uproszczone. W raporcie dla przełożonych porucznik zarzucił mu, że nie potrafił dostrzec „poważniejszego znaczenia politycznego, jakie jeszcze do dzisiaj ma dla Kraju emigracja polityczna”!

Kolejny raz Gazda spotkał się z Taborskim miesiąc później w warszawskiej restauracji „Rarytas”. Druga rozmowa – w ocenie oficera wywiadu – „miała odmienny charakter niż poprzednia. Była rzeczowa, bez przeskakiwania z tematu na temat ze strony »Karawany«”. Taborski chętnie dzielił się swoimi wrażeniami z pobytu na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, gdzie miał szereg prelekcji i wykładów na temat współczesnej literatury angielskiej oraz twórczości młodych poetów i pisarzy emigracyjnych. Charakteryzując na prośbę Gazdy poglądy polityczne członków redakcji „Merkurusza Polskiego”, podkreślił, iż niezależnie od ewentualnych zastrzeżeń pod adresem kraju zajmowali oni negatywny stosunek wobec emigracyjnych polityków. Według Taborskiego władze PRL zdecydowanie przeceniały znaczenie „starej” emigracji oraz jej możliwości wpływania na politykę Wielkiej Brytanii. Uważał, że „młodzi” emigranci na tym odcinku mogą zrobić znacznie więcej. Chwalił się, że on sam i jego koledzy mają wielu znajomych wśród swoich angielskich rówieśników. Na marginesie wspominał, iż utrzymywał kontakt z młodym Anglikiem, pracownikiem Foreign Office. Rozmawiał z nim na temat sytuacji w Polsce i na emigracji.

Sprawa bardzo zainteresowała oficera wywiadu. Wykorzystując sprzyjającą sytuację, Gazda zaproponował Taborskiemu podobne konsultacje z polskim MSZ. Wyjaśniał, że rozmowy tego rodzaju pozwoliłyby władzom w kraju bliżej zapoznać się z problematyką emigracyjną i ułatwiły prowadzenie odpowiedniej polityki kulturalnej i polonijnej. Taborski „przyjął propozycję bez zastrzeżeń, a nawet z pewnym zadowoleniem”. Zaproponował, że rozmowy na ten temat mógłby prowadzić w Londynie z „Bartoszem”. Gazda dodał, że rozważany jest projekt przydzielania stypendiów dla emigrantów, którzy po ukończeniu studiów zamierzają powrócić do kraju lub pozostając za granicą będą pracować na odcinku polonijnym. Spytał wprost „Karawanę”, czy byłby zainteresowany takim stypendium. Ten jednak odmówił, stwierdzając, że ma na razie dobrą sytuację finansową. Prowadząc rozmowy z „figurantem” Gazda chciał go „oswajać” i stopniowo wciągać do współpracy. Oficer wywiadu uważał, że Taborski „może pójść na współpracę, jeśli nie agenturalną (po pewnym czasie), to przynajmniej będzie go można wykorzystywać kapturowo”. Emigracyjny poeta wdał się w rozmowy z „urzędnikami MSZ” (oficerami wywiadu), bo chciał przyjeżdżać do kraju, by tu – z myślą o powrocie w przyszłości na stałe – budować swoją literacką pozycję. Nie chciał jednak, by te kontakty poszły za daleko i przybrały formę agenturalnej współpracy.

Po powrocie do Londynu wrażenia z czteromiesięcznego pobytu w Polsce Taborski ogłosił na łamach „Merkurusza Polskiego”. Publicysta uznał, że komunizm w Polsce „właściwie nie istnieje”. Partia (pisana konsekwentnie z wielkiej litery) nie cieszy się, co prawda „entuzjastycznym i bezkrytycznym poparciem ze strony mas narodu”. Jednak redaktor „Merkurusza Polskiego” nie zauważył „w stosunku do niej nienawiści czy aktywnej opozycji”. „Wszyscy na ogół zdają sobie sprawę z tego, że jedynie rządy PZPR są dla Rosji do przyjęcia, i z własnej woli niejako obdarzają Partię mandatem władzy, uważając, że innej alternatywy nie ma. [...] Mimo istnienia rządów mniejszości nie ma mowy o ucisku, czy istnieniu szczelnej bariery między Partią a narodem”. Choć „Polacy Rosji nie lubią, ale stoją zdecydowanie na gruncie sojuszu, czy – jak się to określa oficjalnie – przyjaźni”. W polityce zagranicznej władze PRL skutecznie miały zresztą zabiegać o podstawowe polskie interesy. Taborski dodał, że „Presja sowiecka jest wyczuwalna, choć ukryta”, ale „do prowadzenia skomplikowanej gry przeciwdziałania tej presji powołana jest Partia”. Według niego „mimo cenzury i innych ograniczeń nie można mówić o istnieniu ucisku w sferze kultury”. Polska kultura, zwłaszcza teatr, film czy sztuki plastyczne, przeżywać miała wręcz „okres największego rozkwitu w ciągu swego istnienia”. Cenzura w kraju nie była zresztą tak straszna: „walka o przeciwstawianie się ekscesom cenzury toczy się umiejętnie i nie bez powodzenia”. Gorsza była „szalejąca” na emigracji cenzura redakcyjna czy kościelna, „od której nie ma apelacji”.

W kolejnym artykule Taborski tradycyjnie wytykał emigracji ignorancję, obcość i uprzedzenia w stosunku do kraju. Polemizując z tezami emigracyjnych kraukauerów na temat Nowej Huty, wychwalał miejscowy teatr oraz „gigantyczny kom-

binat” produkujący kilkaset tysięcy ton stali rocznie: „Miasto jest idealnie spokojne (czterokrotnie wracając w nocy nie widziałem tam nawet jednego pijaka), a przecież kilka lat temu był to dziki zachód. [...] Miasto się wciąż rozbudowuje, nowe domy są ładne, dużo w nich szkła i koloru, przestrzeni”. Wbrew zarzutom emigrantów komuniści – twierdził Taborski – szanują narodową tradycję i historię: „Musiałem z Ihnatowiczem używać nie lada forteli, żeby precyzyjnie się na Wawelu przez tłumy wycieczek szkolnych, wiejskich, zagranicznych”. Wspominając wawelskie arrasy, „gnijące w kanadyjskich piwnicach”, pisał z wyrzutem pod adresem emigracji: „Komu innemu zależy na tym, by polska młodzież nie oglądała widomych śladów swej historii”. Podkreślając swobodę kultu religijnego i działalności Kościoła, negatywnie oceniał społeczną presję polskiego katolicyzmu, mającą prowadzić wręcz do religijnego fanatyzmu: „Trzeba sporej odwagi – pisał – żeby w swoim ogródku, pod okiem sąsiadów podlewać w niedzielę kwiaty. Zdarzają się wypadki – zwłaszcza po wsiach – bicia przez tłum ludzi nie uprawiających praktyk”. Kościół postrzegał jako „potężną” instytucję, „pragnącą przeniknąć wszystkie dziedzi-ny życia”. Według Taborskiego „katolicy, upojeni swą siłą, posuwają się do demonstracji niepotrzebnych i niebezpiecznych”. W tej sytuacji – tłumaczył – „państwo ingerować musi i trudno się temu dziwić”. Nie miało to jednak – w jego przekonaniu – nic wspólnego z prześladowaniem Kościoła.

Po powrocie z Polski „Karawana” kilkakrotnie spotkał się z „Bartoszem”. Rozmowy miały konspiracyjny charakter. Taborski miał świadomość, że dla emigranta wszelkie kontakty z peerelowskimi służbami były wstydlive. Ujawnienie tego faktu narażałoby go na kompromitację. W sierpniu rozmawiali w jednej z londyńskich kawiarni. „Karawana” z pasją opowiadał o swoich wrażeniach z kraju. W ocenie oficera wywiadu rozmowa „nie wносиła żadnych ciekawych elementów”. Kolejny raz spotkali się na początku września w mieszkaniu Taborskiego. Redaktor „Merkurysza” ponownie mówił o niedawnej podróży do Polski, ale także o sytuacji w środowisku literackim w kraju oraz o swoich planach na przyszłość. Czytał również „Bartoszewi” swoje wiersze i pokazywał księgozbiór. Podarował mu nawet swój debiutancki tomik wierszy wraz z dedykacją. Po raz trzeci spotkali się 10 października 1958 r. Taborski nadal był pod silnym wrażeniem wizyty w kraju. Z zachwytem wypowiadał się o polskim filmie i teatrze. Podróż do Polski wystrzyła jeszcze jego negatywną ocenę emigracji: „to pustka i kompletna nuda, posługująca się starymi i utartymi sloganami, i co gorsze w obecnej sytuacji nic nie znaczącymi”. Mimo takich opinii „Karawana” nie był jeszcze zdecydowany na natychmiastowy powrót do kraju. Nie wyobrażał sobie jednak życia na stałe w Anglii: „jeśli istnieje konkretne życie polskie – stwierdził – to tylko w Kraju”. Deklarował, że chce „brać w nim rzeczywisty udział”. Mówił również o planach usamodzielnienia „Merkurysza Polskiego” i pozbycia się patronatu Zrzeszenia Studentów i Absolwentów Polskich na Uchodźstwie. Redakcja borykała się jednak z chronicznymi problemami finansowymi. Taborski liczył na pomoc ze strony kraju, ale nie w for-

mie bezpośredniej dotacji, a zakupu „odpowiedniej” ilości egzemplarzy miesięcznika: „Každy inny sposób – twierdził – położyłby pismo, które szczyty się tym, że nie jest przez nikogo finansowane”. „Bartosze” podsumowując rozmowy z Taborskim stwierdził, iż należą one „do bardzo uciążliwych ze względu na fakt omawiania problemów literatury, teatru i polityki, a [jedynie] w drobnym wycinku spraw nas najbardziej interesujących. Jednak wszystko to, co mówi »K[arawana]« jest przemysłane. Jego stosunek do nas jest pozytywny i nie zauważyłem żadnych oporów w przedstawianiu zagadnień dot [yczacych] grupy »Merkurysza«”.

Na spotkaniu w dniu 11 listopada 1958 r. „Karawana” poinformował „Bartosza”, że grupa „Merkurysza” postanowiła definitywnie zerwać współpracę z ZSAPU i od nowego roku wydawać własny miesięcznik pod tytułem „Kontynenty–Nowy Merkurysze”. Pismo miało być finansowane z dobrowolnych datków członków zespołu redakcyjnego, wpływów z prenumeraty oraz wpłat czytelników na fundusz wydawniczy. „Karawana” zaznaczył, że redakcja liczy również na finansową pomoc ze strony kraju. Ponownie jednak podkreślił, że „musi to być zrobione w odpowiedniej formie”. Chcąc ukryć krajową dotację, Taborski zasugerował, aby fikcyjni prenumeratorzy wpłacali drobne sumy na fundusz wydawniczy miesięcznika. Na temat finansowania pisma rozmawiał również z por. Gazdą podczas drugiej wizyty w kraju na przełomie 1958/1959 roku. Oficer wywiadu tłumaczył mu, że wpłaty małych kwot na fundusz wydawniczy przez różne osoby są kłopotliwe. Wymagałoby to zapoznania ze sprawą osób trzecich. Porucznik zaznaczył, że chcąc prowadzić miesięcznik na odpowiednim poziomie, należy wypracować „bardziej konkretne” formy finansowania. Myślał o bezpośredniej dotacji. Taborski twierdził, że takiego sposobu finansowania nie da się ukryć przed członkami kolegium redakcyjnego, a to mogłoby doprowadzić do wewnętrznego konfliktu.

Po powrocie do Londynu Taborski ponownie spotkał się z „Bartoszem”. Rozmowę zdominowały wrażenia „Karawany” z niedawnej podróży do Polski. Oficer wywiadu z konieczności wysłuchiwał jego zachwyty pod adresem kraju. Taborski miał stwierdzić, iż „W Kraju jest pełnia życia w przeciwieństwie do zastoju i marazmu, jaki tutaj [na emigracji] panuje”. Skarżył się również na dość nachalne sugestie Gazdy co do udzielenia pomocy finansowej. Dodał, że współpracował z krajem z przekonania o słuszności sprawy i z nadzieją na powrót, a nie dla pieniędzy. Zaś płacenie mu krępowałoby jego ruchy i onieśmielało w zwalczaniu oponentów politycznych.

Na łamach „Kontynentów” Taborski konsekwentnie piętnował „niewolę umysłową” wychodźstwa, „zamordyzm panujący na emigracji”, „malowanie na czarno wszystkiego, co się dzieje w kraju”, „zaduch” i „talmudystyczną atmosferę” emigracyjnej publicystyki. Gloryfikując sytuację w kraju twierdził wręcz, iż „rzetelna wymiana myśli możliwa jest w emigracyjnym »wolnym świecie« w mniejszym zakresie niż w »bezwolnym kraju«”. Zarzucał „niezlomnym” ideologiczne zaciecierzenie i wrogie nastawienie do komunizmu, który przedstawiają, jako „frankensteińskiego po-

twora”. Szansę na ideowe odrodzenie emigracji upatrywał w działalności młodych niekonformistycznych „lewicowców”, do których zapewne sam siebie zaliczał. „»Niezłomni« – podkreślał – nie mają monopolu na emigracyjność”.

Z upływem czasu grupa „Kontynentów” coraz wyraźniej orientowała się na kraj. Młodzi poeci stali na stanowisku, że swoje utwory będą publikować w kraju, a nie na emigracji. Spotkała ich jednak przykra niespodzianka. Jeszcze w 1958 r. Taborski złożył w Państwowym Instytucie Wydawniczym wiersze kilku swoich przyjaciół. Z planów wydania w kraju antologii grupy „Kontynentów” nic jednak nie wyszło. W końcu października 1959 r. dyrektor PIW odesłał rękopisy z lakoniczną informacją, że w najbliższych latach utwory te nie zostaną wydane. Taborski był „bardzo rozgoryczony” takim finałem. Miał się skarżyć się „Bartoszewi”, że w ten sposób krajowe instytucje pomagają emigracyjnym „reakcjonistom” w walce z „Kontynentami”. Oficer wywiadu starał się uspokoić „Karawanę”. Odmowę druku przez PIW tłumaczył nawałem pracy w wydawnictwie, a nie względami politycznymi. Zachęcał Taborskiego, aby spróbował wydać antologię w innym wydawnictwie w kraju. W raporcie dla Centrali pisał: „Proszę sobie wyobrazić, jak ci ludzie dostali obuchem w łeb. Sami walczą przeciw tzw. Związkowi Pisarzy na wygnaniu, odrzucają pomoc »Wolnej Europy«, usuwają wszystkie wiersze, które mogłyby być odrzucone przez cenzurę, głośno krzyczą, że pisarz winien wydawać w Kraju, bo możliwość wydawania utworów emigracyjnych jest realna, nie zgadzają się z »Kulturą« i Mieroszewskim i ostatecznie okazuje się, że nie mają racji. [...] Są więc w głupiej sytuacji i boją się, że wszyscy reakcjonści zaczną z radości podsłakiwać i udowadniać im, że nie poznali się na komunistach”. „Bartosz” tłumaczył przełożonym: „jeśli chcemy grupę »Kontynentów« wygrać, a przez nią mieć wpływ na emigrację, to i ta sprawa nie może być za trudna do załatwienia w naszym własnym Kraju. Chyba, że staniemy na stanowisku, że cała ta grupa jest dla nas nieważna, to wówczas trzeba sobie nią głowy nie zawracać”. Z jego uwagami w pełni solidaryzował się „Sulma”, rezydent wywiadu PRL w Londynie: „Przecież trzeba pamiętać – pisał do Centrali – że tu na emigracji idzie cała wojna o to, aby emigracyjni pisarze i poeci nie drukowali w Kraju. Argumentowano, że drukowanie w Kraju jest wyrazem uznawania rzeczywistości krajowej i uzależnia od wydawcy krajowego. Szakale reakcyjni zdają sobie sprawę, co to znaczy, jeśli młodzi pisarze i poeci będą drukować w Kraju. Przesnąą oni wówczas mieć jakikolwiek wpływ na nich. Nie będą mogli ich wykorzystywać do dywersji »niepodległościowej«”. „Sulma” uważał, że należy dołożyć wszelkich starań, aby pozytywnie załatwić tę sprawę: „ze względów taktycznych – argumentował – nawet, jeśli te utwory nie mają wielkich walorów artystycznych i mogą czasami budzić wątpliwości od strony politycznej, należałoby 2000 egzemplarzy wydrukować, choćby tylko pod kątem widzenia rynku polonijnego”. Projektowana antologia wydana jednak została w kraju dopiero kilka lat później.

W drugiej połowie grudnia 1959 r. Taborski po raz trzeci przyjechał do Polski. Tym razem wyraźnie unikał spotkania z oficerem wywiadu, choć ten bardzo chciał się z nim widzieć. Dzwonił nawet w tej sprawie do znajomych „Karawany”, u któ-

rych mieszkał on podczas wizyty w kraju w 1958 r. Rozmawiał również telefonicznie z jego żoną. Taborska tłumaczyła, że mąż jest bardzo zajęty, ma zaplanowanych szereg spotkań i całymi dniami przebywa poza domem. Obiecała, że poinformuje go o rozmowie. „Karawana” nie nawiązał jednak kontaktu. Parę dni później esbek rozmawiał telefonicznie z jego teściową. Dowiedział się, że Taborski załatwia sprawy na mieście. W domu miał być dopiero wieczorem, ale jeszcze tego samego dnia o godzinie 22 wracał wraz z żoną do Londynu. Takie zachowanie Taborskiego oficer wywiadu usprawiedliwiał jego licznymi spotkaniami na terenie Warszawy i w innych miastach. Wydaje się jednak, że przyczyna była zupełnie inna. W prywatnych rozmowach „Karawana” skarżył się, iż „pracownicy Służby Bezpieczeństwa występujący pod przykryciem MSZ nie dają mu spokoju na terenie Londynu i w sposób nachalny żądają od niego różnych rzeczy”. O próbie pozyskania go do współpracy przez polską placówkę nad Tamizą Taborski zwierzył się m.in. znajomemu dziennikarzowi „Polityki” Dariuszowi Fikusowi. „Karawana” obawiał się przede wszystkim prowokacji i skompromitowania go jako agenta warszawskiego. Twierdził, że Anglicy wiedzieli o rozmowach, jakie prowadził z urzędnikiem konsulatu generalnego Mieczysławem Kowalskim (faktycznie oficerem wywiadu). W BBC, gdzie pracował, miano mu delikatnie dać do zrozumienia, by nie angażował się w kontakty z polską placówką.

Po powrocie z kraju „Karawana” z obawy przed dekonspiracją „zamroził” rozmowy z „Bartoszem”. Spotkali się dopiero po kilkumiesięcznej przerwie w grudniu 1960 r. Taborski tłumaczył oficerowi wywiadu, że w sprawach zasadniczych nie zmienił swojego stanowiska. W dalszym ciągu opowiadał się za rozbudową kontaktów z krajem, twierdził również, że należy zwalczać „reakcyjną” emigrację. Stał się jednak bardziej ostrożny. Uważał, że trzeba ograniczyć liczbę spotkań oraz zachować szczególną dyskrecję. W trakcie rozmowy wróciła sprawa finansowania „Kontynentów”. Taborski przekonywał „Bartosza”, że należy wstrzymać anonimowe wpłaty na fundusz wydawniczy. Obawiał się, że na tym tle mogłoby dojść do sporów, a nawet do rozpadu redakcji.

Taborski, choć nie został formalnie zwerbowany przez wywiad, traktowany był jak tajny współpracownik. Współpraca z „Karawaną” polegała na „praktycznym uzgodnieniu ramowym postępowania na odcinku młodzieżowym”. Taborski był „bardzo pożytecznym” informatorem. Przekazywał ustnie charakterystyki członków zespołu redakcyjnego „Merkurjusza Polskiego”, a następnie „Kontynentów”, naświetlał intrygi „niezłomnych”, wskazywał najlepsze jego zdaniem formy pomocy finansowej ze strony kraju dla pisma wydawanego przez młodych emigrantów. Jak zaznaczył oficer wywiadu: „Zawsze zwykł pytać jakie jest nasze zdanie odnośnie poszczególnych problemów, które miały być poruszone na łamach »Kontynentów«”.

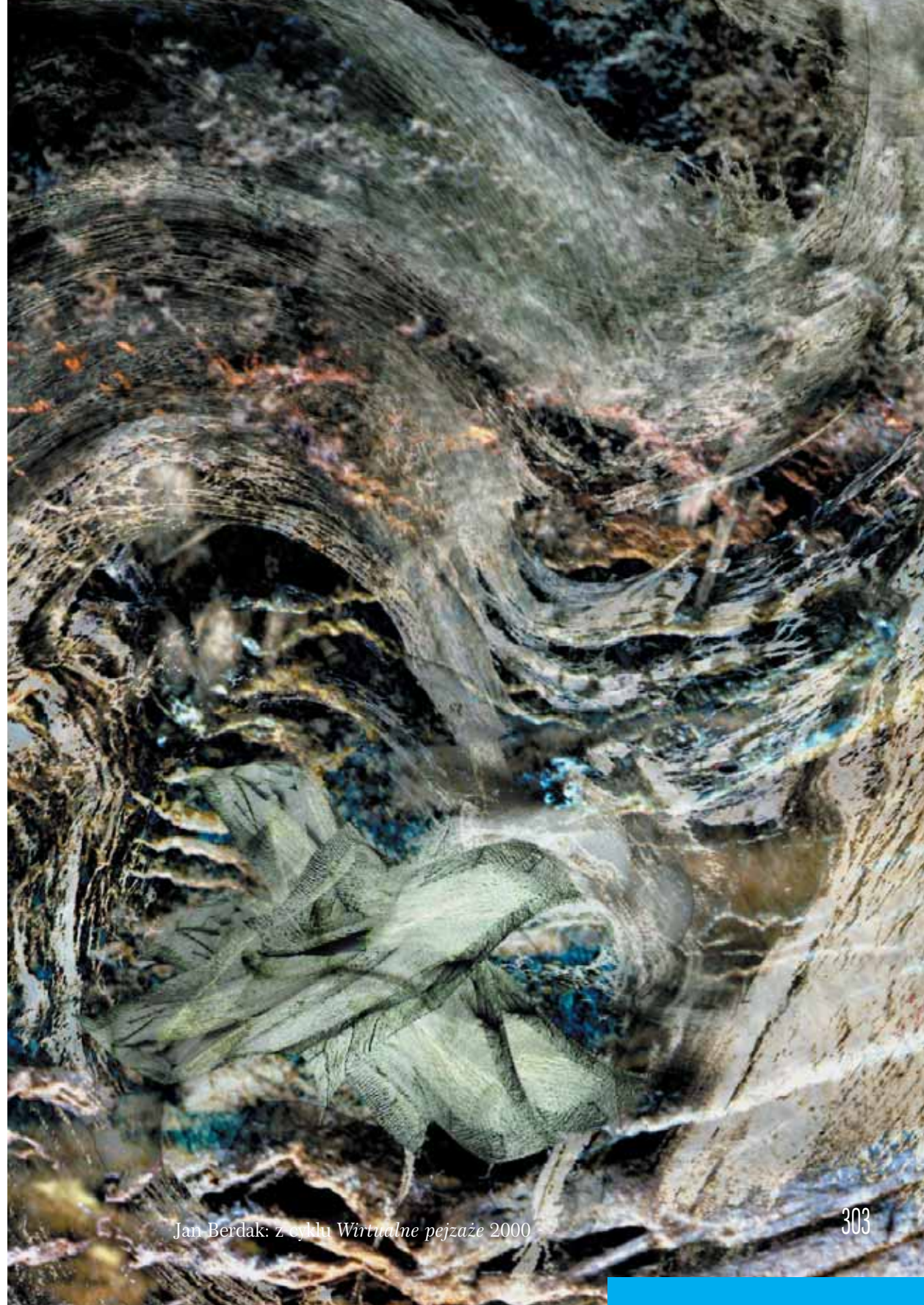
Na spotkanie z Taborskim 7 listopada 1961 r. w kawiarni przy Regent Street „Bartosz” przyszedł w towarzystwie „Artura”, który miał przejąć kontakty z „Karawaną” (kpt. Kowalski kończył swoją misję w Londynie i wracał do kraju). Taborski wspominając o poważnych problemach finansowych „Kontynentów” sugerował

zwiększenie prenumeraty przez polską placówkę nad Tamizą. Rozmówcy uzgodnili, że od grudnia 1961 r. londyński konsulat zwiększy zamówienie z 50 do 100 egzemplarzy. Prenumerata była w istocie ukrytą formą pomocy dla „Kontynentów”. Mimo kamuflażu Taborski obawiał się, że może to wywołać sprzeciw niektórych członków zespołu redakcyjnego. Przekonywał „Artura” i „Bartosza”, aby kupowane przez konsulat egzemplarze miesięcznika trafiały przynajmniej do niektórych bibliotek i ważniejszych redakcji czasopism w kraju.

Intensywne na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kontakty Taborskiego z peerelowskim wywiadem w następnym okresie uległy wyraźnemu osłabieniu. Złożyło się na to kilka czynników: obawa przed ujawnieniem kompromitującego emigranta faktu, sugestie ze strony Anglików wskazujące, że brytyjskie służby rozpracowały jego tajne kontakty, rozpad grupy „Kontynentów”, poświęcenie się działalności literackiej, nie bez znaczenia był chyba również powrót „Bartosza” do kraju.

Taborski był również obiektem obserwacji ze strony MSW. Przykładowo przed jego wizytą w kraju wiosną 1967 r. Departamenty I i III MSW opracowały plan przedsięwzięć operacyjnych. Zamierzano ustalić jego powiązania ze środowiskiem twórczym w kraju, zebrać za pośrednictwem dostępnej agentury informacje o rodzaju tych kontaktów oraz wyrobić sobie pogląd o celowości dalszego interesowania się „figurantem”. W tym celu wywiad „złożył zamówienie” na „PT” (podśluch telefoniczny) podczas pobytu „Rodaka” (kolejny kryptonim nadany rozpracowaniu Taborskiego) w Warszawie. Terenowe jednostki Służby Bezpieczeństwa miały również zbierać informacje na temat jego kontaktów i działalności we Wrocławiu oraz Krakowie. O pobycie Taborskiego w Krakowie przełożonych skrupulatnie informował ppłk Jan Gibski, naczelnik Wydziału III Komendy Wojewódzkiej Milicji Obywatelskiej. Do Krakowa „Rodak” przyjechał 10 maja w godzinach popołudniowych. Zamieszkał w hotelu „Cracovia”. Z miasta wyjechał dwa dni później około godziny piętnastej. Operacyjnie pobyt Taborskiego w Krakowie zabezpieczał znany pisarz i historyk, równocześnie tajny współpracownik SB Olgierd Terlecki „Lachowicz”.

Brak realnych szans na zwerbowanie „Rodaka” sprawił, że wywiad zaniechał dalszego prowadzenia sprawy ewidencyjno-obserwacyjnej. Ostatecznie w listopadzie 1969 r. zebrane materiały zostały przekazane do archiwum Departamentu I MSW. Taborski od dawna utrzymywał zresztą jedynie sporadyczne kontakty z Konsulatem Generalnym PRL w Londynie. Sprowadzały się one w zasadzie do urzędowych wizyt przed wyjazdem do kraju. Jak wynikało z rozpracowania, poświęcił się pracy literackiej i nie był zaangażowany w działalność antykrajową. Ostatecznie zrezygnował też z myśli o powrocie na stałe do kraju, publikował jednak przede wszystkim w Polsce.



Jan Berdak: z cyklu *Wirtualne pejzaże 2000*

Marian Buchowski

TANIEC Z KIELNIAMI

Baza dla nadbudowy

Wszystkich uszczęśliwić nie można, wiedziały to już nawet starożytne ladczyce. Władza, nawet najlepiej się prowadząca, też ma odwieczny dylemat: dać tu czy tam i ile, czyli musi określać budżetowe priorytety. A z układaniem budżetu jest trochę jak w starodawnych tańcach: robisz ukłon w jedną stronę, to automatycznie wypinasz się w drugą.

W 2003 roku sejmik samorządowy funkcję marszałka powierzył Grzegorzowi Kubatowi. Szefowie opolskich placówek kulturalnych i artystycznych zerkali na gazetowy wizerunek nowego marszałka i z oblicza próbowali wywróżyć panamarszałkowy stosunek do „bazy dla nadbudowy”. Ale z fotografii współczynnik uduchowienia wyczytać trudno, mało to razy, człowieku, widzisz w gazecie portret rasowego arystokraty ducha, a potem okazuje się, że do por-

tretu pozował burak, i to nawet nie cukrowy, tylko pastewny.

Obawy uległy wzmocnieniu, kiedy kulturę (wraz ze służbą zdrowia) powierzono kolejnemu wicemarszałkowi – Ewie Ruryńkiewicz, szefującej do niedawna spółdzielczości mieszkaniowej w Strzelcach Opolskich. Wprawdzie przed nią sprawami kultury też zajmowały się osoby nowe na tej niwie, ale – choć tego nikt oficjalnie nie podkreślał – miały tę rzekomo kierowniczą zaletę, że były mężczyznami. Zarząd województwa wiedział nawet bez pomocy doradców, że służba zdrowia to grunt od zawsze grząski, którego żadne pieniądze trwale nie osuszą bez zasadniczych zmian systemowych. Kultura zaś – medytowano – to artyści, a artyści wiadomo: od starożytności wiecznie narzekają i coś im się ciągle nie podoba. Więc być może wojewódzka koalicja samorządowa sięgnęła po mądrość z przysłowia, że gdzie diabeł nie może... W opolskich realiach

rolę owych „diabłów” z przysłowia pełnili przed Ewą Ruryńkiewicz wicemarszałkowie Ryszard Galla i Norbert Lysek.

Po przekazaniu wojewódzkiej służby zdrowia i kultury w damskie ręce, męskiej części rządzącej koalicji szybko ze zdziwienia opadła, naturalna rzecz jasna, szczęka, bo rzucona na obce sobie wody Ewa Ruryńkiewicz ani myślała tonąć w objęciach bezradności i niekompetencji. Zaczęła od wizytowania placówek podległych samorządowi, a nie był to szlak pełen powodów do zachwyty nad bazą. W filharmonii (tzn. w budynku) – śmierdziało, w bierkowskim skansenie główny budynek to barak, ale nie w roli ekspozycji, tylko zaludniony dyrekcją, personelem badawczym i administracją, w teatrze atmosfera, owszem, dobra, przed premierami nawet gorąca, ale straty ciepła ogromne, w środku raz Arktyka, raz Sahara, kosztów ogrzewania nie zmniejszy się bez zewnętrznej ocieplenia gmazyska...

Marszałek Grzegorz Kubat miał z pewnością wiele zalet, ale szerszej publiczności były one ujawniane dyskretnie i dawkiowane z eleganckim umiarem. Jedną z nietrzymanyh w tajemnicy zalet marszałka polegała na tym, że dał swoim wicemarszałkom i dyrektorom departamentów wolną rękę, w myśl zasady: na swojej „działce” samodzielnie podejmujesz decyzje i osobiście za nie

odpowiadasz. Ewa Ruryńkiewicz podobną co szef zasadę przyjęła wobec wszystkich dyrektorów podmiotów kulturalno-artystycznych: żadnego wtrącania się samorządu wojewódzkiego w działalność merytoryczną placówek, żadnego korygowania repertuarów czy prewencyjnego cenzurowania pomysłów artystycznych... „Ja byłam – wspomina Ruryńkiewicz – od spokoju finansowego dyrektorów”. Owszem, zaczęła częściej bywać na premierach i wernisażach, ale miejsca ich powstawania odwiedzała także wtedy, kiedy nie gościła tam publiczność, tylko przyziemne kłopoty i problemy.

Skala ze Stalinogrodem

Są tacy, którzy twierdzą, że Muzeum Śląska Opolskiego to muzeum cze-

Marian Buchowski,

ur. 1943. Poeta, dziennikarz, autor nagradzanych książek reporterskich, m. in *Szara masa i ludzie*, *Taboret hegemonia*, *Diabelski młyn*, a także książki *Edward Stachura – biografia i legenda*. Mieszka w Opolu.



Muzeum Śląska Opolskiego
– najstarsza część

goś, co nie istnieje. „Nie ma czegoś takiego, jak Śląsk Opolski. To sztuczny twór językowy mający uzasadnić istnienie województwa, powojenny wymysł komunistycznej propagandy” – stwierdził ktoś na internetowym forum, po jednym z artykułów prasowych o tej placówce. Zostawmy historykom ten spór, Muzeum Śląska Opolskiego istnieje, ma się dobrze, a od pewnego momentu – nawet bardzo.

Ten „moment” trwał ponad rok, miał kryptonim *Mons universitatis*, a polegał na remoncie i rozbudowie muzeum. O skali przedsięwzięcia świadczył koszt inwestycji: ponad 30 mln zł! Połowę dał Samorząd Województwa, niewiele mniej – z funduszy unijnych, resztę dołożyło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W zakres przedsięwzięcia wchodziły: remont istniejącego budynku admini-

stracyjnego i wystawowego, tzw. kamienica mieszczańska, no i architektoniczny gwóźdź programu – nowy budynek wystawowy. Ów „gwóźdź” wbił się jednak w pamięć Opolan nie tylko z zasadniczych powodów.

Ogólnopolski konkurs na projekt tego budynku wygrała pracownia znanych opolskich architektów, Małgorzaty i Antoniego Domiczów. Jedni z tego powodu muzeum gratulowali, inni – współczuli. Zwolennicy współczucia twierdzą bowiem, że Antoni Domicz to może i jest wybitny architekt, ale za to człowiekiem wybitnie trudnym we współpracy jest z całą pewnością. Jakby na potwierdzenie tej tezy – w prasie któregoś dnia pojawia się tytuł: „Domiczowie: spartolone muzeum”, z lidem: „Kształt nowego gmachu Muzeum Śląska Opolskiego zaprojektowanego przez Małgorzatę i Anto-

niego Domiczów odbiega od pierwotnego projektu. Inwestor pożegnał się z architektami w atmosferze skandalu”. Za dwa dni kolejny tekst, tytuł jeszcze większą czcionką: „AWANTURA O MUZEUM”, a pod nim: „W trakcie rozbudowy Muzeum Śląska Opolskiego dokonano zmian w projekcie, przez co straciło ono na wartości artystycznej – uważają architekci. Dyrektorka muzeum odpowiada, że jako inwestor miała prawo je urządzać po swojemu”.

Ale i ci, którzy gratulowali muzealnikiem, że los zesłał im na partnerów

Tadeusz Parcej,

ur. 1962. Fotografik współpracujący z prasą opolską, autor zdjęć publikowanych w pismach artystycznych oraz wydawnictwach książkowych, a także prezentowanych na polskich i zagranicznych wystawach indywidualnych i zbiorowych. Mieszka w Opolu.



Muzeum Śląska Opolskiego
– najnowsza część

państwo Domiczów, wiedzieli co mówią. Projekt bowiem – jak twierdzą fachowcy – jest interesujący i – jak często u Domiczów – stanowi próbę twórczego wzbogacania zabudowy historycznej elementami współczesnymi, z uwzględnieniem warunków i okoliczności lokalizacyjnych.

od pełnienia nadzoru autorskiego (włącznie), zastrzeżenie końcowe wniosła dyrektor muzeum, Urszula Zajączkowska. Tyle tylko, że było to zastrzeżenie dotyczące celowości wchodzenia w detale sporu i publicznego podgrzewania go na nowo. Ponieważ Redakcja „Stron” nie

ciu realizacji zaczął narastać konflikt pomiędzy projektantami a nową dyrekcją placówki. Wizje muzealników i architektów dramatycznie się różniły. Wielka szkoda, bo tak istotny dla niedużego, choć prężnego miasta obiekt poświęcony kulturze, pozbawiony w trakcie budowy

ematu” – dodam drżącym ze wzruszenia głosem, że cytat pochodzi z fachowego czasopisma „Architektura”, a autorem jest Grzegorz Stiasny. Chwytające za serce (rozumu oczywiście nie pomijając) porównanie do dziecka powróci jeszcze, tym razem w ustach Antoniego Domi-

Muzeum Śląska Opolskiego
– Kamienica Mieszczańska



Muzeum Śląska Opolskiego
– galeria w nowej części

Kiedy wicedyrektor Muzeum Śląska Opolskiego, dr inż. Dariusz Bajno, przedstawiał mi długą i przekonująco brzmiącą listę zastrzeżeń wobec projektu i postawy architektów w trakcie realizacji inwestycji (z odstępniem przez nich

zabrania korzystać z rozsądku, przyznałam rację pani dyrektor. I dlatego ten konfliktowy wątek muzealny zakończył niemal lirycznie: „Budynek galerii mógł być wyczelowanym poematem. Tak się jednak nie stało, dlatego że po rozpoczę-

nadzoru dobrego architekta, jest jak dziecko, które raptem znalazło się w sierocińcu. Owszem, wyjdzie z niego, ale już na zawsze pozostanie trochę dzikie i nieokrzesane”. Rozczulony tym „sierocińcem” zamiast „wyczelowanego po-

cza, który na pytanie red. Doroty Wodeckiej z opolskiej „Gazety Wyborczej”: „A zatem, czy ten budynek to Wasze dziecko, czy już ktoś obcy zupełnie?” – odrzekł był: „Jeśli użyć porównania z dzieckiem, to dokonano kidnapingu”.

Dyrekcja muzeum, choć ma naturę łagodną i pojedynczą, ani myślała w tym sporze nadstawiać drugiego policzka. Opublikowała w „Architekturze” stosowne oświadczenie, a w oświadczeniu dla lokalnej prasy muzeum postawiło hipotezę, że w tej sprawie „Chodzi raczej o naruszenie zasad nieomylności znanych osobowości z dziedziny architektury”. Spór w końcu trafił do sądu, gdzie czeka na rozstrzygnięcie.

Ale w tej całej sprawie był też dzień 10 października 2008 roku, kiedy to muzeum wznowiło działalność także w nowym gmachu. Uroczystość otwarcia zaszczycili liczni goście, a prof. Stanisław Waltoś wygłosił wykład zatytułowany „O etyce zawodu muzealnika”. Dla Urszuli Zajączkowskiej zakamarki i niuansy deontologii tej profesji nie stanowią tajemnic. W muzealnictwie pracuje od przeszło 30 lat, ma bogaty i liczący się dorobek naukowy, wydawniczy i publicystyczny. Funkcję dyrektora Muzeum Śląska Opolskiego, jako długoletni pracownik tej placówki, objęła we wrześniu 2007 roku. „Weszłam – wspomina – w oko inwestycyjnego cyklonu, a podstawowym wówczas zadaniem było całkowite opróżnienie budynku wystawowego”. Co zrobić z eksponatami? Gdzie te skarby pomieścić? A oprócz bezcennych drobiazgów są też kolosy takie, jak Łódź dębiana. Wszystko zaś wiekowe, delikatne, krucho, źle znoszące przeprowadzki. Równolegle należało przygotować plan racjonalnego rozmieszczenia dobytku po remoncie, optymalnego wykorzystania przestrzeni nowego gmachu w zgodzie z doświadczeniem i wiedzą muzealników, z którymi projektu nie konsultowano.

I pojawiły się problemy przyziemne, niekiedy dosłownie przyziemne. Ot chociażby – jak utrzymać czystość podłóg? Architekci-wizjonerzy, dla wyeksponowania lokalnego surowca, zaprojektowali utwardzenia z tzw. kamienia opolskiego. Nie tylko na drodze prowadzącej do głównego wejścia, ale także wewnątrz obiektu. Rozwiązanie, owszem, ciekawe, ale jak przy tym łatwościeralnym kamieniu wapiennym utrzymać czystość w pozostałych pomieszczeniach, z tradycyjnymi podłogami? A takich zderzeń przyziemnej codzienności z wizjami architektów było znacznie więcej.

Nie zmienia to jednak faktu, że muzeum wyszło z tej inwestycyjnej próby z prawie trzykrotnie powiększoną powierzchnią, wiele eksponatów dostało wreszcie szansę opuszczenia magazynów, prowadzona już wcześniej bardzo ciekawa i różnorodna działalność znalazła teraz godziwe warunki do ekspansji. Ponieważ całość inwestycyjnego zadania funkcjonowała pod nazwą *Mons universitatis*, więc jakby dla podkreślenia tego związku ze wzgórzem uniwersyteckim – pierwszą z czasowych wystaw było interaktywne przedsięwzięcie zatytułowane „Nauki dawne i niedawne”, firmowane przez Uniwersytet Jagielloński.

Dla pani dyrektor szczególnym powodem do dumy jest tzw. kamienica mieszczańska (ul. św. Wojciecha 9), przekazana muzeum przez władze miasta w 2005 roku. Sposób jej wykorzystania po gruntownym remoncie to autorski projekt Urszuli Zajączkowskiej, uwzględniający stan, który oparł się przeróżnym modyfikacjom i unowocześnieniom wykonanym w powojennych latach. Jedno ujęcie

wody na korytarzu, dwie – dla całej kamienicy – ubikacje, na które wychodziły kuchenne „okna”... A tej całej ciasnoty, ślepych kuchni i wspólnych wychodków nie wymyślił Gomulka: historia kamienicy sięga okolic roku 1890. W latach 30. ubiegłego wieku kamienicę zamieszkiwali: robotnik, roznosicielka gazet, palacz, stójkowy, pielęgniarka... Zajączkowska doskonale zdawała sobie sprawę, że łatwiej się odtworzyć dom bogatego, zasłużonego mieszczanina, który pozostawił po sobie bogatą dokumentację, jak np. willa kupca w Sopocie czy Dom Uphagena w Gdańsku. Ten opolski „skansen mieszczański” przy św. Wojciecha 9, jako nowy obiekt Muzeum Śląska Opolskiego, został otwarty w grudniu 2007 roku.

Urszula Zajączkowska: „Nie ma jednoznacznego »przepisu« na to, jak wyglądało dawne mieszkanie w kamienicy, na pewno każde było inne. W naszej czynszówce urządziłam cztery mieszkania, każde w innym stylu, który był modny w meblarstwie w latach 1890–1945. Oprócz mebli, sprzętów kuchennych i bibelotów, które wtedy były używane, można zobaczyć różne sposoby ogrzewania pokoi, są tu piece kaflowe i piecyki żeliwne, każdy dopasowany stylem do wnętrza”.

Wyposażenie mieszkań to efekt poszukiwań antykwarycznych, polowań na Allegro, ale także licznych darowizn, jakie muzeum otrzymało w trakcie urządzania kamienicy i po jej otwarciu.

„Ktoś podarował nam radio z 1954 roku. Żaden kolekcjonerski cymes, taki socjalistyczny »cud techniki«, na radiowej skali, oprócz nazw wielu miast, także Stalinogród, czyli nazwa nadana Katowicom

po śmierci Stalina. Więc w pierwszym odruchu postanowiłam, że trzeba to radio schować do magazynu. Ale przecież – myślę sobie – warto to pokazać w którymś z mieszkań, jako łącznik tej odległej przeszłości Opola z jego powojenną historią, kiedy to koniec wojny sprawił, że mieszkańcy takich jak ta kamienica musieli je opuścić. A do opuszczonych – wprowadzili się nowi lokatorzy, których przywiodły tu wyroki jałtańskich ustaleń. Ci nowi lokatorzy przez długie lata korzystali z zastanych mebli, obrazów, bibelotów, dostawiając nowe sprzęty, których się mozolnie dorabiali. Jednym z takich przedmiotów mogło być tego typu radio, z tym nieszczęsnym Stalinogrodem na skali. I właśnie w tym pokoju, gdzie ustawiliśmy to radio, starsze osoby odwiedzające kamienicę najczęściej snują swoje powojenne wspomnienia...”

A tak na marginesie opowieści pani dyrektor dodam też autentyk, a nie żadną tam anegdotę: do przemianowania na Stalinogród najpierw wytypowano Częstochowę, żeby tchnąć w nią trochę ateistycznego ducha. Ale na naradzie w KC ktoś z głupia frant zapytał: „To jak teraz, towarzysze, ciemny lud będzie mówił: »Matka Boska Stalinogrodzka?«” Więc na wszelki wypadek nazwą „Stalinogród” obdarowano zawsze wierne partii Katowice.

Kucyki trojańskie

Do Muzeum Śląska Opolskiego należy też, jako jego oddział, Muzeum Czynu Powstańczego. Do 1981 roku mieściło się w Leśnicy, a kiedy budynek byłego Domu Polskiego na Górze św. An-

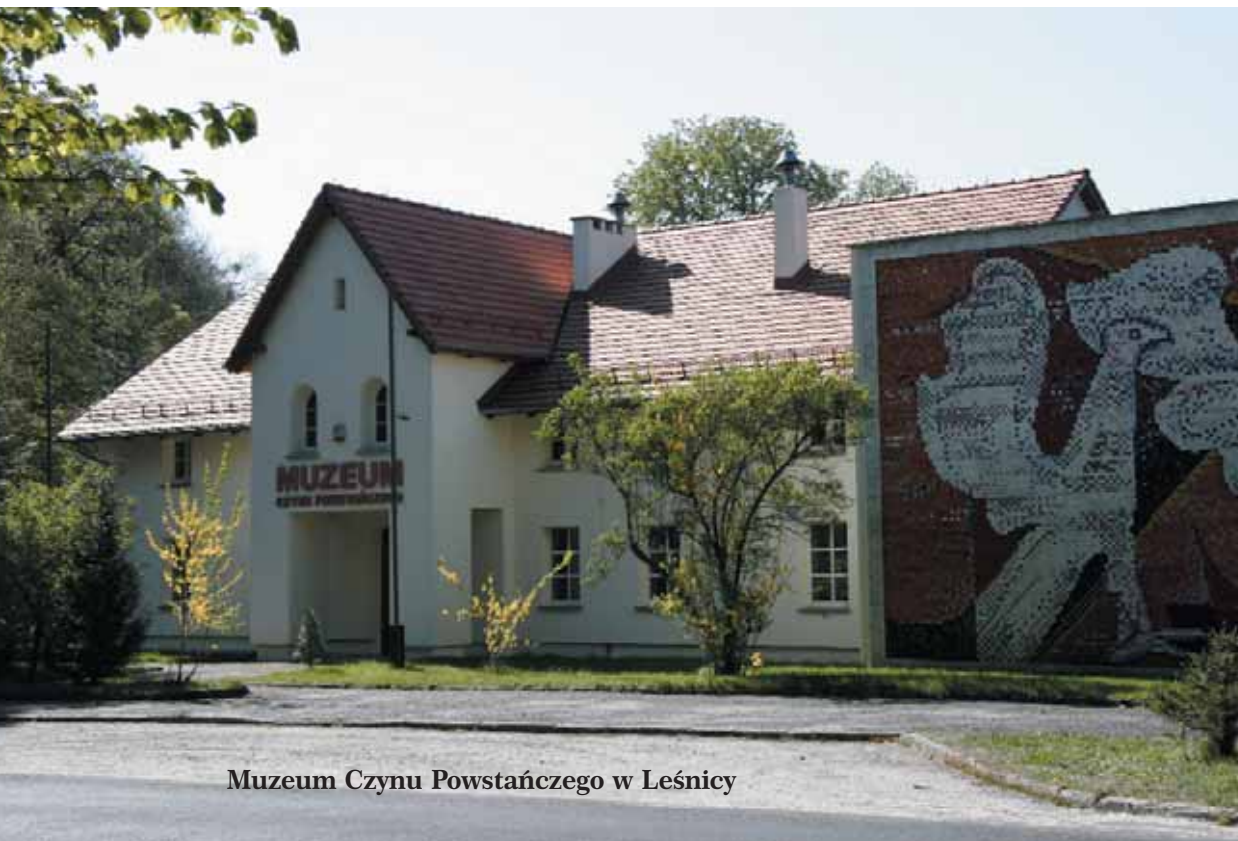
ny przeszedł na własność Skarbu Państwa – tu przeniesiono muzeum.

Góra św. Anny to rejon szczególnie socjolog kultury powie o niej: „Miejsce sakralne na mocy sankcji potocznej, swoiste residuum ontologiczne”. Poeta wymyślił, że to: „Prowokacja dla wyobraźni, podniecające zawężenie krajobrazu”. A historyk przypomni, że mamy do czynienia z „Wielowiekowym szlakiem konfliktów, szczególnie na tle narodowościowym”.

W czasie III powstania śląskiego toczyły się tu zażarte walki. To pamięć o nich, widzianych z polskiej strony, miała utrwalac tutaj placówka muzealna. O niemieckim tu panowaniu, z amfite-

atrem na ponad 100 tysięcy miejsc jako trudnym do usunięcia śladem, o pomniku poświęconym chwale oręża niemieckiego, o schronisku HJ – pamięć utrwałała się sama. Wyszadzony w 1946 roku pomnik niemiecki zastąpił monument autorstwa Xsawerego Dunikowskiego, w szkołach zaczęto uczyć, że to ziemie odwiecznie polskie, zaszczytu zagoszczenia pod muzealnym dachem dostąpił jedynie powstańczy epizod.

I powstańcze muzeum tak sobie trwało. Budzenie i umacnianie polskiego patriotyzmu najokazalej wyglądało w rocznych sprawozdaniach. Poeta Jan Goczoł, w wierszu *W Muzeum Powstań*



Muzeum Czynu Powstańczego w Leśnicy



Muzeum Czynu Powstańczego w Leśnicy

Śląskich, napisał z gorczyzą: „Jesteśmy w prosektorium. Mniej więcej/ 30 minut potrwa ta rutynowa sekcja/ zwłok regionalnych bohaterów”.

Po zmianie ustroju każdy z tym naszym patriotyzmem robił w tej okolicy, co chciał, zwłaszcza co roku w dniu 3 maja. Polityczną amfetaminą dla najpatriotyczniejszych patriotów stała się mniejszość niemiecka, której pojawienie się po 1981 roku zdziwiło nie tylko Warszawę. Jeszcze większe zdziwienie budziły mniejszościowe oczekiwania. Także te dotyczące dopuszczenia do głosu przemilczanych dotąd kart i rozdziałów lokalnej historii. Poseł Janusz Dobosz w jednej z interpelacji alarmował nawet wtedy: rozpoczęła się germanizacja Opolaszczyzny!

Szefująca wtedy Muzeum Śląska Opolskiego Krystyna Lenart-Juszczew-

ska dyrektorski gabinet miała w Opolu, ale na Górze św. Anny bywała często. Przyjeżdżała tu „do siebie”: w Leśnicy, jako nauczycielskie dziecko, kończyła szkołę podstawową, zna tu wielu ludzi, ich spraw nie poznawała z akademijnych przemówień. Utrzymywała też dobre relacje z annogórskim klasztorem, choć zaproszoną kiedyś na uroczysty opłatek – przeor przywitał słowami: „I oto zacna pani dyrektor, która jest bardziej czerwona niż Karol Marks”. Przeora z dyrektorką łączyło wspólne, „czerwono-czarne” zmartwienie: malejąca frekwencja gości z katowickiej części Śląska, dotykająca zarówno chrześcijańską bazylikę, jak i socjalistyczne muzeum.

A po 1989 roku pomnik dłuta Dunikowskiego, jako własność niczyją (w papierach: Skarbu Państwa), rze-



Muzeum Czynu Powstańczego w Leśnicy

czywistość wczesnego kapitalizmu retuszowała po swojemu: rzucane na wiatr wielkie słowa przy świątecznych okazjach – a na co dzień brak pieniędzy na elementarny porządek wokół; w przypomnikowych przemówieniach antykomunistyczne „pawie” pełne żółci, a na pomniku – ciągle sierp i młot jako jego integralna część, widziana bez pomocy lupy; wyryte na pylonach pomnika kontury politycznie słusznych postaci wypełniał ołów, który teraz, jednej nocy, ktoś wydłubał w politycznie neutralnych celach.

Pomnik bowiem i muzeum stały się politycznie nie tylko wrażliwe, ale i drażliwe. Zawsze były, ale teraz nie bano się tego wyrażać. Wątek annogórskiego muzeum był niewygodny zwłaszcza na szczeblu wojewódzkim, bo w jego samorządzie zasiadała już także mniejszość

niemiecka. Mniejszość patrzyła i słuchała. Najpierw jak marszałek Grzegorz Kubat oznajmia publicznie: „Dawne animozje między naszymi narodami przekształciły się we współpracę na szczeblu wojewódzkim”. A potem, również publicznie, wiceprezydent Opola Arkadiusz Karbowiak tak rozjeżdża okolicznościowe wystąpienie władz wojewódzkich: „To są obchody poświęcone polskim powstańcom, którzy oddali życie za polskość tej ziemi i rozprawianie o przyjaźni polsko-niemieckiej jest tu nie na miejscu”.

Mniejszości niemieckiej te polsko-polskie spory nie przeszkadzały, wręcz odwrotnie. Zaczęły się więc pojawiać głosy o potrzebie radykalnej zmiany formuły Muzeum Czynu Powstańczego lub nawet jego likwidacji. Niektóre pomysły były co najmniej oryginalne. Przybywa z Hamburga

Matylda Rinnguth i proponuje przekazanie do muzeum kolekcji szopek bożonarodzeniowych. Kiedy Lenartowa w 2003 roku zostaje dyrektorem Muzeum Śląska Opolskiego, temat szopek dla Muzeum Czynu Powstańczego

on ma na ten budynek lepszy, bardziej życiodajny pomysł: w budynku po muzeum urządzi się restaurację „Pojednanie”. Na pomysł, aby w tym muzeum pierwszej wyremontować nieczynne od trzech lat centralne ogrzewanie



Muzeum Czynu Powstańczego w Leśnicy

powraca. Przewodniczący Rady Muzeum Tadeusz Chrościcki z Krakowa nazwał wtedy ten pomysł „robieniem szopki z muzeum na Górze św. Anny”. Ówczesny burmistrz Leśnicy wystąpił do Lenartowej z propozycją przekazania budynku muzeum dla gminy, bo

i przeciekający dach – wpaść nie było komu i kiedy.

Krystyna Lenart-Juszczewska spokojnie, ale stanowczo przeciwstawiała się likwidacyjnemu zapędowi. Ale przy jej temperamencie o dłuższy spokój trudno, dyplomacja to nie jej spe-

cialność. Udzielając Lechowi M. Nijkowskiemu wywiadu dla miesięcznika „Śląsk”, wyrębała więc bez ogródek, że są złe, antymuzealne sygnały ze strony mniejszości niemieckiej, że szuka się różnych kucyków trojańskich, aby wprowadzić do muzeum likwidacyjne pomysły, wymieniła z nazwiska osoby pod tym względem aktywne i wpływowe. W obronie swej placówki i jej charakteru miała sojusznika w wicemarszałek Ewie Ruryńkiewicz, długoletniej mieszkance Strzelec Opolskich, a Góra św. Anny to przecież strzelecki powiat. Pani wicemarszałek pochodzi z Warszawy, w jej rodzinie byli uczestnicy Powstania Warszawskiego, więc także z osobistych powodów interesowała się rozwiązaniami przygotowywanymi dla Muzeum Powstania Warszawskiego. W zakamarkach lokaliku „Pożegnanie z Afryką” przy Książąt Opolskich obie panie doszły któregoś dnia do wniosku, że coś takiego „multimedialnego”, jak warszawskie muzeum, musi mieć także muzeum na Górze św. Anny. Plan rewitalizacji i unowocześnienia placówki dostaje także wtedy wsparcie od wojewody, którym jest wówczas Elżbieta Rutkowska. Ale najpierw Ewa Ruryńkiewicz kieruje samorządowe pieniądze na remont centralnego ogrzewania i naprawę dachu. Rusza też remont sali audiowizualnej, zmodernizowano biuro, odświeżono znaczną część ekspozycji, remontowane piwnice przystosowano do funkcji magazynowej...

Po kilkuletnich dyskusjach i zawirowaniach pomysł unowocześnienia Muzeum Czynu Powstańczego docze-

kał się realizacji – w 2006 roku otwarto pomysłowo zaaranżowaną panoramę powstań śląskich (projekt plastyczny Marka i Macieja Mikulskich) oraz odbyła się tam prapremiera spektaklu „Wszyscy śpią na wzgórzu”.

Lenartowa żałuje, że nie udało się ruszyć z projektem Muzeum Pielgrzymkowego w opustoszałym i niszczącym budynku pobliskiej stacji kolejowej w Leśnicy. Można by tam – rozmarza się – umieścić także muzeum przyrodnicze... Postanowiła tym pomysłem zainteresować wiele osób i instytucji, także Jarosława Gałęzę – dyrektora Muzeum Wsi Opolskiej.

Brzydkie słowo na es

Dyrektorowi Gałęzie, owszem, pomysł wydaje się interesujący, uczestniczył nawet w leśnickiej wizji lokalnej, ale z różnych względów nie widzi swej placówki w roli wiodącego organizatora. „Muzeum Wsi Opolskiej – mówi dyrektor – ma co robić w zakresie czynnej ochrony dóbr kultury. A działamy w trzech kierunkach: gromadzenie i konserwacja zabytków architektury ludowej, prace badawcze w obrębie kultury ludowej, no i udostępnianie eksponatów oraz edukacja, czyli »sprzedawanie« wiedzy o tym segmencie historii”.

Historia samego Muzeum Wsi Opolskiej sięga początków lat 60. ubiegłego wieku. Ważną wtedy rolę odegrał kierownik działu etnograficznego Muzeum Śląska Opolskiego Stanisław Bronicz (który został potem pierwszym dyrektorem bierkowickiej placówki). Z ówczesnych badań terenowych wyni-



Muzeum Wsi Opolskiej w Bierkowicach – nowy budynek naukowo-administracyjny

kało, że na Opolszczyźnie jest około 200 zabytków mających charakter zanikowy i szczytkowy: stan techniczny obiektów zły, stare budynki wieś rozbiegła i zastępuje murowanymi. Mądrzy ludzie zaczęli więc nękać władze pomysłem powołania muzeum typu skansenowego, do którego przenoszono by najwartościowsze i zagrożone zniszczeniem zabytki architektury ludowej.

Początkowo skansen zamierzano ulokować na wyspie Bolko, ale w końcu wybrano 10-hektarowe nieużytki w Bierkowicach, przy drodze oznakowanej wtedy jako E-22, a 14 XI 1961 roku ówczesne Prezydium WRN w Opolu wydało w tej sprawie stosowne zarządzenie. W 1967 roku (już za dyrekcją Józefa Kowalczewskiego) zaakceptowano do realizacji projekt przestrzennego zagospodarowania skansenu, wykonany przez zespół Jerzego Gurawskiego. Ze

względu na śmiałość koncepcji – aż na ministerialny szczebel musiał trafić ten projekt, a tam wniesiono zastrzeżenie: realizować, ale bez systemu ramp i pomostów, z których zwiedzający mieli oglądać muzeum.

Budynek dyrekcji miał być niemal dokładnie tu, gdzie teraz siedzimy w gabinecie dyrektora i gdzie dyrektor streszcza mi historię skansenu. Ja w tej rozmowie staram się unikać słowa „skansen”, choć na Muzeum Wsi Opolskiej tak się powszechnie mówi. Po jednym z dość wrednych artykułów prasowych Jarosław Gałęza napisał bowiem do redakcji list protestacyjny: „Szanowny Panie Redaktorze. Mam dość nadużywania słowa »skansen«, które z upodobaniem przywoływane jest dla zilustrowania stagnacji, nieudolności i nieumiejętności rozwoju, ponieważ stawia to w dwuznacnej sy-

tuacji muzea tego typu i jego pracowników. Dlatego Muzeum Wsi Opolskiej w Opolu jest i będzie »muzeum na wolnym powietrzu«, a zmuszony do zaakceptowania faktu, że słowo »skansen« stało się synonimem cech

się 23 IX 1970 roku, kiedy to skansen zostaje udostępniony zwiedzającym, a pierwszymi gośćmi są uczestnicy zorganizowanej w Opolu ogólnopolskiej konferencji dotyczącej muzeów i parków etnograficznych...

Muzeum Wsi Opolskiej w Bierkowicach – wewnątrz nowego budynku



jak wyżej, przysmykam na to oczy i zatykam uszy”.

Ja uszu nie zatykam i notuję dalej: na teren muzeum przenoszone były kolejne obiekty, gromadzono różnorakie zabytki kultury materialnej reprezentatywnej dla XIX-wiecznej wsi śląskiej. Ten pierwszy etap kończy

Opowieść dyrektora przerywa jego „komórka” z wiadomością: „Kościół czeka na pilne przybycie pana dyrektora”. Pytam Gałęzę o ten przejaw sięgających nawet skansenu wpływów hierarchii kościelnej, ale okazuje się, że chodzi o zlokalizowany na terenie muzeum XVII-wieczny drewniany kościółek z Grębo-

szowa, w którym właśnie ma się rozpocząć wykład inauguracyjny cykl o nazwie „Spotkania z kulturą ludową”.

Jest 5 kwietnia, tegoroczna Niedziela Palmowa, w Muzeum Wsi Opolskiej trwa „Jarmark Wielkanocny”. Czekając na powrót dyrektora z gręboszowskiego kościółka, przepycham się przez tłumy ciągnące drózkami skansenu. Ludzie też jakby na coś oczekiwali. Pytam dwoje młodych zajętych popcornem, czy może Doda ma tu wystąpić ze swoją palmą, ale nie, w programie dzisiejszej Niedzieli Palmowej jarmarkowa klasyka: konkursy, wystawy pokonkursowe, obrzęd topienia Marzanny, zespoły folklorystyczne, sprzedaż wyrobów rzemiosła i rękodzieła ludowego, stragany z pamiątkami, miodem...No i pogoda wspaniała, dobra pogoda to ważny sprzymierzeniec skansenu. Inaugurację sezonu „Jarmarkiem Wielkanocnym” zapoczątkowała Krystyna Wicher-Jesionowska, dyrektorka muzeum w latach 1976–1992.

Ta folklorystyczna impreza sprawda się do dziś, o czym świadczą tegoroczne tłumy gości. Dyrektor Gałęza nie kryje zadowolenia, ale kiedy tak patrzymy na wciąż napływających gości, w jego słowach komentujących imponującą frekwencję słychać jakby jakieś „ale”. Znający bliżej tego znakomitego etnografa i sprawnego menadżera twierdzą, że Gałęza nie przepada za efekciarstwem, jest wrogiem wszelkiej hucpy, tak trochę po staroświecku uważa, że trzeba się trzymać zasad, a cel nie uświęca każdego ze środków prowadzących do niego. Podczas jednego z jubileuszy skansenu Gałęza, nawiązując do „Jarmarków Wielkanocnych”, mó-

wił: „W kolejnych latach nie odstępowa- liśmy od organizowania imprez o charakterze widowiskowym, polegających na prezentowaniu zwyczajów związanych z obrzędami świąt dorocznych. Jednak stopniowo kształtowała się tendencja do organizowania imprez o bardziej rozrywkowym i merkantylnym charakterze. Szczególnie silnie tendencja ta zarysowała się w latach 90., co w dużej mierze należy wiązać z sytuacją ekonomiczną muzeum i z wymogiem wypracowywania coraz większych dochodów. Oczywiście nie brak w tych imprezach elementów folkloru: na każdej z nich goście muzealni mają możliwość podziwiania i kupienia wytworów rodzimej twórczości ludowej, artystycznej i rzemieślniczej, mogą posłuchać i obejrzeć występy zespołów folklorystycznych, kapel i solistów. Rodzą się jednak pytania: jakie są granice ustępstw na rzecz schlebiania gustom tzw. szerokiej publiczności, które z reguły nie są zbieżne z charakterem muzealnej działalności? Gdzie zaczynają się nasze »etnograficzne szańce«, z których nie możemy ustąpić?”

Przyjemniej się walczy o pryncypia, kiedy nie kapie na głowę. A przez całe długie lata nie było pieniędzy na remont dachu w pełniącym rolę biurowca baraku typu „Namysłów”, który w połowie lat 80. wywalczyła dla skansenu Krystyna Wicher-Jesionowska. Dlatego dyrektora Gałęzę zamurowało, kiedy w 2005 roku wicemarszałek Ewa Rurynkiewicz, oglądając ten barak, zapytała: „Normalny budynek, z elementarnymi warunkami do prac administracyjnych i badawczych, ile by kosztował?” Gałęza wspomni-

na: „Wiedząc, że nie można się od lat doprosić pieniędzy na remont dachu – na takie trochę nie z tej ziemi pytanie nie byłem przygotowany, więc odpowiedziałem pani wicemarszałek, że nie wiem, ale rozeznam i niezwłocznie powiadomię Urząd Marszałkowski”.

Rychło okazało się, że pytanie pani wicemarszałek o koszty nie było nicniekosztującym ozdobnikiem „gospodarskiej wizyty”. Znalazły się pieniądze nie tylko na remont ówczesnej siedziby (z planem zamiany jej na pomieszczenia magazynowe). 9 XI 2006 roku zostaje w Muzeum Wsi Opolskiej położony kamień węgielny pod budowę nowej siedziby. *Ab ovo ad fructo*, czyli końcową formułę aktu erekcyjnego, poprzedzały słowa: „Podpisując ten akt mamy świadomość, że jesteśmy świadkami ważnego wydarzenia i że z dniem dzisiejszym rozpoczyna się nowy etap w pracy opolskiego muzeum na wolnym powietrzu. Wierzmy, że dotychczasowe zaangażowanie i wytrwałość w chronieniu duchowej i materialnej tradycji regionu będzie w nim doskonałe i rozwijane”.

Realizowano pokonkursowy projekt autorstwa dwójki młodych architektów – Iwony Wilczek i Mariusza Tenczyńskiego, z kierowanego przez Ewę Oględzką biura projektowego „Biprok”. Wykonawcą był opolski „Energopol Trade”, a inwestora, czyli Muzeum Wsi Opolskiej, reprezentował na budowie „Inwestdim”.

13 grudnia 2008 roku nastął stan gotowości, budynek uroczystie oddano do użytku, wicemarszałek Teresa Karol (za obecnej koalicji odpowiada w Urzędzie Marszałkowskim za kulturę) życzy-

ła pracownikom muzeum, aby im się w nowych warunkach dobrze i wygodnie pracowało. Obecny na uroczystości minister kultury i dziedzictwa narodowego Bogdan Zdrojewski powiedział m.in.: „Ważne, by przedsięwzięcia w sferze kultury realizowane były szybko, w określonym, zamkniętym czasie i szybko kulturze służyły. Kultura będzie liderem w absorpcji funduszy europejskich. Takie obiekty, jak to bierkowickie muzeum, oddane na gwiazdkę, to dobry prognostyk na przyszłość”. Minister poinformował także, iż wniosek dotyczący modernizacji opolskiego amfiteatru przeszedł pomyślnie pierwszą ocenę formalną.

Budowla, której otwarcie zaszczycił minister, wygląda z daleka jak ogromna stodoła, z bliska też, ale już mniej, i dopiero kiedy ochłonąć z pierwszego wrażenia, można dyskutować o wadach i zaletach pomysłu. Założenia autorów projektu były następujące: ten budynek administracyjno-recepcyjny, z pomieszczeniami do prac badawczych, salą audiowizualną, uzupełnia i kontynuuje istniejący układ zabudowy skansenu. Do tradycyjnej architektury skansenu odwołuje się również kompozycją i proporcjami bryły, zastosowanymi materiałami oraz rozwiązaniem funkcjonalnym wnętrza. Sama zaś bryła, trochę szokująca rozmiarami, nawiązuje formą do historycznej wiejskiej zabudowy spotykanej do dziś na Śląsku Opolskim. Sień budowli staje się hołem wejściowym, oddzielającym część ogólnodostępną (izba biała) od części przeznaczoną dla pracowników (izba czarna). Sala konferencyjno-wystawiennicza oraz sala narad symbolizują komory – miejsce przecho-

wywania rzeczy cennych, w tym wypadku wiedzy.

Tłumy przewalające się dziś przez tę „sień” nie zastanawiają się nad subtelnościami uwzględnionymi przez projektantów, tylko mówią o budowlu językiem prostych komunikatów. Nie wszystkie wyrażają zachwyt, który udzielił się jurorom stawiającym na ten projekt. Zrealizowany budynek został nominowany do prestiżowej nagrody Miesa van der Rohe, zdobył w internetowym plebiscycie tytuł „Bryła roku”... Ale ktoś na internetowym forum napisał, że budynek ten powinien raczej dostać tytuł „Kalka roku”, bo coś bardzo podobnego już istnieje w Holandii od 2004 roku, nosi nazwę Wolzak House. A kto nie wierzy – może sam sprawdzić (i internauta podał adres: www.search.nl/deep.cfm?Projects/Housing/Wolzak).

Autorzy projektu zrealizowanego w Bierkowicach (działający już jako Pracownia „db2”) twierdzili, że dom w Holandii nie był dla nich inspiracją, bo o jego istnieniu dowiedzieli się już po wygranym konkursie na siedzibę bierkowickiego muzeum. A wobec nasilających się ataków i posądzeń o plagiat – o zdanie poprosili autora holenderskiego projektu, Bjarne Mastenbroeka, architekta z biura SeARCH. W odpowiedzi napisał on (cytuję za „Nową Trybuną Opolską”): „Myślę, że ten projekt ma w pewnych częściach uderzające podobieństwo do budynku Wolzak, zwłaszcza tam, gdzie spotykają się dwa, trzy lub więcej elementów (na przykład: szklane atrium, drewno i drewniane żaluzje). Niektóre rzeczy – zwłaszcza w architekturze – są na topie, popularne i są wy-

myślane oraz powtarzane w pewnym czasie [...] Nawet jeśli ktoś potrafiłby udowodnić, że zespół db2 znał projekt Wolzak, byłoby bardzo prosto obronić, że to nie jest przykład plagiatu. Można uznać to za inspirację i w tym przypadku pochlebiłoby mi to, a nie obraziło. Gdyby ktoś użył zwężanej, wydłużonej formy budynku Wolzak w powiązaniu z drewnem i konstrukcją z pełnego drewna – wtedy miałbym problem [...]. Myślę, że db2 zrobiło dobrą robotę”.

Nowy budynek w skansenie ma jeszcze, dzięki swej długości, i tę zaletę, że stanowi rodzaj akustycznej kurtyny oddzielającej spory kawałek muzeum od gwaru ruchliwej trasy wylotowej z Opolu. W oczekiwaniu na kolejny powrót dyrektora Gałęzy przysiadłem na ławie po zacisznej stronie budynku. Tłum zwiedzających nie maleje. Widzę wychodzącego z imprezy marszałka województwa Józefa Sebestę, pod którego honorowym patronatem odbywa się dzisiejszy „Jarmark Wielkanocny”. Marszałek był tu dziś nieoficjalnie, w jego imieniu nagrody laureatom konkursu kroszonkarskiego wręczała pani wicemarszałek Teresa Karol. O, jest i Janusz Wójcik, poeta dyrektorujący już dziesiąty rok departamentowi kultury w Urzędzie Marszałkowskim. Dyrektor-poeta coś dzwiga w przepastnej torbie, nie, nie jest to segregator z wierszami, tylko zakupy poczynione na dzisiejszym jarmarku. Zapraszam dyrektora na skansenową ławę, rozmawiamy o latach dawnych i teraźniejszości, on wspomina, jak za czasów Ewy Ruryńkiewicz jeździli we trójkę do Warszawy klamkować o pieniądze na opolską kulturę. We

trójkę, bo trzecią (tzn. pierwszą) osobą był profesor Stanisław S. Nicieja, wówczas także Senator RP. Nazwisko profesora, jego pozycja naukowa i lyczakowska sława otwierały w Warszawie każde drzwi, profesor jak zwykle ze swadą rozrzucał przed ministrem porywające wizje, potem do akcji wkraczała pani wicemarszałek z ogólnym zarysem projektu, a na końcu dyrektor Wójcik z odpowiednim urzędnikiem ministerialnym ustalali szczegóły. Nadrobiono wtedy olbrzymie zaległości inwestycyjne, poprawiły się radykalnie warunki działalności placówek kulturalno-artystycznych podległych Samorządowi Województwa. Teraz – mówi Wójcik – Urząd Marszałkowski dokłada starań, aby bieżące funkcjonowanie tych placówek przynosiło dobre efekty, a te efekty są, potwierdzeń pełno, choćby w postaci nagród, świetnych recenzji, artystycznych sukcesów krajowych i zagranicznych.

– Na ten rok w budżecie województwa priorytet dostał transport szynowy i drogownictwo – próbuję zdenerwować dyrektora.

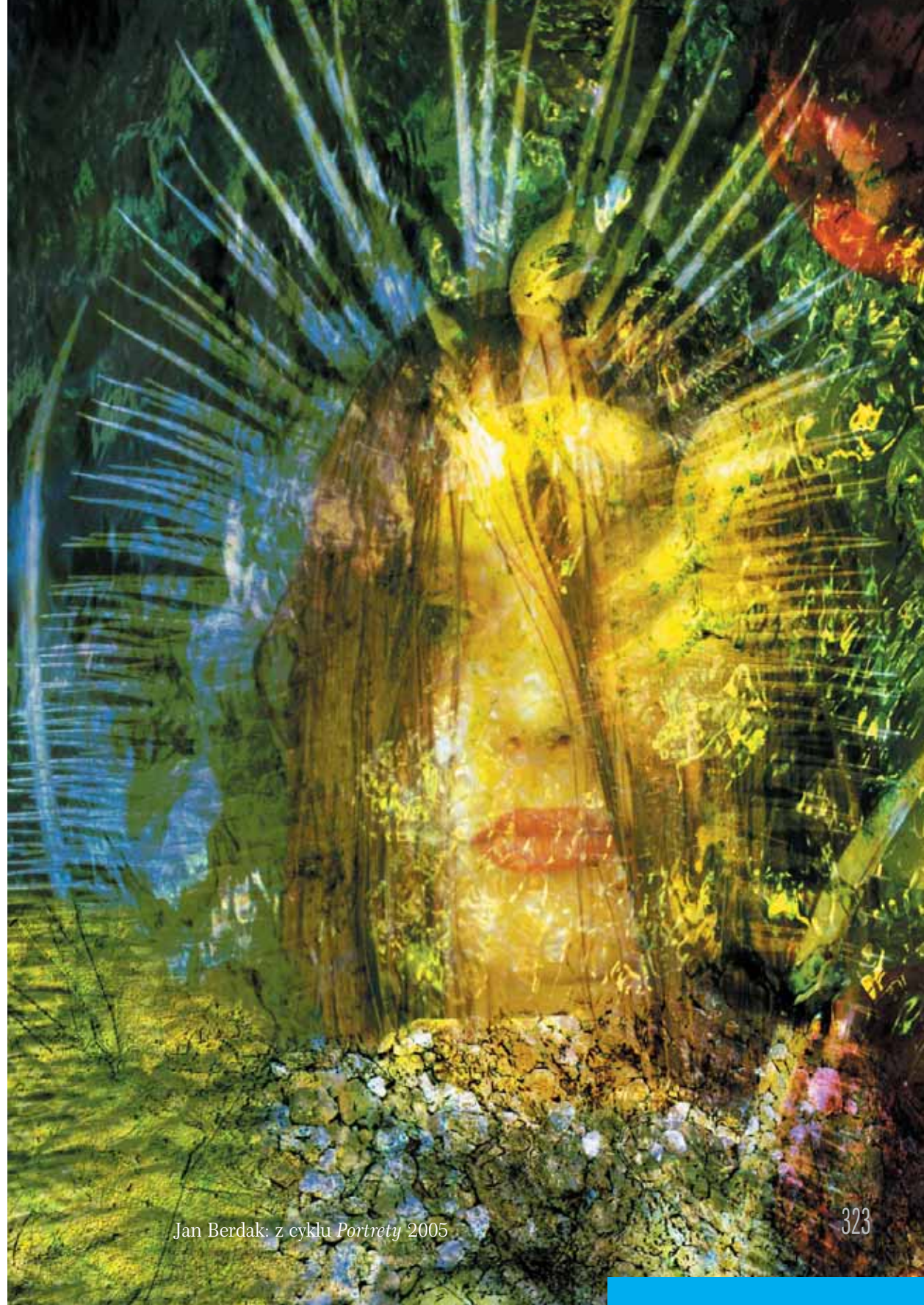
Ale dyrektor Janusz Wójcik nie bez przyczyny jest weteranem dyrektorskiej stabilności. Zwraca mi uwagę, że marszałek Sebesta postawił przed wszystkimi, kultury nie wyłączając, zadanie mające charakter celu strategicznego: musimy wygrać z innymi regionami rywalizację dotyczącą wykorzystania środków unijnych. Bo zwycięzca tej rywalizacji dostanie dodatkowe pieniądze, a będzie to kwota olbrzymia, idąca może nawet w setki milionów. I nie będzie przecież zakazu wykorzystania części tych pieniędzy na kulturę.

Trwa Niedziela Palmowa, jest wczesne popołudnie, opuszczam teren Muzeum Wsi Opolskiej. „Jarmark Wielkanocny” ciągle pełen ludzi, wielki parking przed skansenem wciąż zapelniony, przy starym wejściu, tym bliżej „Karczmy u Malajki”, socjalistyczny zabytek w postaci długiej kolejki. To kolejka do kasy, po bilety wejściowe. Normalny, jak zawsze, kosztuje osiem złotych, ulgowy połowę. W poniedziałek dowiem się, że tej niedzieli padł absolutny rekord: sprzedano aż 11 365 biletów. No i trzeba do tego dodać kilkaset zaproszeń wysłanych do VIP-ów. Kiedyś do pełnej frekwencji trzeba by jeszcze doliczyć paru meneli, który przy takiej pięknej pogodzie o zmroku przekradali się do skansenu przenocować w historycznym anturażu. VIP-y wciąż do skansenu przychodzą, menele już nie, bo czujni pracownicy ochrony nawet w nocy bez trudu potrafią rozpoznać VIP-a.

PS. W drugim odcinku odwiedzimy teatr, filharmonię i galerię. Podejrzewam, że ta wiadomość nie wydłuży zbyt wiele kolejek po drugi numer „Stron”, a podaję ją ot tak – dla informacyjnego porządku.

MB

Zdjęcia – Tadeusz Parcej



ETNOLINGWISTYKA

na tropach tożsamości narodowej

Niewiele jest pytań, do których Polacy nawracaliby tak często i uporczywie, jak pytanie o ich – o naszą – tożsamość. „Kto ty jesteś?” – pytał z górą sto lat temu Władysław Bełza i wyliczał znaki tożsamości narodowej „małego Polaka”: orzeł biały, krew i blizna, zamieszkiwanie „między swemi”, wiara w Polskę i powinność oddania za nią życia. „Kim jesteśmy?” – pytał Marek Rostworowski, rozstawiając przed oczyma Polaków 760 dzieł plastycznych – portrety trumienne szlachty polskiej i „Wieszanie zdrajców in effigie 1794 roku” nieznanego malarza, *Nadanie konstytucji Królestwu Warszawskiemu przez Napoleona* Marcella Bacciarellego, *Żydów* Piotra Michałowskiego, *Rozstrzelanie I Andrzeja Wróblewskiego* – i nadając pamiętnej ich ekspozycji z roku 1983 tytuł „Polaków portret własny”. „Jacy są Polacy?”, „Czym jest polskość?” – pytali badacze, artyści, publicyści w specjalnym numerze „Kolokwium Psychologicznych” (tom 4. z r. 1995), miesięcznika „Znak” (nr 11–12. z r. 1987), kwartalnika „Cywilizacje” (nr 8. z r. 2004).

Pytania te wyraźnie przybrały na sile u progu wieku XXI, kiedy włączenie (się) Polski do struktur Unii Europejskiej stało się kwestią nie teoretycznych rozważań przyszłościowych, lecz realnych rozstrzygnięć najbliższego czasu; w opinii znacznej części naszego społeczeństwa akcesja ta miała doprowadzić do utraty istotnych pierwiastków polskiej tożsamości i rozplynięcia się Narodu w morzu obcości. Pobudzone wówczas dyskusje nad istotą tożsamości polskiej nasiliły się w sposób szczególny po roku 2005, choć przebiegały pod innymi hasłami: polskiej pamięci zbiorowej i polityki historycznej. Ponieważ dominujący nurt tych dyskusji uzyskał wyraźne wsparcie władz państwowych, temperatura toczonych w publicznych mediach polemik przekraczała zwyczajowe dla tego rodzaju dysput normy.

Równolegle jednak zapoczątkowany wiele lat temu spokojny namysł nad istotą naszej tożsamości narodowej trwał z dala od hałaśliwego forum publicznego: w gabinetach uczonych,

w przestrzeniach badań terenowych, w salach konferencyjnych takich nauk, jak psychologia społeczna, historia cywilizacji i kultury, historiografia, literaturoznawstwo, semiotyka dyskursu społecznego. Jest wśród nich i dyscyplina, która poczęła się u nas formować w latach 70. na styku dialektologii, etnografii, etnologii i folklorystyki, by w latach 80. wyraziście ukształtować swe oblicze własne: etnolingwistyka. Początkowo stawiała pytanie o to, w jaki sposób (i z jakimi efektami) dana kultura narodowa odzwierciedla się w danym języku etnicznym, stawiając sobie za cel główny rekonstrukcję tego, co nazwano „językowym obrazem świata”, a co jest niepowtarzalną, bo narodowo nacechowaną interpretacją rzeczywistości. Centrum tak rozumianej etnolingwistyki był od początku Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, a twórcą lubelskiej szkoły etnolingwistycznej (drugiej w Europie Środkowo-Wschodniej obok moskiewskiej szkoły Nikity i Swietłany Tołstojów) – profesor Jerzy Bartmiński. W kręgu oddziaływań szkoły lubelskiej powstała cała biblioteka prac

Wojciech Chlebda,

ur. 1950. Profesor w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Opolskiego. Autor ponad 200 publikacji, w tym 4 monografii m.in. poświęconych samoświadomości językowej współczesnych użytkowników języka i ich językowemu obrazowi świata. Współautor 3 słowników. Mieszka w Opolu.

krok za krokiem odtwarzających na podstawie danych językowo-tekstowych specyficznie polskie pojmowanie części świata: deszczu, morza, miedzy, kamieni, wiatru, kota, konia, pracy, matki, brata... Perłą w koronie szkoły lubelskiej stały się pierwsze dwa tomy *Słownika stereotypów i symboli ludowych* z polskimi obrazami składowych Kosmosu: Słońca, Księżyca, gwiazd, Drogi Mlecznej, Ziemi, jej łądów, wód i mokradeł.

Otwarta formuła badawcza szkoły lubelskiej przyciąga do niej coraz to nowszych badaczy, równolegle więc do prac nad dalszymi tomami *Słownika* prowadzono – już nie tylko w Lublinie, ale także na uniwersytetach w Warszawie, we Wrocławiu, Gdańsku, Opolu – prace przygotowawcze do stworzenia słownika aksjologicznego zbierającego i definiującego polskie nazwy wartości – coraz częściej w zestawieniu z systemami innych języków. Plony tych poszukiwań są znaczące: to m.in. tomy *Pojęcie ojczyzny we współczesnych językach europejskich* (Lublin 1993), *Wartości w języku i tekście* (Wrocław 1991), *Nazwy wartości* (Lublin 1993), *Wartościowanie w języku i w tekście* (Warszawa 1992), *Wartościowanie w dyskursie edukacyjnym* (Kraków 1999), *Język w kręgu wartości* (Lublin 2003), wreszcie owoc szeroko zakrojonych i długoletnich badań ankietowych – tom *Język, wartości, polityka. Zmiany rozumienia nazw wartości w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Raport z badań empirycznych* (Lublin 2006; wszystkie tomy pod redakcją Jerzego Bartmińskiego i jego współpracowników). Już same ty-

tuły tych tomów niedwuznacznie sugerują, że etnolingwistyka nie jest nauką ezoteryczną, wyobcowaną, daleką od realiów naszej codzienności społecznej, na odwrót: jest dyscypliną włączającą się – *sine ira et studio* – w najbardziej palące i żywotne kwestie życia społecznego w Polsce, w tym coraz częściej i aktywniej w rodzime dyskusje tożsamościowe. Na niedawnym XIV Międzynarodowym Kongresie Słowistów w Macedonii piszący te słowa we wspólnym z Jerzym Bartmińskim referacie stwierdził wprost: etnolingwistyka jest jedną z nauk o tożsamościach zbiorowych (w pierwszym rzędzie, chociaż nie tylko, narodowych), stając w jednym szeregu z takimi dyscyplinami tożsamościowymi, jak psychologia społeczna, psychologia świadomości, socjologia wiedzy, socjologia pamięci czy historia (ściślej – historiografia pojmowana jako nauka o narracjach interpretujących rzeczywistość). Moją propozycją było przy tym, by nie tylko zbliżyć etnolingwistykę z badaniami nad pamięcią zbiorową, ale by obiektem jej badań uczynić także zbiorową niepamięć: jestem głęboko przekonany, że dla poznania pełni zbiorowej pamięci danej wspólnoty – a poprzez nią i pełni jej zbiorowej tożsamości – poznanie tego, co członkowie tej wspólnoty ze swej pamięci wyparli lub do niej nie dopuścili, jest co najmniej tak samo istotne, jak to, co w pamięci zbiorowej zgromadzili. Pamięć (i niepamięć) zbiorowa nie mają charakteru wyłącznie językowego, są jednak ujęzyczone, dzięki czemu mogą być obiektem badań lingwistycznych w ogóle, a etnolingwistycznych w szczególności.

Każdy podmiot – czy to indywidualny, czy zbiorowy – poznaje swoją tożsamość na dwa przede wszystkim sposoby: drogą introspekcji, autorefleksji, wnicania w głębie swego „ja”, oraz drogą zestawiania się i porównywania z Innym; ściśle rzecz biorąc, droga pierwsza jest niemożliwa bez drugiej. Dlatego też program zgłębiania polskiej tożsamości narodowej jest w etnolingwistyce programem badań porównawczych, międzyjęzycznych i międzykulturowych, obejmujących, według Jerzego Bartmińskiego, sześć podstawowych kwestii – tych samych dla każdego języka / etnosu:

1. kim jesteśmy „my” (sposoby ujmowania samych siebie: analiza autostereotypu);
2. kim są „oni” (sposoby postrzegania i językowego ujmowania innych: analiza heterostereotypów sąsiadów bliższych i dalszych);
3. gdzie lokalizujemy się w świecie (sposoby konceptualizacji własnego miejsca);
4. w jakim czasie żyjemy (sposoby konceptualizacji czasu wspólnotowego);
5. jakie wartości obowiązują (deklaratywnie i faktycznie) w świecie uznanym za „nasz” (wspólnotowy, społeczny, narodowy);
6. jakie środki (subjęzyki, style, gatunki) są preferowane dla wyrażania powyższych kategorii i wartości.

Ta pojemna formuła pozwala wpiąć we wspólną ramę zarówno wyniki badań już przeprowadzonych, jak i dopiero planowanych. Sam dla przykładu od 10 lat prowadzę dwie linie badawcze: próbuję odtworzyć rysy „językowego autoportretu Polaków” (co odpowiada kwestii pierwszej: kim jesteśmy „my”)

i naszkicować zarys „polskiej geografii mentalnej” (co nawiązuje do kwestii trzeciej: sposobów konceptualizacji swojego miejsca w świecie), przy czym zarówno „geografia mentalna”, jak i „autoportret językowy” są wyraźnie nacechowane wartościująco, mieszczą się więc w ramach kwestii piątej. Problem wartości, kwestia specyficzności polskiego systemu aksjologicznego w zestawieniu z analogicznymi systemami innych języków / etnosów, wysuwa się w polskiej etnolingwistyce na pierwsze miejsce.

We wspomnianym wyżej programowym referacie w Macedonii znalazł się apel Jerzego Bartmińskiego, by rozpoczętej w Lublinie w latach 80. pracy nad polskim, a później i słowiańskim słownictwem aksjologicznym nadać wymiar jeszcze szerszy: ogólnosłowiański i europejski (a nawet, dla stworzenia tła porównawczego, pozaeuropejski). Zainteresowanie, z jakim w macedońskiej Ochrydzie spotkał się zorganizowany przez Jerzego Bartmińskiego blok tematyczny na temat językowego obrazu świata Słowian, pozwolił nam zaproponować sławistom z kilkunastu krajów stworzenie międzynarodowego programu badawczego o nazwie „Językowo-kulturowy obraz świata Słowian na tle porównawczym”. Po kilkunastu tygodniach prac przygotowawczych program ten, koordynowany dziś przez Instytut Słowistyki Polskiej Akademii Nauk i opatrzonego logo EUROJOS (co się tłumaczy jako „europejski językowy obraz świata”), rozpoczyna swe samodzielne życie – na Opolszczyźnie.

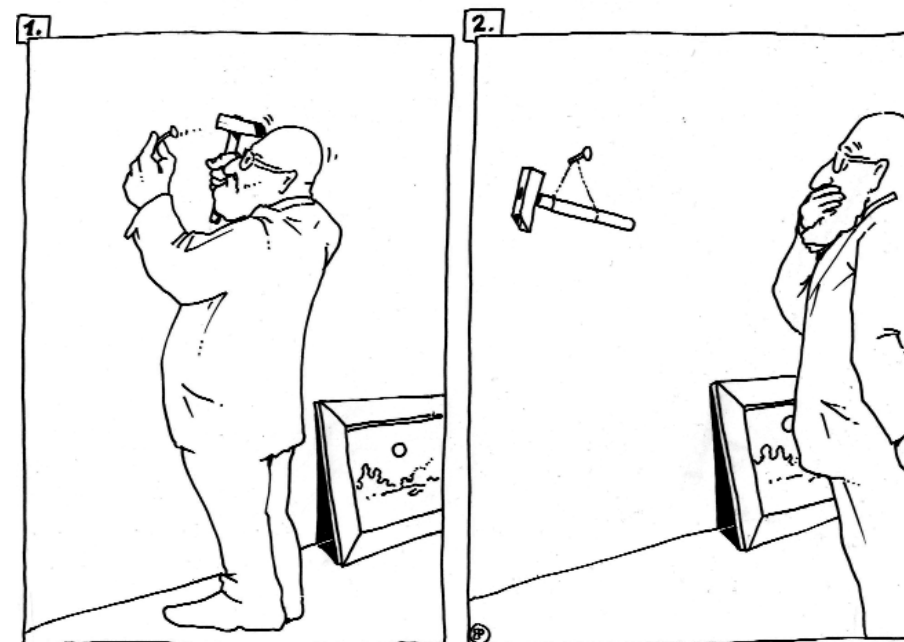
Oto bowiem zaproponowałem w Ochrydzie, by prace nad rekonstruk-

cją „językowo-kulturowego obrazu świata Słowian” rozpocząć od czterech roboczych spotkań poświęconych metodom i technikom wydobywania informacji etnolingwistycznie istotnej z czterech podstawowych typów źródeł: po pierwsze, z różnych słowników (ogólnych i specjalnych, jednojęzycznych i przekładowych), po drugie – z rozmaitych doraźnie dobieranych tekstów (np. literackich, publicystycznych, ale także z wypowiedzi ustnych), po trzecie – ze zrównoważonych tekstowych korpusów komputerowych o dużej objętości, po czwarte wreszcie – ze specjalnie opracowanych ankiet. Spotkanie na temat ankiet odbędzie się w połowie czerwca we Wrocławiu, na temat korpusów – jesienią w Warszawie, na temat tekstów – wiosną przyszłego roku w Portsmouth w Wielkiej Brytanii, ale spotkanie inauguruje całą działalność EUROJOS-u – seminarium „Etnolingwistyka a leksykografia”, organizowane przez Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Opolskiego – odbędzie się zaraz po Świętach Wielkanocnych w Kamieniu Śląskim. Na dwa kwietniowe dni to Opolszczyzna stanie się europejskim centrum etnolingwistyki sławistycznej.

Nie należy się spodziewać, że seminarium w Kamieniu, spotkania we Wrocławiu, Warszawie i Portsmouth czy nawet prace całego programu EUROJOS (obliczonego na 5 lat) przyniosą definitywne rozstrzygnięcia i raz na zawsze ustalą „kim jesteśmy”; nie taki jest ich cel. Dla wszystkich jego uczestników (a akces do niego zgłosili badacze niemal ze wszystkich krajów słowiańskich,

a także z Niemiec, Belgii, Wielkiej Brytanii, Japonii) program będzie okazją do pogłębionej, wielostronnej, zbiektywizowanej analizy swego tożsamościowego „stanu posiadania”, do przejrzenia się w zwierciadle innych języków i kultur, do oceny, w jakim stopniu tożsamości narodowe są zamknięte i niechętne wobec ofert zewnętrznych, a w jakim otwarte, przenikalne, gotowe do dzielenia się własnymi wartościami z innymi – ale i do przyjmowania od innych ich wartości, ich sposobów widzenia i oceny świata. Jakie są w Europie obszary wartości wspólnych, do jakiego stopnia polskość jest „wsobna”, czy Polacy mają w swej mentalności poczucie tożsamości słowiańskiej, czy „Polak” i „Europejczyk” to pojęcia wykluczające się, ledwo tylko styczne czy może wręcz tożsame – od takich pytań nie możemy w integrującej się na różnych płaszczynach Europie uciec. Etnolingwistyka może w poszukiwaniu na nie odpowiedzi służyć świadomym obywatelom refleksją własną, naukowo wyważoną, a społecznie ważką.

Bolesław Polnar



Bolesław Polnar,

ur. 1952. Grafik i malarz. Projektuje także plakaty oraz scenografie teatralne. Jego prace znajdują się w zbiorach polskich i zagranicznych. Twórca uhonorowany prestiżowymi nagrodami artystycznymi. Jego obrazy były wielokrotnie eksponowane na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i zagranicą. Mieszka w Opolu.

1. Zapisane – zaklepane

Żyję „pomiędzy” – czy ktoś to zauważył?

Dla przyjaciółki, niemieckiej poetki, Tiny Stroheker, byłam rozwichrzoną Polką z dziwnymi pomysłami. Kiedy jednak Tina spojrzała na moje życie zapisane w 47 równo ustawionych brulionach i 58 segregatorach, zapytała, czy miałam babcię Prusaczkę, jak ona.

Może wtedy poczuła, że jestem pomiędzy a pomiędzy, w szczelinie, a to prawie tak jakbym była nie całkiem, jakbym była w tej wymyślonej przez Julio Cortazara pajęczynie, którą przędzie życie, gdzie jest się jednocześnie pajakiem i muchą. Albo jakbym mieszkała pod wieloma adresami, jak kiedyś powiedział o sobie prof. Tadeusz Sławek, poeta-doctus, człowiek, którego podziwiam nie tylko z daleka i dlatego uczyniłam go jednym z bohaterów trzeciej części powieści o Agatonie, „Firma Agaton-Gagaton: wypróbuj bez szorowania”.

Jestem pomiędzy a pomiędzy.

Pomiędzy życiem a literaturą, pomiędzy czytaniem książek a ich pisaniem.

Pomiędzy szczegółem a syntezą, pomiędzy dyscypliną a chaosem, magią a realnością, dziecięcym gestem a finezyjnym wykończeniem.

W życiu bywam pomiędzy radością a rozpaczą, łagodnością a okrucieństwem, marzeniem a snem, także pomiędzy czerwienią a czerwienią, zielenią a zielenią, jasnością a jasnością. W literaturze pomiędzy opowiadaniem a wierszem, powieścią a felietonem, dramatem a esejem.

Nie jestem w stanie oddać duszy jednemu diabłu.

Nic więc dziwnego, że zaczęłam pisać.

Zamiast.

Bo pisze się zamiast.

Zamiast milczenia i zamiast wrzasku.

Pomiędzy kuchnią a pokojem, gotowaniem obiadu na jutro a prasowaniem, marzeniem o wyjściu do kina a czytaniem bajek córkom, a teraz wnukom.

By uwierzyć, że życie było dłuższe niż najdłuższy szalik własnoręcznie udzierygany.

Piszę też by uwierzyć, że „jest taki świat, nad którym los sprawuję niezależny, czas, który wiąże łańcuchami znaków, istnienie na mój rozkaz nieustanne” [Wisława Szymborska].

Piszę, bo co zapisane, to zaklepane, jak w dziecięcej zabawie w szukanego.

Piszę, bo chcę poznać, kto we mnie siedzi i dokąd zdąży.

Piszę, bo szukam kogoś, kto też jest pomiędzy i spojrzysz w podobnym, co ja, kierunku.

Piszę, bo mam do powiedzenia.

Piszę, by uciekać od „gęby” odważnej pisarki erotycznej do „gęby” odważnej pisarki młodzieżowej. By być pomiędzy jedną a drugą gębą, której wspólnym znakiem jest odwaga bycia swoją gębą.

Piszę w Katowicach, w dziupli na piątym piętrze.

Czasem w hotelu, czasem w pociągu.

Piszę, bo lubię mozolną pracę, podobną do tej w kopalni, wykopywanie słów i układanie ich w określony ramą stosik, konkretny urobek, namacalny efekt błędzenia pomiędzy nieskończonością a kichnięciem, jak powiedział pewien facet, obawiający się, że nikt nie zrozumie przechadzki kameleona po pstrokatym dywanie.

2. Ojciec

Mój ojciec pracował na *grubie*, czyli w kopalni. Był cieślą górniczym. Przyjechał na Śląsk z Podlasia, znad Buga i sosnowych lasów. Ukrywał się w kopalni, gdyż jako żołnierz AK był ścigany przez ówczesne władze. Kopalnia dawała mu schronienie przez dziesięć lat, ale w końcu znalazł się ktoś, kto doniósł życzliwie. Wiem kto.

Jestem pokrzywdzoną córką bardzo pokrzywdzonego ojca, który nie żyje już od ponad czterdziestu lat, więc nigdy się nie dowiedział, że taki status mu przyznano.

Wychodził do pracy o świcie i wracał punktualnie o godz. 15.00. Już o 14.55 siedziałyśmy przy oknie (ja i moje dwie młodsze siostry), z drugiego piętra wypatrując pociągu wjeżdżającego na peron wśród pól. Prześcigałyśmy się w tym, która pierwsza zauważy charakterystyczną sylwetkę ojca, idącego wąską ścieżką, gęsiego, za innymi górnikami, i dźwigającego pod pachą klocek drewna, przydziałowy, bo po skończonej dniówce każdy górnik mógł sobie klocek zabrać do domu.

Rozwijał go potem z gazety i stawiał koło pieca, a my rozpoczynałyśmy walkę, która sobie na nim posiedzi. Czasem w naszą kłótnię wkroczył ojciec i sprawiedliwie rozdzielał siedzenia, każdej po 10 minut. Patrzył na zegarek, odliczał, dawał znak, wtedy błyskawicznie siadała następna, by nie uronić z siedzenia ani sekundy. Potem ojciec wyносił klocek do piwnicy, rąbał na kawałki, aby zmieściły się w węglowym piecu.

Marta Fox,

ur. 1952. Poetka, powieściopisarka, eseistka. Jest autorką 22 książek: zbiorów wierszy oraz popularnych wśród młodzieży powieści o problemach dojrzewania. Ostatnio wydane powieści: *Święta Rito od Rzeczy Niemożliwych*, *Kaśka podrywaczka*. Książka *Magda.doc* została umieszczona na liście lektur szkolnych. Mieszka w Katowicach

Realia i mity

Kiedy ojciec wkraczał w dom, zupa już dymiła na stole. Nigdy nie opowiadał, jak było w pracy. O pracy w domu się nie mówiło. Jeśli więc z dzieciństwa wyniosłam mgliste pojecie, czym jest praca pod ziemią, to bardziej z lektury opowiadań Morcinka niż z innych źródeł. Co roku, w dniu Barbary, pisałam wypracowanie o dzielnym górniku, który kopie węgiel na przodku i jest chlubą naszego socjalistycznego państwa.

Kiedyś się zbuntowałam i napisałam, że wcale nie jestem dumna z ojca górnika, że wołałabym, aby pracował w ogrodzie, jak ojciec Krysi i by wszyscy kupowali u niego jarzyny. Albo – wołałabym mieć ojca piekarza, jak Basia, która zawsze do szkoły przynosiła świeże rogaliki, a przed ich piekarnią codziennie ustawiały się kolejki po prawdziwy chleb, całkiem inny niż ten kupowany w spożywczym.

Napisałam, że ojciec górnik ma zasadniczą wadę – trzeba na niego czekać, a jak nie wraca, to nie ma gorącej zupy na stole, tylko jest strach. Napisałam, że nigdy nie widziałam ojca w białym pióropuszu na wysokiej czapce, tak jak na zdjęciach w szkolnej gazetce, ani z medalem, tylko zawsze z klockiem.

I narysowałam ojca z klockiem, ale ani moje wypracowanie, ani rysunek nie spotkały się z uznaniem nauczycielki, bo jej zdaniem wszystko w wypracowaniu było nieprawdziwe, czyli dalekie od jedynie słusznych wyobrażeń.

Kiedyś ojciec nie wrócił pociągiem o właściwej porze. Matka wpatrywała się w ścieżkę pomiędzy polami, a kiedy podobnie jak my nie dojrzała jego przygarbionej sylwetki, włąła zupę z powrotem do garnka, usiadła na pieńku pozostałym z poprzedniego dnia i siedziała tak bez słowa i bez ruchu.

Ojciec wrócił godzinę później. Nie pozwoliła mu się wytłumaczyć, dwa razy strzeliła go ręką w twarz, z jednej i drugiej strony, a potem, bez słów, postawiła zupę na stole. Dla nas też. Przy obiedzie się nie rozmawiało, trzeba było jeść szybko i z apetytem, bo jaki kto do jedzenia, taki do roboty.

Przez wiele lat matka bała się, że stanie się coś, o czym się nie mówiło głośno, choć każdy wiedział co. A potem zrozumiała, że umrzeć można zwyczajnie i szybko, na raka, ale o tym się wówczas tym bardziej nie mówiło, bo górnik umierający na raka nie przypomina w niczym typowego górnika i z racji tej choroby nie ma powodu do dumy, nawet powodu do wysokiej renty dla wdowy i dzieci. Górnik umierający na raka był gorszego rodzaju górnikiem, przynajmniej w opinii sąsiadek, które uważały, że coś się wdowie po górniku należy, przynajmniej honor.

Bo jak umierać tak młodo, to przynajmniej z fasonem, na placu boju, w czeluściach, w zabrudzonym węglem ubraniu, a nie w czystej pościeli, tatusiu.

www.martafox.pl

<http://marta-fox.blog.onet.pl>



Po dłuższej przerwie w publikacji cyklu moich „depesz” z Wrocławia, spowodowanej tak zwanymi obiektywnymi przyczynami, trudno nawet w największym skrócie sprostać zadaniu skomentowania choćby części tego, czemu należałoby bądź wypadałoby poświęcić tu uwagę. Tym razem także ze względu na zaskakujące oddziaływanie owych tzw. obiektywnych przyczyn, które przez długi czas (by na chwilę poddać się nastrojom porównawczym) wywierały swą presję na polityczno-społeczno-kulturalny byt Opola, a które zaczęły ciążyć, od pewnego czasu nawet dość dramatycznie, na wrocławskiej scenie politycznej, a szczególnie na poczynaniach i zachowaniach tutejszego samorządu. Od kilkunastu miesięcy, zaglądając rano do lokalnych wydań popularnych gazet, znajdujemy coraz bardziej niepokojące wieści o kolejnych zwarciach między rajcami klubu samorządowego Rafała Dutkiewicza a drużyną Platformy Obywatelskiej, czyli długoletnimi, wiernymi sobie, zaprawionymi w bojach z ekipą SLD, sojusznikami; zaczęło się to od topnienia drużyny PO w Urzędzie Marszałkowskim i przybierającego na sile klinczu między ugrupowaniami, który spowodował nieoczekiwane zmiany miejsc w sejmiku, rozlewając się później po innych instytucjach, a zdecydowanie spotęgowało się po (jednak) schizmie dokonanej przez prezydenta miasta, który stanął jak wiadomo na czele nowej formacji, Polski XXI, odcinającej się od PO. Nie wiadomo teraz, czy sam Rafał Dutkiewicz przymierza się do kolejnego fotela prezydenckiego we Wrocławiu, czy też do objęcia schedy po miłościwie panującym w kraju Lechu (czego niektórzy głośno mu życzą, choć to nijak nie odzwierciedla się na razie w próbnym sondażach wyborczych). Odpryski tego zaostrzającego się konfliktu (widoczne w walce o budżet i o różne apanaże czy też w odwołaniu przewodniczącej rady miejskiej, desygnowanej przez PO Barbary Zdrojewskiej) przebijają się co jakiś czas także do informacyjnych rubryk i okienek w centralnych mediach, tak że nie chcąc rozwijać wątków chyba dość znanych czytelnikom i widzom z innych dzielnic, dopowiem tylko, że konia z rzędem temu, kto umie rozeznac się w aktualnym stanie aktywów i pasywów dolnośląskiej metropolii, w kiedyś klarownym, choć oczywiście nie przez wszystkich kochanym, układzie politycznym zapewniającym luksus dłuższego status quo tutejszego samorządu. I ciągle na dobrą sprawę nie wiadomo, czym skończy się rywalizacja między ideałami Polski XXI Dutkiewicza a programem drużyny Platformy, którą *notabene* pozbawiono ostatnio z hukiem jednego z harcmistrzów czy raczej harcowników, Tomasza Miśkiaka, słynnego przecież już wcześniej tutaj ze swych lokalnych przekrętów na dużą

skalę (m. in. niewyjaśnione do tej pory manko w wielomilionowym projekcie Euro Art. Meeting podczas mało udanych obchodów milenium Wrocławia, którego Misiak był jednym z pomysłodawców, kierowników i – profitentów). W miejscowej prasie pojawiły się głosy, że więcej było i jest takich misiów z otoczenia senatora na wrocławskiej Platformie...

Na szczęście, jak na razie te harce i klincze nie szkodzą za bardzo poziomowi wrocławskiej kultury, o który niepokoiłem się w swoich ostatnich korespondencjach dla dawnych „Stron”. W międzyczasie podniósł się on przede wszystkim w aspekcie, mówiąc najogólniej, medialno-marketingowym, dzięki rozgłosowi różnych ogólnokrajowych imprez, sesji, konferencji, a zwłaszcza festiwali filmowych (pozyskana Era Nowe Horyzonty) i muzycznych, zyskujących nowe oblicze, jak Wratistavia Cantans, choć i przechodzących wyraźny kryzys, jak kiedyś będący wizytówką miasta Festiwal Piosenki Aktorskiej, czy też dzięki inicjatywie przyznawania dolnośląskich nagród literackich w rodzaju Silesiusa czy Angelusa, przebijających wysokością swych apanaży inne krajowe trofea w kraju, jak i za sprawą wydawanych za hojne pieniądze samorządu wrocławskiego książek warszawskich, krakowskich i innych (w „Biuże Literackim”) i pism krakowskich („Didaskalia”).

Znacznie marniej jest jednak na szarym polu tzw. kulturalnej pracy u podstaw i edukacji artystycznej w mieście, które zaniedbuje swoje środowiska twórcze: łatwiej np. pisarzowi warszawskiemu z określonej brygady literackiej wydać we Wrocławiu trzecią czy czwartą książkę niż pisarzowi miejscowemu pierwszą, tym bardziej że jest to jedyny w kraju kulturalny ośrodek tej rangi i wielkości, który po brzydkim upadku Wydawnictwa Dolnośląskiego, zwalnającego najcenniejszych swoich redaktorów i nastawionego już wyłącznie na kasę, nie ma swojego wartościowego wydawnictwa. Nie ma także teatru dawnej rangi; o poziomie czołowego niegdyś w kraju Teatru Polskiego pod dyrekcją niejakiego p. K. Mieszkowskiego lepiej nie mówić, na równi pochylej znalazły się od pewnego czasu z powodu niefrasobliwych działań władz Teatr Lalek i muzyczny Capitol, w cieniu sukcesów innych galerii krajowych maleje znaczenie wrocławskiego Biura Wystaw Artystycznych *etc.*

W tej sytuacji warto dostrzec i docenić mniej zauważane w kraju inicjatywy wrocławskich polonistów, podopiecznych Jana Miodka i Joanny Pyszny z UW, oraz wytrawną, konsekwentną pracę (właśnie „u podstaw”) wrocławskiego Kolegium Europy Wschodniej i jego Fundacji, która wydaje coraz ciekawszy dwumiesięcznik „Nowa Europa Wschodnia”. Co do polonistów, to zorganizowali oni duże międzynarodowe konferencje naukowe, poświęcone naprzód Tadeuszowi Różewiczowi, a ostatnio – w ramach organizowanego we Wrocławiu pod egidą Zakładu Narodowego im. Ossolińskich cyklu zdarzeń związanych z obchodami Roku Herberta – Zbigniewowi Herbertowi. Ukazała się niedawno w witrynie Ossolineum książka pt. *Herbert* [nie]oswojony, zawierająca plon tej konferencji – i dzięki niebanalnej, pozbawionej rutyny rocznicowej (której nękające objawy mogliśmy śledzić w świętowaniu autora *Pana Cogito* jak kraj długi i szeroki) koncepcji podejmująca temat herbertow-

ski bez fanfar, hołdów i mitów, często punktująca różne przemilczenia, uproszczenia i manipulacje związane z tym dziełem, jego autorem i jego recepcją. Do rozwiewania niektórych mitów krążących w naszych środowiskach opiniotwórczych przyczynia się esej Jerzego Jarniewicza, który zestawiając wiersze Seamusa Heaneya i Herberta (*Reizm pozorowany...*) pisze, że wbrew krajowym przekonaniom, mimo wyrażanego dlań szacunku przez angielskich krytyków i publicystów, Herbert jest w gruncie rzeczy dziś wielkim nieobecny na Wyspach: „nie stał się dla poetów brytyjskich autorem na tyle ważnym, by odcisnąć ślad na ich twórczości”. Z czterema mitami przejawiającymi się w większości polskiej publicystyki i krytyki Herbertowskiej ostro rozprawia się Stanisław Stabro (*O Zbigniewie Herbercie inaczej*), mianowicie: z legendą kombatanta, bojownika AK, z mitem powtórnego, spóźnionego debiutu poety, mitem pisarza prześladowanego, wygnańca i mitem zdeklarowanego antykomunisty. Badając dokumenty i literaturę na ten temat, przytaczając też wiele spornych uwag na tę okazję wygłaszanych przez samego poetę, Stabro pisze m.in. o iluzjach kombatantstwa, dowodzi, że nigdzie nie natrafiono na dowody przynależności poety do AK i że toczył „i na tym właśnie terenie swoistą grę z czytelnikami i krytyką”. Stabro obala dalej punkt po punkcie twierdzenia krytyki prawicowej, usuwającej z biografii autora *Struny światła* wszystko, co nie pasuje do „z góry przez nią założonego i mitologizowanego wizerunku Herberta jako „Księcia Niezlomnego” [...], który prawdziwy sukces mógł odnieść dopiero po 1989 roku”. Jego twórczości towarzyszyli przecież najwybitniejsi krytycy, wszystkie tomy „prześladowanego nędzarza” ukazywały się w Polsce i bez specjalnych kłopotów (choć czasem z trudnościami paszportowymi) podróżował on po całej Europie i USA – Stabro podaje tu daty tych poetyckich peregrynacji: 1958-60, 1963-64, 1965-70, 1975-80, 1986-92; stałym adresem Herberta był Berlin, a w okresie 1969-70 był zatrudniony nawet jako *visiting profesor* na Uniwersytecie Kalifornijskim. Wiele innych zajmujących i często rewelatorskich esejów – w tym Leszka Szarugi o socrealistycznym (?) epizodzie Herberta, Marty Wyki o listach autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*, Arenta van Nieukerken o recepcji tej twórczości na Zachodzie, Grzegorza Jankowicza, Jacka Łukasiewicza (*Herbert i rok 1956*), pasjonujących wynikach dokonanej przez Mateusza Antoniuka kwerendy w archiwum poety *etc.* – stawia tę pozycję na czele wydanych w ubiegłym roku w kraju publikacji związanych z obchodami Roku Herberta.

Łowy na duszę...

Czym jest „To”?

Ta siła, która nas ożywia, ta zasada, która wprawia ciało w ruch, ten prąd, który powoduje, że świeci ono istnieniem, ten program specjalnie dla każdego z nas (przez kogo? – przez prawa natury, ewolucji, Boga?) skonstruowany i zainstalowany w komputerze mózgu?

Na całodzienną interdyscyplinarną konferencję w Auli Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego, odbytej 12 marca br. pod hasłem „W poszukiwaniu duszy”, w łowach na nieuchwytnego sprawcę ożywiania materii ciała wzięli udział filozofowie w sutannach (ks. prof. Michał Heller i ks. prof. Janusz Mączka), świeccy eksperci od mózgu (prof. Jerzy Vetulani) i najnowszych wynalazków techniki (prof. Ryszard Tadeusiewicz), a także znawcy ludzkiej psychologii (prof. Dominika Dudek); wszyscy swoimi referatami usiłowali zlokalizować „To”, co nieuchwytnie.

Profesor Heller po zasygnalizowaniu, jak filozofia łączy się dziś z rozwojem nauki o mózgu i z wiedzą informatyczną, przywołał najprostszą i najbezpieczniejszą definicję, iż pierwiastek duchowy w naszej materii, zwany potocznie duszą, to jest „To”, czego nie potrafimy sobie wyobrazić. Dodał, że jedni utożsamiali ją z logosem, inni z jaźnią, jeszcze inni z wszczepionym nam nieśmiertelnym pierwiastkiem boskim. Są tacy, którzy twierdzą, że jest ona tylko funkcją mózgu i materii, czyli świadomością.

Czy dusza istnieje jako byt odrębny, czy też tworzy ścisły, nierozzerwalny związek z ciałem, wypełniając go sobą? Czy można ją zważyć, zmierzyć? A jeśli tak, to gdzie mieszka – w mózgu, w sercu, w pięcie, w szpilce komórki? Symulacje komputerowe próbujące dać odpowiedź, gdzie się dusza ukrywa, o których tak interesująco rozwodził się prof. Ryszard Tadeusiewicz, na razie nie dają pozytywnego rezultatu z uwagi na niesłychanie skomplikowaną strukturę mózgu oraz miliardy połączeń nerwowych między komórkami...

A może to naiwnie postawiony problem, bo skoro mamy do czynienia z pierwiastkiem nie-materialnym, to jakież sens szukać jej przy pomocy symulacji komputerowej?

Właściwie tematu tego nie potrafi zamknąć ani filozof, ani teolog, ani pragmatyk, choć każdy z nich jest nim żywotnie zainteresowany i to jest może właśnie piękne.

Moją wyobraźnię najbardziej inspirują wizje neoplatoników, pewnie dlatego, że jako dusza liryczna nie rozumiem zawyłych spekulacji naukowych, dopóki ich nie przetworzę na sugestywny obraz. Wyobrażam sobie więc ich pomysł na duszę następująco: jest (Był, Będzie) Wielki Duch, który tchnął w nas – w miliony, miliardy, bi-

liony, tryliony form – Siebie, nadmuchał Sobą, jak odpustowe baloniki wypełniane jakimś szlachetnym gazem. Skoro zaś w każdą z form tchnął odrobinę Siebie, czyli duszę, duszyczkę, to ta dusza, duszyczka po śmierci ulatuje z powrotem do pierwotnego siedliska Wielkich Idei, łączy się z nim i zaznaje szczęśliwości wiecznej.

Najsmutniejsze, a może radosne (kto wie?, kto wie?) w tej wizji jest, że nie ma w niej miejsca na zbawienie indywidualne; jest w niej mowa tylko o duszyczkach wypożyczonych na chwilę od Wiecznego Ducha. Wieczna cyrkulacja pomiędzy abstrakcyjnym Wielkim Boskim Duchem a ludzkimi duszyczkami zmieszany z materią ludzkiego ciała, wydaje się nieodzowna po to, żeby Wielki Duch istniał nie tylko jako abstrakcja, lecz podlegał ciągłej wymianie małych atomów-duszyczek z niską materią.

Podobne teorie pojawiały się u gnostyków. W naszej religii pokrewne z owymi teoriami były myśli Orygenesesa (II, III w. naszej ery), jednak zostały zarzucone przez innych myślicieli Kościoła, którzy woleli zbawiać ludzi indywidualnie – z ciałem, z duszą (i butami?), bo to niosło chrześcijanom większą pociechę.

Ale to już odrębne zagadnienie...

Przypominam sobie, że mój znajomy proboszcz z Olszyn (pod Tarnowem), gdy byłem w latach 70. wiejskim belfrem, przypominał mi zawsze, iż właśnie poezja jest jednym z dowodów na istnienie nieśmiertelnej duszy. Poezja, muzyka, malarstwo; słowem – sztuka, która nadaje wymiar duchowy i godność ludzkiemu istnieniu. Zapamiętałem sobie jego słowa na długo i przyświecały mi odtąd w mojej poetyckiej robocie.

W związku z tym nie od rzeczy będzie może zakończyć rozmyślenia o duszy własnym wierszem:

Dyskurs z duszą

skryta uzurpatorka
z nieziemskimi manierami
ma o sobie
ho ho
jakie
wyobrażenia
powołuje się
na gwiazdne powinowactwa
to znów czyni aluzje
do nieśmiertelnych genów
skazana
jak twierdzi
nie z własnej woli
na ziemski mezalians
ze zwierzęciem ciała

bosko wyniosła
domyśla się jak powiada
tajemnicy reszty
która jest milczeniem
lecz nie może jej zdradzić ciała
bo jest na to zbyt tępe

nigdy się nie zgadzała
i za żadne skarby
nie zgodzi
by ją skrzydlatą zamykano
w ciasnym horyzoncie

zawsze pragnęła się nieść
ponad ograniczeniami grawitacji
jak salwa nieskończoności
w studni bez dna

przestrzeń nieograniczona
w wolnym człowieku
domagająca się pysznie
– a dlaczegoż by nie? –
by ją napelniano
wiecznym
istnieniem



Mewa patrzy czerwonym okiem i dziwi się

Pomyślałem sobie, że cykl felietonów, jeśli ma mieć jakiś wspólny rdzeń, warto zacząć od początku, od mojego sopockiego początku. Do Trójmiasta sprowadziłem się w 1981 roku. Tuż przed sławetnym grudniem. Grudzień był zły, ale data dobra, bo jeśli już żyć w ciekawych czasach, to przynajmniej warto wiedzieć, dlaczego są ciekawe. Na początku lat osiemdziesiątych trudno było o miejsce lepsze niż Trójmiasto do wyrobienia sobie właściwych poglądów na – jak mawiają uczelniani humaniści – dookólną rzeczywistość. Do Sopotu nie sprowadziła mnie jednak potrzeba filozofowania, ale małżeństwo z rodowitą sopocianką, co samo w sobie zasługuje na uroczystą formę eposu, a nie na tekst przygodny, jakim jest felieton.

O roku ów! Roku siermięgi i octu! Roku sromotnego upadku formacji ustrojowej zwanej Peerelem! Roku wstydu i turystycznego telewizora czarno-białego! (Telewizor kupiłem, czekając aż przywiozą ryby, ale ponieważ zwlekali z dostawą a w sąsiednim sklepie rzucili telewizory 12-calowe, więc kupiłem to, co wszyscy – telewizor i z wrzawą wielką i tryumfem wróciłem do domu. Żona jednak spojrzała jakoś tak koso i powiedziała: „to nas nie nakarmi”. Jak zwykle miała rację, bo gdzie telewizorowi do ryby! Nie potrafi ani pływać, ani milczeć, nie wspominając o tym, że nie da się z niego uzyskać tego, co w rybie najbardziej pożyteczne i piękne. Myślę naturalnie o filecie rybnym, który tylko i wyłącznie z ryby pochodzić może. Filetowanie telewizora zdaje się nie mieć większego sensu, choć – przynajmniej – budzi pewne nadzieje estetyczne i tęsknoty ideowe.) Ale wracajmy do przerwanej jeremiady... Roku wrony i kosmitów, którzy trzynastego grudnia wylądowali w naszym pięknym, choć nadpsutym kraju; którzy łązili parami jak to nieszczęścia mają w zwyczaju, okutani w szaro-zielone waciaki, i tylko wystające z tych waciaków czerwone łapy kazały podawać w wątpliwość kosmiczne pochodzenie przybyszów, przywołując na pamięć raczej mazowieckie równiny i galicyjskie pustki niż kratery na księżycu i pierścienie Saturna.

Głupi roku głupio zakończony!

Tak więc pierwszy mój rok sopocki nurzał się w dojmującym głupstwie, wciągając w swą rozbełtaną otchłń to, co w nim było dobre i piękne. I kto wie, jakby się te zapasy z otchłnią (czytaj: rzeczywistością polityczną) zakończyły, gdyby nie innego rodzaju badania, które pochłonięły mnie wtedy bez reszty. Przedmiotem ich była

mapa Sopotu i jej skraj. Wychodziłem z mieszkania w kamienicy przy alei Niepodległości 821, kierując się jednego dnia na lewo, drugiego na prawo, a zawsze dochodziłem do morza czyli do skraju miasta.

Jeśli szedłem w lewo, to po dwudziestu krokach od domu wchodziłem w bramę, przemierzałem chodniczek wzdłuż zakładu, w którym ongiś produkowano wafle i napeliano syfony, i po sfatygowanych kamiennych schodkach schodziłem do „smrodku”, ba, zanurzałem się w smrodku, starając się nie rozglądać na boki i płytko oddychać. „Smrodkiem” miejscowi nazywają tunel pod torami kolejowymi, obskurny, ciemny, wilgotny i wiecznie zapaskudzony, słowem stanowiący fantastyczną scenię dla rozmaitych horrorów. Po szczęśliwym przekroczeniu smrodku (35 kroków!) wychodziło się na zalany światłem skwer porośnięty kasztanowcami. Tutaj nabierało się powietrza w płuca i dziękowało Panu Bogu za opiekę. Ulicą dra Aleksandra Majkowskiego (1876–1938), lekarza, poety i dramaturga, działacza młodokszubskiego dochodziłem do ulicy Powstańców Warszawy, żeby po jej przekroczeniu znaleźć się w nadmorskim Parku Północnym. Stamtąd już krok do plaży, a na plaży stała mewa. Stała, patrzyła czerwonym okiem i dziwiła się. I chyba przez to czerwone oko, natarczywością tego czerwonego spojrzenia skonfundowany i rozdrażniony, nigdy nad morzem dłużej zabawić nie mogłem.

Jeśli po wyjściu z domu kierowałem się na prawo, po kilkudziesięciu metrach skręcałem w ulicę Jakuba Goyki (1844–1927), rybaka, marynarza pływającego na niemieckich żaglowcach i gawędziarza kaszubskiego, który wbrew napisowi na tabliczce na imię miał Franciszek, i dochodziłem nią do Parku Północnego. Pełen złych przeczuc skradałem się do wydm, ale kiedy tylko je przekraczałem, historia powtarzała się – na plaży stała mewa. Stała, patrzyła czerwonym okiem i dziwiła się. A ja zatrzymywałem się stropiony i zgnębiony jej kategoryczną niechęcią, zgnębiony, bo w głębi duszy przyznawałem jej rację. Tak, byłem tutaj intruzem. Nie dla mnie, nielota, napowietrzne fikołki i ślizganie się po grzbietach fal. Mogłem tylko jak ostatni chomąt i łach sięść w piachu i gapić się na morze.

Toteż z czasem zamiast nad morze zacząłem wymykać się na dach. Cóż, ona też tam była i bezczelnie lypała czerwonym okiem. Ale tutaj czułem przewagę: – Mój dach? Mój. Moja papa. Moja! Moje rynny? Moje! – Bez pardonu przeganiałem latającą hołotę, potem godzinami patrzyłem w niebo nad Sopotem, a ono szumiało i mieniło się kolorami. Nad głową płynęły statki pasażerskie i jachty dalekomorskie, machałem im leniwie ręką, co mogło wydawać się pozdrowieniem, ale mogło też zostać uznane za odganiecie natrętnych much. Zależy jak kto patrzy.



Ale czy kura wie?

Banalne pytanie, które czasem sobie zadaję: co widzę, gdy myślę „Opole”? Za dużo skojarzeń tłucze się po głowie, by wykuł się z nich konkretny obraz. Owszem, rośnie w potylicy Wieża Piastowska, leniwie jak kot rozciąga się rynek, żyją ulice, po których spacerują mama z tatą, dziadkowie, wujkowie, przyjaciele. Chodniki i podwórka, na których szukało się pierwszych oznak własnej dorosłości. Zakłete twierdze domów i mieszkań, gdzie lśniły platoniczne miłości. Zdezelowany maluch najlepszego kumpla, którym co wieczór ruszaliśmy na podbój świata. I ktoś najważniejszy, kogo już nie ma. Zebrać to wszystko w jednym liście, na jednej pocztówce nie sposób.

Czasem ktoś mnie zapyta, przed podróżą do Opola, co TAM jest fajnego, co zobaczyć, gdzie na kawę, gdzie na wino. Uśmiecham się wtedy głupio i z płataniny myśli próbuję wysupłać choćby jeden konkret, ale efekt jest mizerny. Wszystko jest fajne. Rozmówca błyskotliwie zauważa: „No, tak, bo ty TAM mieszkałeś...”, po czym siada do internetu w poszukiwaniu informacji bardziej obiektywnych. I co znajduje? Opowieść o bestii, która pożera drób i bydło, a nawet – jak mawiają chłopskie filozofy – jeśli głodna, to i człowieka zje z kopytami. Bestia okazuje się dzikim kotem drapieżnikiem, ale dopóki jej nie złapią, rozmówca uzna, że do Opola, owszem, ale może troszkę później. Jak TAM się „troszkę uspokoić”.

Przeciętny warszawiak wie o Opolu tyle, co przeciętny Polak. Ile mu doniosą na pierwszych stronach ogólnopolskie media i Internet. Że bestia, że Niemców jak mrówek, że afery w ratuszu i że proces Jakubowskiej. Że stolica polskiej piosenki przygotowuje się do festiwalu, a gwiazdy lubią amfiteatr, bo to przecież taki amfiteatr, że nie sposób go nie lubić. Festiwal, jaki jest, każdy widzi. Jak polska piosenka, czasem fajny, częściej nudny.

Znacznie lepsze wspomnienia mam z Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska”. Ale o nich przeciętny warszawiak też wie, niestety, niewiele. Dużo w tym winy czołowych polskich recenzentów, którym do Opola nie

Krzysztof Feusette,

ur. 1971. Poeta, dziennikarz „Rzeczpospolitej”, uprawia publicystykę kulturalną i reportaże, autor scenariuszy filmowych. Mieszka w Warszawie.

chce się przyjeżdżać. Bo większość spektakli widzieli, bo już w Opolu byli, powodów jest sto. Większość zenująca.

Natomiast, jeśli warszawiak jest kibicem, rodzi się szansa, że zaświta mu w głowie Odra Opole. Piechniczek, Młynarczyk, Wójcicki – to są legendy polskiej piłki. Widziałem ich w akcji z bliska – Piechniczka, gdy wychodził z siebie, Młynarczyka, gdy łapał piłki jak kot myszy, Wójcickiego, który szybko się denerwował, a potem strzelał na bramkę z połowy boiska. Widziałem takiego gola. Dziś Odra schnie w oczach. Niedawno na jednej ze stron, gdzie internauci ekscytują się rozgrywkami ekstraklasy, rzucił mi się w oczy czyjś wpis zatytułowany „Odra Opole!!!”. Nie będę ukrywał, ku własnemu utrapieniu wyniki klubu z Oleskiej śledzę co tydzień. Chodziłem tam na mecze, najpierw przez lata całe z ojcem, potem z kolegami. Ostatni raz – gdy byłem w liceum, a Odra grała już wtedy w II albo III lidze. Mecz był jednak o wysoką stawkę – ćwierćfinał Pucharu Polski. Miasto rozpierała duma, nasi szli przez rozgrywki jak burza nad Gośławicami. Ale przyszła kolej na pierwszoligowy i szanowany Śląsk Wrocław. Po 90 minutach remis, po dogrywce bez zmian, więc karne. Po pięciu seriach – nadal bez rozstrzygnięcia. Wtedy do piłki podszedł dawny kolega z klasy I c, imiennik, świetny obrońca, najlepszy piłkarz w szkole. Pęczniałem z zazdrości. To, co w moim mniemaniu nie mogło się zdarzyć nastolatkowi – karny na oczach całego miasta, nagle stało się udziałem faceta, którego znam, mało tego – grałem z nim w jednej drużynie na wuefach! Podbiegł, strzelił, bramkarz nawet się nie ruszył. Huk poprzeczki uderzonej piłką, lot tej ostatniej w kierunku karetki, która zawsze była w pogotowiu, i własny żal wypełniający dorosłe już prawie dłonie – pamiętam dokładnie. Odra odpadła. Spotkałem kolegę kilka dni później, powiedziałem, żeby się nie przejmował, uśmiechnął się smutno i więcej go nie widziałem.

No więc kliknąłem we wpis „Odra Opole!!!”. „Odra Opole! Co wy robicie pataluchy! Jak wam się nie chce grać, to weźcie przykład z Kmity i wycofajcie się z rozgrywek!”. W następnych dwóch meczach Odra znów przegrała. Chyba nie czytają wpisów w Internecie. Szkoda, bo mimo że mieszkam już w Warszawie o rok dłużej niż w Opolu, klubu nie zmienię. Na ligowe mecze Legii szkoda nerwów, zbyt wielu bandytów na trybunach. Nie pojmują ani tego, że trzeba być ostatnim tchórzem, by atakować tylko wtedy, gdy jest się w grupie. Ani tego, że trzeba być ostatnim kretnem, by okładać się po łbie z innym kretnem. Ani tego, że śmieje się z tych tumanów całe miasto, a im się wydaje, że straszą. Polonia Warszawa – to inna sprawa. Też dorobiła się już kiboli z karkiem jak wieprzowy zad, ale jednak jakaś kultura na Konwiktorskiej obowiązuje. Tyle że jak człowiek zdierał kiedyś gardło na Odrze, a na starych ławkach w świetle jupiterów czuł się jak na widowni Teatru Narodowego, to mu byle co do kibicowania nie wystarczy. Obudź się Odro.

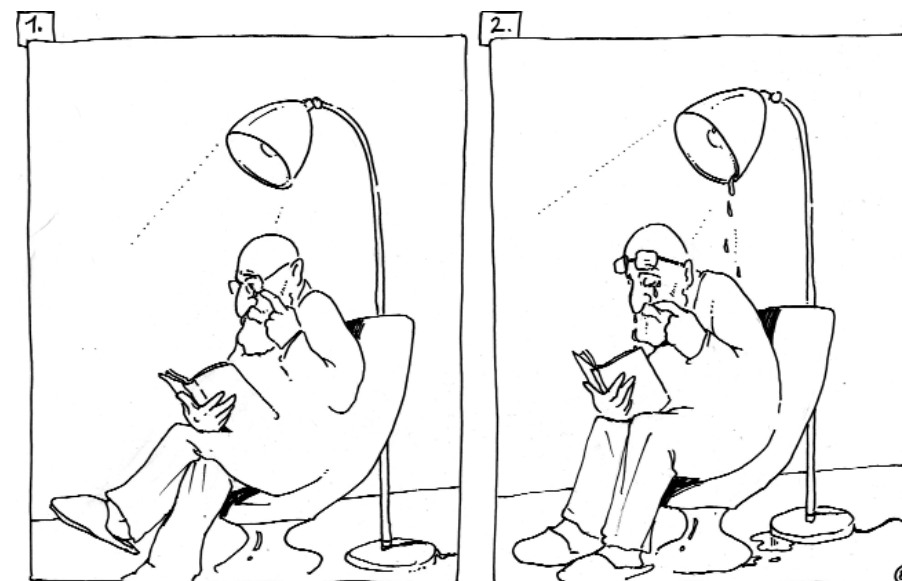
Przeciętny warszawiak wie o Opolu za mało. Pewnie to wina warszawiaka, niech jedzie, obejrzy, poczuje, będzie wiedział więcej. Pojedzie? Głowę zwiesił ziewając. „A co tam jest fajnego?” – zapyta raz jeszcze. Wawelu nie ma, ani molo – więc

po co? Kolejne miasta ogłaszają swoje programy promocyjne, stolica urodziła hasło „Zakochaj się w Warszawie”, Gdańsk wydaje fortunę na billboardy, Kraków, Poznań, Wrocław walczą o własny wizerunek za ciężkie pieniądze. A Opole? Jak te kury po spotkaniu z bestią, jakieś takie przygaszone.

A propos kur, przypomniał mi się dowcip. Facet, który nie miał równo pod sufitem i powtarzał bez przerwy dwa słowa: „Jestem ziarno!”, wychodzi ze szpitala, bo zrozumiał, że ziarnem nie jest. Wychodzi, ale po kwadransie przerażony wpada na oddział z krzykiem „Kura! Kura!”. Lekarz go uspokaja: „Panie Zdzisiu, przecież pan już wie, że pan nie jest ziarnem, więc czego pan się boi?”. A Zdzisiu na to: „Ja wiem... Ale czy kura wie?!”. Kiedy więc dziś odbywa się w Opolu masa fantastycznych imprez, życie kulturalne kwitnie, miasto pięknieje, to ja grzecznie zapytuję: „Opole o tym wie, ale czy poza nim też wiedzą?”. A powinni. Dość mam pytań, co TAM jest fajnego. Nie będzie mi tu ziewał, warszawiak jeden, przeciętny.

Pan Lolek Pana Bolka

Bolesław Polnar



Dotted lines for notes.

Dotted lines for notes.

