

SPONAD

Joanna Roszak <i>Od LA-lef do non-place, czyli o kryzysach miejsca</i>	8
---	----------

LITERATURA

Miroslav Holub <i>Wiersze</i>	18
Pavel Brycz <i>Moje miasto utracone</i>	30
Joanna Czaplińska <i>Aksamitna przepaść?</i> <i>Subiektywne refleksje o współczesnej literaturze czeskiej</i>	42
„Polskę kocham nieprzerwanie...”, Z Václavem Burianem rozmawia Krzysztof Lisowski	50
Anna Włodarczyk <i>„Zabiłem miłość”, czyli o zbrodni niedoskonałej w czeskim wydaniu</i>	56
Tadeusz Zubiński <i>Wygnaniec z praskiego raju</i>	60
Igor Kędzierski <i>Podróż do wnętrza Czech (coś w rodzaju dziennika)</i>	64
Jacek Baluch <i>Czeskie teksty ludowe. Przekład</i>	70
Mieczysław Machnicki <i>Wiersze</i>	72
Bartosz Małczyński <i>Wszystkie drogi prowadzą do piekła.</i> <i>Franz Kafka w esejach Zbigniewa Bieńkowskiego</i>	76
Bartosz Suwiński <i>Usłyszeć śpiew</i>	82

Bolesław Polnar <i>Pan Lolek Pana Bolka</i>	85, 143, 201
--	---------------------

Adrian Gleń „Długie węgierskie ú”. <i>Trzy dni nieśmiertelności</i> Feliksa Netza	86
Łukasz Sawicki <i>Afgańska zmija</i>	92
Michał Kaczmarek <i>Ludzie i rzeczy w (bez)ruchu</i>	96
TEATR	
Aleksandra Konopko <i>Dialog jaki mógłby być</i>	102
Zbigniew Bitka <i>Z Ostrawy do Opola. Drogi lalek</i>	112
Katarzyna Kwiecień <i>Itaka w świecie last minute</i>	120
FILM	
Gabriela Gańczarczyk <i>Dwadzieścia lat zwyczajnego szaleństwa, czyli czeski film po 1989</i>	126
SZTUKA	
Łukasz Kropiowski <i>Kameralna natura wszechrzeczy. O instalacjach Zbigniewa Natkańca</i>	134
Tamara Derda <i>Panna i smok</i>	138
Łukasz Kropiowski <i>Artyzm i strach</i>	144

MUZYKA	
Aleksander Kościów <i>I love you – I love you too, czyli o potędze tego, czego się spodziewamy</i>	150
HISTORIA	
Aleksandra Pająk <i>Kolumna, której nie ma...</i>	166
Aleksander Woźny <i>Major dypl. Tadeusz Szumowski ostrzega...</i>	176
KULTURA	
Krzysztof Czyżewski <i>Słowo w słowo</i>	182
Pavla Foglová <i>Klimat czeski w Warszawie</i>	188
STĄD	
Joanna Rostropowicz <i>Carl Ignatz Herrmann – zapomniany malarz z Opola</i>	192
Agnieszka Dela, Małgorzata Zmarlak <i>Przegląd kulturalny</i>	202
LISTY Z...	
Marta Fox <i>Korzenie</i>	210
Mieczysław Orski <i>Flaszera „dłubanina na uboczu”?</i>	213
Józef Baran <i>Salon Anny Dymnej</i>	216
Krzysztof Kuczkowski <i>Literaci, wariaci i „te mistycyzmy”</i>	220
Krzysztof Feusette <i>Przez serce do żołądka. Biznesmeni z bożej łaski</i>	223

OGŁASZAMY KONKURS NA ESEJ O TEMATYCE ŚLĄSKIEJ!

REGULAMIN

I. Organizator Konkursu

Organizatorem KONKURSU NA ESEJ O TEMATYCE ŚLĄSKIEJ jest Opolskie Pismo Społeczno-Kulturalne „Strony” wydawane przez Pedagogiczną Bibliotekę Wojewódzką w Opolu, ul. Kościuszki 14, 45-062 Opole, www.strony-pismo.pl.

II. Adresaci Konkursu

Konkurs ma charakter otwarty. Nie wprowadza się ograniczeń wiekowych ani terytorialnych.

III. Nagrody

I – 4 000 zł,
II – 2 500 zł,
III – 1 500 zł.

Redakcja „Stron” zastrzega sobie prawo pierwodruku nagrodzonych prac. Organizator zastrzega dla jury prawo do innego rozdysponowania puli nagród oraz nieprzyznania którejś z nagród.

IV. Termin składania prac konkursowych

Prace konkursowe należy składać do 15 marca 2010 roku (decyduje data stempla pocztowego).

V. Zasady Konkursu

1. W Konkursie udział wezmą wyłącznie prace dotąd niepublikowane i nienagradzane w innych konkursach.
2. Każda praca powinna być podpisana godłem, dane osobowe (imię i nazwisko, dokładny adres z kodem pocztowym, telefon, e-mail) powinny zostać umieszczone w zamkniętej kopercie, oznaczonej tym samym godłem.
3. Rozstrzygnięcie Konkursu nastąpi w maju 2010 roku.
4. Informacje o wynikach Konkursu będą dostępne na łamach pisma „Strony” oraz na stronie internetowej: www.strony-pismo.pl

VI. Warunki techniczne

1. Praca konkursowa powinna być dostarczona w 4 egzemplarzach oraz dodatkowo na nośniku elektronicznym (CD-ROM).
2. Prace z dopiskiem „KONKURS NA ESEJ” należy przesłać na adres:

**Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka
„Strony”
ul. Kościuszki 14
45-062 Opole**

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.

2/2010 (30)
strony
OPOLSKIE PISMO SPOŁECZNO - KULTURALNE

Redaguje zespół:

Jan Feusette (red. naczelny),
Halina Flegler (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 Flegler, Studio conTEXT

Łamanie komputerowe:

Studio conTEXT

Druk: DKO Kluczbork

ISSN 1233-1805

Nakład: 750 egz.

www.strony-pismo.pl



Na okładce fragment obrazu
Bolesława Polnara
Owocowa

Rada programowa:

Danuta Berlińska, Stanisław
Gajda, Jan Goczoł, Jan Krasicki,
ks. Marek Lis, Stanisław
Sławomir Nicieja, Bolesław
Polnar, Janusz Wójcik

Stale współpracują:

Zbigniew Ambroźewicz, Józef
Baran, Maciej Borkowski,
Wojciech Chlebda, Krzysztof
Feusette, Marta Fox, Stanisław
Gromadzki, Aleksander Kościów,
Krzysztof Kuczkowski, Feliks
Netz, Mieczysław Orski, Joanna
Rostropowicz, Joanna Roszak,
Małgorzata Sikorska-Miszczuk

Joanna Roszak

Od *LA-lef* do *non-place*,

Czyli o kryzysach miejsca¹

„Przestrzeń jest w zachodnim świecie powszechnie przyjętym symbolem wolności. [...] stoi otworem, sugeruje przyszłość i zachęca do działania [...]. Zamknięta i ucłowieczona przestrzeń staje się miejscem”² – odnotował Li-Fu Tuan, jeden z prekursorów geografii humanistycznej, w klasycznej pracy *Przestrzeń i miejsce*.

Od lat 80. XX wieku zauważano zmianę paradygmatu, zwrot przestrzenny (*spatial turn*, *raumkritische Wende*). Jednym z nich wymieńmy pionierów postmodernistycznych geografii: Michel Foucault, John Berger – angielski krytyk, pisarz i malarz, autor *Sposobów widzenia*, dalej: twórca trockistowskich publikacji – Ernest Mandel, Marshall Berman – marksistowski humanista z Nowego Jorku, Francuz Nicos Poulantzas, Anthony Giddens, Henri Lefebvre – socjolog i filozof marksistowski, który nazwał miasto maszyną możliwości (*possibilities machine*). Edward W. Soja w rozdziale *The Triadics of Spatiality* książki *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* wspomina pracę *Production of Space* (w oryginalnej *La production de l'espace* z 1974 roku) Lefebvre'a; praca ta inspirowała silnie prócz Soji także Davida Harvey'a – profesora antropologii z Nowego Jorku.

¹ Tekst wygłoszony na seminarium *O kryzysie krytycznym*, Warszawa, redakcja „Polityki”, 11 X 2009.

² Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 75.

Rozwinęły się badania nad przestrzenią miejską (*urban studies*) i miejską rewolucją (*urban revolution*), wzrosło zainteresowanie przestrzenią w dyskursie historycznym, socjologicznym, antropologicznym, filologicznym – to wszak zagadnienie predestynujące badacza do transdyscyplinarności. Z tymi zjawiskami idzie w parze koncentracja na kategorii miejsca i miasta. „Musimy uczyć się na nowo myśleć o przestrzeni” – pisał Marc Augé w studium *Non-Places*, na które będę się w tym szkicu nierzadko powoływać (A, 36)³. By opisać kryzys miejsca, sięgnę głównie po dwie pozycje, nieprzełożone jeszcze na język polski.

W pierwszej części artykułu osiã stanã siã dla mnie rozważania urodzonego w 1941 roku Edwarda Williama Soji – autora urbanistycznej trylogii *Postmodern Geographies* (1989), *Thirdspace* (1996) i *Postmetropolis* (2000), w drugiej – refleksja nad miejscem, wyłożona w książkach urodzonego w 1935 roku francuskiego etnologa i antropologa kulturowego, Marca Augé. Chcę pokazać, iż kryzys miejsca wiąże się i z nadwyżką relacji (przestrzennych, międzyludzkich), i z ich hipertrofiã. Ta zaś zmusza użytkownika przestrzeni do szczególnego rodzaju samotności.

I. Miejskie *impromptu*

Podrozdział *Powrót to centrum* (*Back to the Centre*) z książki Edwarda W. Soji *Postmodern Geographies* zaczyna się od przytoczenia paragrafu z *Alepha*, najsłynniejszego opowiadania Jorge Luisa Borgesa:

Widziałem zatłoczone morze, widziałem świt i zmierzch, widziałem tłumy zaludniające Amerykę, widziałem srebrzystą pajęczynę w środku czarnej piramidy, widziałem nieprzeliczone, tuż koło mnie znajdujące się oczy, przeglądające się we mnie jak w lustrze [...]⁴.

Na sąsiedniej stronie Soja zamieszcza specyficzną mapkę Los Angeles (S, 232; rys. 1)⁵. Alef (*El Aleph*) argentyńskiego pisarza – ta *summa summarum* miejsc – przychodzi mu z pomocą, gdy opisuje miasto kryjące, integrujące, akumulujące w sobie wiele różnych miejsc, gdzie koegzystują wszystkie czasy: przeszły, teraźniejszy i przyszły. A zatem to miasto/miejsce postmodernistyczne, ergo: *sui generis* kryzysowe (S, 245). W publikowanym w 1945 roku opowiadaniu narrator

Joanna Roszak,

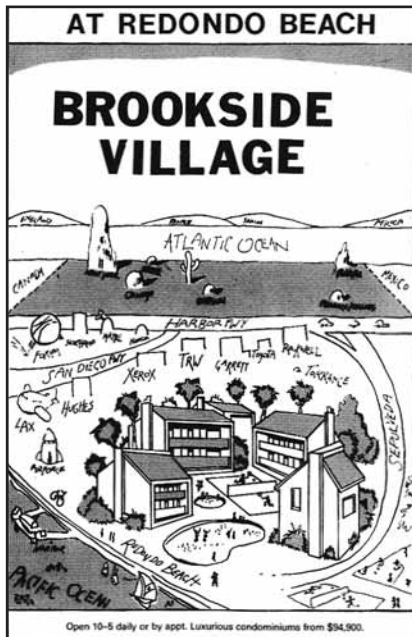
Krytyk literacki, poetka. Współpracowniczka redakcji internetowej Polskiego Radia oraz „Toposu”. Autorka tomu wierszy *Tintinnabuli*. Mieszka w Poznaniu.

³ We have to relearn to think about space (A, 36). M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, tr. J. Howe, London – New York 1995. Cytując to wydanie, używam skrótu A i podaję numer strony.

⁴ J.L. Borges, *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska i M. Potok-Nycz, w: *Alef*, Warszawa 2003, s. 178. Dalej używam skrótu B i podaję numer strony.

⁵ E.W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York 1989. W tekście używam skrótu S i podaję numer strony.

przemierza ulice Buenos Aires, rozmyślając o kobiecie, którą kochał. Spotykany przez niego przyjaciel, Carlos Argentino Daneri, twierdzi, że w jego piwnicy znajduje się *El Aleph*. Soja widzi w alefie alegorię nierozłączności czasu i przestrzeni, abstrakcyjnego i konkretnego, realnego i wyobrazonego. Badacz zastanawia się, co harmonizuje tę kakofonię przestrzeni, co daje strukturę tej kompozycji⁶.



Rys. 1



Rys. 2

Oto mapa: z Redondo Beach w Los Angeles roztaczają się rozległe widoki na baseny i domy Miasta Aniołów, na dwa oceany, Meksyk, Kanadę, Anglię, Francję, Hiszpanię, na Afrykę. Przypomina mi się podobna, specyficzna *mappa mundi* zdobiąca 29 marca 1976 roku okładkę „New Yorkera” (rys. 2): *View of the World From 9th Avenue*. Widok świata z 9. Alei w Nowym Jorku według nonszalanckiej koncepcji Saula Steinberga: tuż za rzeką Hudson widać Jersey, dalej rozciąga się panorama, w której nie zabrakło miejsca na inne niż Nowy Jork stany przedstawionej jako prostokąt Ameryki (Texas, Utah). Widać metropolie Chicago, Las Vegas i Los Angeles, po prawej Kanadę, po lewej Meksyk, hen daleko – Chiny, Japonię i Rosję, zaś na pierwszym planie tytułową aleję i przecinającą się z nią ulicę – suną auta i spieszą się przechodnie. Jest w tej wizji i imperialistyczna hybris, i ironia.

Jan Błoński w szkicu *Miasta* sugerował alefowy charakter map i planów: „nigdzie się nie zgubimy i nie rozczarujemy, [...] czeka nas już nasze miejsce, skoro

bowiem umieliśmy trafić tam palcem, potrafimy i w rzeczywistości. Mapa i plan pozwalają bowiem na rojenie, ale oswojone: rozbudzają wyobraźnię, ale bezpiecznie odkreślają nieznaną przestrzeń i uspokajają w obcości. Dlatego wszyscy gromadzą więcej planów i przewodników, niż kiedykolwiek zdołają ze świata obejrzeć”⁷. Dodajmy, że niemal każde wystarczająco duże miasto, mające – dajmy na to – więcej niż pół miliona mieszkańców, staje się miastem zawierającym wszechświat, żyją w nim ludzie ze „wszystkich” stron świata. Tadeusz Peiper twierdził, iż „w całym kosmosie nie ma rzeczy tak zmiennej jak miasto, a rzecz tak zmienna nigdy nie da się ująć ostatecznie”. Podatne na mitologizację Miasto Aniołów i The Gotham City – o którym to ośrodku sami nowojorczyki myślą jako stolicy świata – mają w powyższych wizjach cechy Borgesowskiego punktu Alef – mieszczą nieskończoność, zawierają wszystkie możliwe źródła światła i miejsca widziane z wszystkich możliwych punktów świata. Miasto na mapie – heretyckie i sekretne – staje się *speculum mundi*, kompresuje uniwersum⁸.

Soja – związany z University of Kalifornia w Los Angeles – zaczyna swój szkic *Talking Los Angeles Apart: Towards a Postmodern Geography* (*Mówiąc o Los Angeles: w kierunku postmodernistycznej geografii*) od zacytowania dwóch innych fragmentów z opowiadania Jorge Luisa Borgesa:

– Alefa? – powtórzyłem.

– Tak, miejsce, w którym, nie łącząc się z sobą, każde z osobna, znajdują się wszystkie miejsca świata widziane ze wszystkich możliwych punktów. (B, 174)

[...] wtedy zobaczyłem Alefa. [...] tu zaczyna się moja rozpacz, rozpacz pisarza. Wszelki język jest alfabetem symboli, użytkowanie go zakłada przeszłość, którą dzieli rozmówcy. Jakże przekazać innym nieskończoność Alefa, której moja własna trwożliwa wyobraźnia nie jest w stanie objąć? (B, 177).

Tam spotyka się głębia i powierzchnia, osadzenie w kontekście i dekontekstualizacja. Spojrzenie na oniryczny *El Aleph* z jakiegokolwiek platformy widokowej – Nowego Jorku, Los Angeles czy Berlina – nie jest niewinne. Reprodukowana rzeczywistość prowadzi jednocześnie do epifanii znaczeń i aporii. Czy zatem niemożliwa parafraza świata, czy w jego czytaniu odkryjemy *the heresy of paraphrase*, jak badacze ze szkoły New Criticism, którym dał początek Cleanth Brooks w książce *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, nazwali błąd polegający na próbie omówienia treści wiersza z odsunięciem jego specyficznej budowy? Obsesja ogarnięcia świata spojrzeniem zdaje się jednak skazana na klęskę.

⁷ J. Błoński, *Pisma wybrane*, t. II: *Między literaturą a światem*, wybrał, oprac. J. Jarzębski, Kraków 2003, s. 324.

⁸ S. Juan-Navarro, *Archival reflections: postmodern fiction of the Americas (self-reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*, London 2000, s. 98.

Południowokalifornijska metropolia streszcza inne miasta świata, więc mówi się o niej, iż jest miejscem światowym, „*devenue monde une ville*”⁹. I z drugiej strony: „Los Angeles wydaje się być wszędzie”¹⁰, jak pisze Soja o LA-lef – bo taką układa parafrazę, zainspirowany opowiadaniem Argentyńczyka (S, 223). W jednym mieście mogą spotkać się wietnamskie sklepy i mieszkania rodem z Hong Kongu, przebudowane Chinatown, elementy Big Tokio i Little Tokyo, pseudo-SoHo z artystycznymi loftami i galeriami (S, 239). Lecz przecież skomasowanie miejsc w jednym megalopolis neguje niepowtarzalność miasta *per se*. Skoro LA-lef i NYC-lef zawierają wszystko, nie mają nic z siebie samych, można by więc kontynuować poważną zabawę Soji i nazwać je nie tylko All-lef, lecz także Nothing-lef lub – by zagrać sygnaturą Nowego Jorku: NIC-lef, można by je zatem nazwać nie miastem-oryginałem-autentykiem, lecz zdegradowanym i uginającym się pod ciężarem modeli miastem-reprezentacją, miastem-symulakrum. Jean Baudrillard wiązał symulację z imperializmem, twierdził też, że precesja symulakrów to efekt dążenia do rzeczywistości i zdobywania jej. Tyle że nadmiar jasności, a tym samym nadmiar informacji prowadzi do ich zaniku, a zatem potrzeba poskramiania przestrzeni i orientowania się w niej – ku dezorientacji. Autor *Simulacres et simulation* Amerykę miał za kwintesencję hiperrzeczywistości: „Bo w Ameryce odnosi się przemożne wrażenie, że powstała ona w wyniku fantastycznej komutacji podobnych elementów i że wszystko trzyma się tu tylko na czubku świetlnego promienia, laserowej wiązki, która maluje przed naszymi oczami amerykańską rzeczywistość. Spektakularność nie jest tu fantomem ani tańcem widm – to widmo rozproszonego światła”¹¹.

Nic dziwnego, iż Colson Whitehead w *The Colossus of New York* napisał: „Mówienie o Nowym Jorku jest sposobem na mówienie o świecie”¹². Laurence Fishburne twierdził podobnie: „Uwierz mi: gdy opuszczasz Nowy Jork, zmierzasz donikąd.”¹³. I nic dziwnego także, iż to w Nowym Jorku powraca z wielką siłą fraza z oska-

Nadmiar jasności,
a tym samym nadmiar
informacji, prowadzi
do oślepienia,
a zatem potrzeba
poskramiania
przestrzeni
i orientowania się
w niej może wieść ku
dezorientacji.

rowej piosenki *Moon River*, towarzyszącej dziejącemu się w Nowym Jorku *Śniadaniu u Tiffany’ego*: „Jest tyle świata do zobaczenia” (There’s such a lot of world to see). Także Los Angeles, jak Aleph Borgesa, jest szczególnie odporne na konwencjonalny opis¹⁴, bo – z jednej strony: „być może bardziej niż jakiegokolwiek inne miejsce, Los Angeles jest wszędzie”, ale i z drugiej: w nim zawierają się wszystkie miejsca (S, 222)¹⁵ – po tej konstatacji Soja ponownie cytuje opowiadanie *Alef*:

[...] ujrzałem miliony zdarzeń prze cudownych i straszliwych; nie jednak nie zdumiało mnie tak jak to, że wszystkie one zajmowały to samo miejsce, ani nie nakładając się na siebie, ani nie będąc przezroczyste. Wszystko, co ujrzały moje oczy, było równoczesne – to, co opiszę, będzie sukcesywne, bo taką ma naturę język. Mimo to coś niecoś udało mi się uchwycić (B, 177-178).

Bohater opowiadania Borgesa na długim oddechu opowiada, co widział, szuka słów, które objęłyby ten „niepojety wszechświat”. Miejskie alefy zawierają wszelkie miejsca archetypiczne, wznoszą się jako kombinacja wszystkich reminiscencji i antycypacji. Model fantazmatycznego miasta (niemożliwego, jak z kart Itala Calvina) nakłada się na model wszechświata, dlatego uwalnia wyobraźnię, ewokuje wiele interferencyjnych wizji, zapładnia pomysłowość¹⁶. Alef symbolizuje nieskończoność i jedność, zatem alefowe miasto z ekwipunkiem i ekwiwalencją wszystkich miejsc, z tak maksymalistycznie, obficie pomyślaną przestrzenną repartycją bez reglamentacji, będące multisensoryczną kwintesencją wszelkiej koegzystencji zapobiega odaleniu się wszechświata. Miejsca współobecne we wszystkich swoich aspektach funkcjonują symultanicznie, intensyfikują rzeczywistość. Big Apple i Los Angeles – znane z teledysków, seriali, filmów, powieści – to miasta, w których turystom wszystko wydaje się znajome, w nich przeżywają *déjà vu*. Podmiot nowoczesny zostaje wydany na pokusę, nęcony, bo w alefie mistycznie doświadcza Pełni, nie znajduje kategorii-nie-do-doświadczenia, a, jak wiemy, tylko, idąc za łacińską formułą: *ignoti nulla cupido* (nieznane nie nęci).

II. Uniwersalne nie-miejsca

Charakterystyczne dla późnej nowoczesności, hipernowoczesności zdaje się przejście od optyki *flâneura* – czytającego esplanady, ulice z alejami spacerowymi, plantami, bulwarami, później poddającego lekturze miejsca z zarysem księżycowego

⁹ Making Los Angeles perhaps the epitomizing world-city, *une ville devenue monde* (S, 223).

¹⁰ Everywhere seems also to be Los Angeles (S, 223).

¹¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998, s. 41-42.

¹² Talking about New York is a way of talking about the world. C. Whitehead, *The Colossus of New York*, New York 2004, s. 158.

¹³ Believe me, I know, when you leave New York, you go nowhere. H. Hamann, *New York Vertical*, New York-Düsseldorf 2006, S. 66.

¹⁴ Los Angeles, like Borges’s Aleph, is exceedingly tough-toi-track, peculiarly resistant to conventional description. [...] Looking at Los Angeles from the inside, introspectively, one tends to see obly fragments and immediacies, fixed sites of myopic understanding impulsively generalized to represent the whole.

¹⁵ for, perhaps more than any other place, Los Angeles is everywhere. It is global in the fullest sense of the world (S, 222). The only place on earth where all places are? (S, 223)

¹⁶ Soja ukuł termin *synekism* (synergia, dzielenie się pomysłami, potencjał innowacji, bodziec dla aglomeracji miejskiej, impuls do dynamicznego tworzenia *polis*).

krajobrazu (plac to Twin Towers w NYC, blizna po murze berlińskim) – do optyki bywalca *non-places*, jak autostrady, hipermarkety, terminale lotniskowe, dworce, hotele, pokoje pensjonatów. Tak zrodziła się refleksja nad nie-miejscem – *signum temporis* współczesnej antropologii. Marc Augé uznaje za archetyp nie-miejsca przestrzeń podróżniczą (A, 86), niesymboliczną, fundującą nowoczesną formę samotności (*solitude*) (A, 93). Autor, do którego najsłynniejszych książek należą *Un ethnologue dans le métro* z 1986 roku i *Pour une anthropologie des mondes contemporains* z 1994, w klasycznej już pozycji *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité* z 1992 roku (w tym szkicu posługując się przekładem niemieckim z 1994 *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* oraz angielskim *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* z 1995 roku) opisuje prostą historię Pierre’a Dupont.

W drodze do samochodu Pierre najpierw zatrzymał się, by pobrać pieniądze z bankomatu. Urządzenie zaakceptowało jego kartę i poinformowało, iż może otrzymać 1800 franków. Dupont wcisnął odpowiedni guzik. Urządzenie poprosiło go, by chwilę poczekał, przypomniało, by odebrał kartę i następnie podziękowało za skorzystanie z usługi. Podróż do Paryża wiodła w ten niedzielny poranek autostradą A11 i przebiegła bezkolizyjnie. Na drodze Pierre zapłacił znów przy pomocy niebieskiej karty i skierował się na Roissy. Zaparkował na drugim poziomie podziemnego parkingu, wsunął bilet parkingowy do portfela i pospieszył na odprawę linii Air France. Oddał walizkę ważącą dokładnie 20 kilogramów i poprosił stewardesę o wyznaczenie miejsca dla palących. Ta, milcząc i z uśmiechem na twarzy, skonsultowała rzecz ze swoim komputerem. Przeszedł kontrolę paszportową, odwiedził jeszcze mały sklep wolnocłowy, w którym nabył butelkę koniaku i paczkę cygar. Na pokładzie rozdano gazety. Pierre sprawdził trasę podróży – nieco dłuższą niż dziewięć tysięcy kilometrów. Przewertował gazetę, dwie sekundy poświęcił fragmentowi o hipopotamach, przejrzał artykuł o Bolonii. Po głowie chodziły mu wersy piosenki, którą usłyszał w radio. Przeczytał omówienie książki, zatrzymując się nieco dłużej nad recenzją *Euromarketingu*, akcentującą, iż nowe środowisko biznesu charakteryzuje się homogenizacją potrzeb i wzorców konsumpcji. Odłożył magazyn, odpiął pasy. Założył słuchawki, wybrał kanał piąty, wysłuchał adagia Haydna z pierwszego koncertu E-dur. Przez cały ten czas był sam jak palec.

Emil Cioran pisał w *Zmierzchu myśli*, iż „świat jest uniwersalnym Nie-Miejscem”, z którego nie ma dokąd pójść. Co łączy – jak mniemam – rozważania Edwardego Williama Soji i Marca Augé? Ich koncepcje, choć każda poświęcona innemu pa-

Nie-miejsca
noszą znamiona
anonimowości,
definiują się za pomocą
tekstów instrukcji,
nakazów i zakazów,
informacji.

radygmatowi obecności i ukształtowania miejsca – sięgają po topos miejsca odbijającego świat. Problematyka podjęta przez autora książki *Non-Places* zespala się z tematem zanikania relacji międzyludzkich, absencją kontaktu i uczucia („Jesteśmy daleko od *Wichrowych wzgórz*, delikatnie mówiąc”¹⁷ – pisał Michael Houellebecq w *Możliwości wyspy*, choć – jeśli przypomnieć sobie powieści Emily Jane Brontë – *Wichrowe Wzgórze* i *Drozdowe Gniazdo* nie były uczuciowym rajem). Nie-miejsca noszą znamiona anonimowości, definiują się za pomocą tekstów instrukcji, nakazów i zakazów, informacji. Rozmawia się w nich z bankomatem, kasjerem, staje się użytkownikiem, mającym kontakt bądź z maszyną, bądź z człowiekiem obsługującym maszynę – czytnik kodów kreskowych, komputer...¹⁸. Zmieniają się tylko nazwy lotnisk czy hoteli, lecz aura miejsca pozostaje taka sama, dlatego Francuz opisuje *non-places* w kontekście homogenizacji kultury („homogenization of culture”, A, 40).

Warto na marginesie dodać, iż nie-miejsca inspirują sporą grupę współczesnych artystów, by przywołać tylko instalację Szweda, Thomasa Hirschhorna *World Airport* – pokazywaną po raz pierwszy na Biennale w Wenecji w 1999, Juliana Opie *Imagine that You are Driving* czy autostradowe obrazy Wima Wendersa. Konstrukt trudno oswojalnego nie-miejsca sytuje się daleko od toposu *locus amoenus*. Nie-miejsce oddala nas od drugiego człowieka, pozwala mu na brak zasięgu, nasza wiadomość szuka go godzinami – znamy sytuację pisania sms-a do kogoś odbywającego właśnie lot. Połączenia międzyludzkie zastępuje *connection flights*, a scenerię bliskości – *horror vacui*. Z pojęciem nie-miejsca wiąże się jasna waloryzacja. Kiedy wspomina o nim Michel de Certeau, ma na myśli rodzaj miejsca negatywnego (A, 85).

III. Szloch kochanków

Ingeborg Bachmann pisała w liście do Hansa Wenera Henzego, że chciałaby go odbierać z wszystkich dworców świata, a to znaczy także: wydstać z nie-miejsca, z pisanej mu samotności. Zanikanie relacji międzyludzkich, prymat charakterystycznych dla ponowoczesności i zglobalizowania sterylnych nie-miejsc nad miejscami, świat człowieka przychodzącego na świat w klinice i umierającego w szpitalu, to także problem najnowszej literatury. Można zapewniać jak bohater *Terminalu* Marka Bieńczyka: „Uwielbiam noce w hotelach”¹⁹. Przypomnijmy jednak ostatnią scenę tej powieści o ponowoczesnych kochankach. Ich miłość i kończy się, i jednak trwa nadal na terminalu (łacińskie *terminus* to słup graniczny, koniec) – w miejscu tranzytowym, tymczasowym:

¹⁷ M. Houellebecq, *Poszerzenie pola walki*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2005, s. 46.

¹⁸ Teksty wyrażone są: „w zależności od przypadku w postaci nakazów („trzymać się prawej strony”), zakazów („zakaz palenia”) lub informacji („wjeżdżają Państwo do regionu Beaujolais”) i uciekających się zarówno do mniej lub bardziej klarownych i skodyfikowanych ideogramów [...], jak i do języka naturalnego. Ustanawia się w ten sposób warunki obiegu w przestrzeniach, w których zakłada się, że ludzie interreagują tylko z tekstami [...]”, M. Augé, *Nie-miejsca*, przeł. E. Ranocchi, „Autoportret” 2008, nr 3, s. 5.

¹⁹ M. Bieńczyk, *Terminal*, Warszawa 1998, s. 21.

– Odlot samolotu do Montrealu. Wyjście numer sześć – zaśpiewały głośniki.

Podeszliśmy do schodów ruchomych. Podałem jej walizkę.

– Kamień błyszczek do fali przestał cichy zew – uśmiechnąłem się raz jeszcze, przez łzy.

Podałem drugą walizkę.

– Koncha prawoskrętna snuje błogą pieśń – wyszeptała, wstępując na stopień.

– Kocham cię.

– Kocham cię. Kocham cię, kocham – powiedziałem²⁰.

Samotność – jak na obrazach Edwarda Hoppera – rozprzestrzenia się i w czasie, i w przestrzeni. Dzisiejsi bohaterowie wierszy mierzą się z miłosnym *jet-lagiem*, cierpią na zespół nagłej zmiany czasowej, nie potrafią wyrwać się z szybkości, z pospiesznych wieczorów i poranków, kolejnych wieczorów i poranków i – tym samym – z samotności. Nieważne, czy na lotniskowych i kolejowych terminalach, na autostradach, podczas *Doby hotelowej* (by użyć tytułu nowego zbioru wierszy Bartłomieja Majzla, w którym „rozmowa jest pokieroszowana. / zmasakrowana i tknięta nieobecna ręką”²¹) czy w hotelowych pokojach. Miejsce jest kategorią klasyczną, nie-miejsce przypisuje się hiperrzeczywistości.

W trzeciej i ostatniej strofie znanego wiersza *Dlaczego klasycy* pisał Zbigniew Herbert o przygodności i doraźności tego, co wydarza się w zakamarach depersonalizowanego, hotelowego nie-miejsca, które kępuje i dewastuje duszę. Pisał o rozpacz, niewierze, obolałości nowoczesnego podmiotu z rozbitą duszą przyrównaną do rozbitego dzbanka.

[...] jeśli tematem sztuki będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety²².

Samotność – jak
na obrazach Edwarda
Hoppera
– rozprzestrzenia się
i w czasie,
i w przestrzeni.



Zbigniew Natkaniec, *Malowane w przestrzeni*, fragment instalacji, archiwum Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu

²⁰ Ibidem, s. 198.

²¹ B. Majzel, *Doba hotelowa*, Wrocław 2009, s. 5.

²² Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, w: *Napis*, Wrocław 1999, s. 58.

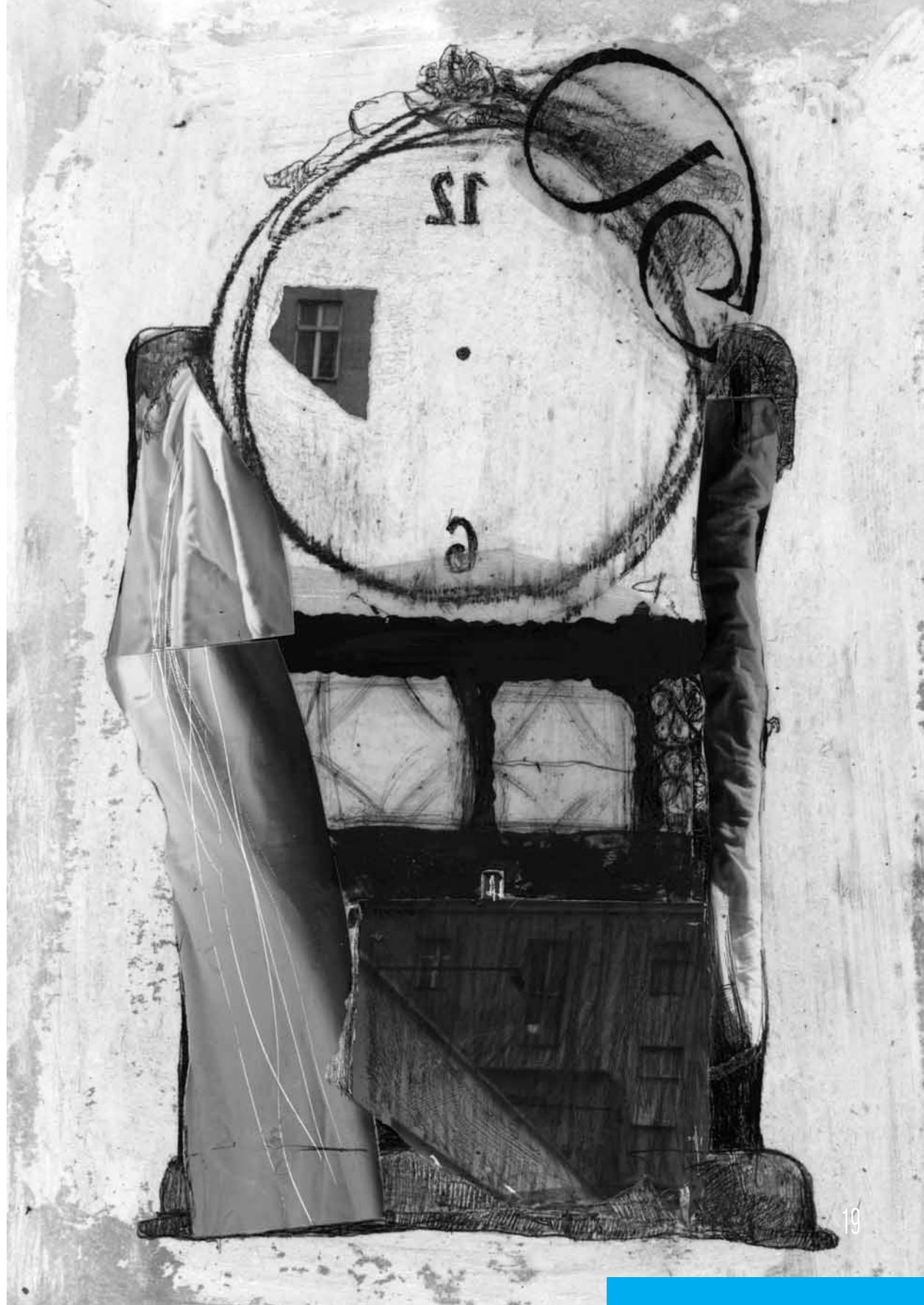
Miroslav Holub

Zegar

W dziesiątym wieku
 mnich Gilbert
 skonstruował mechaniczny zegar:
 zwrócenie ducha
 ku Wiekiystemu Nieskończonemu
 wymagało tykania. Niepokój
 jak błazen na trapezie,
 który zwalnia.

Z tykania narodziły się dzwony,
 z synchronicznego huczenia dzwonów
 zrodziły się miasta,
 z miast narodziły się następne zegary,
 godziny urodziły
 minuty,
 z minut zrodziły się
 sekundy,
 z sekundy wyłoniło się
 okamgnienie.
 Ale nie ma przyrody w tym okamgnieniu.
 Ani miast. Ani dzwonów, ani tykania.
 Ani mnicha. Ani popiołu.

Akrobata pod kopułą
 Chwyta drążek,
 Który nie istnieje.





Zwyczajni przechodnie

Wstają wczesnym rankiem.
 Ledwie zaświta
 nowa epoka a ludzie
 przecierają zaczerwienione oczy,
 język jeszcze trze
 o szmergiel niezwykłości,
 a już tu są,
 depczą po głowach tłumy,
 dudnią kopyta w czaszkach,
 już końskimi pyskami głoszą odwieczne prawdy,
 bratają się łatwo.

Centaury przy korycie.
 Zawsze pierwsi.

I kiedy ludzie powtarzają jeszcze
 wczorajsze przedstawienie,
 oni już wiedzą,
 że król Lear nie powinien być królem,
 że Poloniusz nie powinien stać za kotarą,
 że Romeo naprawdę powinien być Julią.

I że byliśmy wszyscy fatalnie obsadzeni.

Depcząc po głowach, wkroczą
 na scenę, wyciągną końską uprząż
 i rozpoczną własnego Ryszarda III.

Kopyta istniały już przed Szekspirem.

Bogini zwycięstwa

Nike z Samotraki
naprawdę była malutka,
twarz podziobana przez ospę,
w ręce gałgan na byczą krew.

Dezerterka z wojny żab z myszami.

Pograżyła się w ziemi
na pastwisku czarno-białych krów.

Z tęsknoty urosła,
ze zmęczenia straciła głowę
a zyskała chwałę.

Utrącono jej ręce
i wyrosły skrzydła.

Poczuła
ból fantomowy.

Teraz w Luwrze
wskazuje drogę na górę
przy dźwiękach Bolera Ravela,
stąpa w miejscu jak bielutki torreador,
który zabił ostatniego byka
na niebiańskiej korridzie.





Pompeje

W Pompejach
po turkoczącym bruku
ulicy Wenusjańskiej
w pełnym antycznym słońcu
Czerwony Kapturek ciągnie
kosz z darami.

Takie piękne czasy.

Babcia ma
opryszczkę, ale
nie wie, co to jest.

W cieście
zaczyniono cholereę.
Ale centurionowie nie wierzą
w możliwość infekcji.

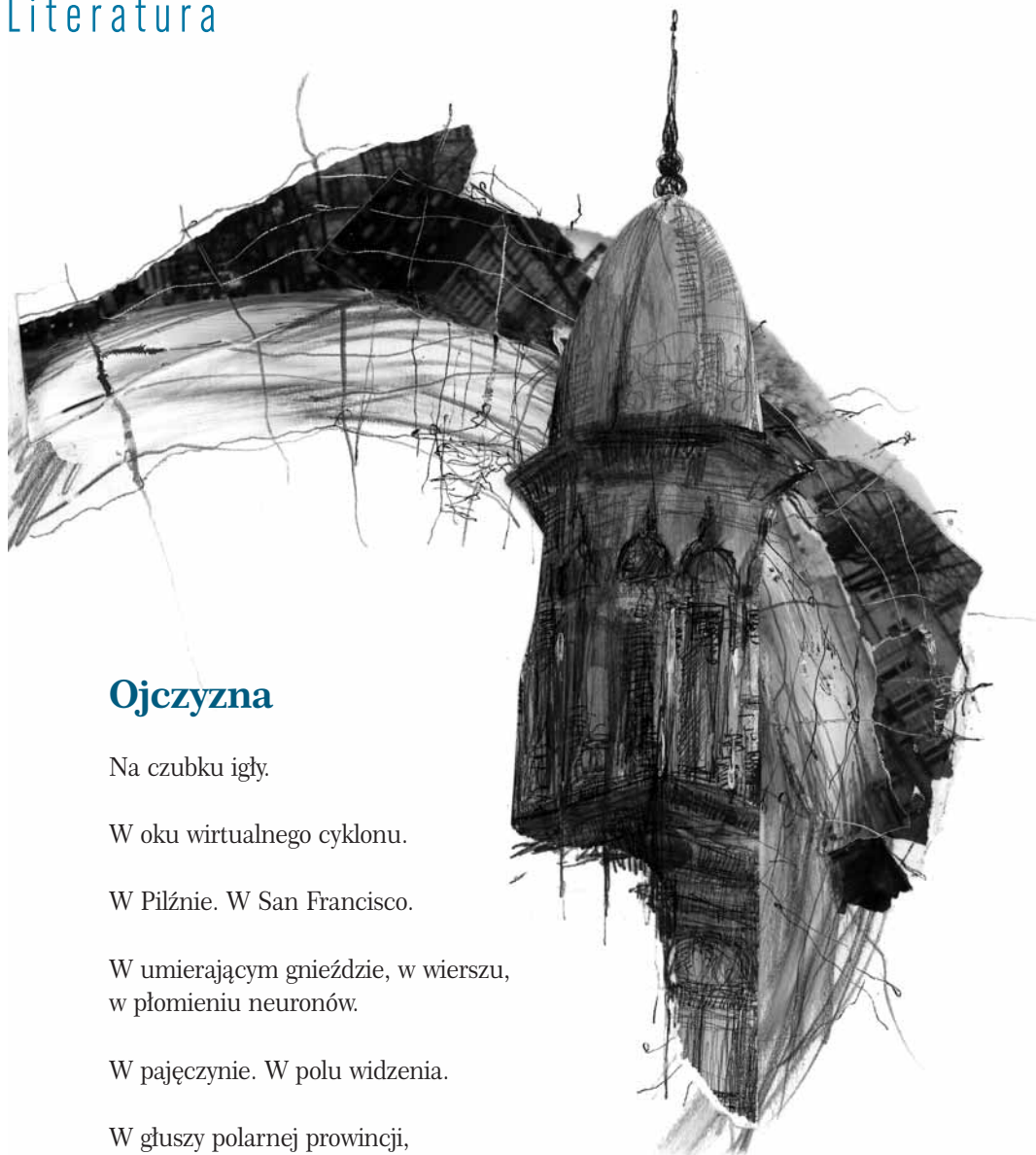
Takie piękne czasy.

W dali
mruczy Wezuwiusz i płonie
gaz ziemny.
Ale geologia
przepadła razem z Empedoklesem
w kraterze Etny.

Taka wspaniała epoka.

Światelka robaczek świętojańskich
już bledną.
Wkrótce
wszyscy zapieką się
w kamiennym bagnie jak
rodzynki nieśmiertelności

a w trakcie wykopalisk zabrzmią
chorały Hamletów, wilków i konkubin
o tym, jak było wspaniale.



Ojczyzna

Na czubku igły.

W oku wirtualnego cyklonu.

W Pilźnie. W San Francisco.

W umierającym gnieździe, w wierszu,
w płomieniu neuronów.

W pajęczynie. W polu widzenia.

W głuszy polarnej prowincji,
zwanej Ty.

Na brzegu koła,
pod nią jest już tylko
drżący firmament
i niemy bezsens,
zwany wiecznością.

Wszechświat myszy

Amfora ciemności. Hetyckie ziarno
do dziś urodzajne. Czarna melodyjna kulisa
ziemi. Katedra znakowana moczem,
pamiątkowe bobki pozostaną jako
cząstki elementarne.

Serce uderza od przerażenia do przerażenia.

W środku opancerzone robaczki
i mutacje w chromosomie 11.
Na zewnątrz skóry nietoperza,
czworonogi, spowity mgłą Jupiter,
zębatka pewności.

Nie pozwoli nigdy linieć futerkom,
nie dopuści do złamania kręgosłupa.

Aż litościwe ząbki
zazgrzytają w pierwszej lepszej minucie
naszej śmierci

a nasze czarne oczko
ustawione tak samo
jak martwe oko człowieka ukrzyżowanego
będzie odbijało
Bagno Przyczyny, Wieczny Odpoczynek.

Odpowie dostojnym głosem na pytanie,
którego nikt nie zadawał.



Pierwsi aniołowie

Pierwsi aniołowie byli ciemni, przygarbieni,
włochaci, z płaskim cofniętym czołem
i grzebieniem na ciemieniu,
ręce jak szufle.
W miejscu skrzydeł jedynie fałdy skórne do szybowania
w wichrach wywołanych przez wybuchy wulkanów,
trochę jak polatuchy o północy.

Mieli pełne zaufanie,
dokonywali potężnych cudów
przeistoczeń, metamorfoz,
przemian bagna w prapłetwocce,
nadmuchiwanie koni na biegunach
do cudownych rozmiarów,
łączenia atomów w temperaturze pokojowej,
podstawiania lustra przed ryj,
powstawania świadomości,
majestatu śmierci.

Tworzyli się,
wiercili w zaświatach,
pływali w czarnej wodzie,
tulili w jajowodach,
stali za drzwiami,
czekali.

Nie doczekali się.



Miroslav Holub • Wiersze

Pietyzm

Kwiaty
wstawiali zawsze niezwłocznie do wazonu,
wazon do hali, do chłodu, w mrok,
żeby zapach trwał długo.

Umarli.
Ich urny stoją
w hali, w chłodzie i mroku,
a ślepy pająk
opiekuje się nimi, żeby –

Inaczej to wszystko
byłoby zbyt smutne.

Wiersze przełożył Krzysztof Lisowski
(Konsultacja filologiczna Urszula Lisowska
i Jan Stachowski)

Wszystkie grafiki

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 Zawadzkiem.

Pavel Brycz

przekład: Jan Stachowski

Moje miasto utracone

Tobie, mamo

Kto nauczył cię kroków, które doprowadziły do mnie,
jaki kwiat, kamień czy dym zdradził ci, gdzie jestem?

Pablo Neruda

I.

KIEDY MOJEJ MATCE odeszły wody płodowe, wzięła szybki prysznic, nieustannie zerkając na zegarek marki Prim dla pewności, że zdąży ze wszystkim i nie urodzę się w wannie, ale ponieważ zegarek nie był wodoszczelny, więc wskazówki stanęły i mimo że potrząsała nim wściekle, już nie ruszyły.

Potem włożyła luźną sukienkę i pospiesznie poszła na tramwaj, a czekanie dłużyło się jej straszliwie, nie wiedziała bowiem, co zjawi się wcześniej: stary czerwony tramwaj z drewnianymi siedzeniami obitymi skajem – czy JA.

Na szczęście tramwaj zdążył pierwszy, więc moja przyszła mamusia wsiadła. Ludzie akurat jechali do pracy albo odwrotnie, dawali z roboty dyla, taki tam pa-

nował ścisk, ale ja nie byłem gapowiczem, co to, to nie, mateczka na wszelki wypadek już wcześniej kupiła bilet, no a ja jeszcze byłem nienarodzony, zresztą dzieci do szóstego roku życia jeździły za darmo. Matka złapała się poręczy, chciałym to widzieć, lecz nie pozwoliła, żebym na ohydny, wydeptaną podłogę tramwaju wypadł na pępowinie jak na bungee, i ze swym sterczącym brzuchem podobnym do Zeppelina stała tam dumnie nad kwaśnymi gębami ludzi, którzy jechali do *ar-bajtu* albo stamtąd wracali. Z diabło obojętnymi minami gapili się uparcie w okno, jak gdyby właśnie wtedy patrzenie na ściek pełen starych wózków dziecięcych, opon i odpadków, wzdłuż którego jechał hurkoczący tramwaj i gdzie pływały stada najbardziej spasionych szczurów, było dla nich kwestią życia i śmierci.

Wreszcie tramwaj minął kilka olbrzymich secesyjnych budynków, wdrapał się na ulicę pełną umorusanych cygańskich dzieciaków, bombardujących kamieniami nosy przyklejone do szyb, i zatrzymał się pod szpitalem.

Mamusia wysiadła czy też raczej została wyniesiona przez rzekę tych w porównaniu ze mną piekielnie starych i wyniszczonych ludzi – w oczach wciąż mieli szczurze pyszczki policzone w ścieku, który nazywał się Biała, ale był czarny jak stary łapeć – w odróżnieniu ode mnie ci pasażerowie byli rzeczywiście naznaczeni przez śmierć, starość, gnicie i rozkład, ponieważ oni urodzili się już dawno, a ja jeszcze nie, chociaż miało to nastąpić tuż, tuż.

Potem przygarbiona mamuska, obiema rękami uniemożliwiająca mi przejść przez narządy rodne, dokuśtykała do oszklonych drzwi izby przyjęć łuszczącego się gmachu szpitala. Zobaczyła ją dyżurna, osoba bardzo gruba, która choć nigdy nikogo nie skrzywdziła, nie miała szczęścia w miłości, więc bez przerwy jadła, aż stała się dwa razy taka jak moja ciężarna mamusia marki Zeppelin (o czym przekonałem się osobiście, bo jedno oczko zdążyło już wyrzeć). Kobieta odłożyła sałatkę majonezową, która w tym upale już ciut zalatywała, ułożyła na niej niedojezdzone słony rogalik i otarliszy zatłuszczonymi dłońmi pot z czoła zziajaną pierworódki, natychmiast wezwała położnika.

Wyskoczyłem z mamuski niczym żreback z kobyły; zanim zdążyli położyć ją na stole, już się tarzałem na podłodze w śluzie i krwi. Pan doktor Krticzka klepnął mnie w pupę i wtedy ja niczym duży zegar z kukulką naszej babci nakręciłem się, drgnąłem i zacząłem oddychać.

No i proszę, wskazówki maminego zegarka zaczęły nagle gnać jak na wyścigi, pewnie chciały nadrobić spóźnienie.

Urodziłem się. A to, co mnie otaczało, było miastem. Z placami i ulicami wybrukowanymi czarną kostką, którą cygańskie dzieciaki bombardowały latarnie i okna, dużym targowiskiem przepełnionym zapachem kalarepy, jabłek

Pavel Brycz,

ur. 1968. Czeski pisarz, autor scenariuszy filmowych, bajek dla dzieci i piosenek, wyróżniony m.in. Państwową Nagrodą w Dziedzinie Literatury. W Polsce ukazała się jego powieść *Patriarchatu dawno miniona chwala*.

i rzodkiewek, parkami i topolami, cuchnącym czarnym ściekiem, na powierzchni którego było widać szczurze pyszczki, teatrem z zatechłą aksamitną kurtyną barwy czerwonej, ze śmierdzącymi wartburgami i skodami MB, z dużym gmachem sądu i ślepą statuą sprawiedliwości, która była posągowa niczym bogini ateńska, wielgachną kolumną morową, knajpkami z kwaśnym odorem piwa, który rozsadza nosy, zanim całkowicie otepieją, tyle że potem wytrzymają nawet cuch piwnego sera i rolmopsów, z jadłodajnikami pełnymi ludzi nad zupą gulaszową albo kanapkami z szynką, serem, sałatką majonezową z ogórkiem, z grubymi facetami z teczkami w limuzynach Tatra 603, z Milicją Obywatelską w żółto-czarnych autach, z mężczyzną na ratuszu – towarzyszem Buchvaldkiem, z dużą fabryką chemiczną, która cuchnęła jak zbuk dinozaura i zagrażała potencjonalną eksplozją (powstała fala uderzeniowa miałaby moc trzech bomb hiroszimskich), z robotnikami z brudem za paznokciami i z brudem w płucach robotników i robotnic, z poetą eksperymentalnym, który nie umiał mówić, ale tworzył i na odwrocie firmowego papieru Miejskiego Zakładu Usług zapisywał swoje wiersze, a kiedy ktoś chciał coś od niego, wtedy w odpowiedzi gryzmolił: *Mam węgę, dajta mi spokój i spierdalać!*

Miasto, gdzie matka pierwszy raz wyprowadziła mnie na spacer w nieforemnym wózku, który wyglądał jak wiklinowy koszyk na kółkach, i gdzie się urodziłem, widziało później moje chrzciny. Pod gotyckim sklepieniem kościoła farnego Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny proboszcz lał wodę na moje włoski, a ja swym wrzaskiem posyłałem cały ten cyrk do wszystkich diabłów.

Był rok 1961, człowiek po raz pierwszy poleciał w kosmos, ale Boga tam nie znalazł. A mnie witało starodawne górnicze miasto Most z bliźniami kopalń jak okiem sięgnąć, a na każdej z wież świeciła czerwona pięcioramienna gwiazda na znak, że plan wydobywania został spełniony. I miliony kubików węgla brunatnego znikają w gardzielach elektrociepłowni. W jednej z nich zasuwiał mój ojciec, który tygodniami nie zjawiał się w domu ani na szychcie i chwalił się kolegom, że jego nasienie jest na tyle mocne, by zdecydowanie podążyć we właściwym kierunku i stworzyć Adama jak Bóg pierwszego człowieka, ten sam Bóg, co to schował się przed Gagarinem, ale potem bezlitośnie strącił go z nieba.

Mój ojciec był poetą, przynajmniej wtedy, jak dał w banię, ale innym niż eksperymentalny, który kazał wszystkim spierdalać. Wyobrażał sobie, że poezja to nie słowa, tylko czyny, i dlatego w latach siedemdziesiątych, kiedy doszło do pierwszej dużej podwyżki cen i czerwoni podnieśli rękę nawet na piwo, dla Czecha napój ważny jak mleko dla oseska, pewnej nocy razem z kolegą wybrał się na jeden z miejskich placów, gdzie stał naturalnej wielkości posąg, i wielkiemu wodzowi proletariatu z kamienną bródką, ostrym, nawiedzonym spojrzeniem oraz gładką łysiną na twardej czaszce, który wyprostowanym palcem wskazywał miejsce, gdzie byli Gagarin i Bóg, zawiesił na plecach niebieski tobolek z białą kartką, na której dużymi literami wypisał gniewnie: *Spadaj stąd, bo tu drożyzna!*

Dzisiaj traktuję to jako świetny dowcip, ale wtedy na jakiś czas pozbawił mnie ojca. Tato był bowiem strasznym bałaganiarzem i na swoją akcję dywersyjną zabrał plecaczek, w którym zostawił kwit od zegarmistrza, z nazwiskiem oraz adresem, więc przyjechali po niego do elektrowni w Komorzanach. Dwaj tajniacy nie mieli ochoty brodzić w tym syfie przez cały zakład aż do taśmociągu, bo by sobie zaświnili garnitury, wobec czego powiedzieli, że towarzysz Brixi ma przyjść na portiernię. Ale jak głośniki nadały komunikat, tato natychmiast się połapał, co jest grane, w końcu o jego leninowskim wyczynie mówiła nawet Wolna Europa, no i tak jak stał, w kombinezonie i roboczych buciorach, wziął nogi za pas. Wyklnął się przez tylną bramę i przez błotniste pole pognął w stronę stacji. Ale gliwniarze nie byli w ciemności bicia, pokapowali się, że coś jest nie tak, wskoczyli do auta, pojechali na stację i tam go dopadli.

Później ojciec zrozumiał, że bezpieczniej byłoby uprawiać poezję eksperymentalną i kazać wszystkim wypierdalać, byle nie do Związku Radzieckiego.

Jakiś czas znów go nie było w domu i matka, podobnie jak w dzień moich narodzin, musiała liczyć tylko na siebie.

Czytała mi wtedy *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*, i od tamtej pory według mnie na ziemi nie żyły zwierzęta, tylko ludzie przemienieni w koty, psy, pająki, pszczoły i osły, taką siłę miały płynące z ust matki opowieści cudnej Szeherazydy.

Właśnie wtedy zabroniłem naszej suczce Bessie przebywania w łazience podczas kąpieli, żeby mnie nie widziała, bo moja nagość była męska, a jej byłaby kobieca, chyba wręcz przeraźliwie, wyzywająco, bardzo kobieca, zwłaszcza że jeden rok psiego życia to naszych siedem lat. Gdyby więc zdołała odczynić urok, który skazał ją na kudłaty strój cocker spaniela, ze wstydu bym się spalił.

Ta suczka, której zostały ludzkie oczy, była moją pierwszą miłością.

Ani przez chwilę nie pomyślałem, żeby się zachować jak nieodpowiedzialne dziecko, zostawić ją na głowie matki i uciec w świat chłopięcych zabaw, unikać jej czułości, którymi mnie obdarowywała w zapuszczonym parku pełnym świństw, kiedy się do syta wyganiała i pojadła sobie wstrętnych gówien, ludzkich, psich, czasem chyba gigantów z nieba, bo ona miała wymiar boski. Grymasy, kiedy wlepiła mi całusa ta królowa koprofagii, te krzywe miny jeszcze dziś wywołują moje rozbawienie podczas oglądania starych fotek. Nic, nawet nieustanne tarapaty, jak wtedy, gdy w obronnym odruchu wgrzyzła się w tyłek młodzika, który w trawie za krzakiem podrygiwał na jęczącej z rozkoszy paniencie, a który potem wieszał na mnie wszystkie psy, bo z przestachu puścił coś, co powinien był utrzymać, nie przekona mnie, bym żałował, że na krótką chwilę – rok to siedem lat – spotkałem istotę, która pierwszy raz złamała mi serce.

Wtedy żyłem na ziemi, jeszcze nie w stolicy Chile. Mój ojciec w czarnym, zapylonym leju rzucał łopatą diabelskie kupska na szeroki taśmociąg, a idąc na górę, przekraczał oleiste kałuże i spluwał miałem, żeby pokazać zdrowe, białe zęby. Wyglądał trochę jak Murzyn, ale pod przyszcicem był już bladą twarzą, a po gorą-

cej wodzie na poły czerwonoskórym albo pawianem, tym płaszczowym; z człowieka stawał się też zwierzęciem. Wspinał się i uciekał, grał w berka z autem w kolorze pogrzebowego karawanu, po czym lądował w celi aresztu tymczasowego albo w gospodzie, gdzie bezręki i beznogi barman serwował browar. To żaden mit, na własne oczy widziałem, jak wargami przekręca kurek, potem kelnerka w fartuszkach i z piersiami wielkości balonów roznosi kufle, a każdy ją obmacuje wzrokiem, barman też, ten ludzki kadłub, człowiek okaleczony niczym antyczny posąg. Ponoć pracował w kamieniołomie jako strzałowy, wybuch zabrał mu wszystko to, czego nie brakuje posągom, ale mężczyznom i owszem, a jednak facet potrafił zacisnąć zęby i nalać po kreskę mojemu ojcu oraz wszystkim, którzy chowali się przed światem, tak jak to robią poeci.

Tego dnia, o którym mówię, tamtego straszego dnia mojej pierwszej śmierci, wpadłem do gospody i zacząłem z niej wyciągać opierającego się ojca. Nie, nie miałem ochoty wypłakać się na piersi cycatej kelnerki i zrosić ją łzami. Nie chciałem też wysłuchiwać gadek kompanów ojca, pełnych uznania, że jestem już większy niż dziecinna trumna, a moje włosy lśnią jak dobre piwo. Trzymając w ręce smycz zubożała o moją przyjaciółkę, Bessie z tysiąca i jednej nocy, włókłem ojca do dzielnicy, dokąd podówczas nie odważył się wkroczyć nikt, a przynajmniej nikt z włosami lśniącymi jak moje. Tam milicja dała sobie spokój, niech sprawy weźmie w ręce ślepy los, i właśnie tam urywał się psi ślad.

– Moment, moment! – zawołał pan Holomiczek, chory na prostatę przyjaciel ojca. – Idę ci ja z klopa i słyszę, co się stało. Tego nie da się załatwić siłą!

Ojciec i ja patrzmy na siebie jak na obcych. Nigdy nie myśleliśmy, że stać nas na wendettę. On miał zamachy na kamiennego Lenina, a ja swoje samotne sny.

Teraz na arenę wrzucono łowców, a my jesteśmy lwami.

Jeszcze czułem na wargach całusa mojej suni, jeszcze widziałem kołyszące się krzaki głogu, jeszcze słyszałem jej oddech, jeszcze na dróżce mignął rdzawy cień niczym sobowtór wypłoszonego lisa.

Chwilę później bieглиśmy galeryjką śmierdzącej czynszówki. Kierując się węchem, prowadziłem naszą rozwścieczoną sfore, na drodze nie stanęła nam żadna przeszkoda, w końcu drzwi nie miały nawet zamków, aż wreszcie wpadliśmy do pomieszczenia z ogniskiem, gdzie czarne dymne plamy upstrzyły dawniej białą ścianę, i tam znaleźliśmy wszystkie kawałki naszej Bessie. Wyglądały ze spojrzeń cygańskiej rodziny – szóstka bachorów, ojciec, brzuchata matka tuż przed porodem i niewidoma babka z bielmem na oczach. W naciągniętych wysoko nad brzuchem spodniach od dresu stał tu czarny dzikus w ażurowym podkoszulku, w ręce trzymał majcher, a myśmy nagle nie wiedzieli, jak się za nich zabrać. Z ich ust czułem wszystkie gówna zżarte przez Bessie, z ich porów zmokła psia sierść, a w oczach nie było już ani śladu człowieczeństwa, pozbawili się go, bo pożarli Bessie.

Ale bójka, która się wywiązała, nie trwała nawet pół minuty. Ni stąd, ni zowąd na zdeptanym linoleum pojawiła się nie krew, tylko woda, a ogromna czarnowłosa kobieta z pryszczami na twarzy, wywołanymi przez córki, które zabierają urodę, złapała się za sterzące brzuszysko i chlustając jak pęknięty bojler, z trudem łapała oddech. Suka i dziecko chciały się wydostać w tej samej chwili. Zwymiotowała nam pod nogi, a ja zamknąłem oczy... Gdy je otworzyłem, ojciec krzyczał na Cygana z nożem, jednocześnie układając kobietę na stole, z szeroko rozłożonymi i podkurczonymi nogami. Ślepa matka mężczyzny pozwoliła, aby mój ojciec poprowadził jej ręce między nogi rodzącej. Krzyczeliśmy wszyscy, zsiadła pan Holomiczek musiał iść do klozetu na galeryjce, ale i tak się posikał – a potem pośród krwi ujrzałem głowę dziewczynki. Lecz nie psiej, ludzkiej.

II.

30 WRZEŚNIA 1973 – miałem wtedy czternaście lat – poszliśmy całą klasą, żeby popatrzeć na przeprowadzkę gotyckiego kościoła, w którym zostałem ochrzczony, a jak wieść niesła, nasz rząd nie zgodził się na jego sprzedaż Amerykanom; zamierzali pociąć go na kawałki, a potem niczym puzzle złożyć gdzieś w Nowym Jorku albo Chicago, Detroit czy L.A.

Aby nie burzyć kościoła z powodu kopalń węgla brunatnego, choć i tak usiłowali spisać na straty całe miasto i w imię postępu rozwalić wszystkie te stare, rozpadające się budynki, odcięli świątynię od fundamentów i bryłę bez okien, za to z wyszabrowanym wnętrzem oraz zdrutowaną jak gorset albo krynolina ustawili na rolkach, po czym ślimaczym tempem zaczęli ją przesuwac o 841,1 metra dalej. Zjeżdżał z górki, a wielkie żółte tłoki hamowały ten jego ślizg, który z kościelnej nawy niczym z mostka kapitańskiego obserwowali bacznie inżynierowie z krótkofalówkami. Gapiliśmy się całą godzinę, by zobaczyć, jak pokonuje parę centymetrów. W życiu nie widziałem nic tak podniecającego jak ledwie dostrzegalny ruch czasu. Sam nie wiem, co odpowiedzieć, gdy jeszcze dziś rozmaici intelektualiści pytają mnie, jaki wpływ miał fakt, że żyłem we współczesnych Pompejach, a rozbite cząstki czasu opadały na mnie znacznie wolniej niż popiół z Wezuwiusza. I nabijają się, jakież skutki muszę odczuwać, skoro to miejsce, moja przestrzeń życiowa, tajemnicze *genius loci*, było tylko ruchomymi piaskami a ja ledwie surferem na saharyjskiej fali, próbującym utrzymać równowagę. Naprawdę nie wiem, co mam im powiedzieć. Po prostu ja i moi cudowni czternastoletni kumple staliśmy, gapiąc się na cygański kościół, który dokądś sobie sunął, jakby wskoczył na konia i chciał zacząć od zera. Nie byliśmy załamani i żaden z nas nie rzucił się z rozpacz pod koła przejeżdżającego kościoła. Tak było.

Wiem, że nawet dla tego chłodu, z jakim obserwowaliśmy, jak nasz świat rozpada się na kawałki i zapada w bagno niczym dom Usherów z noweli Edgara

Allana Poe, moi intelektualni przyjaciele mają wytłumaczenie – byliśmy drugim pokoleniem elementu napływowego z całego kraju, który przyszedł fedrować węgiel oraz zasiedlić domy opustoszałe wskutek powojennych wysiedleń Niemców, ale ani jako czternastolatek i osiemnastolatek, ba, nawet dzisiaj nie żyję w abstrakcyjnych paradygmatach historyków, psychologów, urbanistów czy socjologów, moje wspomnienia wcale nie są szare, jak sugerują mi ich szkice, eseje i prace specjalistyczne, lecz zuchwale barwne, co zdarza się tylko wspomnieniom.

Któregoś dnia wpadł do mnie Csesznok, koleżka szkolny, niezłe ziółko, który od szóstej klasy proponował koleżankom pięćdziesiąt koron, jeśli w piwnicy pokażą cipę, a stówkę, jak dołożą cucuszki, i spytał, czy chcę na własne oczy zobaczyć nagie Żydówki z foczką. Nagie Żydówki, czemu nie, ale zwisalo mi, z futerkiem czy bez.

Nie wiedziałem, co za to zechce, ale był w dobrym humorze i zaprosił na podglądanie gratis. Chyba miał lekkiego pietra, żeby iść tam sam, bo musieliśmy się zakraść na teren dawnej fabryki biustonoszy Triola. Dziś jednak gestapowcy w wyjściowych czarnych mundurach z długimi galonami, w spodniach z wyprasowanymi kantami, w wypucowanych oficerkach i w seksy czapkach z trupią czaszką katowali pod złuszczonym murem piękne kobiety.

Ja i Csesznok, ten węgierski Żyd, którego dziadek przyszedł fedrować węgiel do Mostu aż z Tatabanyi, myśleliśmy, że spadniemy z dachu, kiedy pod murem stanęło chyba z piętnaście kobiet w więziennych pasiakach, potem wysoki oficer zaszprechał coś jazgotliwie i wtedy one zaczęły się prędko rozbierać.

Csesznok wsunął dłoń w spodnie i wziął się do brandzlowania, a kiedy z niechęcią podawał mi lornetkę, jego ręka dygotała potwornie. Ja też nie czułem się najlepiej. W życiu nie widziałem tylu nagich ciał kobiecych, hm, tak naprawdę do tego czasu nie widziałem ani jednej nagiej kobiety, bo tamta Cyganka, której ojciec pomógł urodzić na stole, odcinając majchrem pępowinę, była ubrana. Muszę przyznać, że drżałem cały i czułem, jak twarz nabiega mi czerwienią, mama pewnie połapałaby się od razu, że robię coś niewłaściwego, a ja naprawdę nie chciałem tego robić, gdyby to tylko było możliwe, ale muszę, po prostu muszę, to jest silniejsze ode mnie, nic tu nie poradzę. I choć najchętniej zapadłbym się ze wstydu pod ziemię albo spadł z dachu dawnej fabryki cyckonoszy, nie zapanowałem nad sobą i jak otumaniony patrzyłem przez lornetkę oraz gołym okiem na kołyszące się pełne piersi i biodra, szerokie uda i szczupłe nóżki, na długie szyje ogolonych na zero kobiet. W zachwyceniu widziałem łona rudawe jak bródka Lenina, czarne niczym węgiel i jasne jak moje włosy. Chwilę potem stało się coś nieludzkiego. Szkopy wzięły szlauchy i zaczęły polewać stojące na mrozie kobiety, którym nabrzmiały sutki i krzyczały jak opętane, podczas gdy Niemcy rechotali takim dziwnym męskim śmiechem, a Csesznok obok mnie sapał i jęczał, aż w końcu wyprężył się, a ja nie potrafiłem go powstrzymać, gdybym wiedział, co robi, zatkałbym mu usta, ale on ryknął wniebogłosy i w jego kroczu pojawiła się

mokra plama. Ten okrzyk nas zdradził, więc piękne Żydówki na dole podniosły wrzask, niemiecki oficer puścił ostrą wiązkę po czesku, a szwabki wycelowały węże w naszą stronę, próbując nas zmieść strumieniem zimnej wody.

Zmykaliśmy z dachu, skakaliśmy z wysokiego fabrycznego muru, mając w oczach te cudne piersi, biodra, pośladki i łona, wyrazy, któreśmy na lekcjach bez przerwy wyszukiwali w słowniczku ortograficznym, ponieważ wywoływały w nas nieopisane podniecenie. Ale teraz koniec z tym, bośmy już wiedzieli, co się skrywa za tymi słowami, a rzeczywistość przeszła wszelkie oczekiwania. Co więcej, opanowałem nowe słowo – foczka. Zobaczyłem, więc zrozumiałem. No i czasy były inne niż teraz, wtedy foczki nie stanowiły jeszcze gatunku zagrożonego wymarciem. Do diabła ze słowniczkiem, krzyczało coś we mnie, życie tak barwne jak łona młodych Żydówek na dziedzińcu dawnej fabryki biustonoszy, która zmieniła się w małą twierdzę w Terezynie, właśnie się dla nas zaczęło.

Poraniony miłością Csesznok człapał, czerwone spodnie trochę mu się lepiły, a zasnute mgłą oczy miał zmrużone. Z błędnego zmęczenia najchętniej by się położył.

Arbeit macht frei – minęliśmy jedną z bram fabrycznych z niemieckim napisem.

Rozumieliśmy, aleśmy niedowierzali.

Nic z tych rzeczy, dla nas powinno tam być: *Liebe mach frei!*

Albo: *Liebe macht ehfähig!*

III.

PRZESUNIĘTY KOŚCIÓŁ stał się miejscem przedziwnych randek, właśnie tam Csesznok zwabił dziewczyny, płacąc pięć dych za foczkę i stówkę za cucuszki, czasami z bijącym sercem dołączałem do niego, jaraliśmy szlugi, a koleś przynosił ohydne wińsko, po którym dziewczyny wykrzywiały buźki.

Moim zdaniem te schadzki nie były na poziomie, gdzie im do zamkniętej fabryki biustonoszy. Jedna dziewczyna miała na imię Martina, druga Irena, trzecia Zuzanna, a ja rzadko wiedziałem, która jest która. Chichotały, poszeptując coś nieustannie i zerkając na Csesznoka. No i kiedyś Martina, Irena albo Zuzanna, sam już nie wiem która, zaczęła skowyczeć jak wariatka i oznajmiła Csesznokowi, że dzisiaj nic mu nie pokaże, bo akurat dostała *to*. A poza tym się zabujała – i pokażała na mnie. Csesznok stroił głupie miny, a ja się wstydziłem, moje uszły płonęły, cocker spanielka Bessie mogła mnie kochać, owszem, miała zakaz wstępu do łazienki, jednak nawet całusa potrafiłem jej wybaczyć, jeśli była wystarczająco szybka, a ja nie umknąłem w porę przed śmierdzącym nochalem, ale co teraz, kiedy dziewczyna z grzywką, która wygląda na chłopaka, postanowiła, że będę jej ukochanym? Nie wiedziałem, gdzie uciec z oczami, było mi z jej powodu strasznie wstyd. Pod kościelnym sklepieniem panował chłód, gotyckimi oknami bez witraży wiało – a ona miała na sobie prążkowany trykot i białe szorty, przez które prześwi-

tywała podpaska wyglądająca jak ochraniacz hokeisty. Prawdę mówiąc ktoś, co do jego płci nie mogłem mieć żadnych wątpliwości, pierwszy raz w życiu wyznał mi miłość, tyle że ja miałem to gdzieś, wolałbym taką miłość jak w filmie, żeby grała muzyka, a czarne oczy spod długachnych rzęs patrzyły na mnie z dołu psim spojrzeniem suczki, niechby nawet ciut zwilgotniały, pełne wargi rozchyliły się i pęcherzyk śliny pękł z dźwiękiem, jaki pod nogami wydaje świeży śnieg, białe ząbki zraniły do krwi moją wargę, a wtedy ja, zapędzony w kąt na końcu wszechświata, wpadłbym w objęcia tej kobiety i uszczęśliwiony oddał się pocałunkowi.

– Zorganizujemy wam ślub – zaproponował Csesznok, a dziewczyny zapisały z zachwyty. – O, tam był ołtarz, chodźcie!

Dziewczyny rozbiegły się na wszystkie strony, przynosząc po chwili jakiś bukiecik, wianek oraz parciany tren.

– Zwariowaliście? Przecież to głupota, nie chcę się żenić, nawet na niby!

– Tram ta da tam, tramta ta da dam!!! – Csesznok zanucił Mendelsohna.

Wyrwałem się i kopnąwszy go w tyłek, uciekłem. Biegłem kościelną nawą przez hałdy piasku, co i rusz upadając, brodziłem w wapnie, potykałem się o wiadra i przewracałem murarskie kozły, a za mną z opętającym jazgotem gnały moje prześladowczynie. Wypadłem z kościoła, a właściwie spod kościoła, ponieważ wciąż był to tylko szkielet bez fundamentów, i biegłem, biegłem tak, że nie dogonił mnie nikt, aż wreszcie dotarłem do domu, cały zmordowany.

Jednak także w tym wędrującym kościele musiał się kiedyś skończyć czas niewinności. Tam, gdzie nasza paczka uprawiała swoje niedojrzałe zabawy, a prace murarskie i restauratorskie ciągnęły się wiekami, pewnego dnia za sterłą piasku ujrzeliśmy goły zad podrygujący nad drugim gołym tyłkiem, i na ten widok krew nam zastygła, bo tutaj bez Mendelsohna wzięli ślub dwaj faceci, łóżem małżeńskim była dla nich udeptana ziemia, a zeświecczony kościół, w którym wiało, ich zamkiem miłości, który nie miał klucza, więc nie był zamknięty na trzy spusty.

Zobaczyliśmy coś, czegośmy widzieć nie chcieli, i więcej już nie poszliśmy do kościoła, gdzie hula wiatr. Wprawdzie koleżka Csesznok wyczytał z mądrych książek, że to, co robili ci faceci, wcale nie boli, a ponoć w więzieniach, gdzie goście nie mają żon, jest to całkiem normalne. A taki skazany na dożywocie już nawet nie potrafi inaczej; czyli tamci chyba dostali dożywocie. Poprosiłem ojca, żeby już nigdy nie chodził z plecakiem do Lenina, a w ogóle niech da komuchom spokój, bo jeszcze znów trafi do więzienia i po co mu to.

– Niby czemu? Co ci nagle strzeliło do głowy?! – spytał zdziwiony, a łyżka z kapuśniakiem zatrzymała się przed jego rozwartymi ustami.

Ale ja nie zamierzałem wyjaśniać niczego, ponieważ o pewnych sprawach nie rozmawia się przy kolacji.

Stojąc kilka dni później przed nową świątynią swej wiary, wielką budowlą z wieżyczkami z czerwonej cegły, gapilem się na napis HAUPTKOMMANDO

GESTAPO (?) nad ciemnymi masywnymi drzwiami z ogromną mosiężną klamką i czułem przedziwne drżenie, mieszanek tremy, strachu i nerwowości. Co jakiś czas obok przejeżdżał czarny gestapowski mercedes, a wtedy szofer trąbił na czarną angorę, która mu przebiegała drogę. Z megafonów na słupach płynął monotonny głos, wyliczający nieskończoną listę nazwisk osób straconych na strzelnicy w praskich Kobylicach, a ja wreszcie postanowiłem wyłować serce z portek i złapać klamkę, która skrzypiała niczym kotwiczny łańcuch „Titanika”, szeroką, kiepsko oświetloną klatką schodową wbiec na jednym wdechu na pierwsze piętro, wcisnąć klamkę nowoczesnych przeszklonych drzwi i wejść do pomieszczenia wypełnionego regałami z książkami.

– Cześć, życzysz sobie czegoś? – zmierzyla mnie panienska za pulpitem z polerowanego drewna. Za nią stały katalogi z wąskimi szufladkami, na pulpicie przed nią szklanka z długopisami i ołówkami, a obok niej duża, kanciasta pieczętka.

„...Jaromir Kalda, rozstrzelany jako wróg Rzeszy... Petr Aksamit... Jana Koblasova...”, docierał przez uchylone okno głos z megafonów.

– Eee... chciałbym chodzić do biblioteki – wykrztusiłem, zerkając na bibliotekarkę.

Wyglądała jak aktorka Irena Kaczirkova, a to już pochwała nie lada. Mogłaby jeszcze wyglądać jak Jana Brejchova, co dla mnie i dla koleżki Csesznoka też coś znaczyło, ale ona była wypisz wymaluj Irena Kaczirkova, ostatecznie byłem od niej specem i zarazem fanem, to właśnie z jej powodu nie opuściłem ani jednego odcinka telewizyjnego kursu francuskiego *Parlez-vous français?*, a gdy pełnymi, ponętными wargami (choć nie widziałem ich w kolorze) wypowiedziała okrągłą samogłoskę, wpadałem w stan absolutnej ekstazy.

Co prawda panienska bibliotekarka nie miała przylegającej ściśle do bioder sukienki o paryskim kroju, ani biustonosza ze stożkowatymi miseczkami (sądzę, że pod bluzką w ogóle nie nosiła biustonosza), ale nagie piersi nie przynosiły jej wstydu nic a nic i trzymały się prosto.

Włosy miała ciemne, lekko falujące, z krótko przyciętą grzywką, a oczy zielone. Czarne spodnie leżały na niej jak ulał, mimo że były to elastyki, w których, przynajmniej moim zdaniem, nikt nie wygląda ładnie.

Jak to możliwe, że jest bibliotekarką, a nie gwiazdą filmową? Albo chociaż młoda, początkująca aktorką, która czeka na swoją okazję. No tak, ale za oknami szalał okupacyjny terror, więc nie wiem, co by ze swoją śliczną buzią i bezbłędną figurą robiła pośród statystów. Z powodu tej cudnej dziewczyny pragnąłem, żeby nasze miasto najechały produkcje filmów z największymi czeskimi amantkami i amantami, z Adiną Mandlovą, Lidą Baarovą, Nataszą Gollovą oraz Oldrlichem Novym, lecz tymczasem trwały tu krwawe bitwy, kanonady pod Buzułukiem i na Przełęczy Dukielskiej, zdobywano Berlin i wyzwalano

Pragę, puszczano z dymem Lidice, przedwczoraj sam jako obiecujący statysta zostałem zastrzelony pod murami majątku i pochowany w zbiorowej mogile.

Zdaje się, że za bardzo pograżyłem się w myślach, ponieważ bibliotekarka huknęła na mnie, podając mi długopis i jakiś formularz:

– Hej, zbudź się! Wypełnij to i daj do podpisu rodzicom. Wpisowe wynosi pięćdziesiąt koron.

– Tak, tak, oczywiście...

Zerknąwszy na formularz, zwątpiłem:

– Ale tu jest napisane – dział dziecięcy.

– No pewnie – uśmiechnęła się panna Kaczirkova – chyba że skończyłeś już piętnaście lat. Dowód tymczasowy masz?

– Eee... no nie, ale... – zasępiłem się – książki dla dzieci już dawno mam za sobą!

Nawet dla nazistów w Lidicach byłem już za stary na przystosowanie do życia w Niemczech, reżyserzy obsadzili mnie w roli *najmłodszego mężczyzny Lidic*, a ta góra sześć lat starsza dziewczyna chce mi pożyczać bajki? Nie, tylko nie bajki. Przypomniałem sobie suczkę Bessie oraz matkę czytającą *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*.

Posłałem bibliotekarce błagalne spojrzenie.

– A nie dałoby się, żebym chodził do działu dla dorosłych? Prooszę!!!

– No dobra – skinęła głową – legitymację dostaniesz do dziecięcego, żeby wszystko się zgadzało, ale będziesz też mógł pożyczać książki dla dorosłych, w porządku? Ostatecznie piętnastka stuknie ci już za chwilę, prawda...?

– Prawda... tak jest... hura! – krzyknąłem radośnie.

Byłem jej bardzo wdzięczny. Bardzo, bardzo. No i kochałem ją jak Irenę Kaczirkovą, tyle że moją miłość zdradzi dopiero sen, piżama i białe prześcieradło.

– Ale od jutra przez najbliższy tydzień nie przychodź – uśmiechnęła się jeszcze piękna bibliotekarka, pokazując cudownie białe zęby – bo z powodu filmowców zamykamy. Przerobili nas na praską komendę gestapo i będą tu kręcić zdjęcia.

– Aha, nad wejściem widziałem napis – przytaknąłem.

„... Vladislav Vanczura, rozstrzelony jako wróg Rzeszy...”, usłyszeliśmy przez uchylone okno, lecz puściliśmy to mimo uszu. Żaden z pogrążonych w książkach czytelników nawet nie podniósł głowy.

– Ja też dostałam rolę – zarumieniła się śliczna bibliotekarka, poprawiając dłonią czarną grzywkę. Zauważyłem, że ma piękne długie palce, no i nie jest już panną. Szczęściar z tego męża!

– Będę protokołowała przesłuchania na gestapo – wyjaśniła.

No jasne, widząc jej smukłe palce, powinienem się tego domyślić. A kiedy usadzą ją przy starożytnym Underwoodzie, ubiorą w mundur gestapówki i kra-

wat, spływający lubieżnie po jej piersiach, a ona zacznie stukać paluszkami w klawiaturę, mnóstwo kinomanów na całym świecie przeżyje upojną noc.

Csesznok miał rację, pomyślałem po wyjściu z kwatery głównej gestapo. A gdy zablakany angor przebiegł przede mną, zawróciłem i poszedłem inną trasą, okrężną ale szczęśliwszą, gdzie nic mi nie spadnie na głowę, ani przegniła rytna, ani ćwiczebny granat rzucony niezdarnie przez statystę, ani popiół z komina krematorium. Członkostwo w naszej bibliotece jest dla dorastającego mężczyzny tym samym, co dla muzułmanina pielgrzymka do Mekki.

Jan Stachowski,

ur. 1951. Absolwent bohemistyki UJ. Długoletni pracownik Ambasady RP w Pradze. Obecnie wykonuje wolny zawód tłumacza. Publikacje w pismach krajowych (m. in. „Literatura na Świecie”, „Odra”, „Czas Kultury”), w latach 80. także – jako Maciej Prażak lub Jakub Waniek – w obiegu niezależnym (m.in. „Kontur”, „Arka”, „Obecność”). W dorobku przekładowym proza B. Hrabala, J. Škvoreckiego, I. Klímy, O. Filipa, A. Lustiga, M. Viewegha, I. Obermannovej, J. Pelca, E. Hakla i in., eseje J. Kroutvora, P. Ouředníka. Mieszka w Katowicach.

Joanna Czaplińska

Aksamitna

Subiektywne refleksje o współczesnej

literaturze czeskiej
przepaść?

Kilka lat temu podczas rozmowy z niekwestionowanym celebrytą współczesnej literatury czeskiej, Michalem Viewegiem, zwróciłam mu uwagę, iż wydanie polskiego tłumaczenia jego powieści *Uczestnicy wycieczki* (niedawno tłumaczenie ukazało się pod zmienionym, zgodnym z jej ekranizacją, tytułem *Wycieczkowicze*) było aktem dość nieprzemyślanym, ponieważ książka nie dość że wyszła w Czeskim Cieszynie, co z góry znacznie ograniczyło jej dystrybucję, to jeszcze nie przeszła przez opracowanie redakcyjne, przez co miał lekkość i finezji, charakterystycznej dla prozy Viewegha, polski czytelnik otrzymał tekst toporny i czasami niezbyt poprawny gramatycznie.

Autor na moje dictum jedynie wzruszył ramionami i odrzekł, że to sprawa jego agenta... Osłupiałam i z osłupienia tego nie mogę wyjść do dzisiaj, i to nie tylko dlatego, że w tej samej literaturze narodowej kilkadziesiąt lat wcześniej Milan Kundera toczył zacięte boje o prawo do sprawdzania tłumaczeń swoich utworów na inne języki, wywołując dyskusje na łamach czasopism literackich, i do dziś zezwala na przekłady jedynie sprawdzonym tłumaczom. Owo wzruszenie ramion Viewegha sygnalizowało, że pisanie w jego pojęciu to biznes, a wszelkie uwagi proszę kierować

do działu reklamacji, drugie piętro, trzecie drzwi po lewej, bo pisarz już zrobił swoje. Powieść przestała być wypieszczonym, odchowanim na własnej piersi dzieckiem, które należy cały czas mieć na oku, żeby ktoś mu nie zrobił krzywdy, a zaczęła być produktem. Niby nic w tym dziwnego, po latach centralnej dystrybucji książek i zawartych w nich treści nadszedł wreszcie czas normalności, a wraz z nim podejście do książki jak do towaru, który powinien się sprzedać. Problem polega jednak na tym, że ów produkt jest produktem właśnie już w momencie jego powstawania, jest chłodno wykalkulowanym wytworem, którego wszystkie części składowe mają znaleźć swoją „target group”, której odpowiednio poprowadzony marketing wmówi, że właśnie tego pragnie.

Może reprezentuję dość idealistyczne i konserwatywne stanowisko sądząc, że literatura powinna być czymś więcej niż wrzucanym do hiperrmarketowego koszyka towarem. A może czeska literatura sprzed 1989 roku przyzwyczała mnie do czegoś innego i współcześnie powstająca proza rzadko znajduje we mnie zachwyconego czytelnika. Jaka więc jest ta dzisiejsza czeska literatura?

Łatwiej chyba odpowiedzieć na pytanie, jaka nie jest, czy raczej jaka była parę dekad wcześniej.

Czeski literaturoznawca, strukturalista Felix Vodička, wypowiedział kiedyś twierdzenie, że specyfiką literatury czeskiej jest brak ciągłości. Miał na myśli nie tylko zaburzenia w rozwoju kultury czeskiej w okresie renesansu, kiedy wojny husyckie i problematyka prereformacyjna wyparły tematykę świecką i wyhamowały rozrost bujnie w średniowieczu kwitnącego piśmiennictwa, i podobny zastój w baroku, gdy sakralizacji i germanizacji literatury oparły się, z niewielkimi wyjątkami, jedynie gatunki najniższe, uprawiane przez zapaleńców. Miał też na myśli powolny proces odradzania się czeskości w XIX wieku. Ale prawdziwe zachwianie ciągłości czeskiej literatury przyniosła dopiero druga połowa wieku XX. Rok 1948 przyniósł przewrót komunistyczny, a wraz z nim dogmatyzm socrealizmu, który opóźnił wiele literackich debiutów, które miały miejsce dopiero w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy czeska kultura dosłownie wybuchła. To czas formowania się i sukcesów nowej fali w kinie czeskim, to wręcz rzesze nowych nazwisk w literaturze, okres fermentu, poszukiwań formalnych i tema-

Jaka więc jest ta dzisiejsza czeska literatura? Łatwiej chyba odpowiedzieć na pytanie, jaka nie jest, czy raczej jaka była parę dekad wcześniej.

Joanna Czaplińska,

Bohemistka, adiunkt w Katedrze Slawistyki Uniwersytetu Opolskiego. Autorka publikacji poświęconych m.in. czeskiej prozie fantastyczno-naukowej.

tycznych, ale też świadomości, iż artysta powinien angażować się w życie społecznie – nie w sensie serwilizmu wobec władzy, ale jako obserwator i krytyk rzeczywistości. „Złote lata sześćdziesiąte”, jak dziś nazywa się ten okres, ponownie zostały przerwane inwazją wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację w roku 1968, kiedy na dwie dekady czeska kultura definitywnie straciła integralność i funkcjonowała w trzech nurtach: oficjalnym, drugoobiegowym i emigracyjnym.

Z perspektywy ponad ćwierćwiecza literatura oficjalna powstająca w latach 70. i 80. jawi się jako miłka, podporządkowana propagandzie i z niewielkimi wyjątkami uległa już zapomnieniu – wyjątki owe to Bohumil Hrabal, któremu po kilkuletnim zakazie w połowie lat 70. ponownie zaproponowano współpracę z oficjalnymi wydawnictwami, czy debiutujący już w dekadę później wyznaczający nowe kierunki w rozwoju powieści Vladimír Macura czy Daniela Hodrová. Nie da się jednak ukryć, że nawet uznawani wcześniej pisarze, tacy jak Vladimír Páral czy Ladislav Fuks, w okresie „normalizacji” zdecydowanie obniżyli loty, lawirując między żądaniami władz, oczekiwaniami czytelników i własnymi ambicjami.

Środek ciężkości literatury czeskiej dwóch „posierpniowych” dekad przeniósł się więc do obiegów nieoficjalnych – samizdatowych i emigracyjnych. Literatura polska również naznaczona była piętnem emigracji, jednak skala, na jaką wystąpiło to zjawisko u naszych południowych sąsiadów, jest wręcz niewyobrażalna. W zależności od źródeł szacuje się, iż do roku 1989 kraj opuściło nawet 500 tysięcy jego mieszkańców, w tym niemal cała inteligencja twórcza, zwłaszcza pisarze zaangażowani w procesy reformatorskie okresu Praskiej Wiosny.

Pozwalam sobie na twierdzenie, iż po 1968 roku na emigrację udali się nie tylko pisarze, ale i cała czeska literatura. Powstające tam wydawnictwa i czasopisma, mimo kłopotów finansowych i nierzadko balansowania na krawędzi bankructwa, już od początku lat 70. publikowały zarówno pisarzy znanych, jak i tych, których literatura droga rozpoczęła się dopiero na emigracji. Wielu z nich, jak Josef Škvorecký, Jaroslav Vejvoda, Sylvie Richterová, Jan Novák, Vlastimil Třešňák, Lubomír Martínek, z doświadczenia emigracji uczynili nie tylko temat swych utworów, ale także pretekst do zastanowienia się nad kondycją człowieka drugiej połowy XX wieku. W ich tekstach odnaleźć można różne wpływy. Polski czytelnik ma (wreszcie!) okazję do zapoznania się z napisanym w 1977 roku *opus magnum* Josefa Škvoreckiego, *Przypadki inżyniera ludzkich dusz*, wielowątkowym freskiem ukazującym losy członków środkowoeuropejskiego narodu, uwikłanych w Historię i przyjmujących wobec jej kaprysów różne postawy. Powieść, zasłużenie nagrodzona w 2009 roku „Angelusem”, czyli Nagrodą Literacką Europy Środkowej, jest uhonorowaniem pisarza, który przysłużył się czeskiej kulturze nie tylko jako autor, ale też założyciel emigracyjnego wydawnictwa Sixty Eight Publishers, które do roku 1993 wydało ponad dwieście pozycji, w tym dzieł zarówno pisarzy o ustalonej renomie, jak i debiutantów. Sylvie Richterová i Lubomír Martínek – pisarze polskiemu czytelnikowi zupełnie nieznanymi – skupiają się na rozmywającej się, „płynnej tożsamości”, z którą borykają się

nie tylko emigranci. Jaroslav Vejvoda w duchu egzystencjalizmu rozważa sytuację człowieka postawionego wobec pozornej wolności, jaką miał mu dać wyjazd z kraju. Opisy tematyki podejmowanej przez pisarzy emigracyjnych można mnożyć niemal w nieskończoność (w wydawnictwach emigracyjnych do początku lat dziewięćdziesiątych ukazało się niemal trzy tysiące tytułów), ale chciałam zwrócić uwagę na fakt, iż beletrystyka powstająca na emigracji zazwyczaj podejmowała problematykę przeżyć pokoleniowych, człowieka stojącego na szerszym społecznym i historycznym tle. Literatura była też bronią, którą walczone z totalitarnym systemem, obnażając mechanizmy jego funkcjonowania i głośno mówiąc o faktach, które komunistyczne władze pragnęły wymazać z historii.

Podobnie rzecz się miała w przypadku literatury drugoobiegowej, której autorzy, objęci zakazem publikowania, starali się łączyć indywidualne przeżycia z refleksjami uniwersalnymi. Do nurtu tego należą choćby powieści *Sędzia z łaski* (*Soudce z milosti*) Ivana Klímy, poruszająca problematykę kary śmierci i utraty wiary w komunizm, Alexandra Klimenta *Nuda w Czechach* (*Nuda v Čechách*), której bohater mimo ucieczki w azyl prywatności i odcięcia się od wszelkiego zaangażowania w życie polityczne dochodzi do wniosku, że poprzez swą bierność jest współwinnym panowania totalitaryzmu, a przede wszystkim *Český snář* (*Czeski sennik*) Ludvíka Vaculíka, na wprost intymny, dziennikowy zapis dokumentujący zarazem życie czeskich dysydentów.

Zaznaczyć jednak należy, że czeski drugi obieg miał całkowicie inny charakter niż polski. Znamienna jest olbrzymia przepaść technologiczna, która odróżniała czeski samizdat od polskiej literatury drugiego obiegu. O ile polskie wydawnictwa opierały się przede wszystkim na powielaczach, później maszynach offsetowych, o tyle do drugiej połowy lat osiemdziesiątych podstawowym narzędziem produkcyjnym czeskiego samizdatu była maszyna do pisania. Teksty przepisywano na papierze przebitkowym i oprawiano. W zależności od jakości papieru, kalki i maszyny do pisania sporządzano od siedmiu do piętnastu kopii, z których ostatnie były już niemal nieczytelne.

Już z tych informacji jasno wynika, iż czeski drugi obieg docierał do niewielkiego grona odbiorców. Było to efektem nie tylko chałupniczych metod wytwórczych, ale i represji, jakich spodziewać się mogli autorzy i właściciele wydawnictw. Prześladowania, grożące samizdatowym wydawcom, stanowiły skuteczny środek odstraszaający przeciwnych obywateli nie tylko od podejmowania współpracy z niezależnymi publikatorami, ale nawet od lektury „bibuły”, co w znaczącym stopniu rzutowało na wąski, wręcz hermetyczny krąg odbiorców produkcji niezależnych. Wychodzące w drugoobiegowych oficynach teksty – eseje Václava Havla, pełne, nieocenzurowane wersje utworów Bohumila Hrabala, proza Ludvíka Vaculíka, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Egona Bondy’ego czy Karela Pecki, by wymienić najważniejszych, choć i tak nie wszystkich twórców podziemnych, trafiały więc do kilkuset czytelników, co pozwala mówić nie tylko o obiegu „drugim”, ale wręcz zamkniętym.

Wydawać by się mogło, że po roku 1989 naród zachłyśnie się dotąd zakazaną literaturą, a okres „normalizacji”, czyli lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte oraz zmiany po roku 1989 będą odmieniane przez wszystkie przypadki. Stało się jednak inaczej. Po „wysypie” dotąd zakazanej literatury (w roku 1990 ukazywało się po kilkadziesiąt tytułów dziennie – sic!) zainteresowanie czytelników skierowało się w zupełnie inną stronę, na co skwapliwie zareagowali autorzy. Nastąpił zwrot do intymnych zwierzeń, bynajmniej nie związanych z niedawnymi wydarzeniami, a ciężący raczej ku sensacji i skandalom, bestsellerami stawały się pamiętniki i wspomnienia. Ton prywatnych refleksji przeważał również w utworach opisujących „aksamitną rewolucję” pióra choćby Hrabala czy Viewegha, brakowało szerszego spojrzenia, które stanowiłoby rozliczenie z czechosłowacką przeszłością ostatniego ćwierćwiecza – refleksję taką przyniosła dopiero.

Rok 1989 zaowocował nie tylko naturalnymi zmianami na rynku wydawniczym, znacznym zróżnicowaniem tematycznym czeskiej prozy, ale też rozszczępieniem literatury na „starą” i „młodą”, przy czym o przynależności do jednej bądź drugiej w mniejszym stopniu decyduje data urodzenia, w większym – droga życiowa pisarza przed „aksamitną rewolucją”. Dystans pomiędzy twórcami działającymi na emigracji i w drugim obiegu miast ulec zniwelowaniu jeszcze się pogłębił. Nie wiadomo, czy wpływ miała na to naturalna chęć patrzenia w przód, w przyszłość, a nie oglądania się na przeszłość i niechęć do martyrologii, czy też wyrzuty sumienia i poczucie wstydu, że Czesi i Słowacy wyrażali milczącą zgodę na wszelkie działania partii komunistycznej, a dysydenci nie byli postrzegani jako bohaterowie – o ile w ogóle byli dostrzegani. Fakt, iż do listopada 1989 Karta 77 miała jedynie tysiąc dwustu sygnatariuszy dobitnie świadczy o obojętności czechosłowackiego społeczeństwa wobec polityki – również tej, która dotyczyła ich bezpośrednio.

Brak zainteresowania społeczeństwem jako takim znalazł również odbicie w utworach beletrystycznych reagujących na przemiany po 1989 roku – niemal wszystkie wyszły spod pióra pisarzy z nurtów niezależnych, by wspomnieć uznaną za wydarzenie literackie nie tylko w Czechach *Siostrę* Jáchyma Topola, który wywodził się z undergroundu, powieści i eseje emigrantów: Josefa Škvoreckiego, Jana Křesadly, Jana Nováka, Jana Čulíka, czy związanych z wydawnictwami **bezdebito-wymi** Ludvíka Vaculíka, Evy Kantůrkovej, Zuzany Brabcovej. W ich oczach społeczeństwo czeskie nie do końca zdaje egzamin z demokracji – w powieści *Dům Křesadly* autor ewidentnie kpi z rodaków, którzy nie mogą się wyzwolić z mentalności ukształtowanej w totalitaryzmie, w *Dwóch morderstwach w moim dwoistym życiu* Škvorecký w przejmujący sposób pokazuje, jak ujawnienie listy domniemych współpracowników służb bezpieczeństwa piętnuje niewinnych ludzi, co, jak pokazuje wydarzenia ostatnich lat, nie jest bynajmniej kwestią *stricte* czeską. Znamienne, iż właśnie ta grupa pisarzy stara się o analityczne spojrzenie na czeską współczesność i przeszłość – czy jest to Ivan Klíma, który w powieściach *Ani święci, ani aniołowie* i *Premier i anioł* snuje refleksje o zagrożeniach niesionych przez demokrację,

czy piszący już wyłącznie po angielsku, ale wydający w Czechach amerykański emigrant Jan Novák, sięgający w głąb historii zarówno własnej rodziny, ukazując z dystansu ponad półwiecza problem kolektywizacji wsi w powieści *Děda*, jak i kraju w brawurowo napisanej paradokumentalnej powieści *Zatím dobrý*, głośnej historii braci Mašínów, którzy w latach pięćdziesiątych uciekli na Zachód, czy wreszcie Topol w kolejnych, na bieżąco tłumaczonych na polski, utworach.

Z nurtu drugiego obiegu wywodzi się też większość pisarzy wrzucanych zazwyczaj do postmodernistycznego worka, którzy w różny sposób stawiają sobie pytanie, w jakim stopniu literatura może opisać świat zewnętrzny, poszukując środków, które wyrazić by mogły ponowoczesność we wszystkich jej, nierazko absurdalnych, przejawach. To znana z tłumaczenia pierwszej części trylogii *Pod oboma postaciami* Daniela Hodrová, Jiří Kratochvil, którego jedyna przetłumaczona na polski powieść *Lež bestio* niestety nie jest najbardziej reprezentatywna dla jego poetyki, czy przypisywany do realizmu magicznego Michal Ajvaz, zaprezentowany polskim czytelnikom w zawierającym opowiadania, poemat i powieść zbiorze *Inne miasto*.

Pokolenie, czy wręcz pokolenia, które królują obecnie na czeskiej scenie literackiej, to jednak reprezentanci lektury raczej rozrywkowej, pisarze, których na własny użytek nazywam „literackimi szarlatanami” – sprawni warsztatowo, o godnej pozazdroszczenia łatwości pisania, zgrabnie tworzący fabuły – ale nie wnoszący żadnych istotnych treści. No, chyba że uznać za nie można wywody pisarza przeżywającego kryzys wieku średniego i tematyzującego swoje problemy z (im) potencją. Mowa o wspomnianym już wcześniej Michale Vieweghu, który uczynił z pisania dochodowy biznes, produkując co najmniej jedną książkę rocznie i potrafiąc wycisnąć fabułę nawet z zakupów w IKEA. Mimo iż przez poważną i mniej poważną krytykę traktowany jest z pobłażliwym uśmiechem, wiadomo, że kolejne książki znikają będą z księgarń za sprawą grona wielbicieli.

Kilka lat temu za nową nadzieję czeskiej prozy okrzyknięto Petřu Hůlovą, której debiutancka powieść *Czas Czerwonych Gór* przenosi czytelnika do Mongolii, gdzie może obserwować powolny i trudny proces emancypacji tamtejszych kobiet – aczkolwiek, moim skromnym zdaniem, na polu emancypacji Czeszek również pozostaje wiele do zrobienia. Wydaje się też, że problem seksu i otwartego o nim mówienia ciągle może być skutecznym wabikiem – kolejna powieść Hůlovej, *Plastikowe M3*, to szokujące wyznania starzejącej się prostytutki, których głównym celem jest chyba właśnie szokowanie, gdyż trudno się w tym dziele dopatrzeć głębszych refleksji. Podobnym tropem idzie kolejna, uznawana za feminizującą, pisarka Jakuba Katalpa, której debiutancka powieść *Czy można zjeść glinę?* przez wielu określona została mianem pornografii.

O ile jednak Hůlova z powieści na powieść wydaje się lepsza, o tyle równie obiecujący przed paru laty prozaik Miloš Urban, w Polsce znany z dwóch powieści: *Klątwa siedmiu kościołów* i *Cień katedry*, wydaje się z powieści na powieść obniżać loty. Na arenę literacką wszedł intertekstualną mistyfikacją *Ostatnia kropka za Ręko-*

pisami, jednak rychło przestawił się na komercyjną sensacyjną literaturę inspirowaną zwłaszcza Danem Brownem.

Wydaje się, iż we współczesnej prozie czeskiej brakuje głosów, które oddawałyby przeżycia pokolenia – stąd zapewne olbrzymi sukces powieści *Niebo pod Berlinem* Jaroslava Rudiša, w której przedstawiciele dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków mogą odnaleźć kawałek siebie.

Deklarowany przez najmłodszych pisarzy brak zainteresowania historią znalazł swój wyraz w próbie wskrzeszenia etosu Jana Palacha, studenta, który w 1969 roku dokonał całospalenia na znak protestu przeciw nasilającej się polityce „normalizacji”. W 40 rocznicę jego śmierci Jana Procházková opublikowała powieść *Słońce w pełni*, na którą składa się fikcyjny dziennik bohatera, by, jak sama twierdziła, pokazać młodemu pokoleniu, jak myślał człowiek, który zdecydował się na tak ekstremalną formę sprzeciwu. Pomysł, aczkolwiek szczytny, okazał się niewypałem, do czego zapewne przyczyniły się zbyt nachalny idealizm i jednowymiarowość w kreśleniu postaci Palacha, ale też zapewne brak świadomości autorskiej, że pokolenie dzisiejszych dwudziestolatków ma obecnie do rozwiązania zupełnie inne problemy. Kształtowana przez MTV, Bravo i sitcomy młodzież świadomie bądź nie coraz bardziej poddaje się marketingowi i czyta to, co ładnie opakowane i nagłośnione.

Przepaść, ziejąca między czeską literaturą przed rokiem 1989 i po nim, to kwestia nie tylko stosunku pisarzy do historii i własnego narodu, ale też praw rynku. Lepiej sprzedaje się literatura „wsobna”, nastawiona na zdradzanie, czasami dość niewybredne, tajników własnego – prawdziwego bądź fikcyjnego – życia seksualnego, czy też całkowicie oderwana od rzeczywistości, przenosząca w egzotykę, jak szeroko by tego pojęcia nie rozumieć. Książki „trudne”, wymagające od czytelnika nie tylko wiedzy, ale też chęci, coraz częściej trafiają jedynie do rąk krytyków bądź badaczy literatury. Ale to chyba tendencja ogólnoświatowa. Może istotniejszy jest fakt, że Czesi nadal chętnie czytają – czy jest to sensacja, czy czeska Bridget Jones – a w centrum Pragi, na placu Waclawa, stoją dwie trzypiętrowe księgarnie.

Przepaść, ziejąca
między czeską
literaturą przed
rokiem 1989 i po nim,
to kwestia nie tylko
stosunku pisarzy
do historii i własnego
narodu, ale też praw
rynku.



Zbigniew Natkaniec, *Artysta milczy*,
archiwum Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu

„Polskę kocham nieprzerwanie...”



Z Václavem Burianem – przyjacielem Polski, znakomitym tłumaczem, poetą i redaktorem dwumiesięcznika „Listy” rozmawia Krzysztof Lisowski

Kim jesteś, Vašku, pod koniec 2009 roku? Bo byłeś z politycznego przymusu uczniem zawodówki o profilu chemicznym, dozorcą, po 1989 r. jednak też studentem, wykładowcą uniwersyteckim.

Jestem teraz przede wszystkim redaktorem „Listów” oraz – w sumie niewielu – książek, które z kolegą i wieloletnim przyjacielem Tomášem Tichákiem wydajemy.

Czy nadal, jak sam kiedyś się określiłeś, jesteś „agitatorem na rzecz zbliżenia polsko-czeskiego”?

Mam nadzieję, że tak. Polskę kocham nieprzerwanie. Ale ja to mówię też, kiedy mnie ktoś przedstawia jako polonistę – czeski lub w ogóle „niepolski” polonista powinien mieć chyba jakiś dorobek naukowy, a tego nie mam. Więc raczej agitator... w postaci dziennikarza, tłumacza, redaktora, piwowosa, który zamęcza towarzystwo opowieściami o Polsce.

Twoje zainteresowanie Polską, naszą kulturą i literaturą trwa już ponad trzydzieści lat. Stara to już znajomość...

U nas w domu nie wolno było mówić o jakimkolwiek narodzie źle, ani o Polakach lub Rosjanach po sierpniu 1968. Uczono mnie zawsze odróżniać ustrój od narodu. Jestem rodzicom wdzięczny, choć „polityczna poprawność” bywa dziś nierzadko ironizowana. W jakichś skrajnych postaciach lub na innych kontynentach może nawet czasami słusznie, ale czy na pewno w Europie po doświadczeniu ostatniego wieku? Mówię o dzieciństwie lat 60., kiedy zresztą to pojęcie było raczej nieznane. Więcej – w domu funkcjonował obraz Polski bohaterskiej, romantycznej, dumnej, w Czechach zresztą nie aż tak rzadki. Bezpośrednie rodzinne doświadczenia z Polską były skromne, ale miłe: ojciec-lekarz w latach 50. i 60. jedyne, dwie chyba w sumie, podróże służbowe odbył do Polski. Wtedy oczywiście każdy wyjazd za granicę był czymś niesamowitym, on jednak przywiózł sporo bardzo sympatycznych konkretnych wspomnień, przede wszystkim z Lublina i Warszawy. Długo utrzymywał korespondencję z już chyba dziś nieżyjącymi kolegami. W połowie lat 50. oczywiście mógł sobie dosyć namacalnie, zwłaszcza w stolicy, zdać sprawę z miary polskich cierpień w czasie nie tak odległej wtedy wojny.

Moja osobista przygoda zaczęła się dokładnie od Jazz Jamboree 77. Jazz w ówczesnej Czechosłowacji wprawdzie nie był zakazany, ale taka atmosfera nie tylko głównych koncertów w Sali Kongresowej, ale bardziej jeszcze potem na jam sessions do rana w klubach, w Akwarium lub w Remoncie, gdzie też łatwo było z kimś się zagadać, ktoś się nami zaopiekował, bo przecież na hotel nas nie było stać... To w CSRS ciągle jednak Polska była dla mnie krajem przyjaznym, sympatycznym, bardziej swobodnym od mojego, ale niezbyt znanym.

Już kiedyś o tym pisałem, ale może warto jeszcze raz się kompromitować: w sierpniu 1980 byłem w Gdańsku, ale co tam się wtedy stało historycznego... dowiedziałem się po powrocie do Ołomuńca z Wolnej Europy. Ale jednak wtedy nawiązałem pierwszą bliską przyjaźń – z Jaroslavem Dubielem – „Jaremą”, a dzięki niemu poznałem rozwinięty polski drugi obieg, no i kolej-

Václav Burian,

ur. 1959. Czeski poeta, tłumacz, publicysta. Stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Tłumacz poezji polskiej, m.in. Miłosza. W Polsce ukazał się zbiór wierszy Czas szuflady. Mieszka w Ołomuńcu.

nych ludzi. Miło, kiedy po latach na niego trafiłem – jako na postać bardzo sympatyczną – w wywiadzie-rzece z J.K. Kelusem i w zabawnej autobiografii Andrzeja Stasiuka, swojego rówieśnika.

Przekładałeś na język czeski utwory Miłosza, Szymborskiej, Karola Wojtyły, Andrzeja Stasiuka, Adama Michnika, Janusza Tazbira, wielu poetów współczesnych, czyli nie specjalizujesz się w jednym gatunku, bo zdarza się poezja i proza, eseistyka i publicystyka. Jak się czujesz z tym „płodozmianem”?

Bardzo dobrze i odpowiada to chyba temu, o czym mówiłem wcześniej – nie jestem typem specjalisty. Ale przyznasz chyba, że to nie są nazwiska, które by się jakoś wykluczały jako przedmiot szacunku, podziwu, miłości nawet.

Czy w związku z książkami polskich autorów przeżyłeś jakieś godne zapamiętania „przygody tłumacza”? Na pewno znacząca była wizyta Czesława Miłosza w 1993 roku w Twym rodzinnym Ołomuńcu i w Twym domu.

Rozpoczywałem tłumaczenia w drugim obiegu, bez żadnego zawodowego przygotowania, coś dla bliskich przyjaciół, coś w trochę wyższym nakładzie. Co znaczy, że popełniałem sporo błędów, chyba prawie wszystko z tych początków jest dziś najwyżej wzruszającym dokumentem polonofilstwa pewnego wtedy młodego człowieka, no i jego ówczesnego środowiska. To znaczy, że przygód było sporo, ale nie wszystkie są powodem do dumy. Chyba jednak dobrze, że w 1980 zaczynałem od Miłosza, bo to autor, który przecież w sposób naturalny zmusza, żeby się czegoś dowiedzieć z bardzo różnych dziedzin nie tylko historycznych lub geograficznych.

Trudno ukrywać, że na początku były fascynacje w dużym stopniu polityczne, obywatelskie... To jest w historii, nie tylko czeskiej, normalne, ale niestety z tego wynika, że wielu moim rówieśnikom z tych czasów zostały sentymentalne piękne wspomnienia o Polsce, ale bez ciągu dalszego po „aksamitnej rewolucji”.

Wizyta Miłosza w Ołomuńcu oczywiście należy do wielkich przeżyć, i parę innych spotkań w Pradze i w Polsce też, ale trudno ukrywać: nigdy w stosunku do niego nie pozbyłem się ogromnej tremy. Mowa o jakimś osobistym zbliżeniu byłaby więc nadużyciem. Szkoda. Moja, oczywiście. Trochę się pocieszam, że poprzez lekturę go chyba poznałem.

Zajmowałeś się pracą naukową na macierzystym uniwersytecie. Czy teraz poświęcasz się wyłącznie redakcji „Listów”, przekładami, komentarzami dla prasy czeskiej i polskiej na tematy aktualne?

Na uniwersytecie spędziłem po późnych studiach parę lat, ale naprawdę nie jestem typem naukowca. Więc obecny stan – współpraca przy różnych okazjach, ale nie stały etat na uczelni mi bardzo odpowiada. „Listy” zajmują sporo czasu, bo musimy się zajmować wszystkim – i administracją, i redagowaniem, i składem, i kore-

spondencją z autorami lub czytelnikami. Rozchodzi się ponad tysiąc egzemplarzy, co chyba jak na ten gatunek pisma jest nieźle, żebyś miał poczucie sensu tej pracy, ale parokrotnie mniej na to, by pismo na siebie zarabiało. Każdy rocznik może być ostatni, jeżeli – np. z powodów kryzysu ekonomicznego – nie będzie grantów.

A co z Twą poezją?

Prawie nic. Mój jedyny szczupły tomik – najpierw po polsku, później, w dużym stopniu ten sam, po czesku – to niemal moje poetyckie pisma zebrane. Zobaczmy, jak będzie, ale nie cierpię z powodu niepisania wierszy, zawsze pisałem mało, z drugiej strony czasami mi się wydawało, że coś mi najłatwiej wyrazić właśnie w tej formie.

W redakcji „Listów”, odkupionych od ich pierwszego redaktora Jiřego Pelikána – zauważyłem, że Pelikán także pochodził z Ołomuńca – pracuje niewielu redaktorów: naczelny, Václav Žák, Tomáš Tichák i Ty, najmłodszy w zespole. Jak w trzy osoby redaguje się takie ważne, opiniotwórcze pismo, podobne, jak mi się wydaje, do naszej paryskiej „Kultury” czy może nieco do „Res Publici”?

Przypuszczam, że bez czterdziestoletniej tradycji i przywiązania wielu osób do pisma, bez środowiska by się nie dało. Z pisma nikt się nie utrzyma i honoraria są niewysokie. A może by się nie dało ani w niedużym i jednak w wielu względach prowincjonalnym mieście w erze przed-internetowej? Ołomunieckie pochodzenie ojca-założyciela jest raczej miłym zbiegiem okoliczności. Aha – pisma nie kupowaliśmy, Pelikán do niego sam przez lata sporo dokładał, w dodatku w 2003 roku już nie żył. Ale jakoś się szczęśliwie złożyło, że pismo istnieje, mam nadzieję odnowione, ale z szacunkiem wobec tradycji.

„Listy” fundują od roku 2004 „Nagrodę Pelikana” – wśród laureatów są również Polacy: Tadeusz Mazowiecki i Adam Michnik.

Jaki charakter ma to wyróżnienie i jakie są kryteria jego przyznawania?

Nagroda nadawana jest za „zasługi dla kultury politycznej oraz dialog obywatelski”, na razie laureatami byli zawsze ludzie, którzy łączą pisanie, refleksję z działaniem. Obecność dwóch Polaków nie powinna dziwić – wystarczy przekartkować roczniki pisma od początków w Rzymie 1971 roku. Zainteresowanie Polską było tam zawsze duże, a po powstaniu KOR-u oraz „Solidarności” już w ogóle. Dla czechosłowackich środowisk niezależnych Polska była wyjątkowo ważna.

Współpracujesz od lat z „Tygodnikiem Powszechnym”, także w Krakowie ukazał się tom Twoich wierszy Czas szuflad. Czy z związku z tym odczuwasz bliższe związki z Krakowem, z innymi miejscami i osobami w Polsce?

Kraków kocham, zakochać się w tym mieście i wielu ludziach nie jest niczym trudnym i nie trzeba tego tłumaczyć. Ale uczciwie – pierwsza była Warszawa, Kraków

to jest miłość późniejsza. Z bardzo prostego powodu – w stanie wojennym na krótko zamknęły granice władze PRL-u, a potem zostały już zamknięte z naszej strony. Jak chciałem się wybrać do Polski, musiałem drogo kupować wycieczkę, później sprawdziły się też fałszywe służbowe zaproszenia z „Literatury na Świecie”, które pisał mój drogi przyjaciel Leszek Engelking i chętnie podpisywał jego ówczesny naczelny, Waclaw Sadkowski. Jakies ryzyko było, bo pracowałem wtedy jako stróż i oficjalnie nie drukowałem ani linijki, ale nic się w końcu nie stało. No i w Warszawie już miałem paru przyjaciół, orientowałem się w kinach i teatrach, a więc jak już się udało, jechałem wprost do stolicy. W Krakowie spędziłem dłuższy czas dopiero w 1993 roku na stypendium. Na pewno najpiękniejszy semestr moich późnych studiów.

Zauważyłem w ostatnich latach, że rozrzut Twoich zainteresowań jest spory: rekomendacja Pawła królowej Doroty Masłowskiej dla Biblioteki Śląskiej w Katowicach, aprobatywny komentarz o książce Mariusza Szczygła *Gotland*, udział w wielu dyskusjach panelowych w Polsce (spotkaliśmy się nie tak dawno w Raciborzu jako uczestnicy sporego międzynarodowego projektu „Prowincja – matecznik słowa”), przygotowanie czeskiej wersji językowej do filmu *Operacja Dunaj*.

Czy to aż taki rozrzut? Jak na agitatora...?

Nad czym teraz pracujesz i jak częste są Tve wizyty w naszym kraju?

Nad „Listami”. Na tłumaczenie dłuższej prozy bym się teraz z tego powodu nie zdecydował, ale wierszy chciałbym tłumaczyć więcej.

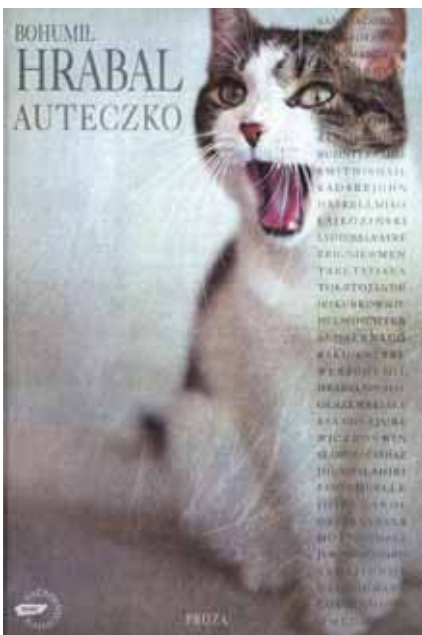
Z wizytami jest różnie, a zaległości ciągle ogromne! Wyobraź sobie, dopiero w zeszłym roku byłem w Wiśle, kawałek za naszą wspólną granicą! Ale czy tak naprawdę pierwszy raz? Jerzego Pilcha bardzo lubię od lat, a więc dzięki literaturze byłem tam już sporo lat temu.

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.



Zbigniew Natkaniec, *Bez tytułu*,
archiwum Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu



Bohumil Hrabal, *Auteczko*, przeł. Jakub Pacześniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

Anna Włodarczyk

„Zabiłem miłość”, czyli o zbrodni niedoskonałej w czeskim wydaniu

Sprawca: Hrabal Bohumil (którego teoretycy literatury zabronią utożsamiać z autorem), lat 69, żonaty, zamieszkały w Pradze (gdzie nawet „ptasi śpiew pomaga budować socjalizm”), z zawodu pisarz, zwany czeskim „królem komików”, wyznawca surrealizmu, średniozamożny. Czas wolny spędza włócząc się bez celu po mieście, browarach i gospodach, gdzie pijacy dają mu „strzępy zdań” do notatnika, który nosi „ze sobą w głowie”. Równie często opuszcza Pragę, po drodze zaś, z poczuciem winy (bo „gdzieś tam w Afryce dzieci umierają z głodu”), kupuje w barze na Florencu „cztery porcje kurczących piersi z rusz-

tu” dla kotów, których futerka leczą go z „kaców i chandr”. Czekają na niego w kerskim domku z zielonymi okiennicami, który, jak mniemają przyjaciele, służy tylko „szczęściu i zabawie”, „wygodnemu życiu pisarza”. Gdy wybiegają mu na spotkanie, bierze je po kolei na ręce, całuje pod szyją, bo tak lubią najbardziej, rozpala w piecu, grzeje mleko, kroi mięso, ryby, ser, czyści po nich dywany i posciel, nocą zaś dzieli się z nimi swoim łóżkiem. W tym urokliwym, wydawałoby się, spokojnym zakątku, myśli pisarza chodzą jednak własnymi drogami; uciekają mu w stronę myśliwych, którzy zastrzelonymi kotami karmią puchacz,

hykli dla zysku sprzedających je do badań naukowych, rozpędzonych samochodów oraz mroźnych zim. Te wszystkie obowiązki, przyjemności i lęki sprawiają, że swoje teksty wystukuje na maszynie pospiesznie, brak mu czasu na dbałość stylistyczną.

Ofiara: Auteczko, córka Szkarady, najpiękniejsze kociątko, jakie pojawiło się kiedykolwiek w Kersku; „białe skarpeteczki i biały gors, natomiast grzbiet burorudy” (niczym tapicerka w ukochanym Renault 5), przypomina „kociaki, które fotografuje się na opakowania bombonierek”. Nauczona przez matkę miłości do opiekuna, kocha Hrabala i ufa mu bezgranicznie, nie odstępuje na krok, przynosi „podarunki”, mruczy mu, podobnie jak inne koty, „słodkie słówka kocię miłości”. W łóżku Hrabala rodzi pięcioro kociąt, które wychowuje razem ze Szkaradą i jej kociętami. Gdy ponownie zachodzi w ciążę, zostaje tak jak matka, a wcześniej sześcioro kociąt i stara, opuszczona kotka, brutalnie zamordowana w pocztowym worku i pochowana z kwiatem pelargonii na „kocim cmentarzu”, w lesie między brzożami.

Powody: w gruncie rzeczy nieznanne.

Obrona: „zabiłem, bo musiałem zabić”, bo żona wciąż lamentowała i płakała („co my zrobimy z tymi wszystkimi kotami?!”), bo lękałem się, niczym dr Steiner ze *Słodkiego życia* Felliniego, o „przyszłe losy swoich dzieci”, których wciąż przybywało, bo takie było moje przeznaczenie („wszystko było zwrócone ostrzem w moją stronę, ręka, którą ktoś pisze mój los, należy do kogoś obcego i nawet gdy sądziłem, że doprowadzam do końca swoje szalone plany, to i tak

wszystko już jakby dawno było naszykowane, ja tylko wsuwałem klucz do drzwi, które wprawdzie tylko ja mogłem otworzyć, ale też one były przygotowane wyłącznie dla mnie”).

Okoliczności łagodzące: przyznanie się do winy, żal za popełnione zbrodnie, wyrzuty, wywołujące myśli samobójcze (już według przepowiedni Marzenki jego życie miało „zawisnąć” na wierzbie nad potokiem) i chęć zadośćuczynienia, „bo bezkarnie nie można zabić nawet kotka”.

Czym jest zatem ta historia? Bo przecież nie streszczeniem przebiegu procesu sądowego z powództwa obrońców zwierząt. Z pewnością jest niezwykłą opowieścią o kotach, które bywają ślepo zakochane, wzruszone, czekają, ufają, cierpią, tęsknią, pytają, obrażają się, są zazdrosne, pamiętają przewinienia względem nich i niełatwo je „ugłaskać”. Teoria literatury nazwałaby to antropomorfizacjami, ale z pewnością nie bohater tej opowieści, dla którego koty czują tak samo, jeśli nawet nie bardziej niż ludzie. To jednak tylko jedna strona.

Właściwie *Auteczko* jest o tym, co wiele innych książek – o miłości, odpowiedzialności, zdradzie, przeznaczeniu, zbrodni, trudnych wyborach, winie i oczyszczeniu, do którego dochodzi w nieoczekiwany sposób („bo musiało się stać to, co się stało”). Jest o człowieku, który zabija już nawet nie koty, ale miłość, którą go obdarzają. Głębią psychologicznej analizy bohatera-zabójcy przywodzi na myśl *Zbrodnię i karę*, swoją formą wyznania, a zarazem oczyszczenia – *Pokutę* McEvana, tematyką zaś – *O kotach* Lessing, ale, choć zabrzmiało

banalnie, *Auteczko* jest jedyne w swoim rodzaju. Na kartach tej niewielkiej książki, napisanej niedbałym stylem, współlistnieją chorzy psychicznie, pijackowie, sąsiedzi procesujący się przed radą narodową, wróżka Marzenka i ksiądz cudotwórca, oficerowie SS, Niki Lauda, żołnierze południowego Wietnamu, Charlie Chaplin, pechowy kierowca ciężarówki („jak masz pan pecha, to i w czipie nadziejesz się pan na gwoźdź”), spotykają się osobiste dramaty z absurdami czechosłowackiej rzeczywistości, a coś nieuchwytnego sprawia, że z tego wszystkiego rodzi się w odbiorcy empatia i jakieś katharsis.

Pozostaje jeszcze pytanie o autentyczność tej historii. W prologu Hrabal-autor przyznaje: „piszę zawsze o tym, co godnego uwagi przydarzyło się mnie, o tym, co godnego uwagi przydarzyło się innym”, ale „skłonność do figli nie daje mi spokoju, więc posługując się wyobraźnią porządkuję bieg wydarzeń inaczej”, „dospuję do autentyczności drożdży uściślającej fantazji”. Sugestywnie działają na czytelnika piękne zdjęcia Hrabala z kotami, wykonane przez jego przyjaciela w Kersku, a zamieszczone w tej wznowionej przez Wydawnictwo Znak znakomitej książce mistrza Bohumila.



Anna Włodarczyk,
ur. 1978. Absolwentka filologii
polskiej, kulturoznawstwa
i teologii. Mieszka we Wrocławiu.

Zbigniew Natkaniec, *Bez tytułu*, fragment instalacji, archiwum
Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu

Tadeusz Zubiński

Wygnaniec z praskiego rajku

„Praski demon” – Gustav Meyrink – urodził się jako nieślubny syn monachijskiej aktorki Marii Wilheminy Meyer (Meier?) i wirtemberskiego ministra barona Karla von Varnbühler und zu Hemmingen 19 lutego 1868 w Wiedniu.

Dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Monachium i Hamburgu. Do Pragi przeprowadził się w roku 1884, gdy jego matka otrzymała angaż do Nowego Niemieckiego Teatru w Pradze. Mieszkał w Pradze jedynie w latach 1884–1902, tutaj ukończył Akademię Handlową, tutaj stał się jednym z najbardziej znanych praskich pisarzy, otoczony aurą legendy. W roku 1919 biologiczny ojciec chciał mu nadać swoje nazwisko, gwarantując także wsparcie finansowe, ale dumny Gustav tę propozycję odrzucił. Po roku Maria Meyer przeniósła się do Teatru Maryjskiego w Petersburgu, ale syn pozostał w Pradze. Po ukończeniu Akademii pracował z sukcesem jako bankier. Dzięki finansowemu wsparciu rodzica wraz z żydowskim współnikiem założył „Dom Handlowy Meier und Morgenstern” w roku 1889, przy ulicy Owocowej pod numerem 2 (dziś ulica 28 Października).

W roku 1894 przy Vaclavskim Namiesti pod numerem 33 samodzielnie otworzył „Pierwszy Chrześcijański Kantor wymiany walut”. Obracał się w najwyższych sferach, w tym okresie uchodził, i słusznie, za pierwszego dandysa, w wersji CK-*girgle/girgl*, paradował w kolorowych krawatach, najmodniejszych butach, najelegantszych garniturach, otaczał się rasowymi psami i egzotycznymi zwierzętami, szokował i prowokował, żył na wysokiej stopie, pojedynkował się, kogoś zranił, ktoś też upuścił mu nieco krwi, podjął (12 sierpnia 1892) próbę samobójstwa, chyba bardziej dokonaną na pokaz, choć w tym okresie przeżywał złamanie psychiczne.

W roku 1891 przystąpił do loży teozoficznej „Pod Błękitną Gwiazdą”. Był członkiem londyńskiego wybitnie elitarnego towarzystwa okultystycznego „Hermetic Order of the Golden Dawn”, i zapalonym badaczem tarota, uprawiał jogę. Romansował na lewo i na lewo i prawo, miewał z tym rozliczne kłopoty, udzielał się jako *gossip writer*.

Był wioślarzem, członkiem elitarnego klubu Regata, brał medale za sukcesy sportowe w tej dziedzinie sportu, był namiętym szachistą i uprawiał kartograjstwo. Był tęgim snobem, i utracjuszem, dosyć zabawny był jego pociąg do arystokracji, przebiegi, przebieranek, dziwactw. Kpiarz i szyderca, buntował się, ale żył pełnią mieszczańskiego życia, w pewnym okresie zadeklarował, iż sensem życia dla niego są: szachy, wioślarstwo i romanse. W tym samym czasie obracał się już w kręgu praskiej bohemy, publikować zaczął około 1901 roku. Zachowywał się prowokująco, w kawiarni Continental spotykał się z tuzami ówczesnego świata literackiego: R.M. Rilke, Maxem Brodem i Paulem Leppinem, i nie tylko, bo z H. Mannem, F. Wedekindem. Upozowany na barona, brylował, szokował, oddawał się alchemicznej pasji, między innymi próbował produkować złoto z ludzkiego kału, aż w roku 1902, w fatalnym dniu 18 stycznia został zaarrestowany pod zarzutem finansowych nadużyć. Czym się naraził praskiemu establishmentowi? Nie wiadomo, choć na pewno kastę oficerską oburzył swymi nieprawomyślnymi poglądami co do wartości bojowej, i moralności CK armii. Oczywiście, zarzuty wydają się być całkowicie „robione”, ale jego kantor, dotąd świetnie prosperujący, zbankrutował, chociaż właściciel 12 kwietnia został zwolniony z aresztu i uwolniony od wszelkich zarzutów. Cóż, że był wolny, gdy w międzyczasie stał się człowiekiem przegrany, bez zasobów finansowych, bez przyjaciół, skazanym na towarzyski ostracyzm. Rozpuszczono plotki o jego galopującym syfilisie, ale jego kłopoty z gruźlicą są potwierdzone.

Obłożony towarzyską anatamą, cierpiał, gdy jego dom obrzucano kamieniami. Gęba hulaki i hochsztaplera już przyłgnęła do niego do końca życia. Opinia judofila i dekadenta też nie przysparzała mu przyjaciół, jego książki naziści spalili na placu O na placu Opery Berlińskiej w roku 1933, jako produkt szkodliwy dla ducha narodu niemieckiego.

W Pradze mieszkał w wielu miejscach, najdłużej pod numerem 10 przy ulicy Ferdynanda, (obecnie Narodni/Narodowa). Po wymuszonym

Tadeusz Zubiński,

ur. 1953. Pisarz, krytyk literacki, eseista. Opublikował m.in. następujące książki: *Wyspa zaczarowana. Celtyckie legendy i mity dawnej Irlandii; Herder w Rydze i inne szkice bałtyckie; Mitologia Bałtyjska.*

opuszczeniu w maju 1902 Pragi pozostał „szatanem z Pragi” do końca swego życia, gdziekolwiek by mieszkał. W większości jego utworów pojawia się Praga magiczna, niepokojąco piękna, barokowo kusząca jest aktywnym tłem jego tekstów, a niepowtarzalny klimat starego miasta nadaje jego powieściom i nowelom jedyny, niepowtarzalny klimat ciepło-oniryczny. Ukochał Starą Pragę, romantyczną, secesyjną, ale najbardziej tę barokową. Był typowym katastrofistą, demonstrował nonszalancki stosunek do mieszczańskich konwencji, prowokował także śmierć, próbował popełnić samobójstwo, chciał żyć pełnią życia.. W roku 1905, 9 maja, ożenił się z Filomeną Berndt, z którą utrzymywał intymne stosunki od roku 1896. 16 lipca następnego roku urodziła mu się córka, Sybil Felzata.

Już wtedy od roku 1904 Meyrink był stałym współpracownikiem poczytnych monachijskich czasopism „Simplicissimus” i „Lieber Augustin”. Od roku 1905 mieszkał na przemian w Szwajcarii i w Bawarii. W roku 1908, 17 stycznia, przyszedł na świat jego syn, Harro Fortunat. Przewrotnie okrutne to imię Fortunat – które trzeba przetłumaczyć jako Szczęsny – nie przyniosło szczęścia jego posiadaczowi: w zimie 1932, podczas uprawiania narciarstwa, Harro Fortunat uległ wypadkowi, złamał miednicę i do końca życia został przykuty do inwalidzkiego wózka. Ostatecznie zgorzkniały i zdesperowany Harro Fortunat popełnił samobójstwo 12 lipca tegoż 1932 roku.

Za przyzwoleniem króla bawarskiego w roku 1917 przyjął nazwisko Meyrink – pochodzące od nazwiska jego matki. Na 5 lat przed śmiercią zmienił konfesję, z protestantyzmu przeszedł na buddyzm. W roku 1915 ukazuje się jego arcydzieło *Golem*, które już w 1919 doczekało się przekładu na polski, w przesadnie ekspresyjnym tłumaczeniu Antoniego Langego. Pamiętajmy, iż Meyrink żywił ambicje powiązania okultyzmu z racjonalizmem, chciał być twórcą wysokiej literatury. Stąd jego opowiadania i powieści są tak wieloznaczne, podbudowane na wiele sposobów, znajdujemy w nich wiele nawet i dziś zaskakujących i nowatorskich podobieństw. *Golem* jest najbardziej znaną z praskich powieści Meyrinka. Kanwą powieści jest znana legenda, mit powracający od czasów cesarza alchemika Rudolfa II i rabiego Lowa ben Becalela, ten ostatni, jak głosi legenda, z mułu i gliny powołał do bytu golema, postać mającą bronić Żydów przeciw prześladowaniom ze strony chrześcijan. *Golem* został sfilmowany przez Paula Wegenera i Carla Boese w roku 1921. Zresztą dzieło Meyrinka do dziś inspiruje filmowców. Powieść jest ezoteryczna, bogata i wieloznaczna, pełna sennych wizji, fantomów, makabrycznych mordów i zaskakujących rozważań, nie jest zwykłą powieścią o magii, jest arcydziełem wymykającym się prostackim zasufladkowaniom.

Rok 1916 przyniósł przyniósł *Zieloną twarz*, w której pojawia się kolejny wątek żydowski: Żyd Wieczny Tułacz – Ahaswer. W roku 1917 ukazuje się powieść fantastyczna *Noc Walpurgi*. Ta powieść w formie literackiego *dance macabre* ogniskuje się wokół motywów szabatów czarownic i czarnych mszy i na wymowę antylewicową. Meyrink był mistrzem w kreowaniu grozy, doskonale operował nastrojem, jego utwo-

ry w znacznie mierze są literackimi autoportretami, miały znaczenie terapeutyczne. Ich forma była bardzo nowoczesna, niczym nie różniła się od formy innych wówczas wiodących gatunków literackich, to nie był skansen z diabłami i czarownicami, lęk i groza manifestowały się w aluzjach, niedopowiedzeniach, w tym, co dopowiada sobie wyobraźnia czytelnika. A jednocześnie, mimo że łatwo okrzyknięto go ekspresjonistą, dziś trudno przypisać go ostatecznie do jakiego mainstreamu historii literatury.

Powieści, „Szatana z Pragi”, bo takim mianem nazywała go prasa, odniosły niebywały sukces komercyjny, gdyż sprzedano 40 tys. egzemplarzy *Zielonej twarzy* i 100 tys. *Golema*. Sukces prestiżowy szedł w parze z sukcesem finansowym, w roku 1920 jego sytuacja materialna uległa znacznej poprawie, zakupił wygodną willę w bawarskim Starnbergu, nazwał ją „Dom pod ostatnią latarnią”, jednoznacznie nawiązując do miejsca akcji własnego arcydzieła *Golem*. Tutaj napisał inne znakomite powieści: *Białego Dominikanina* i *Aniola z zachodniego okna*. W roku 1923 opublikował pseudonaukową dysertację *U progów zaświatów*, w której próbował połączyć naukę z okultyzmem, podobne starania podejmował A. C. Doyle z tym samym marnym skutkiem.

Meyrink jest autorem szeregu zbiorów opowiadań grozy, takich jakich ich *Gabinet figur woskowych* (1908), *Człowiek na butli* (1920), *Fioletowa śmierć* (1922). Uchodzi za prekursora F. Kafki i sukcesora E. A. Poe, a zwłaszcza E. T. A. Hoffmanna.. Poglądy polityczne miał zdecydowanie antyrewolucyjne, zgola, według lewicowej oceny, reakcyjne. 7 sierpnia 1930 już jako buddysta w swoim dzienniku zanotował, że o 10 rano „łuski spadły mi z oczu” – doznał iluminacji.

Zmarł w Bawarii w Starnbergu, w scenerii zgoła wagnerowskiej, bo wczesnym rankiem 4 grudnia 1932, w otoczeniu bliskich kobiet: żony i córki, z twarzą zwróconą ku wschodzącemu słońcu. Na grobie polecił wyryć napis *Vivo* – po łacinie: ja żyję.

W materiałach na jego temat spotykamy się z tezą, iż był pochodzenia żydowskiego. Niestety, muszę tu rozczarować tych, którzy jego fascynacje żydowską kabałą i okultyzmem, jego przyjaźnie i filosemityzm, brali za znamię rasowe, to nieprawda, Meyrink¹ ani ze strony ojca, ani tym bardziej matki nie wywodził się z Narodu Wybranego. Gdy się ogląda późne fotografię Meyrinka, to oblicze oschłego skandynawskiego profesora z głębokiej, mrocznej prowincji, lub kostycznego pastora, albo oficera służbisty, nasuwa się nieodparcie wizualne podobieństwo „praskiego demona” do współczesnego nam ekscentryka i miłośnika gry w karty – Janusza Korwin-Mikkego.

¹ Cibor Rybar Jewish Prague, Praha 1991 strona 171.

Igor Kędziński

Podróż do wnętrza

Czech
(coś w rodzaju dziennika)

Astrorelaksacja

Następnego dnia rano budzę się z głową przerąbaną tępym tasakiem na pół. Wlewa mi się do niej światło poranka, wywołując kurewski ból. Kac. Ubranie potwornie śmierdzi petami, z czego wnioskuję, że zahaczyliśmy o Ponorkę. Muszę się szybko poskładać do kupy, żeby mieć coś z dnia. Szkoda go na leczenie kaca. Wlokę się do lodówki. Grzebię w niej dłuższą chwilę i wyciągam butelkę bez etykiety. Domowa śliwowica, sześćdziesięcioprocentowy młot na czarownice, od wujka Martina z południowych Moraw. Działa nawet na nieboszczyków. Przyjmuję od razu setkę i czuję najpierw smagnięcie ostrej brzytwy w przelyku, a potem dławiący opar alkoholu wdziera mi się przez nos do głowy, rozlewając się następnie po bebechach jak ciekły azot, jak fala kojącego ciepła. Chwilę jeszcze stoję zgięty w pół i trzymam się mocno ściany, ale za moment wszystko puszcza, jakby ktoś zdjął ze mnie żeliwny pancerz. Mogę już normalnie się ruszać, czuję lekkość w członkach. Wujku z południowych Moraw, bądź błogosławiony, na wieki wieków amen. Szybki prysznic, gorąca herbata, potem zaglądam do Martina, ale śpi połową ciała na łóżku a drugą na podłodze, co nie wróży prędkiego przebudzenia. Dziś nie narzucam sobie zbyt ambitnego pla-

nu. Tylko spacer na cmentarz. Chcę w końcu przyjrzeć się z bliska słynnemu czeskiemu krematorium. Wybieram drogę przez rynek. Idę pomału jak inwalida, nie chcę jeszcze nadweręzać głowy, na krawędzi świadomości nadal wyczuwam zagrożenie bólu, a nie jestem takim twardzielem jak Wieniczka Jerofiejew, żeby ten ból zwalczyć samą siłą woli. Mijam sklep ze starzyzną, gdzie po wystawie walają się lalki z wylupionymi oczami i oderwanymi kończynami, widome oznaki dziecięcej agresji. Niech mi ktoś powie, że dzieci to niewinne istoty, które nie znają zła. Kawałek dalej brama z lwem w szczycie, ucieleśnienie drobnomieszczańskiej pretensjonalności, a za nią kawiarenka w modnym, sterylnym stylu, dla biznesmenów myjących cztery razy dziennie zęby pastą z fluorem. Nie zwracam na to wszystko specjalnej uwagi, skupiam się raczej na tym, gdzie wypluć trującą kac-ślinę, kiedy nagle migają mi przed oczami żółte litery na fioletowym tle, układające się w napis „Astrorelaksacja”. Nie znam tego słowa, więc przystaję i przyglądam się z zainteresowaniem. Napisy na tablicy głoszą:

„Astrorelaksacyjna piramida.
Potrzebujesz odpoczynku?
Bywasz często zmęczony?
Czujesz się przeciążony?
Żyjesz w ciągłym stresie?
Nie możesz spokojnie spać?
Nie chcesz zażywać antydepresantów?
Szukasz sensu życia?
(napelnia piramidalną magnetyczną energią)
I poniżej:
Astrokurs praktycznej walki z życiowymi przeszkodami
Indywidualna astroporadnia
Zwierciadło samopoznania”

Daruję sobie komentarz. Idę na cmentarz, może tam zdołam pojąć, w jak pokreśconej korze mózgowej rodzą się takie idee. To jak metafizyka opracowana przez działkowca z ambicjami mesjasza. Mniej więcej w połowie drogi mnie olśniewa, przypominam sobie ojca byłej dziewczyny Martina, emerytowanego prawnika, żyjącego z żoną na wsi w okazałej, nowobogackiej willi. Ponoć na ścianach całego domu wiszą obiekty ukierunkowujące energię astralną, w każdym rogu stoi jonizator powietrza, a całe jedno pomieszczenie zajmuje namiot astro-piramida. Stary ma w zwyczaju spędzać pod nim kilka godzin dziennie, twierdząc, że zachowuje młodość i wpływa korzystnie na jego bioprądy. Pewnego razu, jak opowiadał mi Martin, został zaproszony na rodzinny

Igor Kędziński,
ur. 1978. Bohemista, tłumacz
literatury czeskiej. Poeta i prozaik.
Mieszka w Nowej Hucie.

obiad. Przy stole on, jego była i jej rodzice, kto wie, może nawet jego niedoszli teściowie. Matka bardzo się postarała, na stole przysmaki z hanackiej kuchni, dobre morawskie wino, pachnące ciasta. Rozmowa nie wykracza poza konwencję, historyjki o pracy, o gotowaniu, podróżach, kiedy nagle, w trakcie konwersacji, niedoszły teść robi gest, którym ucisza zebranych, przymyka oczy, rozkłada szeroko ramiona i z pełnym przekonaniem, tonem nieznoszącym sprzeciwu, mówi, że musi teraz skupić się na swoim ośrodku energii astralnej. Zamyka oczy i mruczając coś pod nosem składa ramiona na piersi. Nieruchomieje. Martinowi wypadł widelec z ręki, ale reszta rodziny patrzy na zajście w całkowitym spokoju, jakby widziała je niejednokrotnie. Stary posiedział tak chwilę, potem otworzył oczy i zabrał się do jedzenia jakby nigdy nic. Kiedy o tym myślę, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że te pseudoreligijne szajby Czechów mało mają wspólnego z sacrum, a dużo z apteką. Buddyzm, taizm, astralne wymysły, ezoteryka, kultura Indian Ameryki Północnej to dla wielu Czechów rodzaj alternatywnej farmakologii, traktowanej bardzo pragmatycznie, na równi z lekami zachowującymi świeżą cerę, leczącymi prostatę, cellulitis, wągry, krzywe nogi czy nadwagę.

Po drodze na cmentarz postanawiam jednak zrobić postój i zachodzę na piwo do jakiejś „restauracji dla lotników” na parterze brzydkiego, prostokątnego hotelu. Nieogolony kelner w pomiętej koszuli nawet nie fatyguje się z podchodzeniem do stolika, przyjmuje zamówienia na migi zza baru. Pokazuję mu kciukiem jedno piwo a dłońmi, że duże. Za chwilę przynosi mi spienionego Budweisera, dobre piwo, ale gorzkie i ciężkie, nie wiem, czy to najlepszy pomysł przy stanie mojej wątroby. Upijam jednak łyk, nie jest źle, trochę go rozwodniłem, można nawet powiedzieć, że orzeźwia. Siedzę przy jedynym stole na samym środku ogromnej sali i czuję się jak aktor w jakimś kiepskim monodramie. Pewnie mieli wesele albo stypę i nie przenieśli od wczoraj stołów z sali bankietowej. Kelner siedzi tu pewnie od wczoraj i ma takiego samego kaca jak ja, z tą różnicą że ja jednak parę godzin odespałem. Wygląda jakby za chwilę miał dostać ataku padaczki, w głowie pokrzykują mu zdziczałe koty, serce pikuje jak zestrzelony samolot, a trzęsące się dłonie wystukują na blacie baru paralityczne rytmy. Pogrążony w letargu, ze wzrokiem utkwionym gdzieś daleko za oknem, jakby drzemał z otwartymi oczami. Robię próbę i wychodzę do toalety, umyślnie przecinając pole jego spojrzenia. Brak reakcji. To samo kiedy wracam. Siedzi zgarbiony jak sęp, ze stygnącą kawą po turecku w cienkim szkle. Śpi. Dopijam Budweisera i rozgrzeszony faktem, że i tak był chrzczony, wychodzę bez płacenia. Teraz dopiero przychodzi mi do głowy, że piwo było pewnie poweselne, dlatego miało taki zwietrzały posmak. Trochę pobolewa mnie głowa, wolę oddalić się od ruchliwej ulicy, wzdłuż której szedłem wcześniej. Wchodzę w osiedle i zaczynam kluczyć między blokami. Jacyś kolesie w granatowych monterkach, jak Czesi nazywają spodnie typu ogrodniczki, siedzą i pałaszują zwolna śniadanie, zabawiając się rzucaniem okruszków chleba koso- wi, który wyjątkowo ufnie podchodzi blisko ich ławki. Jeden z robotników w pewnym momencie nachyla się i rozlewa trochę piwa na chodnik. Patrzą, czy kos się napije. Ptak rzeczywiście zaczyna pić, a potem wskakuje do małej kałuży i serwuje sobie ką-

piel, trzepocząc z zadowolenia skrzydłami i kręcąc drobnym łebkiem. Śmieją się jak dzieci, zwłaszcza najstarszy. Jedną ręką trzyma się za podskakujący brzuch a drugą ociera łzy. Kos wygląda na oswojonego, bo po kąpielii piwnej wskakuje na ławkę obok tego najstarszego i ociera żółty dziób o jego monterki. Prócz tej grupki nie spotykam już żadnych ludzi, wyludnione blokowisko jak po wybuchu epidemii. Biała betonowa cisza. Wreszcie widzę z daleka cmentarz. Im bliżej podchodzę, tym więcej pojawia się drzew. Na samym cmentarzu strzelają w górę na kilkanaście metrów, jakby zmarli włązili po nich do nieba, żeby zostawić tam swoje dusze. Głównie akacje, modrzewie i dęby. Cmentarz jest niewielki, kończy się gwałtownie niskim murkiem, za który widać już tylko łąki i pola. Łagodny, północnomorawski pejzaż, trawiasty, z zimnym odcieniem nieba. We wschodniej części cmentarza stoi prostokątna, wąska i podłużna bryła bez okien, wykafelkowana na całej powierzchni niebieskimi płytkami, z jednym dużym pomieszczeniem w środku, służącym do kremacji ludzkich zwłok. Od frontu przypomina odrąbaną głowę robota z ery wczesnej automatyki radzieckiej. Model JT-38q z roku 1963, nieoficjalnie nazywany złym snem Gagarina. Przed budynkiem duży plac z klombem po środku, wysianym typowymi kwiatami, które nie rosną już chyba nigdzie indziej poza miejskimi klombami i po cichu, niezauważenie mutują, przepoczwarczając się zwolna w małe, żarłoczne bezkręgowce, którym wkrótce przestanie wystarczać fotosynteza i zaczną się żywić padliną. Może nie bez powodu największe skupiska tych kwiatów występują w okolicach cmentarzy. Na skwerze przed budynkiem krematorium stoi sporych rozmiarów kamienna rzeźba, przypominająca kształtem waginę. Otwór waginy zwrócony jest centralnie w stronę wejścia do krematorium. Wagina wypluwająca płody wprost do krematoryjnego pieca. Nieznany rzeźbiarz niechętny wyraził cały dramat istnienia. Przed wejściem zebrała się grupka starszych kobiet. Dziwne, ale nie są ubrane na czarno, przeważają garsonki i żakiety w barwach kremowo-beżowo-seledynowych, enerdowska kolorystyka sprzed upadku muru berlińskiego. Tworzą małe grupki skupione wokół ławek ustawionych po obu stronach placu. Ogarnia mnie nagle zmęczenie, upał się nasila, siadam więc na ostatniej wolnej ławce z brzegu, od ulicy, i zaczynam przyglądać się zbiorowisku. Wyęzając słuch mogę słyszeć rozmowę kobiet z sąsiedniej ławki. „Ach mój Boże, Karolek był zawsze taki elegancki...”, wzdycha jedna. „Tak, nawet jak wracał pijany z gospody, to zawsze krawat zawiązany miał jak na konferencję”, wtóruje druga. „Tak tak, i nigdy nie zapominał o kwiatkach na moje urodziny, kupował takie piękne, sam wybierał!”, dodaje rozmarzonym głosem trzecia. „Wcale nie był z niego taki elegant, ja byłam z nim najdłużej, więc wiem co mówię. Raz latał w osranych gaciach po domu i ryczał jak opętany, że mam mu dać pieniądze i gdzie je schowałam, kłął jak szewc i miał takie błędne spojrzenie... wiem co mówię, ja z nim byłam najdłużej, co wy tam możecie wiedzieć”, odzywa się rozdrażnionym głosem czwarta. „No ale co drugi dzień kwiaty kupił, to się zgadza, a jak przeproszał, a jak się kajał, mój Karolek, mój biedaczek, a jak on lubił mój gulaszyk, jadł z takim smakiem, aż cmokał i kręcił głową”, dodaje jeszcze ta czwarta i zaczyna szlochać. Rozmowę przerywa pojawienie się łysawe-

go, ubranego w czarny garnitur mężczyzny, który pokazał się w wejściu i przywołuje je zapraszającym gestem do środka. Stękając i pomagając sobie nawzajem panie dźwigają się z ławki i drepczą w stronę wejścia, narzekając po drodze na bóle reumatyczne. Zostają sam na pustym placu, ale nie na długo, bo za chwilę wypełnia się członkami kolejnej rodziny, która przysłała na kremację krewnego. Ciekawe jaką mają moc przerobową, jaka jest dzienna norma kremacji. Starsze panie wychodzą po piętnastu minutach, z czego wynika, że cztery na godzinę, czyli jakieś trzydzieści dwie kremacje na dzień, o ile dniówka ma osiem godzin. Wszystkie panie idą równym krokiem na przystanek i wsiadają do tego samego tramwaju numer 7. Nowoprzybyli stoją w rozrzuconych po placu grupkach, paląc albo telefonując, sporo młodych, większość zaparkowała swoje lśniące auta na parkingu za murem cmentarza. Wszyscy wyglądają na trochę zniecierpliwionych, jakby wyskoczyli z pracy w przerwie na lunch i bali się, że nie zdążą wrócić. Tak, śmierć to ewidentnie nie ich problem, to problem lekarzy i naukowców, który pewnie niebawem zlikwiduje jakąś szczepionka...

Wracając przez cmentarz do miasta, mijam automat cmentarny. Wystarczy wrzucić dziesięć koron i wyskakuje plastikowy znicz. Wrzucasz trumnę z gnijącym, kłopotliwym truchłem w ogień i wyskakuje poręczna, higieniczna urna z prochami. Śmierć zautomatyzowana, bezzapachowa, jak mentos the freshmaker. A sekcje zwłok pewnie już wykonują roboty. Nie przepadam za polskim udęczonym romantyzmem, ale uznaję jedną zaletę tej tradycji – podtrzymuje majestat śmierci. W zsekularyzowanych Czechach ludzie zdychają jak psy i jak psy są grzebani, bez patosu, bez namaszczenia, bez dreszczu sacrum. Naprędce, racjonalnie, geometrycznie. Nie otwierają się tu otchłanie czarnej rozpacz, nie słyhać jęków zgrozy w obliczu tragedii przemijania, nie ma bólu rozrywającego piersi opuszczonych, nie rozbrzmiewają płaczliwe zawrozenia starych dewotek. Śmierć i pogrzeb w Czechach jest nieuciążliwa, cicha, przebiega sprawnie i kończy się szybko. Tu ludzie są jakby skupieni na doskonaleniu sztuki życia. Sztuka umierania poszła w zapomnienie. Śmierci już się nawet nie wyszydza, jak robił to jeszcze przed wojną Ladislav Klima, którego bohater zostaje zjedzony przez świnię a kupa gównien tworzy jego nagrobek. Śmierć pozbawia się po prostu prawa głosu. Zatrzymuję się przed okazałym nagrobkiem z marmuru. Po lewej stronie nagrobnej płyty zręczny rzemieślnik wygrawerował młodego mężczyznę w prążkowanym garniturze i kapeluszu razem z jego samochodem, zdaje się że Mercedeseem typu 190. Z prawej strony płyty wygrawerował starszego, wąsatego pana siedzącego na krześle z wysokim oparciem. Na środku płyty duże złożone litery układają się w cygańskie nazwisko Hajto. Zdaje się, że tylko Cyganie umierają jeszcze po staremu, z wielkim hałasem, z rozmachem i całym zamieszaniem, jakie temu powinno towarzyszyć. Efektowny, potężny cygański nagrobek przy głównej alei cmentarza, którego realistyczne grawery i marmur kontrastują z nijakością czeskich urn poukrywanych jedna obok drugiej we wnękach, które przypominają wyglądem królikarnie. Cygański ekshibicjonizm śmierci przeciwstawiony introwertycznej śmierci Czechów.

Powolność

Słyszę muzykę ludową już z daleka, stojąc pod kościołem św. Maurycego. Wchodzę na Górną Rynek i widzę pod ratuszem scenę, a na niej cztery pary tancerzy ubranych w ludowe hanackie stroje. Haná to region w środkowych Morawach, którego Olomuniec jest stolicą. Hanacy to głównie zamożni rolnicy, mówiący własnym narzeczem, posiadający ciekawy folklor i własną kuchnię. Wokół sceny kręci się sporo ludzi, większość z plastikowymi kuflami w ręku. W rozstawionych na tę okazję straganach sprzedają kozuchy, sery, jakieś drewniane pamiątki. Jest też wystawa zabytkowych maszyn rolniczych, których pilnuje zabawny staruszek. Siedzi na słońcu i walczy z sennością, co rusz przecierając kmykami oczy, bez skutku, głowa po chwili ulega sile ciężenia i znów opada bezwładnie na pierś staruszka. Maszyny oglądają dziadkowie z wnuczkami, więc i tak nie bardzo jest czego pilnować. Muzyka cichnie, żeby po chwili rozbrzmieć ponownie, tym razem melodia ma jeszcze wolniejsze tempo. Tancerze z uniesionymi na wysokości piersi rękoma i dłońmi zwróconymi ku sobie wykonują równocześnie półobrót, złączają dłonie, po czym odrywają się od siebie, żeby wykonać kolejny obrót. Poruszają się z niezwykłą powolnością, jak uczniowie w szkole tanecznej, których instruktor poprosił o wykonanie wszystkich figur w zwolnionym tempie. Tylko że to nie jest lekcja tańca, lecz prawdziwe wykonanie, którego istotą jest właśnie powolność. Jest coś niebywale dostojnego w wolnych, wyważonych ruchach. Delikatność i wielki szacunek tancerzy i tancerek do siebie nawzajem. W tym spowolnieniu nabierała na sile ekspresja każdego ruchu, podobnie jak w teatrze kabuki. Bardziej niż taniec przypominało to medytację w ruchu, takie uspokajające, wyciszające rozkołysanie. Celebracja powolności. Hanacki taniec jest zstępujący, nie wstępujący. Rozgrywa się na najniższych rejestrach czasu. Wspaniałe widowisko. Ujawnia się w nim duch miasta i charakter jego mieszkańców. Właściwą treścią tego ducha jest spowolnienie. W tym mieście mówi się pomału, je pomału i pomału się chodzi. Całe życie odbywa się tu w zwolnionym tempie. Olomuniec to śpiąca Muza, jak mówi mój przyjaciel Martin. Patrzę jak urzeczony. Tak samo jak wszyscy dookoła. Rozglądam się i widzę, że wszyscy kołysz się powoli do wolnego rytmu muzyki. Zbiorowa terapia przez spowolnienie. Przez wyhamowanie czasu. Staruszek pilnujący maszyn rolniczych zasypia na dobre. Duży labrador leżący obok swojej pani zwija się w kłębek i też śpi. Nieliczne gołębie kulą się pod gontami dachów, mrugając zaspanymi oczami. Złote anioły na słupie morowym też wyglądają, jakby ucięły sobie drzemkę. A po drugiej stronie rynku wędruje pomału wielki stalowy żółw, hołd złożony przez rzeźbiarza duchowi powolności, który od zarania zamieszkuje to miasto.

(Fragment przygotowywanej do druku książki)

Jacek Baluch

Z Antologii wierszy skróconych, poprawionych i przerobionych

Hádala se duše s tělem

A když bylo před kostelem,
hádala se duše s tělem:

„Tělo, tělo, cos dělalo,
na duši jsi nic nedbalo.

Cos vidělo, to si chtělo,
Na hříchy jsi nemyslelo.

Tělo, tělo, tělo hříšné,
bývalo jsi v světě pýšné.

Chodilo si v stříbře, zlatě,
a já ležím v hlině, blátě.

Chodilo si po muzikách,
A já ležím v těžkých mukách.“

„Nedávej mně, duše, viny,
bylas se mnou každou chvíli.“

„Byla-li jsem já kdy s tebou,
nevládla jsem sama sebou.“

A když bylo před kostelem,
Hádala se duše s tělem...

(Morawska ludowa,
z repertuaru Jaroslava Hutki)

Jerzy Baluch,

ur. 1940. Literaturoznawca,
slawista, tłumacz literatury
czeskiej, dyplomata (1990–1995
ambasador RP w Pradze).
Publicysta i edytor. Profesor
w Instytucie Filologii Słowiańskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Autor prac z zakresu literatury
czeskiej XX wieku, m.in. książek
*Poetyzm, propozycja czeskiej
awangardy lat dwudziestych;*
Język krytyczny F. S. Saldy;
Kain według Hrabala.

Przyganiała dusza ciała

Tam u krat konfesjonału
przyganiała dusza ciała:

„Coś ty, ciało, wyczyniało,
żeś o duszy zapomniało?

Co widziały głupie gały,
chciwe łapy zagarniały.

Ciało grzeszne, ciało liche,
obnosiło swoją pychę.

Paradować tobie w złocie,
a mnie leżeć w glinie, w błocie.

Wytrząsał w tańcu duszę,
a ja cierpię złe katusze.”

„Nie dręcz skargą mnie daremną;
zawsze, duszo, byłaś ze mną...”

„Kiedy w ciebie się wcielałam,
nad sobą nie panowałam...”

Tam, u krat konfesjonału
Przyganiała dusza ciała...

Przełożył Jacek Baluch

Pocieszało duszę ciało

Gdy się w zaświat szykowało,
pocieszało duszę ciało:

„Duszo moja, moja mała,
nie dręcz się sprawami ciała.

Cóż ci ciało bolejące?
Na zielonej staniesz łące!

Otrzyj oczy zasmucone,
nie wyciągaj ręk w mą stronę.

Zostaw, duszo, moje ciało,
będzie sobie spoczywało,

a ty duszo, duszo miła,
całą wieczność będziesz żyła.”

„Kiedy w ciebie się wcielałam,
wieczność dla mnie nie istniała...”

„Jeśli wieczność ci nie miła,
niech wystarczy nam ta chwila...”

Gdy się w zaświat szykowało,
pocieszało duszę ciało...

Przerobił Jacek Baluch

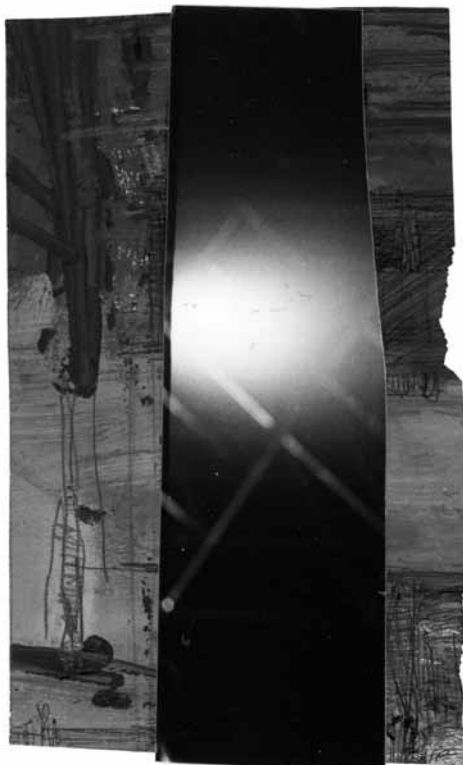
Mieczysław Machnicki

Na wołowej skórze spisałem pod światło
winy tych, którzy lepiej widzą
potem ktoś pogładził ją chmurą
ciemnym deszczem przebił na wylot

potem ktoś mi kazał zobaczyć
jak wśród gwiazd nowy byk się zrodził
jednym rogiem na nim posadził
drugim rogiem ściał potępionych

Ktoś przed nocą z domu wymiół kurz
a teraz na gwałt szuka w nim gwiazdy
albo dziewczyna w samej koszuli
przedziera się przez krzaki

tam gdzie coś wyświetla się i gaśnie
kropelka krwi upada z trzaskiem
odłamana gałązka w dno jeziora trafia
po plusku to wielkie światło



Naprzeciw oczu napowietrzna rzeźba
suchych konarów z pamięcią winogron.
Ale na szczycie wśród listków brzozy
znów małe i zielone jakby jej się śniły.

Czy powinienem właśnie teraz pragnąć,
by miąsz mnie sycił i poiło wino?
A pijany poszedłbym po starą siekierę
i ciał po nogach brzozę, konary i siebie.

Kto nie spał na sianie
ten nie umie kochać.
Ona leżała obok
jak wielkie źdźbło.
Bałeś się dotknąć,
by nie ukruszyć.
Ścisnąłeś w ręku
nabrzmiały kłos.



Jak jej było na imię,
że się czerwieniła,
gdy w kościele śpiewano
Ave Maria

Jak jej było na imię,
że się śmiała z mych łez,
gdy ktoś ją przezywał
Dolores

Przyjdą i powiedzą: dosyć.
Wypijasz z nas atrament.
I tusz z nas ściągasz.
I grafit łamiesz w naszych kościach.

Dosyć. To my będziemy pisać
testament i nekrolog.
Tylko nas naucz, jak to się robi.
Żeby tak bolało.



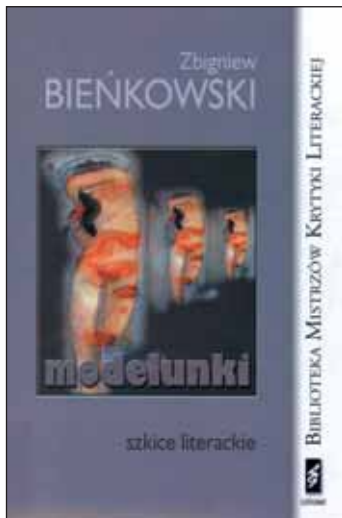
Ścisnął wodę w dłoni
i ma wrażenie,
że jest w wodzie coś więcej,
niż jego ręka.

To, co w ręce trzyma,
jest od niej większe.
To mu dłoń rozewrze,
odbierze ocean.

Mieczysław Machnicki,
ur. 1943. Poeta – nadrealista.
Dziennikarz, długoletni redaktor
czasopism „Zwierciadło”, „Twój
Styl”, „Nowy Wyraz”. Wydał m.in.
tomy poezji: *Magiczny łańcuch*;
Plac zabaw; *Rzeka Kilimandżaro*.
Mieszka w Warszawie.



Zbigniew Bieńkowski,
Piekiła i Orfeusze.
Szkice z literatury zachodniej,
Oficina Wydawnicza Łośgraf,
Warszawa 2009.



Zbigniew Bieńkowski,
Modelunki.
Szkice literackie,
Oficina Wydawnicza Łośgraf,
Warszawa 2009.

Bartosz Małczyński

Wszystkie drogi prowadzą do piekła. Franz Kafka w esejach Zbigniewa Bieńkowskiego

Jednym z bodźców, które przyczyniły się do powstania niniejszej rozprawki, jest wydana w ostatnich miesiącach seria wznowień książek Zbigniewa Bieńkowskiego zawierających eseje krytyczne¹. Po piętnastu latach od śmierci autora *Poezji i niepoezji* na półki księgarń powraca pisarstwo nieco już zapoznane, bynajmniej nie anachroniczne, fascynujące rozmachem i egzystencjalnym zaangażowaniem, promieniujące trwałą świeżością stylu, nieprzypadkowością po-

¹ Chodzi o następujące książki z literacką eseistyką Z. Bieńkowskiego wznowione w 2009 r. przez warszawską Oficynę Wydawniczą „Łośgraf”: *Piekiła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej* (1960), *Modelunki. Szkice literackie* (1966), *Notatnik amerykański* (1983). W dalszej części stosowałem będę skróty [P] i [M] odnoszące się do nowych wydań *Piekiel i Orfeusz* oraz *Modelunków*. Nawiasem mówiąc, na wznowienie czekają też poezje Z. Bieńkowskiego – ostatnie wydanie całości tego niezbyt obszernego, aczkolwiek niezmiernie frapującego dorobku miało miejsce w 1993 r. w ramach warszawskiej Oficyny Wydawniczej „Agawa”. Wtedy też (i w tym samym miejscu) opublikowano zbiór esejów pt. *Cwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*.

dejmowanych lektur, interpretacyjną celnością i esencjonalnością... Wypada więc na wstępie pogratulować trafnego wyboru pomysłodawcom tej nowopowstałej serii. Z pewnością bardzo dobrze się stało, że właśnie eseistka Zbigniewa Bieńkowskiego została włączona na pierwszym miejscu do Biblioteki Mistrzów Krytyki Literackiej.

Niezmiernie trudno byłoby ogarnąć całą wielość podejmowanych przez autora *Modelunków* lektur i problemów². Tysiące stron, nazwisk i tytułów, pytań i odpowiedzi... Gdyby jednak zechcieć wskazać na jakieś punkty węzłowe, kluczowe dla literackiej eseistyki Bieńkowskiego, to pośród nich musiałyby pojawić się nazwisko Franza Kafki. Powraca ono bowiem w tym piśmarstwie przy różnych okazjach, w wielu jego centralnych miejscach i służy autorowi *W skali wyobraźni* w podejmowaniu i opisywaniu najbardziej fundamentalnych kwestii, takich choćby jak natura rzeczywistości, człowieczeństwa i literatury, problem winy i nadziei, samotności i miłości, poczucia sensu i bezsensu... Ale co istotne: Kafka służy Bieńkowskiemu jako autorytet, pod wpływem którego literatura XX wieku mogła nabrać właściwych sobie walorów i takimi a nie innymi torami rozpocząć podróż w stronę swych trudnych celów. Na samym początku eseju zatytułowanego *Kafka, piekiło metafizyki* (najważniejszego tekstu poświęconego w całości autorowi

Zamku) Bieńkowski wymienia dwie daty, nad którymi „specjaliści od periodyzacji” literatury powinni się zastanowić. Obydwie są datami śmierci. W 1922 roku umiera Marcel Proust, a wieko jego trumny zamyka w literaturze bramy psychologicznego raju, obwieszczając kres „cudownych czasów”, kiedy to w centrum zainteresowania stało bogate ludzkie wnętrze, uobecniające się w utworach literackich głównie dzięki szczególnej kreacji bohaterów z ekspozycją ich uczuć, radości i rozterek, z prezentacją misternie splecionej „pajęczyny myśli, doznań, wzruszeń, wspomnień”, której konstrukcja skupiała uwagę na sobie, przesłaniając świat zewnętrzny [P 56-57]. „Po raz ostatni psychologia!” – chciałoby się dopowiedzieć za *Rozważaniami o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*³.

Z kolei w roku 1924 umiera Franz Kafka. Dopiero wtedy otwierają się dla nas okładki jego książek, a wraz z nimi wiek XX ze swoją otchłanią piekielną. W ujęciu Bieńkowskiego twórczość Prousta stoi więc u kresu (i u szczytu) wygasających tendencji psychologicznych, natomiast dzieło Kafki stróżuje u zarania nowych, egzystencjalnych, bodźców. Różnicą newralgiczną, która oddala od siebie tych dwu pisarzy i która według autora *Notatnika amerykańskiego* wytycza porządek dziejów literatury XX-wiecznej, jest sposób zapatrywania się na problem konstituowania pozycji

² Wśród głównych bohaterów szkiców pomieszczonych w wyżej wspomnianych książkach znajdują się m.in. Ch. Baudelaire, H. Broch, M. Butor, A. Camus, P. Claudel, W. Faulkner, E. Hemingway, J. Joyce, M. Lowry, R. Pinget, F. Ponge, M. Proust, A. Rimbaud, A. Robbe-Grillet, A. Saint-Exupéry, Saint John Perse, N. Sarraute, J. P. Sartre, C. Simon, J. Steinbeck...

³ F. Kafka, *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst i A. Kowalkowski, Gdynia 1991, s. 310.

człowieka w świecie i wobec świata. Bieńkowski zwraca uwagę, że życie wewnętrzne bohaterów Kafki pozostaje dla czytelników tajemnicą. Oczywiście nie dlatego, że w ogóle nie posiadają oni swej psychologicznej, głębokiej konstrukcji: ich „wewnętrzne przepaści” są niedostępne, ponieważ postaci te powołane zostały do „zupełnie innych celów”: „Oni nie mają ani życia, ani czasu do przeżywania czegokolwiek poza jedną ich sprawą” [P 57]. „Sprawa” – oto klucz do zrozumienia Kafkowskiej antropologii. Człowiek Kafki to „funkcjonariusz sprawy”, którego w ostatecznym rozrachunku nie pochłaniają problemy wewnętrzne, bowiem jego zasadnicze zadanie do wypełnienia polega na dotarciu do „intencji świata”, do ich przeniknięcia i – co chyba najważniejsze – do obrony przed nimi. Człowiek i świat to „dwie niemożliwe do pogodzenia strony jednego zjawiska, jakim jest istnienie” [P 58]. Stawka jest więc najwyższa, tutaj chodzi o wszystko.

„Jak żyć w tym świecie?” [M 15] – pytanie to określa zdaniem Bieńkowskiego charakter XX-wiecznej literatury

Literatura wiedzie
ku świadomości
najboleśniejszej
– świadomości
nieszczęścia
i osamotnienia.

zachodniej. W przypadku Franza Kafki odpowiedź dana jest pod postacią metafizycznego modelu człowieczeństwa, w obrębie którego dla jednostki ludzkiej główny problem stanowi to, jak wyjść zwycięsko z walki ze światem, który oskarża i obwinia. Jak obronić się przed rzeczywistością, która piętnuje człowieka właściwie tylko dlatego, że jest człowiekiem, a więc tym, kto ponosi winę, kto już samym swoim istnieniem stawia siebie w stan oskarżenia [M 19-20]. Jak czytamy w eseju pod znamienym tytułem *Camus anty-Kafka*, świat, który wyłania się z tekstów Kafki, istnieje jedynie po to, „aby osaczać, paraliżować, osłabiać, unie możliwiać. Każda strona tego świata to brama do piekła. Tam można tylko wejść, wyjścia stamtąd nie ma. Czymże jest człowiek? Oskarżonym. Winowajcą. Każdemu wytoczony jest proces i każdy ten proces musi przegrać” [M 106]. Trudno o bardziej dobitny i trafny, a jednocześnie lapidarny opis istoty pisarstwa Franza Kafki. Według Bieńkowskiego, Józefa K. należy wręcz traktować jako najogólniejszy z możliwych „schemat życia i świata”. Bohater ten („pątnik pielgrzymujący do Gmachu Sprawiedliwości”) przebywa trudną drogę usianą „nadziejami, iluzjami niemożliwego szczęścia”, drogę, która wiedzie od błogiej nieświadomości do samego dna świadomości stanowiącej „piekło metafizyki”, które zije i ma duszę ludzką. Z każdym krokiem świadomość rozszerza się, pogłębia i rozjaśnia, a wraz z nią rozrasta się poczucie winy i zarazem poczucie człowieczeństwa. Człowiek „coraz rozpaczliwiej widzi bezwyjściowość”

i zdaje sobie sprawę, że nigdzie nie dotrze, albo raczej – że dotrze donikąd [M 106-107]. W poszukiwaniu sensu (przede wszystkim sensu ostatecznego) bohaterowie Kafki wyprawiają się nieopatrnie w stronę skrytego we mgle „źródła ciemności”, z którego wypływają rzeki niebezpieczne, zagrażające życiu, osamotniające [P 87-88].

Bieńkowski niejednokrotnie posługuje się przy opisie twórczości Kafki metaforą walki. Życie bohaterów jego powieści i opowiadań stanowi według autora *Modelunków* walkę ze światem „o zdobycie świadomości losu” i wolności decydowania o sobie [P 58]. Zresztą metafora wojenna okazuje się być przydatna również przy analizie fenomenu literatury jako takiej. „Zawsze, na każdym etapie literatura jest polem bitwy” [M 513] – czytamy w programowym eseju zatytułowanym *Miejsce literatury*. Podobnie u Kafki: jego dzieło to dokument walki, którą toczył on „ze światem o siebie” oraz „ze sobą o świat” [P 59]. Dla Bieńkowskiego Kafka jest (obok Dostojewskiego, Joyce’a i Faulknera) jednym z „autentycznych Orfeuszów”, którzy schodzą do „autentycznych piekieł”, do „podziemi człowieczeństwa”, aby tam spełnić swe życie w walce z „najbardziej bezwzględny ze światów, z sobą” [P 48]. Literatura dla Kafki stanowi formę i sposób istnienia, „misję specjalną wobec samego siebie”, wobec własnego życia, które dzięki niej ma się przeobrazić na lepsze i uzyskać swoje usprawiedliwienie. Dzieło Kafki w ujęciu Bieńkowskiego to ciągle, znużone przedzieranie się ku „metafizycznemu sensowi każdej rzeczy”, ku ostatecznej instancji

Dzieło nie spełnia
pokładanych w nim
nadziei i wiedzie
ku milczeniu,
ku własnemu
samounicestwieniu.
Przeobraża się
w testamentowy
zapis traktujący
o konieczności oddania
płomieniom tego,
co piekielne.

mającej przesądzić o sprawach najistotniejszych [M 411, P 59].

W tej szczególnej misji o wszystko – o istnienie całokształtu i całokształt istnienia – literatura jest dla Kafki „instrumentem świadomości, który ma umożliwić mu określenie siebie, poznanie siebie, wyłonienie się z nicości, z nieświadomości, tej nocy świata”. Dzieło to akt twórczy i stwórczy zarazem: to ono daje poczucie istnienia i oświetla noc blaskiem swoich sensów [P 64]. I to ono ma za zadanie przeobrazić „pustkę serca”, nieokreśloność własnej konstytucji w prawdę o sobie i o świecie [P 67-68]. Odrodzić się we własnej świadomości, przewyciężając z jej pomocą ból i cierpienie, oczyścić los z wszelkiej przygodności i przypad-

kowości, z trudnych kompleksów, przekroczyć „warunki ludzkiej sytuacji” [P 64, M 416] – oto nadrzędne cele Kafkowskiej misji w rekonstruującym komentarzu Zbigniewa Bieńkowskiego. W ostateczności jednak literatura wie- dzie ku świadomości najboleśniej- szej – świadomości nieszczęścia i osamot- nienia. Słowa nie dość, że nie dopoma- gają w poprawieniu losu, to jeszcze ob- wieszczają niemożliwość, absurdalność istnienia oraz odsłaniają „piekło sensu świata” w całej jego okazałości. Dzieło nie spełnia pokładanych w nim nadziei i wie- dzie ku milczeniu, ku własnemu samounicestwieniu [P 61-63, 270]. Przeobraża się w testamentowy zapis traktujący o konieczności oddania pło- mieniom tego, co piekielne.

W swych frapujących studiach wiele miejsca poświęca Bieńkowski samotności i miłości Franza Kafki. „Arcy- dzieło losu” – tak nazywa autor *Piekło i Orfeusz* Kafkowską samotność i doda- je, że była ona dla pisarza czymś natu- ralnym i trwającym od chwili narodzin [P 70]: „Nikt nie osiągnął takiej samot- ności i takiej obcości wobec świata jak on. [...] Samotność Kafki jest tak bez- względna, jakby była sumą wszystkich możliwych wygnań ze wszystkich możli- wych światów” [P 70, 79]. Franz Kafka był „wygnany zewsząd”: z rodziny (w do- mu nie czuł się jak u siebie), ze społecz- ności (był obcy wobec wszystkich bli- skich mu nacji: Czechów, Niemców i Żydów). I wreszcie – z języka. Języka, który zawiódł i który stał się samym wy- gnaniem, wrogiem kruchej tożsamości, nie potrafiącej znaleźć swojego miejsca. Według Bieńkowskiego, Kafka „łudził

Również miłość
musiała wraz
z uśmierającym
poczuciem szczęścia
przynieść zwątpienie
i wystąpić pod postacią
egzystencjalnego
paroksyzmu,
sprowadzając pisarza
na dobrze mu już znane
dno rozpaczy.

się, że może być gdziekolwiek”, podczas gdy w rzeczywistości trwał w egzysten- cjalnym zawieszeniu i „był nigdzie”: wciąż jeszcze nie w Ziemi Obiecanej [P 71-75, 78-79]. Pisanie dopomagało Kafce w uzyskiwaniu świadomości trwa- łego wygnania, zawieszenia pomiędzy światami, nieobecności tu i teraz. Było dla niego „jedynym terenem walki”, na którym zwycięstwo jawiło się zrazu jako możliwe, osiągalne [P 79-80].

Jeszcze innym światłem w metafizy- cznym tunelu Franza Kafki była Mile- na Jesenska. Jeden z esejów pomiesz- czonych w zbiorze *Modelunki* poświęco- ny jest w całości właśnie listom do Mile- ny. Mimo że każda miłość była dla Kafki rozdarciem, niepewną perspektywą „bez przeszłości i bez przyszłości”, to uczucie do tej akurat kobiety dawało pisarzowi

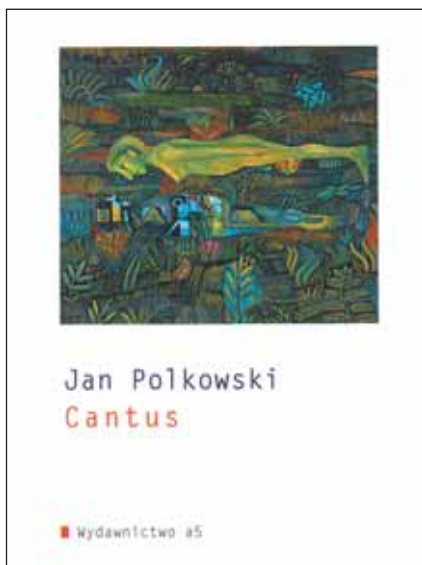
możliwość oparcia swej samotności „w samotności drugiego człowieka” [M 417]. I choć listy do Mileny stanowią przecież w dużej mierze szczególnie sprawozdanie z permanentnej walki to- czonej z losem i życiem, i choć nie są one wolne od rozterek, zmagania, upad- ków, to jednocześnie objawiają one przed Kafką szansę na ów miłosny transfer, który wie- dzie ku wyzwoleniu i bezinteresownemu wyzbyciu się (choć- by na krótko) poczucia winy i lęku. To dzięki Milenie autor *Procesu*, jak to uj- muje Bieńkowski, „mógł już być na- prawdę nigdzie. Poza narodem tym czy innym, poza wyrzutami sumienia, po- za syjonizmem i antysyjonizmem, był sam na sam z sobą” [P 75-77].

Jednakże miłość do Mileny nie ukoiliła rozkołatanej świadomości Fran- za Kafki. Jego życie było na stałe rozdar- te pomiędzy poczuciem winy a niespeł- nioną nadzieją na poprawę losu, zawie- szone w oczekiwaniu „na lepsze albo jeszcze gorsze czasy”⁴. Również miłość musiała wraz z uśmierającym poczu- ciem szczęścia przynieść zwątpienie i wystąpić pod postacią egzystencjalnego paroksyzmu, sprowadzając pisarza na dobrze mu już znane dno rozpaczy [P 77]. Trafnie zauważa Zbigniew Bień- kowski, że dla K. każda droga ucieczki stanowi dukt prowadzący do piekła. ■

Bartosz Małczyński,

ur. 1978. Pracuje jako 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.

⁴ F. Kafka, *Listy do Mileny*, przeł. F. Konopka, przedmowa Z. Bieńkow- ski, Kraków 1969, s. 262.



Jan Polkowski, *Cantus*,
rysunki Jacek Sroka,
Wydawnictwo a5, Kraków 2009.

Bartosz Suwiński

Usłyszeć Śpiew

„Parę pyłków poszło na dno, reszta popłynęła z prądem. Pragnąłem, żeby go rzeka zaniósła do pięknych i ciepłych mórz, gdzie by mu nigdy nie było zimno, tak jak jest czasem zimno ludziom na tej planecie, która jak pstra karuzela toczy się i toczy w kółko”.

Ota Pavel

Ten śpiew traktuje o przemijaniu.

Jan Polkowski, po dziewiętnastu latach literackiej absencji, powraca tomem *Cantus*, w którym przywołuje mury przeszłości, wzniesione w powietrze jak kurz w dawno zapomnianej izbie. Powracają reminiscencje z dzieciństwa – poeta zastanawia się nad skomplikowaną historią XX wieku, biorąc za przykład zarówno losy tych najbliższych, jak i anonimowych świadków czasów, które jak i oni odeszły w przeszłość – w zapomnienie, na kartach księgi, po którą z rzadka tylko sięgamy. Za poetą zanurzamy się w rzece czasu, która nas oddala (od siebie), przemieszcza, w ostateczności zaś zawsze przemienia. Bezpowrotnie mijam – wyczytujemy z tych wierszy – a śmierć wtrąca mnie bardziej w siebie, każdego dnia skrzętnie pracując nad moją nieobecnością, gdyż tryby czasu działają tylko na swoją korzyść, są nieubłagane:

Marzenia i pragnienia krążą chaotycznie
jak ęmy, zaplątane w siebie, zrezygnowane,
obumierające bez walki i świadków.
Czas jest jak wspomnienie z dzieciennych podróży,
zbyt zamazane i niepewne by w nim odkryć
utajone życie niespełnionych zdarzeń.

[...]

Blaknie bliskie niebo, odlatuje oddech słowa.
I nadchodzi czas by gasić ognie.
Nadchodzi czas by służyć cudzym ustom.

Ten śpiew jako zaklinanie pamięci.

Jestem sumą cudzych głosów – zdaje się mówić Polkowski – zapisanych słów i tych, co na zawsze zatrzymały się w sferze potencji. A jej realizację zarzucamy jak obraz oddalającego się żagla pamięci. Cóż pozostaje? Oswajanie pustki kaprysmi Klio. Możemy dodawać życia do lat, których już nie sposób pomnożyć, lekceważyć. Odchodzenie od siebie do siebie-bliżej-śmierci. Zostaje wciąż tajemnica życia, wobec której możemy tylko spekulować. Życie krąży po orbicie niewiadomego – tylko koniec jest pewny i żal dany na kredyt, którego odsetki nigdy nie zostaną spłacone. Metafizyczna aura współlistnieje z melancholijnym zamyśleniem nad tym, co utracone. Ta cząstka światła w nas. Bohater tych wierszy inkrustuje świat swoim smutkiem, nostalgią:

Im bardziej zbliżam się do śmierci
tym mniej wyraźnie słyszę siebie,
gubię swój ślad.

(...)

Wciążam głębiej w płuca cierpki zapach jodłowego igliwia
i butwiejącej ściółki.
Idę na północ i południe, na zachód i wschód.
Pod stopami ślad obcego cienia.

Ten śpiew jako impresja.

Autor Elegii z *Tymowskich Gór* z ogromnym wyczuciem detalu portretuje przyrodę. Ukazuje naszą skończoność wobec natury odradzającej się z soków ziemi. Uroda świata zostaje dana nam na pocieszenie, nęci wyobraźnię i syci nakładającymi się na siebie kolorami stworzenia.

Ważne są te chwile zadumy, kontemplacji odradzających się sił przyrody, wobec których nie sposób pozostać obojętnym. Pamiętajmy – powiada za Tiutczewem poeta – że „jesteśmy lekkim snem przyrody”, a „porówna nas mogiła” i spokój niewzruszonej natury. To „zapatrzanie” daje chwile wytchnienia w biegu ku przepaści, o której dno rozbijają się prędzej czy później nasze zmartwienia, plany i my sami:

Buki na wzgórzach wczepione w niebo piją, ale łakną coraz bardziej. Podrywa się myszołów i sunie bezszelestnie, nisko, tuż nad oddechem umarłych traw. Światło nieruchomieje. Kamienie i deszcz, razem, splątane w jeden ołówkowy, blaknący szkic.

Ten śpiew o życiu.

„Wchodzimy” w ten poetycki świat jak w opuszczony dom ze swoją historią, swoimi obecnościami przeszły. Przez czas przemieniający nas w puste miejsce.

Życie jest jak pusty dom pamiętający czyjeś ciepło. Ściany odwykłe od oddechu domowników, schody skrzypiące pod ciężarem gubionych kroków i świst wiatru domykający drzwi.

Teraz pozostaje przestrzeń miasta, w którą wpisana jest przypadkowa krzątani na ludzkich kroków, dopełniających się losów, cichej, wspólnej, milczącej niedoli, która nas łączy:

Cieliste słoje lipy obejmą cię litośnie,
mleko jej ciepłych kwiatów ukoi jak piosenka.
Usiądź pod liściem, spocznij,
niech lśni twój wieczny sen.



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.

Pan Lolek Pana Bolka

Bolesław Polnar



Adrian Gleń



Feliks Netz,
Trzy dni nieśmiertelności,
Instytut Mikołowski, Mikołów 2009.

„Długie węgierskie ú”. *Trzy dni nieśmiertelności* Feliksa Netza

Czarna okładka. Wciąga w siebie oksymoroniczny tytuł zapisany jaskrawym piśmem. Trzy chwile wydarte z ciemności. Czy za chwilę monochromatyczna zasłona na powrót ściągnie się w bliźnię, a czarny całun zostanie rozciągnięty nad duktem pisma i istnieniem poety?

Wszystek umrę?

Jakaż to występna (w sensie, o którym pisał Michał P. Markowski) deklaracja otwiera najnowszy tom poetycki Feliksa Netza! – rozpocząć od *Ostatniej woli*, gestu zamknięcia:

Życzę wam moje kości, aby rozwlóczyły was
głodne, beżpańskie psy, bo tego, co pies zakopie
człowiek nie odnajdzie.

[*Ostatnia wola*, 5¹]

Jednak myliłby się ten, kto sądziłby, że zapis ów, reinterpetujący tradycyjny topos, wyznaczać będzie przestrzeń poetyckiego testamentu i eks-centryczności. Pisa-

¹ F. Netz, *Ostatnia wola*, [w:] idem, *Trzy dni nieśmiertelności*, Mikołów 2009, s. 5. Wszystkie cytaty z tego wydania, w nawiasach podaję numery stron, na których znajdują się odnośne fragmenty.

nie Netza pozostaje po stronie życia. Przemija postać świata. Postać i skóra. Wszystko, co znałem i kochałem.

Lecz – umieranie trzeba (pows) trzymać. Tak długo, jak się da. I tak w ostateczności pozostanie „nieutulona zgoda”. Na rozsypywanie się „milionów liter”.

Schylek, kres i absurd historii są tematem *Trzech dni...* Poeta, świadek rozpadu, nie może jednak zachowywać dystansu. Strategia świadectwa ocalającego (Miłosz), nie zaś rejestrującego (Różewicz) bliższa będzie autorowi *Ćwiczeń z wygnania*. A rozpadają się dzieje narodów, czasy i języki. Bliscy odchodzą. „Ludzie mówili, że będzie koniec świata. / I jest. Tylko nie rzuca się w oczy” (*Z księgi spełnionych wróżb*, 6). Innego końca świata nie będzie. Zawsze zbliża się już koniec mojego świata.

Trzeba zatem raz jeszcze uruchomić wzniosłość, aby opisać i ocalić tego, który ocalenia uczył (*Tren na śmierć Pana od Polskiego*, 30), zatrzymać na scenie, nim z niej odejdzie na zawsze, węgierską aktorkę Evę Ruttkai (38), przytrzymać palec dostojnego Sandora spoczywający na spuście rewolweru (*Nie obchodzi mnie*, 35-36), choć przecież zwłoka już niemożliwa...

Historię należy w sobie od-twarzać, nadawać jej twarz jasną, siłą wiary i poetyckiego zaklęcia kreślić korektę ludzkiego szaleństwa, nienawiści, fanatyzmu i głupoty. Ale to wszystko – na własny rachunek i użytek, na własną miarę. I po to, aby móc we własnym s-pisie zamieszkać i roztopić się jednocześnie. Mogę pytać się jedynie o to, „co robiłem w dniu, w którym padły wieże/ WTC?”. I pisać „jak jest”. I jak było. (Siłę od-pominania Netz pielęgnuje w sobie, na przekór kategorycznemu imperatywowi Miłosza, który głosił, że rzeczy ni takie są, jak raz się nam zdały, ani takie, jak teraz nieskładnie w opowieść się łożą). Skomlenie terrorystki nazywając językami psa (*11 09 2001*, 19) miałość i bezpłodność zabiegów poetów z „wieży Bubel”, którzy stają w międzynarodowe turnieje „o liść, o kiść, o nic” (*Trzy dni nieśmiertelności*, 34) – językami ironii. Od-powiednio. Wyznaczając i odmierzając właściwą miarę.

A przecież „każdy powrót przeraża”... Restytucja pierwszego miłosnego uniesienia, podniesienie do ust i oczu tego, co zakrzepło w obraz zawsze będzie równocześnie inicjacją w śmierć, w u-bywanie. Po pracy wspomnienia piwonii nie będzie już znakiem milczącego oczekiwania, jak widział ją chłopiec, lecz krwią nabiegnie. *Ex post*, w słowie (a po doświadczeniu), zawsze obecna już będzie świadomość utraty, zniszczenie tajemnicy. „A jednak powracasz”... Uparty i czuły. Lecz nie jak wosk twoja pamięć. Jak piasek i echo. Słyszysz „nawoływania błędząc po ogrodzie jak po zastygłych ruinach” (*Każdy powrót przeraża*, 56).

Wiersze Feliksa Netza są uczciwe. Powstają z czczości, wyrzeczenia. Ale i niesłychanego napięcia zmysłów, które towarzyszy doświadczeniu empatii, identyfikacji. Czyż historia może stać się bliska poza porządkiem indywidualnej hermeneutyki? Jeśli nie prze-żyjemy – za sprawą płomiennej wyobraźni – ognia, który strawił ciało Jana Palacha, jeśli nie doświadczymy suchej lzy orającej policzek Matki (Boskiej) Jana Palacha, na cóż nasze czucie i widzenie (*Przebudzenie w połowie lat osiemdziesiątych*, 7-8)? Poeta ma obowiązek – choćby upierne było to doświadczenie i niemożli-

we do udźwignięcia na jawie, i skrywać twarz przychodzi w ostateczności – patrzeć oczyma cierpiących, bronić z uporem godnym lepszej sprawy (świat zawsze może jeszcze być sprawą lepszą) wartości, za które poręczył, za które gardło dał. Ostrogą stylu – nie ku retorycznym popisom – być może zatem tutaj i patos, i sarkazm. A i forma wydaje się być w *Trzech dniach*... podporządkowana strategii utrwalania, stąd rozpiętość rozmaitych genologicznych postaci skupienia wierszy Netza (od sentencji, aforyzmu, traktatu przez sonet, balladę do wypowiedzi autotematycznych) nie wydaje mi się niczym nienaturalnym, znajduję dla niej pełne usprawiedliwienie.

Szukam wspólnej cechy w konstrukcji przedstawianych przez Feliksa Netza światów. I odnajdują ją w odmienianym na różne sposoby słowie: KRES. Te wiersze wstawiają czytelnika w moment graniczny. Kazań myśleć o końcu egzystencji (swojej, najbliższych) i historii (ojczyzn, języków). Podmiot tych utworów jest jakby miejscem skupienia rozmaitych śmierci, które w sobie prze-żywa i od-twarza, punktem przecięcia się losów ludzi i narodów.

Nadchodzi czas podsumowania, nieuchronnie. Zaczynamy, gdy nasza „śmierć jeszcze śpi/ jakby sama trochę umarła”, ale to przez nią nieustannie siebie określamy, w jej oczy zaglądamy, udając, że patrzymy gdzie indziej (*Nie tak dawno*, 71). Zaczynamy po to, by zdążyć przed codą. Bo umieranie – mówi mi swoją poezją Netz – to proces, który pewnego dnia po prostu się rozpoczyna (na szczęście: „nie od razu”), nie jest zaś, jak chcieli egzystencjaliści, dostępne nam jako – li tylko fenomenalne i intencjonalne, więc swoiście „bezbolesne” – doświadczenie śmiertelności.

Dopóki zaś żyję, muszę porządkować. Muszę wy-trwać.

Wejście w smugę cienia nakłada się (nie potrafię określić tego inaczej, nie wiem bowiem, w jaki sposób te dwa doznania – czucie własnego umierania i schyłek Historii – wchodzi tutaj ze sobą w relację) na poczucie zmierzchu idei narodu i ojczyzny (*Coś nie tak moja słodka ojczyzno*, 65-66), które umierają wraz z zanikiem romantycznego paradygmatu (a wśród jego cech tej najważniejszej: elementarnej miłości związanej z poczuciem służby obywatelskiej) w myśleniu jednostek, w którym to myśleniu w miejsce „archaicznej” ojczyzny podstawia się „państwo” – byt anonimowy, groźny, odczłowieczony. Rodzi się znów przestrzeń, w której dominuje nieufność i fałsz. Tak rozumiem odważny, pozornie tylko przewrotny i bezpodstawny, gest „prze-drukowania”, umieszczenia w tomie wiersza *W blasku ich śmierci*, który zapisany został w pamiętny grudzień roku 1981. To dyskretne napomnienie na myślenie etyczne, którego naraz nam dzisiaj zabrakło. Bo brakuje pamięci. Czytajmy ten wiersz „do siebie/ W blasku ich śmierci”...

Dyskretnie moralizatorski, ale i... katastroficzny zarazem jest wiersz *Barbarzyńcy*, jeden z najlepszych w całym zbiorze. Atawistyczna horda nie przyniesie pożądanego wyzwolenia spod dyktatury wyniosłego i zimnego klasycyzmu, w imię nowości i rewolucji dokonuje się zawsze strącanie bogów, wymiana zarządców. Zresztą władza barbarzyńców nastaje niepostrzeżenie, gdyż nie celebrytują oni „parad zwycięstwa”, ustanawiają „porządek”, który wszystkim odpowiada. Humor i igrzyska. Trwać będzie oglądanie w „grodzie Kino”, które „będzie/ jak było Capitol”. A przy-

chodzą o świecie, jak zawsze. „Kiedy poeta postanawia **jutro** dokończyć/ sonet o barbarzyńcach” (16; podkreślenie – A. G.)...

Dla dwóch wierszy jednak szczególnie wracać będę jeszcze długo do *Trzech dni nieśmiertelności*. Nie mogę odmówić sobie wyróżnienia ich, wskazania. U-rzekające i po-rażające. Wypowiadają – choć drżą przy tym z przerażenia i niemieją zadziwione... – umieranie i język. *Moja matka umiera* i *Język i mowa*. Nie chodzi rzecz jasna o to, że wiersze te są ze sobą bezpośrednio związane w sferze bądź to tematu, bądź formy. Nie, łączy je jedno: są, nie waham się, doskonałe. One są umieraniem i mówieniem.

Gdybym w ogóle mógł wybierać sposób recenzenckiego pisania, określić stopień identyfikacji z czytany tekst, przedłożyć własną miarę dla wierszy z najnowszego tomu Feliksa Netza, najchętniej po prostu przepisałbym w całości te dwa utwory przy moim nazwisku. Bo one są już „moje”, są u mnie, w moim języku. Mówię nimi...

Moja matka umiera (12–13)

Umiera, a nie odchodzi. Oto ta chwila, nie dająca się odwołać, odsunąć. Na którą pragniemy się przygotować (intelektem, medytacją, wyrzeczeniem, życiem...). A do której nie będziemy przygotowani nigdy. Moment odejścia, w którym, jak uczą filozofów filozofowie, nie możemy być już nikim więcej. Możemy być już tylko mniej...

Kto ty jesteś, pytam ją, kto ja jestem, pyta moja matka.

Jak masz na imię? Ona: jak? A poznajesz mnie, pytam. Poznajesz. Kto ja jestem? Mój syn. Długo płaczę

ale do środka, dławiąc się, powstrzymując szloch.

Mówienie, dźwięk mowy roz-rywający ciszę, będzie zawsze po stronie życia. Syn zadaje pytania, chcąc z (a) wrócić matkę raz jeszcze ku sobie. Ona jest już TAM, jej istnienie stało się dla niej nieprzejrzyste. Nie rozpoznaje siebie, ale poznaje swojego syna. Raz jeszcze, nieoczekiwanie, syn dostaje świadectwo jej obecności. Słowo matki – w którym syn sam siebie odnajduje (gdy zmacony wzrok kobiety patrzy już przez przedmioty, poza...), które odsuwa jego sieroctwo, „jeszcze nie teraz, jeszcze nie już” – utwierdza ich oboje, na tę **jedną chwilę**, we wspólnym byciu. Przytomność (coż powiedzieć można o czuciu istnienia ponad to, **że** jesteśmy **tu-oto**?) matki – (po) darowana! – wstawia mężczyznę, na mgnienie oka (*augen-blick*, powiadał Heidegger), w Otwarte, kość istnienia. Ostatnie słowo poraża, wtrąca syna w cienką szczelinę oddzielającą naraz życie od śmierci. Gdzie nie sposób w ogóle przebywać, bo jakże wytrwać na granicy światów? Ode-jście matki: dławiąc szloch, syn staje się samym płaczem. Już nie ma języka. To pies, nasz wierny sługa i przewodnik po Otwartym, zaintonuje: „Pan jest moim pasterzem// nie brak mi niczego”...

I

Bóg, który stanął jak przezroczysta

skąła pomiędzy mną a jej ciałem, waży w dłoniach słowo nagość i słowo wstyd, i unieważnia ich ziemski sens na czas, gdy obmywam jej nagość, gdy ubieram jej ciało w rzeczy

By ciało matki pozostało tajemnicą, by zostało przyobleczone... „I jeszcze długo w domu czuło się obecność duszy./ [...] Dotykalna/ jak blask wody, oddech nocy”.

Język i mowa (42–43)

Feliks Netz, znakomity tłumacz (z) języka węgierskiego, któremu zawdzięczamy m.in. odkrycie dla polskiego czytelnika prozy Sandora Maraiego, mówi nam o trudzie przebywania w dwóch językowych domostwach.

Trudź się, rzekł Przedwieczny, byś wiedział, że agárok to charty!

Trudź się, jak ja się natrudziłem, by jedno słowo świeca:

nap, było sługą dwóch panów, jeden to dzień, drugi: słońce

[...]

Słynne *dictum* autora *Księgi ziół*: „nie ma innej ojczyzny, jak tylko mowa ojczyzna” – skrywa w sobie, o czym pisał poeta w esejach z tomu *Ćwiczeniach z wygnania*, „immanentną rozpacz wynikającą z braku łączności między językiem a miejscem, którego ów język w pierwszej kolejności się tyczy, i z którego wyrasta”².

Czym jest owo doświadczenie dwu-języczności? Czy można przebywać w dwóch językach jednocześnie? Czy „drugi” język może stać się „pierwszym”? I co to w ogóle znaczy „pierwszy” język? Jak odbywa się to wrastanie w język? Czy wiąże się z tym ponowna nauka myślenia? I jeszcze raz od nowa „nazywać rzeczy? Wskazywać palcem owies/ I mówić z niedowierzaniem: *zab!*”.

Bycie i język, pouczał Heidegger, należą do siebie nawzajem, są Tym Samym. Nie będzie rzeczy, gdy nie stanie słowo, które tej rzeczy użyty dopiero bycia. Słowo u-rzecz, „pozwala wystaczać się rzeczy jako rzeczy”³. Dopowiada Bogdan Baran: „Poeta, by wypowiedzieć rzecz, „rezygnuje”. Ta rezygnacja dopiero pozwala rzeczy być rzeczą. Słowo się *wyrzeka*. Zawarte w istocie języka wyrzeczenie rzeczy pozwala jej być rzeczą”⁴. Tyle, że wskazać rzecz mogą jedynie – pisze Feliks Netz – nasze dłonie... Język nie jest „tabliczką” przytwierdzoną do rzeczy. Język tworzy i zniekształca rzecz – jednocześnie. Dar i przekleństwo. Czy wy-rzekając rzecz, nie wyrze-

² Pisałem o tym nieco szerzej, zob.: A. Gleń, „*Jest się sobą i kimś innym*”. *Ćwiczenia z wygnania* Feliksa Netza, „*Śląsk*” 2009, nr 6, s. 72.

³ M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 175.

kam się równocześnie siebie samego? Pod palcami języka wyłaniają się rozmaite obrazy rzeczy (wistości). W którym z nich zamieszkać, zakorzenić się, w-żyć?...

Ceną za ową dwu-języczność – zamieszkiwanie dwóch, wedle pięknego określenia Martina Heideggera, „domów bycia” – jest poczucie bycia pomiędzy, swoiste wydziedziczenie, może nawet – właśnie! – wygnanie z istnienia. Hermes wszak wciąż jest w drodze, nigdy u siebie (czy zna on w ogóle znaczenie tego: „u siebie?”), nieustannie nosząc słowa, po-bywając w powietrzu traci, nieustannie traci – stale i już opuszcza, porzuca – przestrzeń nieba i ziemi. Widzimy go jako wciąż wychylnego ku TAM... Pomyślmy Hermesa przez moment poprzez pauzę, stację, kiedy nic tylko odpocznienia, niemożliwego wszak, szczerze pragnie...

Pomyślałem, że gdybym mógł wybrać, wybrałbym los niemowy

[...]

śnie słodki sen, że wszelki język został mi odebrany

i za całą mowę wystarczy mi długie węgierskie „ú”.

Przez melodię długiej głoski do istnienia, słodkiego istnienia. We śnie...

W wierszu *Po Miłosza* – podobnie. Stajemy nagle, ocknąwszy się na skraju cywilizacji, czasu i języka, „w trawach po pas, wdychając dziki zapach/ żółtych kwiatów”. I jeszcze obłoki. „Jak zawsze w tamtych stronach/ dużo obłoków”⁵. Gdzie TAM staje się TU.

To jednak tylko mgnienie, miraż. Jednorazowy eks-ces poety. Bo trzeba się trudzić, nie można w milczeniu się roz-topić. Trzeba nieść, do-nosić słowa do rzeczy-wistości. Gest Feliksa Netza, w ostatecznym rozrachunku, wydaje mi się bliski wykładni autora *Pieska przydrożnego*, w której brzemień wielojęzyczności, niepewnej, rozchybotanej tożsamości „poety instrumentalnego”, który językami wszak zmuszony jest mówić, znajduje swój sens i dopełnienie swoje w byciu „nieśmiertelnym świadkiem”, dla tych, których „nieporównana dzielność, ofiarność, oddanie/ przemienęły razem z nimi”⁶. Których trzeba o-calić.

Przewrotna introdukcja znajduje swoje uzasadnienie przy końcu drogi. Nieobecna niech będzie litera...

Lecz oddech, tchnienie, duch –

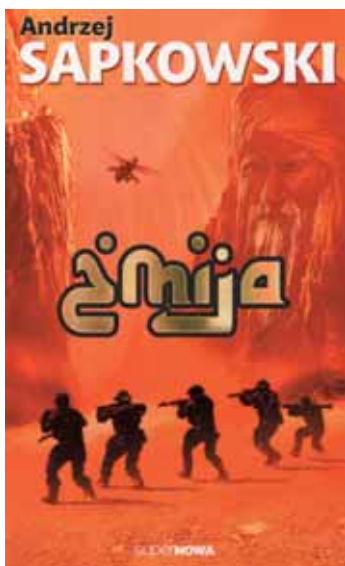
Adrian Gleń,

ur. 1977. Krytyk literacki, literaturoznawca. Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Redaktor prac zbiorowych, autor 3 monografii. Mieszka pod Opolem.

⁴ B. Baran, *Heidegger i powszechna demobilizacja*, Kraków 2004, s. 177.

⁵ Cz. Miłosz, *Po*, [w:] idem, *To*, Kraków 2000, s. 98.

⁶ Idem, *Powiniem teraz*, [w:] idem, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 29–30.



Andrzej Sapkowski, *Żmija*,
Wydawnictwo Supernova,
XXX 0000.

Łukasz Sawicki

Afgańska żmija

Andrzej Sapkowski jest kimś, kto znakomicie opanował pisarskie rzemiosło. Potrafi skonstruować zajmującą fabułę, sprawnie rozplanować wątki, odpowiednio stopniować napięcie. I nieistotne, czy pisze krótszą formę prozatorską – opowiadanie czy pięciotomową sagę. Jego proza jest przemyślana i efektowna (jak dalece oryginalna lub wtórna – to już sprawa dyskusyjna). Czytając teksty najpopularniejszego polskiego pisarza fantasy, można mieć wrażenie, że właściwie są to gotowe scenariusze filmowe, w których zastosowano, według wskazań najlepszych hollywoodzkich reżyserów, wszystkie tricki, sztuczki

i chwyt, które gwarantują wysoką oglądalność. A jaką oglądalność, czy raczej „czytalność”, będzie mieć najnowsza książka Sapkowskiego – *Żmija*? Na pewno wysoką. Ale niestety przede wszystkim z powodu renomy pisarza.

Nie można autorowi *Wiedźmi* odmówić zdolności wyszukiwania interesujących wątków historycznych. Tak też jest ze *Żmiją*. Wojna w Afganistanie to temat z pewnością o sporym potencjale literackim. Jeśli jeszcze potraktować go niecodziennie (choć niby z całą powagą...) i okraszyć odrobiną magii oraz tajemniczości, to powinniśmy otrzymać dość łakomy kąsek nie tylko dla fanów

Sapkowskiego czy fantastyki w ogóle. Ale kąsek choć „strawny”, jednak raczej „niebem w gębie” nie będzie. Dlaczego?

Bohater, jak zwykle u „ojca” Geralta i Reynevana, jest nieszablonowy. To Paweł Lewart, Rosjanin o polskich korzeniach. Jest żołnierzem, który służy ojczyźnie jak potrafi najlepiej. Stara się stronić od wszelkich skrajności, zachowując rozsądek wobec poglądów radykałów, z którymi przychodzi mu się spotykać. Być może właśnie dlatego zostaje wybrany przez magiczną, złotą żmiję na powiernika jej tajemnicy, strażnika skarbów. Ale choć pomysł uczynienia bohaterem powieści owego „polskiego” Rosjanina wydaje się ciekawy, to jednak Lewart raczej nie ma szans zyskać tej sławy, co bohaterowie wiedźmińskiej sagi czy trylogii husyckiej. Tak prawdopodobnie będzie, ponieważ Lewarta nie spotyka w zasadzie nic niezwykłego – wymagający czytelnik nie będzie tu niczym zaskoczony, być może przewidzi nawet następne sceny. A to niedobre.

Czymś niespodziewanym, wprowadzającym aurę niezwykłości, ma być w powieści wspomniana żmija, która oczywiście nie jest (oczywiście – dla czytelników fantastyki) takim sobie zwyczajnym gadem. Tubylcy i niektórzy żołnierze z kontyngentu o niej wiedzą, ale nikt nie chce o niej rozmawiać. A więc czytelnik wie od razu, że, podobnie jak w horrorze, gdzie okrutny autor zawsze każe swemu bohaterowi schodzić do ciemnej piwnicy, choć z niej dobiegają niepokojące odgłosy, tak tu Lewart musi wbrew zakazom iść do owego gada. To mógł być początek interesującego wątku. Ale nie jest. A dzieje się tak z jednego powodu:

wszystko za szybko staje się jasne. I to zbyt jasne. Innymi słowy, Sapkowski napisał prozę, która jest za krótka na powieść, a za długa, „za mało gęsta” na opowiadanie, co powoduje, że jest mniej atrakcyjna niż poprzednie książki autora. Chyba lepiej byłoby, gdyby fabuła *Żmii* została skrócona do kilkudziesięciu stron i opublikowana jako krótsza forma prozatorska lub gdyby autor wykorzystał ją jako jeden z wątków kolejnej kilkutomowej powieści. W formie, w jakiej została zaprezentowana czytelnikom, niestety się nie sprawdza.

Rzecz jasna, Sapkowski nadal pisze bardzo sprawnie i pewnie z tego powodu *Żmiję* czyta się zupełnie dobrze. Choć akcja wydaje się niepotrzebnie rozwleczona, to jednak znajdziemy tu „momenty”. Autor potwierdza to, co udowodnił już wielokrotnie w swych poprzednich książkach – niezwykłą umiejętność w konstruowaniu scen walki. Tutaj niczego nie brakuje – jest odpowiednia dynamika, rytm, bogactwo ujęć, sugestywna obrazowość, czego dowodem choćby poniższy fragment:

Eksploduje maz, wybucha cysterka, płonąca ropa zalewa drogę, ogień dociera do trzeciego kamaza, ogarnia go momentalnie. Z szoferki wyskakują człowiek, cały w ogniu, pada ścięty kulami. Czarny dym zasnuwa wszystko, smród dusi i dławi. W dymie błyski wystrzałów, eksplozje pocisków z RPG. Dym zasnuwa wszystko, niknie w nim droga, KPP i afgański bunkier, niknie konwój pod ostrzałem, dym kuta je i kryje. Lewart ociera łzawiące oczy. Nie strzela, nie widząc. Wafun klnie.

Dla wielu walorem *Żmii* będzie niewątpliwie bogactwo fachowej nomenklatury militarnej. Sapkowski swobodnie posługuje się ogromnym arsenalem nazw pistoletów, karabinów, min, czołgów i wszelkich innych elementów uzbrojenia. Niejednokrotnie pojawiają się też nazwy gwarowe i obcojęzyczne znane zapewne tylko wąskiej grupie specjalistów. Owa fachowość nie drażni i nie utrudnia czytania, a wręcz przeciwnie, raczej „uwiarygodnia” fabułę. Zresztą, jeśli czytelnik ma kłopoty ze zrozumieniem wojskowego żargonu, wystarczy, że poszuka znaczenia poszczególnych wyrazów w zamieszczonym na końcu książki *Słowniczku „afgańskim”*.

Razem z Sapkovskim możemy też zajrzeć za kulisy wojny, w miejsca, do których nie mają dostępu nawet wszędobylskie kamery dziennikarzy wojennych. Dzięki temu widzimy, że wiadomości podawane przez media to tylko strzępki wojennej prawdy. Żołnierze, aby przetrwać wojnę, muszą niejednokrotnie godzić się na dość niekonwencjonalne „paktowanie” z tubylcami i tylko ktoś, kto nie jest świadom afgańskich realiów,

może im to poczytać za zdradę ojczyzny. Niejednokrotnie przyjmują dobra materialne, w tym haszysz, którym się potem odurzają, aby zagwarantować sobie bezpieczeństwo ze strony bezwzględnego wroga.

Sapkowski, choć koncentruje się głównie na zakończonej w 1989 roku sowieckiej interwencji w Afganistanie, to aby urozmaicić treść *Żmii*, przenosi czytelnika także na tereny obecnego Afganistanu w czasy panowania Aleksandra Wielkiego oraz w wiek dziewiętnasty, gdy trwa konflikt angielsko-afgański. Ten interesujący zabieg zdaje się uświadamiać coraz powszechniejsze przekonanie – przestrozę dla walczących na tych terenach obecnie – że owa tocząca się wojna jest całkowicie pozbawiona sensu, gdyż Afganistan na przestrzeni wieków wielokrotnie udowodnił, że nie podda się żadnemu obcemu jarzmu. Zagadką pozostaje tylko – jak na literaturę fantastyczną przystało – jakie (tajemnicze?) siły Afgańczykom w tym pomagają.

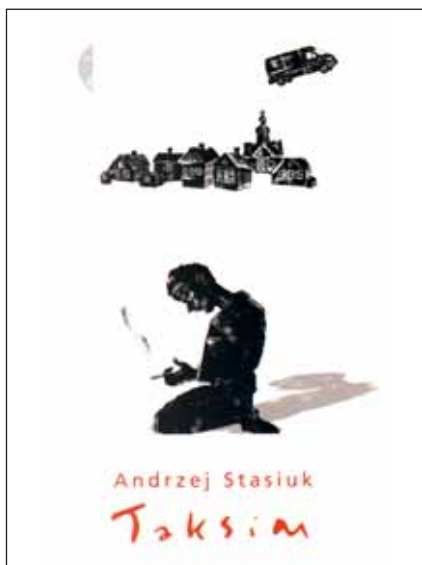


Łukasz Sawicki,

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

Zbigniew Natkaniec,
Malowane w przestrzeni, fragment instalacji,
archiwum Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu





A. Stasiuk, *Taksim*,
Wołowiec 2009.

Michał Kaczmarek

Ludzie i rzeczy w (bez)ruchu*

Lepiej zostać czy ruszyć się? Zrobić coś czy nie robić nic? Czekać czy sobie odpuścić? Władek pewnie bez wahania odpowiedzialby, że oczywiście się ruszyć, coś zrobić, nie odpuszczać. Co do Pawła, drugiego bohatera i zarazem głównego narratora *Taksimu*, odpowiedzi nie byłyby już tak pewne i pozbawione rozterek. A więc ruch czy bezruch, zmiana czy stałość, dom czy podróż? Pogodzenie się czy ucieczka? Dużo tych antynomicznych par można odnaleźć w powieści Andrzeja Stasiuka. Bo tu wszystko dzieje się pomiędzy sferami różnych czasów i przestrzeni, starym i nowym, wyjazdem i powrotem, ludzikiem i przedmiotowym. Cała rzecz roz-

grywa się w spółce Władka i Pawła, w spółce handlowej i egzystencjalnej z wzajemną odpowiedzialnością, gdzie dochodzi do wymiany towarów, pieniędzy, doświadczeń, opowieści, myśli, wspomnień, marzeń i celów.

Obaj bohaterowie liczą pieniądze, rzeczy i doświadczenia, obaj sprawdzają zyski i straty w swojej własnej hierarchii wartości. Podróżują niby po to, aby zarobić, ale nie każdy wyjazd jest opłacalny pod względem handlowym. Niektóre są wartościowe tylko w sensie egzystencjalnym, w tym co się zobaczyło i czego się doświadczyło. Jeśli Władek ma duszę handlowca, posiada dar przemowy połączony z darem przekonywania i przeli-

cza w pamięci teksty na różne waluty Europy, to Paweł przywiązuje większą wagę do sumowania wspomnień i do rachunku doświadczeń. Oni dwaj nie rywalizują ze sobą. Wydaje się raczej, że są od siebie uzależnieni. Władek, bogatszy w doświadczenia, który prawdopodobnie „przejechał i zapamiętał cały kontynent na wschód od Łaby” (41), pragnie opowiadać to, co pamięta ze swoich licznych podróży. Paweł woli słuchać. Jeśli Władek nieustannie opowiada, to Paweł jest mu potrzebny właśnie do słuchania. Pierwszy głównie handluje towarami, drugi przede wszystkim kieruje furgonetką. I w ten sposób przemierzają niezliczone kilometry i zdarzenia. Centralną postacią tej powieści, jej osnową, wydaje się być jednak Władek. Paweł jest tu swojego rodzaju filtrem opowieści, słuchaczem i przekazicielem życia Władka. Jest powiernikiem jego pamięci. Być może Paweł chciałby być kimś takim jak Władek, ale chyba brakuje mu odwagi, siły, zapału i chęci.

Wydaje się, że żywiołem Władka jest ruch, podczas gdy Pawła widzimy często w bezruchu. Na tym też polega ta ich obopólna spółka, niepisana umowa. Pierwszy działa, drugi obserwuje i rejestruje, a potem scala i analizuje, zazwyczaj po powrocie z każdej kolejnej wyprawy. Paweł tak jakby przetwarza działania Władka w opowieść, unieruchamia je w opowieści, z której wylania się pewna całość. To, co się zdarzyło, co miało dynamiczną postać, widzimy zazwyczaj *post factum*, oczami pamięci i wyobraźni Pawła, który tkwi w bezruchu w starym, wynajmowanym domu, w równie nieruchliwym mieście. Ruch zaczyna się wraz

z początkiem każdej kolejnej podróży. Bo ruch i bezruch w powieści Stasiuka są z sobą zestawione na zasadzie kontrapunktu.

Dynamiczny dyskurs podróży przeplata się tu nieustannie ze stabilnym dyskursem refleksyjnym. Pierwszy jest bliski Władkowi, drugi jest właściwy dla postaci Pawła. Faktem jest, że obaj jeżdżą rozsypującym się ducato na południową stronę gór, przez granice, które dziś już właściwie nie istnieją, obaj handlują używaną konfekcją różnej maści, gatunku i jakości, ale w tych podróżach to Władek jest tym, który ruch, zmianę i wymianę czuje przez skórę, który ma je we krwi, jest wszędzie naraz, wie, co się sprzeda, gdzie, komu i za ile. Jest wędrownym handlarzem wizjonerem, marzącym o śródlądowej flocie tekstylnej prującej wody największych rzek południowo-wschodniej Europy, prorokiem zbytu, demiurgiem obrotu rzeczy, misjonarzem handlu, mistrzem empatii w podejściu do klientów każdej nacji, znawcą „wszechświatowego konfekcyjnego kosmosu” (12). Inaczej Paweł, który też bierze udział w tych eskapadach, ale chyba bardziej jako bierny świadek niż uczestnik. On też potrzebuje tych podróży, ale po to, by je przeżywać we własnym wnętrzu, by wyprowadzać z nich refleksje nad przemianami współczesnego świata, rzeczywistości ostatnich kilkudziesięciu lat, środowisk ludzkich i całych narodów, którym przyszło żyć w Europie Środkowo-Wschodniej na przełomie stuleci.

Kontrapunkt ruchu i bezruchu w powieści Stasiuka ujawnia się nie tylko w postawach bohaterów, ale także

* A. Stasiuk, *Taksim*, Wołowiec 2009. Wszystkie cytaty według tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

w układzie przestrzeni. Paweł przybywa do miasta, które zamiera, pogrążone jest w bezruchu. Wielu innych robiło to samo przed nim: ściągali do miasta, „bo nie mogli wytrzymać u siebie” (9), a gdy im się nie udawało, opuszczali je i znowu uciekali przed czymś, goniąc za czymś. Narrator tłumaczy, że przyjechał tu, bo kiedyś chciał zrobić „szybki interes”, ale to wydaje się tylko pretekstem. Bohater należy do tych, którzy zostają, którzy nie mają już sił, dlatego za jego decyzją bardziej przemawia inna motywacja: „ponieważ moje życie rozleciało się na kawałki i nie potrafiłem go poskładać” (28), „ponieważ chciałem, żeby już nic się nie wydarzyło” (263). Bo Paweł poszukuje spokoju i bezruchu, dlatego wynajmuje dom, w którym czas zatrzymał się dziesiątki lat temu. Tam osiada, tam samotnie popija podrabianą whisky, pali papierosy, obserwuje kota właścicielki domu, słucha trzasku ognia w starym piecu, patrzy na umierające miasto i wspomina. Wspomina, będąc w bezruchu. Wydaje się, że właśnie takiego bezruchu bardziej potrzebuje niż podróży, choć i od nich nie stroni, gdy czasami do drogi wzywa go Władek. I wtedy wyruszają w podróż, bo to jest lepsze niż „siedzenie i gapienie się”. A po powrocie można powiedzieć, że to było dobre, bo „byliśmy w ruchu” (44) i można zacząć to wszystko unieruchamiać we wspomnieniu. Właściwy ruch zaczyna się poza miastem, szczególnie dla tych, którzy do niego zmierzają lub je opuszczają. W tej mobilności zanurzony jest Władek. Mieszka co prawda w tym samym mieście, ale o jego tutajżym zamieszkiwaniu niewiele wie nawet Paweł, bowiem Władka widzimy

najczęściej poza miastem, właśnie w ruchu i w podróży.

O ile Paweł jest przyjezdny, obcy w mieście, o tyle Władek tutaj się urodził. Wywodzi się od tych wszystkich ludzi, którzy myśleli, że będzie im lepiej, gdy uciekną ze wsi do miast. Ale okazało się, że od pochodzenia i losu się nie ucieknie. Mimo to Władek próbuje nadal, jest „opętany ruchem, zmianą i ucieczką” (64), tak jak ci wszyscy najsprytniejsi, którzy umierające miasto już opuścili. Na miejscu, w bezruchu, pozostali ci, którzy nie potrafią być aktywni i samodzielni. Ci, którzy znowu czują się oszukani, bo najpierw byli niewolnikami pańszczyzny, potem komunizmu, a teraz kapitalizmu. Boją się cokolwiek zaczynać, bo pańszczyzna i komunizm nie dawały im wyboru i dziś, nawet gdy mają możliwość wyboru, nie potrafią sami wybrać, bo są sparaliżowani przez chłopski strach przed porażką, przed nieudanym, przed tym, że znowu zostaną oszukani. Dlatego nie robią nic: „Tylko bezruch i oczekiwanie dawały poczucie bezpieczeństwa” (42). Władek zdecydowanie odróżnia się od całego tego „wyklętego ludu ziemi” (63), od ludzi, którzy „zamiast wolności woleliby jednak równość” (264), którzy dziś trwają w stagnacji i rezygnacji, wymierają razem z miastem i z epoką, która odchodzi w niepamięć.

Władek i Paweł to dwie najważniejsze postaci, ale trzecim bohaterem tej powieści są rzeczy, które otaczają bohaterów. One również mają swoje życie, mają swój początek, trwanie i rozpad, zupełnie jak ludzie. Bohaterowie na rzeczach się znają. A tych, w czasach globalizacji, powszechnej konsumpcji, unifor-

mizacji i masowej produkcji, stale przybywa. Chyba jest więcej nowego niż starego i to stare jest wypierane przez nowe. Ale nowe wcale nie oznacza lepsze. Obaj wiedzą, że era starych i porządných przedmiotów dobiega końca, bo teraz przyszedł czas na masową tandetę współczesności. Żelazne narzędzia wyrabiane przez Cyganów, skórzany płaszcz, końskie uprząże, zegar to tylko niektóre ze starych rekwizytów. One są trwałe, oryginalne i niepowtarzalne, są rzeczami wielokrotnego użytku, ich wykonanie wymagało dużo czasu i indywidualnej, rzemieślniczej pracy. Te rzeczy to egzemplarze pojedyncze, wysokiej jakości, o długiej żywotności, mogą służyć wielu użytkownikom i właścicielom i przez to nabierają tym większej wartości. Czym innym są nowe wytwory masowej produkcji, rzeczy nietrwałe, podrabiane, niedopracowane, jednorazowego użytku, których trwanie nie jest dłuższe niż chwila, w jakiej zostały wytworzone. To rzeczy, które raz się założy i zaczynają się rozlatywać, albo nawet takie, które się rozpadają, zanim zacznie się ich używać. Dlatego ich „życie” jest bardzo krótkie, wyliczone, z góry wiadomo, kiedy się zużyją i rozpadną. Oznaczają się bylejąkością, są coraz tańsze, ich cena, podobnie jak wartość, zmierza do zera, do nicości, niedługo będą za darmo. I wtedy – jak powiada Władek: „Wszyscy będą mieli wszystko [...], a jednocześnie nie będą mieli nic” (189). Bo nowe produkty współczesnej cywilizacji są wytwarzane po to, aby je sprzedać, aby na nich zarobić, a nie po to, aby mogły służyć komuś dożywno. Muszą się szybko rozpaść, aby trzeba było kupić nowe, równie nietrwałe.

Ze starymi przedmiotami, nawet jeśli się zużywały, jeszcze można było coś zrobić, naprawić, sprzedać komuś lub oddać, przerobić i wtedy zyskiwały nowe życie. Nowoczesne i masowe produkty to rzeczy, które zaraz po skończeniu gwarancji (jeśli ją mają) psują się „na wieki”. Po ich zużyciu nawet Cyganie nie chcą ich kupować. W ten sposób prawie wszystko, co nowe, staje się odpadem i zamienia w wielki śmietnik.

Te zjawiska i podziały są chyba widoczne także wśród ludzi. Narrator ceni bardziej ludzi doświadczonych, starszych, oryginalnych i niepowtarzalnych, którzy niejedno przeżyli i niejedno widzieli, którzy obdarzeni są w powieści jakąś wewnętrzną egzystencjalną głębią. Władek, właścicielka wynajmowanego domu, Józkowa, Boss to ludzie należący do czasu (podobnie jak Paweł), który właśnie się kończy i bezpowrotnie mija. Ich epoka odchodzi w przeszłość wraz z końcem XX wieku. Zamiast nich wszystkich pojawiają się w swoich nowoczesnych furach młodzi, łysi, dresiarze, cwaniacy, gangsterzy, kobiety i faceci wierzący w kult ciała, młodości i przemocy, epatujący próżną wyższością, pogardą dla tego, co stare, inne, wiejskie, niedoskonałe, słabsze, biedne, pozbawieni poczucia jakiegokolwiek szacunku i pokory, wychowani na amerykańskiej popkulturze, sztuczni, jednolici, plastikowi, seryjne produkty umasowionej kultury. Ich puste „wartości”, które wydają się uznawać, sprowadzają się do egocentrycznego „ja”, które ciągle chce więcej, szybciej i tylko dla siebie.

Narrator zauważa więc procesy, które dotyczą w tym samym stopniu lu-

dzi, co rzeczy. Tak jak masowość rzeczy nowych zalewa pojedynczość rzeczy starych, tak to samo dotyczy narodów, gdzie jedne są wypierane przez inne, na miejsce Cyganów, Ukraińców, Słowaków, Węgrów, Bułgarów czy Mołdawian przychodzą Chińczycy. A tych ostatnich jest najwięcej. Różnorodność jest zastępowana przez jednolitość. Chyba też dlatego narrator cierpi na obsesję wszechobecności narodów azjatyckich, które zalewają Europę, bo jak widzimy u Stasiuka ironicznego, Chińczyk czai się nawet w ciemności. Nie tylko jako człowiek, ale jako masowy producent rzeczy wszelkiego asortymentu, które wypełniają rynki Europy. Paweł upatruje w tym nie tylko „chińską krucjatę ekonomiczną”, ale też etniczną, bowiem śni wizję, w której „Chińczycy przybyli, żeby nas zastąpić” (99).

Gdy ludzie przez dłuższy czas bywają w bezruchu, a rzeczy są nieużyteczne lub po prostu nieużywane, to wtedy zastygają, stają się zleżałe, zanikają i się rozpadają. Ale gdy ludzie i rzeczy podróżują, wtedy ożywają, bo człowiek jest w ruchu, a rzeczy są w użyciu. Siłą sprawczą ruchu w powieści Stasiuka jest handel. Wymiana rzeczy i pieniędzy pomiędzy ludźmi. Trudno byłoby znaleźć coś, czym Władek nie handlował w swojej długiej karierze wędrownego kupca. Ale dochodzi tu też do uprzedmiotowienia człowieka, na którym można zarobić. Wykorzystuje to Władek, godząc się na przemyt ludzi, choć nie czyni tego w imię wzbogacenia się. Można się domyślać, czym będą się zajmować przemytanci Pakistańczycy, mężczyźni i kobiety, gdy dotrą na Zachód, bo wcale

nie jest powiedziane, że będzie im tam lepiej, niż we własnym kraju. Mimo to, Władek i Paweł przemycają ludzi, bo chcą uwolnić Evę, która też okazała się być przedmiotem handlu. Postępowanie Władka, który chce wyzwolić Evę z rąk cygańskiego mafiosa, nie jest do końca jednoznaczne, bowiem można w tym upatrywać jakąś romantyczną wzniosłość uczuć, ale też kolejne handlowe wyzwanie, bez którego Władek nie może się obejść. Bo Władek nie zarabia nie wiadomo jakich pieniędzy, a jeśli już, to ich nie kumuluje ani nie pomnaża, tak jak czyni to Siwy, który „kupił” Evę od jej ojca. Gdyby Władkowi zależało na pieniądzach, upodobniłby się do bezwzględ- nego Siwego, z którym interesy rozkręcał wiele lat wcześniej. Dlatego Siwy mówi do Władka, a może do całego „wyklętego ludu ziemi”, który pragnie, ale nie może się od tego przekleństwa uwolnić: „Bo z wami tak zawsze jest, że potraficie coś zacząć, ale nie potraficie skończyć” (278). Nad Władkiem i jego ludem ciągle unosi się ta aura klęski.

Wydaje się jednak, że rzecz nie polega na umiejętnościach, ale na pragnieniach Władka, któremu bardziej chyba zależy na samym wędrownym handlu jako ucieczce, niż na samym zarabianiu. Jemu potrzebne są nie tyle pieniądze, ile ich wymiana, ruch pieniędzy, rzeczy i towarów, najlepiej w skali międzynarodowej. Możliwe, że z tym należałoby wiązać znaczenie tytułu, które odsyła nie tylko do Stambułu jako zagłębia tekstyl- nego i nazwy jednej z jego dzielnic – Taksim (finałowego miejsca powieści), ale niesie też skojarzenia brzmieniowe, być może nieprzypadkowe, z pojęciem

ekonomicznym i urzędowym, ze słowem „taksa”, czyli opłata za określone usługi.

Być może każdy człowiek na to cierpi, miota się między ruchem i bezruchem, zrywa się nagle do działania, jest wciągany w wir ruchu, pragnie coś zmienić, wybić się, a potem spada w dół i znowu zastyga w bezruchu. Tak bywa z Pawłem, z Władkiem, z ludźmi, którzy przyjeżdżają do miasta i z niego wyjeżdżają. Bo w ludziach co jakiś czas budzą się te instynkty i lęki, żeby nie być tym przegranym, ale tym, któremu coś się udało. W każdym drzemie to rozdarcie Odysa, między ruszyć się a zostać, napięcie między pragnieniem podróży a pozostaniem w domu lub powrotem do domu, między ruchem i bezruchem.

Dylemat ten ujawnia się w postawie dwóch głównych bohaterów. Obaj uciekają i obaj pragną się ukryć, tylko każdy w inny sposób. Dla Władka formą ucieczki jest ruch – podróż handlowa, wymiana, interes, bez których nie może normalnie funkcjonować. Dla Pawła

ucieczka przybiera postać unieruchomienia, zatrzymania się w miejscu, które gwarantuje bezruch. I jedno, i drugie to w gruncie rzeczy formy ukrywania się. Władek szuka schronienia w ruchliwej ucieczce, gdziekolwiek, byle dalej, do przodu w czasie i przestrzeni, bo pragnie uwolnić się od wiejskiej przeszłości i przynależności, przed którą próbowali uciec także jego rodzice. Paweł szuka schronienia w miejscu martwym, ciemnym, nieruchomym, choćby miała to być skrytka pod podłogą starego domu lub wewnątrz furgonetki bez okien. Rzeczywistość przedstawiona w powieści Stasiuka z jej postaciami, przestrzeniami i rzeczami ciąży więc w dwóch przeciwstawnych kierunkach: ku bezpiecznej stabilności bycia w miejscu, w mieście i ku mobilności w podróżowaniu i działaniu. Także okładka autorstwa Kamila Targosza wydaje się na to wskazywać. ■

Michał Kaczmarek,

ur. 1975. Absolwent filologii polskiej, bibliotekoznawstwa i informacji naukowej Uniwersytetu Opolskiego, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, autor książki *Proza pamięci. Stanisława Vincenza pamięć i narracja* (2009). Jest pracownikiem Biblioteki Głównej UO. Mieszka w Opolu.

Aleksandra Konopko

DIALOG jaki mógłby być

Sensy i spojrzenia

DIALOG-WROCŁAW Krystyny Meissner jest wydarzeniem o uznanej renomie, jednym z najbardziej cenionych, rozpoznawalnych i wyczekiwanych (odbywa się co dwa lata) polskich festiwali teatralnych. Z roku na rok coraz wyraźniej jednak rysuje się pytanie o jego rolę, przewodnią ideę. Festiwali teatralnych jest bowiem w kraju coraz więcej, a od DIALOGU, który od początku przyzwyczaił widzów do prezentacji przedstawień z najwyższej półki, oczekuje się wciąż wyjątkowości. Bo wiem to DIALOG, w momencie, kiedy powstawał, był dla polskiej publiczności niemal jedynym pomostem pomiędzy teatralną estetyką państw Zachodu i Wschodu. Stanowił przestrzeń wielkich odkryć i fascynacji – to dzięki niemu doceniono w Polsce teatr m.in. Percevala, Nekošiusa czy Marthalara. Odkrywano tematy, niepokoje, obszary zainteresowań zagranicznych twórców i konfrontowano je z tym, co w danym czasie święciło tryumfy na polskiej scenie. Pokazywano więc najlepszych, co powodowało, że szybko zaczęliśmy mieć do czynienia z czymś na kształt turnieju mistrzów. Fascynowano się i wzajemnie inspirowano. W końcu także z wielką napiętnością podpatrywano rozwiązania formalne, próby zdefiniowania nowoczesnego teatralnego języka. Można było zatem liczyć na zderzenie z czymś zupełnie nowym. Czekano na olśnienia!

Dekada, która zawiera w sobie pięć edycji festiwalu DIALOG-WROCŁAW, to czas dużych zmian, zarówno w rodzimym teatrze, jak i w otaczającej nas rzeczywistości. Dwanaście lat po upadku muru berlińskiego pojawił się w Polsce (w wielokulturowym Wrocławiu) festiwal, który chciał prowadzić zaangażowany dialog – oczywiście na temat teatru, ale przede wszystkim o świecie, z którego teatr czerpie. Pierwsze dziesięciolecie społecznej transformacji charakteryzowało się szczególnie zachłyśnięciem możliwością prowadzenia publicznych dyskusji, konfrontowania poglądów. Tak akcentowano powrót wolności, tak próbowano nadrabiać pustkę poprzednich lat, tęsknotę za otwartą i konstruktywną rozmową. Wraz z kolejnymi latami społeczna potrzeba prawdziwego dialogu uległa stępieniu. Dziś, przeszło dwa-

dzieścia lat po wydarzeniach 1989 roku, świat już nie dba o tak niegdyś oczekiwany międzykulturowy dialog, choć samego wyrazu „dialog” chętnie nadużywa w rozmaitych kontekstach. Jakie miejsce wobec tych zmian i swojej własnej historii powinien zająć festiwal DIALOG-WROCŁAW? Czy jego środek ciężkości powinien być skierowany dzisiaj wyłącznie w stronę konfrontacji teatralnych form? Czy prezentować efekty pracy czołówki światowych reżyserów – szanowanych i znanych już polskiej publiczności? Prowadzić zaangażowany dyskurs o świecie, formowany przy pomocy tematu przewodniego? A może przede wszystkim wciąż odkrywać nieznanne, zaskakiwać i olśniewać?

Doświadczenie ostatnich edycji – w tym także minionej – pokazuje jednak, że taki stan rzeczy coraz trudniej osiągnąć. Program, mimo że w większości przypadków złożony z przedstawień z najwyższej półki, reprezentujący dokonania nieprzeciętnych reżyserów, coraz częściej jest przewidywalny i w pewnym sensie zachowawczy. Bywa i tak, że obecność niektórych propozycji (w 2009 roku *Opus nr 7*, *Burza*, *Król Lear*) na festiwalu tej rangi jest zupełnie niezrozumiała. Ostatnia edycja, która odbyła się w październiku 2009 roku, udowodniła, że DIALOG zdecydowanie potrzebuje nowych odkryć, przedstawień wybitnych, arcydzieł. Wystarczyło jedno olśnienie, takie jak holenderskie *Tragedie rzymskie* w reżyserii Iva van Hove’a, aby całość zyskała zupełnie inny kontekst, a wydarzenie uplasowało się na wysokiej pozycji (spektakl Iva van Hove’a można było oglądać w Polsce do tej pory tylko raz, podczas ostatniej edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego KONTAKT w Toruniu;

Aleksandra Konopko, Kulturoznawca, doktorantka Studium Doktoranckiego Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim. Recenzentka „Gazety Wyborczej” (Opole). Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w ramach projektu Nowa Siła Krytyczna oraz jako redaktor Internetowej Telewizji Teatralnej www.e-teatr.tv. Publikowała m.in. w „Scenie”, „Teatrze Lalek”, „Notatniku Teatralnym”, „Kulturze enter-miesięczniku wymiany idei”. Mieszka we Wrocławiu.



Tragedie rzymskie, reż. Ivo van Hove

był to monodram *Człowieczy głos* Jeana Cocteau). Z drugiej strony takie pojedyncze odkrycie przyćmiewa swoim blaskiem inne warte uwagi produkcje i jednocześnie jeszcze wyraźniej podkreśla słabości przedstawień nieudanych. Cały festiwal oceniamy wtedy z poziomu wysoko postawionej poprzeczki. Tyle że właśnie w przypadku DIALOGU to podnoszenie poprzeczki powinno być stanem powszechnym, a nie incydentalnym. Wydaje się, że przede wszystkim w wypełnianiu tej idei festiwal Krystyny Meissner powinien upatrywać współcześnie swojej roli.

V edycja DIALOGU-WROCŁAW otrzymała swój temat przewodni. Hasło „Wobec zła” zaczerpnięte z wydanej w 1989 roku książki Marii Janion miało definiować punkty styeczne dla piętnastu prezentowanych spektakli, jak również prowokować tezy i pytania podczas dyskusji z publicznością. I rzeczywiście zło było zbadane przez teatralnych twórców z różnych perspektyw, a ludzka skłonność do niego poddana niekiedy ostrej wivisekcji. Jednak ostatecznie to nie temat przewodni nadał najważniejsze sensy festiwalowym dyskusjom, a wyjątkowość formy i języka teatralnego, które publiczność miała szansę obserwować zwłaszcza na przykładzie holenderskiego spektaklu.

V edycja to także wyraźna przewaga inscenizacji i reinterpretacji tekstów klasycznych, m.in. Fiodora Dostojewskiego, Georga Büchnera, Bertolta Brechta. Szczególnie dużo miejsca poświęcono tragediom Szekspira. Poza popularnym na teatralnych deskach *Hamletem*, którego zaprezentował Oskaras Koršunovas, pojawiły się dużo rzadziej realizowane interpretacje *Troilusza i Kresydy* (reż. Luk Perceval) oraz *Koriolana, Juliusza Cezara i Antoniusza i Kleopatry* (*Tragedie rzymskie* reż. Ivo

van Hove). I to właśnie te ostatnie zawładnęły całym DIALOGIEM i skierowały w jego stronę wszystkie spojrzenia.

Teatr ogromny

Teatr Iva van Hove'a zaczarował DIALOG. Poruszył, ożywił, zachwycił. Reżyser pokazał coś, czego ani w Polsce, ani na tym festiwalu wcześniej nie oglądano. Teatralny język przewrotnie redukujący dialog z widzami do granic wytrzymałości – tak, że ten ostatecznie staje się biernym odbiorcą, odwracającym głowę od teatralnej sceny w stronę telewizyjnego ekranu. Pieknie inteligentna „prowokacja”, dzięki której wszystkie zawarte w sztuce sensy oddziałują ze zdwojoną siłą. Ivo van Hove zafundował polskiej publiczności nową jakość przeżywania spektaklu i pokazał po prostu teatr przyszłości. Nie należy się zatem obawiać tym razem słowa arcydzieło, bo właśnie z nim przez sześć godzin trwania *Tragedii rzymskich* mieliśmy do czynienia.

Na spektakl składają się trzy tragedie: *Koriolan*, *Juliusz Cezar* i *Antoniusz i Kleopatra* (kolejność według inscenizacji). Reżyser znalazł dla tego Szekspirowskiego tryptyku wspólny rys nie tylko na poziomie tematu oscylującego wokół destrukcyjnej siły władzy, polityki i manipulacji, ale także w ramach wybranej przez siebie i zadziwiająco precyzyjnie przeprowadzonej konwencji. Niewiele ingerując w tekst dramatów, dokonując jedynie niewielkich skrótów i drobnych zmian obsadowych (wyraźne zmiany na poziomie tekstu dotyczyły za to jawnego obsadzenia w kilku męskich rolach kobiet, jednak raczej bez zamiaru rozpatrywania ich w kontek-



Tragedie rzymskie, reż. Ivo van Hove



Tragedie rzymskie, reż. Ivo van Hove

ście genderowym) van Hove podjął niecodzienną grę z widzem i jego przyzwyczajeniami. Bezwzględnie organizując przestrzeń sceniczną (podczas festiwalu w ogromnej hali Wytwórni Filmów Fabularnych) pod kątem genialnie wymyślonego schematu, reżyser wraz z zespołem Toneelgroep Amsterdam stworzył monumentalne, nowoczesne przedstawienie o zaskakująco polifonicznym charakterze. Aby to zrozumieć, należy poświęcić trochę więcej miejsca kluczowej w tym wypadku scenografii.

Przestrzeń przypomina duże studio telewizyjne. Wydzielono miejsca z kanapami, fotelami i małymi stolikami. To nie tylko miejsce gry, ale także przestrzeń dla widzów. Każdą taką enklawę otacza przynajmniej kilka telewizorów i większych ekranów, na których można swobodnie obserwować teatralną akcję (wiele scen odgrywanych jest na proscenium lub przeciwstawnie – bezpośrednio między widzami, na tych samych kanapach). W środku ustawiono kamery, donice z palmami i nisko zawieszono oświetlenie. W głębi sceny jednakowe zegary pokazują czas w różnych zakątkach globu. Po bokach bary, w których można kupić coś do zjedzenia. Menu jest dość urozmaicone – dania mięsne i wegetariańskie, nie tylko kanapki, ale też ciepłe potrawy. Do tego wino, piwo lub zimne napoje do wyboru. Po drugiej stronie bufet z ciastami i kawą. Wszystko wygląda zachęcająco i ma umiarkowane ceny. Tuż obok stanowiska „eat” mamy małą „internet cafe” z podłączonymi do sieci laptopami. Z drugiej strony miejsce, gdzie można przejrzeć prasę. Vis a vis także stanowisko fryzjera i charakteryzatorki – tu na oczach publiczności aktorzy zmieniają się w kolejne postaci. Widzowie mają wybór. Już po pierwszych dwudziestu minutach można oglądać spektakl siedząc na tradycyjnej widowni lub bezpośrednio na scenie.

Zachęca do tego Mistrz Ceremonii namawiający przez mikrofon również do korzystania z bufetu i innych stanowisk. Przez cały czas podaje on także komunikaty o czasie – dowiadujemy się, za ile minut będzie kolejna przerwa lub ile pozostało do jej końca. Publiczność zostaje odesłana na tradycyjną widownię dopiero na czas ostatniego aktu. Wcześniej ma zupełną swobodę, z której zresztą (przynajmniej ta festiwalowa) z chęcią korzysta. I w tym właśnie dopełnia się cały reżyserski koncept. Widzowie wkraczają na scenę, wchodzą i wychodzą według uznania, zmieniają miejsca. Nie tylko w przerwach, ale i podczas rozgrywania akcji stoją w kolejce po wino i gulasz. Niektórzy chętnie korzystają z laptopów, mimo że dopiero co wyszli z pracy i wyłączyli komputer. Sześć godzin spektaklu to jednak wystarczająco dużo, by w wirtualnym świecie coś się wydarzyło. Warto więc odpisać na e-maile i sprawdzić Facebooka. Przecież drugim okiem zerkniemy czasem w pobliski ekran, by kontrolować, co dzieje się na scenie. Zawsze można też skorzystać z innej opcji i sprawdzić przebieg akcji na kartce, którą otrzymaliśmy przed wejściem do teatru. Tu cała fabuła rozpisana jest niczym w programie telewizyjnym na czas trwania. Zerkamy i wiemy już, że za pięć minut umrze Cezar. Wszystkie informacje dotyczące czasu wyświetlane są także na telebimach, nie sposób więc się pogubić. I tak stopniowo, dzięki widzom trzymającym w rękach kieliszki i talerzyki, zapatrzonym zamiast na scenę w telewizyjne ekrany, gęstnieją przewidziane przez van Hove'a znaczenia. Publiczność zupełnie naturalnie gra demokratyczne społeczeństwo – bierne i zapatrzone w konsumpcjonizm. Bierność ta staje się z kolei znakomitym komentarzem do opowieści o mechanizmach współczesnej władzy.



Tragedie rzymskie, reż. Ivo van Hove



Troilus i Cressida, reż. Luk Perceval

Jest jednak jeden fragment przestrzeni, w którym widz nie może przebywać. Nieduży prostokąt w centrum sceny ograniczony po bokach przeszklonymi ścianami. Miejsce śmierci – grobowiec kolejnych władców. Tutaj śmierć traci indywidualny wymiar. Mimo że Marek Antoniusz, a potem i Kleopatra umierają długo i spektakularnie, każdy trup przedstawiany jest ostatecznie tak samo. Najpierw dzięki napisom na pasku informacyjnym i z głośników dowiadujemy się, ile minut dzieli nas od śmierci danego bohatera. Potem aktor układa się na metalowej platformie, a kamera z góry robi zdjęcie, które natychmiast ukazuje się lekko rozmazane na telebimie. Ciało zmarłego też wygląda za każdym razem podobnie – bezwładnie rozrzucone przywoździ na myśl zdjęcia z policyjnych akt. Na pasku informacyjnym przebiegają szybko czerwone litery – imiona i daty graniczne życia historycznych pierwowzorów Szekspirowskich postaci. Potem jeszcze lejtymotyw politycznej opowieści, czyli nieszczerza mowa na cześć zamordowanego wygłaszana najczęściej przez jego zdrajcę.

Nie sposób przywołać tu wszystkich poziomów gęstej polifonii spektaklu Iva van Hove'a. Wielowarstwowość inscenizacji zdecydowanie wymagałaby osobnej rozprawy. Żeby jednak nie pozostawiać z boku zbyt wielu tematów warto może jeszcze przywołać dwa z nich. Jednym jest z pewnością złożoność czasu w przedstawieniu. Mamy tu do czynienia dwukrotnie z czasem historycznym – dotyczącym historii Rzymu i tym Szekspirowskim, w którym powstawały tragedie. Do tego dochodzi czas współczesny, zawarty w wyświetlanych na ekranach fragmentach programów informacyjnych z różnych lat. Orientujemy się w nich dzięki rozpoznawalnym postaciom-

-ikonom (m.in. John Kennedy). Najistotniejszy wydaje się jednak czas terażniejszy, w którym my widzowie bezpośrednio bierzemy udział.

Nie można także pominąć wybitnego aktorstwa zespołu z Amsterdamu. Odważnego, zdyscyplinowanego i perfekcyjnego. Początkowo zdystansowanego i surowego, aż w końcu ogromnie soczystego, pełnego odpowiednio wyważonych emocji i jak w przypadku Chris Nietvelt w roli Kleopatry i Hansa Kestinga (Marek Antoniusz) po prostu mistrzowskiego.

Przewrotność pomysłu reżysera polega na tym, że kiedy wracamy na tradycyjną widownię, by stamtąd oglądać przejmujący finał, paradoksalnie znajdujemy się bliżej aktorów niż wtedy, gdy tkwiliśmy między nimi na scenie.

Obszary znane i (nie)udane

Bez wątpienia obecność imponującego holenderskiego spektaklu stała się determinująca dla odbioru pozostałych festiwalowych przedstawień. I być może zbyt rzadko padały słowa uznania dla twórców, których znamy już całkiem dobrze i w obszarach przez nich poruszanych czujemy się bezpiecznie. Warto przywołać w tym miejscu kilka bardzo dobrych, wnikliwych i ważnych realizacji. Jedną z nich z pewnością jest *Troilus i Kresyda* Luka Percevala. Piękny obraz zbiorowych zachowań wywoływanych przez nudę, przemoc, wojnę i namiętność. Reżyserowi wraz z zespołem jednego z ważniejszych niemieckich teatrów, Münchner Kammerspiele, udało się stworzyć atrakcyjny sceniczny obraz, utrzymujący jednocześnie w ryzach narzu-



Woyzeck na wyżynie Highveld, reż. William Kentridge

cającą się aż nadto teatralność tekstu Szekspira. U Percevala jest raczej skromnie, ascetycznie, ale też przejmująco. Nieustannie kapie deszcz, słychać jak krople odbijają się od dna wielu rozstawionych na scenie metalowych misek. Bohaterów widzimy w zadymionej przestrzeni przypominającej pobojowisko, miejsce dotknięte przez wojenne działania i jednocześnie jakby już zapomniane. Postaci siedzą na rozkładanych stołkach i potwornie się nudzą. Podział na obóz grecki i trojański zarysowany jest bardzo subtelnie. Wojna jest tu obecna, choć właściwie jej nie doświadczamy. Walka trwa już długo, wojownicy są zmęczeni i tak naprawdę u Percevala wcale wojownikami nie są. Homeryccy herosi są tu skrojeni na miarę clownów, clowni zaś bliscy współczesnym politykom. Nuda rodzi przemoc, a reżyser, wykorzystując konwencję błazenady, buduje złożony dyskurs na temat współczesnej wojny i jej skutków. Sporą pracę wykonał Perceval na poziomie samego tekstu, w którym oryginalne zdania Szekspira połączył z historycznymi i współczesnymi monologami dotyczącymi tematyki trojańskiej. Z nich wylania się coś na kształt debaty dotyczącej wojny bardzo konkretnej, czyli udziału Niemiec w konflikcie w Afganistanie, ale też wojny pojmowanej znacznie szerzej – tej toczącej się w każdym człowieku i wpływającej na międzyludzkie relacje.

Majstersztyk lalkarski przywiózł do Wrocławia teatr Handspring Puppet Company z Johannesburga. Legendarny *Woyzeck na wyżynie Highveld* w reżyserii Williama Kentridge'a to spektakl magiczny ze względu na swoją plastyczność i brawurą, nad wyraz precyzyjną animację lalek. Przedstawienie miało swoją premierę w 1992 roku, wielokrotnie nagradzane na całym świecie doczekało się szczególnego miejsca w kulturze. Niepowtarzalne, rzeźbione w drewnie lalki, zostały uznane za plastyczne dzieło sztuki i trafiły do Muzeum Miejskiego w Monachium. Głośny spektakl Kentridge'a – znanego reżysera, filmowca, ale przede wszystkim artysty plastyka – nadal był popularny, więc reżyser zdecydował się w 2008 roku na jego reaktywację, Muzeum wypożyczyło lalki, a przedstawienie rozpoczęło swoje drugie tournée po światowych festiwalach. W tym *Woyzecku...* należy docenić przede wszystkim precyzję wykonania, ale nie bez znaczenia jest też lekki dowcip i zastąpienie scenografii animowanymi rysunkami autorstwa reżysera. Interpretacja tekstu jest zaś przełożona bezpośrednio i w prosty sposób na rzeczywistość RPA. *Woyzeck* jest tu zwyczajnym czarnoskórym człowiekiem, robotnikiem emigrantem, który w industrialnym Johannesburgu lat pięćdziesiątych (chodzi o 1956 rok) podejmuje pracę służącego. Oczywiście podobnie jak w oryginale nieustanne poniżenia ze strony społeczeństwa są przyczyną psychicznego rozchwiania i pchają bohatera do zbrodni. Można mieć do Kentridge'a pretensje o zbyt dosłowne odniesienia do afrykańskiej rzeczywistości i brak głębszej reinterpretacji, ale w przypadku tego lalkowego przedstawienia wszystko to wynagradza naprawdę znakomicie przygotowana inscenizacja.

Polskę reprezentowało w tej edycji pięć przedstawień. Tryumfalnie powrócił Grzegorz Jarzyna ze swoimi najnowszymi projektami z TR Warszawa. Jego głośne i szeroko już omówione w krajowej prasie dwa ostatnie przedstawienia: *T.E.O.R.E.M.A.T.*

na podstawie twórczości Piera Paolo Pasoliniego oraz prapremierowa realizacja tekstu Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze* jest pokazały dwa różne oblicza wrażliwości reżysera i jego otwartość na odmienne teatralne estetyki. Oba obrazy są godne uwagi i mogły zainteresować międzynarodową publiczność polskimi teatralnymi dokonaniem. Spośród festiwalowych przedstawień jedną z najciekawszych propozycji okazał się także rodzimy *Kaspar* w reżyserii Barbary Wysockiej (Wrocławski Teatr Współczesny). Niezwykły, kameralny, z pozoru surowy projekt ocierający się o wideoinstalację czy performance jest udanym przykładem bezkompromisowego poszukiwania świeżego, nowoczesnego języka teatralnego. Dziwi więc fakt, że Wrocławski Teatr Współczesny pokusił się o wystawienie drugiego swojego reprezentanta – nieciekawego, pogubionego w konwencji, niedobrze zagranego, jednym słowem słabego *Króla Leara* w reżyserii Cezarisa Grauzinisa. Niedobrze w DIALOGOWYM towarzystwie wypadła również powierzchnie zinterpretowana *Ziemia obiecana* Jana Klaty (Teatr Polski we Wrocławiu), w przypadku której wymowa inscenizacji była zdecydowanie niedookreślona, a charakterystyczny dla reżysera język teatralny sformułowany słabiej niż w jego ostatnich realizacjach. Natomiast wśród polskich prezentacji stanowczo brakowało znakomitej *(A)polonii* Krzysztofa Warlikowskiego. Niezależnie od przyczyny tej nieobecności była to duża strata dla festiwalu.

Niemal już tradycyjnie odbyło się także spotkanie z teatrem Eimuntasa Nekrošiusa (*Idiota*), czy Christophera Marthalara (autorski projekt Marthalara i Anny Viebrock *Riesenbutzbach. Stala Kolonia*). Oba jednak są naznaczone znakiem czasu i prezentują już właściwie (odchodzący) teatr minionej epoki. Porywał on i fascynował w XX wieku, ale od przedstawień takich, jak *Tragedie rzymskie* Iva van Hove'a dzieli go dzisiaj ogromna teatralna przepaść. I choć na przykład obrazowanie u Nekrošiusa wciąż może się podobać, teatr, w którego estetyce i myśli od lat nic nowego się nie wydarza, nie może być wciąż aktualny.

Zbigniew Bitka

z Ostravy do Opola. Drogi lalek

Przez scenę Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki przewinęło się w minionych latach wielu twórców – reżyserów, kompozytorów, scenografów, także aktorów, zza granic państwowych – jeśli to pojęcie jeszcze coś znaczy w UE – granic etnicznych i kulturowych. Ich obecność bardzo wzbogaciła nas swoją wrażliwością na coś, czego być może my sami nie dostrzegamy, gdyż patrzymy przez nasze własne „kulturowe okulary”. Wśród realizatorów przedstawień, które pokazywaliśmy w OTLiA, byli artyści z sąsiednich krajów – z Czech, Litwy, Białorusi, ze Słowacji. Ich doświadczenia artystyczne i życiowe, które znalazły swój wyraz w spektaklach, zaskakując nas często egzotycznością i wyrafinowaniem, wynikały z poszukiwań nie tylko teatralnej formy, ale i egzystencjalnej i, co ważne w przypadku twórcy, któremu chcę poświęcić najwięcej uwagi, także duchowej ekspresji, religijnej fascynacji.

Mowa oczywiście o Petrze Nosálku, reżyserze, dyrektorze artystycznym znanego czeskiego teatru Divadlo Loutek z Ostrawy oraz o jego stałych współpracownikach: przede wszystkim Pavle Helbrandzie, Tomašu Volkmerze, Pavle Hubičce. Przedstawiając dzieje kilkunastoletnich już kontaktów i współpracy naszego teatru z artystami czeskimi, warto wspomnieć o wydanej z okazji 70-lecia OTLiA okolicznościowej książce *Ludzie i lalki* (red. Z. Bitka, oprac. graf. A. Czyczyło, Opole 2008) zawierającej szkice Alfreda Wolnego i Henryka Jurkowskiego dotyczące historii naszej sceny i jej współczesnych dokonań. Pisząc to krótkie wprowadzenie w bogate dzieje znakomitych dokonań, jakie zaistniały dzięki współpracy, będę często po nią sięgać.

Kilka, spośród już wielu, spektakli Petra Nosálka nie tylko wpisało się na trwałe w historię opolskiego i polskiego teatru lalek, ale i w jakimś stopniu wytyczyło – i do dziś wytycza – pewną drogę poszukiwań artystycznych OTLiA. Połączenie czeskiego kunsztu sztuki lalkarskiej i reżyserskiej z polską klasyką, sprawnością i fantazją aktorską dało niezwykle interesujący wynik. Wynik w jakimś sensie wymierny – jeśli dowodem wymierności mogą być laury festiwalów teatralnych w Polsce i poza granicami kraju, dobrym przykładem może być ostatnia z realizacji Nosálka w OTLiA, zbierająca nagrody i zaszczyty – *O mniejszych bractwach świętego Franciszka*. Sztuka Marty Guśniowskiej – najciekawszej współcześnie młodej autorki znakomitych dramatów, a wśród nich sztuk tworzonych przede wszystkim dla dzieci, i to tych najmłodszych, została napisana specjalnie dla Nosálka! Reżyser „krążył” przez kilka lat wokół postaci „Biedaczyny z Asyżu” – inspiratorką i orędowniczką wystawienia sztuki o świętym Franciszku była również Barbara Lach, aktorka OTLiA, która przypominała o tym projekcie wytrwale i skutecznie. Pamiętam, jak zdobyłem kiedyś dramat o świętym Franciszku, dzieło znakomitego i niestety zapomnianego już trochę poety, Wojciecha Bąka. Dramat poważny, napisany klasycznym wierszem, teologiczny, obszerny... Radość nasza była więc krótka – tekst Bąka, interesujący w lekturze, nie spełniał wymagań teatru, i to teatru, gdzie widownia są dzieci. Na szczęście pojawiła się Marta Guśniowska; jej „Franciszek”, napisany współczesnym, nie stroniącym od „lingwistycznego” żartu i zabawy językiem, opowiadający o przygodach świętego znanego z „ekologicznej” postawy wobec wszelkiego stworzenia, tekst z prostym, niemalże ewangelicznym przesłaniem, przyczynił się do sukcesu przedstawienia (nagrody: dla Petra Nosálka za reżyserię, dla Ewy Farkašovej za scenografię, dla Piotra Krzysztofa Klimka za muzykę, dla Tomasza Szczygielskiego za rolę, dla Opolskiego Teatru Lalki i Aktora za spektakl *O mniejszych bractwach świętego Franciszka*) na ostatnim, XXIV,

Zbigniew Bitka,

Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UO. Autor książki *„Wędrowanie do kresu cierpienia”. Motywy archetypowe i symboliczne w prozie Jerzego Krzysztonia*. Kierownik Literacki OTLiA. Autor i współautor nagradzanych scenariuszy teatralnych. Mieszka w Opolu.

Ogólnopolskim Festiwalu Teatru Lalek (2009). Tak recenzowała *Mniejszych braciszków...* Aleksandra Konopko: „[...] Nosálkowi udało się [...] zamknąć spektakl w wyjątkowo zgrabnej, niedługiej, bo godzinnej formule, której siłą są dynamika i rytm poszczególnych scen. Ciepło i radość opowieści połączył z teatralną pokorą i skromnością. Nie ma tu efektów specjalnych, ale jest prosta i – jak przystało na świętego Franciszka – ascetyczna scenografia i takie też towarzyszące aktorom drewniane lalki”. (*Małe przyjemności*, „Gazeta Wyborcza” 2009, Opole, nr 34). Spektakl *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka* jest kolejnym etapem wspólnej teatralnej drogi czeskiego twórcy i jego opolskich przyjaciół w opolskim teatrze. Droga to pojęcie w przypadku Petra nabrzmiałe znaczeniem – jego teatralna droga artystyczna to także pielgrzymka – poszukiwanie duchowych i artystycznych doświadczeń. W OTLiA najbardziej ważkim spektaklem z tego obszaru stała się międzynarodowa produkcja sceniczna, widowisko „wielokonwencjonalne” – *Misterium drogi świętego Wojciecha*. W 1997 roku. spektakl prezentowany był w Polsce w Świętym Gaju – w trakcie wizyty Jana Pawła II w Gnieźnie. W tym samym roku pokazywany był w Czechach, a w roku 2004 w Santiago de Compostela w Hiszpanii. W 1996 roku powstała także wersja telewizyjna spektaklu (z udziałem komentatora – Jerzego Zelnika), która emitowana była w I Programie TVP.

Wielonarodowa obsada realizatorska, udział spektaklu w historycznym kontekście wydarzeń integracji europejskiej – a święty Wojciech jest jednym z jej patronów – nie pozbawił bynajmniej przedstawienia walorów estetyczno-duchowych. Sam miałem okazję przekonać się o uniwersalnej sile wyrazu spektaklu w trakcie jego prezentacji w Santiago de Compostela, w czasie obchodów Roku Świętego 2004. Wystawiony w przepięknym, barokowym kościele seminaryjnym, ukazał przez kontrast barokowego „galicjskiego” przepychu ze stylizowaną na średniowieczną, surową scenografią i kostiumami (dzieło Tomaša Volkmera) oraz budowaną na motywach „Bogurodzicy” – tradycyjnie wiązanej z jej legendarnym twórcą, świętym Wojciechem, kompozycją muzyczną Pavla Helebranda – głębię czystych, serdecznych emocji, wydobytych przez aktorów, które mocno poruszyły obecnych na przedstawieniu widzów.

Duchowa aura obu przedstawień (o św. Franciszku i o św. Wojciechu) jaśnieje odmiennym światłem – w myśl teatralnych konwencji pogodna opowieść o świętym Franciszku to komedia dla dzieci, natomiast narracja o świętym Wojciechu to moralitet z elementami teatru lalkowego i epickiego; nowoczesny teatr religijny.

Sztuka Petra Nosálka i jego współpracowników, Pavla Helebranda i Pavla Hubiáki oraz Tomaša Volkmera, to oczywiście nie tylko teatr przeżyć religijnych; czescy artyści dają się w Opolu poznać jako interpretatorzy klasyki teatralnej, i tu przypomnieć trzeba koniecznie wspaniałą realizację *Arlekina i Kolombiny*, czyli komedii dell'arte w teatrze lalek, oraz wielkiej klasyki tak dramaturgicznej – przede wszystkim *Balladyny* Juliusza Słowackiego – jak i literackiej, tu wymienię rzecz przygodową i romantyczną: adaptację *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa, a dorzucić można i tradycyjnego *Kopciuszka*, i dzieło współczesnego po-

ety Pierre'a Gripariego *Bajka o księciu Pipo, o koniu Pipo i księżniczce Popi* czy nawiązującą do prozy Issaca Bashevisa Singera adaptację Krystyny Jakóbczyk *O Feliksie, który przyniósł szczęście*, będą tu także autorzy czescy: Jan Jilka, Jana Synková, Ladislav Dvorsky.

Najwięcej sukcesów odniosła kommedia dell'arte Noska (*Arlekin i Kolombina*). Tak o niej pisała znana krytyczka i jednocześnie autorka licznych powieści i dramatów, Liliana Bardijewska: „*Arlekin i Kolombina* potrafili rozbawić do łez najmłodszych i najstarszych widzów. Czeski reżyser Petr Nosálek [...] oparł swój scenariusz na mniej znanych tekstach klasycznej komedii dell'arte, ubarwiając je zabawnymi aluzjami do współczesności i nowoczesnymi rekwizytami. [...] Rozśpiewany spektakl z filuterną muzyką Pavla Helebranda utrzymany jest w konwencji opery buffo. Chwilami jednak nabiera brawurowego tempa slapstickowej komedii pełnej sytuacyjnych gagów, szaleńczych gonitw oraz isticie filmowych sztuczek. Niezwykle funkcjonalna scenografia Tomaša Volkmera, nawiązująca do tradycyjnego teatryku jarmarcznego, kryje w sobie wiele zabawnych niespodzianek i pięknych zaskoczeń, takich jak majestatyczna gondola, nieustannie zmieniająca swój kształt na oczach widzów. *Arlekin i Kolombina* to rodzaj teatru familijnego, w najlepszym tego słowa znaczeniu” („Ruch teatralny” 1994, nr 306). Przedstawienie zdobyło duże uznanie nie tylko krytyki ale i jurorów różnych festiwali. Spektakl wziął udział – między innymi – w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych „Spectaculo Interesse Ostrava 95” w Czechach – otrzymał tam Nagrodę Główną, w XV Międzynarodowym Festiwalu w Tolosie 1996 w Hiszpanii; na Festiwalu „Lalki w Lublinie” 1995 uhonorowano go Wielką Nagrodą Publiczności; otrzymał także Świadectwo Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego przyznane przez Polski Ośrodek Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży ASSITEJ.

Pora już na wspomnienia współautora *Ludzi i lalek*. Alfred Wolny, historyk literatury i teatru, był w czasie, gdy Nosálek realizował w OTLiA *Balladynę*, kierownikiem literackim. Tak przywołuje historię wystawienia dramatu Słowackiego: „Sam pomysł, aby pokazać *Balladynę* teatrze lalek, mógł budzić zastrzeżenia strażników i piewców tradycji. Tym bardziej że to arcydzieło naszego romantyzmu wystawiać miała trójka czeskich artystów, dobrze już znana w Opolu z zabawnej realizacji *Arlekina i Kolombiny*. Krystian Kobylka dla obniżenia ryzyka artystycznego do ekipy realizatorów dołączył Irenę Jun, mistrzynię słowa, znakomitą recytatorkę, aktorkę Teatru Studio w Warszawie, znaną z wielu ról w przedstawieniach Józefa Szajny. Miała ona czuwać nad pracą aktorów nad słowem poetyckim. Końcowy efekt artystyczny widowiska przeszedł oczekiwania, przede wszystkim publiczności przyjmującej przedstawienia ogromnym aplauzem. Ścieżka muzyczna przedstawienia stała się poszukiwana wśród młodzieży.[...]. Helebrand w warstwie muzycznej wprowadził solowy śpiew dziecka, a w nastrojowej muzyce obrzędu zaślubin odwołał się do muzyki ludowej, rzewnej i pełnej dostojeństwa. Gdzieś w tle słychać było muzykę romantycznych pieśni Schumana i Schuberta. Scenografia Pavla Hubiáki mieniła się róż-

nymi stylami, w scenach bitew [...] brzęk oręża, ruchome maszyny obłęznicze tworzyły nastrój grozy, by za chwilę prostotą dekoracji – słoma, nieheblowane drewno – stworzyć sugestię pierwotnej, wiejskiej chaty ubogiej wdowy i jej córek. Końcowa scena z olbrzymim drewnianym krucyfikssem i czerwonym dywanem stanowiły piękną oprawę moralitetową dla sądu nad wiejską morderczynią. [...] Irena Jun, poznawszy zespół aktorski w pracy nad *Balladyną*, przyjęła zaproszenie do współpracy i w roku 1997 wyreżyserowała *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza z muzyką Stanisława Moniuszki i ze scenografią Hubički”.

I jeszcze raz wspomnienia Alfreda Wolnego: „Na przekór powszechnej mizerii już program następnego XV Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek (1991) świadczy, że Krystian Kobyłka, gospodarz i główny jego organizator, pragnie, aby ta impreza stała się miejscem spotkań ambitnych projektów artystycznych, co najmniej dla Europy Środkowej, a także forum dyskusji i prezentacji tego, co nowe w teatrze lalek. [...] Udało się nie tylko zaprosić, lecz i opłacić pobyt i występy teatru lalek z Finlandii, z Francji, z Holandii, Austrii i Czechosłowacji. Wystawę scenografii powierzył Muzeum Archeologicznemu i Etnograficznemu Dział Widowisk Lalkowych w Łodzi. Na festiwalu ostrawski teatr lalek pokazał widowisko *Eviva Mozart. Bastien i Bastienne* według scenariusza między innymi Petra Nosálka, w jego też reżyserii, co od tego czasu rozpoczęło stałą współpracę tego lalkarza z Krystianem Kobyłką i opolską sceną lalkową. Wraz z nim w Opolu zadowolili się też muzyk Pavel Helebrand i plastyk Pavel Hubička. Ta trójka artystów wkrótce zaczęła wspólnie zasilać swoimi realizacjami inne sceny lalkowe w kraju”. Niebawem zespół czeskich realizatorów powiększył się, bo, jak pisze Wolny, „Kobyłka jako dyrektor teatru zaprosił do współpracy czeskiego reżysera z Ostrawy, Petra Nosálka, który wraz ze scenografami Tomášem Volkmerem i Pavlem Hubičką oraz muzykiem Pavlem Helebrandem do roku 1997 zrealizowali sześć przedstawień. Do teatru opolskiego wnieśli to, co cechowało czeski teatr lalek, wysoki profesjonalizm w zakresie animacji lalki, wielofunkcyjne, zmienne dekoracje, na ogół trójczłonowe, oraz umiejętność pracy z zespołem aktorskim. Największy sukces teatr odniósł przedstawieniem *Arlekin i Kolombina* według scenariusza Nosálka i w jego reżyserii”.

(O)polsko-czeska współpraca teatralna w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora trwa. Czekają na nas nowe spektakle, nowe przeżycia, nowe doświadczenia...

Z księgi premier OTLiA (wybór):

Mowgli – na motywach *Księgi Dżungli* R. Kiplinga

Scenariusz: Jarosława Strejczkova, Iwo Fischer

Reżyseria: Mirosław Wildman

Scenografia: Waclaw Kábrt

Muzyka: Pavel Helebrand

PRAPREMIERA POLSKA: 28 kwietnia 1991

Bajka o księciu Pipo, o koniu Pipo i o księżniczce Popi

Autor: Pierre Gripari

Adaptacja i reżyseria: Petr Nosálek

Scenografia: Tomasz Volkmer

Muzyka: Pavel Helebrand

PRAPREMIERA: 3 października 1993

Arlekin i Kolombina

Scenariusz: Petr Nosálek

Reżyseria: Petr Nosálek

Scenografia: Tomáš Volkmer

Muzyka: Pavel Helebrand

PRAPREMIERA: 26 lutego 1995

Przygoda malutkiej czarownicy

Autor: Jana Synková

Reżyseria: Petr Nosálek

Scenografia: Tomáš Volkmer

Muzyka: Paweł Sikora

PREMIERA: 3 września 1995

Bajka o dobrym smoku

Autor: Ladislav Dvorsky

Reżyseria: Petr Nosálek

Scenografia: Pavel Hubička

Muzyka: Pavel Helebrand

PREMIERA: 28 października 1995

Balladyna

Autor: Juliusz Słowacki

Opracowanie tekstu i reżyseria: Petr Nosálek

Scenografia: Pavel Hubička

Muzyka: Pavel Helebrand

PREMIERA: 3 marca 1996

Misterium drogi św. Wojciecha

Scenariusz i reżyseria: Petr Nosálek

Scenografia: Tomasz Volkmer

Muzyka: Pavel Helebrand

PRAPREMIERA: 8 września 1996

Ballady i romanse

Autor: Adam Mickiewicz
Reżyseria: Irena Jun
Scenografia: Pavel Hubička
Muzyka: Stanisław Moniuszko
PREMIERA: 8 czerwca 1997

Trzej muszkietierowie według Aleksandra Dumas

Adaptacja: Krystyna Modrzejewska, Petr Nosálek
Reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia, dekoracje: Daša Nesvedowa
Kostiumy: Eva Kotkova
Muzyka: Pavel Helebrand
PRAPREMIERA: 20 lutego 2000

O rudej lisicy i ognistym ptak

Tytuł oryginału: „Ptah ohnivak a liška ryška”
Autor: Jan Jilek
Przekład: Renata Putzlacher-Buchtová
Reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia: Pavel Hubička
Muzyka: Pavel Helebrand
PRAPREMIERA POLSKA: 8 lutego 2002

Misterium drogi św. Wojciecha

Scenariusz i reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia: Tomáš Volkmer
Muzyka: Pavel Helebrand
PREMIERA: 29 lutego 2004

Kopciuszek

Autor: Petr Nosálek i Andrzej Szymański
Reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia: Pavel Hubička
Muzyka: Pavel Helebrand
PREMIERA: 23 stycznia 2005

Balladyna

Autor: Juliusz Słowacki
Reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia: Pavel Hubička
Muzyka: Pavel Helebrand
PREMIERA: 5. lutego 2006

O Feliksie, który przyniósł szczęści

Tekst: Krystyna Jakóbczyk
Reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia: Pavel Hubička
Muzyka: Krzysztof Dzierma
PREMIERA: 20 kwietnia 2007

O mniejszych braciszkach świętego Franciszka

Autor: Marta Guśniowska
Reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia: Eva Farkašova
Muzyka: Piotr Krzysztof Klimek
PREMIERA: 8 lutego 2009

Baśń o grającym imbryku

Autor: Marta Guśniowska
Reżyseria: Petr Nosálek
Scenografia: Pavel Hubička
Muzyka: Krzysztof Dzierga
PREMIERA: 13 września 2009

Katarzyna Kwiecień

Itaka

w świecie *last minute*

Ten spektakl pokazuje nasze życie w soczewce, raz jest intensywne, pełne barw, innym razem nużące, niezrozumiałe, jakby zapożyczone, nie nasze. Świat przedstawiony pozbawiony jest harmonii, ładu, logicznych następstw, łagodnie następujących po sobie sekwencji. Jesteśmy zaproszeni przez reżysera do podróży – od wypowiedzania pierwszych słów, poprzez rozumienie (nadawanie) znaczeń aż po uczestnictwo w dyskursie filozoficznym i teoretycznym.

Teatr Krzysztofa Garbaczewskiego jest nastawiony na dialog, komunikację, widz jest partnerem, uczestnikiem, nigdy zaś tylko obserwatorem. Taka otwartość jest dużym ryzykiem ze strony artysty, ale podjęcie go (jak w tym przypadku) pozwala przywrócić teatrowi jedną z jego podstawowych ról – miejsca spotkania.

Każde zderzenie młodego reżysera z klasyką jest sytuacją, która z jednej strony może ukazać tradycję jako nadal żywe źródło inspiracji, jako autentyczną przestrzeń wspólnego doświadczenia albo też stać się jedynie (aż) pretekstem do dyskusji na temat obecności klasyki na współczesnej mapie kulturalnej i mentalnej. Myślę, że Garbaczewskiemu udało się i jedno i drugie.

Obok Odysei trudno przejść obojętnie. Jest to dzieło, które wymaga od odbiorcy wytrwałości, skupienia i dość swobodnego poruszania się wśród licznych zapożyczeń zarówno z literatury, jak i psychologii, filmu, baletu, muzyki czy filozofii. Rozkodowywanie i rozszyfrowywanie wszystkich znaczeń nie zawsze tu jednak pobudza intelektualnie, w pewnych momentach mnogość cytatów z kultury staje się irytującą manierą. Historia powrotu Odyseusza do Itaki jest jedynie pretekstem do uruchomienia problemu tożsamości, języka, poszukiwania korzeni i rozliczania się z pamięcią, która jawi się tu w dużej części jako kreacja, tworzenie mitów, potrzeba własnej historii.

Już pierwsza scena mówi o tym, kto będzie bohaterem Odysei – to Telamach (bardzo dobra rola Pawła Smagały), w którym skupią się wszystkie lęki, pytania i po-

szukiwania współczesnego młodego człowieka... a w zasadzie pytania, które nurtują przedstawicieli każdego młodego pokolenia. Po lewej stronie sceny widzimy ustawione w wieże płyty vhs, gitarę, pulpity dyrygencki, na środku znajduje się dywan, pod którym leży piasek, w którym Telemach znajdzie egzemplarz Odysei. Będziemy świadkami narodzin syna Odyseusza, to na naszych oczach uczy się mówić, wypowiada pierwsze litery alfabetu, modeluje odpowiednie artykulowanie ich, buduje pierwsze skojarzenia językowe, stwarza świat za pomocą słów. Zaczyna je łączyć, drogą asocjacji, lingwistycznych ćwiczeń dochodzi do prostej modlitwy i do pierwszego zdania zapisanego po polsku: „Daj ać ja pobruszę, a ty poczywaj”. Telemach szuka najodpowiedniejszych dla siebie form, będzie plątał się w taśmach pamięci, szukał identyfikacji z własnym odbiciem w lustrze (teoria Lacana jest jednym z ważniejszych cytatów przedstawienia), to dzięki niemu spektakl będzie w nieustannym ruchu, w kalejdoskopie estetyk, w ciągłym przenoszeniu środka ciężkości. Dlatego też spektakl Garbaczewskiego nie jest (i chyba nie może być) jednorodny, choć chwilami wydaje się, że sięganie przez reżysera po sensy i teorie z tak wielu różnych porządków jest raczej kakofonią. Paradok-

Katarzyna Kwiecień,
ur. 1982. Absolwentka Wydziału Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Doktorantka Wydziału Polonistyki UJ, przygotowuje rozprawę doktorską na temat teatru Cricot (1). Mieszka w Warszawie.



Odysea, reż. Krzysztof Garbaczewski

salnie jednak pokazanie na scenie takiego chaosu, puzzli, których w pierwszym odczuciu nie sposób ze sobą połączyć, jest pokazaniem współczesnego świata – nieladu, nad którym nie sposób zapanować, którego nie da się oswoić. Można jednak (i Garbaczewski pokazuje to w swoim teatrze) próbować go opisać, poddawać refleksji albo po prostu próbować ocalić siebie i swoją podmiotowość.

Telemach rozrzuca taśmy i wrzuca między nie Odyseję, odrzuca przeszłość, nie chce być więźniem pamięci, choć wspomnienie ojca i relacje z innymi będą funkcjonowały w cieniu jego „nieobecności”.

W poszukiwaniach własnej tożsamości, w próbie odniesienia się do otaczającego świata Telemach nie potrafi jeszcze wyrażać siebie, własnych emocji, posługuje się zapożyczeniami z szeroko pojętej kultury. Z Homera tych cytatów będzie (paradoksalnie) najmniej, tekst eposu istnieje jako swoiste tło fabularne, ale jest jedynie punktem zaczepienia, pojawia się również Boska komedia, monolog Molly z Ulissego (nie do końca udany eksperyment z włączeniem etiudy Karczmarskiej w wykonaniu Aleksandry Cwen). Reżyser odwołuje się także do zapisków Tadeusza Kantora z Powrotu Odysa wg dramatu Wyspiańskiego, umieszczając w ten sposób (niekoniecznie świadomie) opolską inscenizację w modelu myślenia o teatrze właściwym Wyspiańskiemu i Kantorowi – konfrontowanie tradycji z teraźniejszością, poszerzanie znaczeń mitów i symboli poprzez włączanie w ich obręb współczesności. „Byłoby czymś małodusznym sporządzać dla wielkiej Odysowej tragedii kolumny papierowe i morze ze szmat [łódka, którą wraca Odys w spektaklu Garbaczewskiego, pojawia się jedynie na ekranach – K. K.]”.

Chcę aktorów umieścić na prostych pakach, drabinach czy krzesłach – odebrać im w odpowiednich momentach kostiumy – zrezygnować z wartości estetycznych – wprowadzić przypadkowość, a nawet bezład – aby powrót stał się jak najbardziej konkretny. Odys powraca na scenę i na scenie z mozołem stwarza sobie iluzję Itaki”. Moim zdaniem czuwa nad tym myśleniem o teatrze (choć reżyser się do niego nie odwołuje) postać Wyspiańskiego, który uważał, że swoją historię, tradycję zbiorowości, pewną wspólnotową pamięć trzeba odśpiewać, odtańczyć, wyrazić poprzez sztukę, by w ten sposób ją ocalić.

Bohaterowie nie są ubrani w stroje historyczne, widzowie nie są zaproszeni do świata przeszłości, to raczej reżyser zaprosił bohaterów Homera do naszego świata. Przestrzeń, w której rozgrywa się historia, jest współczesnym, pokawałkowanym, zdemontowanym światem, w którym próżno szukać bezpiecznego miejsca, domu.

Telemach jest osamotniony i ta refleksja o osamotnieniu, braku porozumienia i nieumiejętności budowania więzi jest intuicyjnie wyczuwana w całym spektaklu. Nie ma porozumienia z matką (Grażyna Misiorowska), która zatopiona jest w rozpamiętywaniu, przeżywaniu własnej straty (nic w tym dziwnego, skoro w antycznym świecie była typem kobiety-melancholiczki). Penelopę grają trzy aktorki, które stanowią obraz kobiety w oczach mężczyzny, są ukazaniem modelu kobiecości funkcjonującego w męskim świecie. Najstarsza Penelopa (Zofia Bielewicz) istnieje już tylko w świecie sloganów, przysłów, utartych formuł (przypominają się dialogi matki i syna z Dnia świra), nie można tu mówić o jakiegokolwiek formie porozumienia. Najmłodsza Penelopa (Aleksandra Cwen) jest raczej sztuczną lalką, a odczytywane przez nią sentencje z kartek przypiętych do sztucznych kwiatów uświadamiają, że ona również nie będzie dla Telemacha partnerką, a z czasem będzie kopią najstarszej „wersji” Penelopy.

Jest jeszcze jeden bohater przywołany przez reżysera z homeryckiej opowieści – to pies Argos bardzo dobrze zagrany przez Przemysława Czernika. Telemach uczy go mowy, a ten doskonale akompaniuje mu w piosence Radiohead „Creep”. Jej refren pasuje do poczucia wyobcowania Telemacha (wymachującego w tym czasie pstrokatymi tasiemkami cheerleadera – jeśli istnieje męski odpowiednik) – „But I’m a creep,



Odysea, reż. Krzysztof Garbaczewski

I'm a weirdo / What the hell am I doing here? I don't belong here").

Postaciami, które zostały przywołane z innego porządku, z poziomu dyskursu na temat eposu, są Mentor (Leszek Malec), Performer (Jacek Dżisiewicz) i Wykładowca (Władysław Kotas). Pokazują oni funkcjonowanie Odysei w tradycji, jej schematyczne, szkolne odczytywanie, zagubienie jej sensu, bezrefleksyjne odtwarzanie. A przecież, jak mówił Zygmunt Kubiak, każda literatura klasyczna jest przypowieścią, teksty antyczne nie należą do przeszłości, ale są zawsze aktualną diagnozą kondycji człowieka i świata. Odyseja jest zapisem doświadczeń zbiorowości, a zarazem każdego z ludzi, a brak tradycji zawęża nasze myślenie, poziom komunikacji, możliwości języka i wyrażania siebie.

Jednym z najlepszych i najpiękniejszych (co potwierdza wzrok Argosa z zachwytem wpatrujący się w tancerza) momentów przedstawienia jest taniec Jarosława Dziejzica do muzyki z Popołudnia Fauna Debussy'ego i The end The Doors. Współbrzmienie tych utworów i świetnie komponujący się z nimi ruch aktora sprawiają, że pojawia się dość wstydliwa dziś, a jednocześnie jedna z najbardziej elementarnych reakcji na piękno – czyli wzruszenie. Tym brutalniejszy jest widok zakrwawionych ud tancerza w finale.

Warta wspomnienia jest także scena powitania Telemacha z ojcem, w której obaj wydają swoim „przedstawicielom” dyspozycje dotyczące gestów, reakcji i zachowań wobec drugiego. To spotkanie, pojednanie nie ma życiodajnej siły, jest wymuszoną projekcją pokazującą obcość obu bohaterów. Może jakąś nadzieją jest ostatnia scena, gdy Odys zakopuje egzemplarz eposu w piasku? Być może za jakiś czas syn znów go odkopie i odbędzie podróż w poszukiwaniu własnej tożsamości?

Odyseja Garbaczewskiego to laboratorium, a doświadczenia w nim wykonywane, choć nie zawsze przynoszą zamierzone efekty, mówią coś o świecie, o jego właściwościach, relacjach. Można zarzucić reżyserowi brak doprecyzowania, płynnych przejść między scenami, dyscypliny myślenia i nie zawsze trafną intuicję dotyczącą aktorów (zawodzi ona w przypadku roli Odysa). Z drugiej jednak strony takie są ce-



Odysea, reż. Krzysztof Garbaczewski

chy dzieła otwartego, które pozostawia wiele pytań i nie zabija problematyki dopowiadaniem i sugerowaniem rozwiązań. Przedstawienie skłania do namysłu nad językiem, nad tym, czy przypadkiem nie mówimy już tylko w nieudolny sposób zapożyczeniami, cudzym głosem. Reżyser pokazuje, że teatr musi pytać o miejsca wspólne, o podmiotowość człowieka, musi zadawać pytania: skąd pochodzę, kim jestem i jakim czyni mnie świat?

Spektakl nie próbuje uwieść widza, raczej zmusza do dopełnienia historii Telemacha, Odyseusza i Penelopy swoim doświadczeniem, wrażliwością, refleksją. Chwilami spektakl się dłuży i jest przeintelektualizowany (któż zliczy te wszystkie odniesienia?!), niektórym postaciom brak wyrazistości (Odys, Atena), nie do końca też reżyser pozwolił wypowiedzieć się kobietom, choć pewnie taki był cel monologu z Joyce'a.

Opolska Odyseja jest zaproszeniem do własnych poszukiwań, do wyzwiania się z ciasnej teraźniejszości i powracania do źródeł, nawet jeśli mówią nam niewygodne prawdy.

Gabriela Gańczarczyk

Dwadzieścia zwyczajnego szaleństwa, czyli czeski film po 1989

lat

W jednym z wywiadów czeski reżyser Petr Zelenka powiedział, że w jego odczuciu Polacy za-

wsze przeceniali czeskie kino, osądzając je znacznie przychylniej niż sami Czesi. Stwierdzenie to, padające z ust reżysera dość dobrze znającego polską kulturę, a także wręcz uwielbianego przez polskich widzów, daje sporo do myślenia. Tym bardziej że w ostatnich latach słowa „czeski film” to już nie tylko żartobliwe określenie zawikłanej i trudnej do ogarnięcia sytuacji, ale, i przede wszystkim, sygnał, że mowa będzie o szczególnie interesującej i nowatorskiej kinematografii. Co ważne, cenionej – bo znanej.

Dla niektórych Czechów szokująca jest informacja, ile czeskich filmów, na których poziom nasi sąsiedzi nieustannie narzekają, trafia do dystrybucji w Polsce. A jeszcze większe zdziwienie wywołuje to, że filmy te cieszą się niemałą popularnością. O stałej obecności czeskich filmów na polskim rynku dystrybucyjnym świadczą liczby – firma dystrybucyjna Vivarto, powstała w 2005 roku i nastawiona na promocję w Polsce filmów europejskich, od początku swojej działalności wprowadziła na ekrany 29 czeskich filmów. Jeżeli dodać do tego jeszcze *Hair* (1979), nakręcony w USA film Miloša Forma-

na, okaże się, że tylko jeden dystrybutor wprowadził na ekrany w naszym kraju 30 tytułów! I trzeba dodać, że nie jest jedynym, który stawia sobie za punkt honoru prezentowanie rodakom twórczości filmowej naszych południowych sąsiadów. To jednak ciągle nie wszystko – kinu czeskiemu (i słowackiemu) poświęcony jest odbywający się od 1999 roku cieszyński Przegląd Filmowy Kino na Granicy, który z roku na rok przyciąga coraz większe rzesze widzów. W ostatnich latach w ciągu sześciu dni widzowie mieli możliwość obejrzenia około 80 starych i nowych filmów czeskich, słowackich, a od niedawna także polskich i węgierskich.

By dopełnić obraz zainteresowania kinem czeskim w Polsce, choć tym razem mowa będzie o filmach starszych, warto nadmienić, że w roku 2004 zorganizowany został duży, objazdowy Festiwal Filmy Pod Specjalnym Nadzorem. Do kin trafiło wówczas 51 najważniejszych filmów fabularnych, a oprócz nich także filmy krótkometrażowe i dokumentalne. Projekcje odbywały się przy pełnych salach, zaś katalog festiwalowy do dziś stanowi niezastąpione źródło informacji o czeskiej kinematografii lat sześćdziesiątych.

Warto zadać sobie pytanie, co takiego wydarzyło się w kinematografii czeskiej po 1989 roku, że jest ona atrakcyjna nie tylko dla rodzimej publiczności (Czesi ze znacznie większą ochotą niż Polacy chodzą do kina filmy krajowe), ale i dla widzów zagranicznych? Rok 1989 przyniósł wiele zmian: zniesiona została cenzura, na niekorzyść zmieniła się polityka finansowania produkcji, sprywatyzowane zostały studia filmowe Barrandov, dzisiaj częściej służące jako zaplecze wielkim hollywoodzkim produkcjom (m. in. *Mission: Impossible* Briana de Palmy, *Cyrułik syberyjski* Nikity Michalkowa, *Underground* Emira Kusturicy czy *Oliwier Twist* Romana Polańskiego) niż rodzimym twórcom. Poza tym wskutek przemian społeczno-ekonomicznych doszło do spadku frekwencji w kinach. Niedługo potem nastąpił także rozpad Czechosłowacji, na czym szczególnie ucierpiała kinematografia słowacka.

Zniesienie cenzury było jedną z najważniejszych zmian, jakie nastąpiły po roku 1989. Dzięki temu twórcy mogli poruszać kwestie dotąd z powodów politycznych zabronione. Szczególnie wyraźne zmiany zaszły na polu filmu dokumentalnego, gdzie reżyserzy wręcz „rzucili się” na tematy związane z aktualnymi wydarzeniami politycznymi, z białymi plamami czeskiej historii czy kwestiami grup społecznie upośledzonych oraz różnego rodzaju mniejszości funkcjonujących na marginesie (Romowie, homoseksualiści). Tutaj też szczególnie odczuwalne okazało się zniesienie państwowego finansowania projektów. Ale jednak dokumentaliści dobrze odnaleźli się w nowej rzeczywistości, poszukując środków na bardziej artystyczne projekty w realizacji filmów reklamowych oraz produkowanych na zamówienie często dużych firm, a nawet ministerstw. Efekty zniesienia cenzury, o czym warto wspo-

Gabriela Gańczarczyk, Bohemistka i etnologa, tłumaczka, współorganizatorka Przeglądu Filmowego „Kino na Granicy”. Na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika pisze doktorat o obrazach macierzyństwa w literaturze polskiej i czeskiej. Mieszka w Pradze.

mnieć, można było zaobserwować także w sferze obyczajowej – niektórzy reżyserzy do tego stopnia skupili się na eksponowaniu cielesności i seksualności, że w swoich filmach często poprzestawali na tej właśnie tematyce.

Niemale trudności wywołała zmiana finansowania produkcji filmowej w warunkach wolnorynkowych. O ile dotychczas lojalni wobec władzy reżyserzy nie musieli się martwić o fundusze na realizację swoich filmów, o tyle na początku lat dziewięćdziesiątych sytuacja zaczęła wyglądać dramatycznie. By uregulować kwestię finansowania produkcji filmów, w 1992 roku powołany został Państwowy Fundusz Wspierania i Rozwoju Kinematografii Republiki Czeskiej, który krok po kroku starał się przejąć funkcję, jaką wcześniej pełniło państwo. Oprócz tego powstało też wiele prywatnych firm produkcyjnych (m. in. Bioscop, Bonton, Negativ i wiele innych), zaś Telewizja Czeska zaczęła wchodzić w rolę współproducenta filmów. Nie udało się także utrzymać przedrewolucyjnej frekwencji w kinach, ponieważ znaczna część małych i nierentownych kin uległa likwidacji, a te, które się utrzymały, musiały podnieść cenę biletów. Jednak wbrew ponurym prorocztwom czeska kinematografia w trudnych czasach transformacji ekonomicznych całkiem dobrze sobie poradziła. Początki były jednak trudne – z myślą o zysku powstało wiele filmów komercyjnych, głównie komedii i filmów akcji. Zazwyczaj prezentowały one mizerny poziom artystyczny, zatem większość z nich dosyć szybko odeszła w zapomnienie. Do wyjątków należy ostatnia część trylogii Zdeňka Trošky *Słońce, siano, erotyka* (wcześniej nakręcił *Słońce, siano, truskawki* oraz *Słońce, siano, parę razy po gębie*), powtarzana w czeskich komercyjnych stacjach telewizyjnych z podobną częstotliwością, z jaką w Polsce ukazują się filmowe losy Karguli i Pawlaków. Warto też dodać jako ciekawostkę, że ów reżyser jest twórcą trzech części komedii *Kameňák*, których scenariusz powstał na podstawie nadesłanych przez widzów dowcipów. Innym, znacznie zacniejszym wyjątkiem, jest uznawana za kultową komedia Věry Chytilovej *Spadek* (*Dědictví aneb Kurvahošigutntag*, 1992) z niezapomnianą rolą Bolka Polívki oraz kwestiami, które weszły na stałe do języka.

Po 1989 roku na scenę wracają reżyserzy nowofalowi, choć należy szczerze stwierdzić, że wielu z nich kręciło filmy także w okresie normalizacji. Jednak twórczości tej daleko było do wcześniejszego poziomu. W warunkach swobody oczekiwano więc dzieł na miarę tych z lat sześćdziesiątych, co niestety nie nastąpiło, choć niektóre z filmów spotkały się z uznaniem widzów. Można do nich zaliczyć *Krowę* (*Kráva*, 1993) i *Henele* (1999) Karela Kachyni. Akcja obu filmów rozgrywa się na początku XX wieku. Pierwszy jest poetycką opowieścią o prostym i surowym życiu górala Adam i o jego miłości do ojcowizny, drugi zaś, będący adaptacją opowiadania Ivana Olbrachta, jest historią młodej Żydówki z Rusi Zakarpackiej. Do ciekawszych osiągnięć zaliczyć można też film *Toyen* (2005) Jana Nyca, będący surrealistyczną w formie opowieścią o życiu i twórczości pary czeskich surrealistów – Toyen i Jindřicha Heislera. Warto również wspomnieć o doskonałym dokumencie *W poszukiwaniu Ester* (*Pátrání po Ester*, 2005) w reżyserii V. Chytilovej, będący próbą odpowiedzi na pytanie: kim była przyjaciółka reżyserki, uchodząca za szarą eminencję Nowej Fali Ester Krumbachová. Z przedstawi-

cieli pokolenia Nowej Fali bez wątplenia największy sukces odniósł Jiří Menzel. Jego „bilet powrotny” była adaptacja książki Bohumila Hrabala *Obsluhovával anglického krále* (*Obsluhoval jsem anglického krále*, 2006). W samych Czechach film nie zawsze przyjmowany był entuzjastycznie, zarzucano mu między innymi, że przedstawia stereotyp kolaborującego Czecha, dla którego najważniejsza jest własna wygoda i majątek. Jednak za granicą, w tym w Polsce, cieszył się zasłużoną popularnością.

Omawiając twórczość reżyserów Nowej Fali po roku 1989 nie sposób nie wspomnieć o dużym trwającym właśnie telewizyjno-kinowym projekcie *Złote lata sześćdziesiąte* (*Zlatá šedesátá*). W jego ramach powstało 26 godzinnych dokumentów, będących portretami żyjących nowofalowych twórców. Oprócz reżyserów znajdziemy tam również sylwetki operatorów (Miroslav Ondříček, Stanislav Milota) oraz scenarzystów (Zdeněk Mahler, Meir Lubor Dohnal). Reżyserem całości jest słowacki twórca średniej generacji Martin Šulík, polskim widzom znany z rozgrywającego się w środowisku ostrawskich robotników *Slonecznego miasta* (2005) czy poetycko-filozoficznego *Ogródu* (1995). Kolejne części dokumentu prezentowane były w sobotnie wieczory, od stycznia do lipca 2009, na antenie państwowej ČT2, zawsze wraz z jednym wybranym filmem danego twórcy. W planach jest też pełnometrażowy film dokumentalny o tym samym tytule.

Po Aksamitnej Rewolucji na scenę wkraczają młodzi reżyserzy, nazywani czasami „Aksamitną Generacją”. Jednak na uwagę zasługuje tylko kilku z nich. Pierwszym tworzącym do dziś reżyserem porewolucyjnym jest Vladimír Michalek, który ma w swoim dorobku m. in. *Zapomniane światło* (*Zapomenuté světlo*, 1996), bardzo udaną adaptację powieści Jakuba Demla. To przeniesiona w realia lat osiemdziesiątych historia księdza, który walczy o ocalenie barokowego kościółka. Poza tym reżyser może się pochłubić wyprodukowanym w polskiej koprodukcji filmem *Zabić Sekala* (1998), z dobrymi rolami Bogusława Lindy i Olafa Lubaszenki. Ta rozgrywająca się w czasie II wojny światowej historia nazwana została przez jedną z recenzentek „środkowoeuropejskim *W samo południe*”. Kolejnymi ważnymi pozycjami w dorobku reżysera są filmy *Andel Exit* (2000) opowiadający o środowisku praskich narkomanów oraz ciepła opowieść o miłości, przyjaźni, starości i radości życia zatytułowana *Babie lato* (*Babí léto*, 2001). Nieco podobną tematykę ma jego film *O rodzicach i dzieciach* (*O rodičích a dětech*, 2007), świetnie napisana i zagrana historia ojca i syna, których łączą przede wszystkim comiesięczne wspólne spacerki po Pradze. Na zachętę dodam, że całość okraszona jest fantastyczną muzyką Michała Lorenca.

Warto również wspomnieć o Tomášu Vorelu, którego *Dym* (*Koufi*, 1991) uznany był za jeden z najlepszych filmów pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Jednak jego późniejszym dokonaniom nie udało się już powtórzyć tego sukcesu. Polska publiczność miała okazję obejrzeć jego film *Skrzat* (2005), którego wyjątkowość polega na tym, że nie pada w nim ani jedno słowo.

Mówiąc o pokoleniu reżyserów urodzonych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, nie sposób pominąć twórczości Ondřeja Trojana, którego *Želary* (2003), znane polskiej publiczności, są jedną z najładniejszych historii miłosnych

w porewolucyjnym kinie czeskim. Wzruszająca opowieść o trudnej miłości, która rodzi się powoli między byłą studentką medycyny Elišką a prostym górąlem Jozą, jest ciepłym, choć i nie pozbawionym elementów brutalności, portretem ludzi żyjących w symbiozie z przyrodą.

Pora już na choćby parę słów o najbardziej znanych (i lubianych) reżyserach ostatniego dwudziestolecia. Do cenionych i popularnych także w Polsce należą Jan Svěrák, Jan Hřebejk i Petr Zelenka. Pierwszy z nich jest synem znanego czeskiego aktora Zdeňka Svěráka, któremu poświęcił uroczy i niezwykle ciepły film dokumentalny *Tatínek* (*Tatusz*, 2004). Już w jego pierwszym, studenckim filmie widoczna jest więź łącząca go z ojcem, jednym z twórców postaci czeskiego geniusza Jary Cimrmana. Krótkometrażowy film *Ropojady* (1988) to historia grupy naukowców, którzy szukają dowodów na istnienie ropojadów, zwierząt żywiących się odpadami cywilizacyjnymi. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych nakręcił znane polskim widzom filmy: uroczą historię piątklasistów i ich nowego nauczyciela Igora Hnízdo, czyli *Szkołę podstawową* (1991), *Akumlator 1* (1994),



Kadr z filmu *Jazda* (1994)

fabularną satyrę na uzależniającą moc telewizji oraz niskobudżetowe, uznawane za kultowe (także w Polsce) środkowoeuropejskie road movie *Jazda* (1994). W dwa lata później na ekrany kin weszła uhonorowana statuetką Oscara dla najlepszego filmu obcojęzycznego historia podstarzałego skrzypka, który nie-

spodziewanie dla samego siebie staje się opiekunem małego rosyjskiego chłopca – film *Kola* (1996). Jan Svěrák nakręcił jeszcze dwa filmy: *Ciemnoniebieski świat* (*Tmavomodrý svět*, 2001) opisujący historię czeskich lotników walczących w czasie II wojny światowej w szeregach RAF-u. Film ten nie znalazł swojego polskiego dystrybutora. Ostatnim jak dotąd dziełem tego reżysera są *Butelki zwrotne* (2008). Perypetie niemłodego już Josefa Tkalousa stały się najbardziej kasową komedią w historii czeskiego kina. O sympatii polskich widzów dla dokonań reżysera niech świadczy fakt, że podczas pierwszego weekendu po premierze na film wybrało się aż 25 tysięcy widzów.

Jan Hřebejk, na stałe współpracujący ze scenarzystą Petrem Jachovským i producentem Ondřejem Trojanem, okreśłany jest często mianem najpopularniejszego „mainstreamowego” reżysera czeskiego. Pierwszym ważnym filmem tego zespołu był obraz *Pod jednym dachem* (1999), który zapoczątkował ich trwającą do dziś dobrą passę. Zarówno ten film, jak i komediodramaty *Musimy sobie pomagać* (2000) i *Pupendo* (2003) opowiadają o losach zwykłych ludzi, którym przyszło żyć w wyjątkowym momencie historii oraz o tym, w jaki sposób ta wielka i odległa historia wpływa na ich życie. Akcja pierwszego z nich rozgrywa się na tle Praskiej Wiosny, drugiego – osadzona została w czasach II wojny światowej, zaś ostatni z powyżej wymienionych mówią o la-

tach osiemdziesiątych i nastrojach schyłkowego komunizmu. Inne, znane również polskim widzom (na razie oprócz najnowszych *U mě dobrý*, 2008 i *Kawasakiho růže*, 2009) filmy tego reżysera koncentrują się na ważkich sprawach czeskiej współczesności – mozaikowe *Na złamanie karku* (2004) traktuje o problemach związanych z otwarciem granic i globalizacją, takich jak uchodźcy czy rasizm. *Piękność w opalach* (2006), podobnie jak *Niedźwiadek* (2007) i najnowszy z prezentowanych w Polsce *Do Czech razy sztuka* (2008), są wypowiedzią o skomplikowanym życiu uczuciowym dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków. Ostatnie dwa z wymienionych spotkały się w Czechach z niezbyt entuzjastycznym przyjęciem, zaś reżyserowi zarzucano, że jego filmy „powstają taśmowo”. Nieco przychylniej przyjęto nieprezentowany dotychczas w Polsce film *U mě dobrý* (2008). Twórca stara się tu nawiązać do tradycji własnych opowieści o czasach minionych, nawet jeżeli w tym przypadku mowa o historii dziejącej się w środowisku drobnych oszustów początku lat dziewięćdziesiątych. I muszę przyznać, że z całkiem niezłym skutkiem – był to pierwszy od dłuższego czasu naprawdę zabawny film Hřebejka. Najnowszy film *Kawasakiho růže* (premiera w Czechach 21.12.2009) poświęcony jest problematyce inwigilacji i lustracji w środowisku czeskich pracowników naukowych.

Pisząc o współczesnej czeskiej kinematografii nie sposób pominąć uwielbianego w Polsce Petra Zelenki, scenarzysty i reżysera (także teatralnego). Najbardziej charak-

teryistyczne dla jego filmów jest studium kuriozów, zarówno sytuacyjnych, jak i osobowościowych. W *Guzikowcach* (1997), *Samotnych* (2000, reż. David Ondříčka, Zelenka jest współautorem scenariusza) czy *Opowieściach o zwyczajnym szaleństwie* (2005) spotykamy niesamowite wręcz panoptikum dziwaków, którzy są przez twórców stawiani w dość osobliwych sytuacjach. Być może dzięki temu łatwiej jest nam zaakceptować ich dziwactwa, a nawet polubić te postaci. W tym właśnie tkwi sukces filmów, które w pełni zasługują na miano wyrafinowanej rozrywki dla inteligentnych widzów. Podobny typ humoru prezentuje też pseudodokument *Rok diabła* (2002) opowiadający o znanych postaciach czeskiej sceny muzycznej, w których rzeczywiste osoby, w tym lubiany w Polsce bard Jaromír Nohavica, ukazywane są w zupełnie nieprawdopodobnych sytuacjach. Co ciekawe, Petr Zelenka nie trzyma się kurczowo raz obranego kierunku, dzięki czemu mogliśmy zobaczyć film *Bracia Karamazow* (2008) – opowiadający o czeskiej grupie teatralnej, której przyszło prezentować swój spektakl w nietypowych wnętrzach huty. Działania będące częścią spektaklu przenikają się z wydarzeniami, które rozgrywają się w otoczeniu aktorów. Film ten, mimo że znacząco odbiega od dotychczasowej twórczości reżysera, został dobrze przyjęty zarówno przez publiczność, jak i przez krytykę. Jak jednak można było oczekiwać, nie pociągnęło to za sobą kasowego sukcesu.



Kadr z filmu *Guzikowcy* (1997)

W gronie interesujących twórców młodego pokolenia nie może zabraknąć Sašy Gedeona i Bohdana Slámy. Pierwszy z nich jest twórcą znanego także w Polsce *Powrotu idioty* (1999), historii ozdrowieńca z zakładu dla nerwowo chorych, wrażliwego Františka, który trafia w sam środek poplątanych relacji rodzinnych. Z kolei Sláma koncentruje się w swojej twórczości na czeskiej prowincji, która niewiele ma wspólnego z folderową Pragą. To Północne Morawy w *Dzikich pszczołach* (2001), silnie zindustrializowany region Mosteckí w *Szczęściu* (2005) i południowe Czechy w *Moim nauczycielu* (2008), w każdym przypadku chodzi o miejsca zapóźnione cywilizacyjnie. Bohaterowie filmów Slámy nie są zamożni, wykształceni i nie mają dostępu do dóbr kultury. Natomiast wszyscy, po swojemu, szukają miłości.

Na wzmiankę zasługuje jeszcze wiele ciekawych filmów i twórców (*Seks w Brnie* Vladimíra Morávka, filmy Alice Nellis, Filipa Renča, Davida Ondříčka i wielu innych), ale w niezbyt obszernym artykule nie sposób pochylić się nad każdym z nich. Uważam jednak, że pisząc o czeskiej kinematografii, nie można pominąć oryginalnej, posługującej się różnymi technikami animacyjnymi, twórczości Jana Švankmajera. W Polsce jest ona znana głównie bywalcom festiwalu filmowych. To opowieści niezwykle, i to zarówno w treści, jak i formie, w których do głosu dochodzą ludzkie fascynacje – w *Spiskowcach rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, 1996), obsesje – w *Szalonych* (*Šílení*, 2005) czy strach przed nieznanym w filmie *Otik* (*Otesánek*, 2000).

Na zakończenie chciałabym jeszcze dodać kilka słów na temat czeskich filmów dokumentalnych, tym bardziej że w ostatnich latach kilka trafiło do dystrybucji kinowej w Polsce. Najciekawszymi są z całą pewnością *Czeski sen* (2004, reż. Vít Klusák i Filip Remunda) i *Obywatel Havel* (2008, reż. Miroslav Janek, Pavel Koutecký), dobrze przyjęte przez polską publiczność. Pierwszy z nich jest krytyką społeczeństwa konsumpcyjnego, a jednocześnie swoistym pytaniem o siłę i wpływ reklamy. Drugi jest dziełem absolutnie wyjątkowym w skali światowej – to historia prezydentury Václava Havla. Kamera towarzyszy bohaterowi niemal zawsze i wszędzie, nawet w momentach tak dramatycznych jak pogrzeb pierwszej żony, czy podczas cichego ślubu z obecną żoną, Dagmar Veškrnovą. Twórcy stają się nawet świadkami nieoficjalnych rozmów oraz uszczypliwych nieraz uwag pod adresem innych polityków.

Nie budzi wątpliwości, że kino czeskie wyszło z okresu transformacji ustrojowej obronną ręką. I choć sami Czesi twierdzą, że brakuje w nim dzieł wybitnych, niezmiennie chodzą do kina na rodzime produkcje. Oczywiście w kinematografii naszych południowych sąsiadów znaleźć można zarówno filmy ciekawe artystycznie, jak i kompletnie miałkie. Jednak stałe zainteresowanie kinem czeskim w Europie, a także i w Polsce, świadczy o tym, że twórcy znad Wełtawy mają wiele do powiedzenia. I możemy się spodziewać, że nie powiedzieli jeszcze ostatniego słowa.

Wszystkim wielbicielom czeskiego kina warto przypomnieć, że na przełomie kwietnia i maja w Cieszynie i Czeskim Cieszynie odbywać się będzie 12. Przegląd Filmowy Kino na Granicy – można tam będzie zobaczyć dawne i najnowsze filmy czeskie.



Zbigniew Natkaniec, *Bez tytułu*,
fragment instalacji, archiwum Galerii Sztuki
Współczesnej w Opolu

Łukasz Kropiowski

Kameralna natura wszech rzeczy

O instalacjach Zbigniewa Natkańca

Kiedy oglądam prace Zbigniewa Natkańca, przypomina mi się opowiadanie J.L. Borgesa Biblioteka Babel. Nie tylko ze względu na formy architektoniczne, którymi często posługuje się artysta – symboliczne i jak gdyby odniesione do struktury wszechświata, unoszące się wśród gwiazd i planet (Borges opisywał bibliotekę-wszechświat, składającą się, według przypuszczeń bibliotekarzy, z nieskończonej ilości sześciobocznych pomieszczeń, z których każde stanowiło jej środek) – ale też ze względu na swego rodzaju absolutny potencjał odniesień tej sztuki. W Bibliotece Babel niewielkie woluminy zawierają „wszystkie struktury słowne, wszystkie warianty, na jakie pozwala dwadzieścia pięć symboli graficznych”, wszystkie myśli filozoficzne i ich refutacje. Niewielkie i niewiele znaczące elementy, z których tworzy Natkaniec, stają się symbolicznie ujętymi pierwiastkami bytu – oglądanymi, kontemplowanymi i skrupulatnie gromadzonymi.

Artysta używa materiałów bliskich naturze. Kształty tworzą układy niewielkich, drewnianych prostopadłościanów, sploty płótna i ślady farby. Forma dzieł jest wielowątkową grą ze zmiennością. Regularne figury geometryczne zespolone zostają z chaosem szczegółu, architektoniczna ścisłość z silną ekspresją wyrażoną barwą, nawarstwianiem i „chwiejnością” konstrukcji. Wolumen brył zestawiany jest z dwuwymiarowością płócien malarskich, na których są sytuowane. Instalacje charakteryzuje także pewna kombinatoryka – składają się z „atomów”, multiplikowanych modułów dodawanych do siebie, których konfiguracje mogą z czasem ulec zmianie (artysta nazywa to „malowaniem w przestrzeni”). Prace wymieniają się elementami, przestrzenny układ jest niestały, a także otwarty – kolejne segmenty mogą być dostawiane w nieskończoność. Poszczególne moduły wiążą włókna sznurków – kapilary łączące i konfrontujące formy.

Kontrasty i owa permutacyjność mnożą sprzeczności zawarte w dziełach, potęgają wrażenie niemożliwości pewnych zestawień, które jednak okazują się naturalnymi w sztuce Natkańca: jarmarcznych śmieszności i metafizycznego skupienia. Artysta postrzega strukturę rzeczywistości jako całość złożoną z różnorodnych warstw,

które ujednocia. Łączy codzienne drobiazgi z ciałami niebieskimi, emocjami, wspomnieniami, asocjacjami, czy śmiercią, na czym zresztą nie poprzestaje, zwracając się także ku kontemplacji metafizycznej. Powstają karkołomne zestawienia nostalgicznych utensyliów z matematycznymi prawidłowościami, absolutu z konstrukcjami mającymi w sobie jakąś cyrkowość. Atomy rzeczywistości zamieniają się funkcjami

– krzesło unosi się w przestrzeni jako planeta, najmniejszy element filigranowej pracowni – złoty trójkąt na mikroskopijnym płótnie głosi absolut.

Wielość wątków sztuki Natkańca początkowo jest trudna do ogarnięcia. Jednak wrażenie zdezorientowania spowodowane ogromną ilością motywów z czasem łagodnieje, gdy zauważy się ich powtarzalność.

Elementy instalacji poddawane są specyficznemu znakowaniu – tabliczki i etykiety nadają formom numer i „katalogują” je. Kształty piętnują niewielkie, ale mnogo pokrywające, chorągiewki – osaczające, zdobywające i przywłaszczające. Pojawiają się obiekty przypominające chorągwie ceremonialnie określające przynależność. Natkaniec przedstawia – również autoironicznie – obsesję nazywania i kolekcjonowania prowadzącą do podporządkowywania poprzez te klasyfikacje. W wizerunkach głów podobnych poduszkom na szpilki, nakłuwanych różnymi znakami, „oswojonego” człowieka-kukły z przypiętą etykietką odczuwalny jest niepokój towarzyszący zamykaniu w konwencji. Wrażenie represywności dotyczy nie tylko ciała, ale również duchowości – patetyczne lub demotyczne „totemy” próbują zakłócić sacrum w usługny talizman podległy ludzkiemu umysłowi.

Kolejnym refrenicznie powtarzającym się tematem, pozornie odmiennym, jednak ściśle wiążącym się z poprzednim, jest podróż. Motyw powszechnie przywodzący na myśl przygodę i poczucie wolności towarzyszące przekraczaniu granic w sztuce Natkańca kojarzy się ze zmęczeniem i ciężarem. Szara walizka porusza się po nieskończonych torach – obciążona i spowalniana przez nadmierny ła-

Łukasz Kropiowski,

ur. 1981. Historyki sztuki, absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się sztuką współczesną, pracuje w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu. Publikacje w wydawnictwach GSW – w katalogach, kwartalniku „artpunkt” oraz w Piśmie Artystycznym „Format” (Wrocław). Mieszka w Opolu.



Zbigniew Natkaniec, *Malowane w przestrzeni*, fragment instalacji, archiwum Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu

dunek, mozolnie trwa w monotonnym rytmie. Skrępowana i bezwolna głowa podróżuje na dachu samochodu. Zauważalne jest uczucie uzależnienia od zewnętrznych warunków i interwencji – samochód zaopatrzonej jest w sznur do ciągnięcia niczym zabawka, statki zdane są na powiew wiatru. Artysta za motto peregrynacji, swoistej metafory życia, zdaje się przyjmować słowa J. W. Goethego: „Liść miotany wiatrem często przypomina ptaka”. To odczuwanie rzeczywistości jako naczyń połączonych, stwarzających zależności i uzależnienia, powiązania i nieprzewidywalne mechanizmy, niewątpliwie nosi rys fatalizmu, czasem wprost ciężącego fatum, jak w instalacji *Przylądek Horn* – komentarz, na którym statkom towarzyszą pochłonięte przez głębiny ich bliźniacze duchy.

Pojawiają się motywy vanitatywne. Jednak te bezpośrednie odniesienia do śmierci – zwierzęce czaszki, powielane lub wieńczące instalację (*Supernowa*) – są równie niepokojące, co ludyczne, mające w sobie coś z groteskowego tańca śmierci.

Obecna w tej sztuce jest także pewna sfera, której nie da się określić wprost; pozostawiona wrażeniu czy przecuciu tajemnica, o której artysta pisze: „Pogrążony w przemijalnym dotykam kruchej materii i czasem natrafiam na jakiś ślad – może jest to gwiazdny pył?”. Ewokują ją drobne symbole i majestatyczne formy architektoniczne – hieratyczne wieże, konstrukcje mające w sobie coś niedostępnego, przytłaczającego. Także pewną mistyczną emanację przejawia geometria instalacji – prawidłowość dostojnie sytuowanych w przestrzeni sześcianów, kul, okręgów, graniasto- i ostrosłupów zdaje się skrywać w sobie moc.

Przekrój motywów ukazuje kompleksowość sztuki Natkańca – próby łączenia odległych czy wprost antynomicznych pierwiastków w jednolity system (dzieło sztuki). Esencją tego całościowego ujmowania świata jest symbol kuli – bryły często pojawiającej się w pracach artysty. Zawiera on sumę wszystkich odniesień: ujmuje materię, gdyż pod pewnymi postaciami jest symbolem głoszącym kruchość świata zmysłów, funkcjonuje także jako jeden z atrybutów personifikacji piękna zmysłowego, rozum – co narzuca jej matematyczna regularność – jest atrybutem personifikacji inteligencji, a także personifikacji wiedzy. W końcu ma bardzo silne konotacje metafizyczne, odnosi się do absolutu: oznacza doskonałość i wszechobecność Boga, a także samego Boga – w koncepcjach Platona i Alaina de Lille (XII-wieczny teolog i poeta pisał o Bogu jako rozumowej kuli, której środek jest wszędzie, a powierzchnia nigdzie).

Symbol ten podsuwa także myśl o specyficznej epistemologii sztuki Natkańca – próbach znalezienia punktów oparcia w postrzeganiu rzeczywistości, ogarnięcia jej oraz zrozumienia zjawisk. Percepcję świata odnosi artysta do sensualizmu, szczególnie odczuć haptycznych i wizualnych (często pojawia się dłoń lub pędzel). Do racjonalizmu, o czym mówi to, co wymierzone i regularne. A sztukę postrzega jako nośnik treści transcendentalnych. Następuje tu odwrócenie ról w relacji sztuka – artysta. Twórca jest narzędziem, swego rodzaju medium (stąd przedstawienia głowy z powbijanymi pędzlami, kukły prezentowanej jako *artiste peintre*), które poprzez sztukę zdolne jest do medytacyjnej kontemplacji ale także do szachu dionizyjskiego przywołującego wizje ukazujące sfery niedostępne innym rodzajom pojmowania.

Specyfika tej sztuki wynika z pewnej pedanterii zarówno formy, jak i postawy wobec rzeczywistości. „Pedanteria” nie jest w odniesieniu do twórczości Zbigniewa Natkańca pojęciem pejoratywnym. Jest to jej immanentna cecha wynikająca z rzetelnego charakteru. Być może jeszcze jedno upodoba ją do opowiadania Borgesa – wiara w istnienie ostatecznego porządku tkwiącego w głębi przypadkowej płataniny świata i poszukiwanie perspektywy, która by ujawniła ten ład. „Gdyby wieczny podróżnik przebywał ją [Bibliotekę Babel] w jakimkolwiek kierunku – pisze Borges – stwierdziłby po upływie wieków, że te same tomy powtarzają się w takim samym chaosie (który, powtórzony, byłby jakimś porządkiem: Porządkiem)”.

Zbigniew Natkaniec,

ur. 1961. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu (Wydziały: Architektura Wnętrz, Malarstwo – dyplom w 1987 r. w pracowni malarstwa prof. Jacka Waltosia). Interesuje go rysunek, malarstwo, rzeźba, instalacja. Pokazywał swoje prace na wystawach indywidualnych: *Prezentacja dyplomowa* (Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań, 1987); *Promocje: Zbigniew Natkaniec* (Galeria Sztuki Współczesnej, Opole, 1994); *Obiekty* (Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1999); *Malowane w przestrzeni* (Galeria Sztuki Współczesnej, Opole, 2003) i licznych wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Tamara Derda

Panna i smok

W Muzeum Diecezjalnym w Opolu, na ekspozycji rzeźby średniowiecznej, napotykamy charakterystyczną dla tamtego czasu drewnianą rzeźbę polichromowaną w kształcie popiersia „panny ze smokiem”. Prezentowana w gablocie pośród trzech innych popiersi niewieścich przedstawia młodą, urodziwą kobietę o pełnej wdzięku twarzy, z długimi rozpuszczonymi włosami, w złotej koronie na głowie, w bogatej czerwonej sukni i granatowym płaszczu ze złotymi lamówkami – trzymającą zielonego smoka w lewej ręce i miecz w prawej. Któż to?! Co to za święta śliczna niczym postać z czarodziejskiej baśni, i skąd, bo to najdziwniejsze!, ten smok? Metryczka informuje sucho, że jest to św. Małgorzata z parafii Poniszowice na Śląsku, datowana ok. 1510 r.

Z pomocą naszej ciekawości przychodzi hagiografia, a wraz z nią niezwykle fascynująca dziedzina historii sztuki – ikonografia – pozwalająca nie tylko zrozumieć symbolikę przedmiotu, który przypisany postaci pełni funkcję tzw. atrybutu, ale także zidentyfikować anonimową w sztuce sakralnej postać (podobnie jak alegoria – w świeckiej), a dzięki temu odkryć sens całości przedstawienia.

Nie może nie zastanawiać, czy ludzie współcześni średniowiecznemu artyście rozumieli takie ukryte sensy? Wykształceni zapewne tak, gdyż były kodami, którymi

przesycone jest np. niderlandzkie malarstwo tzw. jesieni średniowiecza. A my – czy możemy pojąć treści, które trafiają do nas dzisiaj i które przez całe wieki starały się przekazywać nam swoje przesłanie? W dzisiejszym świecie, wśród naporu wizualizacji i zalewie różnorodnych obrazów, takie przedstawienie jest kolejnym skazanym na powierzchowny ogląd. Ale powaga sal muzealnych i – nie ukrywajmy! – nasza ciekawość każe nam się zatrzymać, zastanowić i poszukać... Dlatego przyjrzyjmy się bliżej najpierw atrybutom.

Definicja atrybutu mówi, że w ikonografii jest to przedmiot o charakterze symbolicznym, ściśle związany z życiem lub działalnością przedstawionej postaci, który dodawany jako jej znak rozpoznawczy pozwala ją zidentyfikować. Atrybuty mogą być historyczne czy też legendarne, wyobrażające w sposób skrótowy jakiś fakt z życia lub legendy owej osoby oraz indywidualne – określające ją bliżej. Mogą też nawiązywać do narzędzi męczeństwa (np. miecz). Największą rolę odegrały one w chrześcijańskiej sztuce okresu średniowiecza, kiedy stosowano je najczęściej, i najliczniej, dla identyfikacji wyidealizowanych przeciw postaci.

Dziewica ze smokiem jako atrybutem – jak podpowiadają nam leksykony ikonograficzne – jest rozpoznawana jako święta Małgorzata z Antiochii. Przekazy hagiograficzne mówią, że św. Małgorzata jest świętą męczennicą wczesnego Kościoła, która żyła na przełomie III i IV w. i straciła życie ok. 307 r. Urodziła się w Antiochii pizydyskiej (na obecnym terytorium Turcji), jako córka kapłana pogańskiego Edejusza. Wcześnie osierocona przez matkę, była wychowywana przez piastunkę – chrześcijankę, która zaszczerpiła w niej wiarę chrześcijańską. Dlatego jako młoda dziewczyna przyjęła w Antiochii chrzest, poświęcając się Jesusowi. Do męczeńskiej śmierci doprowadziły ją dwie okoliczności: liczne prześladowania chrześcijan za panowania cesarza Dioklecjana oraz – na poły już legendarna – odrzucona miłość namiestnika rzymskiego w Antiochii, Olibriusa, któremu odmówiła ręki, twierdząc, że jej serce należy do Chrystusa. To zdecydowało o jej losie: została poddana okrutnym torturom i osadzona w więzieniu. I tam ukazał jej się szatan pod postacią przerażającego smoka zięjącego ogniem. Małgorzata przepędziła go mocą znaku krzyża. Wówczas nastąpiło cudowne zagojenie ran, zadanych jej na mękach przez oprawców. Wieść o tym niezwykłym wydarzeniu przyczyniła się do licznych nawróceń, co spotęgowało nienawiść prześladowców. W obliczu owych coraz liczniejszych nadprzyrodzonych wydarzeń namiestnik skazał niezłomnie trwającą w swej wierze męczennicę na wyrok śmierci przez ścięcie mieczem.

Częste w tego typu legendach jest łączenie elementów czysto hagiograficznych z romanso-

Tamara Derda,

Absolwentka historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i podyplomowych studiów bibliotekoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim o specjalności zbiory zabytkowe w bibliotekach; pracuje jako kustosz w Oddziale Muzycznym Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Opolu. Interesuje się ikonografią sztuki średniowiecznej. Mieszka w Opolu.

wymi (podobnie jak np. w żywocie św. Barbary), co pozwalało tym silniej podkreślić cnotę czystości bohaterki tych opowieści, okrucieństwo rzymskich urzędników i na pewno czyniło opowieść bardziej atrakcyjną dla odbiorców.

Z tego krótkiego żywota zostały zaczerpnięte i trwale przypisane ikonografii św. Małgorzaty dwa elementy jako jej charakterystyczne, indywidualne i nieodłączne atrybuty – smok i miecz. Widzimy je również przyglądając się opolskiej rzeźbie. Św. Małgorzata powszechnie jest przedstawiana jako młoda kobieta z małym smokiem – czasem smok siedzi świętej na dłoni lub na trzymanej księdze, bywa też, że święta depcze wijącego się wokół jej stóp smoka lub stoi na cielsku pokonanej bestii, w innych wariantach przebija go mieczem, godzi w jego paszczę drzewcem w kształcie krzyża, a nawet, panując nad smokiem, trzyma go na pasku bądź sznurku. Niektóre wyobrażenia ukazują, jak wyskakuje z brzucha smoka przebijanego krzyżem. Niekiedy widnieje również z narzędziami tortur, np. mieczem, a także z palmą męczeństwa i małym krzyżem w dłoni. Taki wizerunek świętej, z niewielkimi różnicami, stworzyła sztuka europejska na Wschodzie i Zachodzie.

Postać św. Małgorzaty cieszyła się wielką popularnością w średniowieczu, należała ona do najbardziej czczonych świętych. Jej kult szerzył się na Zachodzie za pośrednictwem krzyżowców, którzy zetknęli się z nią w Azji Mniejszej i na Wschodzie. W krajach niemieckojęzycznych została włączona do grupy czternastu świętych wspomoczeni, którzy pomagają w potrzebach duszy i ciała. Jako jedna z najważniejszych świętych dziewic wraz ze świętymi Dorotą, Barbarą i Katarzyną Aleksandryjską (a czasem Urszulą, Apolonią Aleksandryjską lub Otylią) tworzy grupę Czterech Świętych Dziewic występujących razem w żywotach i ikonografii. O jej rozpowszechnionym kulcie świadczy fakt, że spotykamy tę świętą w całej Europie w niemal wszystkich dziedzinach i technikach sztuki, także w cyklach odtwarzających sceny z jej życia, z legendy o jej męczeństwie, na freskach, witrażach, mozaikach, rzeźbach, miniaturach, rysunkach piórkiem i tkaninach. W Polsce ukazywano ją według schematów przyjętych powszechnie w sztuce europejskiej. Przyjął się więc wizerunek niewiasty poskramiającej smoka, zgodnie z przekazem legendy. Najstarsze i najliczniejsze przedstawienia zachowały się na ziemi krakowskiej, przede wszystkim w gotyckim malarstwie tablicowym, gdzie pojawia się w wielofigurowych kompozycjach ołtarzy maryjnych, np. w scenie *Sacra Conversazione*, czyli Świętej Rozmowy. W rzeźbie występuje najczęściej w licznych na Śląsku ołtarzach tzw. Czterech Dziewic, popularnych tu od końca XIV w. – czego przykładem może być zachowana w Opolu, w kościele „Na Górcie” pw. Matki Boskiej Bolesnej i Św. Wojciecha, środkowa część reprezentacyjnej, rzeźbionej nastawy ołtarzowej (z ok. 1400 r., przeniesiona ze Skorogoszczy), ukazująca Matkę Boską z Dzieciątkiem w otoczeniu czterech najpopularniejszych świętych: Katarzyny, Doroty, Agnieszki i być może właśnie św. Małgorzaty – w tym wypadku, prawdopodobnie za sprawą różnych zawirowań dziejowych, pozbawionej atrybutów. Występuje w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu w rzeźbionych tryptykach gotyckich, a na Ziemi Opolskiej jej postać od-



Święta Małgorzata, Śląsk, ok. roku 1510

Śącza, gminy Góra Świętej Małgorzaty i gminy Tuchola. Jej wspomnienie przypada na 13 lub 20 lipca, stąd też jej imię nadano letnim kwiatom – „margerytkom”. Imię to należy do najpopularniejszych imion żeńskich w Polsce.

Warto także dodać, że smok i wąż to w języku symboli określenia zamienne. Smok jako wytwór fantastyczny jest hybrydą posiadającą skrzydła, pazury i ogromną paszczę ziejącą ogniem. Ze względu na swoją postać sprzeczną z naturą, w większości religii Bliskiego Wschodu uchodził za istotę nieprzyjazną bogom. W sztuce ludów azjatyckich bywa często symbolem kataklizmu, nieposkromionych żywiołów. Zwycięstwo nad smokiem oznacza w wielu mitach pokonanie chaosu i ciemności. W kosmogonii żydowskiej smok występuje w postaci Lewiatana albo Rahaba (Księga Psalmów, Hioba, Izajasza, Jeremiasza, Ezechiela). Natomiast w Piśmie Świętym, podobnie jak wąż, symbolizuje szatana i jego potęgę, nieprzyjaciela rodzaju ludzkiego. W Apokalipsie smok, budzące grozę monstrum, jest symbolem przeciwnika Bożego, który od początku próbuje niszczyć działanie Mesjasza:

„I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł, i już się miejsce dla

należć możemy na sklepieniu pojezuickiego kościoła Podwyższenia Krzyża Świętego w Brzegu w monumentalnej barokowej polichromii iluzjonistycznej nawy głównej *Triumf Krzyża Świętego adorowanego przez Trójcę Świętą i rzesze świętych* Jana Kubena z 1739–1745, gdzie pojawia się pośród proroków, apostołów, ojców Kościoła, świętych i męczenników. W ludowej pobożności Święta Małgorzata stała się, podobnie jak święte Barbara i Katarzyna, królową, stąd korona na jej głowie. Jest patronką Antiochii, a w Polsce – Poznania, Nowego Sącza i Tucholi oraz blisko 70 kościołów (m. in. niedaleko stąd – w Bytomiu). Występuje także w herbach wielu miejscowości, na przykład w herbie Nowego

nich w niebie nie znalazło. I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię” (Ap. 12,7-9). Dlatego motyw pokonanego smoka symbolizuje zarówno klęskę szatana, jak i triumf Chrystusa.

Smok w sztuce zachodnioeuropejskiej zagnieździł się zwłaszcza w średnio-wiecznej ikonografii chrześcijańskiej, gdzie ma znaczenie symboliczne. Jednym z ulubionych tematów sztuki sakralnej jest zwycięstwo nad smokiem – szatanem. Już we wczesnym średniowieczu utrwała się typ plastyczny smoka jako uskrzydłonego monstrum, groźnego gada pokrytego grubą łuską, o głowie krokodyla lub wilka. Motyw smoka pojawiający się w plastyce romańskiej oraz w inicjałach manuskryptów nawiązuje zawsze do symboliki zła. W XV w. smok apokaliptyczny przyjmuje coraz częściej postać diabła czy bazyliuszka – hybrydy węża z głową koguta, co stanowi także symbol diabła, antychrysta, grzechu i śmierci. Najbardziej znanymi w sztuce pogromcami smoka są św. Archanioł Michał, św. Jerzy – rycerz walczący ze smokiem (np. w imponującej i znanej w Polsce monumentalnej późnogotyckiej drewnianej rzeźbie Hansa Brandta w Dworze Artusa w Gdańsku z 1487 r.) i – właśnie św. Małgorzata, której wizerunek uobecnia ów sens zwycięstwa. Ten sens dopełnia jeszcze miecz, który jako indywidualny atrybut będzie tutaj symbolem męczeńskiej śmierci przez ścięcie, lecz ogólnie, w ikonografii, jest symbolem siły wiary i zwycięstwa nad mocami piekielnymi i jako obosieczna broń Chrystusa Apokaliptycznego – symbolizuje ostateczne życie lub śmierć.

Tak więc smoki znane z mitów, baśni i legend – jak choćby nasz rodzimy, spod Wawelu, ten z popularnej opowieści – są i dziś obecne w literaturze i filmach gatunku fantasy (jak choćby nasz *Wiedźmin*). Często nawet sprzyjają bohaterom, są im przychylne – ich wyraźnie negatywny sens uległ osłabieniu czy nawet zatarciu. A w przypadku tak zamierzchłych przedstawień, jak te spotkane np. w naszym Muzeum Diecezjalnym, ich dawna wymowa staje się niejasna. Jednak czyż smok – symbol złych mocy, pokus oraz wszelkich strapień i słabości – nie staje na drodze każdego z nas? Bo przecież każdy ma w życiu swojego smoka, z którym przychodzi mu się rozprawić, i oby tak stanowczo jak św. Małgorzata.

Wybrana literatura

Encyklopedia Katolicka, red. S. Wielgus, t. 11, Lublin 2006, s. 1014-1015.

Forster D., OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.

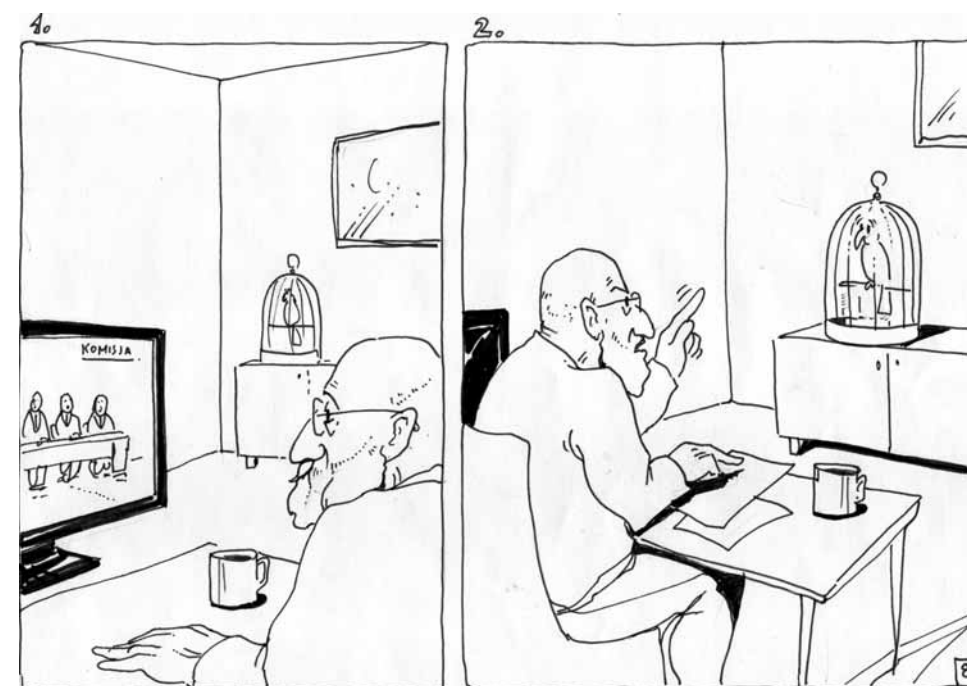
Lurker M, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989.

Skarga X. P., *Żywoty świętych starego i nowego zakonu*, t. 2, Petersburg 1862, s. 67-69.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, wydanie nowe, Warszawa 1996.

Pan Lolek Pana Bolka

Bolesław Polnar



Łukasz Kropiowski

Artyzm i strach

Mariusz Dudek, Zygmunt Moryto, Bolesław Polnar, Opole Gł./ Kraków Gł./ Opole Gł., Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 7–31 stycznia 2010 roku

Artyści biorący udział w wystawie poznali się w Opolu, studia ukończyli na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, podobno mieszkali nawet na tej samej studenckiej stacji, choć nie w tym samym czasie – Polnar uzyskał dyplom w 1977 roku, Moryto w 1979, a Dudek w roku 1985. Oprócz prywatnej znajomości i dyplomu krakowskiej uczelni łączy ich tradycyjne **medium malarstwa**, a na wystawie w Galerii Sztuki Współczesnej także motyw postaci kobiety, pojawiający się na płótnach. Skrajnie odmienne potraktowanie owego motywu uzmysławia, że dzieli ich wszystko inne. Kobieta jako ucieleśniona zmysłowość, kobieta jako element martwej natury, kobieta jako odzwierciedlenie egzystencjalnego lęku...

Ekspozycję otwiera sala z pracami Bolesława Polnara – twórczość doskonałej kreski, linearnej subtelności, ukazującej kobiece piękno i męskie rozterki. Podstawą kolorystyczną prac jest biel, czerń i szarość ożywiane głównie przez szlachetne czerwienie, błękity, ale też konfrontowane z surowością nagiego płótna. Kompozycje wyznaczone są z silnie działającymi kierunkami pion – poziom oraz mocnym akcentem symetrii, jednak nie jest to monotonna prawidłowość, wykreślone kierunki przełamują diagonale i **abstrakcyjna** ekspresja kreski malarskiej. Prace artysta stara się urozmaicić wątkami typograficznymi, raczej ozdobnymi niż wzmagającymi emocjonalny ładunek prac.

Polnar prezentuje stylizowane ujęcia portretowe złożone z dwóch płaszczyzn: podobizny (w ujęciu do pasa lub całopostaciowym) i drugiego planu symbolicznej czy może bardziej alegorycznej „narracji”. Do grona kobiet o pewnego typu wyrazistej urodzie i kruczoczarnych włosach, do których malarz przyzwyczał w swych pracach,



Obrazy Mariusza Dudka

dołącza dziewczęco smukły, domniemany właściciel paska *Armani* – przypadkowego znaleziska autora na opolskim rynku. I tu uwaga na marginesie: czyżby był to symptom nowej ery „sztuki znalezionej” i zamiast strzępów parasoli i zardzewiałych kół rowerowych „sztuki ubogiej” nastąpi czas firmowych wytworów salonów mody „sztuki bogatej”? Najmocniej z kompozycji portretowych działa hieratyczny w ujęciu Jan Berdak, ukazany jako władca kobiecych fantomów – twórców swej imaginacji i sztuki.

Malarstwo Polnara to jednak przede wszystkim studium atmosfery pożądania, kobiecej cielesności, gibkości odczutej wizualnie, ale nie tylko – *Salsa* mogłaby być alegorią zmysłu dotyku. Ta twórczość to także studium stosunku kobieta – mężczyzna, pełnych sprzeczności doświadczeń bolesnej symbiozy i ekstatycznego pasożytnictwa. *Świt* zaskakuje emocjami zawartymi w obrazie: czy ukazuje szczęście zespolenia, co sugeruje pełne oddania ułożenie rąk, czy znużenie, prostrację wywołaną przez rutynę, o czym może świadczyć kolor i bolesna ekspresja linii? Kobiece sylwetki powracają w wyobraźni malarza, powodując dręczące uczucie *Déjà vu*, wsączając się w umysł niczym sukubk zniwalaający we śnie. Lub odwrotnie – *Rozmowa z Füsslím* ukazuje inkuba lub siłę mroczniejszą, lecz równie pożądaną, ogarniającego kobiece ciało, spowijającego umysł w ciemność, a budzącego libido. Tytułowy dyskurs z romantycznym malarzem, jak i cała sztuka Bolesława Polnara, idzie bardziej w stronę estetyki zależności, fascynacji i mroków pierwiastków kobiecych i męskich niż nieokielzanych demonów, grozy i fantasmagorii umysłu Füssliego.



Obrazy Zygmunta Moryty

Na prezentację Mariusza Dudka składają się prace obracające się w sferze jednego konceptu – „poszukiwania potrójnego kontrapunktu w malarstwie”. Artysta zafascynowany muzyką i starający się prezentować swe prace przy utworach Bacha, Beethovena, Schönberga czy Szostakowicza pragnie, by medium, w którym pracuje, zawierało w swej istocie muzyczną esencję. Nie jest to oczywiście zamiar tworzenia ilustracji do muzyki, malarz podejmuje próbę dokonania „transliteracji”, by w jakiś sposób język muzycznej melodyki oddać poprzez farbę na płótnie, kompozycję muzyczną przełożyć na kompozycję malarską.

Jego obrazy oddziałują poprzez zestawienia kształtów i kolorów przerywane czarnymi interwałami. Dominują strefy barw intensywne (oranż, czerwień, fiolet), jednak przygaszonych, miejscami przełamanych szarością, które w zestawieniu z fakturą grubego płótna sprawiają dosyć ciężkie wrażenie. Te sfery zgaszonego koloru przełamywane są pasmami barw czystych i żywych. Do pionowego taktu abstrakcyjnego koloru o zmiennej intensywności i nasyceniu przyłącza się takt kształtu syntetycznie ujętej postaci kobiety i instrumentu muzycznego, wyznaczonych wyraźnym, płynnym konturem. Figury są multiplikowane i potraktowane jako elementy martwej natury. Artysta polirytmicznie prowadzi trzy równouprawnione tematy malarskie, często je ucinając, przerywając, wprowadzając odmienne warianty. Zabiegi te sprawiają wrażenie pewnej arytmii, „atonalności”, zerwania z łatwym kompozycyjnie uporządkowaniem. Cykl pozostaje otwarty na kolejne repetycje oraz serie koloru i kształtu.

Ten potrójny kontrapunkt, bardzo ciekawy w sferze konceptu, wewnętrznie spójny i o formie obiecująco otwartej, zauważalny jest jednak właśnie na płaszczyźnie konceptu, trudny jest do odczucia prawdziwie „witalnego”. Mariusz Dudek postawił przed swym malarstwem skomplikowane zadanie, a o trudach transmutacji przez całe wieki przekonywali się alchemicy bez reszty oddani tej idei.

Wchodząc na salę Zygmunta Moryty, ma się wrażenie przejścia ze sfery zmysłów do sfery przerażonej duszy. Mocny kontur znika rozmyty przez wezbrane, przelewające się fale plamy malarskiej. Dominują widmowe zieleń, błękity i fioleto, kolory przełamane bielą, transparentne i ulotne. W tej „wyblakłej”, eterycznej przestrzeni pojawiają się miejscami mocne akcenty czerwieni, brązu, cieniastej lub fosforycznie świecącej zieleni i głębokiej czerni. Malarz unika symetrii, postaci prezentuje często przesunięte względem centralnego punktu obrazu, jakby jego bohaterowie unikali tego obszaru dzieła, na który najchętniej pada wzrok. Sylwetki czasem są przysłonięte, „ukryte” za jakimś nieokreślonym kształtem lub rekwizytem.

Artysta podkreśla, że tematem, który interesuje go przede wszystkim, jest człowiek. Ludzką sylwetkę przedstawia każde z płócien, jednakże podstawą tej twórczości nie jest ciało, ale emocja, nie to, co zewnętrzne, choć czasem przedstawienie nosi rys portretowy, ale to, co we wnętrzu – ukryte i niepokojące. Obrazy są pełne cieni kładących się na psychice, fantasmagorii równie baśniowych co mrocznych. Jest w tym malarstwie coś z młodopolskiej „teorii nagiej duszy”, pojawiają się oswiate cie-

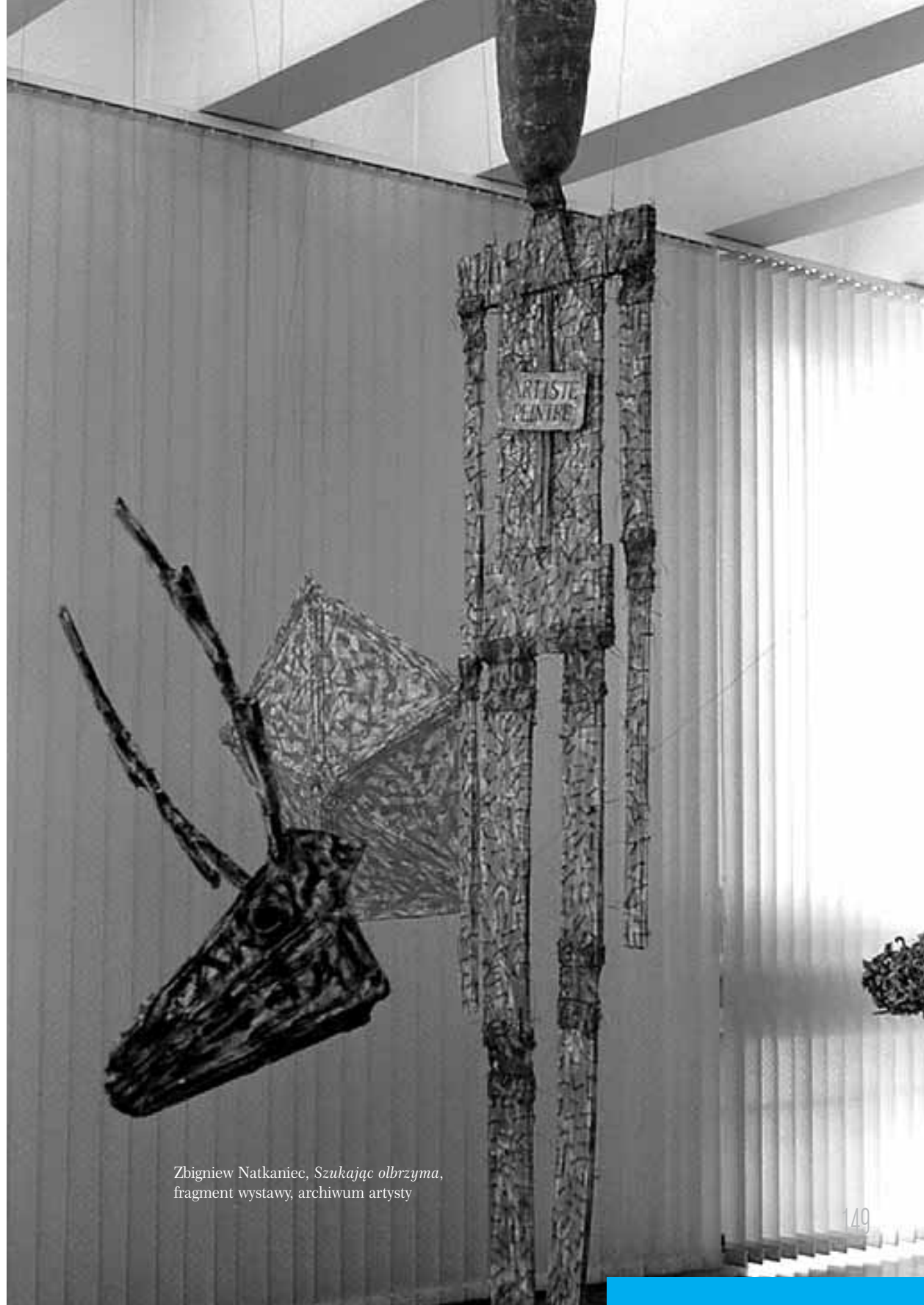


Obrazy Bolesława Polnara. Wszystkie fotografie z archiwum Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

nie melancholików, asteniczne dzieci, reminiscencje z „pijących absynt”. Patroni duchowi tej sztuki to *Totenmesse* czy *Suchotnik* – wczesne prace Wojciecha Weissa – lub cykl *Monomanie* Witolda Wojtkiewicza, które artysta parafrazuje. Postaci Moryty są zdziwione i przerażone swą obecnością na płótnach, zdezorientowane materią malarzką, która je otacza. W ich upozowaniu widoczny jest załazek szaleństwa, a z ich oczu zionie strach. Artystę interesuje malarstwo uczuć, nieznanne obszary w ludzkiej psychiki, a właściwie obszary, o których dobrze wiemy, jednak boimy się w nie zagłębiać. Prace te zawierają nieodłącznie związane z egzystencją niepokoje, pytania o sens, niepewność. Nad tym wszystkim malarz zdecydował się zatrzymać i to uznał za tworzywo swej sztuki.

Karl Jaspers, rozmyślając nad szczerością procesu twórczego, napisał: „Żyjemy dziś w epoce sztucznego naśladownictwa, przekształcania wszelkiego rodzaju duchowości w fabrykę i instytucje, samej woli w rodzaj egzystencji i czynienia – wszystko to dzieje się na podstawie rozumienia, aktorskiego przeżywania, w epoce, w której żyją ludzie, którzy chcą zarazem być i wiedzieć, czym są, ba, ludzie charakteryzujący się udawaną prostotą, udawanym doświadczeniem dionizyjskim i udawaną dyscypliną formowania, ludzie, którzy w jednej chwili pragnęliby uczynić zadość jednemu i drugiemu”. Autor nie chce być aktorem – traumy, trudne doświadczenia, rzadkie ekstazy, obsesyjne lęki i zachwyty istnieją w jego sztuce jako rzeczywistość przeżywana i stanowią jej sedno.

Zygmunt Moryto jest postacią niemalże legendarną w środowisku opolskim, przyczyniła się do tego niechęć malarza do częstego eksponowania prac i skłonność do unikania życia publicznego. Jego twórczość spowija mgiełka tajemnicy, a on sam nosi na barkach mit zagadkowego i jednego z najciekawszych artystów w Opolu. Myślę, że jego malarstwo wytrzymało konfrontację z „legendą” – prezentowana twórczość jest niepokojąco szczerą i mocną w swej emanacji „bojaźni i drżenia”. Ciekawe jest także zestawienie jego dzieła z odmiennym spojrzeniem na sztukę i rzeczywistość wysmakowanego estetycznie oka Bolesława Polnara i intelektualnym podłożem obrazów Mariusza Dudka.



Zbigniew Natkaniec, *Szukając olbrzyma*,
fragment wystawy, archiwum artysty

Aleksander Kościów

I LOVE YOU - I LOVE YOU TOO

czyli o potędze tego,
czego się spodziewamy

Wreszcie się spotykają. W deszczu, na moście. Po tym wszystkim, co każde z nich przeszło (*after all we've been through, darling*)... Ona patrzy na niego powłóczyście, on bierze ją w ramiona i mówi: – I love you.

A ona mówi:

No, co ona mówi, kto zgadnie?

Autor dialogów przygryza ołówek (albo bębni palcami po obudowie laptopa). „Skoro zabrnąłem aż tutaj, to teraz muszę wypić to piwo”, myśli i odruchowo rozgląda się dookoła. Czuje tę odpowiedzialność – napięcie milionów. Miliony czekają.

Niby wszyscy czekają na sakramentalne cztery słowa, ale jednocześnie czekają właśnie na **coś innego** – jedni bardziej na słowa całkiem inne, inni bardziej na wariant tamtych – ale powiedzmy, na razie upraszczając, że c z e k a j ą.

Oto magia filmu – powie ktoś. Sekundy kapią, para stoi objęta czule, a widzowie przeglądają w myślach możliwe odpowiedzi na pytanie „I love you”. Bo to jest pytanie, każdy to wie. Pytanie do pamięci i doświadczeń widzów, i to pytanie pełne napięcia, które dodatkowo rośnie, bo w filmie czas nie czeka na myśl odbiorcy, na humor, na skojarzenie, tak jak to robi podczas obcowania z książką czy rzeźbą. W filmie czas pogania, więc wszyscy wieszają się na wargach adresatki tego „I love you” i zadają sobie to samo pytanie, z dopiskiem: „A co ja bym odpowiedziała?” (jeśli są mężczyźni: „A co ona by mi odpowiedziała?”). Autor dialogów musi unieść te wszystkie oczekiwania, potencjalne doświadczenia każdego widza, musi brać na serio (lub udawać, że bierze na serio) fakt, że raz będą oczekiwać owego „I love you too”, a innym razem te właśnie słowa będą dla filmu jak wyrok.

Sprawa w zasadzie nie byłaby tak ważna – bez przesady; przecież kilka klatek w deszczu na moście nie powinno przesądzać o całym filmie – gdyby nie fakt, że wła-



Aleksander Kościów,

ur. 1974. Kompozytor, altowiolista, pedagog. Pisarz. Wykłada na Akademii Muzycznej w Warszawie. Laureat wielu konkursów kompozytorskich. Autor powieści *Świat nura* oraz *Przeprós*. Opolanin. Mieszka w Warszawie.

śnie to pytanie, właśnie ta linijka dialogu wzbudza w adresatach coś, czego żaden twórca nie może nie doceniać: napięcie oczekiwania. Jest ono tym bardziej dramatyczne (w obu znaczeniach tego słowa, tzn. tyleż w znaczeniu w neurologicznym, co literackim), że w pewnych rodzajach sztuk czas, który jest odbiorcy dany, jest mu niemal jednocześnie odbierany.

Każdy chyba twórca staje na gruncie swego warsztatu wobec tytułowego zagadnienia. Jeśli „I love sou”, to czy „I love you too”, a jeśli (oczywiście?) nie, to jak daleko od tego banału powinien wystrzelić śledzącego komunikaty odbiorcę?

Ale nie tylko o to chodzi: między „I love sou” a idącymi po tym słowami interlokutora jest ów ogromny potencjał emocji oczekiwania, ładunek, którego nie godzi się zmarnować, wystrzelić w stopę, zamienić na ślepaka. Można nim rozpalić dusze – a można go z braku praktyki zdetonować przedwcześnie, nieopatrznie przydeptać lont kapiem bylejakości, a można i zamienić na różnokolorowe fajerwerki, które wzbudzą w naiwniejszych zbiorowe „Oooo!...”, by po chwili zniknąć z sykiem, zostawiając ich z pustymi rękoma, ogłuszonych i nienasyconych.

O tej sytuacji będziemy tu mówić; o tym (niejednokrotnie gigantycznym) napięciu, z jakim wiąże się oczekiwanie na to, w jakim stopniu mające-za-chwilę-się-stać będzie zgodne lub niezgodne z naszymi oczekiwaniami.

W tych gatunkach sztuki, w których treść dzieła prezentowana jest (rozwijana) na mocy i na prawach *p e r c e p c j i c z a s u* (to znaczy w sytuacji, gdy czas przynosi dzieło; gdy tempo komunikowania treści równa się tempu percypowania jej przez odbiorcę, czyli w muzyce, literaturze – nierzadko z wyłączeniem poezji – komiksie i oczywiście w filmie, gdzie czas jest nie tylko przestrzenią konfrontacji odbiorcy z dziełem, lecz i przestrzenią stawania się dzieła, jego wehikułem), twórca otrzymuje przedziwną władzę nad emocjami odbiorców. Nie tylko bowiem narzuca im kierunek pierwszego kroku w podróży przez dzieło, ale ma moc nad krokami następnymi. Podstawowe pytanie „Co to?” ewokuje ważniejsze pytanie „Ale... i co dalej?”. To ogromna władza, bo można przeprowadzić odbiorcę przez dzieło równym krokiem po prostej drodze, ale można ten krok swobodnie zaburzać, drogę jego uczynić krętą, a nawet można z kroku na krok rzucać odbiorcą bezlitośnie od krawędzi do krawędzi. Moc ta bierze się właśnie z płaszczyzny istnienia takich dzieł – z płaszczyzny bezpowrotnie mijającego czasu, z której odbiorca nie ma ucieczki. W tych warunkach prawda dzieła nie spełnia się w samym jednowymiarowym istnieniu dzieła (jak to ma miejsce w percepcji rzeźby, malarstwa czy bardziej psychologicznie złożonej percepcji poezji), lecz jest poszatkowana na pewne jednostki, z których każda jest prawdziwa od strony, z której styka się z poprzednią, i traci tę prawdziwość od strony, z której za chwilę nadejdzie następna. Na poziomie teoretycznym jest to oczywiste, bo mijający czas odsłania rzeczywistość w określonym tempie percepcji, nie pytając nikogo o zdanie, ale na poziomie praktycznym, gdzie działa twórca takich dzieł, owa mechanika staje się w pewnym aspekcie udziałem twórcy. Ujawnia to pewien niezwykle ważny, wyjątkowy element, na którym zasadza się istota percepcji zarówno takich dzieł,

Dla rozluźnienia
atmosfery powiedzmy
po prostu: nieładnie
jest po kupieniu książki
zaglądać na ostatnią
stronę.

jak i generalnie rzeczywistości: oczekiwania. Ścisłej mówiąc – uruchamia to skalę parametru **niepokoju oczekiwania**, po której odtąd z jednej strony porusza się komunikat, a z drugiej strony – odbiorca. Parametr ten odpowiedzialny jest za grę żywych, tj. działających na bieżąco emocji. I choć można (acz nie zawsze) rozróżnić istotę tego niepokoju oczekiwania w przypadku a) pierwszego kontaktu z dziełem nieznanym i b) następnym kontaktów z dziełem już znanym, to zawsze jest on elementem konstytutywnym dla takich gatun-

ków sztuki, które mają swój „czas dzieła”. Odbiór wspomnianych emocji odbywa się w ścisłym umocowaniu na strzałce czasu obiektywnego, który staje się jednocześnie subiektywnym czasem dzieła i (najczęściej prawie równoległym) subiektywnym czasem odbiorcy „na bieżąco”. W przypadku takiej – nazwijmy to – chronestety (chronos 'czas' + *aesthesis* 'odczuwanie, percepcja') czas staje się żywicielem i napędem dzieła, i jednocześnie staje się tym samym dla odbiorcy w momencie odbioru. Dzieła chronestetyczne – muzyka, komiks, literatura, film – stworzone są tak, by oddanie się odbiorcy we władzę obiektywnego czasu rozwijało przed jego zmysłami treść dzieła. Dla rozluźnienia atmosfery powiedzmy po prostu: nieładnie jest po kupieniu książki zaglądać na ostatnią stronę. Oj, nieładnie.

Świadom tych zjawisk twórca dzieła chronestetycznego bierze odpowiedzialność nie tylko za treść poszczególnych jednostek komunikatu, ale i (nieradko nawet przede wszystkim) za pewną grę w sposobie ich serwowania (powiedzmy – retorykę komunikatu). Na mechanikę czasu obiektywnego – na to, że jedna scena będzie szła po drugiej, a nie odwrotnie – nie ma się wpływu, twórca zaczyna więc majstrować w mechanice czasu subiektywnego: emocji płynących z niepewności tego, co za chwilę; z niepokoju oczekiwania.

Zasadę – na poziomie psychologicznym – odbioru dzieł tego typu (ale nie same te dzieła) można porównać do oglądania przejeżdżającego pociągu (powiedzmy dla wygody – z lewej ku prawej), i to przez niewielki otwór w grubym murze. Patrzeć możemy tylko naprzód i nie sposób się wychylić w lewo czy w prawo – nie sposób uprzedzić następnego wagonu, nie sposób zatrzymać się na przejeżdżającym dłużej, niż określony niedługi „odcinek” czasu, pozwalający się temu wagonowi ujawnić w naszym polu widzenia. Każdy wagon to (w tym przykładzie niefortunnie równa) jednostka komunikatu i percepcji, odpowiednia dla każdego gatunku opisywanych przez nas sztuk. W tym porównaniu zalecana dla pociągu jest prędkość manewrowa, bo komunikaty pędzące tak szybko, że wręcz nie jesteśmy pewni ich postaci, nie interesują nas w kontekście dynamiki oczekiwania.

Twórca w tym porównaniu to jakiś niewidoczny (w przeszłości komunikatu, z lewej strony) dyspozytor towarów, które wedle swej woli kazał pociągowi przewozić. Jeśli ma do przewiezienia standardowy ładunek treści, gdzie należy po prostu przewieźć/przekazać suche fakty – wypuszcza cały skład węglarek i o naszą reakcję się nie martwi, a przy otworze w murze zostaną ci, którzy lubią lub muszą liczyć wagony. Zgadza się / nie zgadza – koniec odbioru. Jeśli jednak do przewiezienia jest coś, czego obserwację mamy przeżywać, to dyspozytorowi-artyście zaczynają się świecić oczy. Zacierają ręce, szepcząc do siebie: „Oj, już ja zrobię tak, że będziecie tkwić z głowami w otworze!...”

Wyobraźmy sobie zatem, że na początek przejeżdża przed naszymi oczyma jeden po drugim dziesięć wagonów z węglem. Nie jest to niepokojące, ale od któregoś wagonu (niecierpliwi wcześniej) zaczynamy się zastanawiać, czy to już tak będzie cały czas. A tu w wagonie jedenastym – Yeti, dajmy na to.

Czy jest sens odchodzić od otworu? Pociąg to pociąg (dzieło to dzieło), ale jeśli w jedenastym wagonie przesunął się przed naszymi oczyma Yeti (chyba to był Yeti?), to pojawia się sakramentalne pytanie: „Co więc będzie w dwunastym?”

I o to pytanie chodzi twórcy dzieł chronestetycznych. Obowiązku nie ma i nawet Yeti nie zatrzyma niektórych przy szczerbie w murze (niektórych wręcz nawet zniechęci), ale ci, co zostaną, uwikłają się w grę napięć. Oddadzą się we władanie siły podstawowej dla chronestetycznej percepcji.

Następne warianty tego przykładu można sobie konfigurować samemu (po Yetim następne osiem wagonów węgla, albo odwrotnie – pięć wagonów z Yetimi, albo dwanaście ze stepującymi prodżami, albo reszta pusta, nieważne) – wedle prywatnej tolerancji absurdu; absurdu – czyli czego? Czyli stopnia odchyłu treści od pionu dostępnej doświadczeniem standardowej logiki następstw? Absurdu – czyli sytuacji, w której retoryka tekstu jest nietożsama z retoryką (mechaniką?) rzeczywistości, z której wyrasta, którą zdaje się opisywać, a którą ostatecznie daje sobie prawo omijać szerokim łukiem...

Owszem – pojęcie retoryki jest tu w moim odczuciu bardzo ważne. Aktywność retoryczna autora komunikatu (powiedzmy – dyspozytora towarów) przejawia się nie tylko w tym, że w jedenastym wagonie jest zmiana, nie tylko też w charakterze (zasięgu) tej zmiany (następstwo [węgiel–podkłady] *contra* następstwo [węgiel–Yeti]), lecz w każdej czynności przewidzianej do reagowania przez odbiorcę. Retoryka to płaszczyzna, na której autor i odbiorca mogą się spotkać w osobliwym dialogu. Obaj dotrwali do danego momentu w fabule, a zatem zainwestowali w siebie nawzajem zaufanie, obaj przeszli pod czujnikami rozumienia języka danego komunikatu. Jeśli się okaże, że autor – który pierwszy ma głos – w płaszczyźnie retoryki zaaplikuje odbiorcy komunikat spoza wspólnego systemu (języka), to dojdzie do próby oszustwa, choć z drugiej strony taki Yeti jest cokolwiek bardziej atrakcyjny (z łaciny: 'przyciągający' – uwagę) niż wagon z podkładami czy samochodami. Wybór między grawitowaniem ku atrakcyjnej niepowtarzalności absurdu zamiast ku nudnawemu komfortowi standardu ma swoją cenę i powinien być obiektem wzmożonej uwagi twórcy.

Z punktu widzenia takiego rozumienia roli czasu w percepcji komunikatu – film i muzyka (a ściślej rzecz biorąc, percepcja filmu i percepcja muzyki) narzucają się ze swym podobieństwem. Z niedomóg, na które cierpieć musi niniejszy tekst, najistotniejsza jest ta, że właśnie muzycznymi przykładami dla analizy napięcia oczekiwania i „spodziewania się” nie mogą się posłużyć z technicznych powodów. Tym chętniej podnoszę więc podobieństwo percepcji filmu i percepcji muzyki, by wyjść od przykładów wziętych z psychologii odbioru komunikatu filmowego. Na istotnym dla nas poziomie nie tylko widać pewną wspólnotę mechanizmów, ale wyraźnie się rysuje osobliwa sytuacja (nieznana z analiz odbioru komunikatów percepcyjnie statycznych, jak np. malarstwo): wspomniana możliwość stworzenia pewnej *r e t o r y k i* (czyli, jak woleliby inni, techniki manipulowania wnioskami i wynikającymi z nich oczekiwaniami), dostępnej z poziomu analizy, a oddziaływającej na poziomie prostego odbioru.

Szukając przykładów retoryki komunikatu, zerknijmy znów na wielki ekran.

Bohater ucieka, przesładowcy wynurzają się z kolejnych kadrów i bezlitośnie go ostrzeliwują, ale – jakież zaskoczenie! – ani jeden z tysięcy zmarnowanych pocisków nawet go nie muska. Człowiek się zastanawia, na kogo to jest obliczone! (Albo po co tu przylazł). Przecież gołym okiem, nawet bez dwukilowej beczi popcornu, widać że podczas walki w kontakcie tamci, zamiast grupą, podchodzą po kolei, że nasz człowiek przyjmuje bez jęku ciosy zdolne powalić portowy dźwig, a oni wiją się w konwulsjach już po lekkim dotknięciu, choć kwadrans temu przedstawiano ich jako maszyny do zabijania.

Jest to swoista retoryka konieczności; im niższa konieczność, tym retoryka mniej, powiedzmy, zaangażowana i w efekcie uboższa (a jej figury – mniej wiarygodne; banalne). Dzieciom mniej trzeba argumentować; jest to, co widać. Luscia powiedziała, że Józio jest niedobry, znaczy – jest niedobry. W tłumaczeniu na naszą tytułową scenę: most, deszcz... „After all we've been through” przyszedł czas na ulgę? „I love you too”. Koniec retoryki.

Ale na szczęście nie koniec problemu. Jeśli jest retoryka, to pewnie jest też system, a skoro jest system, to można określić uruchamiający go zespół komend, można się im poddać i można spróbować się im przeciwstawić – a to już w zasadzie wybór między napięciem a jego brakiem. Jeśli wszystko idzie według systemu – jest komfort (czasem aż za duży), nie ma napięć. Jeśli nie – rodzi się napięcie, percepcyjny dyskomfort, bo wehikuł naszych oczekiwań wyskoczył z szyn, po których trasą komunikatu jeździł w tę i z powrotem tyle razy bez żadnych powikłań. To oczywiście duże uproszczenie, ale lepiej zacząć od uproszczeń.

Z definicji (ale w praktyce niekoniecznie) po najprostszą retorykę i najmniej skomplikowany system sięgają bajki i baśnie. Ich mechanika, sposób, w jaki komunikują tajemnice, oczywistości i z konieczności niezbyt zróżnicowaną grę napięć między nimi, przywodzi na myśl muzykę wczesnego klasycyzmu: tutaj też najbardziej powszechny system komunikowany jest jak najjaśniej, możliwie bez zakłóceń. I najczęściej dobro zwycięża – patrz: rzecz całą kończy kadencja doskonała w trybie durowym. Żyli długo i szczęśliwie. Oklaski.

Z racji rozszerzenia znaczenia słowa 'retoryka' z języka werbalnego na język jakiegokolwiek percepcji (tj. percepcji dowolnego komunikatu) można by rozszerzyć kompleks 'figura retoryczna myśli – figura retoryczna mowy' o termin 'figura retoryczna fabuły'. Otóż wygodnym przykładem takiej figury retorycznej fabuły byłoby inne, obok wspomnianego wyżej, zjawisko, będące nie mniej ważnym przejawem najprostszej retoryki, znane powszechnie jako *happy end*. W pewnym systemie znaczeń (w pewnym systemie układów jednostek treściowych w fabule) implikującym określony kierunek przeżywania tego, co zaszło i spodziewania się tego, co może (na podstawie skojarzeń i doświadczeń) zajść – *happy end* jest swoistym celem psychologicznym, wspólnym dla autora i odbiorcy (uwspólnionym z racji przedstawionej wyżej istoty pojęcia 'retoryka'). Pozornie należy wyłącznie do retoryki filmu (z filmowej terminologii wyrasta jego nazwa), ale – będąc umocowanym w głębokiej strukturze psychologicznej, a czerpiąc swą energię z percepcji czasu – niechaj użyczy swego znaczenia również komunikatom muzycznym.

Zastanówmy się przez chwilę nad zasadą, na mocy której może działać zarówno w filmie, jak i w muzyce. Za przykład fabuły opowieściowo-filmowej weźmy jakąś historię miłosno-wojenną, pozwalającą łatwo spolaryzować przestrzeń dobra i zła, zaś jako przykład fabuły muzycznej niechaj posłuży dzieło muzyki absolutnej (tj. wolnej od ambicji przenoszenia znaczeń), jakies klasyczne (a może wręcz i klasycystyczne) dzieło symfoniczne. Mniejsza o tytuły i opusy – w naszym przykładzie chodzi tylko o egzemplarze pokazowe. W filmowej opowieści adresowanej do cennych, chwalebnych i niekoniernie głębokich (za to może po prostu oczywistych) potrzeb emocjonalnych, *happy end* jest sytuacją oczekiwaną, a przy tym oczywistą w kontekście stosowanej retoryki fabuły. Mamy pewnie ze dwie główne postacie płci przeciwnych, los je ze sobą styka, by następnie rozdzielić, rozmaite czynniki przeszkadzają im się powtórnie spotkać, ale ostatecznie z zawieruchy wojennych losów wydostają się dojrzałsi, by w finale paść sobie w ramiona. Nie inaczej prowadzona jest myśl muzyczna w klasycznych utworach o porównywalnym (z opowieścią filmową) kalibrze formalnym (oraz, jeśli można tak powiedzieć, merytorycznym). Cała europejska symfonia wyrasta z koncepcji pewnej nieznaczącej liczby rozpoznawalnych jednostek fabularnych (dwóch w pierwszej części – *Allegro* sonatowym – lub więcej w skali całości utworu wieloczęściowego), zwanych tematami. Niższą jednostką formalno-fabularną może być motyw, porównywalny w tym kontekście do ról drugoplanowych. Co ciekawe – w sensie historycznym stopniowo zwiększany stopień skomplikowania zagadnień, dających się porużyć w opowieści, czyni z postaci drugoplanowych oraz motywów pobocznych jakości nierzadko bardzo nacechowane emocjonalnie, co zaś zwiększa ich rolę w konstrukcji formalnej, a to z kolei pomaga rozwarstwić fabułę, zarówno filmową, jak i muzyczną, i ogólnie skomplikować cały ten świat zależności – o czym za chwilę.

Wróćmy jednak do *happy endu*. W przykładowej opowieści filmowej o związku zakochanych, którym wojenne losy uniemożliwiają połączenie się w oczekiwanym, a nawet wyęsknionym (bo w świadomości widza nacechowanym pozytywnie) związku – istnieje pewna retoryka akcji, wymuszona taką koncepcją. By finalne połączenie

było emocjonalnie mocne, musi być odwołane – jasna rzecz – ale i oczywiste, natomiast fabułę, a zatem i decyzje bohaterów, scenarzysta musi prowadzić tak, by do spotkania a) doszło w ogóle, oraz b) by na dodatek doszło pozornie wbrew kolejom losu. Jak to się ma do analizowanego równolegle komunikatu muzycznego?

Pod jakość, która we wzorze na emocje percepcji filmu wyrażona jest fabulo-twórczą aktywnością bohaterów, w komunikacie muzycznym podstawilibym dla naszego eksperymentu **system dur-moll**. Sposób, w jaki nasz zdrowy rozsądek osądza logiczność działań bohaterów (a w efekcie pewną logiczność całej fabuły), to pewien system, można by rzec – gramatyka logiczna fabuły. W muzyce poważnej przed przełomem XIX/XX wieku rolę tej gramatyki logiczności przebiegu zjawisk muzycznych można dostrzec w systemie dur-moll, oddzielającym (lub sugerującym sposób oddzielania) to co możliwe, zalecane, konieczne (a więc zdroworozsądkowe) od tego, co niezalecane, zakazane czy niemożliwe – zarówno w pionie, czyli w harmonice, jak i w poziomie, czyli w przebiegu melodycznym oraz w płaszczyźnie realizacji pionów (tj. harmoniki) w czasie. Jeśli zgadzamy się z takim eksperymentalnym zrównaniem retoryki fabuły opowieści z retoryką przyczynowo-skutkowości systemu dur-moll, to przebieg fabuły opowieści muzycznej należy nałożyć na przebieg zjawisk harmonicznycch, którym poddawana jest płaszczyzna tematyczna (i motywiczna) – czyli bohaterowie utworu. Prezentowani są oni w tonacji podstawowej dzieła (można też powiedzieć, że wyznaczają tonację podstawową dzieła), lecz we wzajemnej relacji tak zwanej „paraleli”, tj. I temat w G-dur > II temat w e-moll: ten sam materiał dźwiękowy, lecz inne centrum (chciałoby się rzec – różnica na poziomie chromosomów).

W dalszej części utworu klasyczne zasady kształtowania planu harmonicznego wymuszają na bohaterach-tematach coś, co można by nazwać pełną przygodą (tak między nami – mniej lub bardziej pełną przygodą) podróżą. Bohaterowie-tematy przeżywają perypetie, a gramatyką, która im je aplikuje, by następnie zdroworozsądkowo pozwolić się im z nich wydostać, jest system harmoniczny. Na jego płaszczyźnie pojawiają się, rozwijają, przeżywają wzloty i znikają tematy i towarzyszące im motywy oraz ich *background*, tzw. struktury tłowe, czyli np. akompaniament, działania kolorystyczno-orkiestracyjne, odcinki pracy tematycznej itp. System dur-moll – gramatyka fabuły muzycznej – pomaga połączyć kolejne punkty historii w ciąg akcji, z jej planem emocjonalnym na czele, pomaga też unikać tego, co niedozwolone (gramatycznie niełączliwe), np. nierelevantnych dla języka harmonicznego połączeń akordowych, co z kolei prowadzi zjawiska melodyczne (horyzontalne) przez zasięki rozmaitych zażyłości – elips, kadencji zwodniczych, opóźnień i modulacji. W utworach ogólnie rzecz biorąc niezwykle prostych, np. w symfonie Haydna, trasa tematów-bohaterów przez strukturę fabularną, zorganizowaną na płaszczyźnie retoryki systemu dur-moll, jest bardzo jasna; powstająca tu opowieść jawi się jako bezkonfliktowa. Oto on i ona (ekspozycja): idą razem, przeżywają pewne wydarzenia (przetworzenie), mają kłopot (kulminacja, niekoniernie mocno zaznaczona), by znaleźć rozwiązanie (reprzyza) i osiągnąć finał w sposób wolny od pytań (*coda*). W twórczości przykładowego Hayd-

na nigdy nie zdarzyło się, by gdzieś w trakcie rozwiniętej już fabuły wyskoczył jak Filip z konopi zupełnie nowy bohater-temat. Być może nie dzieje się tak, bo wówczas dwoje naszych znanych od początku bohaterów musiałoby uwzględnić tego trzeciego i fabuła uległaby rozwarstwieniu. Związki przyczynowo-skutkowe, które w założeniu miały prowadzić od spotkania poprzez konflikty do powtórnego połączenia, zostałyby rozregulowane. Tak proste fabuły, jak haydnowskie, mogłyby tego nie znieść, podobnie jak w bajkach (tj. w fabułach z założenia klarownych) element zły nie jest np. ni stąd ni zowąd przedstawiany z alternatywnego punktu widzenia, w którym jego dotychczasowe czyny jawią się jako konieczne, a więc rzucają na jego funkcję (bycie postacią negatywną) niejednoznaczne światło. W bajce wilk zjada babcie i Czerwonego Kapturka, bo jest złym wilkiem, a nie np. głodnym przedstawicielem wymierającego gatunku, który zapędzony przez rabunkową wycinkę lasów w kozi róg piramidy żywieniowej został do pożarcia bohaterki zmotywowany jakąś trzecią czy dziesiątą siłą.

A zatem – w prostych sytuacjach fabularnych droga od zadanej odbiorcy jednostki treści do jej spodziewanej konsekwencji jest krótka i bezpośrednia. Z kolei im bardziej złożona fabuła, a zatem – im bardziej niejednoznaczny przekaz wynika z jednostki treści, tym więcej może przeszkodzić, zaciemnić spodziewaną jej konsekwencję na linii przyczynowo-skutkowej. Porzućmy prostotę fabularną bajki i symfoniki Haydna, a przesiądźmy się na symfonię Beethovena czy wręcz Brahmsa. Zawierucha wojenna jest teraz nie tylko tłem z konieczności na tyle trudnym dla bohaterów chcących budować szczęśliwy związek, by sprawiać im w tych planach kłopot, ale staje się tłem, które może uderzyć w nich samych, skomplikować ich wzajemne relacje, które może popchnąć ich ku postawom wzajemnie nieakceptowalnym i w efekcie wprowadzić między nich ferment. Przy takiej zawłości fabuły związki przyczynowo-skutkowe (których gramatyka stanowiła dotąd komfort odbiorcy) mogą się stać narzędziem do spychania percepcji na błotniste pobocza niepewności (np. co do klarowności postaw etycznych bohaterów albo co do przynależności i realizacji harmonicznej głównych tematów symfonii). Bohater i bohaterka to nie są już jedyne istotne dla fabuły postacie – wokół nich zaczynają się roić postacie może i dalszoplanowe, ale niepozbawione wpływu na naszą percepcję bohaterów (bo zadające im nowe uwarunkowania). Nie inaczej dzieje się z przeżywaniem coraz bardziej skomplikowanych losów tematów w symfonice romantycznej. Związki przyczynowo-skutkowe wciąż istnieją, ale właśnie wręcz po to, by pokazywać, jak można je poluzować. Odbiorca nie jest już taki pewien każdej następnej jednostki fabuły; gramatyka (harmonika) się komplikuje, retoryka nabiera głębi – to jest tyleż ciekawsze, co i bardziej niekomfortowe. Ten dyskomfort zwielokrotnia napięcie oczekiwania, bo zamiast „ewidentnie spodziewanego” możemy w następnej jednostce treści dostać „niekoniecznie ewidentnie spodziewane” lub wręcz „niespodziewane”. Symfonia romantyczna zaczyna się w tym lubować: na trasie od Beethovena do Wagnera widać wyraźnie, że system, w którym komunikuje się słyszalne jakości treści muzycznych, tj. harmonika dur-moll, ulega pogłębieniu – czyli, z naszego punktu widzenia, rozluźnieniu (jej wewnętrznych, harmonicznym związków przyczynowo-skutkowych), czyli, rzekłbym, „odewidentnieniu”. Oka-

zuje się, że nasz bohater, któremu życzyliśmy na samym początku szczęśliwej przyszłości z piękną bohaterką u boku, ma też swą ciemną stronę, że na drodze ich szczęścia może stanąć nie tylko zewnętrzna przeciwność (atak bombowy na miasto, w którym przeżywają swe spotkanie), lecz ich wewnętrzna głębia charakterologiczna (on jest taki piękny i bogaty, bo gra istotną rolę w organizacji czerpiącej korzyści z wojny). Poznany po wstępie temat, prezentowany pierwotnie w oczywistym świetle czytelnej harmoniki, ulega z czasem, w którymś kolejnym ukazaniu, przedziwnym modyfikacjom; coś, co dotąd było harmonicznie pokolorowane emocją komfortowo pozytywną, za którymś razem zostaje zamazane przeciwną, tematy miast się spotkać – kłębią się; tło, miast im pomagać – rozczłonkuje je i spycha na dalsze plany (o których Haydn w czasach swej retoryki nawet nie miał jak pomyśleć, a na które nie ma miejsca w ciasnym związku antytez złego wilka i Czerwonego Kapturka). Postacie drugoplanowe – rozmaite i mnogie w symfonice romantycznej motywy poboczne, prezentujące silny związek z bohaterami-tematami, lub przeciwnie, pojawiające się niemal znikąd – odciągają nam bohaterów od prostej linii fabularnej, której strzelistość tracimy odtąd bezpowrotnie. Retoryka fabuły z prostego komunikatu komfortowych (i nie rodzących napięć oczekiwania) pewników zmienia się w retorykę głęboką, pełną trudnych do przewidzenia związków przyczynowo-skutkowych, nieewidentnych konsekwencji lub – o zgrozo – konsekwencji niemal nielogicznych (w świetle znanego dotąd systemu).

Wykonajmy zatem kolejny krok na płaszczyźnie historycznej i przyjrzyjmy się następnemu rozdziałowi w historii retoryki fabuł komunikatów, których percepcja karmi się upływem czasu obiektywnego. Pytanie brzmi: co się stanie z retoryką „spodziewanego”, jeśli połączenia (tj. związki przyczynowo-skutkowe) tworzących ją jednostek treści rozerwemy, a same jednostki ułożymy nie po to (lub nie tylko po to), by utworzyć z nich mniej lub bardziej prostą linię logicznej opowieści? Odkładamy Czerwonego Kapturka i symfonię Haydna, zapominamy o *Casablance* i zawłościach fabularnych np. I-jej symfonii Brahmsa – nachylmy się nad postacią retoryki fabuły współczesnego kina „eksperymentalnego” i szeroko pojętej współczesnej muzyki (od tzw. klasyki XX-ego wieku do tzw. „muzyki najnowszej”). Co więcej – dla jasności naszej analizy zacznijmy od muzyki.

Dotąd obserwowaliśmy linię rozwoju historycznego (rozpiętą na dwóch przykładowych punktach: wczesnego klasycyzmu i wielkiego romantyzmu) retoryki muzycznej przy założeniu, że jej logiką i gramatyką jest system dur-moll. W im prostszy sposób go (a więc tę gramatykę-logikę) realizujemy, tym mniej otrzymujemy napięć: więcej oczywistości – większy komfort „spodziewania się”. Gdy system ten ulega pogłębieniu, zwiększa się liczba dopuszczalnych (choć niekoniecznie od razu komfortowych – to kwestia przyzwyczajenia) wariantów w układzie konfigurowanych w tym systemie związków przyczynowo-skutkowych, gwarantujących lepszą lub gorszą spójność następujących po sobie jednostek treści. No dobrze – a co się stanie, jeśli ja ten system dur-moll, tę – wydawałoby się – niezbywalną fizycznie (akustyka) i historycz-

nie (tradycja) konieczność logiczną po prostu odrzucę? Co się stanie ze związkami przyczynowo-skutkowymi, które pozwalają osadzić kolejne sytuacje w zaprawie innej, nieznannej logiki? Co się stanie z moim percepcyjnym komfortem, jeśli się okaże, że po danej jednostce treści mogę otrzymać dowolną inną, nie szukającą nawet związków gramatycznych (logicznych) z tą poprzednią?

Zmieni się język komunikatu, a z nim – tego komunikatu retoryka, która dla wielu wręcz zniknie (mianowicie dla tych, którzy nie z samej złej woli mówią o muzyce współczesnej, że jest „o niczym”).

Przypatrzmy się tej sytuacji z bliska od strony retoryki fabuły filmowej; sytuację likwidacji dotychczasowego systemu (dur-moll) podstawmy pod odnośne zjawiska z dziedziny komunikatu filmowego.

W *Podwójnym życiu Weroniki* od samego początku odbiorca musi nastawić się na retorykę nową, ponieważ nikt nie zna z autopsji (nie mówiąc już o preferencjach z doświadczenia) możliwych konsekwencji faktu, że istnieje dziewczyna o podwójnej tożsamości i postaci fizycznej. Jakie związki przyczynowo-skutkowe mogą między nimi zachodzić? Nie ma na to powszechnej odpowiedzi, ponieważ nie dysponujemy systemem, w którym można by taką sytuację sprawdzić. Autor komunikatu trzyma nas w swej opowieści nie dlatego, że obiecuje w ten czy inny sposób zrealizować linię przyczyn i skutków, logicznych konsekwencji, od punktu początkowego do końcowego, lecz dlatego pewnie, że właśnie zdaje się mówić „Nie wiesz, czego w tej sytuacji można się spodziewać. Nie na realizm (sprawdzalną logikę) zatem licz, lecz na logikę m o j ą (z którą wręcz możesz się nie zgodzić)”. To dla odbiorcy zupełnie nowa sytuacja. W *Inland Empire* Lyncha wielu widzów zgodnie stwierdziło, że w zasadzie to przestali z czasem nadążać za przekazem fabularnym (to taka grzeczniejsza wersja „rozumieć”, a nawet pewnie „akceptować”). Zakładam, że określony efekt był celem autora – a zatem celem autora było coś całkiem odwrotnego od dotychczasowych kanonów sztuki opowieści: brak związków przyczynowo-skutkowych: dyskomfort totalnej niepewności: nie-logika – metalogika – nowa logika. Czy to znaczy, że w takich ramach nie mamy już czego po kolejnych jednostkach treści oczekiwać?

Wprost przeciwnie: o ile tylko percypujemy komunikat – spodziewać się możemy dosłownie wszystkiego. A zatem teoretycznie napięcie oczekiwania zyskuje swój poziom emocjonalnie maksymalny.

Tu przypomina mi się utwór György Kurtága *Grabstein für Stefan*. Usypiająca ostinatowa figura w partii gitary, oddzielona kilkusekundowymi odcinkami ciszy, lokuje komunikat od początku na znacząco niskim poziomie energetycznym. Wykonywana na ekstremalnie niskim poziomie dynamicznym – zmusza do „nadstawienia uszu” tj. wyczulenia zmysłów (odruchowe podkręcenie głośności sprzętu podczas odtwarzania w domu). Raz po raz stateczny sześciodźwiękowy pasaż gładzi zmysły, kontemplacyjnym nastrojem wpisując się w idiom utworu żalobnego (*Grabstein* – 'nagrobek'). Im więcej powtórzeń, tym silniejsze przesłanie o minimalnym poziomie bodźców sty-

„Muzyka nowa” to wielka galeria alternatywnych strategii percepcji i ich autorów.

mulujących stan oczekiwania: „Nic się nie dzieje... nic się nie dzieje... nic się nie dzieje... nic się nie dzieje...” – zdaje się mamrotać zatopiony w medytacji nadawca.

W pewnym momencie wybucha kofoniczny zgielk. W „pewnym” – to znaczy w „jakims” momencie; równie dobrze tym, jak innym, w nie dającym się przewidzieć, takim, na którego nic nie wskazuje. W momencie, który nie jest efektem mniej lub bardziej stabilnej kolei przyczynowo-skutko-

wych układów jednostek fabuły akcji muzycznej. Fabuła ta została odbiorcy pozornie wyzerowana, akcja – zawieszona w ciągłej repetycji (w rzeczywistości jest to jeszcze sprytniejsza psychologicznie repetycja z niewielkimi wariantami) – zdaje się znikać. W tym „pewnym” = żadnym-konkretnym = nagłym momencie czujnik wartości emocjonalnej skacze poza skalę, łamiąc strzałkę wskaźnika, słuchacz łapie się za uszy w geście obrony przed atakiem zgielku, przed taranującym puzonem, przed palącymi dysonansami smyczków, przed ciosami perkusji... – ale jest za późno: atak znika w kilka sekund po nieoczekiwanej erupcji. Dłonie nie zdążają oderwać się od zmiażdżonych uszu – a już nie ma przed czym ich bronić; tkanka komunikatu zrasta się w sposób tak samo mało wytłumaczalny, jak ją przedtem rozerwano, by w dalszej części utworu powrócić do statecznych, medytacyjnych pasaży gitarowych *pianissimo possibile*, jakby nic się nie stało.

Nie tylko to osobliwe wydarzenie fabularne jest powodem, dla którego wskazujemy na sztukę współczesną jako celowo n a r a z ą j ą c ą odbiorcę na komunikat pozbawiony znanej gramatyki przyczynowo-skutkowej. Więcej: po takim wydarzeniu zmysły odbiorcy przestają móc „ufać” opowieści nadawcy w dalszej części utworu. Czy podobny cios pojawi się ponownie? Czy właśnie nie? I tak będę czekał z drżącymi zmysłami i dłońmi, gotowymi do obrony receptorów, nawet (albo tym bardziej) gdy autor-utwór zdaje się mnie zapewniać: „Spokojnie... już nic się nie stanie... już nic się nie stanie... już nic się nie stanie...”.

Oczywiście ten jeden utwór to tylko skromny przykład nowej retoryki, ale muzyka „nowa” zna mnóstwo kompozytorów z pomysłami na alternatywną trasę odczuć odbiorcy oraz utworów zbudowanych z przeróżnych wariantów tego, co przedtem było jednostkami akcji, ułożonymi grzecznie wzdłuż linii związków przyczynowo-skutkowych. „Muzyka nowa” to wielka galeria alternatywnych strategii percepcji i ich autorów.

Oto w jednej z sal – Philip Glass ze swym minimalizmem repetytywnym, w sali obok mniej drastyczny Steve Reich; w jego *Violin Phase* nie można wskazać na żaden klasyczny czynnik rozwoju formy dzieła (może poza trwaniem, choć brzmi to nie-

co ironicznie); takie elementy, jak kolorystyka, dynamika, rytmika czy harmonika nie przenoszą tu żadnych wartości dla rozwoju fabuły. Jednostką fabuły (treści) jest w *Violin Phase* krótki, zlokalizowany harmonicznym w ramach pewnej diatonicznej tonalności motyw; nagrany, zapętłony i odtwarzany w tzw. przesunięciu fazowym (*phase shift*). Kompozytor odrzuca więc znaną nam z czasów wcześniejszych retorykę komunikatu opartą na postępujących w jakimś zdroworozsądkowym rytmie jednostkach fabuły, pewnych akcjach, na które reakcja jest kolejną akcją itd.. Zamiast tego Reich sugeruje słuchaczowi, by nachylił się nad zapętłonym wycinkiem nieskończoności i wsłuchiwał się w mikroprzesunięcia odtwarzanych pętli dla nich samych.

Oto w innej sali wspomniany przeze mnie już w poprzednich artykułach Morton Feldman ze swym sztandarowym II kwartetem smyczkowym. Sześć godzin ciszy z rzadka skropionej pojedynczymi molekułami akcji dźwiękowych to na pewno nie jest propozycja klasycznej opowieści z fabułą: brak tu możliwości nawiązania jakichkolwiek związków przyczynowo-skutkowych między prezentowanymi jednostkami treści. Jeśli w minucie 137 wiolonczelista „odpali” *pp* ósemkę 'cis' *staccato*, a następną akcją będzie np. altówkowe 'd'² *ppp tenuto* w sekundzie 157, to zaiste trudno będzie uwierzyć komukolwiek twierdzącemu, że wyczuwa między tymi akcjami ścisły systemowy związek przyczynowo-skutkowy. Z systemem mamy tu bowiem spory problem: wyzerowane zostały ciężenia, zdolne niegdyś do tworzenia sekwencji danych, układających się (cóż, że często na podstawie tradycji) w ciąg wydarzeń, dających się uzasadnić w płaszczyźnie jakiejś obiektywnej (?) logiki komunikatu.

Oto w którejś z sal – Anestis Logothetis, grecki kompozytor znany z tworzenia partytur graficznych. Wykonawca otrzymuje teczkę kilkunastu plansz z czymś, co odruchowo nazwalibyśmy bazgrołami. Wykonawca – powiedzmy: pianista – ma możliwość wykorzystania całego swego instrumentu (tzw. „fortepian totalny”) do oddania tej partytury (tych grafik), lecz tak naprawdę będzie wykonywał swoje (oby szczerze) wrażenia z obserwacji owych grafik, próbując na bieżąco tłumaczyć domyslną acz arbitralną emocjonalność bohomazu na równie subiektywnie arbitralną emocjonalność realizacji dźwiękowej – dla kogoż poza nim retorycznie jasnej?

Oto z kolei w sąsiedniej sali – aleatorycy ze swymi partyturami złożonymi z luźnych kart w teczce, z której dowolna liczba wykonawców wybiera dowolną liczbę kart, wykonując sugerowaną tam treść dowolnie (lub wcale niekoniecznie ją w ogóle wykonując) (lub w ogóle jej nie wykonując, co również jest jedną z form wykonania utworu aleatorycznego).

Oto znów serialiści, trawiący lata na zabawie różnymi parametrami muzyki w kod podstawieniowy, wierzący (nie bez racji), że w efekcie tworzą „nowe treści, nowe emocje”. Oto salę przed nimi dodekafoniści, układający litery muzycznego alfabetu w grupy (serie), ale nie w słowa. Oto spektraliści i ich dźwiękowy atom, oto Scelsi, oto B. Schaffer, oto muzyka elektroniczna... aż cofając się piętro niżej, do XIX wieku – prekursor tych wszystkich harców po nienaruszalnych dotąd składnikach komu-

nikatu: Eric Satie i jego kilkudniowe *Vexations* o trwaniu wchłoniętym przez osiemset czterdzieści powtórzeń...

To przykłady takich języków muzycznych, w których wypowiedź nie odwołuje się, nie sprawdza się w przepisanej tradycją historyczną słowniku słuchacza. Kompozytorzy ci oferują języki nowe, nowe systemy gramatyczno-retoryczne wypowiedzi muzycznej, lub wręcz deklaratywny brak takiego systemu. Nie twierdzimy, że efekt nie może być ciekawy. Twierdzimy tylko, że prowadzące taką fabułę nowe zasady mogą być dla słuchacza niezrozumiałe, co bezpośrednio wpłynie na jego przeżywanie dzieła. Dlaczegoż miałby słuchać = w napięciu śledzić fabułę, jeśli w każdym jej momencie może się wydarzyć coś, co z jego punktu widzenia jest c z y m k o l w i e k, a po czym znów może nastąpić cokolwiek, skoro prezentowana treść nie odsłania na bieżąco żadnych rozpoznawalnych schematów „logicznych”, czyli przyczynowo-skutkowych w ramach znanego systemu?

Jeśli elementy składowe treści zgubią (lub jeśli zostaną im odebrane) związki trzymające je dotąd w zależnościach przyczynowo-skutkowych, to dojdzie do dezaktualizacji systemu, w którym komunikat ten będąc osadzonym, jawił się jako zrozumiały.

A odrzucić s y s t e m (tzn. przyjętą na mocy historyczno-psychologicznego usprawiedliwienia gramatykę jednostek tworzących daną rzecz, dany komunikat), to pchnąć nachylającego się nad komunikatem odbiorcę w przepaść wypełnioną chaosem. Mówię tu oczywiście o jego (odbiorcy) chaosie subiektywnym, to znaczy o chaosie nieprzewidywalności obserwowanej fabuły. Nie dość, że nie pozwalam odbiorcy już w niej uczestniczyć (tak jak to było możliwe wcześniej: „I co, drogie dzieci, zrobił leśniczy?” – „Zabił złego wilka i uratował babcię!”), to jeszcze odbieram mu komfort uczestniczenia w mniej lub bardziej powszechnej zgodzie na to, co „w zasadzie powinno się dziać w efekcie tego, co oto się dotąd wydarzyło” (wilk zły + zjadł babcię = pewnie pojawi się ktoś, kto ją uratuje, w tym celu pewnie zabijając (powiedzmy: pacyfikując) wilka złego, a wręcz informuję odbiorcę (często poprzez szok lub przynajmniej poprzez konfrontację z ekstremum), że system padł, nie ma już gramatyki tekstu, związków rządu i zgody, reakcji i tożsamości rodzajów podmiotu z rodzajem końcówek czasu przeszłego: że skoro *Moi przyjacielek zrobiło twych znajomego przykrościami*, to i *mój przyjaciółka zrobić twój znajomy przykrość*, czyli *ktoś ktoś coś zrobić* – i nie wiadomo skąd akcja, skąd reakcja, czyli gdzie sens. Relacje przyczynowo-skutkowe zerują się bowiem, stają się niekompatybilne z systemem, gdy pozbawi się go wewnętrznej gramatyki, gdy tekst (fabuła) przestanie oglądać się na zasadność i potrzebę sił retoryki tekstu, tj. organizowania wniosków odbiorcy z tego, co się dotąd wydarzyło, celem stworzenia mu płaszczyzny przewidywalnej kolei rzeczy. W takiej sytuacji znikają także istotne dotąd pojęcia (składowe opowieści): nic nie znaczy *happy end*, skoro trudno mówić o „zmiernianiu akcji dokądś”; nic nie znaczy zwycięstwo dobra w walce ze złem, skoro – wobec nieskończonej mnogości fasetek komunikowanych odbiorcy jako-

ści – tak naprawdę tańczymy w hali luster, w oceanie poblasków i w zawierusze punktów widzenia; nic nie znaczy prosta emocja, zbudowana na mechanizmie „skoro TO teraz, więc... ach! więc TAMTO zaraz potem!...”, gdy brak przyczynowo-skutkowej logiki między kolejnymi jednostkami fabuły. Brak logiki, gdy brak jednostek fabuły. A gdy brak jednostek fabuły – brak fabuły. I trudno czegokolwiek oczekiwać.

Wracając do muzyki – można starać się przenieść na jej grunt tę swoistą architekturę związków przyczynowo-skutkowych, jakie czynią złożone zjawisko czytelnym (sensownym) na podstawie układu zestawianych „sensownie” jednostek. Niestety, tak to jest: tam gdzie język oczywisty, tam łatwo prowadzić (ale też jest to zdroworozsądkowa konieczność) myśl muzyczną po trasie *tego-co-spodziewane*. Ale im bardziej obcym językiem utworzona jest wypowiedź, tym związki przyczynowo-skutkowe między jej jednostkami słabsze – zatem nie ma już tej siły coś, co przedtem było „naturalną konsekwencją wynikania drugiego z pierwszego”. Gramatyką tekstu zamiast związku przyczynowo-skutkowego staje się stopniowo zestawianie swobodne (oparte o gramatykę szoku, przeciwieństw, skoro płynnie wynikać jest coraz trudniej). Skoro nie można zajmować odbiorcy opowieścią (o oczywistości mniejszej lub większej), opowiadamy luźnymi (lub powiązаныmi tylko arbitralnie i subiektywnie) obrazami, scenami, lub wręcz mamy jedną scenę-obraz na jedną wypowiedź-komunikat (brak fabuły).

W sztukach typu chronestetycznego twórca (a ściślej – autor fabuły, odpowiadający za czytelność-przyswajalność tworzących ją komunikatów, jednostek treści) staje przed skalą jakości rozciągniętą pomiędzy dwoma ekstremami. Jednym będzie komunikat skrajnie oczywisty (tak oczywisty, że nie ewokujący pytań, a więc w percepcji odbiorcy oceniany jako „banal” i przez to nieinteresujący czy wręcz niewiarygodny na poziomie artystycznym, jakim jawić się może np. „wytarty” tytułowy dialog), drugim zaś będzie ekstremum komunikatu celowo odłączonego od najbardziej nawet podstawowych jakości powszechnie działającego, zrozumiałego systemu – tj. gramatyki komunikatu (sposobu łączenia jednostek treści w całości czytelne ze względu na system) i retoryki komunikatu (czyli sposobu i celu łączenia jednostek treści w związki zakorzenione w doświadczeniu i umieszczane w fabule celem manipulowania (w percepcji odbiorcy) procesami rozumienia, celem sugerowania i wskazywania sensów czy emocji).

O ile przekroczenie pierwszego ekstremum znosi sens dzieła, dając na gruncie kinematografii być może coś w rodzaju pełnometrażowego filmu o przepływie wody w strumieniu, w muzyce zaś przykładowo dwa durowe akordy (powiedzmy – po jednym na początek i koniec), o tyle z przekroczeniem drugiego ekstremum sprawa ma się nieco inaczej. W filmie znajdziemy tu dzieła intrygujące lub nudne z powodu totalnej niespójności (nieprzystawalności do obiektywnej logiczności następstw) i w efekcie – bezfabułowoci wyświetlanych w niezmordowanym upływie czasu rozmaitych *motion pictures*, zaś w muzyce – dzieła odkrywające nowe języki muzyczne lub zagubione w chaosie nieinterpretowalnych fonemów, nieukładających się w żadne całości i nietworzące w efekcie fabuły muzycznej. Co się z tym wiąże?

Siła opowieści mierzy się zainteresowaniem słuchacza – z tym chyba nietrudno się zgodzić. Możemy go do opowieści przyciągnąć ciekawą fabułą, każąc śledzić z zapartym tchem kolejne jej jednostki, wykorzystując (bez złośliwości), że zaufa opowieści i procesom gwarantującym pewną logikę w prezentowanych następstwach; można go też przyciągnąć do opowieści, serwując raz po raz szok Niespodziewanego, coś w rodzaju logiki snu czy treść ułożoną z wyrwanych i pomieszanych kartek-obrazów, z pominięciem lub wręcz z pogardą dla związków przyczynowo-skutkowych, w których choćby i poszarpanym, ale jednokierunkowym przepływie tkwi psychologiczny komfort odbiorcy.

Otóż jako twórca wykształcony w zawodzie kompozytora (a więc w sztuce typu chronestetycznego) stawiam sobie pytanie o artystyczno-psychologiczną wartość „spodziewania się” – emocji oczekiwania: czy energia wzbudzona przez dyskomfort psychiczny odbiorcy nieustannie niepewnego dalszych ciągów akcji ma ostatecznie dla mocy przeżycia większą wartość, niż energia wyzwalająca się podczas percepcji komunikatów składających się w fabułę „przyczynowo-skutkową”, wzbudzana właśnie obecnością i ciągłym realizowaniem systemu znanych (np. z doświadczenia) standardów retorycznych.

Nie pytam tu, która jest „lepsza” czy „gorsza” – i nie sugeruję analizy średniej reakcji przeciętnego słuchacza na muzykę dawniejszych epok i muzykę naszych czasów (nie podcina się gałęzi...). Ale daję sobie prawo, jako twórca odpowiedzialny za recepcję moich utworów, do tezy, iż utwór muzyczny (zwłaszcza muzyczny), który w jakiś sposób zawiera w swej fabule elementy mechaniki przyczynowo-skutkowej i który nie zabrania sobie dawać słuchaczom odrobinę choćby komfortu systemowej logiczności następstw tworzących jego fabułę jednostek – jest opowieścią o ostatecznie większej sile przekazu, głębiej (choć mniej szokowo) zapadającą w pamięć, z dystansem (lecz i większą szczerością) szanującym powszechną chyba wciąż potrzebę poczucia, że się opowieść nie tylko przyjęło w siebie, lecz i przeżyło z nią i w niej pewną emocjonalną podróż. Zatem przez szacunek dla potencjalnej głębi odbiorcy nie pozwolę sobie w scenariuszu na dialog

– *I love you...*

– *I love you too...*

by nie drażnić się z jego dobrym smakiem. Tak... Ale przez szacunek dla inteligencji odbiorcy nie pozwoliłbym sobie, nawet w duchu prawa (a nawet – zdawałoby się – obowiązku) nowoczesności, na dialog, w którym kolejne linijki demonstracyjnie nie mają treściowego związku z poprzednimi. Dlaczego?

Bo zbyt wielkie jest wówczas ryzyko, że autor żadnej treści nie miał odbiorcy do zakomunikowania. Czyli że nie tylko oszukany odbiorca na darmo przyszedł autora posłuchać, ale że i na darmo utwór taki powstał, skoro uczestnictwo w nim i percepcja jego treści jest oszustwem.

A to już – z punktu widzenia komunikatu – naprawdę nie fair.

Aleksandra Pająk

KOLUMNNA, KTÓREJ NIE MA...

Czesi są narodem katolickim!

(słowa Paula Claudela skierowane do Polaków
w latach trzydziestych ubiegłego stulecia)

We wzajemnym postrzeganiu się Polaków i Czechów często można spotkać się ze stereotypowymi uprzedzeniami. Potwierdzają to badania socjologiczne. Dla większości mieszkańców kraju nad Wełtawą Polak to katolik, ewentualnie romantyk. Dla nas z kolei Czech to niewierzący (ateizm deklaruje prawie 40 proc. społeczeństwa), husyta czy wręcz „kacierz”; przekonanie to ukształtowała głównie historia i rola, jaką odegrał w dziejach Europy Jan Hus, a przede wszystkim odwołujący się do jego nauki husytyzm (do czego przyjdzie nam jeszcze powrócić). Że tematyka ta również obecnie może być twórczo wykorzystywana i czytelniczo pożądana, świadczy wydana niedawno „husycka trylogia” Andrzeja Sapkowskiego – autora skądinąd bardzo popularnego za naszą południową granicą. W kolejnych tomach powieści *Narrenturm*, *Boży bojownicy*, *Lux perpetua* śledzimy losy głównego bohatera Reinmara z Bielawy, uwikłanego w burzliwe wydarzenia XV wieku na terenach polskich, czeskich i śląskich.

Jakie były jednak domniemane powody, dla których złość praskiego ludu obróciła się przeciw kolumnie stojącej na rynku już 268 lat?

Wspomniane tu uprzedzenie może ugruntować się wśród polskich turystów oglądających Rynek Starego Miasta w Pradze, kiedy spojrzą pod nogi i zobaczą kamień upamiętniający miejsce, gdzie jeszcze na początku minionego stulecia stała przepiękna Kolumna Maryjna. Niestety, nie każdy przewodnik zwróci na to miejsce uwagę zwiedzających. Niech więc skomplikowana i zagmatwana historia tego miejsca będzie pretekstem do przyjrzenia się nieco bliżej temu: jak Czesi postrzegają katolicyzm, jak wpłynęło na tę kwestię przede wszystkim doświadczenie historyczne, jak to się stało, że w ciągu wieków następował powolny odwrót Czechów od Kościoła, a u nas w niepamięć odeszło, iż to właśnie z Czech my Polacy przyjęliśmy chrzest. Ale warto też na to zwrócić uwagę, że wbrew stereotypom katolicyzm odegrał istotną rolę w historii narodu, o co upomniano się między innymi w sporze o sens czeskich dziejów.

Zacznijmy jednak od końca. Kolumna Maryjna została bezprawnie i przemocą usunięta z Rynku Starego Miasta w Pradze 3 listopada 1918 roku. Rozzłoszczony i rozochociony tłum wracający z antyhabsburskiej demonstracji (*notabene* tydzień po klęsce Habsburgów) uległ namowom praskiego, anarchisty i komunisty, niezbyt zdolnego pisarza, znanego głównie dzięki przyjaźni z Jaroslavem Haškem – Františka Sauera (1882–1947). Zapropował on, by pomnik opasać linami i doprowadzić do jego zburzenia. Literacki obraz tego przedsięwzięcia można odnaleźć w książce Franta *Hanbán ze Žižkova: obrázky z doby popřevratové*. Kolumna została zniszczona pomimo nieśmiałych protestów członków Komitetu Narodowego oraz bohaterskiego czynu pewnej bezbronnej kobiety, która położyła się w miejscu, gdzie mogły ją zranić czy wręcz zabić spadające fragmenty... Jakie były jednak domniemane powody, dla których złość praskiego ludu obróciła się przeciw kolumnie stojącej na rynku już 268 lat?

Niechęć i nienawiść często rodzą się z niewiedzy. Tak też było i w tym przypadku. Tłum pozwolił się podburzyć, nie mając jasności, co do przyczyn, dla których pomnik znalazł się na centralnym placu miasta. W popularnych ludowych przekazach jako powód często podawano na przykład bitwę pod Lipanami (1434), kończącą zamęt husycki na ziemiach Korony św.

Wspomniane tu uprzedzenie może ugruntować się wśród polskich turystów oglądających Rynek Starego Miasta w Pradze, kiedy spojrzą pod nogi i zobaczą kamień upamiętniający miejsce, gdzie jeszcze na początku minionego stulecia stała przepiękna Kolumna Maryjna. Niestety, nie każdy przewodnik zwróci na to miejsce uwagę zwiedzających. Niech więc skomplikowana i zagmatwana historia tego miejsca będzie pretekstem do przyjrzenia się nieco bliżej temu: jak Czesi postrzegają katolicyzm, jak wpłynęło na tę kwestię przede wszystkim doświadczenie historyczne, jak to się stało, że w ciągu wieków następował powolny odwrót Czechów od Kościoła, a u nas w niepamięć odeszło, iż to właśnie z Czech my Polacy przyjęliśmy chrzest. Ale warto też na to zwrócić uwagę, że wbrew stereotypom katolicyzm odegrał istotną rolę w historii narodu, o co upomniano się między innymi w sporze o sens czeskich dziejów.

Aleksandra Pająk

Bohemistka i polonistka, adiunkt w Katedrze Slawistyki Uniwersytetu Opolskiego. Autorka książki *Jaroslav Durych a spór o sens czeskich dziejów*. Obecnie skupia się na prozie historycznej oraz fenomenie odrębności Moraw.

Wacława. Uważano także, że pomnik może być wotum za uratowanie miasta przed jedną z epidemii moru. Najbardziej rozpowszechniona teza głosiła, że Kolumna stanęła jako wotum wdzięczności za porażkę protestantów w bitwie pod Białą Górą (1620). To właśnie przekonanie było przyczyną smutnego końca jednego z najpiękniejszych zabytków czeskiej sztuki barokowej. Jak pisze w swoich wspomnieniach *Budování státu* Ferdinand Peroutka, demonstrowali wracali z odbywających się nieco wcześniej obchodów rocznicowych bitwy białogórskiej. Dokładna rocznica starcia przypadała pięć dni później, ale niemal każde ugrupowanie rościło sobie prawo do uczczenia porażki bądź zwycięstwa w zależności od tego, z której strony sceny politycznej się znajdowało. Dlaczego jednak tak duże znaczenie przypisywano temu wydarzeniu sprzed wieków?

Biała Góra to płaskowyż znajdujący się współcześnie w granicach administracyjnych Pragi. Miejsce odegrało ważną rolę w historii wojny trzydziestoletniej i czeskiej państwowości. 8 listopada 1620 roku starły się tutaj połączone wojska cesarza Ferdynanda II (1578–1637) i Ligi Katolickiej z jednej strony z armią czeskich stanów i „zimowego” króla Fryderyka (1596–1632) z drugiej. Łącznie walczyło około 26 tysięcy żołnierzy (warto nadmienić, że był wśród nich Kartezjusz) przeciwko 21 tysiącom dowodzonych przez księcia Krystiana anhalckiego. Bitwa pod Białą Górą w istocie na wiele lat zdecydowała o losach narodu czeskiego. Krótka potyczka, przemieniona w rzeź, w której zwyciężyły wojska cesarskie, przyczyniła się do upadku czeskiego powstania stanowego i ugruntowania się panowania dynastii habsburskiej na ziemiach czeskich. W konsekwencji 21 czerwca 1621 roku stracono na Rynku Starego Miasta w Pradze 27 przywódców rebelii, między innymi Jana Jesenskiego – rektora Uniwersytetu Karola i Krzysztofa Haranta z Polžic i Bezdržic – podróżnika, autora *Cesty z Království českého do Benátek, odtud po moři do zem? Svaté, zem? judské a dále do Egypta*. Egzekucja opisana niejednokrotnie w prozie historycznej, została również upamiętniona na centralnym placu miasta. Wielu powstańców skazano na banicję, rozpoczęły się konfiskaty majątków, a następnie akcja kontrreformacyjna. 27 lipca 1627 roku wydany został dekret królewski nakazujący wszystkim mieszkańcom ziem czeskich – poza Żydami – wyznawanie religii katolickiej. Ci spośród szlachty i mieszczaństwa, którzy nie zdecydowali się na konwersję, musieli sprzedać majątek i opuścić kraj. Historycy obliczają, że ówczesna emigracja objęła od 100 do 200 tysięcy osób. Do najbardziej znanych „przymusowych” wygnańców należeli Václav Hollar – światowej sławy grafik, Jan Amos Komenský – ojciec nowoczesnej pedagogiki i dydaktyki, biskup Jednoty Brackiej, który część emigracji spędził w polskim Lesznie, Karel Škréta – barokowy malarz czy Pavel Stránský – znany jako autor encyklopedii historycznej *O státe českém (Res publica Bohemiae)*, założyciel gimnazjum w Toruniu.

Wydarzenie, jakim była bitwa pod Białą Górą, wywoływało w czeskiej historiografii liczne kontrowersje. Jego ocena to jeden z punktów zapalnych wielkiej dyskusji nad sensem czeskich dziejów, która zapoczątkowana została pod koniec XIX wie-

ku. Budowanie nowego państwa czechosłowackiego po zakończeniu pierwszej wojny światowej w naturalny sposób sprzyjało odnowieniu tego dyskursu. Dla zwolenników Tomáša G. Masaryka (będącego pod wpływem wizji dziejów sygnowanej przez ojca czeskiej historiografii Františka Palackiego) porażka powstania stanowego była bezpośrednią przyczyną umocnienia się władzy dynastii habsburskiej, co zawoocowało, w myśl tej koncepcji, upadkiem języka, literatury, czy szerzej kultury, która na długie lata została zdominowana przez kulturę niemiecką. Obraz taki znajdziemy choćby w jednej z najbardziej popularnych powieści historycznych Aloisa Jiráskaa zatytułowanej *Mroki (Temno)*. Tytuł ten na zasadzie szablonu przyłgnał do epoki baroku, która przez wiele lat pozostawała niedowartościowana. Uważano, że okres ów nie przyniósł niczego nowego ani twórczego w czeskiej kulturze, artyści byli jedynie sprowadzonymi z zagranicy wykonawcami zleceń wrogo postrzeganej panującej dynastii. Kwiat inteligencji skazany na emigrację nie mógł zapisać się na kartach historii narodowej.

Dopiero badania zapoczątkowane w latach dwudziestych i trzydziestych miniego stulecia zmieniły diametralnie ocenę tej epoki. Na antypodach koncepcji „ciemnego” baroku stał historyk Josef Pekař, autor między innymi monografii poświęconej wydarzeniu z ósmego listopada 1620 roku, który dostrzegał także pozytywne aspekty takiego rozwoju historycznego. Upatrywał on w tej bitwie raczej starcia się dwóch żywiołów, które nazwał „tradycyjnie wyżej stojącym społeczeństwem romańskim” i „światem germańskim”. Mimo ogólnie panującego poglądu o zaczynającym się wówczas okresie „mroków”, dostrzegł, jak to określił, „światło w ciemności” – rozwój barokowej muzyki i sztuki. Patrząc dziś na panoramę starej Pragi, pełnej barokowych budowli, zgodzić się raczej należy z tym przewartościowanym poglądem.

Jednak na początku XX wieku dominował zdecydowanie światopogląd bliższy Masarykowskiej koncepcji czeskich dziejów, który siłą napędową czeskiej historii dostrzegał przede wszystkim w husytyzmie i jego spadkobiercach. Katolicyzm utożsamiany był z panującymi Habsburgami, do czego w niemalym stopniu przyczynił się niezbyt szczęśliwy sojusz „tronu i ołtarza”. To właśnie najpewniej zdecydowało o końcu Kolumny Maryjnej, utożsamianej ze zniechęconą dynastią. Warto raz jeszcze podkreślić, że wielu z niechlubnych bohaterów ówczesnych wydarzeń w ogóle nie zdawało sobie sprawy z proveniencji zabytku, co potwierdza także przywoływana już książka Sauera. Jaka więc była prawdziwa historia powstania tej perły czeskiej rzeźby?

W epoce baroku ziemie Korony św. Wacława (podobnie zresztą jak Polska), głównie dzięki jezuitom, przeżywały ponowny rozkwit kultu maryjnego, czego wyrazem były różnego rodzaju budowle i elementy architektury sakralnej. Apogeum tego procesu przypada na rok 1732, gdy podczas koronacji papieskimi koronami obrazu Najświętszej Marii Panny Miłosiernej z Dzieciątkiem na Svatym Kopečku koło Ołomuńca (w tak zwanej morawskiej Santa Maria Maggiorre) Morawy zostały ogłoszone Królestwem Maryjnym, a Matka Boska obrana patronką tej krainy.

Praska kolumna, trzecia w Europie Środkowej, zwieńczona rzeźbą Najświętszej Marii Panny Niepokalanie Poczętej (Immaculata) stanęła na Rynku Starego Miasta w 1650 roku, a poświęcona została dwa lata później w dniu 13 lipca. Należy zwrócić uwagę, że kolumnę wieńczyła nie figura Matki Boskiej Zwycięskiej, ale dziewicy ze złożonymi dłońmi. Zatem, nie symbol zwycięstwa nad herezją, ale znak pokoju, pojednania i odpuszczenia. Autorem monumentu był Jan Jiří Bendl (1620–1680), który dzięki temu stał się jednym z ojców czeskiej rzeźby wczesnobarokowej. Praga nie była pierwsza w swych staraniach o szeregienie kultu Panny Marii, wcześniej były kolumny ustawione na placu Santa Maria Maggiore w Rzymie (1614), w Monachium (1638) czy w Wiedniu (1647). Zabytek wiedeński i praski miały upamiętniać ochronę tych miast przed zalewem wojsk szwedzkich i koniec okrutnej wojny trzydziestoletniej. W przypadku Pragi chodziło o oblężenie z roku 1648, podczas którego lud miasta modlił się do obrazu Matki Boskiej, później umieszczonego w jednym z elementów słupa. Wstawiennictwu Maryi przypisywano odparcie wrogich wojsk. Warto w tym miejscu przywołać pewną ciekawostkę. Jak już było wspomniane – prażanie, obalając Kolumnę Maryjną, myśleli, że miała ona upamiętniać zwycięstwo katolików pod Białą Górą. Faktycznie istniały zabytki upamiętniające tę wiktoryę, jak choćby kaplica Maryi Panny Zwycięskiej, która powstawała w latach 1622–1624 czy zbór luterński przebudowany w dziesięcioleciu 1634–1644, znany dziś głównie jako miejsce, gdzie znajduje się cudowna figurka Bambini di Praga. Zwycięstwo to symbolizował także słup znajdujący się w Monachium. Według znawców Bendl inspirował się w znacznej mierze właśnie tym rozwiązaniem, wzniesionym przez uczestnika starcia – księcia Maksymiliana Bawarskiego. Pośredni związek praskiej kolumny z bitwą białogórską jednak był, choć mocno ukryty. Budowę zainicjował i fundował potomek zwycięzcy spod Białej Góry – cesarz Ferdynand III...

Do wykonania tego ambitnego przedsięwzięcia architektonicznego użyto po raz pierwszy czeskiego piaskowca. Zatem przełamana została w ten sposób tradycja sięgania po dotychczasowe tworzywa, przede wszystkim brąz lub marmur. Sukces tego eksperymentu na długie lata wyznaczył drogę rozwoju czeskiej rzeźby barokowej, której wiele dokonań zachowało się do czasów współczesnych. Ogromne bogactwo i różnorodność rzeźby drugiej połowy XVII wieku ma swoje korzenie właśnie w tym monumencie. Można powiedzieć, że był to jeden z impulsów, które wyzwoliły zmianę stylu i postawiły Czechy w rodzinie państw europejskich, gdzie barok zadomowił się już na stałe. Pierwszym monumentalnym zabytkiem na długie lata pozostawała właśnie Kolumna Maryjna Bendla, która idealnie komponowała się w przestrzeni rynku praskiego i ponad 250 lat stanowiła jego dominantę. Usytuowana w centrum placu stała się dla wielu jednocześnie duchowym centrum całej Europy, co symbolicznie przedstawił jeden z malarzy epoki – Karel Škréta. Zabytek ten zdecydował także o zmianie mentalności ówczesnych prażan, o czym mogą świadczyć dwa fakty. Wcześniej na jego miejscu stał przęgierz, na którym podczas oblężenia miasta przez wojska saskie w roku 1631 zawisło zrabowane z sanktuarium w pobliskim miasteczku Stará

Boleslav *palladium* Korony Czeskiej, czyli miedziany relief przedstawiający również wizerunek Matki Boskiej, według legendy noszony na piersi przez świętego Wacława. Miejsce profanacji miało ponownie stać się miejscem sakralnym. Niecałe trzy miesiące po zainstalowaniu konstrukcji z placu zniknęła stojąca tam dotychczas szubienica i już nigdy więcej nie wykonywano na nim egzekucji. Tyle historii.

Jak już wspomniano, obalenie Kolumny Maryjnej wywołało najrozmaitsze reakcje. Nie pozostawiło obojętnym nawet ówczesnego papieża – Benedykt XV głośno protestował na forum międzynarodowym przeciw takim aktom wanadalizmu i braku szacunku wobec elementów architektury sakralnej. Opinie były różne także wśród społeczeństwa czeskiego. Literackie refleksje odnajdziemy choćby u jedynego czeskiego noblisty – Jaroslava Seiferta, który jako młody człowiek był świadkiem tego czynu. Piśze o tym również Ferdinand Peroutka w swojej wspomnieniowej epopei poświęconej początkom kształtowania się czechosłowackiej państwowości. Zwraca on uwagę na to, że czyn ten i inne podobne mu (dochodziło również do niszczenia figur świętego Jana Nepomucena, którego kult zwłaszcza w baroku szerzyli mocno zniechęceni w Czechach jezuita) może utrudnić dialog ze Słowakami, którzy w zdecydowanej większości nie oddalili się od Kościoła katolickiego. Skądinąd podobny dualizm panuje do czasów współczesnych także w Republice Czeskiej. Dziś większość z niemal 40 procent deklarujących się katolików żyje bowiem na Morawach, co przyczynia się do ugruntowywania opozycji pomiędzy właśnie Morawami a Czechami. Ale to już zupełnie inna historia.

Wracając do dziejów Kolumny Maryjnej... Akt jej obalenia, poza oczywistą i jednoznacznie naganną oceną, ma również swoje drugie dno. Kolumna przez większość Czechów, jak można się łatwo domyślić, śledząc historię, była traktowana jako symbol kontrreformacji i zniechęconej Austrii, kontrreformacji, która narzucona siłą przez obcą na tronie dynastię habsburską, oznaczała w potocznym i obiegowym mniemaniu kres czeskiej wolności i swobody wyznania. Zatem na tymże drugim planie historii obalenia słupa widać atmosferę olbrzymiej niechęci, jaka wówczas panowała wobec katolików, których obarczano winą za wszelkie nieszczęścia mające miejsce po roku 1620 na ziemiach czeskich. Postrzegano ich jako żywioł obcy, napływowy zwłaszcza pod koniec XIX wieku, gdy triumfy święcił na terenach Czech niemiecki ruch „pryč od Říma”. Dochodziło wręcz do absurdalnych oskarżeń, jakoby katolicy zależni od władzy papieskiej nie mogli być dobrymi patriotami. Atmosfera niechęci czy nawet wrogości sprzyjała upowszechnianiu się takich przekonań. Podobne myślenie towarzyszyło początkom kształtowania się niezależnego państwa u zarania XX wieku.

Samo środowisko katolickie w międzywojennej Czechosłowacji nie było skonsolidowane, ale było wśród ówczesnych jawnie się deklarujących katolików kilka osobowości, wykraczających swoją aktywnością daleko poza obręb własnej parafii. Jednym z najbardziej barwnych outsiderów był powieściopisarz historyczny, niezwykle płodny publicysta, z zawodu lekarz wojskowy – Jaroslav Durych (1886-1962).

Polskiemu czytelnikowi mogą być znane dwa dzieła z jego ogromnego dorobku – trylogie wallensteinowskie: mniejsza *Requiem* i większa *Zbłąkani*, których akcja rozgrywa się podczas wojny trzydziestoletniej. Durych był także zagorzałym polemistą, zabierającym głos w każdej niemal sprawie; aktu wandalizmu wobec przedmiotu kultu religijnego nie mógł więc pozostawić bez echa. Przysłowiowym „kijem w mrowisko” okazał się artykuł zatytułowany *Rynek Starego Miasta* opublikowany 10 czerwca 1923 roku na pierwszej stronie „Lidowych listów”. Pierwsze nań reakcje to w istocie zarzuty, iż był on czymś w rodzaju zachęty do zburzenia pomnika mistrza Jana Husa stojącego na rynku od roku 1915. Pomnik ten dłuta Ladislava Alouna został tu umieszczony w pięćsetną rocznicę tragicznych wydarzeń na soborze w Konstancji. Co ciekawe, większość architektów uważa, że rynek praski właśnie dzięki współistnieniu obu elementów architektonicznych nabrał ostatecznego wyrazu i zdecydowanie zyskał na wartości.

Choć sam autor kontynuował w zawaolowany sposób swą walkę z liberalistycznym państwem, jego przeciwnicy metaforę zinterpretowali dosłownie. Publicysta protestował jednak przede wszystkim przeciwko postrzeganiu narodu czeskiego jako narodu kacerzy oraz przeciwko czynieniu z modnego wówczas pojęcia husytyzmu recepty na wszystko, swoistej czarodziejskiej formuły, która zmienia rzeczywistość, a której nikt, poza wybranymi, nie ma prawa używać. Występował przeciw nadużyciu tego pojęcia i próbom uczynienia zeń ideologii narodowej. Czas sprzyjał dokonaniu wyboru. W przeciwieństwie do alternatywy z okresu kształtowania się państwa (czyli Masarykowskiej koncepcji demokratycznych tradycji, poczynszy od Husa) Durych problem rozszerzył. „Dzisiaj – jak pisał – możemy dać alternatywę: albo jesteśmy narodem katolickim, albo – husyckim!” Ale dla niego osobiście właściwie wyboru nie było, bo przecież wszystkie wielkie ideały, o ile były, dawno już zanikły. Ortodoksyjność, która nieraz mu przysłańiała rzeczywistość, prowadziła do negocjowania oczywistych faktów. Według Durycha, nawet wbrew danym statystycznym, nie było wątpliwości, że czeski naród jest katolicki i w najbliższym czasie takim pozostanie i to nie w 80, ale w 99 procentach (jeden procent pozostawiał dla odszczepieńców). Katolicyzm był zatem jedyną pozytywną alternatywą dla wykształconej części społeczeństwa czeskiego. Kolejne fragmenty tekstu przynoszą zderzenie dwóch tradycji: jednej reprezentowanej przez zburzoną Kolumnę Maryjną, o jakiej autor nie wątpi, że „powróci na swe miejsce i będzie niepodzielnie towarzyszyć czeskiej przyszłości”, drugiej zaś niemalże budzącej u Durycha odrazę, której *pars pro toto* jest „brzydki pomnik złego kaznodziei przez złego rzeźbiarza źle postawiony i urągający już samym swym bombastycznym i komicznym kształtem wrażliwości każdego człowieka, którego nerwy wzrokowe nie są po obu stronach sparaliżowane; nie wolno, by nadal straszył w tym przepięknym i świętym miejscu w sercu naszego kraju!”

Ton artykułu, niewątpliwie bardzo ostry, nawet prowokujący, wypływał zapewne z troski o przyszłość narodu, którego centrum stanowił sakralny plac, gdzie doszło do swoistej, religijnej zmiany warty. Atak był wymierzony głównie w hybrydę neo-

sytyzmu – ateistyczny, czeski liberalizm, antyreligijną politykę. Tekst wywołał wiele skrajnych reakcji. Wśród głosów, jakie wzbudził Durychowy *Rynek Starego Miasta* dominowały negatywne. Durycha obdarzono na przykład określeniem „hańbiciel pomnika Husa”, z kolei redakcję „Lidowych listów” – mianem „klerykalnych kogutów”. Doszło niemal do prób wykluczenia pisarza z czeskiej społeczności. Głos opinii publicznej zabrzmiał między innymi w liście do redakcji pisma „Kulturní zpravodaj”, gdzie postawiono następujący zarzut: „za czeskiego nie można uważać autora, który zaatakował pomnik Jana Husa, autora piszącego katolickie artykuły głoszące tęą wiarę”. Widać więc wyraźnie, że bliższa społeczeństwu była koncepcja lansowana w głównej mierze przez Prezydenta Wyzwolicielea akcentująca rolę, jaką odegrał w czeskiej historii męczennik z Konstancji. Podkreślano wręcz, że dobry czeski patriota musi się właśnie z taką wizją dziejów utożsamiać i czuć się spadkobiercą „prawdziwie czeskiej” tradycji husyckiej.

Durych do tej problematyki powracał niejednokrotnie. Można wręcz stwierdzić, że wizja czeskiego narodu katolickiego to *idea fixe* pisarza. Owocowało to między innymi bardzo niechętnym stosunkiem do Jana Husa. Autor *Zbłąkanych* poddał postać czeskiego reformatora, ów symbol narodowej walki o demokrację ostrej rewizji, charakteryzując go jako człowieka pozbawionego typowego czeskiego dowcipu, niezdolnego do własnych przemyśleń, nastawionego na czerpanie tylko z zagranicy myśli i inspiracji. Nie zgadzając się z powszechną, martyrologiczną wersją czeskiego mitu narodowego, ostro z nią polemizował, posługując się przy tym niekoniernie stosownym obrazowaniem. Dzisiejsze otwarte stanowisko jest zupełnie odmienne, a reprezentatywna jest dlań refleksja znanego także w Polsce publicysty, księdza Tomáša Halíka, który powiada, że jeśli „katolicyzm będzie postrzegał Husa jako zjawisko obce i zewnętrzne, nie będzie ani naprawdę katolicki, ani naprawdę czeski”.

To tylko mała próbka tego, co towarzyszyło burzliwym początkom Czechosłowacji. W 1990 roku powołano do życia stowarzyszenie mające na celu ponowne umieszczenie repliki barokowego monumentu w tym samym miejscu, gdzie przed laty stał oryginał. Akcja ta ma swoje korzenie jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym, bowiem już w roku 1925, w siedem lat po zburzeniu kolumny, zainicjowano powstanie podobnego ugrupowania. W 1938 roku Česká liga akademická wystąpiła do władz miasta z prośbą o zgodę na odbudowanie kolumny. Przyszło jednak Monachium i zabytkami nikt sobie głowy nie zaprzętał. Co ciekawe, zarówno wówczas, jak i współcześnie, siłą napędową tej inicjatywy pozostawali katolicy świeccy. Środki, jakie zebrano, wobec braku zgody społecznej na wykorzystanie ich zgodnie z celem zbiórki, przeznaczono na budowę dwunastu świątyń w nowo powstających dzielnicach Pragi. Symbolicznie miało to nawiązywać do dwunastu gwiazd z aureoli otaczającej głowę Najświętszej Marii Panny. W jednym z tychże kościołów można obejrzeć część zachowanych fragmentów monumentu, reszta znajduje się w praskim lapidarium.

Już od roku 1995 trwają prace nad rekonstrukcją poszczególnych elementów składowych słuą. Jednak do dziś, mimo wielu petycji, nie ma oficjalnej zgody ze stro-

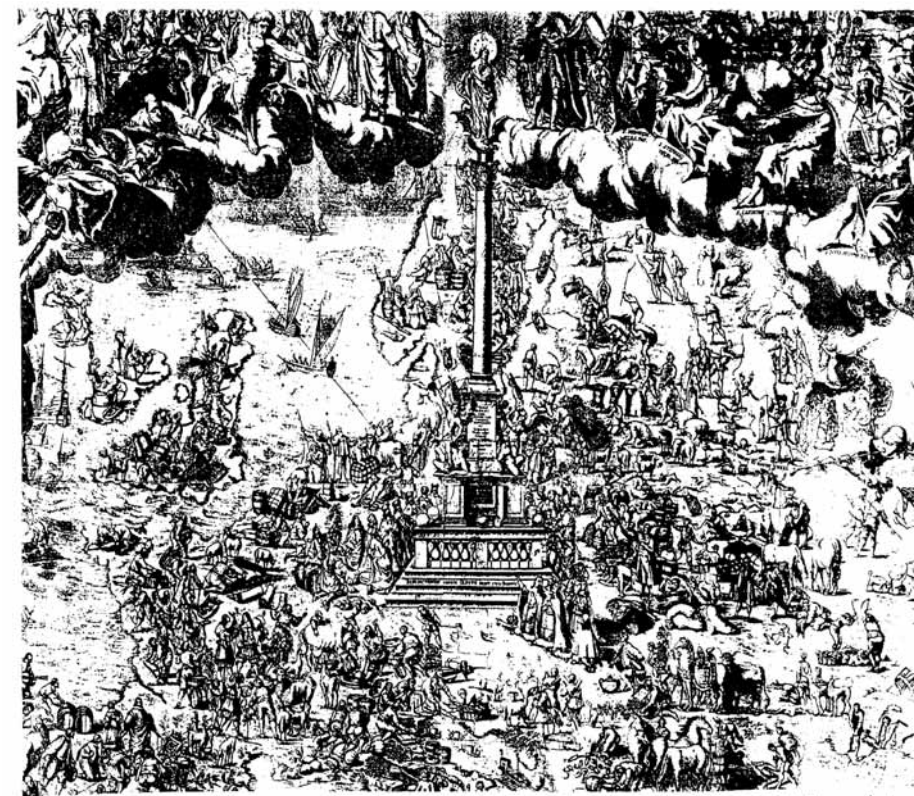
Pozostaje wierzyć,
że również Praga
doczeka się powrotu
swojej kolumny, która,
według pomysłu jej
restauratorów, ma
połączyć w sobie
niemal cały świat.

ny praskiego magistratu, stąd na przykład sama rzeźba Maryi tymczasowo znalazła swoje miejsce przy pobliskim kościele Matki Boskiej. Na razie więc nie ma mowy o przywróceniu na Rynku Starego Miasta harmonii, którą tworzyły wznoszący się w niebo słup oraz wertykalnie zorientowany pomnik Husa – świadomie zaprojektowany jako architektoniczny i symboliczny kontrpunkt Kolumny Maryjnej. Dzięki temu współistnieniu przez trzy lata rynek praski był obrazem dwóch tradycji, które w głównej mierze kształtowały przez wieki czeską historię i kulturę. Nawiązują do tego również współcześni artyści pracujący nad rekonstrukcją zdewastowanego zabytku. Petr

Váňa – rzeźbiarz odpowiedzialny za prace nad kolumną – pisze: „Myślę, że to możliwe, by Kolumna Maryjna nie była tym, co dzieli, ale wręcz odwrotnie. Może stać się kamienną opowieścią, łączącą ludzi, którzy zaangażowali siły, czas, energię, by znów ją wnieść. [...] Historyczna przestrzeń Rynku Starego Miasta zostanie w ten sposób ponownie zrównoważona. Poziomy plan pomnika Jana Husa znów będzie wzbogacony przez pionowy plan Kolumny Maryjnej. Te dwa zabytki postawiono tu w takim właśnie celu – by się wzajemnie uzupełniały, by były czytelne jeden dzięki drugiemu”.

Czy rzeczywiście tak będzie? Czy cień z kolumny zacznie padać na wyznaczony na praskim rynku południk, stając się tym samym jednym z zegarów słonecznych odmierzających upływ czasu w mieście? Dziś trudno o tym z całą pewnością wyrokować, ponieważ podobne kwestie zawsze wzbudzały wśród naszych południowych sąsiadów silne emocje i widoczna na razie jest jedynie niechęć do zajęcia konkretnego stanowiska. Optymizmem napawa nieodległa rekonstrukcja całej przestrzeni Rynku Starego Miasta. Jednym z wariantów architektonicznych rozwiązań może być właśnie powrót na dawne miejsce słupa, co zresztą zabrzmiało również w niedawnej wypowiedzi Josefa Tulca – dyrektora Państwowego Instytutu Ochrony Zabytków: „Nie widzę powodów, by kolumna nie miała tam stać. Tworzyłaby artystyczną i ideową przeciwwagę dla pomnika Husa – jako symbol katolicyzmu wobec naszej husyckiej – czy powiedzmy – protestanckiej przeszłości”. Na to, czy te słowa okażą się prorocze, przyjdzie nam jeszcze trochę poczekać. Na razie znikające najczęściej w czasach komunizmu Kolumny Maryjne i Najświętszej Trójcy powracają w innych miastach Republiki Czeskiej. Przykładem mogą służyć odległe z polskiej perspektywy Czeskie Budziejowice, Chodov, Kyjov, ale także bliższa nam Ostrawa. Wraca się w ten sposób do naturalnego krajobrazu kulturowego, typowego dla większości ziem wchodzących niegdyś w skład Austro-Węgier. Warto poświęcać uwagę tym elementom architekto-

nicznym wkomponowanym w plany urbanistyczne placów w Czechach, na Morawach, Słowacji, na Węgrzech czy w Austrii. Wśród nich na szczególne uznanie zasłużył sobie słup znajdujący się w Ołomuńcu, który znalazł się na liście Światowego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO. Pozostaje wierzyć, że również Praga doczeka się powrotu swojej kolumny, która, według pomysłu jej restauratorów, ma połączyć w sobie niemal cały świat. Symbolicznym tego obrazem jest koncepcja użycia różnych piaskowców: część wyrastająca z ziemi ma pochodzić z czeskiego Bołanova, środkowa – gdzieś z Europy, właściwa konstrukcja, na której stanie figura Matki Boskiej już została przywieziona z dalekich Indii. W ten sposób powraca myśl o duchowym centrum, za które już kiedyś przed wiekami uznano to miejsce. Miejsce będące celem aktu ikonoklazmu o podtekście nacjonalistycznym. Miejsce wciąż jeszcze pozostające bez swej Kolumny Maryjnej.



Karel Škréta, Kolumna Maryjna na Rynku Starego Miasta w Pradze jako duchowe centrum Europy, 1661

Aleksander Woźny



Major dypl. Tadeusz Szumowski ostrzega...*

Kpt. dypl./mjr T. Szumowski

Zajęcie przez hitlerowski Wehrmacht 15 marca 1939 r. Pragi i reszty Czech rozpoczęło strategiczne okrążanie Polski od południa. Czy polskie naczelne władze wojskowe przewidywały taką ewentualność? Odpowiedź dać może historia działań wywiadowczych Tadeusza Szumowskiego.

Major dypl. Tadeusz Szumowski, syn profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, lekarza i historyka, zdobył wykształcenie matematyczne. Ukończył rok Politechniki we Lwowie, a w latach 1920–1922 studiował w Oficerskiej Szkole Topografów i Geodetów, zaś w latach 1926–1928 w Wyższej Szkole Wojennej. Znał bardzo dobrze niemiecki, francuski, angielski. Zjeździł (przeważnie samochodem) wzdłuż i wszerz całą Europę Zachodnią. Poznał bardzo dobrze Niemcy (bez Prus Wschodnich), Austrię, Szwajcarię, Francję, Włochy. Każdy urlop spędzał za granicą. Do ekskluzywnego Oddziału II Sztabu Głównego Wojska Polskiego dostał się dzięki inicjatywie i poparciu gen. Władysława Bortnowskiego (późniejszy, wojenny dowódca Armii „Pomorze”), inspektora armii w Toruniu. Generał poznał por. Szumowskiego jako I oficera szta-

* Szersze tło prezentowanych wydarzeń w: A. Woźny, Niemieckie przygotowania do wojny z Polską w ocenach polskich naczelnich władz wojskowych w latach 1933–1939, Warszawa 2000.

bu 26. DP, następnie oficera operacyjnego Oddziału III SG i wybranego przez siebie asystenta katedry taktyki i strategii w Centrum Wyższych Studiów w Warszawie. W wywiadzie wojskowym w latach 1936–1939 kierował Szumowski pod pseudoimieniem „Steyer” placówką limitroflową w Konsulacie II RP w Sztokholmie (kryptonim „Sajgon”). Dzięki agenturze zdobył bardzo ważną wiadomość z laboratorium niemieckiego przemysłu chemicznego, iż Niemcy wyprodukowali środek do niszczenia insektów o nazwie cyklon, który mógł być także użyty do masowego niszczenia ludzi. Wówczas wiadomość tę – jak i wiele innych – zignorowano... W lutym 1939 r. po nadzwyczajnej decyzji Generalnego Inspektora Sił Zbrojnych kończącej sprawę polskiego rezydenta w Berlinie mjr. Jerzego Sosnowskiego – po odwołaniu ze stanowiska dotychczasowego kierownika wywiadu strategicznego dr. Adama Świtkowskiego – został Szumowski kierownikiem Samodzielnego Referatu „Zachód” (wywiad wojskowy). Na dziesięć dni przed wybuchem wojny został jednak odwołany z tego stanowiska przez szefa Sztabu Głównego gen. Wacława Stachewicza za sianie panikarskich nastrojów. Nie był on w stanie przedłożyć szefowi sztabu dowodów na mobilizację plakatową (taką procedurę mobilizacyjną stosowało WP) w III Rzeszy, tymczasem Wehrmacht mobilizował rezerwistów w tzw. mobilizacji tajnej specjalnymi kartami przez łączników wysyłanych z komend uzupełnień. Szef sztabu podważył także wiadomość od mjr. E. Szullera o wylądowaniu w rejonie Königsberg (Królewiec) kombinowanej dywizji pancerno-motorowej „Kempf”. Zakwestionował też cały szereg depech szyfrowych z terenu Rzeszy, żądając ich potwierdzenia – jakby sprawdzenie informacji wywiadowczych było rzeczą łatwą i zawsze możliwą. Ostatecznie wezwano mjr. Szumowskiego do szefa Oddziału II SG – płk. dypl. Józefa Smoleńskiego, który zakomunikował mu, iż jest za młody stopniem i że na jego miejsce musi przyjść starszy oficer sztabowy cieszący się większym autorytetem. Równocześnie szef sztabu nalegał na szefa Oddziału II SG, by „zamiana została dokonana jak najprędzej i żeby stanowisko zostało możliwie szybko zwolnione”. W ciągu paru dni otrzymał Szumowski formalny przydział do MSZ i 1 września miał zameldować się w Bernie (Szwajcaria) dla objęcia stanowiska radcy poselstwa. Około 20 sierpnia 1939 r. jednostronnie podpisał księgi kasowe, odmeldował się u swoich przełożonych i po pożegnaniu z oficerami i personelem Referatu „Zachód” odleciał do Budapesztu (samolot tego dnia zamiast zwykłą trasą leciał nad Lwowem i Rusią Podkarpacką, znajdującą się wówczas pod panowaniem węgierskim). Można powiedzieć, że w obliczu nieuchronnej wojny wywiad

Aleksander Woźny,

ur. 1949. Historyk (m. in. współpracownik ukazującego się przed laty miesięcznika „Opole”). Zajmuje się historią najnowszą Polski i Europy, zwłaszcza historią wojskowości II Rzeczypospolitej i Niemiec. Autor m.in. wydanej w 2000 r. książki *Niemieckie przygotowania do wojny z Polską w ocenach polskich naczelnich władz wojskowych w latach 1933–1939* oraz licznych artykułów źródłowych, opracowań i recenzji naukowych, a także ekspertyz. Mieszka w Opolu.

strategiczny na III Rzeszę, najbardziej wówczas eksponowana i najważniejsza komórka Sztabu Głównego) pozostał bez szefa.

★★★

Pod koniec 1937 r. attaché wojskowy w Szwecji z siedzibą w Warszawie, mjr dypl. Andrzej Marecki, w dokumencie dotyczącym niemieckich zasad taktycznych informował szefa Sztabu Głównego, że Niemcy już od 1935 r. ćwiczyli możliwość zajęcia Czechosłowacji. Oddział II Sztabu Głównego Wojska Polskiego informacje o założeniach ćwiczeń uzyskał od niemieckiego oficera ze sztabu I Korpusu w Królewcu. Zostało ono opracowane przez ppłk. Forstera, szefa sztabu Dowództwa I Okręgu Lotniczego, przy współpracy oficera wywiadowczego ppłk. Allmendigera, który wcześniej był kierownikiem Referatu „Polska” w Oddziale T-3.

Założenie ćwiczeń było ściśle tajne, stąd też – zdaniem mjr. Mareckiego – prawdopodobnie zbliżone do rzeczywistego niemieckiego planu działania. Wynikało z niego, że Niemcy ćwiczyli zastąpienie jednoskrzydłowego uderzenia z Pomorza Zachodniego uderzeniem dwustronnym, wspartym głębokim wejściem na tyły polskie z Prus Wschodnich. W związku z tym w planowaniu operacyjno-strategicznym uwzględnili zarówno szybki wzrost swojego potencjału militarnego, umożliwiającego podział sił na kilka kierunków zasadniczych, jak i przyszłe wyeliminowanie Czechosłowacji, która nie tylko położeniem geograficznym, ale także potężnymi fortyfikacjami blokowała dogodną do uderzenia podstawę operacyjną ze Śląska.

Opracowanie mjr. Mareckiego zostało odłożone ad acta. Zapoznał się z nim jednak inspektor armii i komendant Wyższej Szkoły Wojennej gen. Tadeusz Kutrzeba, który – przy współpracy ppłk. dypl. Stefana Mossora – przedłożył w styczniu 1938 r. Generalnemu Inspektorowi Sił Zbrojnych „Studium planu strategicznego Polski przeciw Niemcom”. W studium generał docenił znaczenie istnienia niepodległej Czechosłowacji dla bezpieczeństwa Polski. Zakładał on, że w wypadku wojny Niemcy mogli wykonać płytsze uderzenie z Dolnego Śląska. Natomiast głębsze z obszaru Górnego Śląska pozostawało hipotezą tak długo, jak ich podstawom operacyjnym do strategicznego manewru zagrażała suwerenna Czechosłowacja z prężnym przemysłem zbrojeniowym, dobrym lotnictwem wojskowym i kilkoma związkami pancernymi.

W październiku 1938 r. Niemcy na podstawie dyktatu monachijskiego zajęli obszar Sudetów. Kierownictwo polityczno-wojskowe Polski zdecydowało się na wsparcie ich poczynań operacją wojskową na Zaolziu (poprzedzoną działaniami dywersyjnymi), którą dowodził gen. Władysław Bortnowski.

W zmienionej sytuacji geopolitycznej styczniowe „Studium planu strategicznego...” stawało się coraz mniej aktualne i wymagało przepracowania. Niestety, w kierownictwie wojska pierwszeństwo miał nadal plan wschodni, a nad szkieletem zachodniego pracowano tylko dorywczo, bez jasnej koncepcji. Nie przedstawiono też wywiadu strategicznego na tor wojenny (placówki wywiadowcze w Czechosłowacji na-

dal podporządkowane były Referatowi „Wschód”), aczkolwiek Sztab Główny stwierdził większy niż dotąd stopień zagrożenia od południowego zachodu.

Na początku lutego 1939 r. Generalny Inspektor Sił Zbrojnych, na wniosek gen. Kutrzeby inspekcjonującego Oddział II SG, dokonał znaczących zmian personalnych w kierownictwie oddziału i Referatu „Zachód”. Dotychczasowego kierownika, mjr. dr. Adama Świtkowskiego zastąpił 19 marca mjr Tadeusz Szumowski. W trakcie przejmowania obowiązków udał się on na objazd niektórych zagranicznych placówek wywiadowczych.

Pierwsze niemieckie przygotowania wojskowe do zajęcia Czechosłowacji zauważył z 1 na 2 marca w Wiedniu. Jadąc samochodem w towarzystwie tamtejszego rezydenta, dostrzegł rzęście oświetlony gmach dowództwa miejscowego korpusu, a przed nim dużo motocykli i samochodów. Potem podczas podróży pociągiem do Monachium zaobserwował na bocznych torach w Linzu kilkanaście transportów wojskowych załadowanych wojskiem i sprzętem. Na miejscu tamtejszy eksponent, wybitny oficer wywiadu, potwierdził ruchy i przesunięcia wojsk. Potem w drodze do Lipska w wagonie restauracyjnym czterech oficerów SS, będących pod wpływem alkoholu, wykrzykiwało: „Jeszcze parę dni i skończy się nareszcie z tym czeskim „dreck””. Również w miejscowej prasie pojawił się wrogi i pogardliwy ton w stosunku do Czechów. W sumie sprawiało to wrażenie szczucia przeciwko Czechom i czekania na jakies nadzwyczajne wydarzenie. Tymczasem 3 marca o godz. 11.20 jego obserwacje z rejonu Linzu potwierdził w meldunku do Sztabu Głównego attaché wojskowy w Pradze, ppłk dypl. Bronisław Noel, który zaobserwował przesunięcie oddziałów Wehrmachtu z ogólnego kierunku Linz do rejonu na południe od Bratysławy. Tego samego dnia placówka wywiadowcza z Hamburga meldowała o możliwości przekroczenia granicy przez niemieckie siły zbrojne.

Po przybyciu do Lipska 8 marca jego obserwacje potwierdził dobrze zorientowany tamtejszy konsul RP Feliks Chiczewski, który z kręgów opozycji antyhitlerowskiej, od ludzi z otoczenia byłego nadburmistrza Carla Goerdelera, otrzymał potwierdzenie zbrojnego wystąpienia Niemiec przeciwko Czechosłowacji. Tego dnia nadał też szyfrową depeszę do centrali wywiadu strategicznego: „Należy liczyć się, że zajęcie Pragi nastąpi w połowie marca. Nastawić cały podległy aparat na potwierdzenie informacji”. Wiadomość ta została w sztabie przyjęta z niedowierzaniem, a na ujawnionym niedawno dokumencie Referatu „Zachód” widnieją adnotacje, że wiadomość ta pokrywała się z informacją otrzymaną od Francuzów, która „nie znajduje żadnego potwierdzenia”.

14 marca Niemcy wkroczyli do Morawskiej Ostrawy, a następnego dnia zajęli Pragę i – z małymi stratami w ludziach – resztę Czech. Posterunek Oficerski nr 1, podlegający Ekspozyturze nr 4 Oddz. II SG, meldował w związku z tym: „W Frédek doszło do starcia Niemców z żołnierzami czeskiimi. Podobno oficerowie czescy poddali się od razu, zaś żołnierze czescy bili się samorzutnie”.

Zaskoczony rozwojem wypadków Oddział II SG nie wysłał tym razem żadnej specjalnej ekipy wywiadowczej w teren dla obserwacji niemieckich poczynań militarnych. Jedynym wyjątkiem w tej sytuacji była decyzja konsula polskiego w Opolu Jana Małęczyńskiego, który na polecenie centrali, być może dla wsparcia polskiego ekspozenta w Morawskiej Ostrawie mjr. Władysława Michniewicza (podlegał Referatowi „Wschód” – wywiad na Związek Sowiecki – nie znał języka niemieckiego ani armii niemieckiej), wysłał tam 14 marca Wojciecha Poliwodę, pracownika konsulatu i byłego powstańca śląskiego. Według tego ostatniego chodziło o „obserwowanie z bliska na ulicach Morawskiej Ostrawy wjeżdżających tam z wielką butą niemieckich oddziałów zmotoryzowanych i o zanotowanie numerów formacji. [...] Strona polska chciała się zorientować, które dywizje hitlerowskie wkraczały na Morawy, bowiem wywiad polski miał informacje, że istnieje prawdopodobieństwo wkroczenia wojsk niemieckich także na Zaolzie, które dopiero co zajęła Polska”. „Zapamiętane numery rejestracyjne niemieckich zmotoryzowanych formacji wojskowych przekazałem konsulowi Małęczyńskiemu” – notował Poliwoda.

Kiedy wiadomość o zajęciu Pragi i reszty Czech się potwierdziła, w Sztabie Głównym zarządzono alarm, a szef sztabu „wydał rozkaz nieliczenia się z wydatkami, jeżeli poczynione nakłady mogły ułatwić pracę wywiadowczą na kierunku niemieckim”.

Wraz ze zniknięciem Czech jako czynnika militarnego i podporządkowaniem Słowacji Niemcom na naszym lewym skrzydle szanse ich dużego natarcia poprzez rejon Śląska niepomrotnie wzrastały, a cały teren pomiędzy rejonem przemysłowym a Olzą, poprzednio raczej bierny i o drugorzędym znaczeniu, stawał się prawdopodobnie kierunkiem działania dużych sił Wehrmachtu. Od tego momentu położenie strategiczne Polski było już bardzo złe.



Zbigniew Natkaniec, *Obiekty*,
fragment wystawy, archiwum artysty

Krzysztof Czyżewski



fot. Łukasz Sawicki



(Wypowiedzi zarejestrowane podczas spotkania autorskiego, które odbyło się w Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej w Opolu 9 grudnia 2009 roku)

O podróży na wschód

Dotarłem do Sejn już pracując w Garlicach. To był pewnego rodzaju rekonesans. Przygotowywaliśmy wyprawę do Litwinów staroobrzędowców w różnych częściach wschodniej Polski. I właściwie przyjechałem na Sejneńszczyznę, by przygotować taką wyprawę, która zresztą nigdy do skutku nie doszła, ale jeździłem przez długi czas do starowierów w pobliżu Sejn i do Litwinów, i tak poznawałem Sejny. Wtedy jeszcze budynek po synagodze, który jest teraz naszym miejscem pracy, był magazynem nawozów sztucznych. Wyobrażałem sobie, że to byłoby dobre miejsce do robienia teatru, którym wtedy się pasjonowałem. Pewnego dnia mój uczeń, Wiesław Szu-

miński, przysłał mi list, w którym napisał: „Odremontowaliśmy synagogę w Sejnach, a ja zostałem kuratorem nowej galerii w synagodze. Może byś przyjechał”. Miałem wtedy taki monodram, który się nazywał Garść wierzbowych gruszek, i który właściwie antycypował wszystko, co zaczęliśmy później robić w „Pograniczu”. To była poprzez poezję i pieśni opowieść o wielokulturowym miasteczku, która miała uchwycić wielość takiego właśnie miasteczka. Nie znałem tego z własnego doświadczenia, bo nie wychowywałem się na pograniczu. To przyszło do mnie z książkami – z poezją, z literaturą, a potem zrodziło się marzenie, aby to skonfrontować z życiem, z praktyką. To istniało we mnie silnie jako, można rzec, mit literacki, ale zawsze należałem do ludzi, którzy mieli taki kłopot z czytaniem książek, że po przeczytaniu nie myśleli o tym, żeby napisać kolejną podobną, tylko żeby zabawić się w życiu w to, co w tej książce było pięknego. Tak się zaczęło „Pogranicze”.

Pytałem siebie, czy ten mit tak mi bliski, który jednocześnie wydawał się tak odległy od rzeczywistości, tak nierealny, można wcielić w życie. I to się spotkało z rokiem 1989 i z decyzją, że już dosyć alternatywy, dosyć podziemia, bo w tamtym czasie w takie środowiska byłem właśnie zaangażowany, i wyruszyliśmy w podróż na wschód. Spakowaliśmy swoje rzeczy, zbudowaliśmy pewnego rodzaju tabor, w którego skład wchodził jeep i drewniany wóz ciągnięty przez konia. Wzięliśmy nasze dzieci i wyruszyliśmy. Zatrzymaliśmy się dopiero w Sejnach – dalej już nie można było. I tam zostaliśmy. Najbardziej rewolucyjnym gestem, gdybym miał teraz mówić jako animator kultury, było to, że Sejn nie przejechaliśmy jak trupa teatralna, która pokazuje dwa-trzy przedstawienia i jedzie dalej. Poczuliśmy, że takie zachowanie byłoby czymś bardzo anachronicznym w tamtym czasie, w tamtej sytuacji. Nas nie interesowało pokazywanie spektaklu na scenie, nas interesowało, czym miejscowi ludzie żyją, co się tam dzieje, co to jest właściwie pogranicze. Początkowo szukaliśmy starców, którzy przechowali starą tradycję, którzy pamiętali stare pieśni czy opowieści, ale to się zmieniło. Zaczęły nas zajmować różne inne rzeczy. To wszystko sprawiło, że zostaliśmy w Sejnach. W zasadzie w ciągu jednej nocy przestaliśmy być teatrem, aktorami. Potrzebowaliśmy czegoś innego i zostaliśmy.

Krzysztof Czyżewski,

ur. 1958. Animator kultury, eseista. Dyrektor Fundacji Pogranicze i Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach. Redaktor naczelny „Krasnogruda” oraz redaktor serii wydawniczych „Meridian”, „Sąsiedzi”, „Ornamenty historii” i „ex oriente”. Inicjator i przewodniczący międzynarodowego stowarzyszenia European Network of Literary Centers HALMA. Wykłada m.in. na Uniwersytecie Warszawskim, Uniwersytecie Wileńskim, New School University (Nowy Jork), Transregional Center for Democratic Studies (Kraków), Salzburg Seminar, Instytucie Nauk Humanistycznych przy Uniwersytecie Lwowskim, Boston University. Mieszka w Sejnach.

O wrastaniu w społeczeństwo pogranicza

Nie mieliśmy żadnej strategii, nic nie wiedzieliśmy. Bardzo nam pomógł czas. Bo to był czas otwarcia. Musieliśmy zinstytucjonalizować naszą inicjatywę, w związku z czym rozmawialiśmy z różnego szczebla urzędnikami i działaczami. Oni kompletnie nie wiedzieli, o co chodzi. Właściwie chcieli pewnie powiedzieć „nie”, ale w tamtym czasie nie mogli. Szło nowe i instynkt urzędnikom podpowiadał, że nie wiadomo, co to miałoby być, ale trzeba znaleźć sposób, żeby przetrwać. W związku z tym urzędnicy się nas bali, co było dla nas paradoksalne, bo byliśmy bez grosza przy duszy, bez dachu nad głową, z szaloną ideą ośrodka „Pogranicze”.

Pytano nas, co to właściwie znaczy „Pogranicze”? Jesteście Polakami, więc macie polski dom kultury, jeśli jesteście Litwinami, jest litewski dom kultury, więc jakie „Pogranicze”? Ale urzędnicy bali się powiedzieć „nie”, bo myśleli: „a nuż taki świat będzie w przyszłości?”. Nas utożsamiano w tym momencie z nowym. Ludziom zaczęło się wydawać, że w Polsce zaczną powstawać same takie ośrodki pogranicza. My też w to wierzyliśmy. To był jeden aspekt.

Drugi był taki, że dotarliśmy do społeczności pogranicza. Sejny to jest miejsce bardzo bolesnej polsko-litewskiej pamięci. Tam odbyła się taka miejscowa wojna domowa między Polakami a Litwinami o to, do którego państwa po pierwszej wojnie światowej Sejny będą należeć. Trzeba powiedzieć też, że w drugiej połowie XIX wieku Sejny w siedemdziesięciu pięciu procentach były żydowskie. I to było ciekawe, co nam miejscowi ludzie zaferowali. Oni nie znali gestu odrzucenia innych. Nie powiedzieli nigdy: „albo będziecie z nami, albo wyjedziecie”. Tam zawsze byli jacyś „inni”, to uchodziło za normalne w tamtejszej kulturze. Dzięki temu mogliśmy zachować swoją odrębność, mogliśmy wejść w pewnego rodzaju matrycę tego miejsca. Kiedyś po spotkaniu w synagodze, na które zaprosiliśmy i Litwinów, i Ukraińców, i Białorusinów oraz różnych tamtejszych sąsiadów, napisano nam na samochodzie „Świrowiercy”. Wtedy zrozumiałem, że dostaliśmy imię. Bardzo piękne zresztą. To był sygnał – wy jesteście Świrowiercy, jesteście w jakiś sposób inni, ale dla was tutaj miejsce się znajduje.

Pierwszym consensusem z mieszkańcami Sejn było rozpoczęcie naszej współpracy z dziećmi. To byli nasi pierwsi partnerzy. Właśnie na nich najpierw się otworzyliśmy i zaczęliśmy z nimi pracować w duchu etosu pogranicza, „odpoznając” to miejsce razem z nimi. Niewiele wiedzieliśmy. Dzieci często wiedziały więcej od nas. Rezygnacja z teatru oznaczała też, że przestaliśmy mówić, a zaczęliśmy słuchać. Byliśmy pewnego rodzaju nowymi barbarzyńcami. Musieliśmy znaleźć sposób, by oni zaczęli mówić. I to się stało poprzez dzieci. Co ciekawe, to właśnie my musieliśmy się tam pojawić, żeby pomóc takiemu naturalnemu procesowi, kiedy to dziadek opowiada historię swojego życia wnukowi. Przez pokolenia to nie miało miejsca, młodzi ludzie nie słuchali opowieści swojego dziadka. Byliśmy tylko pośrednikami tej opowieści, którą oni mówili młodemu pokoleniu. Potem z tego budowaliśmy spektakle czy inny rodzaj sztuki.

O Ośrodku „Pogranicze”

Jeżeli się jest w mieście takim jak Opole, to jeśli się rozpoczyna inicjatywę z teatrem, to nie trzeba budować biblioteki, bo biblioteka jest, są też, choć pewnie nie wszyscy, inni partnerzy. Jeżeli jest się na prowincji (w sensie pozytywnym), tam gdzie trzeba wszystko budować od nowa, to jest się trochę demiurgiem. Trzeba zbudować sobie cały świat. Nasza biblioteka, która się nazywa Centrum Dokumentacji Kultur Pogranicza, do której teraz już przyjeżdżają ludzie z całego świata, aby prowadzić badania, zrodziła się jako nasz podręczny warsztat. Na przykład musieliśmy zbierać materiały, kiedy robiliśmy pierwszy projekt o Siedmiogrodzie. W Bibliotece Narodowej jest pięć pozycji na ten temat, czy może teraz piętnaście, a u nas jest pięćset. Gromadziliśmy te zbiory poprzez kontakty z antykwariuszami, poprzez podróże środkowoeuropejskie, aż w którymś momencie otworzyliśmy to dla innych. Wiedzieliśmy, że narzędzie, którym będziemy się w naszej pracy posługiwać, to sztuka i dlatego było dla nas naturalne, że powstały pracownie teatru, filmu, muzyki, plastyki, ceramiki itd.

Wiedzieliśmy jednocześnie, że ta nasza mała ojczyzna to tylko część tego, czym chcemy się zająć i dlatego nasza praca jest dziś obecna w różnych zakamarkach świata. Na przykład robiliśmy akademię w Berlinie, która nazywa się Nowa Agora, niedawno byliśmy w Japonii, wcześniej we Włoszech. Praca ta nabiera aspektu dzielenia się doświadczeniem, operowaniem na różnych innych pograniczach. Ośrodek w Sejnach to ośrodek oparty o różne studia. Pracę zaczynamy z dziećmi już od wieku przedszkolnego i kontynuujemy ją przez kilkanaście lat, do momentu, kiedy oni idą na studia, ale to i tak nie ulega przerwaniu, bo ludzie, którzy skończyli studia, uczestniczą w organizowaniu przedstawień, koncertów. Większość pracowników naszego zespołu to już są ludzie miejscowi, często przez nas wychowani. To chyba jest jedna z najważniejszych rzeczy w tej pracy – odzyskanie dla kultury czasu. Trzeba było wyjechać na pogranicze, spotkać się z rzemiosłem „budowania mostów”, które nie operuje czasem dokonanym, ale bardzo długim trwaniem. Jeśli czegoś nie da się rozwinąć w długim trwaniu, to się to „nie trzyma” rzeczywistości. To jest cały czas dynamiczna sytuacja – nie można powiedzieć, że most jest zbudowany i jedziemy w inne miejsce. To musi trwać, a wtedy zaczyna się dziać to wszystko, co się dzieje w życiu. Praca na pograniczu nie polega na rozwiązywaniu konfliktów, polega na nauczaniu ludzi, jak żyć w konflikcie.

O poszukiwaniu odpowiedniego języka

Nasza praca to nie praca nad unicestwieniem granic. To raczej praca nad ich zakreślaniami, nad ich przekraczaniem, nad życiem w ich sąsiedztwie, w ich obecności. Czasem trzeba pomóc ludziom być osobno. Na przykład w Kosowie od początku uważałem, że nie ma możliwości, aby utrzymać to jako jeden organizm państwowy – tamta rana była naprawdę głęboka. W związku z tym trzeba dać „wypowiedzieć się” tej ranie. Często nam się wydaje, że lepiej, aby było już spokojnie, lepiej o tym już nie

mówić, albo mówić w sposób zawołowany. Będąc animatorem, stajesz się akuszerem, który pomaga wszystko bolesne wypowiedzieć. Kultura, sztuka to naczynia, które mogą to unieść. Dzięki nim zaczyna w społeczności dziać się coś dobrego, ale nie dlatego, że jest to tylko wypowiedziane, ale dlatego, że to może być wypowiedziane i jeszcze znajdujemy dla tego formę. To wszystko jest bolesne, ale ponieważ dzieje się w takiej, a nie innej formie, ma inną energię oddziaływania. Rzeczą ogromnej wagi, ale zarazem trudną sprawą jest znalezienie odpowiedniego języka, aby o tym mówić. To musi być język wiarygodny, aby mówić o tym, co wspólne i co utraciliśmy. Bo myśmy właśnie utracili taki język – to było jedno z naszych odkryć, kiedy się pojawiliśmy na pograniczu. Taki kłopot jest na przykład z naukowcami. Oni rejestrują to, na co ludzie mają język, a nie rejestrują tego, na co ludzie języka nie mają, a co jest częścią ich rzeczywistości, która nie jest wypowiedziana i nie znajduje dla siebie ujścia. Tu jest właśnie zadanie dla budowniczego mostów.

Oprac. Łukasz Sawicki



Zbigniew Natkaniec, *Bez tytułu*, archiwum artysty

Pavla Foglová

Dyrektor Czeskiego Centrum w Warszawie
www.czechcentres.cz/warsaw

Klimat CZESKI W WARSZAWIE

Czesi mogą pochwalić się nie tylko piwem i knedlikami

W Warszawie znaleźć czeski klimat nie jest znowu aż tak trudno. Jednakże popularny, tradycyjny czeski napój, który jest tu sprowadzany i spożywany tak chętnie, nie jest jedynym elementem łączącym warszawiaków z Czechami. Mają bardzo wiele możliwości, by uczestniczyć w życiu swoich sąsiadów – od kultury poczynając, poprzez edukację, aż po kontakty z przedstawicielami czeskiego biznesu w Polsce.

Zainteresowanie tym, co czeskie jest naprawdę duże. Dlatego też taki rozgłos zyskała sobie wystawa Ministerstwa Spraw Zagranicznych Republiki Czeskiej „Czeskie Naj...”, którą do Polski we współpracy z firmą CEZ Polska sprowadziło Czeskie Centrum. Na 33 barwnych wielkoformatowych plakatach pokazano to, co jest dla Czechów typowe, charakterystyczne, tylko im właściwe, ale również to, czym Czesi wzbogacili świat – najróżniejsze czeskie wynalazki i odkrycia. Dzięki temu Polacy mogli się na przykład dowiedzieć, że piorunochron jest wynalazkiem czeskiego księdza Prokopa Diviša (w roku 1750 zaprezentował go na dworze wiedeńskim przed cesarzem Franciszkiem i cesarową Marią Terezą), że podstawy genetyki odkrył czeski przyrodnik Johann Gregor Mendel (1865) dzięki swym doświadczeniom z krzyżowaniem groszku lub też, że dzięki wynalazkowi czeskiego chemika Otto Wichterlego dzisiaj ponad 100 milionów ludzi może patrzeć na świat bez okularów – za pomocą so-



czewek kontaktowych... Z wystawy dowiemy się także, że funkcjonujące w wielu językach słowo „robot” wymyślił czeski pisarz i malarz Josef Čapek na prośbę swego brata, znanego pisarza Karla Čapka.

Wystawę dzięki instalacji na zewnątrz, pod arkadami Mazowieckiego Urzędu Wojewódzkiego na Placu Bankowym, obejrzało ponad pół miliona warszawiaków oraz gości metropolii. Oprócz nich mogli wystawę w 2009 roku zobaczyć także mieszkańcy Poznania, Łodzi, Częstochowy, Cieszyńska, Rzeszowa, Rawy Mazowieckiej, Wrocławia, Szczecina i Legnicy. W roku 2010 będzie wystawa pokazywana również w Bielsku-Białej, Siedlcach, Krakowie i innych miastach.

Nic, co czeskie, nie jest w Warszawie obce

Czeską kulturę prezentuje w Warszawie Czeskie Centrum, i to od roku 1946. Przez długie lata mieściło się ono na ruchliwej ul. Marszałkowskiej, gdzie do tej pory pozostał lubiany przez warszawiaków czeski sklep. Samo Centrum w roku 2003 przeniosło się do mniejszej, jednakże o wiele bardziej reprezentacyjnej siedziby przy Alei Róż 16, która jest częścią Ambasady Republiki Czeskiej w Polsce. Ta nowa siedziba jest wprawdzie mniejsza, ale stale się tu coś dzieje. Trzeba wspomnieć, że w roku 2009 Czeskie Centrum było organizatorem lub współorganizatorem ponad 140 imprez kulturalnych na terenie całej Polski.

O tym, jak licznie odwiedzane jest Czeskie Centrum w Warszawie, zaświadcza dokumentacja fotograficzna. Niekiedy gości jest niemal zbyt wielu! Tak było na przykład podczas wystawy „Tradycyjne czeskie szopki”, gdzie prezentowano cenne eksponaty ze zbioru

rów Muzeum Wysoczyzny w Trzebiczu. Już pierwszego dnia duże, instalowane na miejscu, oraz mniejsze szopki skrzynkowe z II połowy XX wieku zobaczyło ponad 150 osób!

Duże zainteresowanie warszawiaków wzbudził także „Dzień z Czeskimi Gwiazdami”. Trudno powiedzieć, czy większym powodzeniem cieszyła się wystawa, koncert czeskiej muzyki folkowej, czy też degustacja czeskich przysmaków, do których należały słynne knedliki, piwo, morawskie kołaczki i wino...

Zainteresowanie językiem czeskim z roku na rok jest coraz większe

W Czeskim Centrum oprócz wystaw, koncertów, prezentacji literatury czeskiej i spotkań z autorami lub ich polskimi tłumaczami regularnie odbywają się też projekcje czeskich filmów – nowych, starszych oraz dokumentalnych. We współpracy z Uniwersytetem Warszawskim, a więc na wysokim poziomie, organizowane są także kursy języka czeskiego. Po ich ukończeniu i pomyślnym zdaniu egzaminu kursant może uzyskać certyfikat potwierdzający znajomość języka czeskiego. Egzaminy są przeprowadzane co roku – z udziałem lektorów języka czeskiego Uniwersytetu Warszawskiego i lektora z Instytutu Przygotowania Językowego i Specjalistycznego Uniwersytetu Karola w Pradze (ÚJOP).

Kursy języka czeskiego rozpoczynają się zawsze w październiku. Informacje na temat zapisów są umieszczone na stronie internetowej Czeskiego Centrum www.czechcentres.cz/warsaw. (Na podstawie dotychczasowych doświadczeń radzę wszystkim zgłosić się jak najwcześniej, ponieważ liczba miejsc jest ograniczona, a chętnych co roku przybywa!).

Prezentacja czeskiej kultury poza siedzibą Centrum

Większe wystawy Czeskie Centrum umieszcza poza swoją niewielką galerią przy Alei Róż. Tak było na przykład w przypadku autorskiej wystawy czeskiego rzeźbiarza Václava Česáka, którego rzeźby w czerwcu roku 2009 można było oglądać w warszawskiej Galerii Elektor w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki. Czeskie Centrum wystawia także w innych galeriach, muzeach i instytucjach. Zainteresowanie budzi zarówno nowoczesna fotografia czeska, jak i nowa sztuka, plakat filmowy, ilustracja książek dla dzieci.

Projekcje bardzo lubianych i zyskujących sobie wysokie oceny filmów czeskich odbywają się nie tylko w Czeskim Centrum, ale także w wielu kinach w całej Polsce.

Współpracujemy z młodzieżą polską

Czeskie Centrum współpracuje z warszawskimi szkołami, także z przedszkolami, tym samym zwraca się w stronę przyszłych miłośników czeskiej kultury. Sprawdzonej formą działania bywają tu warsztaty, których uczestnicy mogą wypróbować swoje zdolności, prezentować prace, które powstały pod wpływem dokonań czeskiej kultury.

Ostatnio na przykład Czeskie Centrum zorganizowało wystawę prac plastycznych dzieci z warszawskiego przedszkola nr 163. Wystawa nazwana „Z ekologią na ty” była inspirowana czeskim filmem rysunkowym Zdeňka Milera *Krecik w mieście*.

Z myślą o dzieciach i młodzieży w Czeskim Centrum prowadzone są warsztaty czeskich artystów. W tym roku na przykład były to warsztaty znanej czeskiej ilustratorki książek dla dzieci, Michaeli Kukovičovej, w których wzięło udział ponad 200 dzieci z warszawskich szkół podstawowych.

W styczniu 2010 roku odbędzie się uroczyste wręczenie nagród w konkursie dla uczniów 65. Liceum Ogólnokształcącego im. Gen. J. Bema, z którym zawarliśmy współpracę. Temat konkursu: „Jan Amos Komenski a Polska”. Nad konkursem objął patronat honorowy Ambasador Republiki Czeskiej w Rzeczypospolitej Polskiej – J. E. Jan Sechter.

Oficjalne przedstawicielstwo państwowe i inne instytucje

Jak już wspomniano, siedziba Ambasady Republiki Czeskiej w Warszawie znajduje się obok Czeskiego Centrum, przy ul. Koszykowej 18. Wszelkie potrzebne aktualne informacje można znaleźć na stronach internetowych ambasady www.mzv.cz/warsaw.

Dla przedsiębiorców, firm handlowych, izb handlowych i gospodarczych działa CzechTrade, czyli Narodowa Agencja Wspierania Handlu Ministerstwa Przemysłu i Handlu Republiki Czeskiej, gdzie znajdziemy wskazówki, jak prowadzić interesy z czeskimi podmiotami gospodarczymi, jakie różnice występują w prawie handlowym itp. Więcej informacji – na www.czechtrade.pl.

Kolejną instytucją reprezentującą Republikę Czeską jest CzechTourism: www.czechtourism.com. Jej pracownicy nie tylko udzielają informacji z zakresu turystyki, ale współpracują także z biurami podróży, z urzędami wojewódzkimi i urzędami miast, udostępniając aktualne informacje o interesujących miejscach, których nie można pominąć podczas odwiedzin Republiki Czeskiej.

Informacje o innych podmiotach, związanych z Republiką Czeską, można znaleźć na www.republikaczeka.pl.

Czy wiedza Polaków na temat Czech jest wystarczająca?

Czeska kultura jest bardzo bliska polskiej – wyrasta z podobnych korzeni, ma niekiedy takie same wzorce, a mimo to – przynajmniej według zdania wielu Polaków – jest zupełnie inna. Dlatego warto ją prezentować i umożliwiać jak najszersze jej poznanie. I to właśnie jest zadaniem instytucji kulturalnych takich jak Czeskie Centrum. Zawsze będziemy Państwa z radością witać w naszej siedzibie przy Alei Róż 16!

Joanna Rostropowicz

Carl Ignatz Albert Herrmann

– zapomniany malarz z Opola

Malarz ceniony przez współczesnych, uznany przez historyków sztuki za ważną postać śląskiego biedermeieru. Stosując określenie dzisiejsze: człowiek sukcesu. Niezwykle losy artysty i jego twórczość zasługują na przypomnienie.

Koleje życia Carla Herrmanna znamy dość dokładnie, a to dzięki skrupulatnie przezeń spisywanemu dziennikowi¹ oraz pracom badawczym prowadzonym przez przedwojennego archiwistę opolskiego, Alfreda Steinerta. Rodzice artysty pochodzili z Koźła. W 1789 roku przenieśli się do Opola. Przyszły malarz urodził się dwa lata później, 24 kwietnia; następnego dnia ochrzczono go w kościele pw. Św. Krzyża, nadając mu imiona Carl Ignatz Albert. Ojciec był kominiarzem. Rodzina mieszkała przy ówczesnej Odergasse 77 (przed drugą wojną światową była to Oderstrasse 10, dziś ulica Koraszewskiego), gdzie Herrmannowie kupili dom. W późniejszych latach życia ojciec malarza piastował honorowy urząd skarbnika miejskiego.

Niestety, nie wiemy nic o dzieciństwie malarza, o pierwszych zachwytach, które zdecydowały o postanowieniu poświęcenia się sztuce. Być może ksiądz lub nauczyciel pierwszy zauważył talent chłopca i przekonał rodziców, że ich powinnością jest pomóc zdolnemu dziecku. Carl studiował początkowo malarstwo w Pradze u profesora Josepha Berglera Młodszego, dyrektora utworzonej w 1800 roku akademii sztuk. Następnie przeniósł się do akademii drezdeńskiej, gdzie u Moritza Retzscha zgłębiał tajniki sztuki malarskiej. Tutaj znalazł się pod silnym wpływem romantyków; studiował dzieła Friedri-

¹Dziennik z początkiem XX wieku znajdował się w posiadaniu ówczesnego dyrektora muzeum wrocławskiego, Erwina Hintzgo, który też pierwszy, na jego podstawie, opracował biografię Herrmanna (por. *Oberschlesien, ein Land deutscher Kultur*, Gleiwitz 1921, s. 51 n.). Obecnie dziennik Herrmanna uchodzi za zaginiony, lecz zachowały się w obszerne fragmenty u E. Hintzgo. Por. też E. Scheyer, *Carl Herrmann. Ein Oberschlesischer Nazarener*, „Der Oberschlesier“ 1931, s. 2–12; H. Lossow, *Carl Adalbert Herrmann und Carl Joseph Jackisch. Zwei ober-schlesische Biedermeier-Maler*, „Schlesien“ 1967, Jg. XII, H.II, s. 65–69; J. Rostropowicz, *Herrmann Carl Ignatz Albert*, [w:] *Ślązacy od czasów najdawniejszych do współczesności*, t. III, Opole 2009, s. 108–115 oraz znakomita praca J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004, s. 78–90 oraz 326–330.



Carl Herrmann, *Autoportret*, 1817 r.

dalszych studiów. Powróciwszy do rodzinnego Opola, nie przestał myśleć o wyjeździe do Rzymu. Być może działo się to nie bez wpływu Berglera, jego praskiego mistrza, który spędził w Wiecznym Mieście dziesięć lat, studiując arcydzieła włoskich artystów. Malarz z Opola marzył o tym samym – najważniejsze dla niego było doskonalenie techniki malarskiej. Dwudziestotrzyletni artysta, pełen pasji i entuzjazmu, zapisał w swoim dzienniku z typową dla epoki egzaltacją:

Italam! Italam!² Tam, gdzie są dzieła wielkich mistrzów, których kocha moja dusza, których ja uwielbiam, tam chcę doznać olśnienia na drodze, którą podążam, tam chcę wznieść mojego ducha, podziwiając piękno, wielkość, wspańiałość, to co herosi sztuki wzniesli ku pouczeniu odległych wieków...

Lecz syn kominiarza nie posiadał na to środków. Zwrócił się o stypendium państwowe, które przyznano mu po dwóch latach starań. Wynosiło 300 talarów. Rodzice dodali do tej sumy 200. Zanim Herrmann latem 1817 roku ruszył w drogę, namalował swoją podobiznę. Uchodzi ona za jeden z jego najlepszych portretów: rozmarzone

²Trzeba dodać: videre, czyli: Italię! zobaczyć Italię.

cha Schlegela i Ludwiga Tiecka. Czytał z przejęciem ważną dla ówczesnej teorii sztuki wypowiedź prekursora niemieckiego romantyzmu, Wilhelma Wackenrodera, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Serdeczne wyznania zakonnika kochającego sztukę), który uważał, że w każdym dziele sztuki tkwi iskra boża.

Studia w Pradze i Dreźnie nadały kierunek twórczości Carla Herrmanna: zgodnie z tendencją epoki będzie pragnął zachować w sztuce głębię i żar wiary dawnych średniowiecznych mistrzów, przydając jednak dziełom wdzięku i subtelności malarzy epoki Rafaela.

Pobyt w znakomitych ośrodkach artystycznych rozbudził w Herrmannie chęć

Joanna Rostropowicz, profesor zwyczajny w Instytucie Historii Uniwersytetu Opolskiego, kierownik Katedry Cywilizacji Śródziemnomorskiej. Autorka wielu artykułów i książek, opublikowanych w kraju i za granicą, m.in. książek *Apolloniosa z Rodos epos o Argonautach*, *Król i poeta, czyli o Fajnomenach Aratosa z Soloj* i *Królowie i Charytki*. Prowadzi badania nad kulturą grecką epoki hellenizmu oraz śląskimi tradycjami kultury antycznej.



Carl Herrmann, *Ojciec artysty*, 1823 r.

oczy młodzieńca zdają się wyrażać pragnienie osiągnięcia celu. Pracę tę zostawił rodzicom na pamiątkę.

Jesienią, 6 października, Carl Herrmann dotarł do Rzymu. Wiosną następnego roku odbył podróż do Neapolu, gdzie chciał poznać znajdujące się tam dzieła sztuki. Italia, a zwłaszcza Wieczne Miasto, oczarowały go. W tym samym czasie przebywał w Rzymie również malarz Gustav Heinrich Naeke, z którym Herrmann zaprzyjaźnił się w Dreźnie. Chyba za jego pośrednictwem poznał w Rzymie wielu cieszących się uznaniem artystów, wśród których największy wpływ na młodego malarza z Opolą miał Johann Friedrich Overbeck, współzałożyciel Bractwa Świętego Łukasza, które później przekształciło się w organizację nazareńczyków, artystów tworzących głównie

dzieła o tematyce religijnej, szczerze przekonanych, że doskonałość sztuki wyrasta z pobożności twórcy. Należy tu dodać, że Herrmann był pierwszym malarzem ze Śląska, który rozwijał talent w kręgu Overbecka. Do tego kręgu należeli tacy twórcy, jak Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Carl Fohr, Duńczyk Berthel Thorwaldsen, Erwin Speker. Herrmann spotykał się z nimi w słynnej kawiarni Café Greco przy via Condotti niedaleko Placu Hiszpańskiego, żywo uczestniczył w życiu tej grupy. Zachowała się rycina Dietricha Wilhelma Lindaua przedstawiająca artystę z Opolą w towarzystwie Thorwaldsena i Lindaua, dziś przechowywana w zbiorze grafik w Dreźnie. Warto wspomnieć, że na podstawie tej grafiki powstał obraz olejny przechowywany w muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze.

Za pośrednictwem przyjaciół z kręgu nazareńczyków nawiązywał kontakty z wieloma słynnymi osobistościami. Poznał wtedy hrabiego Leopolda Gottharda von Schaffgotscha z Cieplic, który swojego ziomka przedstawił innym młodym arystokratom śląskim bawiącym w Rzymie. Synowi kominiarza z Opolą nie mogło nie imponować to utytułowane towarzystwo! Szczegółowo notował w dzienniku wydarzenia, w których brał udział. Zapisał m. in., że 29 kwietnia 1818 roku uczestniczył w spotkaniu artystów z księciem Ludwikiem, następcą tronu bawarskiego. Również dzięki znajomościom ze śląską arystokracją młody malarz dostał nie lada zaszczytu – wykonania portretu papieża Piusa VII. Herrmann, który nie szczędził starań, by doskonalić

w Rzymie swą sztukę portretowania, szybko zdobył sławę mistrza w tej dziedzinie. Stosował do rysowania twardy, ostro zaostrowany sztyft, który pozwalał mu osiągnąć znakomity efekt. Malował papieża 10 i 12 lipca 1819 roku. Ojciec Święty, będący wówczas już w podeszłym wieku, pozował przez kilka godzin, siedząc w fotelu. Herrmann stworzył jego wierny portret, eksponując głównie dwa elementy jego postaci: twarz pełną wyrazu, uduchowioną – oraz wąskie, delikatne ręce. Papież był zadowolony z podobizny. W dzienniku Herrmann zapisał:

Och, jak mnie do głębi poruszyło błogosławieństwo tego świętego człowieka, którego mi udzielił przy pożegnaniu, zadowolony z mojej pracy!

Na podstawie rysunków Carla Herrmanna, Samuel Amsler, znany wówczas rytownik z Monachium, wykonał miedzioryt. W 1821 roku sztych można było oglądać na Wrocławskiej Wystawie Sztuki (Breslauer Kunstausstellung). Miedzioryty z podobizną papieża cieszyły się na Śląsku powodzeniem – były chętnie kupowane. Dzięki Franzowi Lorinserowi, synowi znanego opolskiego lekarza Karla Ignatiusa Lorinsera, posiadamy informację o oryginalnym rysunku, który był podstawą wykonania miedziorytu. W autobiografii *Aus meinem Leben. Wahrheit und keine Dichtung* (Z mojego życia. Prawda, nie fikcja) zanotował, że po śmierci Carla Herrmanna nabył go od jego syna. Obecnie jedna z wersji rysunku znajduje się w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu.

W Rzymie Herrmann odniósł też inny sukces: na wystawie dzieł artystów niemieckich w Palazzo Casarelli zaprezentowano jego obraz *Niesienie krzyża*, sporządzony na drewnie, utrzymany w brązowej tonacji.

Biegłość warsztatowa pozwoliła Herrmannowi zdobyć sławę wytrawnego kopisty. Kopiował dzieła takich mistrzów, jak: Rafael, Francesco Francia, Angelico da Fiesole, Pinturicchio, Perugino, a trzeba dodać, że były to czasy wielkiego zapotrzebowania na kopie wybitnych dzieł sztuki. Jedną z jego kopii, *Madonna z Dzieciątkiem* Francesca Francii, nadesłana z Rzymu na wrocławską wystawę zorganizowaną przez Śląskie Towarzystwo Sztuki Ojczyznianej (Schlesische Gesellschaft für Vaterländische Cultur) w 1820 roku, zyskała bardzo wysoką ocenę recenzentów. Uważa się, że od chwili wystawienia tej kopii we Wrocławiu można mówić o początkach recepcji nazarenizmu na Śląsku.

9 września 1819 roku wraz z grupą zaprzyjaźnionych artystów Herrmann udał się na wędrowkę po miastach włoskich. Zwiedził Asyż, Perugię, Florencję. Interesowały go tam dzieła renesansowych mistrzów. We Florencji kopiował obrazy Rafaela.

Po niemal trzech latach pobytu w Italii, 2 maja 1820 roku, rozpoczął podróż powrotną na Śląsk. Do rodziców w Opolu dotarł 22 lipca. Niedługo potem, 21 września tegoż roku, zawarł związek małżeński z Johanną Jeckel pochodzącą z Czarnowas, córką komisarza Michaela Jeckela. Obdarzyła męża gromadką dzieci.

Niestety, w Opolu Herrmann nie miał możliwości dalszego rozwijania talentu, co więcej – nie miał nawet sposobności wykorzystania nabytych we Włoszech doświadczeń. Czekająca go tu ciężka walka o skromny kawałek chleba; tracił na to cenny czas

i siły. Na szczęście poznany w Rzymie hrabia Leopold Gotthard Schaffgotsch nie zapomniał o nim i okazał się szczerym mecenasem. Zlecił mu wykonanie siedmiu obrazów dla kościoła parafialnego pw. Św. Jana Chrzciciela w Cieplicach, ofiarując kwotę 300 talarów za każdy. W 1821 roku na wystawie we Wrocławiu Carl Herrmann mógł pokazać pierwszy obraz tej serii. Był to *Aniol Stróż*. Wpływ mistrzów włoskich był widoczny, szczególnie Rafaela i Verocchia. Znaczący podkreślali, że Herrmannowi udało się znakomicie oddać ruch. Dzieło to uchodziło za najlepsze spośród malowideł wykonanych przezeń dla kościołów. Kolejnymi obrazami tej serii były *Św. Maria Magdalena*, *Św. Jan Chrzciciel*, *Św. Franciszek*³, *Św. Barbara*, *Św. Jadwiga* i *Św. Bernard*. Zawieszono je w kościele w 1823 roku, gdzie jeszcze dziś można je podziwiać⁴. Stosunki między malarzem a hrabią były, jak można sądzić, ciepłe. Carl Herrmann nazwał go w swoim dzienniku „drogim przyjacielem i patronem”. Z kolei hrabia w liście do artysty (1 kwietnia 1823 roku) zapewniał, że „to miło dowiedzieć się, że tegoroczną wystawę znów będą zdobić dwa obrazy, które wyszły spod Pańskiej artystycznej ręki; cieszę się, że będę je mógł podziwiać”.

Ale biografowie malarza nie kryją, że mimo mecenatu hrabiego Schaffgotscha Herrmanna nadal trapiła bieda. Może też, nawykłszy w Rzymie do znakomitego towarzystwa, artysta czuł się źle w małym, prowincjonalnym mieście, bo zaczął czynić starania o przeniesienie się do Wrocławia. Przeniósł się tam w 1826 roku, spodziewając się znaleźć lepsze warunki. Nie od razu spełniły się jego nadzieje. W 1829 roku, po śmierci Carla Daniela Bacha, pierwszego wykładowcy we Wrocławskiej Szkole Sztuk Pięknych (Breslauer Kunstschule), Carl Herrmann ubiegał się o objęcie wakuującego stanowiska. Na próżno. Miejsce otrzymał Joseph Raabe. Nie udało mu się także zdobyć zatrudnienia w wyższej szkole rysunków w Poznaniu. Ostatecznie, w 1834 roku, otrzymał pracę nauczyciela w miejskich gimnazjach św. Elżbiety i Marii Magdaleny we Wrocławiu, gdzie niebawem otrzymał tytuł profesora. Wkrótce stał się jednym z najaktywniejszych i najplodniejszych artystów wrocławskich. Należał do grona założycieli działającego od 1827 roku Wrocławskiego Towarzystwa Artystów (Breslauer Künstler-Verein). Jako członek związku, wraz z Augustem Kahlertem, znanym wrocławskim literatem, zajmował się urządzaniem wystaw. Na posiedzeniach towarzystwa wielokrotnie wygłaszał odczyty na temat włoskiej sztuki. We współpracy z Augustinem Siegertem namalował wizerunek Dürera, zdobiący pomieszczenia związku. Działał także w Śląskim Towarzystwie Artystycznym (Schlesischer Kunstverein), będąc członkiem zarządu.

Choć obrazy o tematyce religijnej stanowiły najważniejszą część jego działalności artystycznej, Herrmann chętnie malował także portrety. Klientów znajdował głównie wśród członków rodzin arystokratycznych, to oni najczęściej zamawiali podobizny własne i swoich bliskich. Szczególnie żywe były jego kontakty z domem grafa Yorcka von

³ H. Lossow (*Carl Adalbert Herrmann und Carl Joseph Jackisch. Zwei oberschlesische Biedermeier-Maler, „Schlesiern“* 1967, Jg. XII H. II, s. 65) uważa, że chodzi o wizerunek św. Feliksa, nie o św. Franciszka.

⁴ G. Grundmann, *Schlesische Architekten im Dienst der Herrschaft Schaffgotsch und der Propstei Warmbrunn*, Straßburg 1930, S. 54 ff.



Carl Herrmann, *św. Jadwiga*, 1824 r., kościół katolicki pw. Jana Chrzciciela w Cieplicach

Wartenburga w Oleśnicy Małej. Staro feldmarszałka malował chyba ze cztery razy! Za najlepszy uchodził portret hrabiego w naturalnej wielkości; artyście udało się z całą wyrazistością uchwycić cechy osobowości feldmarszałka. Jego twarz ma wyraz zdecydowany, władczy; Herrmann pieczołowicie odtworzył wszystkie odznaczenia i ordery – niewątpliwie na życzenie klienta. Namalował także obraz przedstawiający żonę hrabiego pochyloną nad grobem dzieci. Lecz najlepiej udawały mu się rysunki: godny podziwu jest zwłaszcza portret hrabiny Reden, wykonany ołówkiem, ukazujący kobietę w starszym wieku, pogrążoną w modlitwie. Herrmann rysował ją na zamku w Bukowcu, 11 sierpnia 1842 roku. Artysta stworzył także (w 1833 roku) miniatury portret olejny księżniczki Elizy Radziwiłł, pierwszej młodzieńczej miłości Wilhelma I. Tu warto wspomnieć, że jednym z najpiękniejszych portretów jego dzieła jest z pewnością podobizna ojca, wykonana w 1823 roku – przedstawia mężczyznę o twarzy spokojnej, pełnej skupienia, i rękach splecionych jak do modlitwy.

Jak wynika z zapisków Herrmanna, pojawiał się on na wielu dolnośląskich zamkach: w Karpnikach u księcia Wilhelma, w Ciszycy koło Kowar u księcia Radziwiłła, w Stanowicach u księcia Reussa. Zamawiano u niego obrazy. Dzięki arystokratycznym rodzinom, spokrewnionym lub zaprzyjaźnionym z domem królewskim, wieść o artyście z Opola dotarła do króla Fryderyka Wilhelma III. Król zakupił u niego kopię obrazu Rafaela *Madonna*. Przed drugą wojną światową obraz znajdował się jeszcze w oranżerii w Poczdamie. Na zlecenie króla wykonał też kopię *Madonny z Dzieciątkiem* Francesca Francii; inna kopia tego obrazu była przeznaczona dla katolickiego kościoła parafialnego w Oleśnicy Górskiej. Kopię tego dzieła posiadał w zamku w Cieplicach również hrabia Schaffgotsch. Miał ją także hrabia Danckelmann. Przechowywana była na zamku w Ligocie Pięknej.

Na zamówienie Theodora Gottlieba von Hippela, ówczesnego prezydenta rejencji opolskiej, artysta wykonał kopię portretu Fryderyka Wilhelma III (autorstwa Carla Josepha Begasa); obraz zawieszono w nowo wybudowanym budynku rejen-



Carl Herrmann, *św. Mateusz Ewangelista*, 1840 r., kościół katolicki pw. św. Wawrzyńca w Głucholazach

cji. W 1833 roku król zamówił u niego kopię *Lavinii* Tycjana oraz zakupił sporą ilość rysunków. W latach 1841–1842 na zlecenie Fryderyka Wilhelma IV Herrmann namalował obraz *Założenie klasztoru w Trzebnicy*; pracę przechowywano na zamku w Mysłakowicach. Nie zyskała ona wysokiej oceny znawców.

Z dzieł Carla Herrmanna na szczególną uwagę zasługuje obraz przeznaczony dla króla, przedstawiający „taniec czterech sztyletów”, według epizodu z hinduskiego eposu *Ramayana*. Kompozycję obrazu i jego ideę omówił obszernie w liście do władcy, załączając również szkic projektu. Dzieło przedstawiało cztery tancerki w świątyni wzniesionej na wysokiej skale, wykonujące rytualny taniec przy wtórze muzyki. Już przed drugą wojną światową nie było wiadomo, gdzie obraz się znajduje. Dostępne były jedynie szkice wstępne, projekty. In-

spiracją do stworzenia dzieła był występ grupy tancerek „Bajadery z Indii”, odbywającej tournée po Europie. Program występu „Die antiken religiösen Ceremonien: Bajaderen aus Indien, Priesterinnen der Pagode von Tindivina Purum” (Antyczne ceremonie religijne: bajadery z Indii z pagody Tindivina Purum) znaleziono wśród szkiców w materiałach Herrmanna. Nie wiemy, gdzie artysta oglądał występ (w Berlinie?, we Wrocławiu?). Według ówczesnych doniesień prasowych, widzów porwały nie tylko egzotyka i religijno-kultowe idee tańca, ale także niebywały urok tancerek. Sądzić więc można, że i Herrmann był pod wpływem tego widowiska – i jego wykonawczyń.

Wyrazem uznania dla malarza z Opola było uroczyste świętowanie jego pięćdziesiątych urodzin w Breslauer Künstlerverein. Obecni byli znani wówczas pisarze wrocławscy – August Kahlert, Karl Geisheim, Herinrich Grünig, Pulvermacher. Recytowali swoje wiersze sławiące Herrmanna, a Johann Theodor Mosevius, dyrektor muzyczny przy uniwersytecie wrocławskim i Karl Freudenberg, organista w kościele św. Magdaleny, zadbali o oprawę muzyczną. Ceremonię rozpoczęto recytacją wier-

sza Eichendorffa *Kriegslied* (Pieśń wojenna). August Kahlert tak ujął istotę malarstwa Herrmanna⁵:

Kreskę miał czystą,
Rysował ku Bożej chwale
By u Najwyższego Znamcy
Znaleźć pełne uznanie
Wzory brał z Overbecka,
A Rafael i Francia
Byli mu mistrzami.

Opolski artysta w pełni zasłużył sobie na takie honory. To on zapoczątkował na Śląsku rozwój malarstwa w stylu nazareńczyków. W swoim czasie był na Śląsku jednym z najlepszych portrecistów oraz twórców obrazów religijnych i historycznych. Wiele z nich powstało z myślą o miejscowych kościołach. Nie sposób wymienić wszystkich, tak licznych, malowideł, poprzestać trzeba na kilku. W 1822 roku hrabia Sierstorpff zamówił u Herrmanna obraz *Ukrzyżowanie* przeznaczony nad główny ołtarz w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Kopicach. W latach 1837–1840 dla kościoła pw. św. Wawrzyńca w Głucholazach przygotował obrazy przedstawiające czterech ewangelistów; dla tego samego kościoła namalował dwa kolejne – *Męczeństwo św. Wawrzyńca* oraz *Chrystus w glorii*. W 1828 roku powstał obraz *Ukoronowanie Matki Bożej*, przeznaczony na ołtarz główny dla kościoła zamkowego w Tułowicach – prawdopodobnie jest to ten sam obraz, który i dziś możemy zobaczyć w opolskiej katedrze. Jeszcze w czasach po drugiej wojnie światowej w kościele w Oławie znajdowała się wykonana przez Herrmanna kopia obrazu Rafaela *Madonna di Casa Colonna*, подарowana nowo wybudowanemu kościołowi w 1835 roku przez Śląskie Towarzystwo Artystyczne. W kościele w Olesznie Podgórskiej koło Lubomierza podziwiać można obraz Herrmanna *Św. Mikołaj* oraz kopię obrazu Francesca Francii *Madonna z Dzieciątkiem*. Także daleko poza Śląskiem Herrmann znajdował zleceniodawców: dla kaplicy w rezydencji biskupa w Chełmnie na Prusach Zachodnich namalował obraz *Mater Misericordiae* (Matka Miłosierdzia).

Carl Ignatz Albert Herrmann nie doczekał starości – zmarł w wieku 54 lat, 14 kwietnia 1845 roku we Wrocławiu.

⁵Woryginalne, cyt za: E. Scheyer, op. cit., s. 10.
Er zeichnete den Umriss keusch
Führt ihn zu Gottes Ehre,
Daß vor dem höchsten Kritikus
Er treu befunden wäre.
Auf Overbeck sein Auge sah,
Aus Raffael und Francia
Sog er sich weise Lehre.

Opolanie byli dumni ze swego ziomka. Świadczą o tym chociażby słowa Franza Lorinsera, który w swej autobiografii poświęcił artyście ciepłe wspomnienie. Opowiada tam, że udając się z ojcem na wakacje do dziadków w Czechach, zatrzymali się w Cieplicach, aby obejrzeć obrazy Herrmanna znajdujące się w tamtejszym kościele. Przy tej okazji zapisał, że:

...mieszkając w Opolu, mój ojciec przyjaźnił się z nim, polubił go bardzo, i chętnie przebywał w jego towarzystwie, także ze względu na ubogacające rozmowy na tematy artystyczne, które mógł z nim prowadzić (a było to rzadką okazją w tym mieście...).

Franz Lorinser zanotował, że w Opolu również znajdował się obraz Madonny wykonany przez Carla Herrmanna. Dodał, że dzieło było „namalowane w stylu Rafaela”, co nasuwa przypuszczenie, że może chodzić o kolejną kopię. Właścicielem obrazu był opolski kupiec win, niejaki Kapuscinski. Po jego śmierci nabył go ojciec autora, lekarz Karl Ignatius Lorinser. Zawiesił go w swoim mieszkaniu w Opolu, nad fortepianem, na którym Franz później ćwiczył, pobierając naukę gry na tym instrumencie. Po przejściu na emeryturę, lekarz przeniósł się do Paczkowa, dokąd zabrał też dzieło Herrmanna. Franz Lorinser zapisał, że „był to bardzo piękny obraz, wykonany solidnie (także co się tyczy krajobrazu). Co się z nim stało, tego już nie wiem. Pewnie po śmierci ojca podarowałem go komuś”.

W Opolu jeszcze na początku XX wieku nie słabło zainteresowanie Carlem Herrmannem. Szukano pamiątek po nim i jego rodzinie. Według notatek archiwisty miejskiego, Alfreda Steinerta, jeszcze przed drugą wojną światową można było oglądać nagrobek ojca artysty – wielką marmurową płytę – i nagrobek jego siostry Anny przy kostnicy na opolskim cmentarzu. W 1931 roku muzeum w Opolu zwróciło się do mieszkańców miasta i okolic z apelem, by posiadacze pamiątek po malarzu – listów, dokumentów, rysunków, obrazów – skontaktowali się z muzeum, gdyż zamierzało ono utworzyć specjalny zbiór dokumentujący działalność artystyczną słynnego opolanina. Po drugiej wojnie światowej Carl Ignatz Albert Herrmann popadł w zapomnienie.



Agnieszka Dela
Małgorzata Zmarlak

21 stycznia do 21 lutego 2010

Strefa
WidnokrzęguWystawa malarstwa i rysunku
Józefa Chyżego w Galerii Aneks

Józef Chyży – malarz, grafik, rysownik. Jest absolwentem Instytutu Sztuki Uniwersytetu Opolskiego (2008). Związany od urodzenia z Opolszczyzną. Swoje grafiki pokazywał m.in. na tak ważnej ekspozycji jak Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie (2009).

Wystawa *Strefa Widnokrzęgu* jest prezentacją najnowszych malarskich i rysunkowych prac Józefa Chyżego. Artysta



Józef Chyży, *MIASTEczKO ŚWIAT*, akryl na płótnie, 100 x 100cm, 2009

przedstawia schematycznie ujęte postaci, stylizowany świat przyrody, wykreśla kontury sakralnych budowli. Figury zatopione są w estetycznie wysmakowanym tle. Kolory w obrazach Chyżego zdają się mieć charakter „królewski – sprawiają wrażenie lekko pozłacanych, dostojnych; miękko kładzione na płótnie dodają obrazom elegancji, a postaciom energii.

W pracach artysty wkraczamy w świat pełen bezimiennych księżniczek i cesarzy, cerkiewnych kopuł, psów, drzew, strzał, które przybierają formę znaków. Zestawianie obok siebie wszystkich tych form wydaje się zaskakujące, nie mieszczące się w racjonalnej, logicznie „poukładanej” rzeczywistości. Oglądając wystawę, próbujemy odnaleźć kod i tym samym zrozumieć język, który uprawniałby istnienie wszystkich tych figur obok siebie. Jeden z obrazów pt. *Zaklinacz gwiazd* przedstawia Układ Słoneczny, którego ruch zdefiniował wymieniony tu z imienia i nazwiska Mikołaj Kopernik. We wszechświecie, zarówno według Kopernika, jak i artyści, istnieją niezbadane mikrokosmosy. Wszystkie one, niejednokrotnie mniej poznane niż kosmiczne ruchy planet, tworzą w konsekwencji jedność, mimo swej zewnętrznej odmienności. Łączy je, w tym kontekście, sztuka oraz nieograniczona wyobraźnia artysty.

(AD)

15 stycznia do 4 lutego 2010 roku

Wystawa
malarstwaEweliny Barbary Wrony w Galerii
Pierwsze Piętro ZPAP Okręg Opolski

Ewelina Wrona, *Kiedy zaczyna się wieczór*, olej na płótnie, 80x70 cm

Ewelina Barbara Wrona – malarka, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu – podejmuje w swej twórczości tematy związane z postacią kobiety w różnych sytuacjach życiowych.

Taki charakter miały również obrazy zaprezentowane w Galerii „Pierwsze Piętro”.

Postaci, w twórczości Wrony, zawieszono są w zimnej przestrzeni zieleni i błękitów. Formalnie jest to próba malowania wynikającego z doświadczeń hiperrealizmu; beznamiętnie

ukazującego rzeczywistość z fotograficzną dokładnością. W tym przypadku jest to rzeczywistość ukształtowana przez wyobrażenia artystki o szczęśliwym świecie „magicznych” kobiet. Prace Wrony zamykają kobiety w nostalgicznych, wprost idyllicznych wyobrażeniach. Artystka pokazuje w swoich obrazach siłę kobiet w dość naiwny sposób, ubierając „płeć piękną” w eleganckie sukienki, ukazując ich „zamyśloną” twarz i tajemnicze oczy (*Senne objawienie*). Jej bohaterki jeżdżą na hulajnogach (*Tylko ten jeden dzień*) lub podróżują w kolorowym samochodzie. Czasami malarka zestawia ciało kobiety z męskim korpusem (*Strefy intymne*). Artystka nie wnika w psychikę swych bohaterek, powiela jedynie stereotyp kobiety, jako pięknej, eterycznej istoty, ubarwiającej ponurą rzeczywistość.

(AD)

Agnieszka Dela,

ur. 1982. Absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracuje w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, publikowała swoje teksty w „Formacie”, „artpunkcie”, „Prowincji”. Mieszka w Opolu.

Małgorzata Zmarlak,

ur. 1981, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Opolskim. Pracuje na Politechnice Opolskiej. Mieszka w Opolu.

Tożsamość. Zaolzie.



Wernisaż wystawy „Tożsamość. Zaolzie”, który odbył się 10 lutego w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej, przyciągnął wielu zainteresowanych. Zaprezentowano portrety Polaków i Czechów, mieszkających na Śląsku Cieszyńskim, po czeskiej stronie granicy. Obok czarno-białych fotografii zamieszczone zostały wypowiedzi, z których każda tworzyła odrębną historię o wspólnym temacie: tożsamość. Ekspozycja to urzeczywistnienie zainicjowanego 3 lata temu przez Ośrodek „Karta” projektu: „XX wiek na Zaolziu”. Warto wspomnieć, iż był to pomysł Heleny Sienkiewicz, zdjęcia wykonały Monika Redzisz oraz Monika Berezcka. Wernisaż poprzedziła obszerna dyskusja



z udziałem m.in. Zbigniewa Gluzy, prezesa ośrodka „Karta”, a także Polaków z Zaolzia – Jana Ryłko, prezesa Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Republice Czeskiej oraz Leszka Richtera, prezesa sekcji ludoznawczej PZKO. Goście mówili o organizacjach społecznych, kultywujących polską tradycję na Śląsku Cieszyńskim, polskiej prasie oraz współpracy z mediami. Podkreślono rolę gwary jako identyfikatora i wyznacznika pochodzenia. Warto nadmienić, iż mieszkańcy Zaolzia prowadzą intensywne studia nad tożsamością, stąd powstała 2-tomowa monografia Śląska Cieszyńskiego, stworzona w całości przez amatorów; ponadto przeprowadzane są badania onomastyczne, a także systematycznie organizowane są obozy folklorystyczne. Oprawę muzyczną wieczoru zapewniła Kapela Bukón z Jabłonkowa, która w przerwach towarzyszyła zwiedzającym.

(MZ)

„Z czerni się granat wywiedzie [...] żeby jasność przywitać”

– Zofia Książek-Bregułowa o sobie

Nieczęsto gości w Bibliotece ktoś tak niezwykle – stwierdził dr Alfred Wolny, prowadzący spotkanie z Zofią Książek-Bregułową, uczestniczką Powstania Warszawskiego, członkinią Związku



Ociemniałych Żołnierzy, aktorką, a 9 lutego przede wszystkim poetką, która w Miejskiej Bibliotece Publicznej, w godzinowym monodramie, zaprezentowała swoją twórczość. Spotkanie zorganizowała MBP przy współpracy z Centralnym Muzeum Jeńców Wojennych w Łambinowicach-Opolu. Alfred Wolny przedstawił heroiczną życiorys bohaterki wieczoru, podkreślając determinację w podnoszeniu się po trudnych przeżyciach oraz dar wewnętrznej harmonii, dzięki któremu poetka daje wyraz akceptacji i umiłowaniu świata. Poezja Bregułowej to przede wszystkim wewnętrzne odczuwanie, widzenie pozazmysłowe przekazywane czytelnikowi. Stąd też dużo tutaj barw, poszukiwania światła oraz budowania świata alternatywnego. Monodram poetki składał się z czterech części: poczynszy od wierszy wspomnieniowych i historycznych, przez bardziej pogodne, sensualne – po treny powstałe po śmierci męża. Wzruszają utwory, w których Bregułowa ukazuje godzenie

się z całkowitą utratą wzroku,, wykuwanie rzeźby człowieka z ciemności”, kiedy to czerń stopniowo przechodzi w barwy. Jest w tym dramatyzmie optymizm sugestywnie przekazywany słuchaczom.

(MZ)

PAMIĘĆ OCALONA

14 grudnia w Galerii „Na Cyplu” (Miejska Biblioteka Publiczna w Opolu) nastąpiło rozstrzygnięcie konkursu „Miejsce Pamięci Narodowej w Łambinowicach w obiektywie” oraz otwarcie wystawy nagrodzonych prac.

Jurorzy podkreślili, że ze względu na szczególny charakter miejsca, jakim są Łambinowice, bardzo trudno było wybrać jedną najlepszą pracę, stąd trzy równorzędne nagrody przyznane: Zygfredowi Mazurowi za serię 40.000, Sławomirowi Mielnikowi za cykl fotografii ze spektaklu Andrzeja Czernika *Życ za wszelką cenę*, wystawianego w Muzeum w Łambinowicach-Opolu oraz Piotrowi Kalsztynowi za zestaw *Zatrzymajcie się, pomyślcie, nie zapomnijcie*. Wyróżniono także Rafała Lerche za zdjęcia *Den Toten*, *Kontrast nadziei* i *W like War* oraz Paulinę Sary za dwie fotografie *Historia w krzyżach bóleści* i *By pamiętać*.

Na wystawie można było zobaczyć także kilka nienagrodzonych, ale wartych uwagi prac. Trzeba przyznać, że temat został ujęty wielopłaszczyznowo – poczynszy od reportażu fotograficznego ukazującego samo miejsce, poprzez kadry ze spektaklu, a skończywszy na fotografiach upamiętniających liczbę ofiar.

(MZ)

WORLD PRESS PHOTO 2009

World Press Photo to najważniejszy światowy konkurs fotografii prasowej. W tym roku uhonorowano 64 spośród 5508 fotografów. Już tradycyjnie nagrodzone zdjęcia można było oglądać w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu od 27 listopada do 21 grudnia.

Fotografią roku zostało zdjęcie Anthonego Suaurego, przedstawiające funkcjonariusza z bronią w ręku, przeszukującego dom po eksmisji jego lokatorów. Czarno-białe ujęcie na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie „krajobrazu po bitwie”, w rzeczywistości jest obrazowaniem kryzysu finansowego, który w Stanach był i jest nadal dotkliwie odczuwany. Światowy kryzys to częsty temat wielu pozostałych konkursowych prac. Podobnie jak konflikt Gruzja – Osetia Południowa. Za fotografie przedstawiające owe wydarzenia nagrodzono dwóch Polaków: Wojciecha Grzędzińskiego (III nagroda w kategorii: Wydarczenia) oraz Justynę Mielnikiewicz (II miejsce w kategorii: Ludzie).

W pozostałych kategoriach doceniono również Tomasa Wiecha (III miejsce w kategorii: Życie codzienne), Kacpra Kowalskiego (II nagroda w kategorii: Sztuka i rozrywka) a także, po raz siódmy w historii konkursu, Tomasza Gudzowatego (III nagroda w kategorii: Sport).

(MZ)

ÓSMY CUD ŚWIATA W OPOLU

„Chińska Armia Terakotowa Cesarza Qin” to tytuł wystawy, którą opolanie mogli oglądać w Muzeum Śląska Opolskiego od 2.12.2009 do 31.01.2010.

Armia Terakotowa – tak nazywanych jest ponad siedem tysięcy figur żołnierzy wraz z końmi, bronią oraz drobnymi przedmiotami codziennego użytku, odnalezionych przez trzech chińskich chłopów w 1974 roku w pobliżu miasta Xi'an. Obecnie całość wykopaliska, które zostało uznane przez UNESCO za ósmy cud świata, można zobaczyć w tamtejszym muzeum. Kopie kilkudziesięciu figur wykonanych pod okiem chińskiego muzeum Xi'an od czterech lat wędrują po Polsce. W Opolu można było oglądać około 90 eksponatów, na które składały się: 50-osobowa armia, a także konie, monety, sztylety oraz przedmioty kultu.

Największe wrażenie wywoływały postacie ludzkie oraz zwierzęta naturalnej wielkości. Figury zostały wykonane niezwykle starannie z wypalanej gliny. Wojownicy mają wyraźnie zaznaczone rysy twarzy oraz muskulaturę ciała. Posiadają różne stroje, fryzury, przyjmują odmienne pozy – nie ma tu postaci identycznych. To wierne repliki posągów pochodzących z grobowca pierwszego chińskiego cesarza Qin Shi Huang. Chińczycy wierzyli, że gliniana armia, towarzysząca królowi, będzie mu służyła w zaświatach. Warto dodać, że wystawie towarzyszyła blisko półgodzinna projekcja filmu dokumentalnego pt. *Ósmy Cud*

Świata. Gliniana armia Qin Shi Huang'a budzi nadal respekt, zapewniając cesarzowi nieśmiertelność.

(MZ)

WIATR ODNOWY WIAŁ, czyli historia polskiej muzyki młodzieżowej

Bardzo ciekawą propozycję dla wielbicieli polskiej muzyki rozrywkowej przygotowała Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Opolu. „Grunt to bunt. Polska muzyka młodzieżowa latach 1956–1989” – pod takim hasłem zainteresowani mogli oglądać wystawę od grudnia 2009 do 29 stycznia 2010.

Przygotowując ekspozycję, wykorzystano zbiory własne Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Archiwum Państwowego w Szczecinie, Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Muzeum Miasta Gdyni, Muzeum Regionalnego w Jarocinie, Państwowej Szkoły Muzycznej w Opolu, a także materiały Oddziału Muzycznego WBP oraz depozyty indywidualne. Całość została podzielona chronologicznie na trzy części – przełomy lat 50. i 60., 60. i 70. oraz 70. i 80.

Koncepcja wystawy miała związek z pięćdziesięcioleciem rock'n'rolla, które obchodziliśmy w roku 2009. Odwiedzający odbywali więc swoistą podróż w czasie.

Warto dodać, iż każda część wystawy to opowieść bardzo skrupulatnie

udokumentowana przez fragmenty ówczesnych gazet, okładki płyt, plakaty, informatory koncertowe oraz wypowiedzi muzyków. Wystawa interesująca prezentowała również, jak rozwijała się technika odtwarzania muzyki, począwszy od radia z adapterem Diora, gramofonu Bambino 2, aż do magnetofonów szpulowych i kasetowych. Wśród eksponatów znalazły się także gitara Czesława Niemena i harmonijka Tadeusza Nalepy. Wiele refleksji mógł wzbudzać inny, dość szczególny element wystawy: zeszyt fanki zespołu Breakout, Alicji Leszczyńskiej, wyklejany zdjęciami i informacjami prasowymi na temat grupy. Organizatorzy zadbali również o możliwość posłuchania wybranych piosenek, umieszczając w każdej sali odtwarzacz mp3 oraz listę dostępnych utworów. Ponadto warto było zwrócić uwagę na informatory przygotowane przez Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, zawierające dość obszernie omówienie historii polskiej muzyki młodzieżowej.

(MZ)

KRÓTKA LEKCJA KOŚCIOŁA Z SZYMONEM HOŁOWNIĄ

15 stycznia 2010 r. w ramach spotkań Fabryki Inspiracji w opolskim Opolu gościł Szymon Hołownia, autor wydanej pod koniec roku 2009 książki

Monopol na zbawienie. Z dziennikarzem, publicystą i dyrektorem programowym kanału Religia TV rozmawiał socjolog Tomasz Grzyb.

Hołownia podkreślił, iż jego książki mają charakter leksykonowy, ta koncepcja wynika z obserwacji, jak niewielka jest wiedza religijna naszego społeczeństwa. Zaznaczał jednak, że „nie zamierza nikogo ewangelizować, jedynie otwiera drzwi i rozmawia, podobnie jak Jezus zaczynał od uczyty i dialogu”. Autor *Ludzi na walizkach* twierdzi, iż wszystkie wątpliwości wynikają z niewłaściwego obrazu Boga, który jest albo dzieciątkiem w żłóbku albo srogim policjantem, stąd też skrajne uczucia, które te wizerunki budzą – od rozkliwienia po lęk. A chrześcijaństwo to w istocie opowieść o integralności człowieka, który poprzez nawracanie się ku Bogu, nawraca się do siebie.

„Monopol na zbawienie” to książka o nowatorskiej koncepcji – powiązana z grą planszową. Całość tworzy inną opowieść, wielką niewiadomą, którą jest przecież także nasze życie.

Wieczór przebiegał w sympatycznej atmosferze. Szkoda tylko, że publiczność nie wykorzystała obecności osoby tak otwartej na rozmowę i dzielenie się własną wiedzą, tylko drążyła tematy krążące wokół show-biznesu. Jedną z uczestniczek spotkania zauważyła, że obecnie panuje moda na niewiedzę i miała całkowitą rację, pytanie tylko dokąd nas ta moda zaprowadzi?

(MZ)

OPOLE OKIEM KATARZYNY KRAUSE

Miejska Biblioteka Publiczna w Opolu 8 stycznia 2010 zainaugurowała nowy sezon kulturalny wystawą fotografii Katarzyny Krause, zatytułowaną „Nadbrzeżne Opole”. Prezentowane zdjęcia są efektem dwuletniej obserwacji miasta, spacerów nad Odrą, Młynówką, przechadzek ścieżkami wyspy Bolko. Fotografie ukazują Opole w różnych odcieniach – dziennych i wieczornych, duże wrażenie robią czarno-białe kadry, przypominające stare pocztówki. Jak twierdzi sama autorka, „... wszystkie zjawiska są ze swej natury iluzoryczne, są projekcjami i mają charakter nietrwały – takie też jest to wszystko, co znajduje się na moich zdjęciach i nie jest to ani smutne, ani szczególnie radosne, jest jakie jest, bez pretensji, w spokoju i uważności współodczuwane ze wszystkimi którzy chcą i czują...”.

(MZ)

REPORTER MA PRAWO PYTAĆ

– SPOTKANIE Z WŁODZIMIERZEM NOWAKIEM

20 stycznia 2010 r. Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka gościła znanego reportażystę – Włodzimierza Nowaka.



Z autorem *Obwodu głowy* rozmawiała Dorota Różycka, która podkreśliła, że jako temat Nowak obiera przede wszystkim sprawy polsko-niemieckie oraz problematykę społeczną. Odpowiadając

na pytanie dotyczące dokonywania wyboru pomiędzy zaskakującą historią a człowiekiem, odparł, iż jako dziennikarz sięga po tematy do opisanego – „historia musi być wyraźna, musi boleć, uderzyć”. Gość Biblioteki wyznał, iż nie potrafi „wymyślać fikcji”, stąd permanentne poszukiwanie wątków w rzeczywistości. Autora *Serca narodu...* fascynuje droga od newsa (uproszczonego, często nieprawdziwego) do historii (odkrywania warstw opowieści, odnajdywania nowego sensu). Reporter ma tę przewagę nad mediami, że potrafi głębiej zajrzeć w ludzkie wnętrza, w istotę wydarzeń, z tym, że aby „wejść z butami w cudze życie” należy mieć ważny powód. Ludzie łatwiej się otwierają, gdy mają pewność, że ktoś ich słucha i wykorzysta ich historię we właściwy sposób.

(MZ)

Korzenie

Wróciłam z cyklu spotkań autorskich na Lubelszczyźnie. Na jedno z nich przyszła moja rodzinna ze strony matki. Po ponad czterdziestu latach spotkałam kuzynkę i kuzyna, których pamiętam z dzieciństwa, poznałam ich dzieci i wnuki. Wszyscy nazywali mnie ciocią i było to miłe. Z dzieciństwa pamiętałam wieś od strony sadów, plantacji chmielu, tytoniu i masła „od krowy”, którego nie chciałam jeść, bo smakowało inaczej niż „ze sklepu”. Teraz poznałam ją od strony nowoczesnej biblioteki.

Nie lubiłam tej wsi, nie było tam ani babci, ani dziadka, tylko zapracowane wujostwo. Mama złościła się, że stroję miastowe fochy. Plantator chmielu nazwał mnie hanyską. Bałam się groźnych opowieści o Wiśle, która zabierała ludzi, o głodnych wilkach, które zjadły kobietę idącą o świcie do kościoła w sąsiedniej wsi. Nie chciałam tam jeździć. Wolałam wieś ze strony ojca, nad Bugiem i sosnowy las, w którym stał domek babci, kochającej mnie bezwarunkowo i zbierającej dla mnie grzyby o świcie, by z kurkami wybranymi spośród nich zrobić mi jajecznicę.

Byłam Ślązacczą w pierwszym pokoleniu, do czego długo nie chciałam się przyznać. Tam nazywana hanyską, tu gorolicą, miotałam się w poszukiwaniu tożsamości, aż w końcu postanowiłam odrąbać korzenie, wmawiając sobie, że do niczego nie są mi potrzebne, jakbym chciała uwierzyć w czystą tablicę własnego istnienia, na której zapisane może być tylko to, co sama uznaję za stosowne. Próbowałam w ten sposób przekreślić geny otrzymane w spadku i lęki zakodowane w jaźni. Koszmarna pomyłka, teraz wiem.

Z miastem nad Rawą związana jestem bardzo, o czym przekonuję się codziennie. Całe życie mieszkam w Katowicach (choć urodziłam się w Siemianowicach, bo tam był dyżur w szpitalu) i jeśli coś zmieniam, to najwyżej dzielnice. Próbowałam się wyprowadzić, a jakże, ale Los chciał inaczej. Widać Katowice są mi przeznaczone.

Na ulicy Brzozowej bawiłam się w piaskownicy. Na spacer zabierano mnie w tzw. Alpy. W „Zielonym Oczku” jadłam lody w każdą niedzielę. U ojców oblatów byłam chrzczona pod fałszywym zresztą nazwiskiem, bo mój ojciec AK-owiec ukry-

wał się właśnie tutaj. Pamiętam jego aresztowanie. Opisałam to w powieści autobiograficznej *Święta Rito do Rzeczy Niemożliwych*. Ojciec wrócił do domu po amnestii w 1956 roku. Miałam wtedy trochę więcej niż cztery latka.

W Katowicach zobaczyłam pierwszy film – *Król Maciuś I*, w kinie, w okolicach Placu Wolności. Moim pierwszym teatrem był Teatr Śląski, gdzie oglądałam *Królową Śnieżkę*. Pamiętam Rawę przepływającą przez Rynek, w miejscu, gdzie dziś Pomnik Harcerzy. Pamiętam też stajnie w miejscu, gdzie dziś Spodek. Lubiałam tam chodzić z moją ciotką komunistką z francuskiego Ruchu Oporu. Pytałam, do kogo należą te stajnie, a ciotka tłumaczyła, że są państwowe. Co znaczy państwowe, pytałam, a ciotka wyjaśniała, że są moje i ojca, i mamy i innych ludzi też. Chwaliłam się potem dzieciom w szkole, że mam mnóstwo koni w stajniach, a dzieci mówiły, że jestem głupia, ale one nie znały słowa – państwowy.

W tym mieście zdobyłam wykształcenie. W szkole podstawowej doświadczyłam koszarów „czarnej pedagogiki” w postaci bicia po rękach drewnianym piórnikiem i siedzenia w osłej ławce, co przez długie lata uważano to za słuszny środek dyscyplinujący. Cierpiałam za marzycielstwo, które kazało mi się gapić w okno zamiast słuchać, co mówi nauczyciel. Na szczęście, spotkałam także prawdziwych pedagogów i dzięki temu sama poszłam w ich ślady i uczyłam polskiego w liceum, które ukończyłam.

Zmitologizowałam w sobie miasto, do którego czasy powojenne rzuciły rodziców, bo nie można żyć bez mitów i legend. Pomógł mi w tym Kazimierz Kutz, dzięki *Soli ziemi czarnej* i *Perle w koronie*, które to filmy oglądałam co roku i z tym samym zainteresowaniem. Oficjalnie utrzymuję, że nie lubię Katowic, bo to miasto bez architektonicznego rynku, bez centrum z prawdziwą duszą, pustoszące o wczesnej godzinie wieczornej (życie wtedy przenosi się do galerii Silesia Center). Uwielbiam jednak, kiedy znajomi, zazwyczaj studenci z wydziału radia i telewizji Uniwersytetu Śląskiego, oburzają się i przekonują mnie, co świetnego jest w mieście, w którym przebywają czasowo. Zachłystują się na przemian secesją, moderną, Giszowcem, Nikiszowcem i barem mlecznym na ulicy Mickiewicza, który ponoć ciągle istnieje.

Niedawno wydawnictwo zaproponowało mi kręcenie w Krakowie filmiku reklamującego najnowszą powieść *Kobieta zakłeta w kamień*. W Krakowie? – zdziwiłam się. Akcja powieści

Marta Fox,

ur. 1952. Poetka, powieściopisarka, eseistka. Autorka 30 książek (powieści, opowiadania, wiersze, eseje). Jej książki zostały uhonorowane przez Polską Sekcję IBBY (International Board on Books for Young People) w konkursie „Książka Roku” 1995 i 2000. Wiersze tłumaczono na język angielski, niemiecki, hiszpański. W 2004 roku otrzymała Złoty Telefon – honorowe odznaczenie „Niebieskiej Linii” – Ogólnopolskiego Pogotowia do Walki z Przemocą w Rodzinie, za książkę *Coraz mniej milczenia. O dramatach dzieciństwa bez tabu*. Mieszka w Katowicach.

dzieje się w Katowicach i Paryżu, więc tylko w tych miastach może być kręony film – powiedziałam. Paryż pominięto milczeniem, więc wybrałam Nikiszowiec, najbardziej magiczną dzielnicę, którą pokazuję wszystkim przyjeżdżającym do mnie spoza Śląska.

W czasie zdjęć podszedł do mnie mieszkaniec, porządkujący podwórko i zagadał gwarą. Odpowiedziałam także gwarą, której znajomością się chlubię i wydaje mi się, że znam ją dobrze. Spojrzał na mnie spod czapki z daszkiem i powiedział: – Dejcie se pokój, wyście ni som naszo.

Już nie wyuczę się pochyłości samogłosek i intonacji charakterystycznej dla śląskiej gwary, ale co mi tam, przecież i tak dzięki Katowicom (też) będę pamiętała, co przeżyłam.

Dziś dobrze mi z tym, że nazywam siebie Ślązaczką i właśnie tutaj mam najbliższą rodzinę, wypieszczony do przesady dom, a szczególnie kuchnię. Niemiecka poetka, Tina Stroheker, weszła kiedyś do mojego gabinetu i zobaczywszy równiutko ustawione oraz opisane segregatory, zapytała, czy miałam babcię Prusaczkę. Lubię porównywać swoją pracę pisarską do pracy górnika. Ja też kopię, tyle że nie w węglu, a w słowach, szukając najwłaściwszych. Górnik naraża życie, zjeżdżając pod ziemię, pisarz nazwisko, bo od chwili wydania książki staje się właścicielem jedynie praw autorskich do niej, reszta należy do czytelników. Nie uciekam też od korzeni. Korzenie są potrzebne, choćby po to, by spokojnie wyjeżdżać i radośnie powracać do domu.



Flaszena „dłubanina na uboczu”?

Ogłoszony przez UNESCO rok 2009 Rokiem Jerzego Grotowskiego spowodował renesans zainteresowań dziełem twórcy Teatru Laboratorium; seminaria teatrologów, okolicznościowe festiwale i przeglądy teatrów zwanych dzisiaj alternatywnymi, wykłady byłych uczniów i współpracowników mistrza Teatru Ubogiego, wystawy plakatów i fotografii itd. urozmaiciły rutynową działalność środowisk kulturalnych w licznych krajach – od USA, państw Ameryki Łacińskiej, Europy po Japonię. Naturalnie gros obchodów skoncentrowano we Wrocławiu, gdzie mieści się dziś siedziba Instytutu kultuwującego myśl i dorobek Mistrza; tu w maju i czerwcu zjechały na występy najsłynniejsze europejskie zespoły teatralne, korzystające na swój sposób z teorii i programu estetycznego Grotowskiego.

Nie temu jednak, szeroko opisywanemu i komentowanemu w mediach, cyklowi wydarzeń kulturalnych uświęcających pamięć wybitnego reformatora współczesnego teatru pragnę poświęcić uwagę – lecz towarzyszącej mu równie moim zdaniem wybitnej, a skrytej chyba zbyt na drugim planie w tych obchodach osobie Ludwika Flaszena, w gruncie rzeczy współzałożyciela teatru. To on namówił Jerzego Grotowskiego do przeprowadzki ówczesnego Teatru 13 Rzędów z Krakowa do Opolą, w którym zespół rozpoczął swą światową karierę. Flaszena miałem okazję poznać właśnie w Opolu podczas jednej z gromadzących elity literackie Polski lat sześćdziesiątych Wiosen Opol- skich; zaskakiwała nas wtedy swoją oryginalnością, odmiennością od wszystkiego, co się oglądało na scenach polskich, serwowana jako impreza towarzysząca prezentacji spektakli mało znanej grupy artystycznej, na bazie której powstał później wrocławski Teatr Laboratorium. Sam Flaszten budził nasze zainteresowanie i respekt bardziej jeszcze jako krytyk literacki, pogromca polskich socrealistów, aniżeli twórca manifestów i programów teatralnych, które wręczano przy wejściu na widownię.

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.

Wciąż się zastanawiam, po wielu latach lektur książek Flaszena (z jednym z najważniejszych a wciąż mało docenionych świadectw i diagnoz PRL-u dziełem zatytułowanym intencjonalnie: *Cyrograf*), znajomości, wysłuchanych jego wykładów, obejrzanych premier Laboratorium, czego w nim więcej: krytyka teatru czy literatury? pisarza czy teatrologa? czy generalnie myśliciela? poety małych próz zamieszczanych niegdyś w „Odrze” pod tytułem *Popołudnia pieniacza?* czy wreszcie organizatora międzynarodowych staży dla aktorów we Włoszech i we Francji, a ostatnio twórcy artystycznego studia w Paryżu? Od czasu krakowskiego debiutu w roli publicysty i krytyka w zabójczych dla literatury latach 1948-49 autor eseju *Głowa i mur* poświęcał swą uwagę i talent bardzo różnym dziedzinom badawczym i artystycznym – i w latach głębokiego PRL-u nie bez kozery ze swą ironią i osobną pozycją w hierarchiach artystycznych uchodził za swoiste wcielenie nowoczesnego Diogenesa. Jego rola przy boku Grotowskiego była jedyna i niezastąpiona; a wielu obserwatorów polskiego życia intelektualnego i literackiego żałowało, że od czasu, kiedy podporządkował w całości swe umiejętności i czas twórczy jednemu dziełu czy może jednej Wierze (jak inni, którzy stanowili wierną straż przyboczną swojego Kapłana i gaśli, kolejno odchodząc: Ścierański, Cieślak, Cynkutis i inni, większość śmiercią samobójczą, nie umiając sobie zapewne w powszednim życiu poradzić z tym wszystkim, co ich spotykało po wyjściu z wielotygodniowej klauzury artystycznej), zaprzepaścił swe predyspozycje znakomitego, wytrawnego i szeroko cenionego eseisty i krytyka literatury, wracając do dawnej twórczości tylko w okazjonalnie wznawianych książkach – i pozostając przy tym zbyt skromnym, drugoplanowym elementem zjawiska celebrowanego dziś jako teatr ubogi.

Jednak mimo że go nie było na co dzień w wirach życia literackiego – wartkiego przecież w PRL-u, choć pogrążonego w odmętach narzucanej z góry doktryny – to jeszcze w latach siedemdziesiątych pojawiał się jako swoisty fantom w zapleczu ówczesnych debat i polemik. Fantom dziwacznym, pokręconym kronik intelektualnej i artystycznej egzystencji w PRL-u. Zatajony, przemawiający językiem ezopowym, więc mało uchwytny dla cenzorów i egzekutorów ówczesnej władzy. W latach pośpynych i ponurych, kiedy starano się zaprowadzić w Polsce socrealizm, przypominał o sprawie wymagającej ówczesnie dużej odwagi, krytykując rozlewającą się zdąnowszczyzną, występując na zamkniętych konferencjach i zjazdach naukowych w końcu lat czterdziestych jako wielbiciel „sanacyjnych defetystów”: Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Fantom krytyki, która wymykała się jednoznacznej, politycznej interpretacji dokonywanej przez tępogłowych funkcjonariuszy Gigantofonu, pod którym sam twórca tej metafory przemykał się ze swoimi kłującymi wypustkami jako Spocona Mysz (by podjąć metaforę kryptozabawy jednej z przypowieści z tomu *Głowa i mur*), ale celnie i szyderczo trafiała w upatrzone cele.

Wierny sobie, wyrafinowany mistrz kamuflażu, dający wyraz swym poglądom i wizjom głównie w referatach na zjazdach kół polonistów itp., Flaszen pragnął skorzystać w czasie polskiej październikowej „odwilży” z chwil swobody i złożył w wy-

dawnictwie tom swoich krytycznych esejów zawierający między innymi kultowy dla środowisk literackich w tamtym czasie tekst *Nowy Zoil*, w pierwszej wersji wygłoszony na jednej z konferencji naukowych w 1951 roku; jednak przepuszczona przez wstępne reżimowe sito i już wydrukowana książka pt. *Głowa i mur* nie trafiła do księgarń, poszła na przemiał, jako że szybko rozwiały się nadzieje związane z ową odwilżową peerelowską iluzją. Weszła dopiero w wolnej Polsce w skład wymienionego *Cyrografu*, który stał się jedyną w swoim rodzaju rozprawą historiozoficzną z historią peerelowską – na miarę tej historii, w której tkwiło się na przekór sobie, więc rozprawą mityzującą temat i ironiczną, o szyderczych podtekstach. Po swych „odwilżowych” przygnębiających doświadczeniach autor postanowił na dobre wycofać swój „cyrograf”, zrozumiał, że tego muru głową nie przebijie i że jego przeznaczeniem jest – jak to później określił – „dłubanie na uboczu”. Oddał się temu zajęciu z poświęceniem i rosnącym zapałem u boku swego przyjaciela Jerzego Grotowskiego naprzód w Opolu, później we Wrocławiu, a w końcu w Paryżu – nie sądząc, że właśnie ta dłubanina wydobędzie go z „ubocza” i umieści przy boku Grotowskiego z czasem w centrum zainteresowań kulturalnego świata. Ale *Cyrograf* wciąż dopomina się o wnikliwą, empatyczną lekturę i właściwą ocenę...

SALON ANNY DYMNEJ

Na początku była... wiara Anny Dymnej, że potrzebna jest dziś poezja. Wiara w to, że co niedzielę o 10.30 znajdzie się publiczność słuchająca wierszy wygłaszanych przez aktorów w foyer Teatru Słowackiego, któremu dyktuje Krzysztof Orzechowski, prywatnie – mąż Ani. Ale także wiara, że znajdą się sponsorzy, którzy poprą inicjatywę popularnej aktorki. Zaczynała bowiem od zera.

– Wiara czyni cuda – ironicznie kwitowali jej nowy pomysł znajomi, wątpiąc w jego powodzenie.

Minęło siedem lat i Salon się trzyma! Prawie 300 niedziel z poezją, tłumy wielbicieli poezji ustawiających się niekiedy w długich kolejkach, by zdobyć wejściówkę. Ba, Salon ma się dobrze nie tylko w Krakowie, gdzie przeciętna frekwencja na widowni to około 200 osób. W ślad za Krakowem poszły inne miasta, m. in.: Częstochowa, Gdańsk, Gliwice, Gniezno, Kalisz, Lublin, Łódź, Opole, Rzeszów, Szczecin, Warszawa, a także Dublin, Sztokholm, Montreal... W sumie 22 filie Salonu w kraju i zagranicą. W większości to sama pomysłodawczyni inaugurowała ich działalność, czytając wiersze ks. Jana Twardowskiego, Czesława Miłosza albo Wisławy Szymborskiej. Można rzec, że z maleńkiego ziarenka pomysłu wykuło się i wyrosło od stycznia 2002 ogromne drzewo z wieloma konarami, gałęziami. Poza Krakowem Salony działają z różną częstotliwością, najczęściej raz, dwa razy w miesiącu, a niekiedy co kwartał. „Jakie tu obowiązują zasady? – zastanawia się Krzysztof Orzechowski. – Samodzielność. My możemy tylko pomagać merytorycznie, na przykład wskazujemy aktorów, jeśli gospodarze o to poproszą”.

W krakowskim Salonie co niedziela wyczytywana jest lista darczyńców prywatnych i społecznych (od paru lat na liście pojawia się też Ministerstwo Kultury i miasto Kraków), wśród których znajduje się „kwiaciarka krakowska Zuzanna Bieńkowska”, zaopatrująca salon w kwiaty dla wykonawców.

Zawsze mnie dziwiło, jak to się dzieje, że przyjeżdżali tu najwybitniejsi aktorzy i pieśniarze, także z Warszawy (z Gustawem Holoubkiem, Joanną Szczepkowską, Zbigniewem Zapasiewiczem, Krzysztofem Kolbergerem, Andrzejem Sewerynem na czele), mimo że poza symboliczną „stówką” otrzymywali tylko zwrot kosztów podróży i nocleg w hotelu. Zdaniem dyrektora Orzechowskiego, większość aktorów ma poczucie misyjności, tylko trzeba umiejętnie na tej strunie serca zagrać i Ania potrafi to z wdziękiem uczynić. Aktorzy pieniądze zarabiają w serialach, natomiast występ pod szlachetnym szyldem Salonu traktują jako zaszczyt. „Lipy” nie da się tu odstawić, bo każde spotkanie jest recenzowane

w krakowskim „Dzienniku Polskim” czy w radiowej trójce. Aktorom przy czytaniu wierszy klasyków poezji polskiej i światowej, ale i twórców współczesnych, towarzyszą wytrawni muzycy i pieśniarze dobierani przez autorytety w tej dziedzinie, czyli tzw. „muzyczne anioły Salonu”.

Co niedzielę od siedmiu lat pojawia się, jeśli tylko gdzieś nie wyjeżdża, gospodyni Salonu Anna Dymna wraz z Krzysztofem Orzechowskim, Józefem Opalskim i Anną Burzyńską, współtwórcami ramowego programu. Kawa, herbata, ciastka fundowane przez zaprzyjaźnione kawiarnie czy firmy wnoszą do Salonu domowy nastrój. Od Dymnej usłyszałem kiedyś następującą opowieść: „Zapytałam raz znajomego księdza, czy nie mógłby mi zaliczyć salonów zamiast niedzielnej mszy”. – I co? – „Prywatnie zgodził się ze mną, że to prawie to samo, ale oficjalnie wstrzymał się od odpowiedzi...”

Niech mi będzie wolno teraz wtrącić dygresję osobistą. Jeśli wierzyć zdaniom z wywiadów prasowych pomysłodawczyni Salonu, moja osoba też w jakimś stopniu natchnęła ją wiarą, iż nie będzie problemu z widzami. W 2007 roku, gdy otwierała podwoje filii Salonu w Komorowie, zapytana przez dziennikarza, jak narodził się pomysł niekomercyjnego Salonu w komercyjnych czasach, powiedziała m.in. (cytuję za Internetem): „W Krakowie mieszka Józef Baran, którego poezja szalenie mi się podoba [...] Poznałam go 22 lata temu i od tego czasu zawsze pierwsza czytam jego wiersze z kolejnych książek [...] Najbardziej zdumiewa i zdumiewa mnie fakt, że na nasze spotkania przychodziły zawsze i dalej przychodzą tłumy ludzi”. To – jak dodała – nasunęło jej myśl, że istnieje grupa wielbicieli pięknego słowa, która chce posłuchać dobrej poezji, ale nie ma gdzie. A od tego stwierdzenia do pomysłu na Salon Poezji już tylko krok.

Pamiętam, jak ćwierć wieku temu, gdy Ania była w tzw. kwiecie wieku i u szczytu popularności, stałem przez przypadek na dworcu w kolejce po bilety... tuż za nią i zamarzyło mi się, żeby to ona właśnie czytała kiedyś moje wiersze na spotkaniach. Byłem jednak zbyt nieśmiały, żeby ją wtedy zaczepić. Po jakimś czasie nagrałem z nią wywiad do tygodnika „Wieści” i zostawiłem jej mój tom wierszy, który przypadł aktorce do gustu. Tak się zaczęła nasza sporadyczna współpraca, w której ona – jak to mówiła żartobliwie – „robiła za małpę” (dodam: piękną!), czyli przyciągała publiczność. Zapraszałem ją do czytania moich wierszy przede wszystkim w Krakowie, gdzie sale zawsze były wypełnione, ale potem także w innych mniejszych i większych miejscowościach: w Gdańsku, Warszawie, Sztokholmie, Tczewie, Mielcu i Tarnowie, ale i w Rabce, Jasle czy... Gnojniku, gdzie pół wsi przyszło na spo-

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.

tkanie, czy w Nowej Hucie, gdzie w hotelu robotniczym, wydawało się, że się żywcem ugotujemy. To wtedy padło to zaskakujące stwierdzenie, które usłyszałem jeszcze w innych miejscach: „Jak pan czyta swoje wiersze, to wydaje mi się, że ich nie rozumiem, a jak czyta je pani Anna Dymna, to wszystko staje się jasne!” Po takich oświadczeniach trudno się dziwić, że wolę, gdy moje wiersze czytają Ania Dymna, Dorota Segda, Jacek Romanowski czy wspaniały Jurek Trela, a nawet trochę pomniejszą rangą aktorzy, potrafiący mówić jednak wiersze z większym wyczuciem (w końcu po to się kształcili), niż ja sam, autor; z jednowymiarowym, drewnianym głosem, który po prostu nie umie zagrać przeżycia, ba, wstydzi się publicznie ujawniać wzruszeń. Dotyczy to szczególnie wierszy lirycznych, uczuciowych. W ustach Ani pulsują ciepłem, nabierają serdecznej głębi i szlachetnego wyrazu, a mówione przez mnie brzmią jakoś kostycznie. Oczywiście, zdarzają się aktorzy czytający jeszcze gorzej od autora, a właściwie nie tyle czytający, co deklamujący – melodramatycznie, kwieciste, z patosem i przesadą. Przed takimi recytatorami broń nas, poetów, Panie Boże...

We wrześniu 2004 roku napisałem w księdze jubileuszowej, bo pięknie wydanej z okazji setnego już Salonu, miniteksik pod tytułem Czarodziejska różdżka Ani: „Anna Dymna należy do tych ludzi, którym udają się rzeczy wydawałoby się niemożliwe. Wiadomo, że poezja jest sprawą elitarną, wiadomo, że o wpół do jedenastej w niedzielę to godzina dla liryki karkołomna i wiadomo, że bez pieniędzy ani rusz. A jednak, gdy na naszych oczach rozgrywa się już setny Salon w Teatrze Słowackiego – wiadomo, że poezja nie jest sprawą elitarną, wiadomo, że o wpół do jedenastej w niedzielę to czas wyśmienity dla spotkań z poezją i wiadomo, że bez grosza można zrobić sto programów, w których uczestniczą wybitni aktorzy... jeśli wymyśli to sobie Anna Dymna, mająca do dyspozycji czarodziejską różdżkę [...]”.

„Czarodziejska różdżka” – to baśniowo i efektownie brzmi. Jednak prawda o Dymnej jest bardziej prozaiczna. Owszem. Udał się jej Salon. Ba, pod koniec 2010 roku w Radwanowicach pod Krakowem zakończona zostanie budowa – też z jej inicjatywy! – Ośrodka dla Niepełnosprawnych, czyli tzw. Dolina Słońca. Po pięciu latach starań, procesów, walk, charyzmatyczna aktorka otrzymała również pozwolenie na budowę Ośrodka Wczasowo-Rehabilitacyjnego dla niepełnosprawnych w Lubiatowie nad Bałtykiem. Pieniądze zgromadziła z różnych akcji, z odpisów podatkowych, jako szefowa wielkiej Fundacji „Mimo Wszystko”, kiedyś też zaczynającej od zera. Można więc powiedzieć, że umiała obrócić na dobre cele swoją popularność. Ale „czarodziejska różdżka” nie wystarczyłaby, gdyby ona sama nie była osobą doskonale zorganizowaną, odpowiedzialną i pedantycznie konsekwentną. Niektórzy mówią, że nie ma czasu na życie prywatne. Ja mogę powiedzieć, że jej kalendarz jest zawsze wypełniony na ileś tygodni i miesięcy naprzód, bo wiem, jak coraz trudniej się z nią umówić na koniaczek czy rozmowę, choćby nawet bardzo sobie tego życzyła. Czasami wydaje się nawet, że mierzy siły na zamiary i że machina, którą wprawiła w ruch, całkowicie ją zagarnęła i pochłonęła bez reszty. Mówiła mi, że gdy czuje się zmęczona, ma do siebie żal, iż jako człowiek nadaktywny, owładnięty manią działania, śpi krótko i nie umie normalnie żyć...

Żeby przekuć pomysł w działanie, słowo w czyn, musiała poświęcić wiele czasu na sprawy organizacyjne, biurokratyczne, wyszukiwanie darczyńców, mecenasów, szkicowanie planów, struktur działania, zakładanie biura, innymi słowy – na prozę życiową. Czarodziejska różdżka Ani więc sama nie wystarcza. Konieczne są żelazna wola, upór, cierpliwość, jako „załączniki” do owej różdżki.

Wracając do Salonu... Wiadomo, że każda idea ma swój początek, swoje szczytowe realizacje, ale miewa też swój zmierzch. Krzysztof Orzechowski przyznaje, że „ pewne symptomy wskazywałyby, iż formuła krakowskiego Salonu może się za jakiś czas przeżyć i wtedy trzeba go albo zamknąć, albo znaleźć nową formułę. Dopóki jednak są ludzie, którzy chcą słuchać poezji, a na razie nie ma kłopotów z zapelnieniem sali, będziemy to nadal to robić. Gdy sala zacznie świecić pustkami – wtedy zaczniemy się zastanawiać co robić. Przy czym nie należy zapominać, iż wszelkie inicjatywy, mające w sztydzie misyjność, są dziś, w czasach triumfującej komercji, na wagę złota”.

Na moją uwagę, że na ostatnim świątecznym Salonie zauważyłem dużo starszych pań, dyrektor Teatru Słowackiego zaripostował dość trzeźwo: „Owszem, mamy wśród stałych bywalców starsze, kulturalne panie – nauczycielki, bibliotekarki czy emerytowane profesorki. Ale czy to źle? I czy starsi mają iść do gazu!? Też im się coś należy, jakaś oferta kulturalna!”

Warto dodać, że kolejne spotkania są nie tylko opisywane w gazetach czy w dwu grubyh, pięknie wydanych księgach, ale i od paru lat nagrywane na video, a niektóre programy, na przykład fragmenty *Pana Tadeusza* w wykonaniu Anny Polony, *Terasy Budzisz-Krzyżanowskiej*, *Jerzego Radziwiłowicza* czy poemat Słowackiego *Beniowski*, zostały wydane na płytach.

Anna Dymna po raz kolejny udowodniła, jak dużo można zdziałać pod warunkiem, że się chce – chcieć.

Literaci, wariaci i „te mistycyzmy”

Grudniowy Sopot niczym nie przypomina rozkrzyczanego i rozśpiewanego letniego kurortu. Miasto przygotowuje się do Świąt Bożego Narodzenia i Nowego Roku. Sopocianie krzątają się w rytmie krótkich dni i wcześniej zapadającego zmroku. Rano zapalają adwentowe lampiony, nocą sodowe latarnie. Poezja w grudniu ociepla międzyludzkie kontakty, a energia mowy odświeżonej zwiększa napięcie w przesyłowych sieciach. W mieście od tego robi się jaśniej.

Był rok 1997. Środowisko twórców skupionych wokół wydawanego w Sopocie dwumiesięcznika literackiego „Topos” postanowiło zorganizować uroczyste wręczenie nagród laureatom Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Rainera Marii Rilkego. Wybrano termin grudniowy, po to, żeby czwartego dnia tego miesiąca wzniesić urodzinowy toast za patrona Konkursu (ur. 4 XII 1875 r.). Ponieważ budżet czasopisma ubożuchny był, Konkurs postanowiono rozpisywać co dwa lata. Kiedy więc na stulecie miasta Sopotu (2001) powstała idea zorganizowania Festiwalu Poezji, w naturalny sposób zaanektowany został rilkeński grudzień, miesiąc ani łagodny, ani okrutny, a Konkurs stał się jedną z „instytucji” Festiwalu. Z przyczyn wyżej podanych również Festiwal odbywał się co dwa lata.

W grudniu 2009 roku w Sopocie, na piątej edycji Festiwalu odbywającej się tym razem pod hasłem „Lublin nad morzem”, stawilo się grono wyśmienitych poetów, redaktorów czasopism literackich, organizatorów imprez, muzyków. Festiwalowej publiczności zaprezentowały się redakcje czasopism: „Akcent” i „Kresy” z Lublina, „Strony” z Opola i „Korespondencja z ojcem” z Sopotu, wśród gości brylowali Krzysztof Karasek i Wacław Tkaczuk (Warszawa), Mieczysław Orski (Wrocław), ks. Wacław Oszejca, Andrzej Niewiadomski, Arkadiusz Bałajewski, Jarosław Wach i Anna Goławska (wszyscy z Lublina), Sergiusz Sterna-Wachowiak (Poznań), Wojciech Kass (Pranie), Jerzy Suchanek (Sosnowiec), Wojciech Gawłowski (Ostrów Wlkp.), Wojciech Kudyba (Nowy Sącz), Przemysław Dakowicz (Łódź), Jarosław Jakubowski (Bydgoszcz), Paweł Szydeł (Więcbork), Krzysztof Szymoniak (Gniezno) i wielu, wielu innych, o miejscowych nie wspominając, bo nie przystoi autoreklamy uprawiać. Przekonująco zaprezentowali się organizatorzy Festiwalu i Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego „Złoty Środek Poezji” na najlepszy poetycki debiut roku Aleksandra Rzadkiewicz i poeta Artur Fryz (Kutno). Do najbardziej udanych im-

prez festiwalowych należała prezentacja „Stron”. Adrian Gleń, Bartosz Małczyński, Bartosz Suwiński i Łukasz Sawicki „swój” wieczór w Spółdzielni Literackiej rozegrali po mistrzowsku. Czytając fragmenty utworów zamieszczonych w najnowszym numerze pisma, w kapitalny sposób poszerzyli listę festiwalowych gości. Potem jeszcze, w czasie uroczystego finału Festiwalu, w sposób szczególny „zaistniała” poezja Józefa Czechowicza, czytana przez aktora Wojciecha Wysockiego, z fantastyczną jak zwykle Polską Filharmonią Kameralną Sopot pod gościnną batutą Andrzeja Straszynskiego.

W końcu jednak nastąpiło to, co nastąpić musiało – laureaci Konkursu im. Rilkego odebrali nagrody i wyrazy szacunku i udali się dyskutować swój sukces w rodzinne strony, tłumnie zebrani uczestnicy konkursu jednego wiersza i slamu po stoczeniu zażartych potyczek z jurorami i publicznością w końcu zalegli zmęczeni, poeci wsiedli do pociągów i pojechali w siną dal grudniową, organizatorzy odchorowali festiwalowe napięcia, lokalna prasa zamieściła skąpe notki, mgła opadła na miasto, psy przestały szczekać. Zapadła cisza. Normalnie, jak to po imprezie.

Wydawać by się mogło, że nigdy jeszcze nie było tak dobrze. Podczas Festiwalu i zaraz po nim powstały nowe wiersze i prozy, twórcy z całej Polski w rozmaitych formach artystycznych i dziennikarskich zapisali swoją fascynację Sopotem, morzem i sobą nawzajem, a mimo to w niektórych głowach trójmiejskich mędrców zrodziło się początkowo niejasne, a później coraz bardziej narastające przypuszczenie graniczące z pewnością, że Festiwal po prostu... nie odbył się. Bo zastanówmy się przez chwilę: nie było krwawych ofiar ze zwierząt ani ludzi, lubieżnych czynów, nagłych rozwodów, prowokacji politycznych, nikt nikogo skrycie nie nagrał, nie skompromitował, nikt nikomu nawet buzi nie obił, nikt nie zdewastował pomników czy choćby pokojów hotelowych, nie zbałamucił wdowy ani nie wykorzystał nieletnich jakiegokolwiek płci, słowem nic, nic, co byłoby wysokokaloryczną strawą medialną, o czym można by rozprawiać długimi zimowymi wieczorami, nic, za co można by założyć chociaż marną sprawę sądową. Zgroza!

Poezja w grudniu? Zgroza!

Lublin nad morzem? Zgroza!

Po trzykroć zgroza!

Uważni obserwatorzy potrafią jednak dostrzec jaskółki postępu nawet tam, gdzie ich nie widać. Oto galeria CSW Łaźnia w Gdańsku zapowiada cykl miesięcznych spotkań autorskich pt. „Mistycy – Literaci – Wariaci”. No to już jest coś! Hasło nośne jest. Autorzy chyba wybitni, bo jak pisze koordynatorka spotkań: „To postaci nietuzinkowe, a ich dokonania mają istotne znaczenie dla dzisiejszej polskiej poezji [...]”. Joj. Nie wiadomo, czy pisząc o dokonaniach i współczesnej poezji ma na myśli „legendarne” opowiadanie Krzysztofa Skiby pt. Kasztan, mini powieść Tymona Tymańskiego i Zbigniewa Sajnoga Chłopi 3, czy teorię orgazmu permanentnego Macieja Rucińskiego. Nieważne, wszystko to razem wygląda

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.

na medialny hicior! Będzie cyrk?! Będzie! Będzie telewizja! Będzie oglądalność! Dziwią tylko opinie, wybitnie malkontenckie, umieszczone na internetowym portalu pod zapowiedzią imprezy. No bo jak tak można pisać: „Wariaci na Srebrzysko, a nie dawać im ludzi ogłupiać”? Przecież nie uchodzi. Przecież Srebrzysko to szpital dla zmęczonych i psychicznie chorych. Z drugiej jednak strony, kiedy czytam wypowiedź Pawła Konnaka, jednego z głównych aktorów przyszłej imprezy: „Pisanie to dziś bardzo niszowa forma aktywności, ale liczę na to, że uda nam się zgromadzić w Łażni większą ilość literatów, mistyków i wariatów”, i kiedy słyszę wszystkie te trzy „stany skupienia” wypowiedziane jednym tchem, w jakiś podły i chytry sposób zrównane ze sobą i siebie nawzajem ośmieszające, to myślę sobie, że rację ma autor opinii po imieniu zwracający się z łagodną, jakby ojcowską wymówką do młodej osoby podpisanej pod informacją o imprezie: „Szanowna Olu! Nie daj się oszukać. Literatura jest damą (nie dziwką). Podobna jest różnica pomiędzy poetą i chamem”. Ciekawa refleksja, głęboko filozoficzna, wypowiedziana stylem oszczędnym i dobitnym jak walnięcie młotkiem.

Autor innej opinii, podpisanej nickiem „kiepski” argumentuje: „Mistycy to mądry ludzie, gdzie ich szukać, nie pośród wariatów”. Z pewnością... Tyle że, widzi pan, panie „kiepski”, są ludzie, którzy mówią, a nie rozumieją, co mówią, piszą, a nie wiedzą, co piszą, czytają, ale nie rozumieją tego, co czytają, choć wydaje się im, że rozumieją, jak choćby Agata Pyzik publikująca na łamach „Lampy”, która w grudniowej rozmowie z Darkiem Foksem otwarciem i szczerze podzieliła się swoim problemem z recepcją Pamiętnika z powstania warszawskiego: „No a z książką Białoszewskiego mam czasami problem, bo tam są te mistycyzmy, jak oni się na przykład modlą”. Na szczęście trafiła na wyrozumiałego rozmówcę... Ale ta mgła, ten dur, ta pustka skąd się wzięła? I czy to aby nie zaraźliwe?



Przez serce do żołądka. Biznesmeni z bożej łaski

Kiedy zapytałem narzeczoną, za co nie lubi Warszawy, spojrzała na mnie jak na zdrającę. – Ja lubię Warszawę – odpowiedziała szybko. Dodajmy, że żadne z nas nie urodziło się w stolicy. I że ja też lubię. Ale czasami mam ochotę wjechać na najwyższe piętro Pałacu Kultury, podłączyć aparaturę nagłaśniającą i zawołać tak głośno, żeby od Ursynowa do Chomiczówki przechodnie stanęli jak wryci. Nie wiem jeszcze dokładnie, co bym krzyczał, ale na pewno coś o wstydzie. Bo wstyd właśnie, nie licząc złości, to uczucie, jakie coraz częściej nawiedza mnie w największej metropolii naszego pięknego kraju. Bo jak nie poczuć wielkiego zażenowania, kiedy człowiek dowiaduje się, że nie znalazł się w Warszawie ani jeden właściciel restauracji, ani jeden potentat w branży spożywczej, który podjąłby się urządzić wigilię dla bezdomnych na Placu Zamkowym. Otwieram rodzimą „Rzeczpospolitą” i czytam: „Pierwszą w stolicy wigilię dla bezdomnych i ubogich przygotowuje znany krakowski restaurator – Jan Kościuszko, który już od 1997 roku organizuje podobną akcję na Rynku Głównym w Krakowie. Stołeczni restauratorzy nie byli zainteresowani przygotowaniem wieczerzy dla potrzebujących, której patronuje rzecznik praw obywatelskich. [...] Janusz Kochanowski od stycznia prowadził rozmowy o organizacji stołecznej wigilii z warszawskimi restauratorami, ale te nie dały rezultatu. Dlatego poprosił o pomoc krakowianina. Potrzebujących nakarmią więc Jan Kościuszko wraz z Grupą Kościuszko. »Polskie Jadło«, a przetwory i słodczyce, rozdawane bezdomnym, dostarczy firma »Rolnik«”. Dalej jest menu, które przyjedzie z dawnej stolicy do obecnej: 100 tys. pierogów, 7 tysięcy litrów zupy grzybowej z łazankami, kilka ton kapusty z grzybami i mnóstwo pieczywa.

Jest wprawdzie szczypta cukru w tym kielichu goryczy: w organizację włączyli się harcerze z Chogawki Stołecznej ZHP. Ale jak nie czuć wstydu? Najbogatsze miasto w Polsce i nie ma ani jednego chętnego? Ani wśród biało-skarpetowo-sandałowych buraków, ani wśród elegancików z mądrymi walizkami, w których obok pozłacanego kalendarza i buły z szynką są tylko sterty nikomu niepotrzebnych wi-

Krzysztof Feusette,
ur. 1971. Poeta, dziennikarz „Rzeczpospolitej”, uprawia publicystykę kulturalną i reportaże, autor scenariuszy filmowych. Mieszka w Warszawie.

zytówek? Zakładam, że rzecznik Kochanowski lub jego ludzie rozmawiali także, a może przede wszystkim z właścicielami restauracji w pobliżu Placu Zamkowego, czyli na Starówce. Kiedyś było o nich głośno, bo niektórzy, podobno, sprzeciwili się, po jakimś czasie, gangsterom żądającym haraczu.

Dziś sami restauratorzy pełnią podobną rolę, tyle że legalnie. Latem zajmują całą Starówkę, rozkładając ogródki z parasolami tak gęsto, że trudno przejść. Ceny napojów zwykłych i alkoholowych – dla cudzoziemców, ceny jadła – dla kosmitów. Wstyd kogoś zaprosić na spacer, bo nie ma gdzie usiąść za darmo. Byłem niedawno w Nowym Jorku i niewiele rzeczy mi się naprawdę podobało. Ale na słynnym Time Square, gdzie zmierzają codziennie tysiące ludzi z całego świata, można znaleźć masę wolnych, postawionych przez miasto krzeseł i stolików, przy których turyści i miejscowi konsumują, co chcą. Na przykład kawę z pobliskich kawiarni. Ile razy byłem, zawsze było mnóstwo wolnych miejsc. Nikt tam nie żąda haraczu za przycupnięcie w popularnym miejscu. W Warszawie, jak wspomniałem, jest inaczej. Ale najbardziej irytuje to, że kiedy trzeba urządzić kolację dla bezdomnych, wtedy restauracyjne Midasy zamykają oczy i uszy na cztery spusty.

To nie jedyny wstyd napływowego warszawiaka. Wychodzę z domu na Hożej, centrum miasta, jedna z niewielu kamienic, które przetrwały wojnę. I wchodzę w kupę. Metaforycznie, bo w rzeczywistości staram się omijać, od kiedy zdarzyło mi się wdepnąć na tyle konkretnie, że buty trafiły na śmietnik. Omijanie nie jest łatwe, z prawej ślady po metabolizmie Azora, z lewej Burek miał biegunkę, pośrodku piękna krótkowłosa Sunia właśnie kończy. Sto metrów dalej jest mały park, gdzie kilka lat temu postawiono specjalną toaletę dla psów. Mało popularna, bo państwu nie chce się tam prowadzić swoich podopiecznych. A pewnie jeszcze niejeden z właścicieli myśli: „Psia toaleta. Ale obciach!”. Bo to, że pies się załatwi na środku chodnika, to nie obciach, to wyższa konieczność, zwana fizjologią. Na Zachodzie od dawna są za to mandaty i niekontrolowana psia kupka kosztuje czasem więcej niż cały pies. U nas luz, niech żyją wolność, swoboda i przekupy (nie mylić z handlarzami).

A kiedy już człowiek ominie przyziemne tematy i wejdzie na poziom wyżej schodkami autobusu, znowu czuje wstyd. Ścisk, smród i ślimacze tempo. Wiadomo – korki. Kto nie chce stać w korku, musi cwaniakować, wypychać się na chama albo sunąć pasem dla karetek. Wstyd? A skąd, znowu wyższa konieczność.

Opuśćmy więc tę metropolię wstydu i wyjedźmy. Może pekaesem? Byli państwo kiedykolwiek na dworcu PKS w Warszawie? Nie sądzę, więc opowiem. Hm... A widzieliście państwo kiedyś przystanek PKS we wsi Zabita Dechami? No, to warszawski dworzec wygląda podobnie, tylko gorzej pachnie i jest brzydszy. Obrzydliwa peerelowska szarość nierówno wylanego betonu miesza się z rdzą spływającą po elementach metalowych, zapach ubiegłorocznych parówek z wonią toalet, w której z kolei współbrzmia zapachy naturalne z najtańszymi środkami czystości. Podobno te ostatnie Irak chciał wykorzystać przy budowie broni chemicznej. Pekaesem zdrowi nie wyjedziemy. Trzeba pociągiem. Ha, ha, ha – zaśmieje się ktoś, kto był choć raz na dworcach Warszawa Zachodnia, Warszawa Wschodnia lub Warszawa Centralna. Zachodnia więcej ma wspólnego z Zachodnim

Brzegiem Jordanu niż Zachodem rozumianym cywilizacyjnie. Bieda z nędzą, znowu szaro, znowu koszmarne wiązanka zapachów. Warszawa Wschodnia jest jeszcze bardziej przybijająca. A do tego mniej bezpieczna, bo dookoła Praga, z której niektórzy chcą dziś zrobić zagłębienie kulturalne. Prawda jest taka, że lokale są tam znacznie tańsze niż w innych częściach Warszawy. Dlaczego? Proszę zgadnąć.

Pozostaje Dworzec Centralny. Zmienił się bardzo na plus. Przypomina mi się rysunek Andrzeja Mleczy z czasu, gdy Fiat 126p kosztował sto tysięcy złotych. Chłopiec i matka przed straganem z bananami, na owocach przekreślona cena 40 tysięcy, w jej miejsce nowa: 38 tysięcy. Chłopiec woła: „Mamo, patrz! Banany staniały!” Podobnie jest z dworcem, zaszły zmiany kosmetyczne, podczas gdy większość warszawiaków domaga się zrównania z ziemią tego betonowego potwora. Tyle że podobno już się nie da, bo stanąłby ruch kolejowy w Polsce. Niech stanie, niech go cholera weźmie. Mnie bierze, a jego nie może? A może by tak przenieść restauracje ze Starówki na perony Centralnego? Bo po aferze z wigilią dla bezdomnych, zapachem – metaforycznie – bardzo do siebie pasują.

