

Sponad

Zbigniew Ambrożewicz Od muzyki świata do muzyki duszy	8
Michał Kaczmarek Metafory pamięci	20
Anna Małczyńska Edukacja, która ma nadejść	26

Literatura

Adrian Gleń Pieśni ekstazy. Wstęp do lektury <i>Pieśni Wojciecha Kassa</i>	30
Wojciech Kass Wiersze	32
Wojciech Kalaga Cisza i konieczność	38
Sergiusz Sterna-Wachowiak „Powierzę ci kilka melodii, które mogą zbudzić zmarłych”	40
Robert Papieski, Tadeusz Złotorzycki, Wojciech Kudyba O muzyce	46
Henryk Waniek Dwa zdjęcia	52
Dobrawa Lisak-Gębala Pokusa czytania polifonicznego. O kilku wierszach Stanisława Barańczaka	58
Bartosz Małczyński Bruno Schulz – komentarze na marginesie muzyki	64
Adrian Gleń Słowo o milczeniu... Poezja Różewicza	70
Joanna Roszak Bonjour tristesse – fado i ciężkość serca	74
Bartosz Suwiński Dostroić się do melodii bytu. Eufonia Emila Ciorana	78
Monika Roszak-Malanowicz <i>Norwegian Wood</i> : powieść z piosenki	86
Adrian Sinkowski Wiersze	90
Icyk Manger Opowieść o szlacheckich wąsach	94
Zbigniew Władysław Solski Cielesność w „Wierszach-Malowankach” ze zbioru <i>Kup kota w worku</i> Tadeusza Różewicza	104

Magdalena Tulli Słowo w słowo	116
Sławomir Kuźnicki Wiersze	120
Jacek Gutorow Przed wyborem	126
Łukasz Sawicki Mieć szczęście do ludzi	131
Bolesław Polnar Pan Lolek Pana Bolka	133, 205
Krzysztof Lisowski Fenomen pisarstwa Sándora Máraiego	134
Eryk Ostrowski Poeta miłości	138
Bartosz Suwiński W geście otwarcia	144
Adrian Gleń Kim jest Ślqzaczka? (I kim jest Ślqzak?)	148
Wojciech Koryciński Pani Basia i jej żywoty	154
Teatr	
Katarzyna Kwiecień Sypnąć śmiercią w oczy	156
Film	
Małgorzata Feusette Prawa człowieka w filmie. Kino, które ujada, albo estetyka zaangażowana	162
Ks. Marek Lis „Doktorat dla (obrońcy) pedofila”, czyli śladami pewnej manipulacji	176
Sztuka	
Łukasz Kropiowski Geometria nieokreślonego. Malarstwo Mariana Solisza	184
Muzyka	
Aleksander Kościów Przebieranie owoców	190

Łukasz Sawicki Totalny dziwak	202
Historia	
Krzysztof Tarka Inkorporacja, federacja czy współistnienie?	206
Stanisław Sławomir Nicieja Dublany – Prószków. Historia pewnej analogii	218
Zbigniew Bereszyński Tadeusz Żyliński – aktor, żołnierz AK, opozycjonista w świetle materiałów UB i SB	228
Marceli Kosman Przypisani do Lwowa	242
Stąd	
Joanna Rostropowicz Czarodziejski flet krawczyka z Głogówka, Johanna Sedlatzka	248
Izabela Kopeć Niezwyczajni, zwyczajni mieszczanie dawnego Opola	256
Agnieszka Dela, Urszula Pawlicka, Małgorzata Zmarlak, Łukasz Sawicki Przegląd kulturalny	262
Listy z...	
Marta Fox Poszukiwanie centrum	272
Mieczysław Orski Przypomnienie Marka Jodłowskiego	275
Sergiusz Sterna-Wachowiak Siwe metafory zielonych poetów	278
Józef Baran Pępek pępka	281
Krzysztof Kuczkowski Jazz z imbryka	285
Krzysztof Feusette Jak władza na wiosnę czekała	288

Protokół posiedzenia jury konkursu na esej o tematyce śląskiej

Opole, 5 maja 2010 r.

Protokół posiedzenia jury konkursu na esej o tematyce śląskiej
Jury w składzie:

przewodniczący – **Jan Goczoł**

członkowie: **Jan Feusette, Jan Neuberg, Irena Wyczółkowska**

po uważnej lekturze 12 nadesłanych prac podjęło następujące postanowienia:

- nie przyznawać pierwszej nagrody;
- przyznać dwie równorzędne drugie nagrody (każda w wysokości 2.000,- zł)
 - **Danucie Lipinie-Cipińskiej** (Godło „Sosna”) za pracę „Śląsk – moja Ziemia Święta”,
 - **Zbigniewowi Ambrożewiczowi** (Godło „Hanys Gorol”) za pracę „Stoik w szmaragdowej krainie albo bojki i gadki”;
- przyznać trzecią nagrodę (w wysokości 1.000,-zł) **Marcie Ekert-Olender** (Godło „Mea”) za pracę „Gdzie jest nuta serca, czyli pajęczyna”;
- przyznać dwa wyróżnienia (każde w wysokości 500,-zł)
 - **Aleksandrze Arndt** (Godło „Warkocz Bereniki”) za pracę „O imionach na Śląsku”,
 - **Joannie Kern** (Godło „Karolinka”) za pracę „Godej do mie po naszymu”.

**Najciekawsze prace zostaną opublikowane
w najbliższych numerach pisma.**

**Jury serdecznie gratuluje Nagrodzonym,
a także składa podziękowania wszystkim Uczestnikom
za Ich udział w konkursie.**

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.

3-4/2010 (31-32)
strony
OPOLSKIE PISMO SPOŁECZNO - KULTURALNE

Redaguje zespół:

Jan Feusette (red. naczelny),
Halina Fleger (grafik), Adrian
Gleń, Bartosz Małczyński,
Jan Neuberg, Bartosz Suwiński,
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. odpowiedzialni:

Urszula Pawlicka,
u.pawlicka@strony-pismo.pl
Łukasz Sawicki,
tel. 513815645,
wydawnictwo@strony-pismo.pl

Opracowanie graficzne:

Halina Fleger, 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
„Maska” – akryl – 70x70cm

Rada programowa:

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

Stale współpracują:

Zbigniew Ambrożewicz, 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,
Krzysztof Tarka

Zbigniew Ambrożewicz

Od muzyki

ŚWIATA

do muzyki

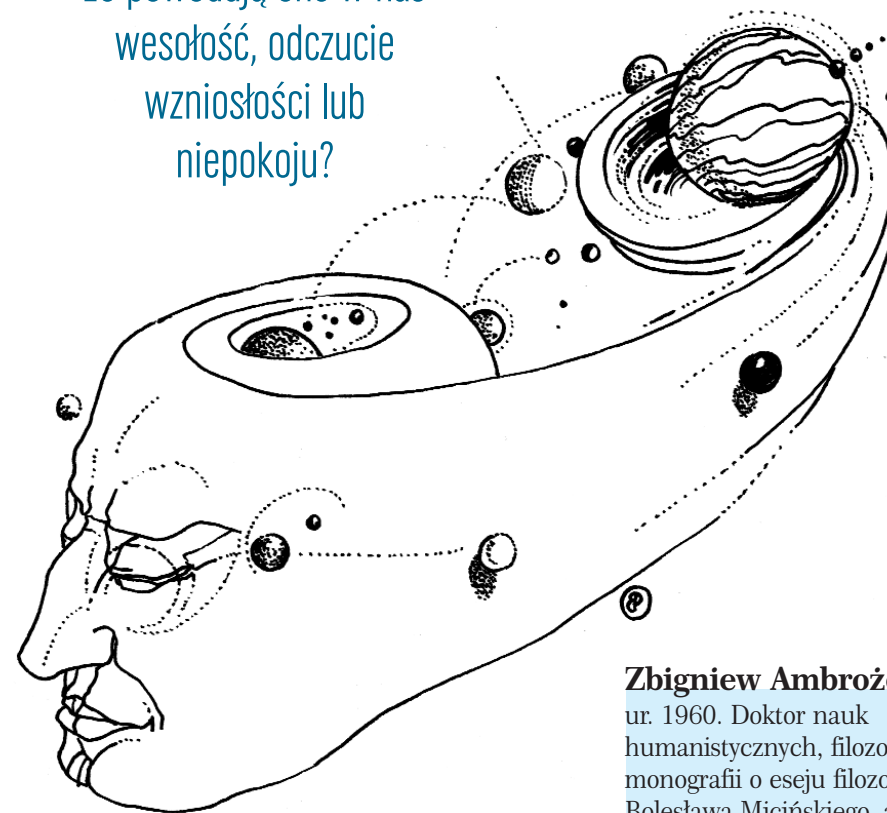
DUSZY

Muzyka jest nieświadomym metafizycznym ćwiczeniem duszy, która nie wie, że filozofuje.
Artur Schopenhauer

Wielka Harmonia Nieba

Fenomen muzyki od dawna frapował nastroszoną bardziej refleksyjnie część ludzkości. Dlaczego lubimy harmonijne dźwięki, co sprawia, że powodują one w nas wesołość, odczucie wzniosłości lub niepokoju? Co sprawia, że niektórzy z nas biorą do ręki instrumenty, grają, a nawet komponują? Odpowiedzi były rozmaite, a zdarzały się i takie, które nieco bagatelizowały znaczenie muzyki. Wielki Immanuel Kant uważał muzykę za sztukę pozbawioną głębszych wartości, bo nieintelektualną, uprawiającą jedynie w nieistotne, głębokie stany błogości. Porównywał ją ponadto do woni wydobywającej się z niespodziewanie wyciąganej z czyjejs kieszeni uperfumowa-

Dlaczego lubimy harmonijne dźwięki, co sprawia, że powodują one w nas wesołość, odczucie wzniosłości lub niepokoju?



Zbigniew Ambrożewicz, ur. 1960. Doktor nauk humanistycznych, filozof. Autor monografii o eseju filozoficznym Bolesława Micińskiego, artykułów na temat polskiej filozofii (W. Lutosławski, A. Jakubisiak, F. Młynarski, Z. Bauman, F. Koneczny) i obcej (K. Jaspers, J. Royce, J. Jaynes); publikował m.in. w „Arkanach”, „Przeglądzie Powszechnym” i „Stronach”. Mieszka w Toszku.

nej chusteczki. Zapach atakuje postronne osoby, powiadał Kant, „nie pyta sąsiadów i narzuca im uciechę, której uniknąć nie mogą, jeśli chcą oddychać”. Jednak filozof doskonale zdawał sobie sprawę ze związków muzyki z tak poważną i intelektualną dziedziną, jaką jest matematyka. Nie sądził wszakże, iżby owa matematyczność mogła być bezpośrednią przyczyną naszych zmysłowych

rozkoszy; umożliwiła natomiast harmonijne wiązanie wywołanych przez dźwięki wrażeń, zespalanie ich w ciągły, tak błogi dla naszych uszu, ruch. Ale Kant nie był tu szczególnie oryginalny. Jego genialny poprzednik, matematyk i filozof Gotfryd Wilhelm Leibniz jeszcze dobitniej twierdził, że niewątpliwa przyjemność płynąca z kontemplowania muzycznego konsonansu i przykrość spowodowana dysonansem są w istocie skutkiem przeliczania prowadzonego nieświadomie przez duszę. Ale, zapytajmy, przeliczania czego...? Nie ujmując w niczym Leibnizowi i Kantowi, trzeba powiedzieć, że w ich epoce koncept powiązania muzyki z matematyką nie był szczególnie trudny do zaakceptowania. W wieku XVIII bowiem sztuka muzyczna osiągnęła bardzo zaawansowany poziom i – co może ważniejsze, rozwinęła całkiem współczesne metody zapisu (notacji), które nawet człowiekowi kompletnie pozbawionemu muzycznego słuchu z łatwością uświadamiały, że to, co składa się na harmonię – interwały, wysokości dźwięków – wspiera się na ścisłych stosunkach matematycznych.

Pamiętać też trzeba, że zarówno Kant, jak i Leibniz mieli niejako drogę przetartą przez starożytnych i ludzi średniowiecza. To przecież legendarny Pitagoras odkrył, że relacje pomiędzy wysokością dźwięków dają się opisać jako stosunki liczbowe. A ponieważ pitagorejczycy uważali liczbę za zasadę rządzącą całością istnienia – kosmosem, zatem i w kosmosie rozlega się muzyka, zwaną muzyką sfer niebieskich, niesłyszalna wszelako dla pospolitych uszu, a dostępna tylko dla wtajemniczonych. Ci ostatni poprzez studiowanie matematyki, muzyki i filozofii mogą dostroić swoją duszę do kosmicznej harmonii, a tym samym stać się jej częścią. Pitagoras musiał dysponować nie lada wyobraźnią, by przedstawić sobie coś, co w jego czasach było fizycznie nie do osiągnięcia, a do czego zbliżyła się nowożytna i współczesna technika muzyczna przez prawdziwie „wszechświatowe” brzmienie orkiestry symfonicznej, chóru, no i jeszcze wielu elektronicznie wzmocnionych czy przetworzonych instrumentów. Z drugiej strony wydaje się, że harmonię sfer niebieskich pitagorejczycy pojmowali przede wszystkim intelektualnie, doznając objawień podobnych do opisywanych przez niektórych matematyków błędzących po czeluściach czystych stosunków i wielkości. Takie było też podejście średniowiecznych teoretyków, uważających muzykę przede wszystkim za dziedzinę teoretyczną, poddającą zmysłowości (dźwięki) żelaznym zasadom rozumu. Sam zaś koncept harmonii sfer niebieskich i jej relacji z ludzkim wnętrzem stał się jednym z głównych motywów w europejskiej kulturze aż do XIX stulecia. Za Boecjuszem mówiono o *musica mundana* – muzyce sfer, o *musica humana* – harmonii ludzkiego organizmu i duszy oraz o *musica instrumentali* – muzyce granej i śpiewanej. Wiele tęgich i całkiem przeciętnych umysłów zadawało sobie mnóstwo trudu, by zgłębić boskie mechanizmy rządzące kosmiczną i ludzką harmonią. Wybitny humanista, tłumacz dzieł Platona, Marsilio Ficino, zainspirowany świeżo odkrytymi, rzekomo starożytnymi pismami hermetycznymi, stworzył dzieło *De vita coelitus comparanda*, w którym ówczesna wiedza astronomiczna przeplatała się filozofią, magią, medycyną i astrologią. Jednym z problemów nurtujących Ficino było pytanie: „jaki rodzaj dźwięków najlepiej odpowiada

Okazuje się, że na przykład Saturn wydaje głos powolny, głęboki, chrapliwy, Jowisz zaś wytwarza muzykę dostojną i słodką...

danemu rodzajowi gwiazd i jakie połączenia tonów najlepiej harmonizują z gwiazdami i ich odmianami?”. Okazuje się, że na przykład Saturn wydaje głos powolny, głęboki, chrapliwy, Jowisz zaś wytwarza muzykę dostojną i słodką...

Podobnymi aczkolwiek znacznie bardziej zaawansowanymi badaniami zajmował się wybitny siedemnastowieczny astronom Johannes Kepler. W dziele *Harmonices mundi* (1619) dokonuje wielce skomplikowanych obliczeń, zestawiając w stosunki matematyczne czas pokonywania łuku na orbicie każdej planety w *perihelium*

(najbliższej Słońca) z czasem mierzonym w *aphelium* (najdalej od Słońca). Otrzymane zależności przełożył na interwały muzyczne i spróbował skomponować utwór, który jego zdaniem mógł zabrzmieć przy stworzeniu świata. Urokowi tego rodzaju spekulacji nie oparł się nawet Izaak Newton, w kilku pomniejszych dziełach dając wyraz swojej fascynacji wszechświatową harmonią. Pisał: „Dusza świata, która wprawia w ruch widzialne dla nas ciała wszechświata, a zbudowana jest z proporcji, które same z siebie tworzą muzyczną harmonię, musi siłą rzeczy sprawiać, że z ruchu, jaki powoduje swym impulsem, rodzą się dźwięki, których źródło odnajduje Dusza w kunsztowności swej własnej konstrukcji”. Poetyckie pogłosy przekonania o istnieniu muzyki sfer niebieskich odnajdujemy choćby w Wielkiej Improwizacji, w słowach Konrada: „To nagłym, to wolnym ruchem / Kręcę gwiazdy moim duchem. / Milijon tonów płynie; w tonów miljonie / każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie”.

Wielka Harmonia Ziemi

Marzenia o wielkiej harmonii kosmicznej były jednocześnie snem o wielkiej harmonii ziemskiej, czyli o wielkim ładzie społecznym i o wielkim ładzie serca ludzkiego. Porządek ziemski bowiem zawsze był w tych ideach odzwierciedleniem porządku kosmicznego. Wiek XIX przyniósł narodziny wiary w prawdziwe zniebozstąpienie kosmicznych harmonii. Dotychczasowe systemy społeczno-polityczne okazały się tymczasowe i wysoce niezadowolające, a po Europie rozlały się ruchy głoszące prometejskie, mesjanistyczne i millenarystyczne rojenia o utopijnym szczęściu ludzkości, które ma nastać jeśli nie jutro, to przynajmniej pojutrze. Niezwykłość nowych czasów dawała znać o sobie nie tylko w wybuchających nieustannie rewolucjach i insurekcjach, ale i w pojawieniu się nowej sztuki. Europa zaludniła się wielbionymi przez tłumy genialnymi poetami, filozofami, muzykami, malarzami i bliżej

nieokreślonymi prorokami. Na rozmaite sposoby odmieniano słowo Absolut, który miał zjawiać się w poezji, a przede wszystkim w filozofii i muzyce. W 1829 roku Mendelssohn-Bartholdy odkrył dla świata Bachowską *Pasję według św. Mateusza*. Zaaranżował to dzieło w całkowicie romantycznym stylu i poprowadził wielką orkiestrę symfoniczną wraz z gigantycznym chórem, wzbudzając szaleńczy entuzjazm i bałwochwalcze uwielbienie dla niemal zupełnie dotąd niedocenianego Bacha. Pisarz i kompozytor E. T. A. Hoffmann wołał z emfazą w jednym ze swych dzieł: „Muzyko – z jakim tajemnym drżeniem, a nawet przerażeniem wymawiam imię twoje! Muzyko, która jesteś wypowiedzianym dźwiękami sanskrytem natury!”. Tenże Hoffman w licznych esejach muzycznych budował panteon bogów: Bach, Beethoven, Haydn, Mozart; a przecież pojawiali się nowi: Schumann, Chopin, Liszt, Czajkowski, Paganini... Muzyka przestała być li tylko kwestią rzemiosła i dobrego smaku – stała się boskim misterium, wzlotem duszy do Absolutu. Jak przypuszcza współczesny muzykolog, Carl Dahlhaus, Bach byłby zdumiony takim odbiorem jego dzieł. Ale metodyczny i pracowity kantor lipski nie mógł przecież wiedzieć tego, co było oczywiste dla ekstatycznego wieku XIX: że oto *musica mundana* objawiła się w całej swej pełni jako *musica instrumentalis* i każdy człowiek – a nie tylko wybraniec studiujący zawłóści harmonii, astronomii, matematyki i nauk tajemnych – może dać się jej ogarnąć i zjednoczyć z nią własną duszę.

Na czym jednak miałyby polegać owo „harmonizowanie” i czy w ogóle jest ono możliwe? Jak to możliwe, by sztuka nieprzedstawiająca niczego konkretnego tak mocno oddziaływała na odbiorcę? W dziele *Świat jako wola i przedstawienie* (1819) Artur Schopenhauer odpowiada, że szczególnie moc muzyki polega właśnie na braku odniesień do obrazów konkretnej rzeczywistości. Cały świat jest przejawem czystego dążenia, nieukierunkowanego i bezprzedmiotowego, zwanego przez Schopenhauera wolą. A wola jawi się w świecie pod postacią skonkretyzowanych dążeń określonych bytów nieustannie zmierzających do stania się czymś. Te jednostkowe dążenia zderzają się ze sobą i wchodzą w konflikty, rodząc cierpienie i nieszczęścia. Sztuka to wszystko przedstawia, pokazuje pojedyncze przejawy działania woli, mówiąc nam: „oto wasze życie”. Muzyka inaczej: stanowi manifestację samej woli, ujawnia ją bezpośrednio, można by rzec – istnieje jako czyste, bezprzedmiotowe i bezpodmiotowe dążenie. Jeśli wyraża uczucia, nie są to uczucia konkretne, lecz istota smutku, istota radości itd. Innymi słowy: muzyka to abstrakt rzeczywistości. Dlatego dotyka nas i porusza bardzo mocno, chociaż czyni to nieco paradoksalnie: albowiem „oddaje ona wszystkie poruszenia naszej najgłębszej istoty, lecz w sposób

Muzyka to abstrakt
rzeczywistości.
Dlatego dotyka nas
i porusza bardzo mocno,
choć czyni to nieco
paradoksalnie.

całkiem nierzeczywisty i pozbawiony udręki”. Stąd, mówi Schopenhauer, świat można nazwać zarówno wcieloną wolą, jak wcieloną muzyką; dlatego też, „pod wpływem muzyki każde malowidło, ba, każda scena z rzeczywistego życia nabiera natychmiast wzmożonego znaczenia”. Pogląd Schopenhauera w znacznym stopniu rozjaśnia kwestię tajemnego związku między duszą ludzką a muzyką. Niewykluczone jednak, że jeszcze bardziej zbliży nas do tego wielki klasyk filozofii niemieckiej Georg Wilhelm Hegel. Najgłębszą istotą muzyki jest czasowość, dowodzi Hegel w swych *Wykładach o estetyce*. Czas w muzyce spotyka się z czasem wewnętrznym odczuwanym przez każdą jaźń. I – jak dalej wywodzi Hegel – „już choćby z racji tego [wspólnego] podłoża ton przenika naszą jaźń i ogarnia ją w jej najprostszym trwaniu wprawiając swym ruchem w czasie i jego rytmem w ruch nasze «Ja»”. Słuchanie muzyki może być zatem nazwane wsłuchiowaniem się w samego siebie, które skutkuje – według słów Hegla – „swobodnym pozostawianiem u siebie samego”, co dałoby się przetłumaczyć jako zdobywanie dystansu do samego siebie, pozwalające odetchnąć od bieżących trosk i cierpień.

Wielka Harmonia Czasu i Trwania

Czasowość – oto co ma nas przyciągać do kontemplacji muzyki i sprzyjać estetycznym wzruszeniom. Czy jednak teza o czasie jako właściwości duszy ludzkiej nie została przyjęta zbyt pochopnie? Trzeba przyjrzeć się fenomenowi czasu nieco bliżej, zanim będzie można rozwinąć tak pięknie zapowiadającą się teorię.

Znane są rozważania poświęcone czasowi zawarte w *Wyznaniach* św. Augustyna. Pyta on, co można nazwać przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Pierwszego określenia używa się w odniesieniu do zdarzeń nieobecnych już, takich, które dzisiaj nie istnieją; przyszłością zaś zwie się to, co jeszcze nie miało miejsca; teraźniejszość dzieje się teraz, na naszych oczach. Zatem ani przeszłość, ani przyszłość *de facto* nie istnieją. Jest tylko teraźniejszość, ale i ona sprawia nam kłopot. Co się bowiem ukrywa za tym słowem? Miesiąc, doba, godzina? Ależ i godzina składa się z odchodzących nieustannie w przeszłość (w niebyt?) minut, sekund... Czy istnieje taka chwila, której nie sposób podzielić, i którą nazwać można by chwilą teraźniejszą? Nawet jeśli tak, przecież i ona zniknie w pomroku przeszłości i na jej miejscu pojawi się następna. Co w takim razie robimy, pyta Augustyn, gdy mówimy, że mierzymy czas? Jak można zmierzyć coś, co składa się z jednej nieuchwytniej chwili? A może należałoby powiedzieć, że istnieją: „teraźniejszość rzeczy minionych, teraźniejszość rzeczy obecnych, teraźniejszość rzeczy przyszłych”. Skoro tak, to o przeszłości trzeba mówić, że istnieje wyłącznie w mojej pamięci, przyszłość zaś określić jako oczekiwanie. Czas tedy będzie zjawiskiem całkowicie podmiotowym, związanym z umysłem ludzkim. Mierzenie czasu zaś, wnioskuje Augustyn, to nic innego jak mierzenie obecnych w umyśle wrażeń przeszłych zdarzeń i rzeczy.

Człowiek istnieje w czasie, Bóg w wieczności. Jak się ma jedno do drugiego? Platon sądził, że czas stanowi odbicie, doczesny cień wieczności, św. Tomasz czynił wszelkie wydarzenia – przeszłe, przyszłe i teraźniejsze – częścią wieczności poznawanej przez Boga. Duns Szkot temu zaprzeczał, radykalnie oddzielając czas od wieczności, przyznając im całkowicie odrębny status bytowy. Kant z kolei twierdził, że czas oraz przestrzeń są tzw. apriorycznymi formami zmysłowości, tj. formami, za pomocą których istoty rozumne ujmują wszelkie wrażenia zmysłowe. Czas ma charakter nie tyle subiektywny, ile raczej intersubiektywny, z pewnością jednak nie należy do obiektywnie istniejącej rzeczywistości.

Henryk Bergson kontynuując rozważania św. Augustyna (zresztą prawdopodobnie całkiem nieświadomie – wszystko wskazuje, że nie znał *Wyznań*), wątpił, by intelekt mógł kiedykolwiek uchwycić fenomen czasu, a to dlatego, że stanowi on istotę najgłębszych pokładów naszej jaźni. Francuski filozof niemalże powtarza myśl św. Augustyna, mówiąc: „Praktycznie postrzegamy tylko przeszłość, bowiem czysta teraźniejszość jest nieuchwytnym postępowaniem naprzód przeszłości pochłaniającej przyszłość”. Tymczasem pospolicie pod pojęciem czasu zwykło się rozumieć jego nieudolne przestrzenne przedstawianie. Wskazówka zegara przemierza przestrzeń tarczy, co ma wyobrażać upływ czasu podzielonego na odcinki. W ten całkowicie fałszywy, choć użyteczny sposób zwykło się pokazywać coś, co Bergson nazwał trwaniem, a czego nie da się w rzeczywistości podzielić, bowiem: „Interwał trwania istnieje tylko dla nas, mianowicie z racji wzajemnego przenikania się naszych świadomych stanów”. Pewne stany odchodzą w przeszłość, ale pozostając w pamięci i łącząc się ze stanami nadchodzącymi, budują świadomość jednostki. Trzeba jednak koniecznie tu dodać, że ów pochod stanów mego istnienia ma charakter ciągły i trwa nieprzerwanie pod nieciągłymi zdarzeniami mego życia, pojawiającymi się często niespodziewanie i gwałtownie. Do tej głębszej warstwy odczuwania czasu mamy niekiedy dostęp we śnie. Kiedy traci się realny kontakt z zewnętrznymi, przestrzennymi, policzalnymi rzeczami, przestaje się traktować upływający czas matematycznie, czyli ilościowo. Włącza się niejasna intuicja, postrzegająca czas jako zjawisko jakościowe, czyli takie, którego nie sposób poddać analizie ani zgeometryzować. Kiedy mimochodem lub w roztargnieniu słyszę bicie zegara, a następnie próbuję retrospektywnie ocenić ilość uderzeń (których przecież nie liczyłem), odwołuję się właśnie do intuicji, do spostrzeżenia będącego mglistym wrażeniem, odbierającym liczbę uderzeń w postaci jakościowej. Jeszcze bliższy rozważaniom o muzyce jest kolejny przykład Bergsona mający przekonać nas o błędnym używaniu sformułowania „następstwo czasowe”. To językowa konstrukcja oparta wyłącznie na symultanicznej percepcji przestrzennych rzeczy, wyraźnie od siebie oddzielonych i zróżnicowanych. Prawda wygląda raczej tak jak podczas słuchania melodii, gdy „mamy możliwie najczystsze wrażenie następstwa – jak najdalej od wrażenia symultaniczności – a jednak to właśnie ciągłość melodii i niemożliwość rozłożenia jej wywołują w nas to wrażenie”. Mowa oczywiście o wrażeniu ciągłego trwania, róż-

norodnego co prawda, ale tożsamego ze sobą. I wreszcie nawiązanie, choć nie bezpośrednio, do starego konceptu harmonii sfer niebieskich i związku trzech rodzajów muzyki: sfer, ludzkiej i instrumentalnej. Zdaniem Bergsona intuicja naszego trwania nie ogranicza się do ludzkiej duszy, lecz umożliwia, jak się wyraża filozof, „kontakt z całym ciągiem trwał”; idąc w dół, łączy się z rozproszonym trwaniem czystej materii, podążając w górę, nabiera intensywności i staje się wiecznością życia. Blisko tu już do panteistycznych religii i filozofii starożytności, nas jednak szczególnie będzie interesować bergsonowskie trwanie-czas, które przenika całość istnienia od człowieka po gwiazdy.

Czas w filozofii Kanta, ale przede wszystkim u św. Augustyna i Bergsona, czas osadzony w przestrzeni podmiotu, niedający się sprowadzić jedynie do przeliczania chwil, czas niepodzielny, pojmowany jako zmysł wewnętrzny – taki czas bliski jest heglowskiej intuicji łączącej go z trwaniem muzycznych interwałów.

Wielka Harmonia Duszy

Czemuż to jednak upierać się przy tak skomplikowanej teorii związku człowieka z muzyką, teorii angażującej czas, kosmos, wieczność, świadomość i inne niejasne sprawy? Czemuż to po prostu nie przyjąć, że ludzie lubią muzykę, bo wzbudza w nich uczucia? Muzyka wesoła, najczęściej w tonacji dur, rozwesela, muzyka smutna, ponura – w tonacji moll – przygnębia i zasmuca... Rzecz jednak w tym, iż nawet Schopenhauer, który poszczególne tempa muzyczne, tonacje i wysokości dźwięków próbował dopasować do określonych uczuć i nastrojów, podkreślał (o czym już pisałem), że nie chodzi tu w żadnym wypadku o uczucia konkretne, lecz same w sobie, ogólne i nieosobowe. Całkowicie zaś z uczuciami w muzyce rozprawił się w 1854 roku austriacki krytyk i historyk muzyczny Eduard Hanslick, w słynnej książce *O pięknie w muzyce*. Że uczucia odgrywają pewną rolę w percepcji muzyki, temu Hanslick nie przeczył. Ale nie jest celem dzieła muzycznego „budzenie uczuć” lub co gorsza, łagodzenie namiętności (ach, to sławne: „muzyka łagodzi obyczaje”...), bo wtedy zapytać by można, ironizuje Hanslick, jakimże by to muzyka miała być środkiem: „wychowawczym, leczniczym czy policyjnym”? Poważnie rzecz ujmując, celem muzyki, jak i każdej innej sztuki, winno być dążenie do piękna, a piękno może wywołać określone uczucie, ale tylko, gdy zadziała u odbiorcy wyobraźnia. A ta podlega zmianom w zależności od przyzwyczajień, epoki i gustów. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu, zauważa Hanslick, muzykę Mozarta opisywano jako niesłychanie namiętną i przeciwstawiano ją statecznym i pełnym zadowolenia dziełom Haydna. Lecz oto później porwoczy Mozart stanął w jednym rzędzie ze spokojnym Haydnem, a nowego piewę gwałtownych uczuć ujrzano w Beethovenie. Czy jednak przez to muzyka tych dwóch pierwszych stała się raptem gorsza od utworów tego trzeciego? Uczucie nie może być kategorią estetyczną, bo przecież smuć się czy radować można z powodów całkowicie pozamuzycznych, niezwiązanych nawet z jakąkolwiek sztuką. Nie uczucie

samo zawarte jest w muzyce, dowodzi autor rozprawy o pięknie w muzyce, lecz dynamizm uczucia. Muzyka bowiem potrafi znakomicie naśladować ruch fizyczny: zwalniać, przyspieszać, opadać wznosić się, słabnąć i nasilać się. Naśladowanie ruchu przez muzykę przedstawia więc pewną właściwość uczucia, ale nie uczucie samo. Ale nie chodzi tu bynajmniej o schopenhauerowskie uczucie nieokreślone. Bo jakże można przedstawić coś nieokreślonego? Wniosek z tych rozważań wypływa oczywisty: muzyka nie wyraża żadnych uczuć i w ogóle nie może być wyrazem czegokolwiek (żadnych wydarzeń czy procesów psychicznych), a jedynie coś symbolizować, lecz tylko i wyłącznie dlatego, że spotyka się z interpretującym odbiorem. Pytanie Hanslicka brzmi zatem podobnie jak nasze: co sprawia, że muzyka budzi uczucia? Pierwsza odpowiedź: jej treść. Ale cóż jest treścią muzyki? To, co jest jej formą: dźwięki, tony o różnych barwach i wysokościach, rytm, a wszystko ułożone w harmonię i melodię, czyli, jak mówi Hanslick, w „muzyczne myśli”, wypowiedziane muzycznym językiem, samowystarczalnym i nieprzetłumaczalnym na język dyskursywny. Bo i myśli, i uczucia „płyną w żyłach pięknie zbudowanego ciała muzycznego jak krew. Nie one stanowią to ciało, i nie są też widoczne. Lecz ożywiają to ciało”. To wszystko składa się na piękno w muzyce.

Cóż jednak wnosi formalizm Hanslicka do naszych rozważań? Nic tu przecież nie ma o kosmosie, harmonii sfer niebieskich... Co więcej, Hanslick kategorycznie przeczył, jakoby muzyka istniała w naturze, a cóż dopiero w kosmosie... Muzyka jest tworem czysto ludzkim. Trzeba wszakże zwrócić uwagę na twierdzenie Hanslicka o ruchu jako tym elemencie, który stanowi podstawę odczuwania i rozumienia muzyki. Ten pogląd, podobnie jak bergsonowskie analizy trwania, a także augustyńska niwelacja przedmiotowości czasu oraz schopenhauerowska muzyka jako bezpośredni wyraz woli, i wreszcie heglowskie splatanie czasu świadomości z czasem muzyki, wszystkie te koncepcje spotykają się w teorii amerykańskiej filozof Susan Langer. Ona także odbiera muzyce znaczeniowość i zdolność komunikowania uczuć. W książce *Feeling and Form* (1953) przypisuje natomiast dziełu muzycznemu naśladowanie ludzkiego organicznego ruchu i psychicznego, wewnętrznego czasu poprzez tzw. czas wirtualny. Inspirowana Bergsonem, wypowiada znakomitą myśl: „Muzyka czyni czas słyszalnym, a jego formę i ciągłość – uchwytą”. Oto czas usidlony i zdemaskowany, ale nie w sposób ilościowy na modłę matematyczną czy fizyczną, nie pokawałkowany i zatrzymany w liczbach czy zegarach. To czas Augustyna i Bergsona, niemożliwy do opanowania myślą, wielobarwny i kapryśny. Czas zwalnający wspomnieniem lub oczekiwaniem, nerwowo lub radośnie przyspieszający. Czas muzyczny stanowi dla Langer, podobnie jak dla Hanslicka, symbol, albo też morfologię czasu zwanego realnym.

Jednak Roman Ingarden w dziele *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (1958) całą sprawę temporalności utworu muzycznego znacznie komplikuje. Przede wszystkim dzieło takie kiedyś powstało i ciągle, w postaci zapisu, istnieje, co upodabnia je do innych znanych nam z doświadczenia czasowych przedmiotów. Ale

w zgoła „innym” czasie utwór zaczyna istnieć podczas wykonania. To *quasi*-czas, mówi Ingarden, podobny w swej strukturze do czasu wszelkich fizycznych procesów, w tym też konkretnie, indywidualnie przeżywanego czasu, wyposażonego w jakościowo dające się określić fazy. Każda z tych faz posiada swoiste zabarwienie, wynikające z fazy poprzedniej i wpływające na następną. W ten oto sposób, można rzecz – po bergsonowsku, płynie czas zarówno utworu muzycznego, jak i naszego *continuum* świadomościowego. Jest jeszcze jeden aspekt temporalnego istnienia dzieła muzycznego – ponadczasowość. Cóż ten termin oznacza? Czyżbyśmy wreszcie dotarli do jakiejś nowej wersji *musicae mundanae*? Trzeba powiedzieć, że Ingarden był jak najdalej od tego rodzaju pomysłów... Rozważał on całkowicie przyziemną i zwykłą sytuację, gdy oto dany utwór, np. *Sonata h-moll* Chopina, grany jest w kilku miejscach jednocześnie przez różnych wykonawców. Czy wówczas sonata znajduje się w kilku miejscach jednocześnie? Czy to ta sama sonata? Która jest prawdziwa? Czy może ta, po raz pierwszy wykonana, najlepiej przez samego kompozytora? Oczywiście, idąc tokiem tych pytań, dochodzi się do całkowicie absurdalnych odpowiedzi, które możemy tu sobie podarować... Zdaniem Ingardena, rzecz cała polega na *quasi*-czasowości utworu muzycznego, co znaczy, że czas płynący w dziele nie ma związku z czasem tzw. realnym, pozostaje „niewrażliwy” na „wszystko, co znajduje się poza dziełem”, a „uorganizowany ciąg faz dzieła jest w swych zabarwieniach i całej organizacji wyznaczony wyłącznie przez składniki i momenty samego dzieła”. Te składniki i momenty wyznaczają też określone „potem”, podobne do „potem” w czasie realnym, ale wyznaczają również zakończenie, po którym żadnego „potem” już nie ma, zgoła inaczej niż w świecie rzeczywistym. Dzieło muzyczne istnieje bowiem jakby w zamknięciu, we fragmencie czasowym z początkiem i końcem, poza lub ponad czasem świata realnego i dlatego może być wykonane w dowolnym momencie, bo nie należy do żadnego z nich, ani też do żadnego miejsca w przestrzeni. Nie ma więc powodu podejrzewać, że *Sonata h-moll* Chopina istnieje w kilku miejscach jednocześnie, gdy w kilku miejscach jest wykonywana. Każdorazowe wykonanie *Sonaty h-moll* zabarwia co prawda fazy strumienia czasowego tego utworu w sposób niepowtarzalny i zgodny z intencją i interpretacją wykonawcy; słuchacz jednak potrafi wydobyć zabarwienia dla tej sonaty charakterystyczne i typowe, rozpoznawalne później w każdym innym wykonaniu i odróżniające ją od jakiegokolwiek innego dzieła. Utwór muzyczny istnieje więc niejako idealnie, ale nie w postaci platońskiej idei – temu Ingarden zaprzecza stanowczo – choćby dlatego, że ma swój początek w czasie realnym. Podobnie jak innym dziełom sztuki, Ingarden przyznaje utworom muzycznym status przedmiotów czysto intencjonalnych, tj. takich, które istnieją wyłącznie dzięki intencji, czyli wypełnionemu przeżyciami świadomemu aktowi twórczemu, a następnie odbiorczemu.

Pewne interesujące spostrzeżenie Ingardena otwiera wszakże dodatkowe pola interpretacyjne. Oto, jak uważa polski filozof, jednym z pozadźwiękowych, choć przez dźwięki wywołanych, elementem dzieła muzycznego jest ruch. O tym aspek-

cie muzyki pisał, jak wiemy, Hanslick, uważając dźwiękową symulację ruchu za swego rodzaju symbolizowanie uczucia. „Ruch” zachodzący w przebiegu jakościowego czasu utworu, umożliwia, wedle Ingardena, konstytuowanie się specyficznej muzycznej przestrzeni. „Przestrzeń tę wysłuchujemy słuchając ruchomych utworów muzycznych”, powiada Ingarden, choć za przesadę uważa zastosowanie terminu „przestrzeń słuchowa”. Wbrew odczuciom wybitnego estetyka uznajmy to określenie za właściwe, odpowiadające naszym potrzebom. Podkreśla ono bowiem pełną wyjątkowość tej przestrzeni bez – niepotrzebnie postulowanego przez Ingardena – pomocniczego niejako odwoływania się do wyobrażania sobie dostępnej nam na co dzień przestrzeni wzrokowej.

Jakąż to przestrzeń, czym wypełnioną, można przedstawić sobie słuchając jazzowych szaleństw Johna Surmana lub Ornette'a Colemana na saksofonach a Jacka DeJohnette'a na perkusji? Jakie realne przestrzenie spostrzegamy oczami wyobraźni, śledząc fortepianową sonatę Skriabina, etiudę Chopina lub koncert brandenburski Bacha? Oczywiście, malarska wyobraźnia słuchacza potrafi wyczarować rozmaite obrazki inspirowane dźwiękami, ale jak to wielokrotnie powtarzał Hanslick, a za nim Susan Langer, a nawet Ingarden, z muzyką nie mają one nic wspólnego. Ujmijmy to przeto tak: utwór muzyczny istnieje zamknięty w swoim własnym *quasi*-czasie i swojej własnej *quasi*-przestrzeni, a jedno i drugie budowane jest poprzez nasz słuch i w naszej świadomości za pomocą *quasi*-ruchu*. I by zrozumieć ludzką skłonność do muzyki należy przypuszczać, że utwór muzyczny, przez swoje zamknięcie przypomina nam ludzką podmiotowość, leibnizowską monadę bez okien, niewrażliwą na bodźce zewnętrzne, obdarzoną własną autonomiczną dynamiką. Słuchanie muzyki to jakby wsłuchiwanie się w samego siebie (Hegel), w rytm własnego trwania, w nieustanny przepływ własnego ja, to spacer po moim wnętrzu, niewypowiedziany i ciągle zagrożony końcem. Koniec dzieła muzycznego ma konkluzję i wyznacza sensowność całości, której nierzadko trudno dopatrywać się w życiu ludzkim. A zatem powrót do ładu harmonii sfer? Tak, ale bez całego matematyczno-astrologicznego sztafażu, bez wiary w niewzruszoną rozumność i konieczność całego bytu. Współczesna *musica mundana* całkowicie tożsama z *musica instrumentali* i *musica humana*, pojawia się raczej jako idea regulatywna, jako nadzieja i przecucie sensu, niż jako wykoncypowana utopia w pitagorejskim, czy nawet romantycznym stylu. Ale nadzieja zawiera się jeszcze w jednym aspekcie utworu muzycznego: w jego *ponadczasowości*, pojmowanej po ingardenowsku, ale też to rozumie-

Muzyka sprawia nam przyjemność, bo wprowadza nas w stan *quasi*-wiecznego trwania?

nie przekraczające. „Muzyka potrzebuje czasu jedynie po to, by go zanegować”, pisał antropolog Claude Lévi-Strauss. Muzyka, by tak rzec, z jednej strony symuluje upływ ludzkiego czasu, z drugiej wszakże – poza niego wykracza, oznajmiając: „Możesz mnie zawsze powtórzyć, bo trwam poza twoim i ziemskim czasem, poza waszą przestrzenią, bez ograniczeń, niczym platońska dusza”. Lévi-Strauss dodaje: „Czas ten jest nieodwracalny i wyłącznie diachroniczny, ale muzyka zamienia przeznaczony do słuchania segment w synchroniczną, zamkniętą w sobie całość. Wewnętrzna organizacja dzieła muzycznego sprawia, iż akt słuchania zatrzymuje płynący czas; chwyta go on i składa, jak chwyta się i składa materiał łopoczący na wietrze. Słuchając zatem muzyki, wchodzimy w stan swoistej nieśmiertelności”. Muzyka sprawia nam przyjemność, bo wprowadza nas w stan *quasi*-wiecznego trwania? Jeśli tak jest, to zapewne rację miał Pitagoras, widząc w muzyce nauczyciela boskości, traktując ją niczym wrota do doskonalszego świata, wrota, przez które wchodzi dusza zastłuchana w samą siebie i w wieczną harmonię. ■

* Z tego właśnie powodu (oraz jeszcze z kilku innych) wielkim humbitem można by nazwać „dzieło” Johna Cage'a, guru amerykańskiej awangardy muzycznej, zatytułowane 4'33" *tecet* (1952). Jest to „utwór” trwający 4 minuty i 33 sekundy, wypełniony całkowitą ciszą. Cage dopisuje do 4'33" filozofię buddyjską i coś tam jeszcze oraz wyjaśnia wagę ciszy w dziele muzycznym, jej brzmienie oraz rolę „tapety dźwiękowej” – przypadkowych dźwięków z widowni, itp. Bez całej teorii i skomplikowanych filozoficznych dywagacji nikt by nie wiedział, o co chodzi, a i tak wie niewiele. Odrodzenie muzyki programowej? Powrót do muzyki „teoretycznej” z czasów średniowiecza? Przeróżające, że Bach, Beethoven, czy Vivaldi nie wyjaśnili sensu swych dzieł i teraz nikt nie wie, jak tego słuchać... Tak, tu chodzi o ciszę, nicłość, niebyt... Jakby nie było oczywiste, że cisza ma znaczenie jedynie pośród nie-ciszy, pośród dźwięków... Jakby nie było oczywiste, że dziura jest dziurą, gdy znajduje się „w” jakiejś całości; sama dziura, dziura obejmująca wszystko, dziurą być przestaje... Czy nicość daje się tak nazwać bez bytu? Czy wreszcie bezruch może być muzyką? A gdzie muzyczne przestrzenie, gdzie muzyczny czas? Ależ właśnie czas jest bardzo ważny w 4'33", powie ktoś, bo całość ma trwać określony czas. I tu mamy kolejne oszukiwanie (dowcip? przekorę?). Jeśli ktoś ma Internet i ochotę, niechaj zajrzy na serwis YouTube, z łatwością znajdzie tam kilka (przepraszam za słowo) „wykonań” groteskowej nicości... Problem polega na tym, że każde z nich obojętnie, czy na fortepian czy na orkiestrę, trwa 4 minuty 33 sekundy. Dyrygent orkiestry symfonicznej radia BBC ma przed sobą zegar, który dokładnie odmierza poszczególne części, dzięki przerwach można sobie odetchnąć, pokręcić się w fotelu i pokaszleć („tapeta dźwiękowa”!). Wreszcie zegar pokazuje koniec, następują ukłony, huczna brawa. Gombrowicz byłby wniebowzięty. Z jakiego jednak powodu ten parateatralny (paramuzyczny?), *quasi*-muzyczny?) *performance* czy *happening* nazywać dziełem muzycznym? Zwłaszcza, że u Cage'a kapryśne muzyczne trwanie zamienia się w sztuczny, konwencjonalny i grzeszny czas zegara i fizyki. To nie żadne wykonywanie i słuchanie ciszy, tylko wpatrywanie się we wskazówki czasomierza i siedzenie, i siedzenie. Kto zresztą widział i słyszał, by różne wykonania tego samego utworu trwały tyle samo czasu?... I nic nie pomoże górnio brzmiąca filozofia, bo głupstwo i tak broni się samo. A może raczej żart to i kpina? Jeśli tak, nie Cage wpadł na to pierwszy. Dokonał tego Alphonse Allais, francuski pisarz, wynalazca i kabareciarz, przyjaciel i współpracownik kompozytora Erica Satie. Nie będąc malarzem, namalował obraz pt. *Pierwsza komunika anemicznych dziewczynek w śniegu* (1893) przedstawiający czystą kartę bristolu. Innym dziełem plastycznym było czarne płótno zatytułowane *Bitwa Murzynów nocą w ciemnej jaskini* (1893), kolejnym zaś całkowicie jaskrawoczerwony obrazek pod wymownym tytułem: *Zbiór pomidorów na brzegu Morza Czerwonego przez apoplektycznych kardynałów* (1894). I wreszcie kompozycja muzyczna, której partytura stanowiła pusta kartka papieru nutowego, ale za to tytuł brzmiał: *Marsz żalobny na pogrzeb wielkiego głucheego człowieka, na czystej kartce, ponieważ wielki ból jest niemy* (1897).



Douwe Draaisma, *Machina metafor: Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009

Michał Kaczmarek

Metafory pamięci

Zapewne jest tak, że w danym momencie istnieje tyle pamięci, ilu żyje ludzi. I każda z tych pamięci jest inna, jedynkowa, niepowtarzalna i subiektywna w treści, bo chyba nie ma dwóch takich samych pamięci. Każda jest w najwyższym stopniu osobista i dostępna tylko jej posiadaczowi, bo niepoznawalna dla osób trzecich, które mogą co najwyżej opisać ją od zewnątrz na podstawie tego, jak zachowuje się i uświadamia ją sobie jej wyłączny właściciel. Spojrzenie na czyjaś pamięć z zewnątrz, właśnie za pomocą metafor, nie odda w pełni jej subiektywizmu, ale jest prawdopodobne, że odkryje pewne mechanizmy wspólne dla różnych pamięci. Wydaje

się, że do tego właśnie zmierza autor *Machiny metafor*, gdy spogląda na różnorodność metaforycznych ujęć pamięci na przestrzeni wieków.

Douwe Draaisma jest profesorem historii psychologii Uniwersytetu w Groningen w Holandii. Jego *Machina metafor* ukazała się w oryginale w 1995 roku i jest książką znaną w świecie. Była tłumaczona na wiele języków, m.in. na angielski, czeski, hiszpański, japoński, koreański, niemiecki, portugalski, węgierski, turecki. W dorobku Draaismy nie jest to jedyna książka, w której autor próbuje odkrywać tajemnice fenomenu pamięci, bowiem trzeba też pamiętać o jego innych tytułach, chociażby już przełożonych

na język polski: *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej* (Warszawa 2006) czy *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego* (Wołowiec 2010). W każdej z tych prac mamy do czynienia z pamięcią, jednakże autor się nie powtarza, gdyż na fenomen pamięci patrzy w nich za każdym razem inaczej.

Na historię pamięci można spojrzeć rozmaicie. Frances A. Yates w *Sztuce pamięci* prześledziła przede wszystkim dzieje mnemoniki i mnemotechniki, od starożytności greckiej po czasy renesansu, Jacques Le Goff (*Historia i pamięć*) przypatrywał się dziejom pamięci poprzez pryzmat historii i historiografii, Paul Ricoeur (*Pamięć, historia, zapomnienie*) spoglądał na fenomen pamięci, historii i zapomnienia m.in. w kontekście filozoficznym, a Harald Weinrich w książce *Lethe. The Art and Critique of Forgetting* poszukiwał swoistego negatywu pamięci, czyli śladów idei zapomnienia w dziejach filozofii i literatury. Większość tych autorów koncentrowała się w dużej mierze na naturalnej pamięci ludzkiej, jednostkowej i zbiorowej, na ich wymiarach filozoficznych, społecznych i kulturowych. Praca Yates różniła się od pozostałych tym, że dotyczyła głównie pamięci sztucznej jako takiej pamięci, która była wypracowywana i doskonalona środkami mnemotechnicznymi, zarówno tymi stosowanymi przez człowieka w sferze własnego umysłu, jak też tymi zewnętrznymi.

Tymczasem w przypadku książki Draaismy można mówić o historii pamięci nie tyle ludzkiej, wewnętrznej, co o pamięci przenoszonej poza ciało

i umysł człowieka. Tematyka jego poszukiwań zbliża się więc do obszaru badań zakreślonych przez Yates. Ale to, o czym pisze Draaisma, to właściwie historia pamięci zewnętrznej, nie naturalnej, lecz sztucznej, bo zapisywanej, przechowywanej, przetwarzanej i odtwarzanej w różnych możliwych graficznych, technicznych, mechanicznych i elektronicznych protezach pamięci, które są zarazem jej metaforami. Takie połączenie sprawia, że jest to także historia różnego rodzaju wynalazków, które były związane z ludzką pamięcią, umysłem i ciałem. Dlatego, jak zauważa autor: „Historia pamięci ma coś wspólnego ze zwiedzaniem muzeum techniki” (s.11). Napotykamy tu zatem cały szereg wynalazków, za pomocą których usiłowano zobrazować, zachować, wyjaśnić czy też oddać zjawiska i istotę ludzkiej pamięci. Można powiedzieć, że Draaisma napisał historię pamięci w oparciu o historyczny zarys techniki przeznaczonej dla humanistów.

„Historia pamięci, opowiadana w metaforach, za każdym razem ukazuje nam inną pamięć” (s.12) – czyta-

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.

my we wprowadzeniu do *Machiny metafor*. Zdanie to oddaje w największym skrócie główny przedmiot rozważań badacza. Przy czym historię tę Draaisma rozpoczyna od refleksji nad teoriami i właściwościami samej metafory oraz jej funkcji, jakie ta spełniała na przestrzeni dziejów w różnych sferach wiedzy i nauki, a w szczególności w kontekście psychologii i języka figuratywnego. Jedną z głównych cech metafor badacz upatruje w tym, „że są one związkami przeciwieństw: łączą to, co konkretne, z tym, co abstrakcyjne, rzeczy percepcyjne z werbalnymi, poglądy z pojęciowym” (s.27). Fenomen pamięci jest bytem abstrakcyjnym, a więc takim, o którym można mówić właśnie za pomocą figuratywnego języka metafor. Pamięć jako ulotna abstrakcja ludzkiego ciała i umysłu od wieków była więc poddawana próbom ogarnięcia i wyjaśnienia. Zamykana w języku metafor stawała się nieco bardziej uchwytna i namacalna.

Draaisma dokonał imponującego przeglądu metafor pamięci, jakie pojawiały się w dziejach ludzkości, począwszy od Platona aż po czasy współczesne. Wiele z nich opatrzył komentarzem albo poddał krytycznym analizom i interpretacjom. Lista metafor, które autor odnalazł i wynotował, jest długa. Liczy ona blisko sześćdziesiąt określeń bądź zwrotów przy uwzględnieniu tylko pewnych konkretnych form metaforycznych, bez ich różnorodnych pokrewnych odmian czy typów.

Autor przywołał metafory organiczne, czerpane ze świata natury oraz metafory nieorganiczne, sztuczne, za-

pożyczane ze świata kultury, technologii i ludzkiej cywilizacji. Te pierwsze można by nazwać metaforami naturalnymi i wymienić wśród nich m.in. krajobraz, las, pole, jaskinię, morze, żołądek, serce, mózg, plaster miodu. Zdecydowanie więcej w pracy Draaismy jest tych drugich, które mogłyby nosić miano metafor cywilizacyjnych, m.in. pismo, gołębnik, tabliczka woskowa, skarbiec, pałac, sztolnia, klatka, cela, teatr, archiwum, biblioteka, księga, mapa, kodeks, skład, warsztat tkacki, dagerotyp, fotografia, fonograf, kinematograf, engram, hologram, sieć, komputer. Badacz skupił się przede wszystkim na tych drugich, tym samym w centrum jego uwagi znalazła się pamięć sztuczna (*artificialis memoria*) jako swoista alternatywa dla naturalnej pamięci ludzkiej (*naturalis memoria*).

Jak sam zauważył, każda, nawet najbardziej doskonała i dokładna, naturalna pamięć ludzka wcześniej czy później będzie musiała zaniknąć wraz ze śmiercią osoby, która była nią obdarzona. Dlatego człowiek, chcąc odciążać lub zachować chociaż część swojej naturalnej pamięci, od wieków próbuje rozwijać jej różnego rodzaju protezy i pamięci sztuczne, począwszy od pisma, skończywszy na komputerze. Jest to najpewniej związane z pragnieniem stworzenia sztucznego człowieka – homunkulusa, idei, która przyświecała kiedyś alchemikom, a dziś z próbami tworzenia sztucznej inteligencji, a więc także i sztucznej pamięci. Człowiekowi wychodzi to z różnym skutkiem.

Jak pokazuje Draaisma, metafory pamięci na przestrzeni wieków nabiera-

ją coraz to bardziej technicznego charakteru. Ale nie jest regułą to, jakoby każda następna metafora, o wyższym stopniu zaawansowania technologicznego, miałaby lepiej oddawać specyfikę pamięci ludzkiej czy prowadzić do lepszego poznania jej natury, niż czyniły to metafory prostsze i starsze.

Można powiedzieć, że każda z metafor uwypuklała zawsze jakiś wybrany aspekt ludzkiej pamięci i przez to ukazywała ją za każdym razem w innym świetle. Prócz tego, użycie określonych metafor, jak zauważył autor, odzwierciedlało ducha danej epoki, jej kulturę, zainteresowania ówczesnych autorów, artystów, badaczy czy wynalazców. Problem jednak w tym, że jak dotychczas nie udało się wynaleźć takiego metaforycznego modelu, który idealnie odzwierciedlałby ludzką pamięć. Bo każdemu czegoś brakowało. Pewne wynalazki cywilizacyjne były doskonałymi narzędziami rejestrującymi, ale bez możliwości odtwarzania tego, co wcześniej zapisały. Inne urządzenia bądź nośniki posiadały ograniczoną pojemność, bo nie dysponowały możliwością wyczyszczenia i ulegały przepelnieniu. Jeszcze inne zachowywały coś, co wymagało utrwalenia, ale tylko na pewien okres czasu, bowiem dane w końcu zanikały. Za najbardziej wszechstronne i zbliżone do właściwości pamięci naturalnej Draaisma uznał metafory sieci neuronowych (komputery optyczno-neuronowe), które zawierają w sobie wiele cech pamięci ludzkiej.

Przez całą książkę Draaismy, niezależnie od metafor, wynalazków czy

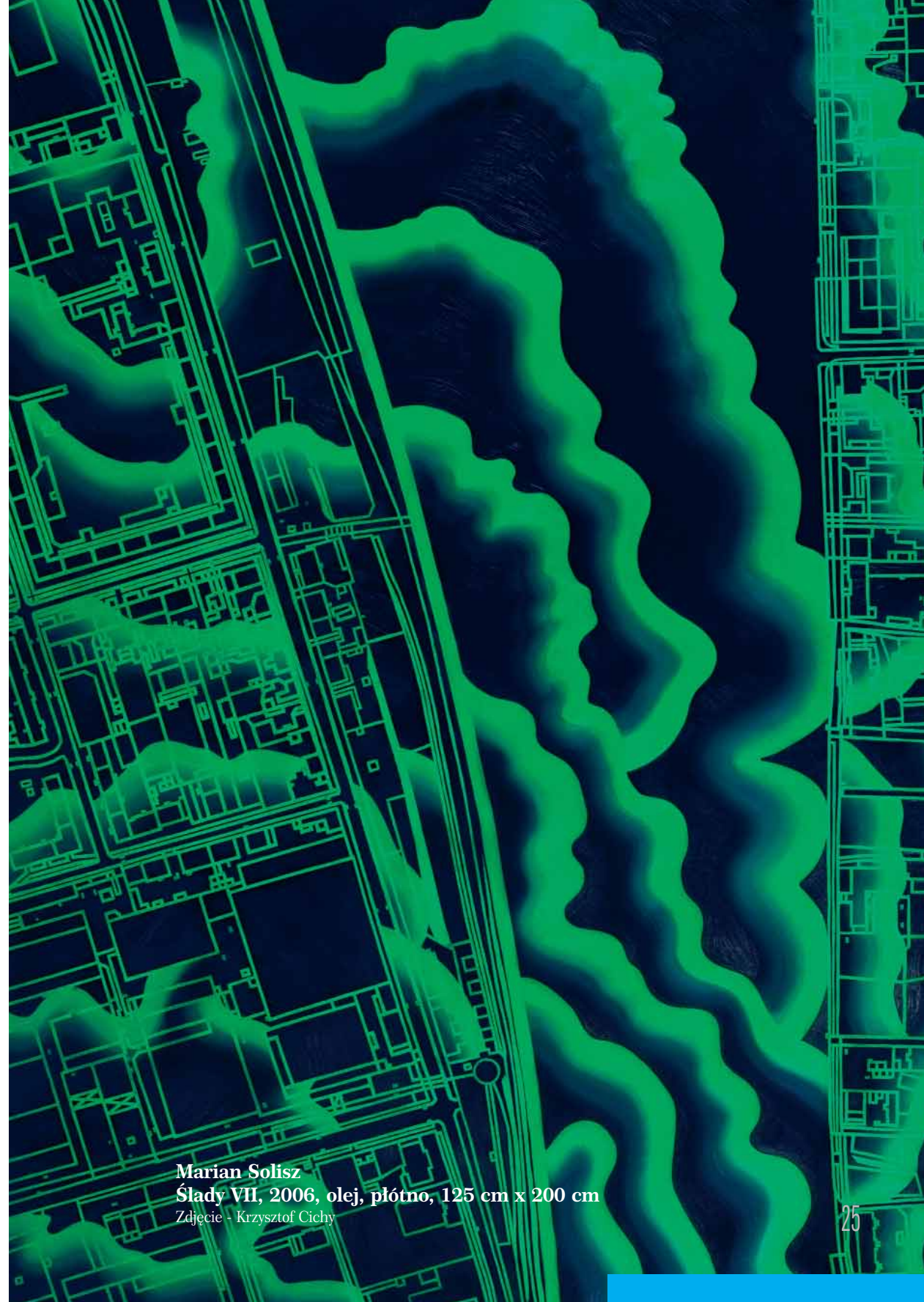
epok, wokół których autor krąży, przewija się kilka stałych wątków. Po pierwsze, są w niej obecne ciągle powiązania naturalnej pamięci ludzkiej z pamięciami sztucznymi. Objawia się w tym chęć przeniesienia pamięci naturalnej w sferę pamięci sztucznej oraz chęć porównania i odnalezienia analogii pomiędzy działaniem i procesami pamięci ludzkiej i pamięci sztucznie stworzonej przez człowieka. Po drugie, ciągle powracają tu skomplikowane relacje pamięci naturalnej z jej wymiarami duchowo-cieleśnymi oraz pamięci sztucznej z jej materialnym lub niematerialnym statusem. Draaisma rozważa bowiem problem złożonych konfiguracji pamięci, w jakie ta wchodzi z tym, co cielesne i duchowe, materialne i niematerialne, refleksyjne i automatyczne. W obrębie tych relacji, na przestrzeni dziejów zarysowały się więc różne podejścia do pamięci, często pokrewne, które w różnych czasach dochodziły do głosu, zanikały i znów powracały, m.in. mechanistyczne, materialistyczne, spirytualistyczne, romantyczne, organiczne, fizjologiczne, heurystyczne, eksperymentalne, psychologiczne, behawiorystyczne, neurologiczne, kognitywistyczne czy konekcyjnistyczne.

W pracy Draaismy odnajdziemy całą galerię powszechnie znanych filozofów i myślicieli, żeby wymienić tylko kilku najsłynniejszych: Platon, Arystoteles, Cynceron, św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu, Bruno, Kartezjusz, Locke. Jednak najczęściej w książce pojawia się wynalazców, eksperymentatorów, badaczy i naukowców, np. Hooke, Euler, La Mettrie, Gall, Broca, Hering, James,

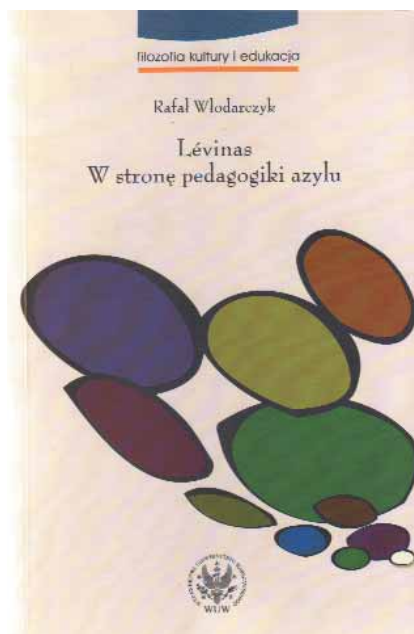
Freud, Edison, Guyau, Ebbinghaus, Daguerrre, Morse, Talbot, Ribot, Galton, Hull, Turing, Feigenbaum, Gabor, van Heerden, Bolter, Pribram. Wśród nich wszystkich są m.in. matematycy, medycy, fizjolodzy, fizycy, psychologdy, neurop-sycholodzy, malarze, fotografowie, pisarze, artyści, a zatem zarówno humaniści, jak i umysły ścisłe. Tak wielkie zróżnicowanie specjalistów różnych profesji pokazuje, jak bardzo złożony może być fenomen pamięci i w jak różny sposób można do niego podchodzić. Wszyscy ci myśliciele i badacze są współtwórcami wielkiego zbioru metafor pamięci, jakie wymyśliła ludzkość. Szkoda tylko, że przy licznych i bogatych odwołaniach do tak wielu nazwisk wydawca polskiego tłumaczenia książki nie umieścił w niej indeksu osób (indeks taki zamieszczony jest w wydaniu anglojęzycznym), co ułatwiłoby znacznie orientację w gąszczu nazwisk, które w wielu przypadkach mogą być zupełnie obce humanistom.

Machina metafor wydaje się znakiem naszych czasów, daje bowiem obraz historycznego rozwoju swoistej mnemotechnologii. Uświadamia stale postępujący proces uzależniania się człowieka współczesnego od osiągnięć nauki, techniki i cywilizacji. Wiele z nich z pewnością usprawnia, ułatwia i uprzyjemnia człowiekowi życie codzienne. A w odniesieniu do pamięci wszystko wskazuje na to, że być może w pewnym momencie dziejów nastąpi taka chwila, w której człowiek zdoła przenieść i przetworzyć wszelką ludzką myśl, doznania wszystkich swoich zmysłów, a nawet swoje wszystkie, najbardziej subiektywne wspomnienia na nośniki zewnętrzne.

Bo już dziś, jak pisze Draaisma: „Żyjemy w czasach pamięci zewnętrznych” (s.63). Pamięć ludzka ustępuje miejsca coraz bardziej zaawansowanej technologicznie pamięci sztucznej, szczególnie tej elektronicznej. Ale tak do końca nie wiadomo, czy należy zmierzać w kierunku całkowitego porzucenia pamięci wewnętrznej na rzecz tej zewnętrznej? Bo co się stanie, gdy w pewnym momencie po prostu zabraknie prądu? Człowiek pozostanie tylko z własną wewnętrzną pamięcią, no i z najstarszą protezą pamięci – pismem i tradycyjną książką, jeśli ta ostatnia przetrwa.



Marian Solisz
Ślady VII, 2006, olej, płótno, 125 cm x 200 cm
Zdjęcie - Krzysztof Cichy



Rafał Włodarczyk, *Lévinas. W stronę pedagogiki azylu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Anna Małczyńska

Edukacja, która ma nadejść

Projektowana przez Rafała Włodarczyka „pedagogika azylu” sprzyja temu, co Jacques Derrida nazywał „demokracją, która ma nadejść” – stanem idealnym, obietnicą, której spełnienie pozostaje tajemnicą. Zadaniem, jakie stawia Włodarczyk przed uczestnikami współczesnych demokracji, jest zbliżenie się do tej tajemnicy, stworzenie okoliczności dogodnych dla jej objawienia, czyli bezwarunkowe otwarcie się na nią. W pomysle „pedagogiki azylu” tkwi moment utopijny, z czego autor zdaje sobie sprawę – za Alainem Finkielkrautem powtarza więc: „wszystkie wczorajsze utopie dziś w istocie stanowią przemyśl” (s. 72), a pod koniec książki niestrudzenie kon-

tynuuje: „mimo że brak właściwego «tu i teraz» mocno niepokoi nas w utopiach, nie odrzucamy ich bez wahania. [...] utopia pobudza taki rodzaj dostępnej nam afirmacji, który lokuje nasze nadzieje jeszcze w, ale i na granicach rozsądku – jest czymś, co, z jednej strony, wydaje się na wyciągnięcie ręki, a z drugiej, czego nie potrafimy skutecznie zdyskredytować bez utraty nadziei – sprawia, że sama jej obecność nas pociąga, a jej brak staje się nieznośny” (s. 290). O powodzeniu projektu utopijnego mówić więc można nie z chwilą, kiedy dopiero całościowo wejdzie on w życie, co może nigdy nie nastąpić, ale już wówczas, gdy zainteresuje sobą innych, pociągnie ku

sobie, uszczęśliwi w marzeniu, zainspiruje.

W intencji Rafała Włodarczyka chodziłoby zatem o to, by w czasach szczególnie trudnych, pośród wielkich migracji i nieuniknionych przemian kulturowych, rozpoznać ideał życia w demokracji i optymalnie zbliżyć się do niego. Autora interesuje kondycja „człowieka pogranicza”, który, z jednej strony, czuje zadowolenie z łatwego dostępu do informacji na temat innych kultur i do samych tych kultur, z drugiej – trwa w poczuciu zagrożenia ze strony obcych, którzy korzystają z równie łatwego dostępu do jego kultury. Stany lekkowe budzić może ponadto postępujący coraz szybciej zanik bezspornych wyznaczników życia. Reprezentanci różnych wspólnot żyją dziś obok siebie – bliżej, aniżeli kiedykolwiek wcześniej. Ich stosunków nie może regulować przemoc i dominacja. Przeciwnie, należy dążyć do ograniczenia inwazyjności i opresywności, łagodzić „alergię na innego”, pielęgnować tolerancję i otwartość, uczyć akceptacji. Warunkiem wstępnym powodzenia takiego procesu jest zgoda co do tego, że żadna kultura nie ma formy jednolitej, stałej, niewzruszonej, a „tożsamość jednostki jest raczej zadaniem niż gotową formą” (s. 85).

Przygotowanie członków różnych społeczności do pokojowego współistnienia w świecie bez wrogości, wyzysku i ucisku, bez barier, w poczuciu wzajemnego szacunku, życzliwości i solidarności, leży przede wszystkim w gestii pedagogiki. Czas, by przyswoili i utrwaliли to sobie wszyscy, zwłaszcza ci, którzy nie wahają się umniejszać roli edukacji i ograniczać funkcjonowania

szkół – azyle, o których pisze autor i które miałyby być miejscami skutecznej, rzetelnej edukacji, otwierają swoje podwoje każdemu, bez względu na wiek, płeć, status materialny czy wykształcenie; w świecie nieustannej zmienności uczenie się nie powinno mieć końca. Dojrzały człowiek winien stale rewidować zdobyte przez siebie umiejętności, wiedzę i przyzwyczajenia, by piękne słowa, które Włodarczyk powtarza za Lévinasem, a ten z kolei za rabim Jehudą ha-Nasim, nie budziły już zdziwienia: „Uczyłem się wiele od moich mistrzów, więcej od moich kolegów, najwięcej od moich uczniów” (s. 18).

Projekt „pedagogiki azylu” sytuuje autor w kontekście pedagogiki międzykulturowej, która na gruncie polskim zdobyła już uznanie i zjednała sobie kontynuatorów. Jej celem jest przygotowanie uczniów do aktywnego uczestniczenia w nieprzerwanie zmieniającej się kulturze oraz ćwiczenie w nich nawyku tolerancji, wrażliwości na los innego, szacunku wobec alternatywnych wyborów etycznych i światopoglądowych, uświadamianie, jak ważna jest solidarność i sprawiedliwość. Włodarczyk dba również o to, by pośród słusznych haseł życzliwości i otwartości nie uległ zapoznaniu inny ważny element pedagogiki – pielę-

Anna Małczyńska,

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

gnowanie tradycji własnej, rodzimej. Przywołuje słowa Hannah Arendt, która pisze: „Problem edukacji w świecie współczesnym polega na tym, że z samej swej natury nie może ona wyrzec się ani autorytetu, ani tradycji, niemniej musi przebiegać w świecie, którego struktury nie wyznacza już autorytet i nie spaja tradycja” (s. 77).

Edukacja w zamierzeniu Rafała Włodarczyka byłaby więc dialogiem. Dialogiem, którego ambicją nie jest już tylko, z jednej strony, pokojowe wprowadzenie, ale głuche, obojętne współlistnienie monologów, z drugiej – ich synteza, która gubi różnicę między poszczególnymi głosami, znosi ich przeciwstawność. Zgoda, jaka charakteryzować miałyby azyle, winna polegać na pełnym, wielogłosowym wybrzmiewaniu wypowiedzi niewspółmiernych, nieprzystających do siebie, a nie na ich standaryzacji.

W narracji Włodarczyka nie brak więc odwołań do takich dialogików, jak Michaił Bachtin czy Martin Buber; miejsce szczególne zajmuje Emmanuel Lévinas. To w jego myśli, jak sugeruje autor, idea edukacji międzykulturowej znajduje „krytyczne uzasadnienie, podbudowę conceptualną, jak i swój całościowy wyraz” (s. 309). Konceptcje etyczne, wypracowane przez francuskiego filozofa, miałyby ponadto ocalić „pedagogikę azylu” przed popadnięciem w swego rodzaju solipsyzm, którego – jak można by sądzić – nie ustrzegła się modernistyczna edukacja wielokulturowa. Pokazują bowiem uniwersalny wymiar wartości cenionych przez liberalną demokrację zachodnią – wolności, tolerancji, sprawiedliwości, solidarności...

Zasadniczą część omawianej tu książki stanowi rekonstrukcja myśli Lévinasa na tle zachodniej refleksji humanistycznej wraz z odniesieniem do źródeł tradycji żydowskiej. Ważność tego odniesienia dla koncepcji pedagogicznej Rafała Włodarczyka zyskała przekonujące uzasadnienie: „Tradycja żydowska, wiekami kształtowana przez doświadczenia nomadyzmu, przesiedlenia i diaspory, przekazuje wizję ideału życia jako życia między ludźmi, w towarzystwie” (s. 23). Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że tradycję żydowską, obok skonwencjonalizowanej, zapisanej wersji Torry, kreuje również jej ustny odpowiednik – żywy, wielogłosowy i wielowarstwowy, co nabiera szczególnej wartości w obliczu szybkich przemian kulturowych, obserwowanych dziś w świecie, oraz związanego z nimi słabnącego zaufania do etyk kodeksowych.

W myśl lekcji udzielonej przez Lévinasa, każdy człowiek jest inny, absolutnie inny – jedyny, wyjątkowy, niepowtarzalny, niezastępowalny. Jego absolutnej inności nie sposób uchwycić, ująć w znane kategorie, zredukować do pojęcia, zwerbalizować. Przekracza ona możliwość conceptualizacji, bo przybywa z zewnątrz, ze sfery tego, co zupełnie nieznanne, przyszłe, transcendentne (także w znaczeniu niereligijnym). Absolutna inność zdaje się kompromitować władzę poznawczą człowieka i umyka wszelkim próbom estetycznego jej ujmowania. Generuje jednak sytuacje etyczne, zawiązuje relacje odpowiedzialności.

Lévinas zachęca do otwartości i odpowiedzialności wobec tego, co nieznanne, absolutnie inne – do gościnności. Rafał

Włodarczyk bardzo precyzyjnie rekonstruuje jego myśl. Przewiduje wątpliwości czytelnika i wychodzi im naprzeciw. Drobniawo analizuje strategiczne momenty Lévinasowej optyki. O azylach, których domaga się dla pedagogiki, myśli zwłaszcza przez pryzmat gościnności. (Sięga również po dzieła Immanuela Kanta, który kwestię otwartości wobec obcych rozważał na długo przed Lévinasem). Twierdzi, że edukacja potrzebuje dziś azylów, czyli miejsc cieszących się autonomią, a przy tym gościnnych, zawsze otwartych, w granicach których możliwe stanie się nauczanie i uczenie się życia bez przemocy oraz eksperymentowanie nad przyszłą demokracją (czego spodziewał się po miastach-azylach Derrida).

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny walor pracy Rafała Włodarczyka – namysł teoretyczny niezwłocznie znajduje w niej przełożenie na praktykę. Autor nie domyka swoich rozważań, nie zwieńcza ich jakąś podsumowującą, jednoznaczną puentą, chodzi mu raczej o otwarcie obszaru dalszych dociekań, zaproszenie do dialogu. Jest przekonany, że najlepsze wyniki edukacyjne osiąga się na drodze dysku-

sji, podczas konfrontacji spostrzeżeń własnych z opiniami innych ludzi. Uważa wprawdzie, że nieodzownym warunkiem dobrej edukacji jest grupa, społeczność, a uczenie się w pojedynkę grozi zbłądzeniem, niemniej zastrzega – i tym zjednuje sobie pełnię zaufania – że do dialogu nie wolno nikogo przymuszać. Szanuje zatem ludzką potrzebę izolacji czy milczenia, mimo iż optuje za czymś zgoła przeciwnym.

Lévinas. W stronę pedagogiki azylu to pierwsza książka naukowa Rafała Włodarczyka. Nad wysnutą w niej koncepcją autor pracował wiele lat. Owocem kolejnych etapów studiów były tomy zbiorowe, które równolegle redagował: *Czytanie Derridy, Do Bachtina i dalej, Lektury poststrukturalistyczne, Kultura demokracji*. Tytuły te, skojarzone z zagadnieniami poruszonymi w omawianej tu pracy, zdradzają dociekliwość poznawczą autora, wytrwałość i konsekwencję, dzięki którym powstała rzecz bardzo dobrze przemyślana i obiecująca. ■

Adrian Gleń

Pieśni ekstazyka

Wstęp do lektury *Pieśni*
Wojciecha Kassa

Jak pisać o wierszach ekstazyka, jeśli nie językiem ekstazy? Ale czyż język ekstazy może istnieć poza wierszem ekstazyka? Krytyk winien więc chyba przyznać się do bezwzględnej kapitulacji. Lub mówić wierszem, wierszem innych, rzecz jasna. Ja kapituluję, lecz moja kapitulacja jest rodzajem uwiedzenia, jestem uwiedzony.

Z pamięcią i bez pamięci.

Poeta ekstazyka zawsze podejmuje ogromne ryzyko. Przenosi się wszak w rejony, gdzie słychać muzykę sfer, nie zawsze zaś słychać nawoływania z ziemi. Ów boski młodzieniec Ion z platońskiego dialogu nie wie niczego o sztuce (ta w starożytnej Grecji, jak pamiętamy, była li tylko umiejętnością, którą osiąść już za sprawą *sophrosyne* mógł ten, kto wytrwale jedynie terminuje, boskiego szału zaś nie zaznał ni razu), otwierając się bez reszty na głos –.

Ryzykiem tego, kto chłonie całym sobą pieśń bytu, jest to, że język mu podszeptany może zdawać się tym, którzy słuchają poety jedynie przekładem, nieledwie przybliżaniem. Odniosą go do tradycji, lecz już niekoniecznie do nieba i ziemi. A cóż dopiero mówić o sceptykach, którzy nie chcą za (przed) ostatnim z rodu „zamieszkać w teraz”? Jakże niewielu dzisiaj poetów chce być lirycznymi (w ów cudowny sposób – instrumentalnymi)! Któż wierzy jeszcze w *logos*, na który trzeba się uparcie otwierać? Choćby ów *logos* dobywany był już nie z księgi Autentyku, lecz fiszek Biblioteki.

Ekstaza, której doświadczam, czytając pieśni Wojciecha Kassa jest ruchem równoczesnym: ku poezji i ku rzeczywistości. Zbieraniem i syntezą. Pieśni autora

gwiazdy głóg skupiają w sobie wszak tematy i symbole obecne w polskiej literaturze począwszy od średniowiecza, przez barok, po drugą awangardę, a do Gałczyńskiego i Miłosza. A przy tym wynikają z nocy i mrozu (czyż to nie wtedy właśnie słychać i widać ludzki oddech?), dnia i roztopów, jaśminu, głogu, krwi i śluzu, które drżą tutaj na jednej nici. Budując świat.

Rzecz wyrzeczona, wyśpiewana przeciw „kosmosowi zimnemu”. O tym, co faktyczne (kto pamięta to piękne słowo ze słownika egzystencjalistów?). By utworzyć „kosmos ciepły” z tego, co najbliższe i pewne. Mieszają się więc języki kosmiczne, przedstawiany jest nieustannie porządek. Aby uzyskać zgodę, odroczenie. („Wypalać jamę w mroku” – przypominam sobie słowa Wojciecha Kassa... By krwią naszła kostucha!). Aby język na nowo mógł ustanawiać rzeczywistość, przedłużać ją. Być blisko rzeczy – czyż nie to jest najtrudniejsze?

Życzę, aby lektura (polecam głośne czytanie!) była kładką przez całkowitą ciemność. Do całej jaskrawości.

Z pamięcią (o poezji) i bez pamięci (z ziemią).

Adrian Gleń,

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

Wojciech Kass

Pieśń skoku

Kropło krwi, która wsiąkasz w gąbkę nocy,
Gdy dłoń otworzę, bądź w niej kulka głogu.

Kropelko łzy w czarnoziemiu nocy,
Gdy oczy otworzę, zmień się w koral perłowy.

Stróżko potu zawieruszona w potopie nocy,
Bądź od świtu żeglowną łupiną orzecha.

Kropło jodiny, która leczysz ranę nocy,
Potocz się przed obudzonym jak owoc jagody.

Czarne dziury wysysające moje małe sny,
Mielecie się w młynkach świtu jak ziarenka kawy.

Kropelko mleka, mleczna rzeczko nocy,
Wypełnij usta i uspij jak kuleczkę szczenie.

Kuleczko, orzechu, koralu, jagodo, głogu,
Na sznurek nanizane, kołyszcie do skoku.

21.02.2010 r.

Wojciech Kass,

ur. 1964. Poeta, eseista. Kustosz Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu. Jego książka eseistyczna *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* była nominowana do Wawrzynu – Literackiej Nagrody Warmii i Mazur za 2004. Autor m.in. tomików poetyckich: *Do światła; Jeleń Thorwaldsena; Prószenie i pranie; Przyptyw cieni; Gwiazda Głóg*. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz PEN CLUBU. Stypendysta ministerstwa Kultury. Został uhonorowany nagrodą Nowej Okolicy Poetów za dorobek poetycki. Jest członkiem redakcji „Toposu”.

Pieśń oddechu mojej żony

Przebudzony o 3.55 połykam słowa,
Jak ptak owoce tarniny:

*Aniele boży stróżu mój
Ty zawsze przy mnie stój
Rano, wieczór, we dnie, w nocy
– Dalej nie pamiętam.*

Dalej słyszę oddech,
Który wziąłbym w dzióbek jak wodę,
I niósł tak, żeby nie uronić kropli,

Który pochwyciłbym w dzióbek
Jak lampkę oliwną, i niósł, żeby nie
Zagasił jej deszcz,

Który poniósłbym jak suszone
Jabłuszko, pestkę dyni, jęczmień.

A kiedy słyhać oddech? W noc.
A kiedy widać oddech? W mróz.

Nie odfruwaj modlitwo
Twoje małe, dawne słowa są jak pisklęta,

Które pochwyciłbym w dzióbek jak tarninę
I przeniósł nad wieczną zmarzliną,
Nad lodowcem.

Aniele stróżu miej w opiece
Moją, naszą noc. Mój i jej mróz.

Bądź ku pomocy ludziom
W tę noc, w ten mróz.

21.01.2009



Pieśń grobu

Grudy ziemi marcowe
Spod zmarzliny wymodlone
Tyle dobrego, odwołajcie mnie całego.

Gęste wody czerwcowe
Z pyłków drzew oliwkowe
Tyle dobrego, obmyjcie mnie całego.

Puszyste śniegi styczniowe
Z tropów zwierząt różańcowe
Tyle dobrego, w całun zawińcie całego.

Złote liście październikowe
Migotliwe zwiidy porankowe
Tyle dobrego, zasypcie mnie całego.

17.02.2010

Pieśń odbitego

Odwalcie ze mnie śnieg, całe śniegu rudy
Wydrążcie bliznę jak glistę z grudy,
A gdy ślad będzie, przyłóżcie sopel fioletu.

Zakryjcie mnie śniegiem lekkim i białym,
Puchem posypcie wcięte w nicosć rany,
A gdy ropę odsączy, chuchnijcie fioletem.

Odwalcie łopaty, zasypcie bałwany,
Na stole ciasteczka, herbata, dżem morelowy,
Zlituj się nad epoką Chrystusie odśnieżony.

Znów pada śnieg, zaśnieży doliny i szczyty,
Znów będzie ciężki jak glina, brudny jak ołów,
Zlituj się nad nami Chrystusie od lodu odbity.

20.02.2010

Pieśń dniowa

Nocy potulna na bielutką szpulkę
Śmierć moją nawijaj jak lato babule.

Nocy ku pomocy na fortuny koło
Śmierć moją nawijaj jak różaniec rosy.

Nocy patosu na liliowe wrzeciono
Śmierć moją nawijaj jak kwiatuszki wrzосу.

Nocy pielusza na oškę mgławicy
Włóczkę nawijaj z dziecięcej rękawicy.

Nocy jasna na taśmie jaśminowej
Śmierć moją przewijaj jakby się nie zgadła.

20.02.2010, 4.30

Pieśń łkająca

Markowi Pijanowskiemu

Łkająca struno światła
Nie opuszczaj nas o ciemnej porze
Nie zostawiaj po tej stronie
Łkająca struno światła.

Zimny biegunie ciepła
Bądź gdzie zaczyna się kres
Pochwyć w delcie strużkę łez
Zimny biegunie ciepła.

Mały biegunie kołyski
Kołyśz poza koniec do końca
Przenieś do snu matki i ojca
Mały biegunie kołyski.

Spleciony warkoczu życia
Rośnij jeszcze, poza grób wrastaj
W łkającą strunę światła
Posiwiwały warkoczu życia.

Pieśni stopni, pieśni pnąca
Opuść krtań, usta, uszy opuść
W kamień zejdz, a do światła dopuść
Pieśni pnąca, pieśni stopni.

15.02.2010

Pieśń ostatniego z rodu

Dziadku, chłopczyku niewinny
Cały z maku i gliny.

Tato, chłopczyku czysty
Cały z mąki pieczysty.

Synkowie, chłopczyki anielskie
Czyste fiołki poselskie.

Wnuku jeszcze nie poczęty
Ziemskiej trwodze odjęty.

To szepcę bliskim sercom
A teraz czyń swoje morderco.

18.02.2010

Pieśń liny

Przodku twoje kości nasieniem ziemi,
Słońce czy deszcz, deszcz czy słońce,
Co nie związałeś w końcu z końcem
W tej pieśni naiwnej zaraz się zmieni.

Idą obłoki samiutki i w natłoku,
Dwa końce liny trzymają grabarze,
Ku górze zmierza trumna i bagaże.
Przodku rozwidnią się kości w obłoku.

20.02.2010

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.

Wojciech Kalaga

Cisza i konieczność

(fragmenty)

★★★★

Czy muzyka jest dla mnie istotnym źródłem inspiracji przy pisaniu, które uprawiam? Jeśli ciszę nazwać muzyką, to jest dla mnie wielką inspiracją.

★★★★

Każdy tekst literacki brzmi swą własną muzyką, nawet jeżeli czasami jest to kakofonia; ba, każde zdanie komunikuje nie tylko swą treścią, ale i rytmem, i melodią. Lektura winna to uwzględnić, dlatego sam czytam powoli, znacznie wolniej niż wielu moich znajomych – właśnie po to, by usłyszeć muzykę tekstu.

★★★★

Nie wyobrażam sobie, iż mogłyby istnieć teksty literackie, które dałoby się przeczytać, słuchając równocześnie muzyki. Tekst literacki brzmi swą własną muzyką i nie należy jej zakłócać.

★★★★

Współczesna poezja nie odeszła od muzyczności – weszła raczej w fazę aleatoryczności brzmieniowej.

★★★★

Istotę muzyki stanowi według mnie Harmonia jako doświadczenie i Konieczność jako zasada (np. u Mozarta) – dlatego nie lubię muzyki aleatorycznej.

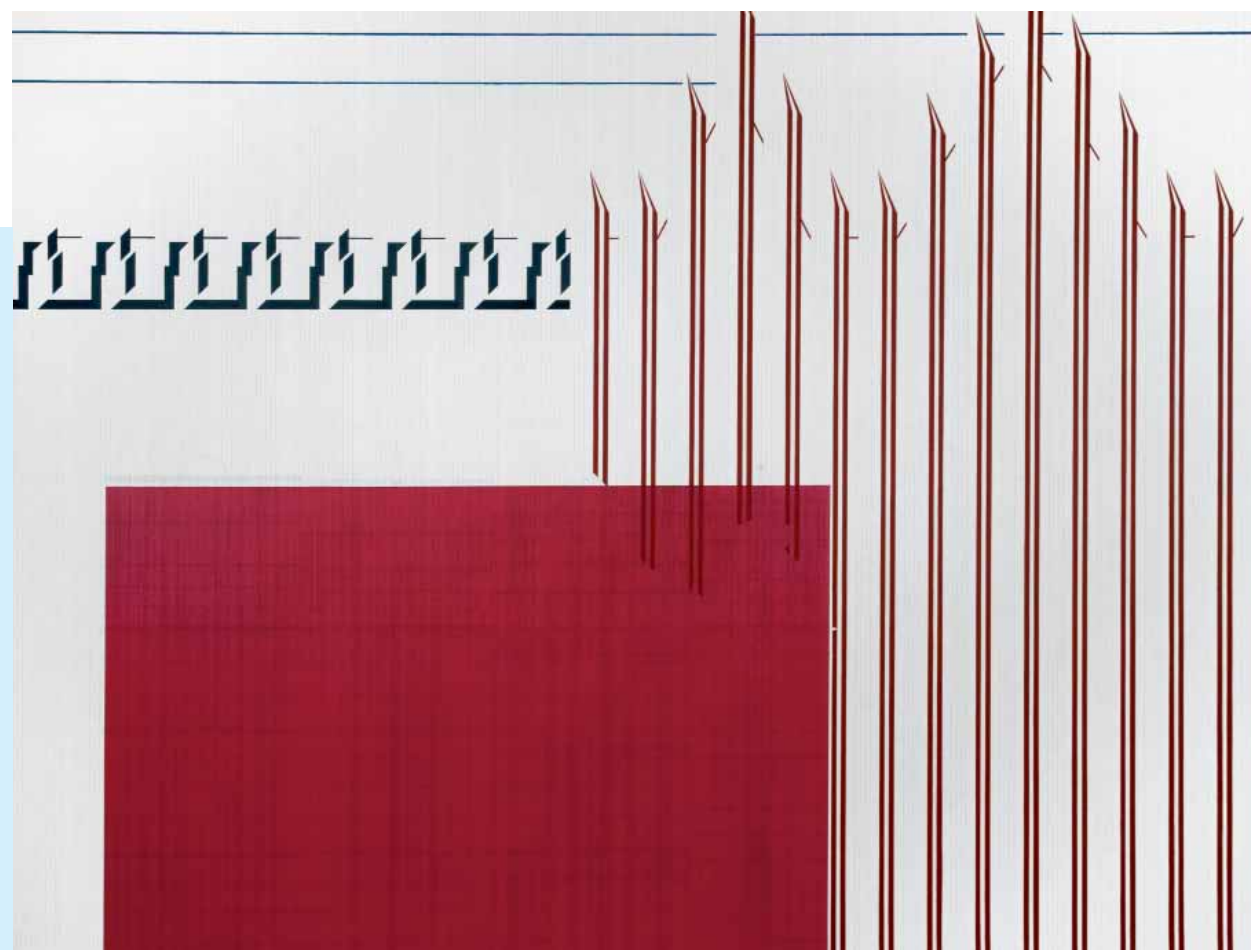
★★★★

Muzykę odróżnia od innych sztuk zasada Konieczności pozostająca jednak w paradoksalnym związku z zasadą Przygodności (*contingency*). Przygodność czyni miejsce dla geniuszu, który ma świadomość Konieczności – w perfekcyjnym utworze muzycznym zmiana jednej nuty czy taktu winna zakłócić całość, gdyż to, co następuje, wynika z tego, co poprzedza. Inne sztuki bardziej polegają na dowolności i przypadkowości.



Wojciech Kalaga,

profesor teorii literatury i literatury angielskiej w Uniwersytecie Śląskim, dyrektor Instytutu Kultur i Literatur Anglojęzycznych. Wykładał m.in. w uniwersytetach Yale, Mannheim, Queensland, Tarragona i Murdoch, gdzie kierował Department of English and Comparative Literature. Wiceprzewodniczący Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk, autor książek *The Mental Landscape*, *The Literary Sign*, *Nebulae of Discourse*, redaktor prac zbiorowych, m. in. *Dylematy wielokulturowości*; *Cartographies of Culture*; *Mapping Literary Space (s)*; *Repetition and Recycling: Turns and Returns of Culture*; *The Same, the Other, the Thrid*; *Narrating the Other. Cultures and Perspectives*. Redaktor naczelny periodyku *Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura*.



Marian Solisz

Kreski VI, 2006, ołówek, olej, płótno, 200 cm x 265 cm

Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Sergiusz Sterna-Wachowiak

„Powierzę Ci kilka melodii, które mogą obudzić zmarłych”

Nie było różnicy między snem a jawą, bo wszystko było jawą i snem. Dawność nie oddzielała się od terażniejszości ani przyszłości, zanurzona w wiecznym Teraz.

Zdarzało się, że w murach, ścianach, zaułkach, sienicach, w podwórzach nagle otwierały się drzwi. Na chwilę, rzadko, we śnie, w zamyśleniu, pod wpływem empatii albo nostalgii, które przejaśniają widzenie jak ciepły oddech wytapiający prześwit w pokrytej wykwitami mrozu szybie. Widziałem korytarze wiodące w nieznaną, wychodzące z cienia

schody, okna z widokiem na oświetlone nie z tego świata światłem miasto i pejzaż. Czulem łagodny powiew wiatru, odległą woń łąk, bagien, lasów, pól, ciepłość dnia nad dachami starówki. Ruszało życie, krzątanina i gwar. Nie było różnicy między snem a jawą, bo wszystko było jawą i snem. Dawność nie oddzielała się od terażniejszości ani przyszłości, zanurzona w wiecznym Teraz. Nagle widzenie kończyło się, drzwi się zamykały, zacichał gwar, zmierzchało światło i prześwit w zamrożonym oknie zachodził mrozem. „Rzeczywistość nie jest, rzeczywistość chce być poszukana i uzyskana [...] nieprzerwanie ze swego «już-nie» do swego «ciągle-jeszcze»” (Paul Celan, tł. Feliks Przybylak).

Strona domowa, kraina dzieciństwa, pomieszkowanie przodków, jedno niebo nad znajomą ziemią. Wschowa jako duchowa forma życia pociąga mnie z jeszcze innych, niż sentymalne czy „korzenne” powodów: moje Soplicowo, moje Combray, moje Yoknapatawpha Country. *Pan Tadeusz* Mickiewicza, *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta czy powieści Faulknera są nieodderwanymi od konkretnego pejzażu i życia arcydziełami uwydatnionej materii, nasyconej światłem, uwznioślonej i uniwersalnej. Pisała je czułość, przeduchowiona namiętność. Przeniknęło je natchnienie, *enthousiasmós*, orficka wiara w sztukę – spotkanie z duchami umarłych i z minionym, które nie minęło i filuje między swoim „już-nie” a swoim „ciągle-jeszcze”. Dyktowało je wspomnienie niszy życia, domowej strony, wypełnionej jak wszechświat muzyką sfer. Wydał je ten sam akt, na który zdobyli się poeci Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke czy Bolesław Leśmian, dając „temu, co rzeczywiste” wyraz bezpośredni, czysty i surowy, przenikający duszę wzruszeniem. Pragnęli oni ze wszystkich sił – jak pisze Gustave Thibon o Simone Weil – być w swoim dziele nieobecni. Gardzili talentem wiedząc aż nadto dobrze, że prawdziwa wielkość nie polega na tym, by być kimś, pogrążyć się we własnym „ja”. Zosta-

Sergiusz Sterna-Wachowiak, ur. 1953. Poeta, prozaik, eseista, krytyk literacki, tłumacz, redaktor, edytor, scenarzysta teatralny, radiowy i telewizyjny. Autor sześciu tomów poezji; dwóch powieści oraz czterech tomów esejów i szkiców. Autor antologii poezji polskiej XX wieku w przekładach na język niemiecki *Polnische Lyrik aus hundert Jahren* (Hamburg 1997), uczestnik „antologii pięciu” *Rzeczywiste* (2003). Jego twórczość była przekładana na język niemiecki, angielski, francuski, rosyjski, węgierski, bośniacki, czeski i bułgarski. Redaktor i wydawca serii eseistycznych *Tropami pisarzy na Kresach zachodnich*, *Wielkopolski Parnas literacki* oraz *Pasaże i palisady*. Wieloletni kierownik literacki Teatru Nowego im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu. Prezes Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, członek PEN Clubu. Mieszka w Suchym Lesie pod Poznaniem.

li wysłuchani. Niektóre ich wiersze osiąga-
ją ten bezosobisty ton, który jest znakiem
najwyższego natchnienia.

„Každy z poranków świata przychodzi
raz tylko, wszystkie mijają bezpowrotnie”
– pisze Pascal Quignard w powieści *Tous
les matins du monde* i oprawia melanco-
lijną konstatację surową pokorą jansenisty
z Port Royal, bohatera książki. Myśl narra-
tora *Wszystkich poranków świata* nie wy-
czerpuje się w przeświadczeniu Pascala,
który swój wstrząs religijny rozumiał naj-
pierw jako wyrzeczenie się przywiązania
do świata. Bohater powieści Quignarda,
tragicznie doświadczany przez los mistrz
gry na violi da gamba, szuka wtajemnicze-
nia w posłannictwo artysty już nie na widok
życia, lecz przemijania i śmierci. We
Wschowie, której wtedy na imię było Frau-
stadt, o „marności nad marnościami” roz-
myślał tak ciemnobarokowy Andreas Gry-
phius, poeta i tragic, rówieśnik Pascala
i pana de Sainte Colombe’a, urodzony
w roku śmierci Shakespeare’a i Cervantesa. Jediną istotną, wynoszącą ją po-
nad wszystko inne rolę, ostatecznym sensem sztuki wobec *vanitas*, kategori-
cznego absolutu przemijania i śmierci – jest według bohatera *Wszystkich poranków...* urze-
czywistnienie bytu w istnieniu. Pomimo swego widma wyrazu, formy i kształtu po-
zostanie ono nadaremne i przemienie, o ile nie zamieni się w uczucie. „Małe źródło-
ko dla tych, którym brak słów. Dla wspomnienia o dziecku. Dla uderzeń szewskiego
młotka. Dla stanu, który poprzedza dzieciństwo. Kiedy nie zna się jeszcze oddechu.
Kiedy nie zna się światła” (tł. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak). Formy i kształty
uczestniczą wtedy w patosie rzeczy, który tradycja japońska określa pojęciem *mono-
-no-avare*. Świadomi przemijania świata i nieuchronności śmierci, na widok kru-
chych bytów i rzeczy odczuwamy czuły smutek, pomieszany z zachwytem: niezwy-
kłość chwili, która nigdy nie wróci. Magdalenka Prousta umoczona w herbacie, rur-
ki wafelowe pana de Sainte Colombe’a popijane czerwonym winem są pokarmem
dusz po obu stronach granicy życia i śmierci. Ich smak – wehikuł wspomnień, przy-
prawa nostalgii – wprawia Marcela Prousta i pana de Sainte Colombe’a w poczucie
patosu rzeczy i sprowadza wenę. Cicha, wewnętrzna koncentracja artysty, uniesienie
się „ja” do poziomu bierności, surowego ubóstwa i czystej kontemplacji Rzeczywiste-
go – daje przystęp światu, który istnieje poza nami, lecz poza nami nie ma kształtu.

Świadomi przemijania
świata
i nieuchronności
śmierci, na widok
kruchych bytów
i rzeczy odczuwamy
czuły smutek,
pomieszany
z zachwytem:
niezwykłość chwili,
która nigdy nie wróci.

Po widmo wyrazu i formę, nie bytową i zmyslową, które w trywialnym znaczeniu nie
są już możliwe, lecz mentalną, duchową – przychodzą ożywione uczuciem i uwznio-
szone minione światy, zaprzeszłe chwile, patetyczne rzeczy, dawne byty i osoby.
W wierszu japońskiego mistrza Matsuo Bashō, napisanym po śmierci ucznia Matsu-
kury Ranrona, obok patosu rzeczy, *mono-no-avare* – uwydatnia się jeszcze prawda
rzeczy (*makoto*), tajemna głębia (*yugen*) i prawda piękna (*fuga na makoto*).

„Prawda piękna” jako uwznioślenie i „tajemna głębia” osiągnane są w harmonii
człowieczych przeżyć wewnętrznych z talentem i dojrzałym warsztatem poety, ale
to „prawda rzeczy”, siła jej widma wyrazu daje pewność, że sztuka nie odrywa się
od konkretnego życia, od ciała i materii. „Wynałazł nowy sposób trzymania instrumen-
tu pomiędzy kolanami, bez wspierania go o łydkę. Dodał jedną basową strunę, ob-
darzając violę możliwością wydawania niższego dźwięku, co uczyniło jej brzmienie
bardziej melancholijnym. Udoskonalił też technikę posługiwania się smyczkiem,
zmieniając ułożenie dłoni i naciskając na samo tylko włosie palcami wskazującym
i środkowym, co czynił z prawdziwą wirtuozerią. Jeden z jego uczniów, Côme Le
Blanc ojciec, utrzymywał, że Sainte Colombe potrafi wydobyć z violi dźwięki odda-
jące wszelkie odcienie ludzkiego głosu, od westchnień młodej kobiety po szloch
starca, od wojennego okrzyku Henryka z Nawarry po ledwie słyszalny oddech
dziecka skupionego nad rysunkiem, od charkotu, jaki niekiedy dobywa się z pier-
si człowieka w miłosnym uniesieniu, po niemal bezgłosny, pełen powagi szep-
t modlącego się, ów dźwięk pozbawiony właściwie akordów, dźwięk ubogi i dyskretny”
(*Wszystkie poranki...*). Unieważniają się granice świata i zaświata, sztuka przywo-
luje umarłych spoza delikatnych jak muslin zasłon śmierci, z królestwa cieni. Po-
ezja, muzyka stają się kontemplacją przedziwnego prawa przemijania-i-nie-prze-
mijania życia nie w jego tymczasowych postaciach i formach, lecz w jego substan-
cji, tworzyw, duchu; w Istotnym. Uświadamiając sobie posłannictwo artysty, pan
de Sainte Colombe odróżnia w sztuce tańszy smutek i ubóstwo od cenniejszej po-
wagi i powściągliwości.

Samotność, wyrzeczenie, powściągliwość, skrucza serca to wybór. Noc w pra-
cowni surowa i czuła to łaska:

Sam, nad pulpitem, w trójkącie światła, na brzegu
pergaminy, suchy i oschły, strączek palca, łakome
oczy. Ostateczny, nieporuszone fałdy sukni, krótkie
dni, sam, przeszło niewidzialnego mostu, dobrze, źle,
nad pulpitem. Bez cyrkla, klepsydry, czaszki Yoricka,
upiorów w komnacie, nad pulpitem, cel, praprzyczyna,
sam. – *Ty śpiewasz, Skowronku, czy mi się tak widzi?*
– *A śpij, śpij, bałamuńcie, a ze mnie nie szydzi!*

(W pracowni)

U Augustyna z Hippony czas to świadomość. Tęcza przymierza, upleciona z pamięci czyli przeszłości, z naszej jedynej wieczności czyli terażniejszości, z naszych marzeń, to jest przyszłości. Rzeczywistość, „to, co rzeczywiste”, jest jedną terażniejszości przeszłości, terażniejszości terażniejszości i terażniejszości przyszłości. Wschowa / Fraustadt w pejzażu i na mapie, konkret w czasie i dziejach, unoszą się w kosmosie, w wyobraźni, w nieskończoności, w pozaświecie, w snach, w wierszach poetów. W zaświatach, umarła po wielokroć „od powietrza, ognia, głodu i wojny”. Kółczy się w kolebce pamięci, istoczy w wieczności dnia powszedniego, filuje w marzeniach. Nie sama, lecz z pewnością inna od innych miast-gwiazd, między różnorodnymi w różnorodności. Świeci własnym, nie odbitym światłem. Przemieniona w *apokatastazie*. Drzewo Życia, *axis mundi*, oś świata.

„Naprawdę sądzisz, że wiatr nie może cierpieć? Czasami ów wiatr przynosi aż do nas urywki melodii. Czasami ze światłem aż przed wasze oczy docierają skrawki naszych cieni” – mówi zmarła żona do nieutulonego w żalu po jej śmierci męża, pana de Sainte Colombe’a. Wiatr u Quignarda, powiew, tchnienie, duch – a po ziemskiej stronie genialna, samotna, cicha muzyka. *Grobowiec tęsknoty*, *Łódź Charona*, *Lamenty*, *Cień Eneasza*. Surowy, cichy, czuły dźwięk drżących strun violi, dochodzący z drewnianego domku-gniazdeczka między konarami starego drzewa morwowego, gdzie ukryty przed światem mistrz rozmawia z umarłymi przy licho tłącym się świetle lampki oliwnej. Krótka, niepewna chwila zapośredniczenia się świata i zaświata, ciemności i światła. Pamięci, wieczności i marzenia. Miłosne spotkanie Orfeusza z Eurydyką pod sekretnym warunkiem, którego strzeże Hermes. „Jesienny wiatr złamał suchy konar morwy” – szepcze Matsuo Bashō, przywołując zmarłego ucznia, którego wciąż kocha. „Powierzę ci kilka melodii, które mogą obudzić zmarłych” – mówi pan de Sainte Colombe do wtajemniczanego w powołanie sztuki adepta, Marina Marais.

■



Marian Solisz
Kreski IV, 2005, ołówek, olej, płótno, 200 cm x 265 cm
 Zdjęcie - Krzysztof Cichy

O muzyce

Robert Papieski

Bliska jest mi pitagorejska wizja świata, w ramach której wszystko, co istnieje, ma wewnętrzny rytm i własną melodię. Toteż takie zwroty jak „melodia pejzażu” czy „rytm historii” nie są dla mnie pustą retoryką. Tak jak nie były dla Glucka, który jeden ze swoich utworów osnuł na rytmie krzesel wywróconych do góry nogami na stołach w oberży. Zmysł słuchu odgrywa tu rolę drugorzędną. Pierwszoplanową funkcję pełni intelekt, gdyż ład świata, podobnie jak porządek muzyczny, jest w swojej najgłębszej istocie matematyczny.

Muzyka stanowi także osnowę tekstu literackiego. Rządzi rytmem słów, motywów i zdarzeń, nadaje zdaniom melodię, rozdziela i łączy wątki, wkrada się do utworu jako onomatopeja. Do najbardziej semantycznej ze sztuk wprowadza elementy asemantyczne, coś, co jest starsze od słów, obrazów i myśli. W przypadku niektórych poetów stoi u początku ich liryki, o czym mówi znana fraza Miłosza: „Pierwszy ruch jest śpiewanie” – z wiersza *Biedny poeta*.

Każdy tekst, który wychodzi spod mojej ręki, postrzegam jako formę muzyczną. Zdanie buduję, dbając o jego wewnętrzną melodię, całość tekstu spajam rytmem, spokrewnionym – jak sądzę – z rytmem mojego serca i oddechu. Zdarza mi się poświęcić precyzję wywodu dla

Robert Papieski,

ur. 1965. Historyk literatury, eseista, tłumacz m.in. M. Bierdiajewa, S. Bułgakowa, W. Sołowjowa. Zastępca red. nac. kwartalnika „Przegląd Filozoficzno-Literacki”; edytor *Dzienników* J. Iwaszkiewicza.

melodii, innymi słowy – zdarza mi się czytelnika raczej uwodzić, aniżeli przekonywać logiczną racją. Nie nadużywam jednak czaru inkantacji.

Bywa, że pisuję przy muzyce. Ale jej rola jest w tym przypadku wtórna, muzyka ma wspomóc brzmienie głosu wewnętrznego, w żadnym razie go nie wyręcza. Muzyka nie stanowi więc dla mnie źródła inspiracji. Pomaga narodzić się temu, co już słyszę w sobie, pełni funkcję akuszerki. Szczególnie muzyka barokowa, którą cechuje cudowna równowaga między rozumem a uczuciami. Wiele zdań zawdzięczam Bachowi, Biberowi, Telemannowi, Monteverdiemu, Tartiniemu. Niemały dług zaciągnąłem wobec kompozytorów XX wieku: Granadosa i Villi-Lobosa. Natomiast w ogóle nie jestem w stanie pisać, słuchając jazzu, przy którym nie mogę skupić myśli, jego rytm nigdy nie pokrywa się z moim własnym.

Za najbardziej pożądaną związek literatury i muzyki uważam taki, o którym mówi Alkibiades w *Uczcie* Platona, porównując Sokratesa do Marsjasza. Na pierwszy rzut oka zestawienie filozofa i sylena wydaje się nadużyciem, bo co może łączyć myśl dyskursywną z oczarowaniem roztaczanym przez flecistę? Otóż obydwaj krzepili i uwznioślali duszę ludzką. O ile jednak Marsjasz budził w słuchaczach zachwyt grą na instrumencie, o tyle Sokrates robił to samo „samymi tylko słowami”. I właśnie w miejscu przecięcia się muzyki z filozofią rodzi się wielka literatura, której istotą stanowi harmonijne zespolenie śpiewu i myśli. W literaturze polskiej w sposób najlepszy z możliwych urzeczywistnił tę ideę Czesław Miłosz, w literaturze obcej Tomasz Mann. Proszę przeczytać pierwszy rozdział jego powieści *Wybraniec*, gdzie z klangoru dzwonów, z głosów Rzymu – rzekłby Iwaszkiewicz – bierze swój początek mądra i arcypiękna opowieść o wszystkim przebaczącym sercu Boga.

Tadeusz Złotorzycki

Muzyka jest istotną częścią mego życia, w pewnym sensie to moja nieodwzajemniona miłość, gdyż jestem tylko odbiorcą, a nie twórcą czy nawet odtwórcą. Istotą muzyki jest dźwięk, brzmienie rozwijane w czasie, piękno formy oraz wolność od ideologii i zdarzeń. Fascynuje mnie idea muzyki absolutnej, wolnej od ilustracyjności, użytkowości i obcych treści. Lecz nasza współczesność to czas reprodukcji. Znamy wszystkie obrazy świata, ale tylko z fotografii, możemy słuchać w domu, czego tylko zapagniemy, ale są tylko nagrania. Między żywym brzmieniem muzyki a jego reprodukcją zachodzi takie podobieństwo jak między pocztówką a rzeczywistym widokiem. Taka zapośredniczona

znajomość sztuki niesie ze sobą splotenie odbioru i zafałszowanie świadomości odbiorcy, który nie wie nic o skali dzieła. Być może to słabość naszego słuchu czy wręcz częściowa głuchota pozwala nam na rozkoszowanie się muzyką oraz zadawanie się każdym uruchamiającym pamięć i wyobraźnię brzmieniem, choćby to był szcześliwy jazgot głośniczka w telefonie. Do tego towarzyszy nam rzesza dźwięków zwanych szumem lub hałasem. W nowym miejscu możemy słuchać muzyki otoczenia lub się od niej odgradzać słuchawkami. Najbardziej niezwykłą muzyką otoczenia jest cisza. Doskonałych jej rodzajów doznawałem w górach Tajlandii, lecz ciszę najdoskonalszą poznałem na Saharze.

Preferuję muzykę na żywo, ale z trudem trafiam na coś w moim guście. Ostatni raz – a było to dwa lata temu – doznałem pełnej satysfakcji, słuchając *Revelation* Michaela Harrisona w wykonaniu Joshua'y Pierce'a. Za pomocą dobrego sprzętu słucham reprodukcji muzyki współczesnej i dawnej: od monodii Hildegardy von Bingen, przez kilkunastuosobowe kompozycje Gesualda i polifonie Bacha, do Purcella i utworów francuskiego klasycyzmu. Jak Harry Partch uważam, że w romantyzmie zdradzono idee muzyki. Ilustracyjna, programowa i sentymentalna produkcja XIX wieku (i późniejsza) to nuda pilowana w polskich filharmoniach (filharmonia odznaczona imieniem Witolda Lutosławskiego odgrywa kicze Richarda Straussa, lecz nie potrafi grać dzieł swego patrona). Cenię Ives'a, Varèse'a, Satiego, Lutosławskiego, Cage'a, Xenakisa, Krzanowskiego, Stockhausena, Meredith Monk, Feldmana, Ligetiego utwory organowe, Krauzego, kameralne utwory Villa-Lobosa, a także Albana Berga, Weberna i Schönberga. Cudowne są sonoryczne poszukiwania Giacinto Scelsiego. Wykonawcy to: Olga Szwejger, Clara Rockmore, Ninna Nanna, Iva Bittova, Laurie Anderson, Heinz Hollinger, Djivan Gasparian i Joshua Pierce. Odsłuchuję indonezyjskie gamelany, pięciodonową muzykę chińską, a także azjatycką i afrykańską, w tym i produkcje rozrywkowe: Mayada el-Hennawy, Sonia M'Barack, Oumou Sangare, Natacha Atlas. Natomiast unikam antymuzyki pop.

Gdy zabieram się do pisania, najczęściej towarzyszy mi dobrze znana reprodukcja muzyki, ale ta wreszcie kończy się, a ja pracuję dalej w ciszy, o ile jest to możliwe. Jeśli rozprasza ją dźwięki zewnętrzne, to otaczam się muzyką, ale najczęściej słucham i piszę nocą, gdy panuje cisza. Często czytam przy odtwarzanej muzyce, ale dobrze mi znanej, cichej i melodycznej. Nie wyobrażam sobie uważnej lektury w chwili poznawania nowego utworu, a tym bardziej przy muzyce na żywo. Im gorsza reprodukcja muzyki, tym mniej nas zajmuje, tym bardziej jesteśmy na nią obojętni i dlatego pozwalamy jej brzęczeć nieustannie, by zredukować otaczający szum albo też puszczamy ją głośniej, zagłuszając samych siebie.

Dominantą mojego myślenia jest literatura, następnie narracja ruchomych obrazów oraz doświadczanie ciepłych stron świata. Ponieważ od wielu lat piszę, czytam i zastanawiam się nad związkiem języka z rzeczywistością, mniemam, że wszystkie sztuki mówią o pięknie, każda na swój sposób.

Literatura i muzyka to zjawiska tak różne jak linearnie sunący wąż i swobodnie frunący ptak. Jednym z ulubionych symboli Nietzschego był lecący orzeł z owijającym się wokół niego wężem i może to być alegoria uskrzydłującej melodii związanej dodanymi do niej słowami. Lubię muzykę wokalną, ale uważam dziewiętnastowieczną operę za ślepy zaułek, podobnie jak i próby jej reaktywacji. Gdy słucham śpiewu, interesuje mnie modulacja głosu i jego brzmienie, a nie treść słów, które każdy może odczytać z kartki. Stosunek literackich treści do form muzycznych jest zawsze konkurencyjny; albo wąż słów wije się w szponach muzyki, która karmi się swoim łupem, albo zduszona ciasnym opłotem znaczeń muzyka spada w programowe błoto ilustracyjności. Poetyczna muzyka jest jak rzeźba nagrobkowa, smętnie coś niby opowiada i nudzi.

Podobnie uważam, że muzyczność poezji w epoce zamkniętej lektury to sprawa niepewna. Kto teraz czyta na głos, poza poetą na autorskiej wieczorynce? Czy rymy, konsonanse, onomatopeiczne ciągi i powtarzająca się ilość sylab lub akcentów to muzyka? Mam wątpliwości i nie wiem, czy nie mieszamy tu mnemotechnicznych pozostałości z przedpiśmiennej literatury recytowanej. Ciągi słów kojarzą z monotonna muzyką, gdy słucham ich w nieznanym, archaicznym języku (np. melorecytacja Koranu lub skandowanie Homera). Ale tu nasuwają się kolejne pytania. Czy utwór podzielony na wersy i/lub stosujący miary sylabiczne lub/i rymy jest już poezją? Czy poematy prozą to mowa wiązana czy prozaiczna?

W czasach, które nie znały silników, panowała cisza, dźwięki były słabe, a muzyka prawdziwa. Współczesność naszej cywilizacji jest przesycona bodźcami, reprodukcyjnym zgiełkiem i mechanicznymi rytmami do tego stopnia, że poezja może dążyć do wyciszenia i precyzji myśli (tak jak w twórczości Ryszarda Krynickiego) lub odfiltrowywać z magmy rzeczywistości indywidualność narratora (jak to czynił Miron Białoszewski). Literatura i muzyka to sztuki rozdzielne, które mogą się spotkać w filmie lub na scenie, bowiem procesualność muzyki, spektaklu i projekcji ma naturę czasową, zaś z drugiej strony film i teatr, w tym opera, potrzebują fabuły, narracji, czyli elementu literackiego. Nie wiem jednak, czy taka muzyka i literatura nie pełnią w filmie lub teatrze ważnej, ale użytkowej i tym samym podrzędnej roli.

Tadeusz Złotorzycki, ur. 1952 r. Pisarz, podróżnik, filmowiec. Autor m.in. niepublikowanej powieści pt. „Samopas Wisimir” oraz niepublikowanego „Podróżnego dziennika wyrzutka”, będącego zapisem pobytu w Tajlandii, Malezji i Singapurze. Mieszka we Wrocławiu.

Wojciech Kudyba

Muzyka mowy

Tak jakby w tańcu było coś nieprzystojnego. „Przepraszam, ale nie tańczę”. Sztywność. Zmęczenie konwencją, która nagle wydała się pusta? Pogarda miasta i maszyny wobec tego, co pierwotne, chtoniczne? A może także to: nieoczekiwane *tremendum*, strach intelektu przed czymś, nad czym nie ma on władzy, co wydaje się przemożne, co bierze nas w swe tajemnicze posiadanie. Awangardowe egzorcyzmy nad muzyką mowy. Utopijne, jak każda próba podniesienia jakiegokolwiek modelu racjonalności do rangi absolutu. Doktrynerstwo. Dogmatyzm. A poza nimi nieokiełznany, niepohamowany, barwny, migotliwy żywioł melodii i rytmu. Życie.

Bo słowa są i pozostaną muzyką. Wiersz nie jest niczym innym niż tylko aktualizacją czegoś, co w nich potencjalnie tkwi. Organizacją ich rytmicznych, brzmieniowych i melodycznych potencji. Po co? – By mogły jak najlepiej spełniać swoją najważniejszą funkcję. Trochę o niej zapomnieliśmy, nie bardzo pomagali nam językoznawcy, ale antropologowie kultury wiedzieli o tym zawsze. Ich głos jest dzisiaj coraz uważniej słuchany: słowo nie jest bytem gotowym, statycznym, lecz dynamicznym, przekształcającym – jest częścią naszego doświadczenia, sposobem działania, formą bycia-w-świecie. Choć jest kulturowo uwarunkowane, zarazem stanowi energię kultury – dzięki zdolności do przekraczania uniwersum gotowych znaczeń. Jeśli muzyka mowy ma jakąś ważną powinność, to właśnie taką: transcendowania, przekraczania tego-samego, otwierania na to-co-zupełnie-inne.

Spośród rozmaitych funkcji muzyki mowy interesuje mnie właśnie jej zadziwiająca zdolność do wyprowadzania nas poza krąg tego, co oswojone. Jeśli – jak chcą antropologowie kultury – podstawową formą istnienia słowa jest **działanie** – to trzeba koniecznie powiedzieć, że niemal we wszystkich kulturach najwyżej waloryzowane są te akty, które pozwalają nie tylko pełniej uczestniczyć w uniwersum ludzkim, ale także przekraczać jego granice, wchodzić w przestrzeń Nadnaturalnego.

Poeta – muzyk mowy. Może jej używać w taki sposób, żeby wprowadzała w samo centrum Tajemnicy. Sprawić, że Niesamowite stanie się częścią naszego doświadczenia świata. Istnieje mistyka rytmu, istnieje mistyka współbrzmień. Możemy pozwolić jej by nas prowadziła. Nie musimy.



Wojciech Kudyba,

ur. 1965, poeta, eseista, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UKSW, ostatnio wydał: tom wierszy *Gorce Pana* oraz rozprawę *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba*.



Marian Solisz

Ślady IX, 2007, olej, płótno, 125 cm x 200 cm

Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Henryk Waniek



Dwa zdjęcia



Sam nie wiem, czy wierzę w to, co mi opowiedział Kulawy. Znam wiele historii, może nie tak drastycznych, które zrazu robiły wrażenie zmyślonych, a jednak po czasie okazywały się prawdą. Czy podobnie jest w tym przypadku? Nie wiem, do prawdy. Chyba z palca tego nie wyssał. Nie robił wrażenia fantasty, więc najwyżej przeinaczył szczegóły lub je po swojemu zrozumiał.

Ciemna sprawka, którą mi przedstawił, a której wolałbym nie znać ani nie pamiętać, budzi moją rozterkę. Co jednak zrobić, gdy równocześnie dręczy mnie, silniejsza od wątpliwości, potrzeba powtórzenia tego, a przynajmniej streszczenia. A to jest niełatwe.

Kłopot w tym, że jego język, niewątpliwie polski, ale bardzo zmierzwiony i ugnieciony z różnych tonów, chwilami stawał się obcy. Występowały w nim słowa, o których nie mam pojęcia, pochodzące z przedwojennych zaświatów, z wojennej i powojennej tułaczki. Od biedy wiem, co to baciara, ale kim lub czym jest chatraka, czerepacha lub cykor, ani trochę. Raz mu przerwałem, żeby wyjaśnił, co znaczy hołodryga. Zdziwiła go moja ciemnota. Hołodryga to hołodryga, wiadomo. Więc już nie pytałem, zdając się na domysły.

Nazywam go tu Kulawym, bo mi się nie przedstawił. Ani ja jemu. Gdy skończył, milczał trochę, aż uznał, że powiedział wszystko. Wstał, mruknął i odszedł w mrok, dokładnie tam, skąd się wcześniej wyłonił jak duch, podpierając się kulą, nie tyle utykając, co powłócząc lewą nogą.

I to cała nasza znajomość; nasze spotkanie wśród tych ni drzew, ni krzaków, gdzie się wszystko zaczęło, aby potoczyć się poza ten park, który już nigdy parkiem

nie będzie, a tylko dziczejącym rezerwatem pustych butelek, szklanych i plastikowych, worków foliowych po nawozach, gruzu, szmat, starych opon, opróżnionych beczek i innych darów cywilizacji, które mieszkańcy tej wsi zwrócili naturze jak jakiś dług honorowy.

Wśród panoszących się akacji i rozwydrzonych jesionów usychały tu rzadkie okazy drzew, o których się nikomu nie śniło. Nieproszone olchy i klony wdarły się nawet w ruinę pałacu, który pałacem – azyłem baśniowej księżniczki – też już nigdy nie będzie.

O tej neogotyckiej budowli i o niej samej powinna być osobna baśń. Ale w opowieści Kulawego było miejsce tylko dla jej małżonka, potomka arystokratycznej rodziny Schaffgotschów, najpierwszej wśród śląskiej szlachty. I właśnie w tym niby-parku, obok tego niegdyś-pałacu, zaczęła się historia, którą Kulawy przedstawił tak barwnie, jakby się nie składała wyłącznie z czerni i bieli.

Tu wspomnę o pierwszej z dwóch fotografii, jakie są nawiasami tego zdarzenia. Widać na niej oboje małżonków. Ale ja skupiłem się na mężu. Bo o jego damie, jak powiedziałem, trzeba by mówić osobno. Zdjęcie zostało zrobione w roku 1908, a w każdym razie na początku wieku dwudziestego; tego, który z roku na rok będzie coraz straszniejszy. Lecz kto mógł to wtedy przewidzieć? Hrabia akurat święcił siedemdziesiąty siódmy rok życia, którego zostało mu jeszcze siedem lat.

Odnalazłem ją grubo po spotkaniu z Kulawym. Szukałem tej fotografii wytrwale i długo. Chciałem zobaczyć tę twarz. Miałem nadzieję, że osłabi ona wymowę drugiego zdjęcia, o którym będzie później. Nie zawiodłem się. To spojrzenie sędziwego Schaffgotscha sprawiło, że w ogóle piszę o tym.

Jegomość patrzy w obiektyw wzrokiem jasnym i dobrym. Kiedyś, gdy właśnie w radiu szła *Lacrimosa* z mozartowskiego Requiem, spojrzałem w te oczy. Zdaje się, że uśmiechnął się z fotografii nieznacznie i smutno.

Prawdopodobnie ze względu na tragiczną pamięć o jednym z przodków, któremu 23 lipca 1635 roku w Regensburgu mieczem ucięto głowę, ten zacny człowiek otrzymał takie same imiona, czyli Hans Ulrich. I to, wraz z nazwiskiem, było całe jego dziedzictwo, bo majątek Schaffgotschów przejął w spadku jego stryj, Karl Gotard.

Ten siedemnastowieczny Hans Ulrich, po trwających dwa lata torturach, więziony w kamatach kłodzkiego zamku na życzenie cesarza Ferdynanda II, który w nim widział spiskowca i zdrajcę, został uśmiercony w wieku zaledwie 40 lat. Natomiast temu z fotografii poszczęściło się.

Henryk Waniek,

ur. 1942. Malarz, grafik, pisarz, publicysta oraz krytyk artystyczny i literacki. Jego obrazy eksponowane były wielokrotnie na wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą (m. in. Londyn, Paryż, Monachium, Wiedeń). Autor m.in. powieści *Dziady berlińskie* oraz *Dziady paryskie*, *Finis Silesiae*, esejów *Hermes w Górach Śląskich* i *Pitagoras na trawie*. Mieszka w Warszawie.



Małżeństwo Schaffgotschów.

Żył dwa razy dłużej, w świecie bez wojen i zdrady. A dzięki swej księżniczce miał życie pomysłne i pogodne. Zresztą, nawet nie księżniczce, choć tak ją tutaj nazywam.

Miała tylko tytuł baronówny. Otrzymała go w osiemnastym roku życia od króla pruskiego, aby hrabia von Schaffgotsch nie żenił się z prostą dziewczyną. Bo w istocie nią była. Przynajmniej do tego dnia, gdy za niepojętym zrządzeniem, jako dziewięcioletni brzdąc, odziedziczyła prawie jedną trzecią górnośląskiego przemysłu. Gigantyczna fortuna.

Nie znaczy to, że jej małżeństwo z Hansem Ulrichem było finansową transakcją. Myślę, że młodzi (ona osiemnastoletnia, on jedenaście lat starszy) mieli świadomość, albo tyl-

ko żarliwe przecucie, że biorą udział w jednym z tych cudów, który z życia czyni bajkę. I takie też ono się stało – bajkowe. Może to ktoś kiedyś opíše? Lecz w niniejszej opowieści nie ma miejsca na bajkę, a Schaffgotsch występuje w niej solo, samotny jak palec. A co najdziwniejsze, sześćdziesiąt lat po swojej śmierci.

Kulawy opowiadał tę jego przygodę pośmiertną, jakby sam był jej uczestnikiem lub świadkiem, albo przynajmniej chciał w moich oczach za takiego uchodzić. O tym, co napisałem powyżej, a więc o rodzie śląskich magnatów, o księżniczce (niech już nią tutaj zostanie) i jej szczęśliwym małżeństwie, zdawał się nic nie wiedzieć. Wiedział tyle, ile gada się we wsi, gdzie ludzie ciągle nie wierzą, że są tu na swoim, a większość tego w czym i obok czego żyją, jest im obca i obojętna.

Więc i Kulawemu wystarczyło, że był hrabia Siafgoz, giermański, rzecz jasna, który mało kogo obchodził, aż do tego wczesnowiosennego poranka, gdy miejscowy proboszcz, idąc gdzieś na skróty przez ten park, już nie-park, obok niedopalonych resztek pałacu, w fosie lekko skutej lodem, zobaczył coś, co mogło być ludzkimi zwłokami.

Zwłoki to nie przelewki. Wypada zgłosić gdzie trzeba i sprawdzić. Bo może to tylko zwalony pień, jakaś deska? Przywidzenie. Ale nie. Zanim z milicjantem i fotografem przyjechał prokurator z powiatu, chłopaki zdążyli bosakami wyciągnąć to na brzeg i okazało się, że istotnie – zwłoki.

Nieźle zachowane, dobrze zasuszone, trochę tylko od wody i lodu wilgotne, leżały na ziemi. Miały nawet jakieś resztki odzieży. Tylko buty jakby ktoś ukradł. Przychodzili ludzie, patrzyli, a niektórzy już dobrze je znali z krypty pod pałacową kaplicą, gdzie wystawały z rozprutej trumny.

Z tutejszych batiarów prawie każdy był tam choć raz. Bo chodziło się do pałacu jak na swoje, wynosiło co tylko się da, aż nic nie zostało. A nawet później przyjeżdżały samochody po łup kamienny: rzeźby, balustrady, ornamenty, nadproża, maswerki.

Co zaś do krypty i innych zakamarków, zawsze tam można było coś wypić, porzygać się, albo wysrać. Niejeden też dziurę w ścianie wykuł z nadzieją na skarby. Albo sprawdzał, czy w trumnach nie ma czegoś ze złota.

Pałac, którego już prawie nie było, ciągle wabił i kusił.

A teraz, Hans Ulrich we własnej osobie, choć już zmarłej sześćdziesiąt lat temu, z fosy wywleczony, bardzo niefotogeniczny, przez specjalistę z powiatowej komendy był fotografowany en face, trois-quatre i z profilu. Jedną czy dwie osoby prokurator o coś tam pytał, nie wysilając się raczej. Znał tych ludzi i takie przypadki. Sprawa jasna, więc co tu pytać.

Coś nabazgrał na kartce papieru. Ktoś z miejscowych, proboszcz, sołtys, miejscowy posterunkowy MO albo junak, co wydobyl truchło z wody, podpisał to jako świadek i tyle. Nakazał tylko zanieść trupa do tych dawnych stajni, gdzie teraz były garaże i odjechał.

Jakiś czas później on sam, a może pomniejszy urzędnik, przywiózł pisemną decyzję. Zwłoki należy pogrzebać na cmentarzu, a kosztami pochówku obciążyć gminę. Causa finita. Kłopot spadł na proboszcza. Nie dość, że sam odkrył, to teraz miał od prokuratury za swoje. Kulawy mówił o nim z niechęcią. Wyraźnie go nie lubił.

Ludzie odetchnęli. Bo to nic przyjemnego – prokurator groźnie chodzący po wsi z milicjantem patrzącym spod daszka. A do tego fotograf z fachową kamerą, rzucającą błyski na lewo i prawo. Czy to nie ten aparat właśnie natchnął chłopaków do różnych pomysłów, gdy rozważali miniony dzień przy kieliszku w gospodzie?

Może tam i niejednemu płonęła czapka na głowie, ale kto by się bał. Co taki prokurator może, kiedy nie ma dowodów? Może mu najwyżej naskoczyć. Dzień, owszem, był trudny, lecz już go mieli za sobą i każdy następny kufelek wzmacniał chęć pokazania sobie i światu, kto tu pan i kto rządzi. Lecz ten festiwal nastrojów z powodu późnej pory odłożono na jutro.

Przekonany, że opowieść dotarła do końca, słuchałem już nieuważnie. A był jeszcze ciąg dalszy. Za późno się połapałem, że akcja dopiero nabiera rozpędu, więc uciekł mi ten szczegół, kiedy – czy między pierwszym a drugim przyjazdem prokuratora, czy raczej później, gdy już sprawę umorzył – zdarzyło się to, o czym wolałbym nie słyszeć, a co było sednem tej opowieści.

Jest ona w mojej pamięci, jak już wspominałem, spięta kłamrą dwóch fotografii. O pierwszej już była mowa. Oglądałem ją wielokrotnie i znam niemal na pamięć. Natomiast z drugim zdjęciem jest tak, że go nigdy nie widziałem na oczy, tylko Kulawy mi opowiedział tak dokładnie, jak mu pozwalał jego język wymiętoszony, pogię-

ty, nieostry. Jakby je wydobył spomiędzy świstków w portfelu albo wprost z brudnej kieszeni – strzęp światłoczułego papieru.

Nie wiedziałbym nawet, co w ogóle przedstawia, gdyby nie jego słowa, które – jak wywoływacz – wydobyły z niej kontur, co tu kryć, nieprzyjemny. Tak je właśnie zobaczyłem, nie widząc wcale. Wytarte, wypalcowane, nieświeże.

Nie mam pojęcia, więc jedynie zakładam, że zrobiono je, gdy prokurator odbębniwszy swe dochodzenie, nie ustaliwszy sprawców, nie stwierdziwszy szkody społecznej ani osób pokrzywdzonych, pojechał już sobie.

Następnego dnia po robocie spotkali się znowu, a jeden nawet przyniósł swój aparat ruskiej produkcji; jakąś zorkę, smienę lub kijew, żeby w razie potrzeby sfotografować ich tryumf nad prokuratorским bałakiem. Przy jednej albo dwóch buteleczkach wszystko ustalili i póki jasno, kompania poszła ku tym dawnym stajniom.

Nic mi nie mówiły imiona (również damskie), które Kulawy wymieniał. Nie zapamiętałem żadnego i dalej nie wiedziałem – był wśród nich, czy raczej podglądał z daleka, czy tylko powtarzał usłyszaną opowieść?

Chłopaki łatwo uporali się z kłódką i taki był początek zabawy. Na światło dnia wyniesiono to, co niegdyś było grafem Hansem Ulrichem von Schaffgotsch, a teraz zeszywniałe na amen, nie miało nic do gadania.

Bezbronne, ale też śmieszne w strzępach zakietu i spodni, bez butów na stopach z niekompletnymi palcami, z kępkami włosów na czaszce ledwie obciągniętej skórą, z zębami wyszczerzonymi pod resztką brody i wąsów. Siafgocz.

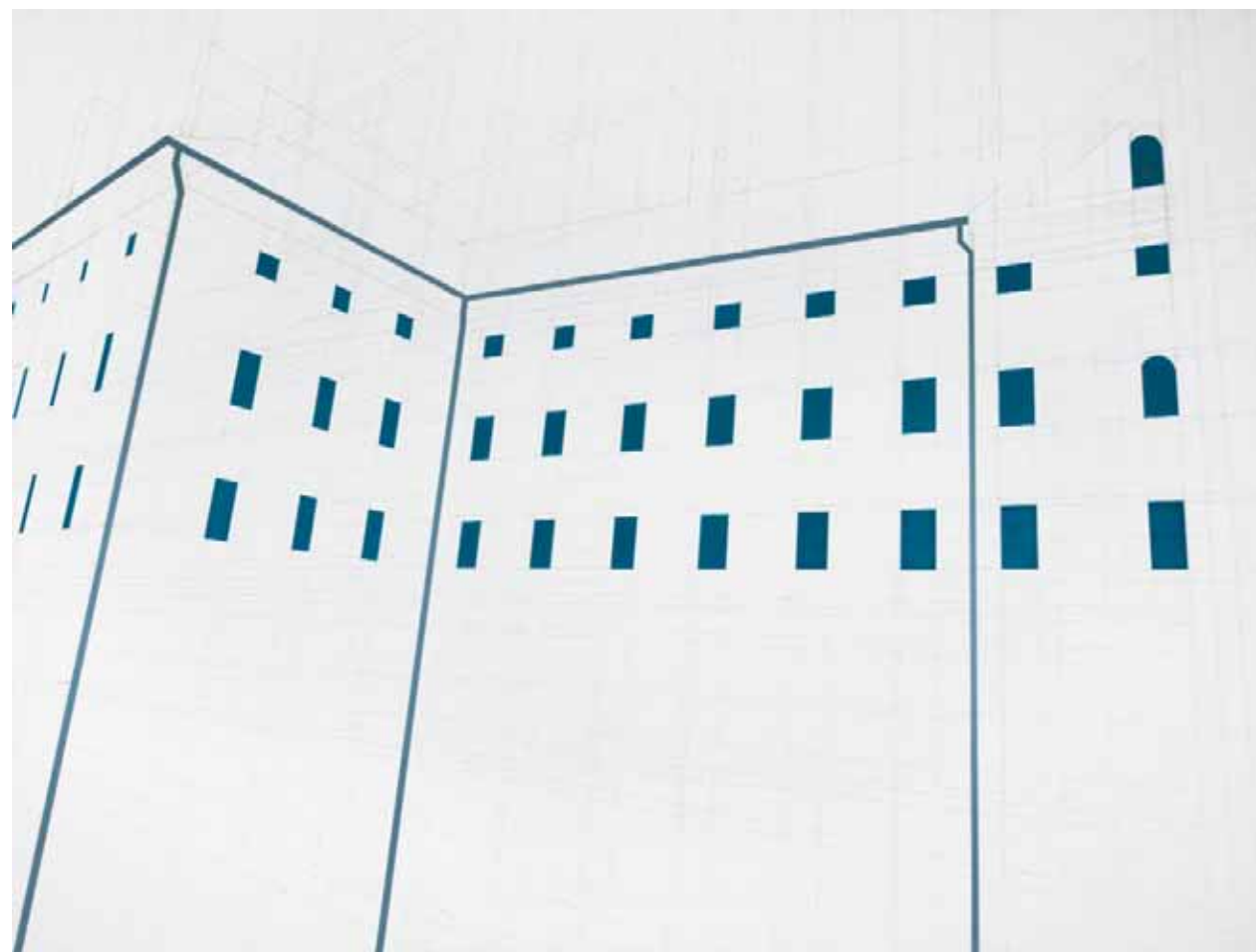
Czy rzeczywiście – jak twierdził Kulawy – ktoś tam nawet z trupem zatańczył?

Gdyby znał filmy Wenera Herzoga, pomyślałbym, że sobie z *Herz aus Glas* zapożyczył ten szczegół. Ale o Herzogu chyba nie słyszał. Mówił raczej o tym, co widział, albo co słyszał, bo sam, z tą powłóczącą nogą i kulą, do tańca się nie nadawał.

Mogło być tak, albo zupełnie inaczej, tego się już nigdy nie dowiem. Podobnie jak nigdy – chyba że przez nadzwyczajny przypadek – nie zobaczę tej fotografii, która uwieczniła ich dzieło. Ale Kulawy ją widział. Zresztą – wszyscy widzieli. Żadna tajemnica.

Pewnie było więcej odbitek, a nawet ujęć, bo gdy jest aparat pod ręką, a w nim rolka filmu, dlaczego by nie zrobić następnego. Ale to konkretne cieszyło się największą popularnością dzięki dowcipowi, którym je uświetniono. Po tańcach, a może jeszcze przed nimi, postawili grafa wśród siebie, przytrzymali do pionu, a na dowód, że go traktują po ludzku, wsadzili mu między zęby zapalonego papierosa.

Sam nie wiem, czy chciałbym zobaczyć to zdjęcie o kiepskiej ostrości, pogięte, wymiętoszone w kieszeniach. Tak jak nie wiem, czy chcę wierzyć w tę opowieść, zdaną w języku również wymiętoszonym, pogiętym i dla mnie nieostrym? Nie wiem. Nie ważne. Co usłyszałem, powtarzam tylko, jakbym wyrzucał z pamięci.



Marian Solisz

Kreski I, 2005, ołówek, olej, płótno, 200 cm x 265 cm

Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Dobrawa Lisak-Gębala

Pokusa czytania

polifonicznego

O kilku wierszach
Stanisława Barańczaka

Gdy przegląda się *Zapiski zniechęconego zoologa*, nietypowa, a zarazem zaskakująco regularna forma jednego z wierszy od razu przykuwa wzrok:

Choć ma w Zasadzie na Ryja Fasadzie
Zero
Jałowe,
Knur jak dzień długi w myślach składa Fugi
Cztero-
głosowe.

Świnia (Zupełne zezwierzęcenie)

Czy kluczem do zrozumienia tej konstrukcji jest zacytowany fragment końcowy sugerujący związek z arcytrudną formą czterogłosowej fugi? To z pozoru błahe pytanie przerodzić się może w próbę podjęcia kwestii, która wywołuje wiele kontrowersji, mianowicie – czy i jak możliwe jest zaadaptowanie konstrukcji muzycznych w tekście poetyckim. Kwestia ta przywodzi również ważne pytanie metodologiczne o prawomocność „muzykologicznej” analizy dzieł literackich. Moim celem nie będzie jednak roztrząsanie tego problemu na płaszczyźnie teoretycznej, lecz skupienie się na szczególnym przypadku obecności struktur *quasi*-polifonicznych w niektórych wierszach Stanisława Barańczaka, co wydaje się zadaniem ryzykownym, gdyż w kręgu zainteresowania pozostawać będą teksty, które, w przeciwieństwie do utworów niepodważalnie „muzycznych” w intencji samego autora (na czele z cyklem *Podróż zimowa*), swoje potencjalne związki z typowo muzycznymi strategiami kształtowania materiału dźwiękowego ujawniają podczas ukierunkowanej lektury.

„Polifoniczność”, o której tu mowa, stanowi o tyle nietypową realizację „muzyki w literaturze”, kojarzonej często ze zjawiskiem rytmu, rymu, aliteracji, że trzeba

„Polifoniczność” [...] stanowi o tyle nietypową realizację „muzyki w literaturze”, kojarzonej często ze zjawiskiem rytmu, rymu, aliteracji, że trzeba ją w pierwszym rzędzie dostrzec, nie zaś usłyszeć.

ją w pierwszym rzędzie dostrzec, nie zaś usłyszeć. Zdziwienie niezwykłą edycją tekstu, pojawieniem się charakterystycznych znaków typograficznych, prowadzi bowiem do refleksji nad celowością zastosowania tego typu zabiegów. Można wyodrębnić szereg wierszy Stanisława Barańczaka, w których muzyczne odczytanie conceptów, wydaje się przynosić interesujące rezultaty. Tego typu hipotetyczne interpretacje nie odsyłają wszakże do konkretnych muzycznych intertekstów, a najwyżej do gatunkowego wzorca fugi, czy ogólniej – dzieła utrzymanego w fakturze polifonicznej, zbudowanego zgodnie z techniką kontrapunktu. O związkach współczesnej poezji z tradycją barokowego conceptyzmu, również w kontekście twórczości Barańczaka, napisano wiele. Poetycki concept, bazujący często na powtórzeniu, gradacji, przeobrażeniu (czasem paradoksalnej inwersji),

w muzyce może zostać przyrównany do pewnego załączkowego pomysłu muzycznego (*inwencja* to w końcu nazwa prostego gatunku polifonicznego), który w wyniku kolejnych przekształceń i imitacji rozbudowuje się w całe dzieło. Concepty Barańczaka, polegające na wariacyjnym opracowywaniu elementarnych motywów, nie rzadko okazują się konstrukcyjnie bliższe muzyce właśnie, nie zaś barokowej poezji. W wielu przypadkach, z których kilka tu zaprezentuję, jego sposób wykorzystywania zarówno brzmieniowych, jak i graficznych możliwości tekstu przywodzi na myśl wertykalną organizację fraz, chęć zderzania i zazębiana ze sobą kolejnych „głosów”, dających się wyodrębnić w linearnym zapisie.

Tak jest w cytowanym już wierszu satyrycznym *Świnia*, gdzie poeta sam niejako zachęca do rozszyfrowania zagadki uporządkowanej formy zgodnie ze wskazówką ostatnich wersów. Pozostaje jednak pytanie, jak należałoby ów tekst „usłyszeć”. Znamienna jest ciągłość zapisu bez podziału na strofy mimo obecności powtarzalnych schematów rymów i akcentacji – jak w fudze dla wyodrębnienia kolejnych ogniw potrzeba analizy przebiegu poszczególnych głosów. Podział zdań na różnej długości wersy wbrew jednostajnemu rytmowi wiersza przyciąga uwagę. Potajemnie czczonym zajęciem knura miało być układanie

Dobrawa Lisak-Gębala,
ur. 1984. Absolwentka
kulturoznawstwa i filologii polskiej.
Doktorantka na Uniwersytecie
Wrocławskim. Mieszka we
Wrocławiu.

czterogłosowych fug, nie sposób jednak nie dostrzec, że w kolejnych trzech wersach właściwie zauważyć można zaledwie „trzy głosy” – rozpisane w układzie pionowym niczym w partyturze, gdzie dodatkowo izolowane wyrazy tworzące drugi i trzeci wers odsunięte zostały od krawędzi, co stanowić może sugestię wejścia głosu z opóźnieniem i dłuższego trwania dźwięku. Gdy przyjąć z kolei rymy za wskaźnik delimitacyjny, okaże się, że faktycznie odnaleźć można również i czwarty „głos”. W każdej strofie analogicznie wewnętrzne rymy wyznaczają bowiem dwa człony w najdłuższym wersie (Zasadzie-Fasadzie, długi-Fugi), dzieląc go niejako na dwa „głosy”, z których drugi imituje „temat” pierwszego. Muzyczny koncept w *Świni* ma wyraźny charakter satyryczny, bazuje na zabawie formą tekstu. „Polifoniczne” odczytanie skłaniające do „usłyszenia” wiersza jako odśpiewanego przez kilka głosów potęguje efekt komiczny. Krzesimir Dębski, twórca muzyki do wokalnejszej wersji *Biografiolów* Barańczaka, podkreślił ludyczny charakter tekstu, rozdzielając linearny oryginał na przeplatające się partie sześciu męskich głosów.

Gdy zabawa muzyczną konstrukcją zostaje zderzona z poważną wymową wiersza, powstaje groteska, którą Barańczak świadomie wykorzystywał we wcześniejszej twórczości, kreując w tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* wizję samotnego bohatera snującego swoje rozważania na tle natrętnej pieśni konformistycznego tłumu, masy, o którą trzeba ocierać się na ulicy, wśród której trzeba grzęznąć w niekończących się kolejkach:

Niech Pan zajmie mi miejsce,
którego mam tak mało
między tym ze świecznika
a tym ze śmietnika
(bo stoją bliżej siebie, niż na to wygląda,
z ich ciał, zbratanych ściskiem, ten sam śpiewa pot:

choć cię dławimy
choć cię dławimy
ale cię zbawimy
ale cię zbawimy)

(*Niech Pan zajmie mi miejsce*)

Kolejne trzy pary strof zbudowane są analogicznie, po „muzycznej” zapowiedzi w końcówce nieregularnego fragmentu („zabrzmi wzrok”, „skanduje krew”) następuje rytmiczna pieśń tłumu, której skandowanie podkreśla dodatkowo rozstrzelony druk, zmieniają się tu tylko pary przeciwstawnych znaczeniowo, a pokrewnych w brzmieniu czasowników (ranimy – chronimy, kaleczymy – leczymy, tratujemy – ratujemy). Argumentowanie na rzecz „polifoniczności” tej konstrukcji stanowi trud-

Koncepty Barańczaka
polegające na
wariacyjnym
opracowywaniu
elementarnych
motywów nierzadko
okazują się
konstrukcyjnie bliższe
muzyce właśnie, nie
zaś barokowej poezji.

niejsze zadanie, skoro tłum został w kolejnym z *Wierszy nabywczycy* określony wprost jako „chór powszechnej tragedii” (*Za czym państwo stoją*). Przeplatanie się *epeisodiów* i *stasimonów* w tragedii polegać miało właśnie na pojawianiu się między częściami dialogowymi czy monologowymi pieśni chóru. „Polifoniczność” musiałaby z kolei bazować nie na przeplataniu, lecz na współczesności „głosów”. Ponownie wskazówką może być tutaj forma zapisu, czyli wydzielenie zbiorowej pieśni nie tylko poprzez umieszczenie w osobnej strofie i zwiększenie odstępów między literami, ale przede wszystkim przez wzięcie jej, wraz ze zdawkowym opisem wyglądu tłumu, w jakże wymowny nawias. Głównym „głosem” pozostaje wypowiedź bohatera, stanowiąca z pozoru próbę nawiązania kontaktu z kimś stojącym w kolejce, w końcowym fragmencie ujawniająca jednak swój *quasi*-modlitewny charakter, „Niech Pan mi zajmie miejsce” przechodzi tu bowiem w apostrofę „i tak powrócę, Panie”. W tym kontekście irytująca pieśń stłoczonych przed sklepem tworzy dźwiękowe tło, upodabniając się do *basso ostinato*, stałego motywu w wariacjach ostinatowych towarzyszącego głównemu, wciąż zmieniającemu się głosowi.

Teatralny wymiar opisanej konstrukcji bazuje na fackie, iż można z łatwością zidentyfikować wykonawców odrębnych „partii”. Podobnych wydziałonych w nawiasie fragmentów znajduje się w tekstach Barańczaka wiele, atrybucja nie będzie jednak już tak oczywista, gdy wtrącony drugi „głos” wyraża prawdy ogólne, jak w kolejnym z *Wierszy nabywczycy* – *Każdy może stać*. Tok opowieści o kobiecie, która zmarła na zawał serca stojąc w kolejce do sklepu mięsnego, konsekwentnie przerywany jest ciągiem wstawek prezentujących swoisty rodzaj rozumowania indukcyjnego: „(karkówka to mięso) [...] (mięso to białko) [...] (białko to życie) [...] (życie to walka)”. Zabieg konkatencji wyraźnie uspoźnia i rytmizuje drugi „głos”, przeciwstawiając go pierwszemu o toku swobodnej narracji. Przeplatanie się rywalizujących „głosów” przywodzi skojarzenie z techniką kontrapunktu, adekwatność zastosowania tego terminu wiąże się rzecz jasna z uznaniem zasadności lektury wiersza w układzie pionowym jako równoczesności przebiegu „głosu głównego” i drugiego „głosu” wydzielonego nawiasami. Zasada *nota contra notam* zostaje tu zastąpiona przeciwstawianiem nie pojedynczych słów, lecz całych fraz, dodatkowo kolejność wejścia „głosów” ujawniająca się przy linearnej lekturze ponownie sugeruje prezentację odpo-

wiedzi drugiego „głosu” z opóźnieniem, tak typowym przecież dla form wykorzystujących technikę kontrapunktyczną i imitację.

Podobna rywalizacja wyraźnie wydzielonych dwóch „głosów” widoczna jest we wcześniejszym wierszu Barańczaka, w *Pajęczynie* z tomu *Jednym tchem*. Drugi „głos”, podobnie zaznaczony nawiasami, swe zrytmizowanie tym razem zawdzięcza w szczególności powtarzalnym schematom akcentacyjnym z rymami oksytonicznymi:

jeszcze
jest żaglem rozpiętym od liścia do liścia,
sitem świtu (więc rymujemy,
póki czas), strzechą,
która cedzi gwiazdy w noc sierpniową (bo
jutro już), zimowym
wzorkiem (nie będzie nas) na szybie.

Ów kontrapunktyczny passus kusi do analizy odczuwalnie „muzycznego” uporządkowania wiersza podług terminologii muzykologicznej. Tekst ten zbudowany jest na zasadzie rozwijania trzech głównych motywów, wymienionych w dwóch pierwszych wersach („Pajęczyna, symetryczna, / śmierć”), tworzących „temat” w kolejnych ogniwach poddawany imitacji i przekształceniom, co znamienne jednak opracowywanie „motywów czołowych” odbywa się poza warstwą brzmieniową, w sferze asocjacji wyraźnie wizualnych, stąd „muzykologiczne” ujęcie słusznie wyda się metaforyczne, potencjalnie li tylko zakorzenione w samym wierszu. *Pajęczyna* przypomina fugę, której skrótowa część pierwsza to ekspozycja „tematu”, zaś zacytowany urywek to „polifoniczna” część druga. Wyliczenie przyrodniczych obrazów symetrii w tym fragmencie spleta się już ze złowrogą zapowiedzią drugiego „głosu”, który, targając spokojny wywód, zwiastuje dalszy tok skojarzeń, skłaniających się już wyraźnie, nie tylko ku rozwijaniu asocjacji ewokowanych przez słowa „pajęczyna” i „symetryczna”, lecz również ku trzeciemu motywowi – „śmierci”. Stąd w kolejnej strofodzie pojawi się obraz tarczy strzelniczej, celownika w samolocie czy koncentrycznych pęknięć na szybie przebitej wystrzałem. Tu wyznaczyć można część trzecią polegającą na dalszym przekształcaniu tematu przy zmianie „tonacji” emocjonalnej, zagęszczeniu napięcia, co kojarzy się z zastosowaniem *stretta* – nakładania kolejnych wejść tematu. Część końcowa wiersza wykazuje podobieństwo z typowym wzorcem kody:

Barańczak jest poetą
o skłonnościach
do muzycznego,
nierzadko
wielogłosowego,
rozplanowywania
tekstu poetyckiego.

pajęczyna, koncentryczne kręgi: tak
narasta ból; odśrodkowe promienie:
taką gwiazdą martwą się upada;
symetryczna śmierć;
harmonijna hańba;
upodlenie uporządkowane;

czujesz tylko muśnicie na twarzy.

Powtórzone zostaje tu temat w swojej kanonicznej postaci brzmieniowej złożonej z trzech kluczowych słów, przywołujących zarazem triadę podstawowych obrazów, co przypomina charakterystyczny dla części końcowej fugi powrót tematu w tonacji głównej. Specyficzne aliteracje „symetryczna śmierć”, „harmonijna hańba”, „upodlenie uporządkowane” swym brzmieniem, niejako usprawiedliwiający paradoksalne, niemalże oksymoroniczne połączenia, wieńczą tekst niczym ciąg słupów akordowych kadencji.

Dostrzeżona „muzyczność” formy *Pajęczyny* wpływa na dynamikę czytania postępującą za charakterem kolejnych ogniw, stopniem ich „gęstości”. Swoista dla tego wiersza oscylacja podstawowych elementów – sensów, brzmień, obrazów – w ramach nadrzędnej zdyscyplinowanej konstrukcji to cecha powracająca w wielu utworach Stanisława Barańczaka, który zdaje się rozmiłowany w możliwości połączenia komplikacji i prostoty, jednolitości i ciągłej innowacji dzięki przekształceniom oraz nawarstwieniom wciąż przeobrażanych wersji tych samych motywów. Czasem ta strategia przypominać będzie cykl wariacji, czasem ciążyć będzie się, jak w cytowanych tu przykładach, raczej ku technice imitacyjnej i polifoniczności. Barańczak dał się poznać jako mistrz kształtowania tekstu jako „partytury literackiej” konkretnego dzieła muzycznego (odsylam tutaj do prac Andrzeja Hejmeja), ale swoista, bliska kompozycji muzycznej, nadorganizacja wiersza obecna jest również w utworach, które nie wykazują podobnych bezpośrednich nawiązań, co wskazywałoby na to, iż Barańczak jest poetą o skłonnościach do muzycznego, nierzadko wielogłosowego, rozplanowywania tekstu poetyckiego. Nieobca jest mu również pokusa polifonicznej lektury, czego dowód stanowi szkic o poezji Karpowicza z 1971 roku zatytułowany *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*, w którym charakterystyczną dla tego twórcy wieloznaczność autor *Chirurgicznej precyzji* opisuje właśnie w kategoriach polifoniczności i fugi.

Bartosz Małczyński

Bruno Schulz

komentarze na marginesie muzyki

*Ty, obca: muzyko. Ty nas przerastający
przestworze serca. Nasza najtajniejsza sprawa...**
Rainer Maria Rilke

W opowiadaniach Brunona Schulza nie napotkamy wielu fragmentów odnoszących się w szerszym zakresie do muzyki. Autor *Jesieni* to poeta osobliwych obrazów, „genialnych gryzmołów”, „kapitałnych rysunków”, a jeśli już wirtuoz, to nade wszystko wirtuoz słowa rozedrganego z tęsknoty za swą utraconą macierzą. Co prawda, w *Ojczyźnie* odnaleźć można historię, której głównym bohaterem jest człowiek szybko awansujący „z grajka kawiarnianego, szukającego byle jakiej pracy, [...] na pierwszego skrzypka opery miejskiej”, ale ani jego profesja, ani sama muzyka jako taka nie stanowią ośrodka opowieści. Dowiadujemy się jedynie, że ów człowiek żyje w dobrobycie, z uzasadnioną wiarą w perspektywę przejścia w przyszłości „laseczki dyrygenta” – i na tym wątek muzyczny urywa się. O ile jednak w *Skleпах cy-namonowych* muzyka jest niemal nieobecna jako temat (a wszelkie flety, trąbki, grzechotki i kołatki pojawiają się tam raczej akcydentalnie), o tyle *Sanatorium pod Klepsydrą* zawiera kilka akapitów, w których motyw muzyczny został podjęty w sposób rekompensujący z naddatkiem wyrażone powyżej poczucie braku i jednocześnie pozwalający mówić o nadzwyczajnej wręcz muzykalności Brunona Schulza.

*Tłum. M. Jastrun.

W czwartej części inicjalnego opowiadania *Księga* czytamy o tym, jak mały Józef „gdzieś w zaraniu dzieciństwa” odnajduje przypadkiem „starą, zaginioną Księgę”, ów „święty oryginał”, „Autentyk”, który kilka tygodni wcześniej utracił z oczu, a który stanowił dla niego jaśniejący horyzont egzystencji, początek i koniec wszechświata, „nieobjęty transcendent”, nazywający wszystko dookoła, sam będący jednakże nie do nazwania. Oburzony bluźnierstwem, jakiego się dopuszczono (domownicy wydzielali z Księgi kartki i wykorzystywali je do zawijania mięsa i innych potraw), chłopiec porywa resztki tej relikwii, a następnie ucieka, zrozpaczony i podniecony, do swego pokoju. Tam wertuje „od ekstazy do ekstazy” kilkanaście ocalałych stronic, na których czyta między innymi o „cudownym leku na wszystkie choroby i ułomności” oraz pielgrzymujących ku niemu kalekach, którzy powracają ze swoich wędrówek jako szczęśliwi ozdrowieńcy. Świadomość chłopca konkretyzuje w czasie lektury prozaiczną codzienność zapomnianych „smutnych miasteczek”, gdzie krótkowzroczny, bezbarwny szewc jest „do cna szewcem” i nikim innym, nikim więcej, a koty przebiegają drogi wszystkim mieszkańcom przywiązanych „do swych małych losów” i piszącym listy nie wiadomo do kogo.

Józef odwraca kolejną stronicę i właśnie wtedy rozlegają się pierwsze akordy muzyki nie z tego świata. Dokonuje się upragnione, wyczekiwane wskrzeszenie mitu, przekroczenie granic codzienności i zwyczajności. Myśli chłopca unoszą się ku „regionom czystej poezji”: „Były tam harmonie, cytry i harfy, ongi instrumenty chó-rów anielskich, dziś dzięki postępowi przemysłu udostępnione po popularnych cenach prostemu człowiekowi, bogobojnemu ludowi dla pocieszenia serc i godziwej rozrywki”. W tej melodii Księgi rozplywa się granica pomiędzy instrumentami niebiańskimi a tandetnymi, tanimi produktami kultury masowej, owocami gospodarki rynkowej, „prawdziwymi cudami techniki”. Zanika ponadto różnica między aniołami a ludźmi prostymi i wiernymi, których serca oraz ciała pocieszyć, ocalić, wznieść w przestworza może tylko muzyka, najprawdziwsza z komunii i religii, transcendentna i immanentna zarazem, fizyczna i metafizyczna – jedność ucieleśniona w rytmie i melodiach.

Entuzjazm chłopca, już i tak znacznie podsycony, podniecają dodatkowo obrazki przedstawiające katarzynki. W oczach Józefa katarzynka to instrument ze wszech miar pożyteczny. Nie dość, że pięknie przyozdobiony i wydający z siebie odgłosy, które przypominają „szlochające słowiki” (a więc ptaki wyśpiewujące śmierć), to jeszcze wyjątkowo pomocny kalekom i inwalidom w pozyskiwaniu pieniędzy. Uwagę chłopca przykuwa zwłaszcza jeden szczegół – wyraz twarzy muzykujących starców. Ich fizjonomie to strawy życia niemal w całości spożyte przez czas. To nietrawne pajęczyny, zza których wy-

Bartosz Małczyński, ur. 1978. Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Redaktor naukowy sześciu monografii zbiorowych poświęconych literaturze i filozofii. Członek Stowarzyszenia Edukacji i Inicjatyw Obywatelskich „Chiazm”. Mieszka w Opolu.

glądają niewyraźne i znieruchomiałe oczy pełne łez. To w końcu kory drzew, popękane, choć niewinne, pachnące już tylko „deszczem i niebem”. Ci brodaci staruszkowie wędrują pochyleni pod ciężarem swych katarynek i nie pamiętają ani swoich imion, ani dziejów. Muzykanci Schulza to śpiewne widma dokąś zmierzające (być może ostatecznie donikąd), cienie błędzące po podwórzach, ulicach, skrzyżowaniach, ciągle pośród ludzi, którymi sami przestali już być.

Kataryniarze nigdy nie odgrywają piosenek od początku, zaczynają zawsze od miejsca, na którym poprzestali. Wiedzą doskonale, jaka przestrzeń i jaki czas są najodpowiedniejsze ku temu, aby zakręcić kołem przeznaczenia i w ten sposób ponownie nadać myślom oraz troskom przechodniów odwieczny rytm sfer. Wśród ludzi kataryniarze Schulza wygrywają jedynie piosenki miłosne, zmieniając dzięki nim sens świata wedle własnej (bez)woli. To ubrani na czarno czarodzieje, a jednocześnie mędracy śledzący wędrówki gwiazd i żalobni aniołowie, którzy wyśpiewują melodie zaświatów, aby roztańczyć zrezygnowane, zobojętniałe tłumy, roztańczyć je do śmierci. Bo przecież, jak czytamy w *Emerycie*: „Nie można przejść obok żadnej katarynki, żeby nie tańczyć. Nie z wesołości, ale ponieważ jest nam wszystko jedno, a melodia ma swoją wolę, swój uparty rytm”.

Sami kataryniarze również mają w tym własny cel. Z części piątej *Księgi* dowiadujemy się, że poszukują oni swej „apostołki” i „matki duchowej”, a więc w istocie – powracają z długiej drogi, której kresu ciągle nie widać. Schulzowscy muzykanci to także Odyseusze przemierzający bezkresne morza i czarne lasy w trudnych podróżach ku najwierniejszym – koniecznie muzykalnym – Penelopom.

Kolejną muzyczną mikroopowieść Brunona Schulza stanowi fragment pochodzący z drugiego rozdziału *Wiosny*. Rzecz dzieje się, jak wskazuje tytuł oraz pierwsze słowa opowiadania, wczesną wiosną, ale wiosna to szczególna. Jej partytura napisana została „amarantem szczęśliwych telegramów stamtąd” i być może z tego właśnie niedookreślonego względu miała ona „odwagę wytrwać, pozostać wierną, dotrzymać wszystkiego. Po tylu nieudałych próbach, wzlotach, inkantacjach chciała się wreszcie naprawdę ukonstytuować, wybuchnąć na świat generalną i już ostateczną”. Wiosna Schulza to domorośla pieśń nad pieśniami, hymn pełen „myślników, westchnień i wielokropków”, którego sens łatwo zagubić „we wszystkich wersjach, w tysiącnych alternatywach”, w „trelach i świergotach” ja-

Kataryniarze Schulza to
śpiewne widma dokąś
zmierzające (być może
ostatecznie donikąd),
cienie błędzące po
podwórzach, ulicach,
skrzyżowaniach, ciągle
pośród ludzi, którymi
sami przestali już być.

kichś tajemniczych ptaków, wśród znaków jak najbardziej dosłownych, a jednak trudnych do odczytania.

Ale do sytuacji, ku której zmierzam od początku, dochodzi pewnej „przedwiosennej” nocy, nocy „dzikiej i rozprzestrzenionej”, kiedy to Jakub zabiera ze sobą swego syna „na kolację do małej restauracji ogrodowej, zamkniętej między tylnymi murami ostatnich domów rynku”. Za tymi właśnie „ostatnimi domami rynku” ojciec i syn wspólnie wpatrują się w labirynt gwiazd, obaj „zdezorientowani w pustych przestrzeniach atmosfery”, które nie układają się nad nimi w formę jakiegoś sensownego wzoru. Ojcowskie spojrzenie w rozgwieżdżone niebo jest przepełnione zadumą i „gorzką troską”. Nad miastem unosi się smutek „pustkowi gwiezdnych”, pod kopułą których – na prawach lustrzanej imitacji – świecą lampy uliczne. Bohaterowie tej opowieści Schulza w swym samotnym zamysleniu mogą słyszeć jedynie „daleki szum gwiazd” i syczenie pobliskich latarni, bo rozmawiać już ze sobą nie potrafią, a żadne inne dźwięki nie rozchodzą się w przestworzach. W tej właśnie kosmicznej scenerii spotykamy kolejnych Schulzowskich muzykantów.

Siedzą oni na estradzie w restauracji ogrodowej i zapijają się piwem. Nie rozmawiają ani ze sobą, ani z nikim innym. Są zatopieni w myślach lub pogrążeni w bezmyślności. Nie wiadomo, czy to już koniec, przerwa w koncercie, chwila wytchnienia, czy może ci grajkowie kawiarniani w ogóle jeszcze nie zaczęli grać tego wieczoru. Przy biało nakrytych stołach ludzie spożywają posiłki, pobrząkując cicho sztućcami... W tej fazie lektury można już zauważyć, że Schulzowscy muzykanci to każdorazowo postaci tajemnicze i wyobcowane, a przez to swoiste i frapujące: wędrowcy odwiecz-

Schulzowscy
muzykanci to także
Odyseusze
przemierzający
bezkresne morza i
czarne lasy w trudnych
podróżach ku
najwierniejszym –
koniecznie muzykalnym
– Penelopom.

nie powracający do swych upragnionych macierzy tudzież opilcy siedzący w centralnym miejscu ziemskiego mikrokosmosu, nie zmierzający donikąd, ciągle tylko czegoś wyczekujący. (Same natomiast instrumenty, ich „wymowne, smukłe i wcięte w tali” kształty lub porzucone ciała, stanowią urzekającą reprezentację kobiecej sfery istnienia. Raz to o imieniu Penelopa, a w innym przypadku – Daisy lub Małgorzatka...) Grajkowie Schulza są skupieni wyłącznie na sobie i otępiali. Dlaczego otępiali? Od nadmiaru alkoholu, jakiejś tęsknoty czy może od bezustannego wsłuchiwania się w siebie lub w ów biały szum ciemnych sfer, rozchodzący się równomiernie w całym paśmie kosmosu, od nicości po nieskończoność? Trudno byłoby odpowiedzieć jednoznacznie na to pytanie.



Bruno Schulz, *Kataryniarz na podwórzu*
Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie
© Copyright by Marek W. Podstolski*

Cisza nocy przenika wszystko. I choć czasem pojawiają się ze strony muzyków chęci i próby jej przezwyciężenia, to jednak ciągle nie jest to najodpowiedniejsza chwila; nie jest to pora metafizycznej pełni, mimo że księżyc kulminuje tego wieczoru „coraz bardziej magiczny i transcendentalny”. Głósów serc nie da się zestroić ot tak, w strachu, niepewności ani na próbę. Alienująca rzeka nocy płynie więc dalej w ciemność swych źródeł. Jej biegu nie odwraca się na zawołanie, dlatego jedyną rzeczą, jaką można w tej sytuacji uczynić, to w otępiałym spokoju oczekiwać aż niespodziewanie, „w ciszy i odpływie myśli”, coś się wydarzy.

I tak też się dzieje. Kobięce ciała instrumentów (z początku portretowane jako dziecięce, niedojrzałe, osierocone) budzą się nagle, same z siebie do nielegalnego

*Redakcja kieruje serdeczne podziękowania w stronę Pana Marka W. Podstolskiego oraz Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie za wyrażenie zgody na publikację rysunku Brunona Schulza.

tańca, powstają z przydługiego snu opuszczenia, aby narzucić wszystkiemu dookoła swą wolę, pełnię kosmicznej harmonii. W powiastce Schulza skrzypce oraz wiolonczele trwają zrazu gdzieś „na boku”, w swej małej śmierci na marginesie rzeczywistości, lecz w pewnej chwili – gdy w pobliżu nie ma już nikogo, kto byłby skłonny przyjąć pełnomocnictwo w przegranym z góry procesie o wszystko – ożywają i podejmują na nowo temat odroczonej tymczasowo „sprawy ludzkiej”, figurującej od wieków na wokandzie nocnego nieba. Ten koncert, imitowany i emitowany przez autora *Mityzacji rzeczywistości* na ekranie przerastających nas przestworzy, tę misję kosmiczną przed audytorium „obojętnego trybunału gwiazd”, ów zwierciadlany, muzyczny przypis do prawa gwieździstego nad nami można odczytywać jako świadectwo serdecznej odpowiedzialności i szlachetnego poświęcenia. Muzyka sama wciela się w instrumenty i pobudza je do gry. Pragnie nie tylko towarzyszyć finałowi tego spektaklu na prawach tła, lecz uzasadnić, usprawiedliwić, a w końcu niewinnic i ocalić całą tę nędzną, zbankrutowaną „ludzką imprezę”. Nadaremnie, gdyż ekspansywna, pełna coraz większych pretensji i ambicji cicha noc niweczy wszystko, łącznie z perspektywą uzyskania jakiegokolwiek pomocy. Przedwiosenne *mare tenebrarum* Brunona Schulza jest cyniczne i triumfujące, „obojętne i nieprzytulne”, barbarzyńskie i wszechobecne. Jakie więc argumenty – słusznie zapytuje Józef – można by „przeciwstawić tym bezdennym pustkowiom”, skoro wyrok zapadł już wcześniej, gdzieś poza salą sądową?

Sens puenty opisanej tu sytuacji pozostaje nieuchwytny dla jej bohaterów, ale przecież nie tylko dla nich. Do stolika, przy którym siedzą ojciec z synem, przysiadła się „pan fotograf” z kuflem piwa. A gdy restauracja pustoszeje, cała trójka rusza w ciszy przed siebie, po drodze nawiedzając jeszcze cukiernię. Zwycięska, cierpliwa noc towarzyszy im nieprzerwanie, ponieważ w tej opowieści nie pozwala ona wymknąć się nikomu.

Adrian Gleń

Słowo o milczeniu...

Poezja Różewicza

Niewyrażalność w języku filozofa jest aktem kapitulacji, przyznaniem, że granice języka nie dają się rozszerzać poza aktualny zakres doświadczenia. Zapadająca tedy cisza jawi się najczęściej jako „substancja” porażki, filozof „nie może – jak pisała Hanna Buczyńska-Garewicz – konsekwentnie bronić absolutności niewyrażalności”, jego prymarnym doświadczeniem musi być „łamanie barier milczenia, znajdowanie sposobu mówienia o dotychczas niewyrażalnym”¹.

Wittgensteinowska aprioryczność w gruntowaniu przestrzeni niewyrażalności wydaje się być równie nie do przyjęcia w refleksji poetologicznej. Cisza jako znak rezygnacji z językowego objęcia rzeczywistości, ujawniająca się poprzez gest niewiary w możliwość deskrypcji narzuca się naszemu myśleniu w postaci wykluczenia „drogi do czytelności”², wyjścia poza myślenie systemowe, *doxae* i *ratio*. Poeta świadomie podważający własny język, dezawuuujący poznawczą moc poetyckiego wyrazu musi wzbudzać niepokój, jego pisanie jest bowiem skandalem godzącym w najbardziej elementarne oczekiwania: potrzebę ładu, sensu manifestujące się w procedurze nazywania.

¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Milczenie i mowa filozofii*, Warszawa, s. 33 (podkr. – A. G.).

² A. Kuncce, *O ciszy, „Anthropos?”* 2005, nr 4–5, s. 5.

Spróbujmy przyrzeć się sytuacji, w której zamiast poetyckiego imienia rzeczy stajemy twarzą w twarz z milczeniem jako konsekwencją niewyrażalności i swoistej „niepotrzebności” pisania. Pisania, które jako transgresywny akt wychodzenia poza język sytuuje cele poezji poza wyrażalnością... A w stronę rozumiejącego milczenia, w którym to stanie człowiek ma możliwość oddzielić się od „złośliwej gadaniny”:

po latach zgiełku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
[...]
[*Zwierciadło*, ZfR, 89]³

Różewiczowski wiersz pisze się „do milczenia” (*Rozmowa*, Sps, 495), bowiem „usta prawdy są zamknięte” i „przyszedł czas/ na milczenie” (*Palec na ustach*, W, 23). Bycie poety to bycie „pęknięte”, z którego wydobywa się niedoskonała (bo nie potrafiąca się „zaczepić o słowo”) poezja (*O pewnych właściwościach tak zwanej poezji*, Sps, 348-349; *W teatrze cieni*, Sps, 407). Nieuchwytność jest udziałem człowieka (*Przesypywanie*, OtD, 9), z połowu pozostają „puste sieci” (Sps, 599). Poeta jest raczej świadkiem zanikania, niebytu, stąd być może bierze swój początek paradoks poetyki negatywnej⁴.

Poeta to ktoś piszący, czy też przeżywający? „Staję się poetą/ kiedy odkładam pióro”, ale po ustąpieniu „poetyckiego stanu pisaniowości” „zostaję/ i dopisuję te słowa” (*Przypomnienie*, Sps, 238-239). Skomplikowanie własnej konstytucji wydaje się jedynie skutkiem ubocznym wobec osiągnięcia bycia milczącego, chwili szczęśliwości poza językiem, kiedy po prostu „patrzę w okno/ zamykam oczy”, być może za ramą tekstu prawdziwie u-dzielam się sobie i światu...

³ Utwory Tadeusza Różewicza przywołuję za następującymi wydaniem: *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944-1994*, posłowie napisał autor, PIW, Warszawa 1995 [NWW]; *Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994 [Sps]; *Opowiadania traumatyczne. Duszczyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979 [OtD]; *Na powierzchni poematu i w środku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1983 [Nppwś]; *Zawsze fragment. Recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998 [ZfR]; *Plaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999 [P]; *Wyjście*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004 [W]. W nawiasie kwadratowym podaję w kolejności: tytuł wiersza lub *incipit*, stosowny skrót wydania i stronę, na której znajduje się odnośny fragment.

⁴ Por. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 184-185.

W milczeniu (czy raczej: zamilknięciu) jedynie człowiek może stać się „miejscem skupienia”.

chciałem opisać
opadanie liści
w parku południowym
[...]
zrozumiałem
płaczące obrazy
milczenie muzyki
tajemnicę okaleczonej poezji

po powrocie do domu
moja ręka zaczęła pisać
wiersz
głuchoniemy
chciał zaistnieć
ujrzeć światło
ale ja nie chcę go pisać
słyszę jak powoli
przestaje oddychać
[NWW, 574-575]

Czasowe rozcięcie i nakładający się nań dysonans poznawczy: „w parku” (wtedy, kiedy byłem blisko rzeczy, *ergo*: zmierzałem ku poznaniu) – „po powrocie” (*ex post*, gdy „moja ręka zaczęła pisać”). „Ręka pisze wiersz sama – zanotował po lekturze Andrzej Skrendo – niejako wbrew świadomości jej właściciela [...]”⁵, co jest chyba obrazem swoistego automatyzmu, może indolencji, w każdym razie czegoś niechcianego ze strony samego poety (wszak ów ostatecznie decyduje się przerwać, „zdusić” pisanie).

Nie będzie epifanii *post factum*, kiedy nie można jej skorelować z rozumieniem, doznaniem *in statu nascendi*. Ów wiersz jawi się tedy raczej jako zapis niemożności zapisania olśnienia, iluminacji, aniżeli „tekstowa epifania niedokończona”. Jako „głuchoniemy” nie jest w stanie do-nieść tajemnicy?! To nie paradoks – jest tylko jeden rodzaj ciszy, w której da się słyszeć dźwięki czyste, „milczenie muzyki”. Osiągniętej po odebraniu sobie „szeleszczącego” języka, który niszczy szlachetną tkankę owej ciszy. W milczeniu (czy raczej: zamilknięciu) jedynie człowiek może stać się „miejscem skupienia”. Myśli i rzeczy.

W ogóle wiersz jest zaledwie przecuciem, lśnieniem ukazującym się, z nagła i przez chwilę, człowiekowi. Jest jak perła, która jest jednocześnie najdoskonalszym opisem perły (zob. Nppwś, 205); zajęty przeto być musi własnym istnieniem, niczym rzecz, która daje się poznać jedynie poprzez własne przejawianie się, i która nie zno-

⁵Ibidem, s. 298.

Czy tam słycać muzykę sfer? Czy coś w ogóle słycać?

si obcego, innego wobec niej języka, funkcjonując tylko poprzez tautologię. Wiersz zatem jest być może „idealnie” oddalony od rzeczywistości. Rozgrywa się w sferze, która niejako *ex definitione* wyklucza możliwość dotarcia i odtworzenia ziarnistej, rozśpiewanej rzeczywistości. W sferze „głuchych” dźwięków języka, który nie zna naprawdę ciszy – „miejsca” skąd wypływa wszelka muzyka... (Tutaj wszak, w papierowym świecie, nawet słowo: „cisza” – jak pisała Wisława Szymborska – „szeleści” ...).

Pisanie wiersza przeto, u Różewicza, tylko pozornie jest ruchem aktywnym, polegającym na żywiole eksploracji, przeciwnie, to jego odwrotność: wygaszanie, zwijanie, ubywanie („Idziemy aleją parku/ ubywa nas z każdym słowem” – czytamy we *Vršackiej elegii*, NWW, 503). W stronę „rozumiejącego milczenia”, w którym dojść może wreszcie do utożsamienia ludzkiego sposobu pojmowania świata (poetyckie widzenie, czucie są tutaj najdoskonalszym analogonem poznawczej aktywności) i samej rzeczywistości:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza
[...]
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści
[P, 11]

Najdoskonalsza poezja, zauważmy, zawiera się wewnątrz rzeczywistości, jest jej przynależną częścią, nie musi być wypowiedzana, istnieje amorficznie w podmiocie⁶. I w milczeniu. Tam ma swoje gniazdo – źródło. Poezja „gnieździ się”, pisze poeta, zatem: tam ma swoje gniazdo, czy też: jest w nim ściśnięta, stłoczona, nie sposób jej stamtąd wydostać?... Może i to drugie, płynące z języka potocznego znaczenie też jest tutaj istotne? W ten sposób poeta wskazuje być może na nieosiągalność, zawierającą się w milczeniu Poezji, na jej uwikłanie. W ciszę, wieczną potencję.

U Różewicza działanie, pisanie egzystencji będzie pracą jałową, a ucieczka w milczenie, które ciszy nie narusza jest doświadczeniem pozytywnym, przynoszącym wiedzę tajemniczą i bolesną zarazem, lecz w tym układzie także i ocalającą (zob. np. *Nie mam odwagi*, NWW, 234)...

Czy tam słycać muzykę sfer? Czy coś w ogóle słycać?

⁶W Różewiczowskich dylematach ścierają się dwie, sprzeczne ze sobą, tradycje romantyczne. Z jednej strony Larmatine'owskie hasło poezji niewypowiedzianej, z drugiej zaś Mickiewiczowskie pragnienie równoczesnego doświadczenia i zaświadczenia.

Joanna Roszak

Bonjour tristesse

– fado i ciężkość serca

Tęsknota, brak wylewności, energia kumulowana nie w żywych gestach, ale w powolnych, przeciągłych ruchach, wykonywanych z pasją, jednocześnie z zaangażowaniem i cierpieniem; *saudade* i sebastianizm – oto elementy narodowej wrażliwości Portugalczyków¹. Aubrey Fitz i Gerald Bell pisali, że w Portugalii dzieci – o łagodnych głosach i medytujących twarzach – zdają się nie znać hałaśliwych zabaw i gier². Mircea Eliade notował: „Ich gesty są posłuszne jakiemuś dziwnemu, niezręcznemu rytmowi – a przecież nie są one spokojne i uładzone. Portugalczycy są melancholijni, zamyśleni, uśmiechają się bez przerwy; są miili, jak wszyscy, którzy noszą w sobie niewytłumaczalny, nie mający przyczyny smutek”³. Ich kraj ujawnia się jako przestrzeń nieodwołalnej melancholii. Wmyślony w krajobraz nadwodny, w wielokrotnej mgłę psychizuje własny pejzaż i pozwala melancholikowi się z nim identyfikować.

Smutne i pełne niepokoju fado przyszło z wyspy nieszczęśliwych. Odpowiadała by Fernandowi Pessoai ekstatyczna ekspresja Marizy. W *Há uma música do Povo*

¹ D. J. Sadlier, *An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the Paradoxes of Authorship*, Gainesville 1998, s. 29.

² A. Fitz, G. Bell, *In Portugal*, Colorado 2010, s. 7. „The very children are quiet, they seem to have no noisy games; the voices are soft, the faces meditative”.

³ M. Eliade, *Świętojańskie żniwo. Pamiętniki II (1937–1960)*, przeł. z franc. I. Kania, Kraków 1991, s. 57.

Smutne i pełne
niepokoju fado przyszło
z wyspy
nieszczęśliwych.

do jego słów – pierwszej piosence na płycie *Transparente* – śpiewa, że poznała odkrywającą nowy rytm „muzykę ludzi”. Prosta melodia, ucząca żyć pocieszycielka, tajemnicza i smutna, sprawia, że dusza dłużej nie płacze, smutek zdaje się błędem we śnie, śnie, który minął⁴. Soares – heteronim Pessoai – w jednym z wpisów swojego dekadentckiego dziennika przywoływał obraz

śpiewaka: „Śpiewał niezwykle łagodnym głosem piosenkę z dalekiego kraju. Muzyka sprawiała, że niezbrane słowa wydawały się znajome. Brzmiało to jako fado dla duszy, choć nie miało z fado nic wspólnego. Piosenka opowiadała, ściszonymi słowami i ludzką melodią, o tym, co jest w duszy każdego człowieka i o czym nikt nie ma pojęcia. Śpiewał jakby sennie, lekceważąc spojrzeniem słuchaczy zastygłych w skromnej ulicznej”⁵.

Impresyjny paradokument poświęcił muzyce *fado* hiszpański reżyser, Carlos Saura⁶. Także obraz Wima Wendersa, *Lisbon Story*, przedstawia miasto, które przybliża się lub oddala z każdym obrotem korbki, ludzi, którzy z każdym krokiem to przybliżają się do miasta, do siebie nawzajem i do siebie samych, to oddalają; ale i do miasta, i do siebie zbliża ich muzyka. Znamienne, że urzeczony Lizboną Wenders chciał zrezygnować z fabuły na rzecz stworzenia impresyjnego dokumentu o portugalskiej stolicy: dźwiękowiec, Philip Winter, przyjeżdża do Lizbony, by wraz z przyjacielem, reżyserem Friedrichem Monroe, zrealizować o niej film. Uważnie zbiera odgłosy miasta. Muzyka zespołu Madredeus i frazy Fernanda Pessoai komentują proces powstawania tego filmu w filmie: „Życie jest krótkie i pozbawione celu. Liczy się tylko to, czego dotykamy”, „Nie ma kluczowych chwil, wszystko jest równie ważne”, „Przecież żyjemy w ciągłym zwątpieniu” – Winter czyta słowa autora *Księgi niepokoju*. Z nimi oraz z fado w uszach chłonie ducha miejsca.

Nie czas pisać tu o paradygmatach europejskich melancholii imiennych, jak proponuję je nazwać. Ale trzem z nich warto poświęcić w tym miejscu kilka zdań. *Hüzün* – koncept melancholii integralny dla tureckiej kultury, „ciężkość lub smutek

Joanna Roszak,

ur. 1981. Poetka, krytyczka. Pracownik Instytutu Slawistyki PAN. Autorka książki *Południk spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej* (2009) oraz dwóch tomów poetyckich: *Tintinnabuli* (2006) i *Lele* (2009). Mieszka w Poznaniu.

⁴ „Há uma música do Povo, / Nem sei dizer se é um Fado / Que ouvindo-a há um ritmo novo / No ser que tenho guardado / Ouvindo-a sou quem seria / Se desejar fosse ser / É uma simples melodia / Das que se aprendem a viver / Mas é tão consoladora / A vaga e triste canção / Que a minha alma já não chora / Nem eu tenho coração / Sou uma emoção estrangeira, / Um erro de sonho ido / Canto de qualquer maneira / E acabo com um sentido!”.

⁵ F. Pessoa, *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Warszawa 2007, s. 31.

⁶ *Fados*, reż. C. Saura, 2007.

serca”, *heaviness or a sadness of heart*), *saudade* – melancholia portugalska, *dor* – rumuńska należą do słów trudno przekładalnych, nie sposób oddać wszystkich konotacji, jakie niosą; skazujemy się na niepełne odpowiedniki (w angielskim *nostalgia* lub *yearning*, na polski przekładane z kolei zwyczajowo jako *tęsknota*)⁸. Caroline Brettell w *Anthropology and Migration: Essays on Transnationalism, Ethnicity, and Identity* rozważania o melancholii brazylijskiej odnosi do koncepcji *saudade*, a jej korzeni upatruje w portugalskiej tradycji emigracji. W wierszu-pieśni o smutnym poniedziałku Jaime’a Cortesão – zmarłego w 1960 roku lizbońskiego poety – serce zostanie zamknięte tak długo, jak długo klucz do niego znajduje się w Brazylii. *Hüzün* to słowo kojarzone – jak pisze w *Stambule* Orhan Pamuk – z „głębką duchową pustką po utracie bliskiej osoby”⁹. „Nie jest tylko stanem duchowym, ale stanem umysłu, który ostatecznie zarówno afirmuje życie, jak i je neguje”¹⁰. Pamuk porównuje *hüzün* do uczucia ogarniającego dziecko patrzące na świat przez zaparowaną szybę¹¹. I *saudade*, i melancholia stambulska – które najlepiej rezonują w pustce – to wyniosłe i poważne cierpienie z wyboru, związane także ze smutkiem byłego imperium-kolonizatora. Płyne z płaczu nad zgłiszczami i pożegnanej glorii mocarstwa. Epistemologia melancholii spleta się w przypadku każdego projektu pisarskiego z autobiografią i geografią. I Lizbona, i Stambuł tchną kolorami, przekazują energetyczny ogień, choć immanentny jest dla nich nastrój skupienia. Wschodzące tam słońce mówi: *bonjour tristesse*.

W artykule z 1942 roku Mircea Eliade uznał *dor* za pendant immanentnej melancholii Portugalii¹². Nazwa – rekapituluję za Eliadem – pochodzi z łaciny i odwołuje się jednocześnie do bólu, pragnienia, nostalgii, żalu, pasji i miłości. *Saudade* obecna się w liryce portugalskiej, zaś strofy o *dor* znajdziemy w rumuńskiej ludowej poezji; *saudade* wyśpiewują faliści, a *dor* przenika doliny, mające melancholijny charakter rumuńskie pieśni z wpływami tureckimi i klezmerskimi, które badał m.in.

Prosta melodia, ucząca
życie pocieszycielka,
tajemnicza i smutna,
sprawia, że dusza
dłużej nie płacze,
smutek zdaje się
błędem we śnie, śnie,
który minął.

Béla Bartók, nie tylko węgierski kompozytor i pianista, ale także pionier etnografii muzycznej.

Narodowy poeta Portugalii, Fernando Pessoa, oraz Rumunii, Mihai Eminescu, z nostalgią i rozrzewnieniem wspominają dzieciństwo swojego kraju i swoje własne, rozpamiętują szczęście, które nie powróci. Cezary Długosz, przemierzający Lizbonę śladami Pessoa, myślał: „ten mały naród zawsze był zwrócony twarzą do oceanu i plecami do Europy”¹³. Tomas Venclova historię Europy wyprowadza z morza: „Statki Odyseusza i tryremy kolonistów greckich przecinały Morze Śródziemne – przewoziły swoje załogi z wyspy na wyspę po spokojnych wodach Egeusza”¹⁴. Marek Bieńczyk przywoływał zdanie Güntera Grassa, jakoby melancholia i utopia były orłem i reszką tej samej monety w dziejach Europy¹⁵. „Kto urodził się melancholikiem, sączy smutek z każdego wydarzenia” – powtarza autor *Terminalu* za Zygmuntem Freudem. I wspomina Pessoa: „Jeszcze celniej ujmuje to portugalski pisarz, Fernando Pessoa: *Nic, które boli*. Owo *nic* jest w bezpośrednim doznaniu tak suwerenne, że zdaje się trwać poza wszelką przyczyną jako czysta nieokreśloność”¹⁶. Sparafrazowałabym tytuł jednego z rozdziałów książki Bieńczyka: „O wyższości dolin nad górami”. W kontekście muzyki Portugalii trzeba by pisać o wyższości morza. Melancholicy założyli kilka ważnych portów. Jednym z nich stała się muzyka, uchwytyjająca kształt przybierany przez nasz los, fado.

O czym śpiewają faliści? „Tęsknota nigdy mnie nie opuszczała, zamieszkała w dźwiękach głosu, w fado” (Artur Ribeir, *Já me deixu*). W *Minh'alma* („Moja dusza”) Paulo de Carvalho przemierza ulice przeszłości. „Kiedy jestem daleko od siebie, staję się morzem” – śpiewa Mariza („Quando saio de ao pé de mim eu sou o mar; Sou mais longe do que eu”). Florbela Espanca (1894-1930), prekursorka ruchu feministycznego w Portugalii, autorka tomu *Livro de Mágoas (Księga smutku)*, wsłuchiwała się w głosy z morza (*Vozes do mar*) i przywoływała Camõesa. W wierszu *Alfama* Ary dos Santos, który urodził się w Lizbonie w 1936 roku, zmarł tam zaś w 1984, porównywał nocną Lizbonę do statku bez żeglarza. Literatura i fado to przestrzeń smutnego przycichania, wycinają samotność, o której mówi się po angielsku nie *loneliness*, ale *solitude* – samotność z wyboru. Portugalczyk zasypia w kołysce stron lub dźwięków, nawet wtedy, gdy zasypia w czyichś ramionach. W uszach szumi mu morze.

⁷ M. Ziyalan, A. Spangler, *Istanbul Noir*, New York 2008, s. 14 n.

⁸ C. Brettell, *Anthropology and Migration: Essays on Transnationalism, Ethnicity, and Identity*, Oxford-New York 2005, s. 61. „has its roots in the tradition of emigration in Portugal. Saudade, which only roughly translated as *nostalgia* or *yearning*, was what brought the *brasileiro* home again, and their magnificent buildings were the realized dreams of a long-lasting nostalgia (*saudade*) which made the emigrants feel more Portuguese each day”.

⁹ O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, przeł. A. Polat, Kraków 2008, s. 121.

¹⁰ Ibidem, s. 122.

¹¹ Ibidem, s. 125.

¹² M. Eliade, *Dor – A Saudade Romena [Dorul – saudade româneasca]*, „Acção” [Lisabona], anul II, nr 89, 31–12-1942.

¹³ C. Długosz, *Śladami „Księgi niepokoju”*, „Twórczość” 1990, nr 11, s. 124.

¹⁴ T. Venclova, *Opisać Wilno*, przeł. A. Kuzborska, Warszawa 2006, s. 7.

¹⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 8.

¹⁶ Ibidem, s. 15.

Bartosz Suwiński

Dostroić się do melodii bytu

Eufonia Emila Ciorana

Muzyka zmusza mnie do zapomnienia o sobie, o swoim istotnym położeniu, przenosi mnie w jakieś inne, nie moje położenie: pod wpływem muzyki wydaje mi się, że czuję to, czego właściwie nie czuję, że rozumiem to, czego nie rozumiem, że mogę to, czego nie mogę.

Lew Tolstoj

Ciorana stosunek do muzyki najchętniej nazwałbym nabożnym, niemalże organicznym zjednoczeniem, przynoszącym słuchającemu niewymierne korzyści. Hieratyczne ubóstwienie dźwięków jest trwałym rysem osobowości rumuńskiego impetyka. Tylko to, co jeszcze mnie rozczuła – powiada Cioran – może mnie trwale zaprzętać. Tylko muzyka, jeszcze tylko ona. Cóż warte są chwile tępego i naprzykrzającego się znużenia doczesnością, kiedy świat dźwięków otwiera przede mną swe tajemnice – zamyśla się autor *Księgi złudzeń*:

Muzyka wznosi ramy dla impresji, ta zaś z kolei pomieszcza w sobie nieodzowną przyjemność doświadczania świata.

Kiedy dzięki muzyce odłączamy się od świata, przedmioty zamieniają się w duchy; już nie się do nas nie zbliża, nasze oczy przestają służyć bytom. Co można zobaczyć, gdy wszystko jest tak daleko?
[ZM, 61]¹

I kontynuuje: widok skąpany w muzycznym pejzażu rozpościera przed nami słodkie dale, z obietnicą nastającej w rytm melodii radości – tak rzadkiej, stąd jeszcze bardziej drogiej. Tylko takie widzenie może

przerodzić się we wspomnienie². Muzyka wznosi ramy dla impresji, ta zaś z kolei pomieszcza w sobie nieodzowną przyjemność doświadczania świata (jakże rzadką, wypadaloby dodać), ponieważ: „Gdy milknie muzyka, wszystko wydaje się gorsze i niepotrzebne” [WIA, 29]. Cioran z pewnością podzieliłby tęsknotę Jean Paul Sartre’a, u którego pada wyznanie: „Doznaję tyle szczęścia, kiedy śpiewa Murzynka; jakie wyżyny bym osiągnął, gdyby moje własne życie było zawartością melodii”³.

Przyroda i muzyka „wyjmują” nas z ram czasu, w który zostaliśmy „we-pchnięci” i odtąd trwa bezlitosne „odliczanie” – do końca⁴. Dzięki nim choćby na moment zostajemy wyprzęgnięci z tortur świadomości; przekleństw umysłu, zadającego sobie nieustanną zagadkę trwania jak rebus, w którym zawsze braknie do pełni powodzenia ostatniego hasła (z rubryki życie – co dalej?). „Muzyka pokazuje – czytamy u Ciorana – czym byłby czas w niebie” [ZM, 213]. A do tego jakże tęskno... Muzyka może pochłaniać na amen, „porywać jak morze i pchać

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.

¹ Dalej utwory E. Ciorana lokalizuję wg następującego modelu: *Na szczytach rozpaczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007 [NSR]; *Święci i tży*, przeł. I. Kania, Warszawa 2003 [ŚIL]; *O niedogodności narodzin*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008 [ONN]; *Sylogizmy gorczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2009 [SG]; *Zły demiurg*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008 [ZD]; *Wyznania i anatemy*, przeł. K. Jarosz, Kraków 2006 [WIA]; *Ćwiartowanie*, przeł. M. Falski, Warszawa 2004 [C]; *Zmierzch myśli*, przeł. A. Dwulit, Warszawa 2004 [ZM]; *Brewiarz zwyciężonych*, przeł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004 [BZ]; *Zarys rozkładu*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2006 [ZR]; *Rozmowy z Cioranem*, tłum. I. Kania, Warszawa 1999 [RZC]; *Zeszyty 1957-1972*, przeł. i opatrzył przypisami I. Kania, Warszawa 2004 [Z]. W nawiasie kwadratowym podaję stosowny skrót oraz stronę, na której znajduje się odnośny fragment.

² „Ten, kto nie lubi przyrody, nie lubi też muzyki, krajobrazy zaś nie wywołujące obrazów muzycznych nie mogą być wspomnieniami. Kto w uniesieniu, melancholijnie, nie błędził po parkach, nie zrozumie Mozartowskiego wdzięku. Poważne zmierzchy bez Brahmsa? Monumentalność natury bez Beethovena? Muzyka to coś kosmicznego. Bez miłości natury nie ma podstawy dla pasji muzycznej” [ŚIL, 23].

³ J. P. Sartre, *Młodości*, przeł. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 73.

⁴ O tej „symbiozie” muzyki z naturą poświadcza poetka: „Latem nawet muzyka wdziewa lekkie szaty” (J. Hartwig, *Trzecie błyski*, Warszawa 2008, s. 100).

ku gwiazdom⁵ – i tak się dzieje w rzeczy samej:

Czasem muzyka ogarnia nas tak przemożną siłą, że samobójców mamy za dyletantów, morze zdaje nam się żalodne, śmierć jawi się anegdotą, nieszczęście – pretekstem, a miłość – szczęściem. Nie już nie możemy zrobić, o niczym nie możemy myśleć. Marzymy tylko, by zabalsamowano nas w jednym westchnieniu.

[ZM, 132]

Muzyka jak kochanka dbająca, by żar pożądania raz po raz subtelnie podsycać. Śmiało można powiedzieć, że dla Ciorana muzyka to kobieta, o której względy nieustannie trzeba zabiegać, po cichu, nie płosząc rodzącej się wzajemności. To ona dyktuje warunki spełnienia, to jej trzeba się bez reszty oddać, by nie żałować potem, bo „Najtrudniejszą w świecie rzeczą jest dostrojenie się do melodii bytu, uchwycenie jego t o n u” [ZD, 131]. „Muzyka zstępuje w dół, jak ciężki kwiat na wysokiej uginającej się lodydze...”⁶

Muzyka bierze się ze subtelności, z porywów uniesienia i natchnienia, wobec którego pozostajemy bezbronni i któremu ulegamy, innymi słowy – chcemy ulec. I co ważne: „Poza muzyką wszystko jest kłamstwem, nawet samotność, nawet ekstaza” [WIA, 24]. Tylko człowiek cierpiący na bezsenność wie, ile słodczy w owe noce niosą melodie niczym balsam na strapienie⁷. Muzyka jako najlepszy środek zaradczy na ludzką indolencję:

Gdy słowa już daremne, myśli daremne, a wyobraźni nie chce się już wyobrażać, jeszcze tylko muzyka. Jeszcze tylko muzyka na ten świat, na to życie⁸.

Ze wszystkich dziedzin sztuki to właśnie muzyka zajmuje w twórczości Ciorana miejsce szczególne. Rozważania o niej, rozproszone w tym dziele, muzyczne refleksje ujmują czytelnika urodą, wręcz erotyzmem opisu, którym Cioran posiłkuje się, chcąc powiedzieć nam coś istotnego o sobie, o świecie, gdzie właśnie muzyka zdaje się być ostatnim ekwiwalentem boskości:

Muzyka bierze się ze subtelności, z porywów uniesienia i natchnienia, wobec którego pozostajemy bezbronni i któremu ulegamy, innymi słowy – chcemy ulec.

⁵ Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydzga, Kraków 2005, s. 107.

⁶ A. Ginsberg, *Znajomi z tego świata*, wybór, oprac. i posłowie P. Sommer, tłum. zbiorowe, Kraków 1993, s. 35.

⁷ „Ileż dziwnego czaru mają w sobie owe melodie, które wypływają z ciebie w bezsenne noce...” [NSR, 171].

⁸ W. Myśliwski, *Traktat o luskaniu fasoli*, Kraków 2006, s. 330-331.

„Nie umiem znaleźć różnicy między łzami i muzyką” (Nietzsche). Kto w nagłym blasku nie pojmie tej prawdy, najwidoczniej nie znalazł ani przez moment intymnego zespolenia z muzyką. Nie znam muzyki innej niż skąpana we łzach. Albowiem muzyka, wypływająca z żalu za rajem, rodzi *znaki* tego żalu – łzy.

[ŚIŁ, 19]

Religia straciła swą sankcję porządkowania bycia. Tęsknota za „trwaniem w Bogu”, którego „detronizacja” od czasów Nietzsche’ańskich ma się wcale nieźle, rodzi potrzebę wiary, niesie z sobą niechęć do zdesakralizowanego świata, w którym jedynym pewnikiem jest śmierć. Co bolesne: „Tylko Bóg dysponuje przywilejem opuszczenia nas. Ludzie nas mogą tylko porzucać” [ONN, 54].

Dawne wierzenia zastąpione zostały niepewnością – rozedrganą jak struna mająca lada moment pęknąć. Bóg jest „emblemem” rozpacz, do którego drogi prowadzą już tylko w pustkę, a jedyną obietnicą transcendencji jest jej brak, zaś prawda muzyki to prawda jedyna. Muzyka uruchamia w nas rejestry, pasma zdolne do „adoracji”⁹. „Warto słuchać tylko tego, co prowadzi do omdlenia” [WIA, 34]. Jej niewerbalna natura jest czysta i nieskażona retoryką, nie będącą na usługach jałowego kaznodziejstwa. Wedle Ciorana zrozumieć drugiego człowieka możemy tylko poprzez „nieme” obecności, intencje nie zawarte w słowie: ciche współbicie wzajemnie dopełniających się niedoli. A jak go poznać? Odpowiedzi udzieli Cioran:

Człowieka można poznać tylko według poziomu, na jaki wzniosła się muzyka w jego duszy. Ponieważ jednak interesują mnie tylko ci, którzy utonęli w muzyce, daruję sobie poznawania ludzi.

Istnieją dusze muzyczne bez muzycznego wykształcenia i kultury. Co oznacza, że rodzimy się wyposażeni w pewne wibracje, uruchamiane potem przez nasze smutki. Nosimy w sobie całą muzykę, której nie usłyszeliśmy w ciągu życia, która jednak drzemie w głębinach pamięci. Wszystko, co w nas muzyczne, jest sprawą *wspomnienia*. Wówczas, gdy nie miałem *imienia*, musiałem chyba usłyszeć wszystko. Nie ma muzyki bez wspomnienia raj i upadku.

[ŚIŁ, 47]¹⁰

⁹ Trafnie o znaczeniu muzyki dla Ciorana pisze D. Czaja: „To może dlatego muzyka staje się dla Ciorana ekwiwalentem teologii, bo dźwięk mieszka poza słowem, jest ponad i poza pojęciowymi różniczeniami. Wielokrotnie daje on do zrozumienia, że muzyka jest przebraniem transcendencji, że w świecie totalnego zwątpienia tylko muzyka nie ma w sobie sceptycznej domieszki. Być może tylko istnienie muzyki usprawiedliwia istnienie tego genetycznie ułomnego świata” (D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 245).

¹⁰ W rozmowie z M. Jakob Cioran powiada: „Tych, co mówią: «Dla mnie muzyka nie znaczy nic», uważam za przekreślonych, nie mam ochoty na kontynuację; to coś nadzwyczaj poważnego, gdyż muzyka tego właśnie dosięga – tego, co w każdym najintymniej skryte. Z kimś, kto nie czuje muzyki, nie mam żadnych punktów stykowych, to coś niebywale poważnego, rodzaj przekleństwa, którego taki gość nie jest nawet świadom” [RZC, 245-246].

Namiętność do muzyki jest wyznaniem, które mówi nam więcej o człowieku niż cokolwiek innego. Jest jedyną możliwą wspólnotą z Innym¹¹. Piękno muzyki jest jej przeznaczeniem i jedyną możliwością. „Piękno muzyki wynika z jej bycia – powiedzmy mocniej: **P i ę k n o j e s t s a m y m b y c i e m m u z y k i**”¹². Życie trwa w umieraniu. To lakoniczne zdanie jest lustrem, w którym przegląda się człowiek współczesny. Książki Ciorana są skąpane w egzystencjalnym mroku, z rzadka przeświecane jasnością, by nie powiedzieć nadzieją (bo w rzeczy samej winniśmy się jej wyzbyć już dawno). Ciemność ta sączy się z każdej stronicy, w miarę postępu lektury jest coraz gęstsza i traci się orientację – zostaje się skazanym na drogę po omacku, bez drogowskazów, bez Boga, a przypomina to stawanie się dni, nocy, życia – po kres, „a naprzeciw uszu nieczułych na muzykę anioły są nieme” [ŚIŁ, 78]. Zmierzch religijności jest zjawiskiem trwałym, zatem nie sposób liczyć na świt wiary. Jaki świt? Kiedy każdy dzień, wraz z brzaskiem rozdrapuje wciąż tę samą ranę, której zasklepić rzecz niepodobna. Supliki Ciorana są wołaniem – jakże często gorączkową frazą spisanych – tęsknot do religijnej wykładni, która naznaczyłaby ziemski padół choć strzępem światła, które pochodzi od Niego i ku niemu prowadzi jasną ścieżką: bez wyrw zwątpienia, bez skazy błędzenia po chropowatym dnie upadku. Z powagą pyta Cioran: „Czy Bóg nie jest próbą nasycenia mojego nieskończonego głodu Muzyki?” [ZM, 131]. Być może jest tak jak pisze Julia Hartwig w wierszu *Blues*:

I posłuchaj tego kwartetu
co wtedy
O tak
posłuchaj
bo to przychodzi tak niespodziewanie

¹¹ „Sądzę, że muzyka to naprawdę jedyna sztuka zdolna stworzyć głęboką wspólnotę między dwiema istotami ludzkimi. Nie poezja, lecz tylko muzyka. Ktoś niewrażliwy na muzykę cierpi okropne kalectwo. Jest niewyobrażalne, że ktoś może nie być wrażliwy na Schumanna czy Bacha, natomiast zupełnie dobrze rozumiem kogoś, kto twierdzi, że nie lubi poezji. Co się jednak tyczy muzyki, sprawa jest inna, bardzo, bardzo poważna” [RZC, 246]; „Tylko muzyka zdolna jest wytworzyć między dwiema istotami niezniszczalną wspólnotę. Namiętności nie trwają wiecznie, przemijają jak wszystko, co związane z życiem, natomiast muzyka jest esencją trwalszą o życia i, oczywiście, od śmierci” [WIA, 27].

¹² B. Pociąg, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 187.

Muzyka pozbawiona
jest sceptycyzmu
i „mieszka” poza
słowem, poza
kłamstwem, najpewniej
– jak chce Cioran
– w sąsiedztwie
Absolutu.

to przychodzi
o tak
tak niespodziewanie¹³

Muzyka pozbawiona jest sceptycyzmu i „mieszka” poza słowem, poza kłamstwem, najpewniej – jak chce Cioran – w sąsiedztwie Absolutu. Ona go tam unosi; z takich wysokości można na powrót spadać już tylko na ziemię. Zaś „instrumenty grają dla siebie, w swojej własnej wieczności”¹⁴. I wszak: „Trudno orzec, do czego w nas odwołuje się muzyka. W każdym razie pewne jest, że dotyka rejonów tak głębokich, iż nawet szaleństwo nie potrafi tam przeniknąć” [ONN, 124]. W sukurs słowom Ciorana idzie Sándor Márai:

Dokądkolwiek wtargnie muzyka, tam prawa rozumu traci ważność. W rozkoszy, jaką daje muzyka, jest coś chorobliwego: zmysłowa potrzeba zaspokojenia tęsknoty za śmiercią. Muzyka to jest atak¹⁵.

Spośród wszystkich kompozytorów najbliższy Cioranowi wydaje się Bach, zaś *fado* i argentyńskie tanga mają moc i czar, których powab niezmiennie nęci włoskiego pisarza¹⁶. Są dwie rzeczy – mówi Cioran – „którym niepodobna się oprzeć: muzyka Bacha i skargi panien służących o cichym, nieruchomym zmierzchu” [ŚIŁ, 142]. Kompozycje lipskiego kantora towarzyszyły autorowi *Zarysu rozkładu* w momentach najciężej przeżywanego prostracji i zwątpienia. Stanowiły dla Ciorana rodzaj boskiej emanacji i wносиły w życie pierwiastki metafizyczne. Bach zastępował Cioranowi potrzebę modlitwy (jego *Fugi* czy *largo z Koncertu na dwoje skrzypiec*), był „wyznaniem wiary” rumuńskiego filozofa, gdyż – jak czytamy w *Świętych i łzach* – Bóg istnieje od czasów Bacha¹⁷. A jego muzyka jest „namiastką” Ducha. To jedyne panaceum na kołatającego wewnątrz nas „chorego demona”¹⁸.

Przy tych dźwiękach mogło wschodzić ziarno Cioranowskiej wiary, które wraz z końcem melodii nikło. Duchowe tęsknoty Ciorana miały swe ujście w melodiach z *Pasji według św. Jana* i to one tworzyły chwilową „iluzję” obcowania z Absolutem. Stąd Bach; dlatego tak Cioranowi bliski. Ponieważ muzyka łączy się z utraconym Bóstwem:

¹³ J. Hartwig, *To wróci*, Warszawa 2007, s. 6–7.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 12.

¹⁵ S. Márai, *Księga ziół*, przeł. F. Netz, Warszawa 2006, s. 74.

¹⁶ Zob. [RZC, 173], [Z, 134, 444, 752], [BZ, 81], [ŚIŁ, 142].

¹⁷ 12 lipca 1970 r. Cioran notował: „Sztuka *fugi*. Gdy słucham Bacha, *wierzę*” [Z, 754]; „Jeśli jest ktoś, kto wszystko zawdzięcza Bachowi, to jest nim z pewnością Bóg” [SG, 140]; „Bach jest czynnym sprawcą odrywania człowieka od ziemi. W wibracji jego altówki tkwi tyle transcendencji, że nasuwa się obraz śniegu sypiącego się na serca aniołów” [ŚIŁ, 97]. Zob. również [WIA, 57].

¹⁸ „Bach w nieobjęciach Boga, jak my w jego, w ich, wisi, wisimy do góry nogami, w dół głową...” (M. Białoszewski, *Przepowiadanie sobie. Wybór próz*, Warszawa 1981, s. 216). Musimy pamiętać, że muzyka w czasach Bacha „przypominała różę rozkwitłą w ogromnej śnieżnej przestrzeni ciszy” (M. Kundera, *Niezdolność lekkości bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 70).

Bach to kosmogoniczna tęsknota, drabina łez, po której nasze pożądanja wstępują do Boga, partytura rozpięta na kruchości naszej konstrukcji, pozytywne, najwyższe rozproszenie naszej woli, niebiańska ruina w ogrodzie Nadziei; jedyna droga, by znaleźć własną zgubę bez załamania się, by zniknąć bez umierania....

[ZR, 212]

Muzyczna wrażliwość Emila Ciorana jest wysublimowanym przykładem dobrego gustu i smaku, przy czym stanowi znamienity przykład Cioranowskiej predylekcji do muzyki¹⁹. Gdyby życie mogło być antraktem – zasępia się autor *Upadku w czas* – którego ostatnie dźwięki nosły by kres, tedy *allegro* krwi niezauważalnie przeszłoby w *adagio*. To byłby piękny finał z muzyką w tle. (Na) zawsze z muzyką, jak wtedy gdy:

Żałobny horyzont kolorów, dźwięków i myśli pogrąża nas w codziennej nieskończoności. Płynące z jego strony światło – uroczyste, wypełnione ogromem końca – przydaje dostojności najbliższym drobiazgom. Już nawet mrugnięcie oka jest odbiciem Absolutu. I to nie my otwieramy oczy na świat, lecz świat otwiera oczy na nas.

[ZM, 165]

Na marginesie:

Ale zapyta ktoś, czy w ogóle warto rozmawiać o muzyce?

– Widzi pan, moim zdaniem mówienie o muzyce nie ma żadnego sensu. Ja nigdy nie mówię o muzyce. [...] Jeśli jednak wezmę moją „dmuchawkę” i zagram modne shimmy, obojętne czy będzie ono dobre czy złe, to i tak sprawi ludziom radość i wejdzie im w nogi i krew. O to tylko chodzi. Niech pan kiedyś przyjrzy się na dansingu twarzom w chwili, kiedy po dłuższej przerwie muzyka znowu zaczyna grać... jak wtedy błyszcą oczy, drgają powieki, jak śmieją się twarze²⁰.

¹⁹ „producenci zlej / muzyki / winni być / kastrowani / pozbawieni uszu / będą śpiewali / cienko w piekle” (T. Różewicz, *Utworki zebrane. Poezja*, t. 4, Wrocław 2006, s. 177).

²⁰ H. Hesse, *Wilk stepowy*, przeł. G. Mycielska, Warszawa 1999, s. 148–149.



Marian Solisz
Kreski V, 2006, ołówek, olej, płótno, 200 cm x 265 cm
Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Monika Roszak-Malanowicz

NORWEGIAN WOOD: powieść z piosenki

*And when I awoke I was alone, this bird had flown.
So I lit a fire, isn't it good, Norwegian wood?
The Beatles, Norwegian Wood*

Bibliotekarz dźwięków

Przez siedem lat Haruki Murakami prowadził wraz z żoną klub muzyczny „Peter Cat” w jednej z tokijskich dzielnic. Sprzedał go, mając 32 lata, bo postanowił poświęcić się literaturze. Niemniej jednak płytoteka Murakamiego liczy ponad 6000 egzemplarzy: jazz, folk, muzyka klasyczna, rockowa, pop – Murakami ma eklektyczne upodobania muzyczne. Nie dziwi, że zainteresowanie muzyką japoński pisarz przeniósł w obszar twórczości, pełnej dźwięków i opowieści o muzyce.

W powieści *Norwegian Wood* wspomina kilkadziesiąt piosenek, dźwięczą także utwory muzyki poważnej, tytuły płyt i opinie na temat gwiazd pop (o Beatlesach: „Ci faceci naprawdę dobrze rozumieją smutek i słodycz, które niesie życie”). Początkowo Murakami planował zatytułować książkę, odwołując się do miniatury fortepianowej *Claude'a Debussy'ego: Ogrody w deszczu*. Ostatecznie powieść z 1987 roku nazwał *Norwegian Wood*, a pierwsza piosenka, która została w niej wspomniana, to właśnie utwór The Beatles z 1965 roku. Japoński tytuł, *Norui-no Mori*, znaczy „las w Norwegii” lub „norweski las” i utrwała błędne tłumaczenie tytułu piosenki. W utworze grupy z Liverpoolu mowa jest raczej o drewnie i popularnych w latach 60. minionego stulecia drewnianych meblach. Piosenka *Norwegian Wood* (inny tytuł: *This Bird Has Flown*), która czterokrotnie powróci w powieści, pochodzi z płyty *Rubber Soul* i dotyczy trudnych relacji kobiet i mężczyzn, ścierania się przeciwieństw.

Muzyka, jako
urzekająca alternatywa
wobec słowa, stanowi
drogę do samopoznania
i poznania drugiego.

Autor *Tańcz, tańcz, tańcz* niczym DJ klei kolażowe kompozycje z różnorodnych utworów (*Dear Heart* Henry'ego Manciniego, czwarta symfonia Brahmsa, *Waltz for Debbie* Evansa, przeboje The Beatles: *Here Comes The Sun*, *Hey, Jude*, *Yesterday*, utwory Bacha, Mozarta, Scarlatti'ego, płyta Tony'ego Bennetta, *Jumpin' Jack Flash* grupy The Rolling Stones...). Pozorna heterogeniczność: wyczulony na dźwięki Murakami, mający status pisarza kosmopolitycznego,

wykorzystuje przede wszystkim komercyjną muzykę lat 60. XX wieku, niemal całkowicie ogranicza się do kultury zachodniej.

Ucho

– *A ty? Umiałbyś zagrać choć jedną piosenkę?*
– *Bardzo źle.*
– *Może być bardzo źle.*
Haruki Murakami, *Norwegian Wood*

Główny bohater *Norwegian Wood* to zblazowany, prowadzący zwyczajne życie student. Jego wolny czas zajmuje przede wszystkim czytanie (*Czarodziejska góra*, *Buszujący w zbożu*, *Światłość w sierpniu*) i słuchanie muzyki. Od czasu do czasu podrywa przypadkową dziewczynę i idzie z nią do łóżka. Zamiast działać – obserwuje innych, zamiast opowiadać – słucha. Najbardziej wartościowe znajomości zawiera z trzema kobietami: młodziutką Midori, niemogącą pogodzić się z samobójczą śmiercią ukochanego Naoko i dojrzałą Reiko. Te przyjacielsko-erotyczne związki kształtują tożsamość chłopaka, który wkracza w dorosłość w szalonym roku 1968.

Murakami także w *Kafce nad morzem* i *Na południe od granicy, na zachód od słońca* charakteryzuje swoich bohaterów, prezentując słuchane przez nich utwory. Najważniejsze w powieści są dialogi, autor buduje bowiem ascetyczne rozmowy. Jak w dobrej piosence, zbędne słowo waży tonę, a kilka niepotrzebnych słów potrafi zniszczyć utwór. Z tej szczeliny niedomówień wyrasta właśnie muzyka. Bohaterowie słuchają jej często, bezustannie coś nucą w myślach lub pod-

Monika Roszak-Malanowicz,

ur. 1984. Absolwentka kulturoznawstwa UAM i podyplomowego studium *public relations*. Obecnie na pierwszym roku Studium Doktoranckiego na Wydziale Nauk Społecznych UAM. Jej zainteresowania badawcze dotyczą *performance studies*, teatru tańca, wielkich osobowości teatru dwudziestowiecznego oraz etycznego wymiaru aktorstwa.

śpiewują. W scenie symbolicznego pogrzebu Naoko dwoje bohaterów (Toru i Reiko) odgrywa pięćdziesiąt utworów. Poprzez – mające moc terapeutyczną – przywołanie melodii (studium skojarzeń i odniesień między wspomnieniami), powoli godzą się z samobójczą śmiercią dziewczyny: „Przyniosłem własną gitarę i niepewnie przebrnąłem przez *Up on the Roof*. Reiko w tym czasie odpoczywała, paliła i popijała wino. Kiedy skończyłem zaklaskała. [...] Następnie wykonała kilka utworów Bacharacha: *Close to You*, *Raindrops Keep Falling on My Heart*, *Walk On By* i *Wedding Bell Blues*. [...] Popijając piwo i paląc, grała jedno po drugim różne utwory. Zagrała prawie dziesięć melodii w rytmie bossa nowy, utwory Rogersa i Harta oraz Gershwina, Boba Dylana, Raya Charlsa, Carole King, The Beach Boys, Stevie Wondera, Ue o muite Sakamoto Kyū, Blue Velvet, Green Fields, jednym słowem, wszystko, co jej przyszło do głowy”.

Utwory te regulują ostrość zapamiętanych obrazów. „– Słuchaj, zapomnij już całkowicie, zupełnie o tym smutnym pogrzebie. Pamiętaj tylko ten. Był fajny, prawda?”. I na tym Reiko zakończy muzyczny pogrzeb Naoko, alternatywny wobec sztopowego i niedającego ukojenia obrządku.

Okruszki z nut

Zawsze się to dzieje i zawsze jest tak samo. Pisząc, powtarzam w myślach: „Nie chcę umierać, nie chcę umierać, nie chcę umierać. Przynajmniej dopóki nie skończę tej książki, absolutnie nie chcę umierać”.

Haruki Murakami

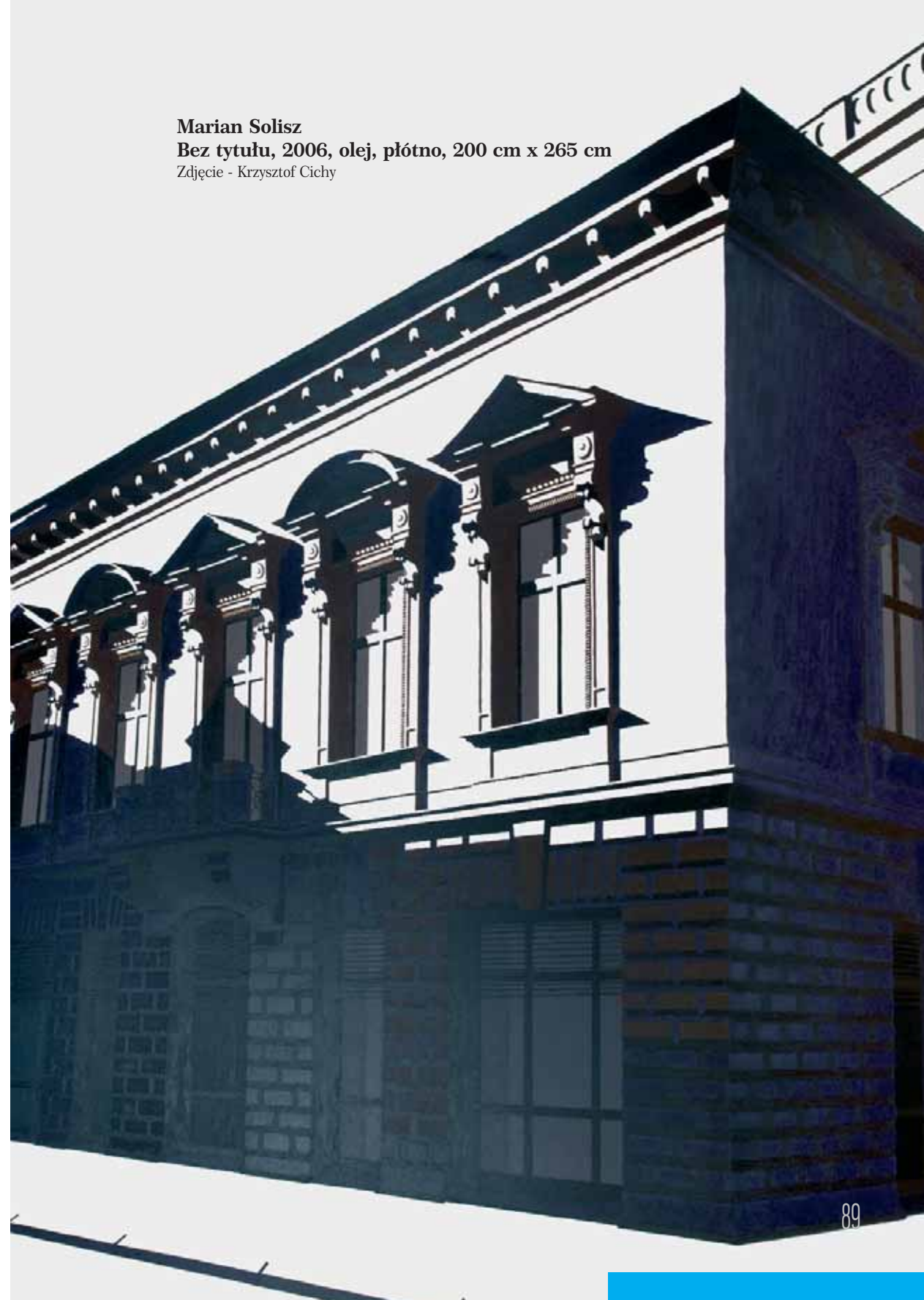
Jay Rubin, autor monografii na temat twórcy *Kafki nad morzem*, podaje następującą wykładnię obecności muzyki w życiu i twórczości japońskiego pisarza: „Dla Murakamiego muzyka to najlepszy sposób na wniknięcie do ciemnych zakamarków nieświadomości, owego wiecznego drugiego świata wewnątrz naszej psychiki. Tam, u sedna jaźni, znajduje się urwana narracja, którą znamy tylko poprzez obrazy – opowieść o tym, kim jest każdy z nas”. Rubin, sympatyzując z nurtem psychoanalitycznym, potraktował muzykę jako sposób wniknięcia w siebie i doskonalszy niż słowo kanał komunikacji. Nazwał Murakamiego filozofem poznania, który „chce zgłębić głęboką przepaść”, leżącą „między tym, co staramy się udowodnić, a tym, co w rzeczywistości sobie uświadamiamy”. Muzyka, jako urzekająca alternatywa wobec słowa, stanowi drogę do samopoznania i poznania drugiego. Siła powieści *Norwegian Wood* tkwi w zrozumieniu, jak odległy i tajemniczy bywa zwyczajny świat. Przywołując utwory współczesnej muzyki rozrywkowej, Murakami posługuje się swoistym skrótem. Gdy pamięci umykają barwy, faktury i zapachy – pozostają dźwięki. ■

Gdy pamięci umykają
barwy, faktury
i zapachy – pozostają
dźwięki.

Marian Solisz

Bez tytułu, 2006, olej, płótno, 200 cm x 265 cm

Zdjęcie - Krzysztof Cichy



Adrian Sinkowski

Adrian Sinkowski

ur. 1984. Poeta, krytyk literacki, publicysta. Redaktor kwartalnika literackiego „Wyspa”. Publikował m.in. w „Kresach”, „Twórczości”, „Pograniczach”, „Czasie Kultury”, „Toposie”, tygodniku „Idziemy”, „Akcencie”, „Frazie” i „Bibliotece Analiz”, w której komentował wydarzenia na rynku książki. Pracuje jako specjalista ds. public relations w Centrum Myśli Jana Pawła II.

Niedziela

To się oplaca, w Długą do Freta, mniej śniegu
znajdziesz o tej porze, wchodząc do pubu, w kinie,
niewiele, to prawda, potrzeba do szczęścia,
suchy dukt, tyle co na przystanek, z powrotem

wybierasz Podwałę, tędy – gniewaj się jak chcesz,
oprócz mnie nikt ci tyle nie powie o życiu –
dobrze jest na początku, miną dwie, góra sześć
minut i już załujesz. Droga bliżej zamku —

odśnieżona na zdjęciach: hostel z okien rzuca
światło na Jezuicką, Pizza Hut powoli,
przed ósmą, wypuszcza klientów (portfel w kurtce,
zawartość grzeje się w środku, w spoconej dłoni,

która kończy akurat bilans), tobie został
spacer Senatorską. Noc schodzi w dół, niezłym śnieg
marszczy się i opada, odchodzi od domów
białą płytą, wzdłuż której widać czas, pęknięcia.

Inaczej

Wyjście prosto na Foksal, siódma rano, w zimę.
Rower, dwa krzesła, kanapa. Wnętrze pokoju
łapie głęboki oddech. Mówię wam, nawet gruz
w kątach widać z balkonu. Ściana na wprost wejścia

dalej czeka na retusz, trochę gipsu, farby.
Okno, za nim chłopiec, sylwetka rośnie z każdym
krokiem naprzód, chucha na szybę, aż zabawa
wytrąca rodziców z ciemności, stoją razem,

obudzeni krzykiem, w nocnej garderobie. Śluz,
piasek na ulicy, krem, nawet śnieg na dłoni
powoli, każde osobno, krzepną i zaraz
tworzą jedno, gęstą woń, szorstką w dotyku,

która zostaje we włosach, pod skórą, w ustach.
Cisza, te wszystkie znaki, wyjęte podstępem
spod błota i rdzy, każą myśleć, że nie jeszcze
stracone. Ślina wraca do ust, w puste miejsca.

Tlen

Śnieg bierze pilaster w objęcia. Światło kładzie się pośrodku stołu, na dnie żarówki, w miarę jak wiatr porusza lampą zza okna. Tlen, w takim miejscu? Tylko bez żartów. Musisz na początku

ruszyć głową, jak bez ruszania się z miejsca, dopisać do rachunku, byle tani, browar. Świeży stek? Bądź realistą w świecie lodówek, mikrofal, obiadów z proszku, żaden kelner

nie powie ci prawdy, choć purée, całkiem w smaku podobne do ziemniaków (dałbym za wygląd siedem w skali do dziesięciu), podane w sosie, ginie jak reszta, mieszając się z atmosferą

klubu, między tanim napiwkami, brakiem miejsca przy szatni a kolejką do kasy. Przed wyjściem znajduję skaleczenie, drobny guz na dłoni. Zima wchodzi powoli w krew, rośnie od środka.

Tylem

Marzec roztopił śniegi. Na krześle, ruinach stołu pod ścianą w kuchni, blisko okna, w sercu miasta (żadnego ruchu, torba bez ucha słucha się nagle wiatru) wyklął się spod ziemi

kontur budynku, klisza jakby prześwietlona ucina zdjęcie w połowie, możemy tylko domyślać się mrozu, który zmusił do swetra, szarych podkolanówek (chłopiec chowa dłonie

do kieszeni, stoi prosto). Na drugim planie urosła mgła, kilka kropel na szybie, osad na dnie szklanki, podłoga zaciąga się w kątach niedopałkiem słońca, resztką światła z pokoju,

które rzuciło cień chłopca na pobliską ścianę. O czym, wtedy siedmioletni, myślał nad ranem dziadek z niepokojem na twarzy, niedługo przed wyjazdem: że wróci do domu, przeżyje?



Icyk Manger

Opowieść o szlacheckich wąsach

Historia ta zdarzyła się w Polsce, w małym żydowskim miasteczku. Spisano ją w starym pinkasie¹, który spłonął jakiś czas temu. Jestem ostatnim, który historię tę zapamiętał słowo w słowo. Opowiem wam ją. Posłuchajcie!

W sztetlu żył pewien Żyd imieniem Motel Parnas. Z zawodu był balwierzem. Na chleb zarabiał stryżeniem i goleniem gojów².

Podczas jarmarku goje z okolicznych wiosek zjeżdżali się do miasteczka, wioząc różne dobra na handel. Jedni trafiali do szynku Jonasza Singera, inni pod brzytwę Motla Parnasa.

Miedziaki, które Motel Parnas zarabiał w dzień targowy, były jak długo oczekiwani goście. Dzięki nim mógł kupić wszystko, co potrzeba, aby napelnić brzuchy żonie i dzieciom.

Jarmark odbywał się jednak niewiele razy w roku i zarobek był niewielki. Motel Parnas doświadczył na własnej skórze, wyjątkowo dotkliwie, że gdzie brak pieniędzy, tam nie ma też domowego zacisza. Jego żona, ruda Fajgela, ciosała mu kolki na głowie, a nieraz także wymierzała siarczysty policzek. I choć Motel był od niej wyższy o całe dwie głowy, potulnie przyjmował wszystkie cięgi. Naturę miał człowieka łagodnego, o wilgotnych, wystraszonych oczach, w których kryła się niema prośba: „Zostaw mnie w spokoju, czego chcesz ode mnie?!”.

Nasz Motel znosił to małżeńskie piekło w milczeniu, jak gdyby naprawdę był czemuś winny, jakby trwoniał ciężko zarobione pieniądze.

¹ Księga protokołów, zapisów i rejestrów kahału (żydowska gmina religijna) lub bractwa (wszystkie przypisy pochodzą od autora przekładu).

² Goj – nie-Żyd.

Jedyną satysfakcję odczuwał wtedy, gdy jego połowica rodziła. Jej dzikie wrzaski słyhać było na końcu świata. Motel odczuwał wówczas większą słodycz i radość, niżliby słuchał najpiękniejszego śpiewu chasyda.

Biedak nie odwiedził jeszcze cadyka z prośbą o wskazówkę dotyczącą posiadania liczego potomstwa. Może dlatego, że obecnie nie stać go było ani na podróz, ani na zapłatę. Najwyższy zaoszczędził mu jednak tych wysiłków.

Ruda Fajgela wielokrotnie zachodziła w ciążę, sprawiając, że szlimazel³ często odczuwał słodki smak zemsty.

Lata mijaly, może nawet biegly, a może – jak twierdzą pisarze w swoich książkach – odchodziły do wieczności.

Motel Parnas starzał się u boku swej żony Fajgeli, a rodzina powiększała się. Każdego roku nowa gęba do wyżywienia, nowe wydatki.

Jednakże wrómy do opowieści.

Miasteczkiem i okolicznymi wioskami zarządzał pewien szlachcic, wyjątkowo żydożerca, psia jucha z polskimi, sumiastymi wąsami.

Swoich chłopów bił do krwi za najmniejsze nawet przewinienie, a Żydów po prostu zaciekle nienawidził.

Szlachcic ów był wdowcem. Szeptano sobie do ucha, że sam otrul swoją chorą i pobożną żonę, nie mogąc znieść zapachu kadzidla, który unosił się we wszystkich komnatach. Nieboga ustawiała ikony w każdym zakątku pałacu i często pościła, co było jeszcze jedną przyczyną jej mizernej postury.

– Potrzebuję w łóżku kobiety – zwierzył się kiedyś przyjacielom. – Kto potrafi tak żyć? Jak długo można sypiać z Modlitwą?!

Jednakże „Modlitwa ze skóry i kości”, jak ją nazywał, robiła swoje: zapalała świece w kościele, pościła i z dnia na dzień traciła na wadze. Ze złotym krzyżkiem między wychudłymi piersiami kręciła się po pałacu jak cień, klepiąc pacierze i ignorując męża.

Pewien sprytny młodzieniec udzielił szlachcicowi rady. Krętymi drózkami i ścieżkami zaprowadził jaśnie pana, jak go tytułowano, do rwącego potoku w dziewiczej części lasu, gdzie często samotnie przechadzała się urodziwa Magda Walczyńska, panna z sąsiedniego majątku.

Była to piękna i namiętna kobieta, jak Maria Magdalena przed nawróceniem. Kiedy nasz szlachcic ją zobaczył, o mało nie wyszedł z siebie. Gdy porównał ją ze swoją „Modlitwą” o pergaminowej twarzy, wyglądał, jakby go trafił pio-

³ Pechowiec, ofierma, ofiara losu.

Icyk Manger,

(1901–1969). Żydowski poeta, pisarz, felietonista piszący w języku jidysz. Autor zbiorów poezji: *Gwiazdy na dachu*, *Wiersze biblijne*, *Pieśni i ballady*. W Izraelu przyznawana jest nagroda literacka jego imienia.

run, czyli dość niewyraźnie, i pierwszy, i jedyny raz w swoim życiu zawył na całe gardło:

– Stary osle!

Potem w lesie, przy potoku, ci dwoje spotkali się raz i drugi, i trzeci, w tajemnicy przed „Modlitwą”.

„Modlitwa” nie miała o niczym pojęcia, żyła w nieświadomości. Niczym mniszka kroczyła między ikonami. Przy blasku świec, palących się w dzień i w nocy przed świętymi obrazami, sama wyglądała jak poruszająca się ikona.

A tymczasem w lesie śpiewały ptaki, szumiały drzewa, a wiatr *mesza-szaj-gec*⁴ płał różne figle, strasząc zające i lisy:

– Hrabia idzie!

Szlachcic przyszedł, jak zawsze, ale bez psa i strzelby. Niecierpliwie czekał na piękną Marię Magdalenę, która celowo pozwalała sobie za każdym razem na małą zwłokę, zanim pojawiła się między drzewami, zawsze uśmiechnięta.

To właśnie w tym lesie, nad potokiem, w miejscu, gdzie się spotykali, pewnego pięknego dnia zrodził się plan wysłania „Modlitwy” do nieba.

„Niechaj się modli u wszystkich świętych, za młodą szlachciankę i starego lubieżnika, polskiego hrabiego z sumiastymi wąsiskami”.

Tak opowiadali sobie na ucho chłopci w karczmie. Żaden jednak nie chciał nic więcej słyszeć ani dalej opowiadać, ponieważ bardzo bali się szlachcica.

Pewnej nocy, po zakończeniu żarliwych modlitw, odmawianych na klęczkach przed każdą ikoną z osobna, hrabina ułożyła się do snu. I więcej już nie wstała.

Może ją otruli, a może po prostu udusił? Nie wiadomo do dzisiaj, pytanie to pozostało bez odpowiedzi! Wiadomo tylko, że „Modlitwa” była przeszkodą na drodze do szczęścia wąsatego szlachcica i hrabianki, która zresztą później owdowiała.

Pogrzeb „Modlitwy” był bardzo śmieszny. Trzech duchownych paplało coś o jej duszy, chłopki niosły święte obrazy, a hrabia szedł z nisko pochyloną głową, jakby naprawdę pogrążył się w żalobie.

Natychmiast po zgonie małżonki kazał pootwierać wszystkie okna i wywietrzyć zapach kadzidła. Posłać go raz na zawsze pobożnej hrabinie do raju, ku uciesze jej i wszystkich świętych, z którymi po śmierci pewnie się jeszcze bardziej przyjaźniła.

Trzy tygodnie... tak, nie dłużej niż trzy tygodnie po zgonie żony hrabia wydał ucztę z okazji zaręczyn z młodą szlachcianką. W obecności zaproszonych gości, przybyłych z okolicznych majątków, oznajmił, że młoda hrabianka została jego narzeczoną i że wkrótce, jeśli będzie to zgodne z wolą bożą i ludzką, zaprosi wszystkich tu obecnych na ślub.

⁴ Zlepek słów: gawędziarz i pejoratywne określenie młodego nie-Żyda, łobuz.

Uczta odbywała się w niedzielę wieczorem. Tego dnia służba ledwie mogła złapać oddech, tyle miała do zrobienia w związku z przygotowaniami tej isticie królewskiej biesiady.

W niedzielny poranek, około godziny dziesiątej, szlachcic polecił przysłać do siebie golibrode Motla Parnasa z jego wszelakimi przyrządami. Motel Parnas cieszył się opinią fachowca w swym zawodzie, którego wyuczył się w pewnym dużym mieście. „Ma złote ręce” – mówiono o nim w miasteczku. Jak wiemy, dzięki swym umiejętnościom zarabiał od wielkiego dzwonu trochę miedziaków.

Dlatego szlachcic w tę właśnie niedzielę nie został ufryzowany jak zwykle przez swego kamerdynera, tylko posłał po Motla Parnasa, pozostaje zagadką.

Może dlatego, że w tym dniu był nadzwyczaj dobrze usposobiony. Całą służbę traktował po ludzku i chciał, aby biedny żydowski balwierz także zakosztował trochę radości tego szczęśliwego dnia. Oto jasnowłosa zmysłowość poznana w lesie zostanie wobec Boga i ludzi jego oblubienicą.

A może miał po prostu jeden z wielu wielkopańskich kaprysów?

Tak czy siak, kiedy postaniec zjawił się w izbie balwierza Motla Parnasa, przerwał jego żonie, rudej Fajgeli, potok niewybrednych przekleństw. Jeden z tych, co to przepływały nad Motlem każdej niedzieli. Musicie wiedzieć, że Fajgela w czasie szabatu nie rządziła. W tym dniu była pobożna i gościnna oraz, jak wszystkie uczciwe Żydówki w miasteczku, czytała *Chumasz*⁵.

Dlatego niedzielne przekleństwa i inne przykre słowa były szczególnie ostre i napastliwe. Tak też było owej niedzieli. Biedny Motel, gdyby mógł, uciekałby wtedy gdzie pieprz rośnie.

Nagle, jak prawdziwy wybawca, pojawił się hrabiowski goniec. Motel natychmiast zapakował swoje przyrządy i zegnając żonę słowami: „Dobrego dnia, Fajgela”, szybko wybiegł z domu, prędko przebierając długimi nogami. Biegł w takim tempie, że towarzyszący mu pacholek hrabiego ledwo mógł złapać tchu.

Ale kiedy Motel znalazł się w pobliżu wzgórza, na którym stał zamek szlachcica, serce biło mu jak młotem. Już za chwilę stanie oko w oko z surowym hrabią o imponujących, groźnych wąsiskach. Tuż-tuż... Gdyby mógł, natychmiast by zawrócił, biegłby do samego piekła – to znaczy do swojej rudej żony Fajgeli.

Jednak stało się, nie było już odwrotu. Wystraszone oczy balwierza Motla Parnasa wyglądały na jeszcze bardziej przerażone.

Szlachcic był owej niedzieli, co już zostało powiedziane, bardzo łaskawy dla wszystkiego i wszystkich. Cały poranek chodził po swym pałacu, przemierzając wysprzątane komnaty, przyglądając się kanarkom w klatkach i wsłuchując się w ich śpiew; poklepał przyjaźnie po plecach starego ogrodnika Andrzeja; dopytywał się koniuszego Antoniego, kiedy ten planuje ślub z grubą Maryską, i zadowolony z siebie i innych gładził długie, sumiaste wąsiska.

⁵ Tora – Biblia.

Serce Motla biło jak *meszuga-zajgerl*⁶. Stał właśnie przed hrabią, ale czoło szlachcica nie było dzisiaj zachmurzone.

– Dzień dobry, Motel! – odpowiedział na wydukane z trudem pozdrowienie balwierza. Tylko zwisające wąsy, długie polskie wąsiska, wyglądały groźnie, podkreślone jak zawsze.

Motel Parnas w duchu odmówił modlitwę: „*Ribojno szet ojłom*, Panie Wszechświata, Ojciec słodki w niebie, uczyni, żeby strzyżenie się udało i żeby hrabia był zadowolony ze mnie i mojej pracy. Boże, spraw, żeby wszystko poszło gładko i abym zobaczył jeszcze swoją żonę i dzieci!”.

Tak w duchu modlił się biedny golibroda, a Bóg wysłuchał jego prośby i wszystko poszło gładko. Hrabia, mimo że był wybredny (zresztą jak wszyscy szlachcice), popatrzył w lustro i powiedział:

– Dobrze, Motel!

Biednemu Motlowi kamień spadł z serca. Hrabia wyraził zadowolenie z jego pracy. Peruka na głowie szlachcica leżała jak ułaf. Dzieło sprawnych rąk Motla zawstydziło kamerdynera, zgłębiającego dopiero tajniki sztuki balwierskiej.

A jednak stało się nieszczęście. Kiedy szlachcic stał przed zwierciadłem, obejrzawszy się dokładnie, nagle powiedział:

– Wydaje mi się, Motel, że wąs z mojej lewej strony jest odrobinę dłuższy niż z prawej.

I im dłużej hrabia się przyglądał swemu odbiciu w lustrze i zastanawiał, tym coraz bardziej utwierdzał się w przekonaniu, że ma rację. Rzucił stanowczo:

– Trzeba lekko podciąć lewy wąs, aby wyrównać go z prawym.

Motel Parnas, pakujący już swoje przyrządy, zaczął trząść się ze strachu. Zbliżył się do szlachcica, do jego groźnych sumiastych wąsów, najwyraźniej chcąc dokładnie sprawdzić ich długość. Ze strachu odebrało mu mowę i nie powiedział tego, co naprawdę sądził, a mianowicie, że nie ma różnicy między lewym a prawym wąsem, a jaśnie panu tylko tak się wydaje, i...

Biorąc brzytwę do ręki, czuł się tak, jakby był w letargu. Jego serce na moment zamarło, a on sam zapomniał o bożym świecie. Nagle wydało mu się, że widzi przed sobą swoją niewysoką, rudowłosą żonę Fajgełę, która krzyknęła:

– Motel! Nie ten!

Ręka nieszczęśnika zadrżała jeszcze bardziej, ale odcięty kawałek szlachckiego wąsa leżał już na podłodze. Motel zamarł. Sparaliżował go strach.

Hrabia poderwał się z krzesła z zachmurzonym czołem, a z jego oczu ział gniew. Prawy wąs spoczywał szlachetnie jak zawsze na jego dumnej twarzy, a lewy... „Jezus Maria! Jezus Maria! I to właśnie dzisiaj, kiedy ma się odbyć uczta”. I to właśnie dzisiaj, kiedy zaprosił całe ziemiaństwo z okolicznych majątków. I to właśnie dzisiaj, kiedy miał ogłosić wszystkim, że powabna, „jasnowłosa zmysłowość z lasu” została jego narzeczoną.

⁶ Zlepek słów: zwariowany zegar.

Szlachcic spojrział na kawałek wąsa, który spadł na podłogę, na Motla balwierza, stojącego z otwartą gębą i z trzęsącymi się kolanami, i nagle wrzasnął:

– Jan! Stefan!

Przybiegło dwóch krzepkich osilków. Zatrzymali się w drzwiach i czekali na polecenia hrabiego.

– Zabrać tego żydłaka i wypłacić sto pięćdziesiąt batów, bez litości!

Słyszając to, służący posłusznie wynieśli na dziedziniec wrzeszczącego Motla Parnasa, mocno go trzymając, jeden za głowę, a drugi za nogi. Zdarto z biednego golibrody bieliznę i dwóch oprawców zaczęło odliczać chłostę.

Po pierwszych dwudziestu batach Motel balwierz darł się wniebogłosy, a przy trzydziestym leżał już nieprzytomny.

Szlachcic, wyglądając przez okno, z jednym krótszym, a z drugim dłuższym wąsem, komenderował:

– Polać zimną wodą i dalej chłostać!

Po jakimś czasie ledwie żywego golibrode Motla Parnasa przyniesiono do domu. Leżąc w gorączce, był przekonany, że rozmawia ze swoim dziadkiem z zaświatów:

– *Szalom alejchem*⁷, dziadku! Sądziacie, że zostanę wpuszczony do Gan-Edenu? Jeśli nie, trzeba by dać łapówkę. Po chłości od hrabiego nie mam już sił na piekło!

Później zabrano go do szpitala, gdzie zmarł punktualnie o dziesiątej wieczorem. Słabowity Żyd był z tego Motla Parnasa... Nie miał siły znieść stu pięćdziesięciu batów.

Kiedy przyniesiono rudej Fajgeli, żonie Motla, smutną wiadomość, że jej mąż zszedł z tego świata, spojrziała na sieroty czekające na ojca i żywiciela. Była oszołomiona, ale tylko przez chwilę. Potem z głębi rozdartego serca przeklinała:

– Z powodu kawałka wąsa wziąć i zamordować ojca dzieciom! A żeby mu te wąsiska rosły i rosły bez przerwy, tak żeby nie nadażał ich przystrzygać! Ojeze ojców w niebie! Przeklinam go na to, co w powietrzu. Przeklinam go na to, co w wodzie. Przeklinam na wszystko, niech się tak stanie.

Klątwa Fajgeli spełniła się... Właśnie hrabia z narzeczoną przy boku zasiedli do biesiady. Ziemiaństwo z okolicznych majątków zgromadziło się wokół stołu, kandelabry błyskały światłem, wino musowało w pucharach, dookoła pachniało różami i wonnymi spirytualiami. Nie pozostało już żadnego śladu po zapachu kadzideł i woskowych świecach.

Drugiego wąsa szlachcic sam sobie przyciął, dopasowując jego długość do tego skróconego przez Motla balwierza. Prawdę mówiąc, nie miał innego wyjścia – przygotowanej uczyty nie można już było odwołać.

Krótkie wąsy hrabiego wprawiły w konsternację ziemiaństwo z okolicznych majątków. (Polskich szlachciców uważano za znawców w tej materii; wąsy

⁷ Pokój wam!

w sposób oczywisty były symbolem ich dumy i majestatu!). Goście zamilkli. Nikogo o nic nie pytali. Jedząc wykwintne potrawy i pijąc znakomite trunki, serwowane co rusz przez służbę, pomyśleli tylko w duchu: „Dziwne”.

Hrabia czuł jednak, że biesiadnicy komentują jego wygląd, i kiedy wszyscy wydawali się już dobrze podchmieleni, wstał i opowiedział im o obciętych wąsach, o winnym całego zdarzenia – żydłaku Motlu Parnasie, i o tym, jak go ukarał.

– Widać miało się tak zdarzyć, panowie, ale do ślubu wąsy odrosną. Pan Jezus jest łaskawy. Tymczasem proszę o wybaczenie moją narzeczoną!

Szlachcic skłonił się ku jasnowłosej, zmysłowej piękności i pocałował ją. Kiedy po chwili uniósł głowę do góry, goście z wrażenia, siedząc bez ruchu, rozdziawili gęby – wyglądali jak skamieniały. Piękna narzeczoną wydała z siebie pisk i upadła zemdlona. Hrabia znalazł się w środku tego zgielku:

– Co się stało, panowie?

Nikt nie umiał wypowiedzieć choćby jednego słowa. W milczeniu tylko wszyscy wskazywali na niego palcami. Szlachcic podbiegł do lustera i zrobiło mu się ciemno przed oczami.

Przystrzyżone wąsy, których dopiero co się wstydził, urosły i z każdą chwilą robiły się coraz dłuższe.

Hrabia jak oparzony wybiegł z komnaty. Pozostali zaś szlachcice powoli dochodzili do siebie. Dopiero teraz wzięli się do cucenia narzeczonej hrabiego.

Kiedy jasnowłosa odzyskała przytomność, narzeczoną znowu znajdował się przy niej. Wąsy miał z powrotem tak krótkie jak przed uczcą. Kamerdyner hrabiego, który w pierwszej chwili także się wystraszył, przywrócił im poprzednią długość.

– Ciuciubabka! – krzyknął otyły Edward Potocki i roześmiał się na cały głos. Reszta towarzystwa także wybuchnęła śmiechem.

Zmysłowa piękność otworzyła oczy – duże, błękitne i wystraszone.

– Co się stało, kochany? – wyszeptała.

– Absolutnie nic! Ciuciubabka, hrabino! – poinformował ją gruby Potocki, śmiejąc się w dalszym ciągu.

– Ciuciubabka, kochanie – wymamrotał szlachcic, jakby nieobecny myślami. Nachylił się ku swej wybrance i jeszcze raz ją pocałował.

Kiedy znów uniósł głowę, wszyscy obecni zamarli. Panna zaś, ponownie osuwając się zemdlona, zdążyła przed upadkiem wydusić:

– Jezus Maria!

Wąsy szlachcica, niesamowicie długie, w okamgnieniu robiły się coraz dłuższe i dłuższe.

– Diabelskie sztuczki – wyjąkał otyły hrabia Potocki i roztrzęsiony szurając nogami, opuścił pośpiesznie komnatę.

Nasz szlachcic wąsał wybiegł z sali i wrócił po dłuższej chwili. Dzięki pomocy kamerdynera jego wąsy ponownie zostały doprowadzone do porządku. Jed-

nak nie zastał już gości. Wszyscy umknęli przed igraszkami złych duchów. Na podłodze leżała zemdlona hrabianka, jego narzeczoną.

Pochylił się nad nią i delikatnie głaskał ją po głowie. Jego ręce drżały. Wyszepiał:

– Obudź się, kochanie, moja jasnowłosa narzeczoną z lasu. Złe duchy bawią się moimi wąsami, prowadzą swoje ponure harce. Błagajmy w modlitwie Pana naszego, Jezusa. Może zlituje się nade mną i moimi wąsami i uwolni mnie od szdreczej zabawy złośliwych demonów.

Chwilę później ukazał się zgoła poruszający widok: hrabia padł na kolana przed wizerunkiem swego Zbawiciela, a u jego boku szlachcianka ze złożonymi do modlitwy rękoma, „namiętą niewiastą z lasu”, z pacierzem na ustach, odmanianym w intencji hrabiowskich wąsów.

Kiedy wstali z kłęczek, hrabianka spojrzała na swego ukochanego i aż podskoczyła:

– Diabeł!... Ty... ty jesteś... sam... diabłem!

Uciekła. Zostawiła go. Szlachcic stanął ponownie przed lustrem i rozmyślał nad swoimi strasznymi, ogromnymi wąsiskami, które nieustannie rosły, w mgnieniu oka, coraz dłuższe i dłuższe.

Od tamtej pamiętnej nocy szlachcic nie pokazał się już publicznie. W dzień nie wychodził z domu. Nie brał więcej udziału w polowaniach, unikał przyjaciół – szlachty z okolicznych majątków.

Często – o, bardzo często! – wspominał swoją narzeczoną, złotowłosą hrabiankę z lasu. Ze łzami w oczach ciężko wzdychał:

– Nie była mi przeznaczona, moje złotko!

Kamerdyner z nożyczkami w rękę chodził za nim krok w krok i tyle razy, ile było potrzeba, podcinał hrabiowskie wąsy.

W nocy, kiedy wszyscy spali, szlachcic z lampą w dłoni, przemykając jak cień, przychodził na grób swojej żony, bogobojnej hrabiny, i modlił się o wybaczenie. Hrabia sądził, że wielką karę, która na niego spadła, ponosi z jej powodu.

Później, kiedy dowiedział się o skutkach wymierzonej przez niego chłosty, pojął, że istnieje ścisły związek między śmiercią żydowskiego golibrody Motla Parnasa a nienaturalnym rozrostem jego wąsów.

Pewnej nocy stanął nad mogiłą Motla i bijąc się w pierś obiema zaciśniętymi pięściami, prosił biednego balwierza o wybaczenie.

Udał się nawet do cadyka⁸, hojnie go obdarowując. Jednak i jego błogosławieństwo nic nie pomogło. Kłątwa rudej Fajgeli była zbyt silna.

W pewien piękny poranek, w porze, kiedy kamerdyner, dzierżąc w ręku nożyce, przyszedł do hrabiego, aby jak zwykle obciąć mu wąsy (które w ciągu nocy bardzo urosły), został przez szlachcica odesłany:

⁸ Cadyk – sprawiedliwy, charyzmatyczny przywódca duchowy chasydów. Ich zwolennicy wierzyli m.in. w ich moc czynienia cudów.

– Nie trzeba... odejź!

Po raz pierwszy od czasu śmierci żony, pobożnej hrabiny, szlachcic własnoręcznie zapalił świece przed ikonami. I przed każdą z osobna długo, długo modlił się, wyrażając skruchę za grzechy. Tak przez cały dzień sam jeden obcował ze świętymi obrazami.

Wieczorem przedmioty w pokoju przestały odbijać światło, z wyjątkiem wielkiego lustra w złotych ramach, przed którym hrabia się zatrzymał. Obserwował w nim swoje odbicie, widząc zgaszoną twarz oraz długie, opadające już do kolan wąsiska.

Roześmiał się gorzko, ironicznie:

– Dostyc tego!

Wtedy właśnie, w środku nocy, powiesił się na własnych wąsach. Na zewnątrz padał deszcz i wiał silny wiatr.

W ostatniej chwili, tuż przed śmiercią, jego gasnące oczy, z których wyzierała gorączka, ujrzały jeszcze silnie wychłostane plecy, a wokół nich gromadkę łkających dzieci, wołających: „Tate... tateszi!”, oraz małą, rudowłosą Żydówkę, wskazującą palcem na hrabiego, wiszącego na stryczku z jego własnych wąsów:

– Piękna, czysta pokuta!

Z historii tej należy wysnuć morał, że przeklinając kogoś, trzeba zachować umiar. Niejeden powie, że hrabia rzeczywiście zasłużył na to, co go spotkało. Uchowaj nas zatem, Boże, przed podobnymi szlachciami. Teraz i na wieki.

Amen!



(Opowiadanie ukazało się w: *No'ente gestalten un andere sriften*, Nowy Jork 1961)

Przekład z języka jidysz **Mariusz Lubyk**

Mariusz Lubyk,

ur. 1962. Teatrológ. Tłumacz literatury powstałej w języku jidysz. Autor przekładów I. B. Singera, publikowanych m. in. w „Midraszu”, „Akcencie”, „Odrze”, „Zeszytach Literackich”, „Kresach”. Tłumaczy także z języka niemieckiego prozę (ostatnio: *Życ dalej...* Ruth Klüger, Wrocław 2009) i dramaty.



Marian Solisz

Obiekt III, 2009, ołówek, olej, płótno, 200 x 200

Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Zbigniew Władysław Solski

Cielesność

w „Wierszach-Malowankach” ze zbioru
Kup kota w worku Tadeusza Różewicza

Podejmując problematykę cielesności w twórczości Tadeusza Różewicza, skupimy się na wydanej przez niego książce *Kup kota w worku* (Biuro Literackie, Wrocław 2008), w której autor ukazuje się czytelnikowi nie tylko jako poeta, prozaik i dramaturg, ale również jako ilustrator. Choć szczególnie od *Płaskorzeźby* (1991) Różewicz osobiście angażował się w graficzne opracowanie swoich tomików, najwyraźniej traktując te działania jako przedłużenie własnej poetyckiej wypowiedzi, to w ostatnim przypadku zakres i charakter ingerencji w plastyczny kształt książki zdaje się wskazywać na jakościowo nowy ton w jego stosunku do materii poetycko-malarskiej. Różewicz publikuje już nie tylko faksymile rękopiśmiennych wersji wierszy (czynił to już wcześniej), lecz całe komiksowe historyjki (niekiedy z charakterystycznymi dla tego gatunku „dymkami”), w których kreska i kolor stają się czynnikami równoprawnymi wobec słowa, a zdarza się, że to właśnie one są nośnikiem sensu.

Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (2007) w najnowszej publikacji zaprezentował się jak wytrawny rysownik. Widać to np. w szkicu *Na sali gimnastycznej*, gdzie autorowi – nawiązującemu do konwencji pierwszych dziecięcych bazgroł, w których ludzkie postaci formowane są z koncentrycznych kręgów¹ – w szczególności udany sposób udało się zademonstrować wypracowany styl i kreskę. Zwraca uwagę powtarzający się w rysunkach motyw koła – to ono jako pierwsze pojawia się w rysunkach dzieci, ale też często gości ponownie u kresu artystycznej drogi twórców, którzy zachowali aktywność do późnej starości.

Różewicz, ujawniając źródła swoich najnowszych inspiracji, przekornie pyta: „Jakie pokusy czekają/na starego poetę?//zeby znaleźć się w piaskownicy/z dadaistami” (P4: 376)².

Ilustracje nie są już tylko tłem dla odręcznie pisanych wierszy; słowne i rysunkowe szkice przerastają się i przenikają wzajemnie, aż do zatarcia granic między dziełem poety a dziełem rysownika. Wiersze – traktowane najczęściej jak bezcielesne abstrakcje – w tym kontekście odzyskują swoje „ciała”, które zazwyczaj są tracone podczas unifikacyjnych procedur przygotowywania tekstu do druku. Stéphane Mallarmé, wyznaczając w poezji kierunek typograficznego przekształcenia wiersza w tekst graficzny³, pisze: „Odpersonalizowany, tom, w miarę jak odsuwa się odeń autor, nie domaga się bliskości czytelnika”⁴. W przeciwieństwie do druku przy odręcznym pisaniu, tak jak przy malowaniu, materia ujawnia opór; przemawiając swoją gęstością i ciężarem. W takim doświadczeniu każdy szczegół może okazać się istotny: wielkość kartki, kolor i grubość kreski, pewność lub drżenie ręki. Wiersz odręcznie zapisany wierniej też przechowa pamięć o twórcy. Pod fotografią z dwoma niesparowanymi butami znajdujemy podpis wykonany ręką poety: „a może Ty, drogi Czytelniku,/wejdź w moje/stare buty i pomaszrujesz/dalej” (KwW: 104; fot. Jerzy Olek).

Po zakończeniu pracy (?) nad *Utworami zebranymi*, w których *Poezję* (t. 1) otworzył przedruk debiutanckiego tomiku *Niepokój*, Różewicz wyznaje w *Credo*: „zaczynam od początku/ zaczynam jeszcze raz/zaczynam od końca” (KwW: 91). Jeśli za cechę podstawową kartoteki uznać wymiennność elementów wchodzących w jej skład, to pod tym względem tomik *Niepokój* wykazuje więcej cech kartotekowych niż dramat o tym właśnie tytule. Andrzej Skrendo ujął te zmiany statystycznie:

Na początku *Niepokój* liczył 54 utwory. W roku 1957 – w krakowskich *Poezjach zebranych* – 40. We wrocławskiej edycji *Poezji zebranych* z roku 1971 (powtórzonej w roku 1976) już 44. W takiej formie ukazał się również w dwutomowej edycji *Poezji* z roku 1988. Usuniętych 10 wierszy to niemal 20% całości. Z tych, które zostały, zmianie uległo 22, czyli połowa. 1/5 wierszy została usunięta, zaś połowa została przerebiona – oto miara zmian, jakie wprowadza pierwsze przepisanie *Niepokoju*. [...] W najnowszym *Niepokoju* (z *Utworów zebranych*) zmianie podlegają – w stosunku do wersji poprzedniej, czyli z roku 1988 – 22 wiersze, czyli równo połowa⁵.

Zbigniew Władysław Solski

ur. 1952. Teatrológ, dramaturg, reżyser, scenograf. Autor m.in. sztuk *Kolejka trwa*; *Kuferek*; *Ciste gradura* oraz artykułów i książek podejmujących tematykę współczesnego dramatu i pogranicza teatru i liturgii. Mieszka we Wrocławiu.

¹ V. Lowenfeld, W. Lambert Brittain, *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, przeł. K. Polakowski, Warszawa 1977, s. 55–68.

² W odniesieniu do książek Tadeusza Różewicza zastosowano następujące skróty: *Kartoteka*. *Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Kraków 2001 (KKR); *Szara strefa*, Wrocław 2003 (SZS); *Utwory zebrane*, Wrocław 2003–2006: *Poezje* (P), *Proza* (PR), *Dramaty* (D); *Kup kota w worku*, Wrocław 2008 (KwW).

³ Por. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

⁴ Cyt. za: M. P. Markowski, *Nicość i czcionka*, [w:] Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005, s. 8.

⁵ A. Skrendo, *Przepisywanie Różewicza*, [w:] *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 32–34.

Tomik *Niepokój* otwiera wszystkie zebrane wydania poezji (1971, 1976, 1988, 2005). Słowo „niepokój” znalazło się też na okładkach większości autorskich wyborów poezji Różewicza. Stałe odwoływanie się do debiutanckiego tomiku *Niepokój* – z pełnym jego przytoczeniem, lub jedynie z zapożyczeniem tytułu – wprowadza kartotekowy ład w całość tej poetyckiej twórczości. Również w zbiorze *Kup kota w worku* poeta przypomina ten sam punkt odniesienia:

pokoju jak nie było tak nie ma
nie będzie
si vis pacem, para bellum [KwW: 84]

W wydaniach Różewiczowskich dramatów podobną, porządkującą funkcję spełnia „prasztuka” *Kartoteka*⁶, umieszczana przez poetę zawsze na początku zbiorów (1972, 1988, 2005). Zbliżoną strategię, choć realizowaną już nie z tak rygorystyczną dyscypliną, stosuje autor w prezentacji swoich utworów prozatorskich. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że Różewicz osiągnął trudną sztukę pisania książek jak katalogi, spełniając w swej twórczości zapowiedzi Waltera Benjamina: „poeci [...] ugruntowując zmienne pismo międzynarodowe, odnowią swój autorytet w życiu narodów”⁷.

W tym świetle uwagę o poszukiwaniu nowego początku w *Kup kota w worku* należałoby potraktować jako próbę powrotu do nieujętego w poetyckich i dramatycznych „kartotekach” pobocznego nurtu twórczości poety: „Ja sam nie jest człowiekiem śmiechu, jestem raczej człowiekiem uśmiechu i uśmiechów” (KwW: 98). Utrzymane w charakterze pastiszu wiersze (m.in. parodia opowiadania Kornela Filipowicza i *Àladerrida*) oraz żartobliwe rysunki (m.in. „Sanatorium. Romanse w windzie”, „Pacjenci i turyści”, „Sala gimnastyczna” i „Dwa pieski pod delikatesami”) rodzajem humoru i bezpośredniością obyczajowych obserwacji przypominają tomik *W tyżce wody. Satyry* (1946), wcześniejszy od „oficjalnego” debiutu *Niepokoju* (1947).

Mimo tak zarysowanych kryteriów wyboru materiałów do ostatniej książki, autor kilkakrotnie odwołuje się do *Kartoteki* (1960); w jednym przypadku przytaczając nawet tytuł dramatu. Po takim przygotowaniu doprecyzowuje uwagi o „książkach pisanych jak katalogi”⁸, rzucając snop światła na całość swojej twórczości. W wierszu *Nowa dramaturgia* poeta wyraża myśl, że strefę ładu – jak w kartotece – daje się uporządkować tylko dzięki wzrokowi. Drewniane, kartonowe lub blaszane obudowy kartotek przypominają do pewnego stopnia futerały; w futerałach na skrzypce nie zmieści się trąbka, do futerału na trąbkę nie uda się włożyć altówki, do szuflady nie wejdzie przedmiot od niej większy, do teczki formatu A4 nie zmieści się kartka formatu B4, itp. Kształt i materiał, z jakiego wykonano obudowę kartoteki, może wskazywać na jej zawartość, co sugeruje poeta w wierszu *wyprzedaż w firmie TADZIO*:

⁶ M. Dębicz, *Notatki z prób „Kartoteki rozrzuconej”*, [w:] KKR, s. 143.

⁷ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopański, Warszawa 1997, s. 26

⁸ Ibidem, s. 27.

mam dużo wierszy w szufladzie
[...]
mam wiersze wystrugane
z kawałka dębowego drewna
mam wiersze wyprowadzone
z gałązki kwitnącej wiśni
splecione ze śpiewem ptaka [KwW: 96]

Z kolei w *Nowej dramaturgii* Różewicz nawiązuje do pisarskiej techniki „pracy na fiszkach”:

w moich szufladach wyobraźni
w archiwach i teczkach
mam dziesiątki koncepcji
teorii pomysłów [KwW: 52]

Pierwotnym zapisem poetyckiego pomysłu okazuje się ślad w pamięci związany z czymś na kształt kartotekowej fiszki. Fiszki z „szuflad wyobraźni” Różewicza, jak wskazywałaby lektura ostatniej jego książki, mogą przyjmować najróżnorodniejsze formy. Bywa, że jest to rysunek – jak ten z okładki – odsłaniający drogę poety do wyboru tytułu: „Kup kota w worku (work in progress)”. Zdarza się, że jest to paperek z cukierka, naklejony na kartkę i opatrzony słowami komentarza. Taką fiszką może być też rękopiśmienny zapis wiersza, fotografia lub utwór cenionego poety; jak *Blinde Kuh* Goethego. W tym przypadku autor reprodukuje stronę drukowanej gotykiem książki. Chodziłoby tu zapewne o przedsmak wrażenia, którym Różewicz stara się podzielić z czytelnikiem, bo dla poety – tego możemy się tylko domyślać – ważny jest chyba nie tylko krój czcionki, ale też i to, czego nie udało się w reprimie pokazać, a więc barwa i gramatura papieru, kolor okładki czy stałe miejsce tomiku Goethego w domowej bibliotece.

W *Kup kota w worku* autor ustanawia ścisłe relacje między z jednej strony odręcznymi notatkami i rysunkami, a z drugiej – drukowanymi tekstami. Zależności te stają się czytelne po lekturze spisu utworów. W przeciwieństwie do fragmentów drukowanych ilustracje i notatki nie mają odrębnej numeracji; również strony, na których zamieszczono rysunki, pozbawione są numerów. W ten sposób teksty drukowane – przeliczone, skatalogowane i uwidocznione w spisie – zostały umieszczone przez poetę w przestrzeni uporządkowanej (nasuwającej na myśl arystotelesowski termin *ópseos kósmos*⁹), zaś rysunki i autografy wierszy pozostają w zawieszaniu, w nieuchwytnym i półpłynnym strefie chaosu. Odnalezienie nieponumerowanych szkiców może sprawić trudności podobne do tych, które pojawiają się przy szukaniu przedmiotów w tytułowym worku.

⁹ „Widowisko” – dosłownie: „uporządkowany świat wyglądu”; Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 17.

Różewicz w autorefleksji nad swoją poetycką techniką wprowadza obok metafory kartoteki nowe odniesienie – worek. Kiedyś w workach przewożono żywność lub opał, dziś worki kojarzą się głównie z wyrzucaniem śmieci i recyklingiem. Polszczyzna, przejmując z języka francuskiego *carto-thèque* i *fiche* w spolszczeniach „kartoteka” i „fiszka”, nie przyswoiła sobie słowa *fichier*, które – w odróżnieniu od „kartoteki”¹⁰ – mówi jedynie o zbiorze „fiszek”, niekoniecznie uporządkowanym. Worek byłby tu zatem substytutem brakującego francuskiego określenia *fichier*. W tej poetyckiej wizji „kartoteka” i „worek” oddawałyby dualizm kosmologii i chaologii we współczesnej nauce. O podwójnym statusie uporządkowanych i nieuporządkowanych elementów składających się na książkę widza/czytelnika informuje już okładka: drukowanemu napisowi „Tadeusz Różewicz. Kup kota w worku” towarzyszy reprodukcja odręcznych notatek autora.

Różewicz nawiązuje do popularnego przysłowia: „Kupować kota w worku”, choć kiedyś używano określeń barwniejszych. Władysław Kopański przypomina trzy rosyjskie warianty



ty tego porzekadła, akcentujące kłopotliwą sytuację kupującego, który nie może ocenić wzrokiem wybieranego przedmiotu: „nie kupuje się konia ślepo”, „tylko jajkami handluje się na ślepo” (tzn. bez zagładania pod skorupkę) oraz „na ślepo można kupić tylko placek – nie spodoba się, sam zjesz”. W niemieckim przysłowiu, którym posługiwał się m.in. Marcin Luter, uwagę o ślepotcie zastąpiono już workiem, uniemożliwiającym swobodny ogląd przedmiotu: „Kto kupuje w worku, ten nieraz cienko śpiewa”; o przypuszczalnej zawarto-

¹⁰ Końcowy człon słowa „kartoteka”: „teka”, przywołując pojęcie jakiejś całości, sugeruje ustanowienie relacji między elementami zbioru „kart”.

ści worka jeszcze się nie wspomina. W *Opowieściach Kanterberyjskich* Geffreya Chaucera mówi się o kupowaniu prosięcia w worku, gdy w Europie kontynentalnej w przysłowio- wym worku pojawia się kot; w *Próbach* Michel Montaine pisze np., że „kobiety wychodzące za mąż kupują kota w worku”¹¹. W odległych Chinach w worku widziano figurę chaosu.

Tymczasem domniemany kot w worku już sam w sobie jest źródłem niepewności. W jednym przysłowiu „kupić kota worku” spotkały się więc dwie metafory niestabilności. Dawne mity mówiły o nieobliczalności kocich zachowań. W dzisiejszej kulturze masowej ikonami nieprzewidywalności są również koty: kot z Cheshire (który miał zwyczaj stopniowego znikania od ogona, a na uśmiechu kończąc¹²) i cieszący się większą popularnością kot Schrödingera (równocześnie żywy i martwy¹³).

Dwa kotki z worka po prawej stronie rysunku wyraźnie się uśmiechają, choć jeden z nich nie ma narysowanych oczu. A może jest to jedno z tych ślepych kocic, które topiono w worku, gdy okazywały się w domowym gospodarstwie niepotrzebne. Podobną, choć znacznie drastyczniejszą historię Różewicz opowiedział już przed laty w miniaturze *Co tu macie. Na punkcie skupu makulatury*. Wnuk, który chce się pozbyć swojego dziadka, podrzuca worek w punkcie skupu makulatury:

KIEROWNIK Przecież kota we worku nie kupię.

[...]

PAROBEK Wielkie mecyje, dziadka przywozłem i tyle.

[...]

KIEROWNIK Boga się nie boisz.

PAROBEK Przecie Pan Bóg umarł. [*Teatr niekonsekwencji*] D 2: 172-173]

Czerwony kot we wnętrzu worka po lewej stronie rysunku zdaje się najwyraźniej przebywać – jak kot Schrödingera – w dwuznacznym stanie istnienia-nie-istnienia.

Zastanawia liczba trzech worków¹⁴. Autor liczy potrzebne worki, więc z pewnością nie jest to jeden worek oglądany w różnych fazach działania. Pod skreśleniami odczytujemy uwagi: „300 worków – zbyt duża dekoracja, koszt/ 30 worków (możliwe na dużej scenie)/ 3 worki (w sam raz dla teatru ubożego)”. Wielkość worków zdaje się pozostawać w związku z oceną możliwych dzisiejszego świata, dokonaną przez poetę w wierszu *Credo*: „nadchodzi wielki/ Sponsor Mecenas/w masce w kapturze/ w kominiarce na głowie” (KwW: 83). Jeśli posiadający władzę jeszcze niedawno zabiegali o to, by znaleźć się na świeczniku, dziś wolą pozostawać w ukryciu, nadzór nad realizacją własnych interesów przerzucając na rządzonych. Panoptyczny model dominacji – zauważa Zygmunt Bauman – „ulega szybkiemu demontażowi i ustępuje miejsca samonadzorowi i samokontroli zdominowanych”. Nowa strategia niezaangażowania, w której „kolumny marszowe”

¹¹ W. Kopański, *Koty w worku, czyli z dziejów pojęć i rzeczy*, Warszawa 1993, s. 11. Por.: idem, *Trzeci kot w worku, czyli rozmałość świata*, Warszawa 1982.

¹² Por. L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (Przygody Alicji w krainie czarów), 1910.

¹³ Por. J. Gribbin, *W poszukiwaniu kota Schrödingera: realizm w fizyce kwantowej*, przeł. J. Bieroń, Poznań 1997.

¹⁴ Por.: W. Kopański, *Trzeci kot w worku...*

zastąpiono „rojowiskami”, okazała się znacznie mniej kosztowna. W tej chwili jedyną sankcją grożącą za nieodpowiednie zachowanie jest „wyrządzona sobie samemu krzywdą”¹⁵. Współczesne klasy wykształcone – dopowiada socjolog – nie mają nic do powiedzenia na temat pożądanego kształtu ludzkiej kondycji. Z tego właśnie powodu próbują uciec w wielokulturowość, ową „ideologię końca ideologii”¹⁶. Poeta pisze:

największą prawdą XXI wieku
i największą tajemnicą jest TO
że nie ma prawdy
prawdziwy świat został skradziony ludziom
i bogom [KwW: 89]

Metafora płynnego Baumanowskiego roju u Różewicza przyjęła postać worka, którego nieokreślony kształt koresponduje z równie nieprzewidywalną zawartością. Nie jest to nawet jeden worek, lecz bliżej nie ustalona liczba worków. Czyżby „workowatość” stała się tu synonimem „wielokulturowości”, z właściwą sobie zmiennością norm życia społecznego? Zdaniem Baumana w nowej strategii zarządzania normatywną regulacją i nadzorowanie zastąpiono uwodzicielską mocą nadmiaru¹⁷. Nadmiar, ów przysięgły wróg norm, „sam stał się normą, normą osobliwą, która wymyka się wszelkim definicjom”¹⁸. Różewicz ujął to innym obrazem: „wysali z nas duszę rozum/ przez rok cały rok okrągły/ obowiązuje strój karnawałowy” (KwW: 85).

Pod skreśleniami odnajdujemy komentarz do rysunku: „projekt scenografii do sztuki Kott w worku”. Ta czytelna aluzja do najbardziej znanego w świecie polskiego krytyka teatralnego Jana Kotta nadaje „fiszce” z okładki teatralnej, a nawet – jeśli traktować ją jako zapowiedź wiersza *Nowa dramaturgia (twórcze interpretacje)* – teatrológiczny charakter całej książki. Ujawniając genezę tytułu, poeta odsłania równocześnie teatralną podstawę całej swojej twórczości. To z takich zapełnionych notatkami i rysunkami „fiszek” rodzi się „teatr scenografii”¹⁹. Wydaje się, że przed nadaniem tekstowi ostatecznej formy, autor wcześniej ustawia go na utworzonej przez siebie scenie. Ta pierwotna scena ma swoje potrzeby, nie pokrywające się z wymogami późniejszych utworów (poetyckich, prozatorskich lub dramatycznych). Tak np. na „fiszce” z rysunkiem „Masażysta” znajdujemy dopisek „zieleni drzew za oknem”. Czy tak szczegółowa informacja – na tym etapie powstawania dzieła najwidoczniej niezbędna – okaże się w końcowym efekcie istotna? Prawdopodobnie autor ją usunie, jak to uczynił w opracowywaniu „fiszki” z odręcznym rysunkiem w sztuce *Do piachu*²⁰. Dlatego Różewicz-scenograf o krok wyprzedza Różewicza-poetę; scena staje się „grafią”, a dopiero później – wierszem, prozą lub dramatem.

¹⁵ Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 170.

¹⁶ Ibidem, s. 167.

¹⁷ Ibidem, s. 173.

¹⁸ Ibidem, s. 175.

¹⁹ H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska. M. Sugiera, Kraków 2004.

²⁰ Z. W. Solski, *Obraz mszy św. w Do piachu... Tadeusza Różewicza*, [w:] ks. H. J. Sobczko, *Liturgia w świecie widowskim*, red. Z. W. Solski, Opole 2005, s. 260.

W tej twórczości nie chodziłoby o zdolność przemiany jednego gatunku w drugi – jak w koncepcji „zamiennika gatunkowego” Kazimierza Wyki²¹ – lecz o wyprowadzanie każdego utworu z „teatru kompleksowej wizualności”, w którym ludzkie ciało stanowi metaforę. Pierwotnym zapisem tego „teatru” są „fiszki”; „ukryty sens – jak powiada Mallarmé – rusza się i rozkłada w chórze kartek”²². Czyżby u podstaw tej swoistej „dramaturgii wizualnej” Różewicza leżała „praca na fiszkach”? Może kolejna „fiszka” przybliży nas do odpowiedzi?

Tym razem jest to papierek z cukierka „Makbet. Arachidowy” (z „Mieszanki Teatralnej” „Goplany”) z dopiskiem: „Moja inscenizacja *Makbeta*”. Spod skreśleń można jeszcze wyłowić słowa: „czyli teatr klasyczny”. Szekspirowskie akcenty odsyłają ponownie do lektury najbardziej znanych książek Kotta: *Szkiców o Szekspirze* (1961) i *Szekspira współ-*



czesnego (1965). Na papierku widoczne jest dawne logo „Goplany”, które dopiero niedawno wyszło z użycia²³. Wybór cukierka arachidowego spośród wielu smaków „Mieszanki Teatralnej” wydaje się z kolei polemiką z tekstem *Słodki Makbet* Artura D. Liskowackiego²⁴. Dzięki temu możliwe jest przybliżone datowanie omawianej „fiszki” na lata 2006–2007.

Mimo że cukierki „Goplany” obecne są na polskim rynku od lat kilkudziesięciu, to Liskowacki (ur. 1950) – zwracając się do czytelnika wychowanego na Disneylandzie, Ulicy Sezamkowej, Pepsi-Coli i McDonalddie – z rozmysłem pisze o czekoladowej galanterii „Goplany” jak o egzotycznym odkryciu. Dziś polski konsument z trudem dociera do rodzimych produktów, które nie są tak rozreklamowane jak zagraniczne, więc Liskowacki (najwyraźniej starając się zdobyć sympatię najmłodszych odbiorców) do „Mieszanki Teatralnej” odnosi się z rezerwą: „Makbet, arachidowy. Szukałbym raczej innych smaków

²¹ K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Tadeusza Różewicza*, [w:] idem, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 83–98.

²² Cyt. za M. P. Markowski, *Nicość i czcionka*, s. 8.

²³ „Goplana” nowe logo wprowadziła w styczniu 2008 r.; www.otopr.pl/pr/slodki-makbet.art.857.html

²⁴ A. D. Liskowacki, *Słodki Makbet*, „Twórczość” 2006, nr 3.

(z Lasu Birmańskiego). Na przykład: owoców leśnych”²⁵. Tymczasem Różewicz smakuje ten sam cukierek, pisze bez wahania: „Moja inscenizacja”. W ten sposób poeta bezpośrednio opowiedział się za polską tradycją, zagrożoną procesami infantyilizacji i amerykanizacji. O utracie narodowej tożsamości rozpisuje się prasa, którą cytuje Różewicz: „w suwerennym kraju który odzyskał wolność w roku 1989 [...] zaczął zanikać panujący język polan [...] na rzecz języka angielskiego jako języka globalnego i superjęzyka amerykańskiego” (KwW: 7). Globalizacyjne zjawiska, rozpoznawane jako nowe w naszej części Europy, za oceanem obserwowane są od dawna. W tym samym czasie, gdy w Polsce latach 50-tych XX wieku smak orzeszków ziemnych skojarzono sobie z lekturą Szekspira, w Stanach Zjednoczonych mianem „Fistaszków” („Peanuts”) ochrzczono dzieciaki z popularnego komiksu²⁶. Ten sam arachidowy orzeszek bywa przedmiotem refleksji w teatrze i w piaskownicy.

Inscenizacja Makbeta z arachidowym cukierkiem wydaje się najlepszą ilustracją „twórczych inter-pretacji” z *Nowej Dramaturgii*, w której Różewicz postuluje teatralne wykorzystanie ograniczeń niedomagającego ciała i dzięki temu przewyżczenie słabości organizmu; „kaszel i kichanie [...] nie zmieniają przecież (!) treści dzieła tylko je deformują/ [...] nie należy/ odwoływać przedstawienia lecz/ wprost przeciwnie” (KwW: 50-51). Teatr można robić, leżąc nawet w łóżku z grypą, wystarczy tylko zaproponować odpowiedni repertuar, co Różewicz też czyni: „sztuka [...] absolutnie sceniczna do przedstawiania/ na plecach własnych czyli na leżąco/ bez względu na porę roku i budynek/ w którym odbywa się przedstawienie” (KwW: 50).

Zdzisław Łapiński zastanawiał się, „czy ktoś już dzielił poetów według pozycji, jaką przybiera ciało przemawiającej w wierszach osoby?”²⁷ Różewiczowskie postaci leżącą postawę chętnie przyjmują od początku jego twórczości, a jednak w ostatnich wierszach pojawił się nowy rys – jak się wydaje jeszcze obcy np. Bohaterowi *Kartoteki* – dotkliwa świadomość ciała podatnego na chorobę, ostatecznie śmiertelną. Czytamy: „ja leżałem/ rosła mi broda/ i paznokcie” (KwW: 6)

Włączając się w prasową debatę o przemianach masowej kultury, autor oddaje głos „wideodziecku”²⁸: „cóż ja! tegoroczna maturzystka i powieściopisarka” (KwW: 23). Autorka blogu (parodiowanego przez Różewicza w *przyj dziewczę przyj*) występuje równocześnie jako krytyk i ofiara procesu degradacji języka. Dziewczę przytacza zasłyszaną opinię „zauważono zubożenie zasobów leksykalnych a nawet parajęzykowych” (KwW: 7), aby potwierdzić ją ubogim zasobem słownictwa własnej wypowiedzi. Rzucając oskarżenie, że „internauci zmieniają ortografię wszystko kończy się na ha (KwW: 18), w pisowni popełnia te same rażące błędy. Wreszcie z bezradnością stwierdza: „ani język ani składnia nie są już komunikatywne dla naszego pokolenia” (KwW: 15). „Tegoroczna matu-

rystka i powieściopisarka” wykazuje zatem wszystkie objawy osobnika wychowanego na „wideowidzeniu”²⁹.

Media elektroniczne – jak uważa Giovanni Santori – „odwracają proces rozwoju od zmysłowości ku inteligencji, kierując nas na powrót do czystego, prostego widzenia”³⁰. Rozwinięcie kultury obrazu „najwyraźniej osłabiło proces rozumienia, ponieważ «wiedza obrazkowa» nie jest wiedzą w sensie epistemologicznym i że raczej zamiast poszerzać zakres poznania – niszczy jego przesłanki”³¹. Nowe media produkując obrazy, równocześnie niszczą idee, co „osłabia naszą zdolność myślenia abstrakcyjnego i wraz z nią naszą zdolność rozumienia”. Obraz – sam w sobie – nie łączy się bowiem z klarownością, bo aby przemówić, musi zostać objaśniony. Brak precyzyjnego słownego komentarza wydaje się główną przyczyną uwsteczniania się współczesnej kultury; „tzw. ludy prymitywne uchodzą za takie — zauważa Santori – ponieważ w ich języku dominują słowa konkretne – co oczywiście umożliwia porozumiewanie się, lecz oferuje niewielkie możliwości poznawcze”³². Edukacyjny potencjał nowych mediów podobnie prezentuje się w parodii Różewicza:

... połów wszystko na
talerz natłuść oliwą z oliwek
i wstaw foremkę do telewizora
rozgrzanego do 200-300 stopni.
Resztą parmezanu posyp
tańczących w tym czasie gości [KwW: 17]

Santori w nowych mediach (szczególnie w telewizji) dostrzega też pozytywne aspekty: „z pewnością telewizja «budzi» człowieka” i w tym sensie jest szansą na „postęp w oświeceniowym znaczeniu tego słowa”³³. Nasuwają się słowa Cypriana K. Norwida z *Milczenia*: „Trzeba śpiącemu przerwać snowania myśli jego – i to przerwać doraźnie, nie powoli, lecz nagle [...]. Nie można przeto z oczywistości jednej przerzucać nikogo w drugą sposobem grzecznym, i pewne brutalstwo nierozłącznym zdawa się być od roboty takowej”³⁴. Rozbudzanie – pisze Santori – „za pomocą słowa (radiowego) jest drobnostką w porównaniu z przebudzeniem, które stało się możliwe dzięki potencjalnej, wizualnej obecności całego świata we wszystkich domach”. Przebudzenie poprzedza jednak „pewien zasadniczy regres – zubożenie procesu rozumienia”. Rozbudzający efekt telewizji w ostatecznym rachunku objawia swój niszczycielski charakter³⁵. „Brutalstwo” obrazu w elektronicznych mediach faktycznie uniemożliwia głębszą refleksję i wywoływany przez nie permanentny stan przebudzenia – zupełnie inaczej niż w XIX w., w którym nie dysponowano równie sil-

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 27.

²⁷ Ibidem, s. 30.

²⁸ Ibidem, s. 26-27.

²⁹ Ibidem, s. 25.

³⁰ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 6, s. 221.

³¹ G. Santori, op. cit., s. 25-26.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ch. M. Schulz, *Peanuts* (pierwotnie *Lil Folks*) – 2.10.1950-3.01.2000.

²⁷ Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są moje wiersze” (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosa*), „Teksty Druge” 2002, nr 2, s. 10.

²⁸ G. Santori, *Homo videns. Telewizja i postwidzenie*, przeł. J. Uszyński, Kraków 2007, s. 23.

nymi środkami – zamiast spodziewanych korzyści przynosi nieodwracalne straty. Różewicz, wbrew Norwidowi i swoim wcześniejszym poglądom³⁶, wygłasza pochwałę snu:

buduję moją arkę
 pijany statek
 papierowy okręcik
 pod czerwonymi
 czarnymi żaglami

Cóż z tego że we śnie [P4: 323-327]

O Różewiczu należało by powiedzieć – powtarzając uwagę Michała P. Markowskiego o Friedrichu Nietzsche – że jego twórczość niemal w całości poświęcona jest „zadziwieniu umysłu przez ciało”, a on sam konsekwentnie sprzeciwia się tyranii umysłu, „próbującego roztoczyć nad ciałem panowanie absolutne”³⁷. Impulsem w nowym spojrzeniu na cielesność stało się dla autora *Kartoteki* zetknięcie z elektronicznymi mediami. Poeta dość długo opierał się przed hipertekstem współczesnej, audiowizualnej kultury. Jedną z pierwszych prób wkroczenia w tę nieznaną wcześniej przestrzeń podjął w *Trelemorelach*.

Jest to jeden z nielicznych nowych tekstów, które autor dołączył do wyboru dramatów w *Utworach zebranych* (D2: 162-168). W *Kartotece*, a zwłaszcza w *Kartotece rozrzuconej*, Różewicz poddawał Bohatera działaniom szumu informacyjnego, ale jest to ciągle jeszcze potok doniesień prasowych, nie telewizyjnych. Dopiero w *Trelemorelach* autor umieszcza Mężczyznę i Kobiety w strumieniu informacji specyficznie przetwarzanych przez współczesne, wolnorynkowe media elektroniczne. Poeta umiejętnie nawarstwia analogie między ekranem a jego scenicznym ekwiwalentem – błękitnym wnętrzem basenu (cytat z *Kartoteki*, „Odmiany tekstu”, D1: 43). W *Kartotece* Bohater leżał w łóżku (a wraz z nim Sekretarka), w *Trelemore* para młodych ludzi igra w basenie. Różewiczowskie postaci przybierają postawy horyzontalne jakby z lęku przed ewentualnymi skutkami grawitacji. W łóżku czy na podłodze droga spadania przedmiotów skraca się do minimum, a w basenie siły ciężenia pomniejszane są jeszcze dodatkowo o wyporność ciał unoszących się w wodzie. W *Trelemorelach* można rozpoznać uwspółcześnioną wersję *Kartoteki*, która powstała w „epoce przedtelewizyjnej”³⁸. W próbach otwartych *Kartoteki rozrzuconej* w 1992 r. Różewicz jeszcze nie ustawił na scenie telewizyjnego odbiornika: „Nie, to zbyt tandetne” (KKR, s. 148), choć jako autor dopuszczał w didaskaliach „występ” telewizora „jako współczesnego Chochola, który hipnotyzuje ludzi” (KKR, s. 100).

Pełne wejście w nowy obszar języka mediów elektronicznych, przy demonstrowanej dotychczas przez Różewicza transgresywnej postawie, było jednak tylko kwestią czasu

i znalezienia formy, adekwatnej do sytuacji, bo – jak zauważyła Halina Filipowicz przed ośmiu laty – „jego poezja nie stawia oporu rzeczywistości zewnętrznej. Otwiera się na chaos, pośpiech i banalność nowoczesnego świata. Zamienia się w przypadkowy skład prefabrykowanych zwrotów”³⁹. Otwarcie na dynamicznie przeobrażającą się rzeczywistość wymagało opracowania przez poetę nowej strategii: „dość dziś pisania zaczynam malować mój pejzaż [...] przyj w inne media” (KwW: 27). Paradoksalnie to ostatnie wiersze-malowanki potwierdzają wcześniejsze intuicje i uogólnienia. Na „wyprzedzący” w „firmie TA-DZIO” odnajdujemy „fiszki” z obrazkami z sanatorium, papierkami po cukierkach, z donosami z „teczkimimatepeipen” i tym podobnymi rudymentami. „Stąd bije źródło dramatu” – pisał Grzegorz Niziołek – „sprowadzony do rudymentów: traumy, ciała, mowy”⁴⁰.

W tym nowym świetle łatwiej dokonać też przewartościowań. Józef Kelera, starając się scharakteryzować naturę dramatów Różewicza, pisał o „intensywnej obecności [w nich] właściwości poetyckich”⁴¹. Patrząc jednak na szczegółowo i tak konkretnie zarysowane tło scenograficzne dla nienapisanych jeszcze wierszy (co poeta wyraźnie sygnalizuje podtytułem książki *work in progress*), należałoby może zaproponować odwrócenie perspektywy i zauważyć intensywną obecność właściwości teatralnych w Różewiczowskiej poezji, i to poczynając nawet od jej najwcześniejszych przykładów. Kelera charakteryzując dostrzeżony przez siebie „szczególny obszar promieniowania znaków i znaczeń”, pisze, że jest to „obszar zrodzony z takiej organizacji słowa, która maksymalnie dynamizuje wszystkie wartości kontekstualne i czyni z nich właściwą «przestrzeń poetycką»”⁴². Dzisiaj, w sytuacji teatru postdramatycznego, w którym teatralność ujmuje się szerszą kategorią wizualności⁴³, można pokusić się o nowe sformułowanie: to nie „przestrzeń poetycka” organizuje dramat i teatr, lecz, przeciwnie, to „przestrzeń teatralna” jest rzeczywistym ośrodkiem poetyckiej kreacji. To właśnie w „przestrzeni teatralnej” może zrodzić się sam z siebie ów ruch w ciele i równocześnie poza ciałem, ruch będący „narzędziem uniemożliwiającym unieruchomienie stylu”, ruch „niszczący i pobudzający jednocześnie”, ruch służący do tworzenia „przedświatowej przestrzeni, przestrzeni ruchomej, w której rodzi się poezja”⁴⁴.

³⁹ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000, s. 20.

⁴⁰ G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004, s. 54.

⁴¹ J. Kelera, *O przestrzeni poetyckiej dramatów Tadeusza Różewicza*, [w:] tenże, *Teatr bez majtek. Szkice*, Warszawa, 2006, s. 7.

⁴² Tamże.

⁴³ A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 46–48.

⁴⁴ M. Rudaś-Grodzka, *Parthenogeneza w okresie menopauzy*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 70.

³⁶ Por. „tylko niegrzecznie przebudzony/czy można przebudzić grzecznie” (SZS: 13).

³⁷ M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 352.

³⁸ Z. Majchrowski, *Otwieranie „Kartoteki”*, [w:] KKR, s. 5.

Magdalena Tulli



fot. Lukasz Sawicki

(Wypowiedzi zarejestrowane podczas spotkania autorskiego, które odbyło się w Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej w Opolu 19 lutego 2010 roku)



O bagażu przeszłości

Dźwigamy jakieś kufry, ale nie wiemy, co w nich jest. Wiemy tylko, że są ciężkie. Wydaje mi się, że z wszystkich złych rzeczy, które się ludziom przydarzają, najtrudniej znieść upokorzenie. Ludzie w końcu zapominają inne krzywdy, ale tej nie zapominają nigdy. Jeśli nie mogą się odwzajemnić tym samym ani odkuć się na kimś innym, zaczynają niszczyć sami siebie. Z upokorzeniem ludzie nie potrafią sobie radzić. Nie można tego ani przelknąć, ani wypłuć. W Polsce mamy za sobą pięćdziesiąt lat poniżenia, a oprócz tego jeszcze wcześniej sto dwadzieścia lat niewoli. To jest ciężki bagaż, trudne dziedzictwo i nie ma co się dziwić, że nam teraz odbija. Mnie to nie dziwi wcale. Dobrze jest wiedzieć, co się z nami działo kiedyś i dlaczego nam

teraz odbija. Jeśli to wiemy, jesteśmy mniej niebezpieczni dla innych. Mówię o przeszłości wspólnej. Ale wiadomo, że ona się składa z niezliczonych wątków, każda rodzina ma w niej swój udział i swój ciężki kufer. Ludzie dźwigają to, wiedzą, że ciężko, ale bywa, że nie mają pojęcia, co jest w środku.

O swoim pisarstwie

Moje książki, jak się okazało, nie dla wszystkich są czytelne. Publiczność ma swoje wyobrażenia na temat sposobu opowiadania. Kiedy się opowiada jakąś historię, narrator powinien czytelnikowi dać szansę zidentyfikowania się z którąś z głównych postaci. Bez tego trudno liczyć na tłumy czytelników. A jeśli chce się przyciągnąć tłumy, podobno należy opisywać dokładnie myśli i uczucia swoich postaci. Ze szczegółami. Nie zostawiać niczego w domyśle. Te szczegóły mogą się nawet nie trzymać kupy w sensie psychologicznym, ale jest opis i to wystarczy. Kiedy narrator odmawia opisywania myśli i uczuć, to ludziom przyzwyczajonym do tradycyjnego sposobu opowiadania czegoś brakuje. Oni chcą to wiedzieć, chcą, żeby wszystko nazwać. Dobrze skonstruowana postać powinna być czytelna bez gadulstwa, wystarczą czasem dwa zdania, żeby wszystko wiedzieć. Ale ludzie nie chcą niedomówień. No i podkładałam się, bo mój narrator tego nie robi. A dlaczego? Bo to nie jest potrzebne. Narrator wyjaśnia tylko to, co potrzebuje wyjaśnienia. Motywy w miarę dobrze skonstruowanych postaci we w miarę dobrze skonstruowanych sytuacjach powinny być czytelne. Nie biorę udziału w zabawie, zwanej konwencją tradycyjną. Ta konwencja mi nie pasuje. Jest za bardzo przegadana. Forma starzeje się razem ze światem, do którego należała, przestaje być pomocna i tylko dlatego szuka się innej. Odmawiam współpracy z czytelnikiem, jeśli się upiera przy swoich gustach. Czytelnik też może odmówić współpracy z upierającą się autorką.

Magdalena Tulli,

ur. 1955. Pisarka, tłumaczka (m.in. M. Prousta, I. Calvina). Autorka powieści *Sny i kamienie*; *W czerwieni*; *Tryby*; *Skaza*; *Zamiast procesu*. Raport o mowie nienawiści. Laureatka Nagrody im. Kościelskich i „Literatury na świecie”. Trzykrotnie nominowana do nagrody NIKE. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Mieszka w Warszawie.

O książce *Zamiast procesu*

Dopiero w kilka lat po opublikowaniu tego raportu zrozumiałam, że cytowani tam autorzy nieprzyjemnych tekstów mają ten sam problem, co ja. Ten sam problem, ale rozwiązań szukają gdzie indziej. Wspólny problem to oczywiście zawartość tych kufców, o których była już mowa. Poniżenie, którym było pięćdziesiąt lat niewoli, którym było to, że oddano nas w Jalcie Stalinowi, nie patrząc na żadne zasługi dla koalicji antyhitlerowskiej. Krót-

ko mówiąc, krzywda i bezsilny gniew, oto co mamy w tych kufrach. Z przyczyn historycznych, od nas niezależnych, wszyscy dźwigamy w nich mniej więcej to samo. Jeden ma pomysł, żeby odkuć się nienawidząc i pogardzając innymi, tak jak nami ktoś pogardzał, drugi odmówi sobie tych przyjemności, bo wie, że to niczego nie rozwiąże. Nienawiść i pogarda to pułapka. Wróg jest abstrakcją. Nienawidzi się samego siebie, samym sobą się pogardza. Tak się to kończy. Więc rozwiązania się różnią bardzo i ja uważam, że moje lepsze. A jakie? Zobaczycie samych siebie jako część większej wspólnoty, dostrzec, że wszyscy tu w Europie jesteśmy z tej samej gliny, tylko różne okoliczności wydobyły z nas różne zachowania. Nie jesteśmy ani lepsi, ani gorsi od innych. To naprawdę przynosi ulgę. Ale trudne dziedzictwo jest oczywiście wspólne, w pewnym sensie jedziemy z cytowanymi autorami na tym samym wózku. Choć im by się to stwierdzenie nie spodobało.

O pisaniu opowiadań

Nigdy nie pisałam opowiadań, a teraz z powodu innych zajęć mam mało czasu na pisanie, więc piszę głównie dla własnej rozrywki, z rzadka i krótko. Te krótkie rzeczy muszą być zbudowane inaczej od tamtych wcześniejszych, długich, które też zresztą uchodziły za krótkie w porównaniu z czym innym. Tak, streszczam się teraz jeszcze bardziej. Podoba mi się pisanie króciutkich kawałków. Wszystkie mają po dziesięć stron. To długość w sam raz do przeczytania na spotkaniu autorskim. Bardzo lubię czytać je ludziom na takich spotkaniach. W tym sensie nie są one żadną tajemnicą. Ale opublikować w postaci książki? Na razie nie mam takiego pomysłu. Lubię swoje krótkie kawałki i lubię tę sytuację. Trudno by mi było się z nią rozstać. Trzymam te wszystkie teksty w komputerze. Nie można ich kupić w księgarni. Nie są na sprzedaż.

O wielkich i małych językach, ironicznie

W Polsce chyba nie zdarzyło mi się jeszcze przeczytać, że mamy dobrą literaturę współczesną, chociaż osobiście jestem przekonana, że mamy. Skoro my sami nie cenimy swojej literatury, to takim na przykład Francuzom brakuje motywacji, żeby ją czytać w przekładach, tym bardziej, że przekłady często szwankują, bo dobrych tłumaczy oni niestety nie mają zbyt wielu. Od znajomych Francuzów można się dowiedzieć na przykład podczas rozmówek przy obiedzie, że istnieją wielkie i małe języki. To u nich powszechna opinia, każdy jest gotów udzielić niezbędnych wyjaśnień: że w wielkich językach powstają wielkie literatury, a w małych językach nie. Małe języki są ponoć niedojrzałe, czytają: prymitywne, zwłaszcza te na wschodzie Europy. W małych językach rzekomo nie wszystko da się wyrazić. Ludzie we Francji na ogół

niechętnie uczą się języków obcych, a już tych małych prawie nigdy, więc własnych porównań nie mają, ale nie wyobrażają sobie, żeby mogło być inaczej. Ciekawe było dla mnie, jakie mianowicie kryteria wielkości są dla moich rozmówców decydujące, więc podpytywałam o to przy różnych okazjach. Może demograficzne? Ale moi rozmówcy bez mrugnięcia okiem zaliczali chiński do małych języków. Może geograficzne? Wiadomo, że co jest daleko, to wydaje się mniejsze. Ale dla Francuzów trudno w Europie o coś dalszego niż Rosja, a przyznawali jej wielkość. Może historyczne? Tak, właśnie – wołają, zadowoleni – oczywiście historyczne! Chodzi tu mianowicie o to, od jak dawna dany język posługuje się pismem. Otóż nasze języki, te ze wschodu Europy, te prymitywne, zdaniem moich kulturalnych rozmówców, zaczęły się posługiwać pismem dopiero w XIX wieku. Ot, Francuzi! A dlaczego się nie wstydzą wygłaszać takich opinii? Po prostu wierzą w nie święcie. Nie umieją sobie wyobrazić innej prawdy.

Ale może to jest kara boska za to, jak traktujemy literaturę ukraińską albo białoruską.

Europa powinna chuchać i dmuchać na swoją literaturę – całą. Literatura to teren uzgadniania naszych sposobów widzenia spraw. Poznawania się nawzajem. Rozbrajania min, których wciąż jeszcze pełno pod nogami.

Oprac. Łukasz Sawicki

Sławomir Kuźnicki

Let it come down

niech spadnie niech pada
niech lunie z cebra z wiadra z góry
niech się rozpocznie i zaraz potem skończy
niech będzie tylko początek i koniec
i nie absolutnie nie pośrodku
niech to pośrodku będzie błysnięciem
ostrza prędkością światła
mrugnięciem powieki

niech spadnie niech pada
niech zabije
najpierw obowiązek potem zabawa
praca przed przyjemnością
i nie absolutnie nie pośrodku
i to nie nie będące nawet ułamkiem
świata nawet mrugnięciem powłoki
aksamitnym wnętrzem czerwieni

niech spadnie niech pada
niech przyjdzie co ma przyjść
najgorszego najlepszego nijakiego
absolutnie i dogłębnie nijakiego
lecz przeszłość nie jest nijaka
zdewaluowały się za to pytania typu
who killed mr moonlight
i czy uda nam się zapomnieć

niech spadnie niech pada
niech uda nam się zapomnieć
niech woda zmyje wypłucze wypali
niech forma niech znaczenie
i nie absolutnie nie
niech pan księżyc rozpocznie akty
zemsty niech pan księżyc rozpocznie
procesy przebaczenia

niech więc spadnie niech pada
na fabryki na kościoły na głowy
niech popłynie głównymi ulicami arteriami
niech nie zostanie nie absolutnie nie
pomiędzy wodą a prawdą
niech pan księżyc ponownie rozbłyśnie
niech pan księżyc zamilknie na wieki
it will be rain to-night

Sławomir Kuźnicki,

ur. 1978. Poeta. Krytyk. Redaktor
w piśmie „Red.”. Wiersze
publikuje stale. W tym roku
ukarże się jego trzecia książka
z poezją pt. *Geometria wody*.
Mieszka i pracuje w Opolu.

e-wiersz

elektroniczny wieszcz weiska klawisz enter
teraz już wszystko może się wydarzyć
woła *never let me go never let me go*

niekończąca się opowieść robi przerwę na
ostatniego papierosa niekończąca się opowieść
dobiega końca a zza zamkniętych drzwi

dobiega stukot pracującej w pocie czoła
klawiatury zapisującej rzędy słów matematyczne
wzory nieprawdopodobne równania

odkrywa że ostateczna prawda jest tuż na
wyciągnięcie ręki i gdy czyjaś ręka odcina zasilanie
pozostaje poziomym paskiem elektryczności

skumulowanym na ekranie monitora a ty
nie ufaj temu wierszowi on kłamie kiedy
woła *never let me go never let me go*

Mielizny

pomiędzy ręka a dłoń
sto mililitrów obcych słów
niezrozumiałych dla bywalców

i tylko brud pod paznokciami
sugeruje że to nieprawda
i nawet brud pod paznokciami

sugeruje że to prawda bo
kiedy cię proszę żebyś podał
mi dłoń ty podajesz rzekę

Piosenka dla E.

powstałaś z ciała i ze świadomości –
z milionów kombinacji wolnych elektronów
krążących wokół twojej jaźni w pozornie
chaotycznych konfiguracjach płaszczyzn i figur

jesteś kim będziesz – kimkolwiek zechcesz –
to w tobie pewnego dnia spotkają się rzeki
i ich pomniejsze dopływy później naturalnie
przechodzące w żyzne delty i żeńskie ujścia

w tobie łączywe węgorze wytwarzać będą
elektryczność nowego rodzaju wstrząsając
zastałą kombinacją wolnych rodników i
szeregami liczb zapisanymi w mokrym piasku

ciebie w końcu prąd ten doprowadzi do tłustego
kożucha morza do słonej obietnicy zamkniętej
w każdym milimetrze nieprzyjaznej plaży –
w każdej butelece przyniesionej przez wodę



Blaga

gazprom odciął dostawy – jest zimno
dziś w kuchni było prawie zero stopni
a z każdą minutą robi się coraz
gorzej

nie wiem jak długo jeszcze uda nam się
utrzymać pozycje – wędniemy tu jak muchy
pęka nam skóra na skroniach kruszą się
paznokcie

temperatura już poniżej zera – zamarzała nawet
woda w kranie oddechy zaparowały szyby
nic nie widać – jak długo jeszcze damy
radę?

czuję że utraciliśmy władzę w kurkach
znajdujemy się na samych spłótniałych
obrzeżach zasięgu – nie ma nas – lecz o tym
cicho sza!

Wszystko jest iluzją

niepokoi mnie widok motyli które siedzą
całymi chmarami na środku polnej drogi
tak jakby żerowały na jakimś mięsie –
rozganiam je przednim kołem roweru

po całym dniu w trasie wracam skonany
do domu i wsłuchuję się w słodką ścianę
dźwięków emilii lecz ona tylko połowicznie
przynosi mi obiecane ukojenie

nie wiem czy istnieją mięsożerne motyle
ale jeśli tak to – przez wzgląd na emilię –
oddam im na żer całe mięso prawej ręki
a nawet rentgen drugiego policzka

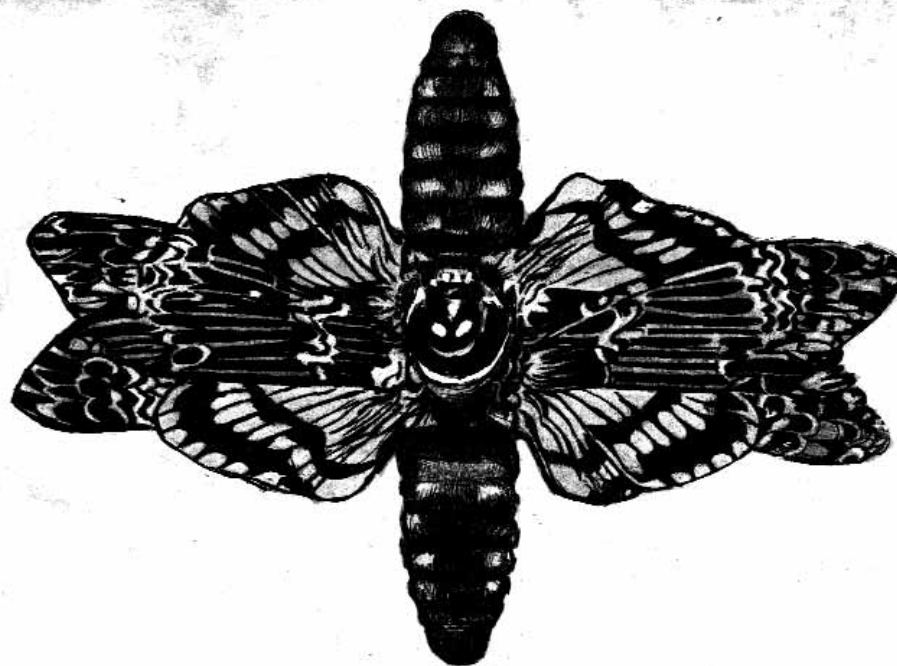
Plus minus

z małego palca u lewej ręki – palca który
anglikom kojarzy się z kolorem różowym –
sączy się bezbarwna surowica – nazbyt chyba
często wystukiwałem na klawiaturze literę a

– która anglikom akurat nie kojarzy się z żadnym
kolorem – już prędzej z niczym – taka mała
ranka – zatykam ją łepkiem szpilki owiniętym
w świeżą antyseptyczną bibułkę – niech nie

cieknie – i nie mówmy już o tym – a teraz
chodź – pokażę ci funt ciała wycięty z boku
świni oraz funt ciała wycięty z boku psa –
widzisz – niczym się nie różnią – róż zatuszował

wszelkie różnice – ale nie mówmy już o tym
więcej – nie mówmy wcale – milczmy pięknie –
nie jestem sobą – szczególnie teraz z tym czymś
tak dogłębnie obcym we mnie – a ty? –



(I) Rejestracja

przechadzam się ulicami miasta
po którym jeżdżą samochody
których rejestracje zaczynają się
na literę o której czasami szczerze
nienawidzę

miasto na o
o miasto!
którego wyspy są moimi miejscami
odosobnienia i ogrodami zoologicznymi
którego kanały są moimi rynsztokami
i styksami którego katedry gołębie

bezpieńskie psy
i autobusy miejskie
które nigdy nie zawożą mnie tam
gdzie chciałbym dojechać bo znowu
jak co roku rozlega się pieśń łabędzia

(II) Wizyta

czarne jak smoła łabędzie na kanale
są znakiem nowym zwiastowaniem
zarzewiem powtórnej powodzi

która przyjdzie i na zawsze zatopi
wszystkie te domy działki bloki ulice
szkoły ementalarze przystanki biblioteki

czarne jak smoła łabędzie wcale się mnie
nie boją kiedy brnę wpływ przez rzekę
w poszukiwaniu ostatnich żywych ryb

ludząc się że takie tu jeszcze znajdę
podpływają do mnie cały czas patrząc
mi prosto w oczy a kiedy znajdują się

już na wyciągnięcie ręki czy też szyi
wyjadają z mojej głowy okruszki chleba
które znalazły się tam zupełnie przypadkowo

gdyż sobie na nie nie zasłużyłem
gdyż nie dane mi było dostąpić
gdyż woda tu jak smoła – tłusta



Jacek Łukasiewicz, *Wybór wierszy*,
Atut, Wrocław 2009

Jacek Gutorow

Przed wyborem

Nowa książka Jacka Łukasiewicza to oszczędny i przemyślany wybór wierszy, z których najwcześniejsze pochodzą z początku lat pięćdziesiątych, a ostatnie to teksty jeszcze niepublikowane. Mamy zatem zapis poetyckiej drogi obejmującej prawie sześć dekad. Nie wiem, czy można mówić o kulminacji; być może taką kulminacją byłyby wiersze zebrane. Ale niewątpliwie można mówić o koncentracji i próbie spojrzenia na własną twórczość z dystansu. Dotyczy to zresztą także czytelników. Warto przy tym zauważyć, że niektórzy z nich zaczęli czytać poezję w latach dziewięćdziesiątych i poznali Łukasiewicza-poetę jako autora tomów *Mali mistrzowie* (1993) i *Czas nie dopełniony* (1998), na nich opierając swoją znajomość z jego wierszami. Dla takich czytelników zaproponowany wybór to okazja do zaznajomienia się z twórczością w dużej mierze im nieznaną.

Co to znaczy, że wybitny krytyk literacki, autor omówień twórczości innych poetów, interpretator i egzegeta przede wszystkim (w tym przypadku interpretator i egzegeta niedościgły), pisze w jednym z wierszy: „Zawsze pierwsza będzie poezja”? (cykl *Z pamięci*). I pisze to w tym przypadku jako poeta? Czy fraza „wybór wierszy” nie brzmi w kontekście tych słów nieco inaczej? Bynajmniej nie obojętnie, lecz właśnie w sposób, który może nas skłonić do przeformułowania swoich sądów

na temat twórczości Jacka Łukasiewicza? Takie pytania zadałem sobie na początku i, prawdę mówiąc, one właśnie kierowały mną podczas lektury.

Wybór wierszy. Sformułowanie w tym przypadku nieledwie autobiograficzne. Bo niekoniecznie należy to rozumieć jako wybór najlepszych tekstów. Można też to pojmować inaczej – jako wybór poezji przed wszystkim innym, na przykład przed twórczością krytyczną, jakże w przypadku Łukasiewicza ważną. To tak, jakby powiedzieć: „gdybym miał wybrać, to wybrałbym poezję”. Mówi to autor uznanych, kanonicznych już książek krytycznoliterackich, piszący wiersze niejako na marginesie. Ten margines okazuje się jednak w końcu najważniejszy. Zupełnie inaczej brzmi też słowo „niejako”; jakby to w nim krył się ciężar poetyckiej świadomości, przez cały ten czas tłumionej, odsuwanej na bok jako coś może nazbyt osobistego, nie dającego się do końca wyrazić. W swoich najlepszych wierszach Jacek Łukasiewicz to mistrz i piewca dyskrecji, i to jest już jakaś wskazówka. Poezja jest zawsze pierwsza, tak, ale to wcale nie znaczy, że musi zajmować honorowe, podwyższone miejsce. Jej pierwszeństwo może objawiać się zupełnie inaczej. Choćby w formie języka dobiegającego skądinąd, z miejsc najmniej uprzywilejowanych, zupełnie niepoetyckich. Wybór wierszy to trudny wybór, zwłaszcza dla kogoś, kto krytycznie podchodzi do siebie i świata. A tak właśnie jest z autorem *Małych mistrzów*.

Rzecz dotyczy różnicy pomiędzy pisaniem wierszy i pisaniem o wierszach. Nie jest ona wcale oczywista. Poeta jest również czytelnikiem swoich wierszy: ocenia je już w trakcie pisania, ale również później, z perspektywy czasu, wieku, dojrzałości; w każdym poecie jest coś z krytyka. I odwrotnie: dobra krytyka literacka wymaga pogłębionej wrażliwości i umiejętności przekładania wrażeń na język krytyczny. Najlepsi krytycy są z pewnością autorami, którym można też przydać miana „poetów”, niezależnie od tego, czy rzeczywiście piszą wiersze.

Dlatego w przypadku takich pisarzy jak Jacek Łukasiewicz wybór poezji to gest znaczący. Nie jest on bynajmniej definitywny czy zdecydowany. Ba, wydaje mi się, że decyzja o tym, czy wyrazić się w wierszu czy w formie trybu krytycznego, należy do wyjątkowo trudnych. Większość poetów powie, że wiersze pisze się instynktownie – „to się robi odruchem”, jak powiedział Frank O’Hara w spolszczeniu Piotra Sommera. Inaczej tekst krytyczny, który wymaga przynajmniej odrobiny dystansu i trudnej umiejętności empatii, wczucia się w doświadczenie i język kogoś innego, czasami bardzo odmiennego. W praktyce jest wiele momentów wspólnych, i to właśnie za ich sprawą wybór wiersza lub tekstu krytycznego nie należy do oczywistych. Ale „zawsze pierwsza będzie poezja”. Jeśli mam stanąć przed wyborem, zdaje się mówić Łukasiewicz, to

Jacek Gutorow,

ur. 1970. Poeta, tłumacz, krytyk literacki i eseista. Pracownik naukowy Uniwersytetu Opolskiego. Autor 5 zbiorów wierszy i czterech – esejów. Ostatnio ukazała się jego książka poetycka *Nad brzegiem rzeki 1990-2010*. Laureat Nagrody im. Ludwika Frydego. Mieszka w Opolu.

wyberam wiersze. Nie znaczy to, że w rubryce „zawód” wpisuję słowo „poeta”, a mój wybór bierze się z przekonania, że jestem poetą. Nie. Wybieram wiersze, a nie sposób bycia. Nie chodzi o ustanowienie własnej tożsamości i zabezpieczenie niepewnych tytułów („czy jestem dobrym poetą?”; „czy pozostanę w historii literatury jako poeta?”; „czy dostrzegą we mnie przede wszystkim poetę?”). Nie chodzi o gwarancje ciągłości egzystencji.

„Wyberam wiersze” znaczy: wybieram coś, co wydaje się bliskie, ale nie jest mną (bo przecież wiersz nie jest dokładnie mną – gdyby tak było, poezja straciłaby sens); wybieram niepewność co do wartości własnych poczynań; wybieram momenty niedyskrecji, choć mogę tego żałować; wybieram siebie za każdym razem innego, bo stanowionego muzyką przypadku, jaką jest każdy dobry wiersz. Nie pisze się wierszy bezkarnie, choć często mija wiele lat, zanim się to zrozumie. Właściwie zawsze stoi się przed wyborem. A jeśli nawet ktoś sądzi, że tak nie jest, bo w biogramach używa słowa „poeta”, sugerującego, że wyboru się dokonało, to wcześniej czy później dochodzi do wniosku, że słowo to nic dla niego nie znaczy, a on sam wciąż stoi przed wyborem.

Poezja jest wyrazem żywym. Nic w niej nie jest ustalone raz na zawsze. Przeciwnie, wszystko się dopiero rozgrywa. Stąd pewne wahanie stale obecne w głosie Łukasiewicza-poety, a związane z obawą przed utratą siebie w potoku zdarzeń i doświadczeń. Wahanie tym intensywniejsze, że Łukasiewicz obawia się własnego cienia, własnego odbicia – spleczonych i nie do końca prawdziwych wersji swojego „ja”. W wierszu *Drzewo życia* poeta proponuje taką zaskakującą pointę: „Widziałem także własną twarz / odbitą w liściach oleandra. / Było to męczące”. To jeszcze jedno świadectwo Łukasiewiczowej dyskrecji, chowającej się przed bardziej natarczywymi spojrzemiami, zwłaszcza tymi, które kieruje się na siebie.

W czym właściwie dobry wiersz miałby być lepszy od dobrego tekstu krytycznego? Pytanie jest źle sformułowane. Nie chodzi bowiem o porównanie dwóch równorzędnych jakości. Może lepiej zapytać: czy są jakieś częstotliwości obecne w poezji, a niedostępne krytyce? Czy pisząc wiersz odkrywamy świat i siebie inaczej niż czytając, a więc w pewien sposób współ-pisząc wiersze innych? Zakładając zaś, że taka różnica istnieje, to czy da się ją wyartykułować poza trybem poetyckim?

Odpowiadając na ostatnie z pytań: otóż tak się właśnie nie da. Istnieje cała sfera doznań i doświadczeń, które można opisać językiem krytycznym, ale za cenę utraty językowej akustyki zdania. Parafraza wiersza jest zawsze możliwa i zazwyczaj niewiele się traci. Ale właśnie to „niewiele” decyduje o wyjątkowości przekazu poetyckiego. Dobrze widać to przy porównaniu wierszy Łukasiewicza z jego tekstami krytycznymi. Można postawić tezę, że najlepsze z tych tekstów przekonują bardziej niż najlepsze wiersze wrocławskiego poety. Ale co z tego, skoro brakuje im wewnętrznego „złamania” charakteryzującego dobry wiersz? W sekwencji *Śnieg*, *Paryż* mamy taki obraz: „W śniegu toczą się kule i rozsypują się

tam, w środku śniegu”. Podobnie ze słowami wiersza, zamkniętymi w jego wnętrzu i pozbawionymi obiektywnego sensu, przełamującymi się gdzieś pod powierzchnią świadomości, otwierającymi czytelnika na jakiś czwarty wymiar – wymiar czegoś, co czeka na nas w tekście.

Odnajdziemy jeszcze inne odpowiedzi. Ważny wiersz *Pochwała świecy* (z tomu *Dolina*, 1972) jest związany i ściągnięty takim trójwierszem:

W drewnianej izbie wiersz ten piszę,
czechąc świecy blask tym długopisem,
odpominając świat.

Słowo „odpominanie” (edytor komputera uparcie zmienia mi je na „dopominanie”) wplątane jest w kilka semantycznych serii. Z jednej strony „pamięć”, „pamiętać”, „niepamięć” i „zapominać”; z drugiej „odpowiadać”, „odpierać”, a nawet „odpinać” czy „odplątywać”. W sensie najbardziej oczywistym „odpominanie” to przeciwieństwo „zapominania”. Ale wszystkie pozostałe sensy rozbrzmiewają jakoś w niezwykłym polu semantycznym tego fragmentu – „pisanie wiersza” i „świat” wchodzi z sobą w najróżniejsze relacje. I o ile można próbować je wypunktować, o tyle nie da się przełożyć akustycznej złożoności i wieloznaczności zdania.

I jeszcze jeden trójwers (Łukasiewicz często myśli trójwersami), tym razem kończący wiersz *Jesion*:

Zresztą w czym mi może dopomóc
to wspomnienie starego jesionu,
które we mnie i milczy, i krzyczy.

„Wspomnienie starego jesionu” to, jak sądzę, ten konkretny wiersz. Ale co znaczy zagadkowe zakończenie: „i milczy, i krzyczy”? Nie sądzę, by była tu mowa o naprzemiennych stanach ducha – o takich doświadczeniach (nazwijmy je perypetiami ducha bądź świadomości) Łukasiewicz świetnie pisze w tekstach krytycznych. Milczenie i krzyk są równoczesne, a paradoks taki może zostać udźwignięty tylko przez wiersz, który jako wypowiedź osobista (nawet jeśli słowo to weźmiemy w cudzysłów) także milczy i mówi, odsłania i zasłania.

Nieco podobną intuicję odnajdziemy w świetnym wierszu *Sny w nas milczą*:

Piszę te wiersze bez jasnego celu,
bez jasnego pomysłu, bez jasnej rękojmi.

Zdanie to można by nazwać programowym, gdyby nie fakt, że cała poetycka twórczość Łukasiewicza zwrócona jest przeciwko programom – nie tylko tym estetycznym czy ideologicznym, ale również programom i kodom świadomo-

ści. Czytając wiersze Łukasiewicza miałem cały czas wrażenie wahania, krążenia, zbliżania się i oddalania. To odczucia zupełnie odmienne od tych, jakie towarzyszą mi przy lekturze książek krytycznych tego autora. Ktoś mógłby zapytać: jak to możliwe, że tak przenikliwy i mądry krytyk wybiera wiersze, w których najwyraźniej traci rezon i zdecydowanie, robi krok lub dwa do tyłu, cofa w przestrzeń zamgloną, niewyraźną? Ależ na tym właśnie polega istota i wartość wyboru dokonanego przez Łukasiewicza! Cofając się przed słowami, tracąc poczucie ich oczywistości, poeta podejmuje grę z samym sobą, licząc na to, że ugra coś więcej niż przekonania i świadomość pewności.

Być może dlatego tak ważny jest w jego wierszach czas teraźniejszy, jego pulsowanie i natarczywa obecność. Tak, to prawda, jeden z tomów nosi tytuł *Czas nie dopełniony*, i jest to sformułowanie wskazujące na wyraźną u poety świadomość porażki. Ale to tylko jedna strona równania. Bo jest też świat wiersza. A może po prostu świat, który się staje, który przemawia do poety prawie wyłącznie w teraźniejszości, nawet wtedy, gdy poeta zapisuje coś w czasie przeszłym bądź przyszłym. To mowa bezpośrednia, niewynikająca z żadnego programu czy wyboru, niezależna być może od samego poety. Bo wiersz po prostu nie umie być monologiem. W najgorszym przypadku jest bez końca przedłużającym się echem własnych słów. W najlepszym – a nie ulega dla mnie wątpliwości, że jest to przypadek Jacka Łukasiewicza – jest nieposkładanym wielogłosem ukrytych, niepokodzonych ze sobą możliwości.

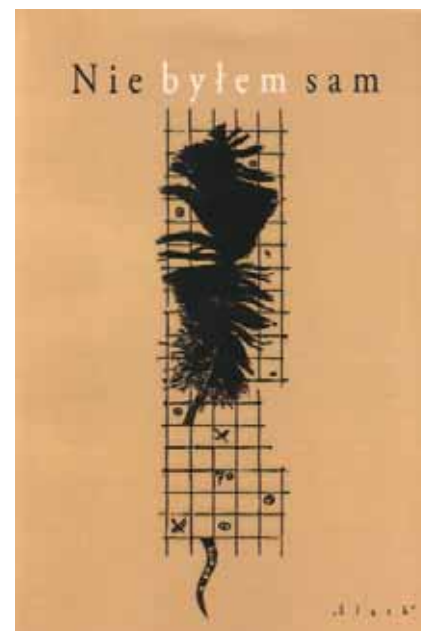
Stoję przed wyborem, mówi poeta. Jako czytelnicy jesteśmy po jego stronie, choć przychodzimy z naprzeciwną, z odwrotnej strony wiersza i odwrotnej strony egzystencji. W obu przypadkach ratunkiem okazuje się język, który nie usuwa co prawda sprzeczności i nie dokonuje wyboru, ale pozwala na odkrywanie związków mowy, dzięki którym stajemy się na chwilę bardziej obcy i sami dla siebie:

Smutek umysłu jest inny niż smutek serca,
smutek pamięci inny niż smutek pragnienia.
W błotnistym mroku za oknem są skryte czerwone rozbłyski,
w bezruchu mej dłoni na stole widzę ukryte drżenie.

(Skrytość)



Mieć szczęście do ludzi



Nie byłem sam,
Śląsk, Katowice 2009

Nie byłem sam to tytuł książki wydanej pod redakcją Mariana Kisiela i Tadeusza Siernego z okazji siedemdziesięciolecia urodzin Feliksa Netza. Tytuł dobry, bo trafny. Bo chyba najlepiej można poznać człowieka poprzez otaczających go ludzi.

Biorąc do ręki jubileuszowy tom, trudno nie ulec wrażeniu, że mamy do czynienia z biografią, którą buduje wielogłos ponad czterdziestu przedstawicieli świata kultury. Bo oto na początku przedstawia nam się w wywiadzie udzielonym Witoldowi Turantowi sam Jubilat. Opowiada o swoich młodych latach na Śląsku (jeszcze w Stalinogrodzie, a nie w Katowicach), początkach pisarstwa,

pierwszej pracy. I nic nie szkodzi, że opowiada dość krótko, bo już za chwilę poprzez wspomnienia, fragmenty recenzji czy szkice poświęcone twórczości kolejni autorzy precyzyjnie i z nieukrywaną serdecznością przybliżą sylwetkę tego, między innymi, redaktora „Śląska”.

Łukasz Sawicki,

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

Piszę „między innymi”, bo takie sformułowanie nasuwa się samo, gdy czytamy kolejno o niezwykle różnorodnych zamiłowaniach i talentach Netza. W swoich tekstach Kazimierz Kutz, Henryk Waniek, Bohdan Zadura, Janusz Styczeń, Tadeusz Kijonka, Marian Kisiel, Krzysztof Kuczkowski, Tadeusz Sławek i inni przedstawiają Netza poetę, prozaika, redaktora, radiowca, filmoznawcę, tłumacza, ale przede wszystkim Netza – życzliwego i pełnego ciepła przyjaciela, kolegę, współpracownika.

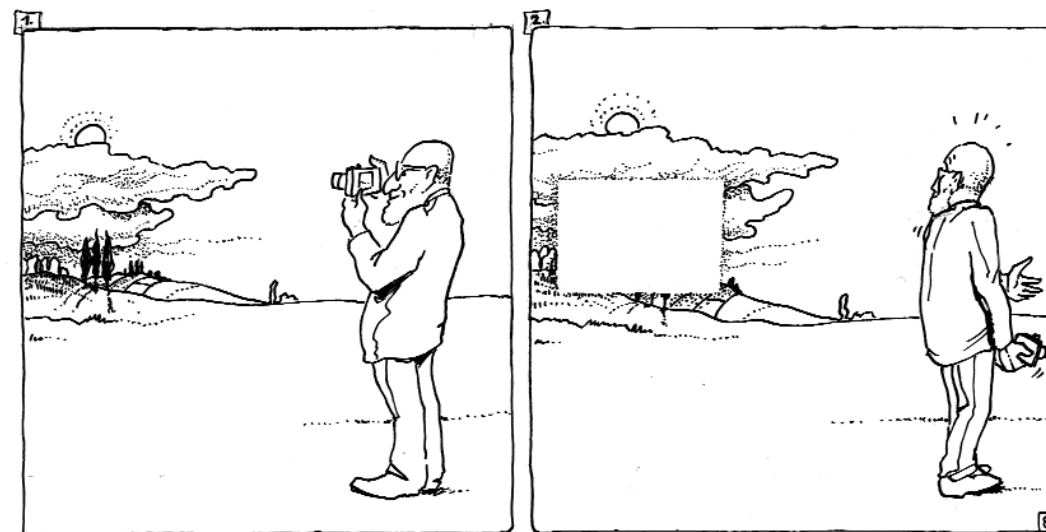
Nie byłem sam oprócz wartości biograficzno-sentymentalnej ma jeszcze jeden niepodważalny walor. Poka-

zuje, że być współczesnym człowiekiem kultury znaczy mieć otwarty umysł, być ciekawym świata i dawać się ponieść swoim pasjom. To z pewnością przyniesie tak osobistą satysfakcję, jak i uznanie w oczach otoczenia.

„Felek, mogło być gorzej, ale i tak wyszliśmy na swoje. Pracujemy jak stare górnicze szkapę, więc trzymaj się dzielnie swojego dyszelka” – tak kończy życzenia składane Feliksowi Nettovi „Kazik łód Kucki”, czyli Kazimierz Kutz i z najszczerzym przekonaniem do tych życzeń przyłącza się cała redakcja „Stron”.

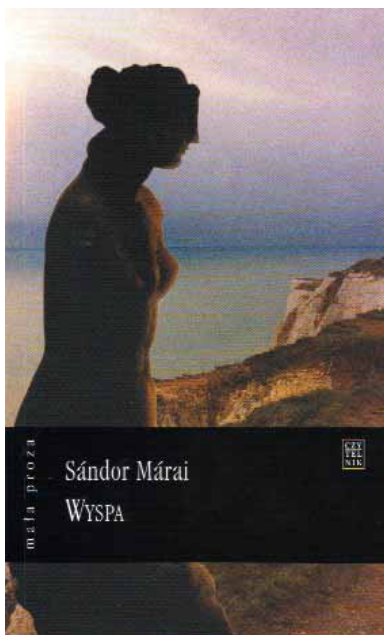
Pan Lolek Pana Bolka

Bolesław Polnar



Bolesław Polnar,

ur. 1952. Grafik i malarz. Projektuje także plakaty oraz scenografie teatralne. Jego prace znajdują się w zbiorach polskich i zagranicznych. Twórca uhonorowany prestiżowymi nagrodami artystycznymi. Jego obrazy były eksponowane na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Mieszka w Opolu.



Sándor Márai: *Wyspa*, przeł. Feliks Netz, Czytelnik, Warszawa 2009.

Krzysztof Lisowski

Fenomen pisarstwa Sándora Máraiego

Fenomen pochodzi od greckiego słowa „zjawiający się, widoczny”, jest bliski pojęciom „ukazywać, świecić”. Márai zjawiał się w polskim pejzażu literacko-czytelniczym od razu mocno i wyraziście, „zaświecił” za sprawą *Dziennika* i wkrótce *Wyznań patrycjusza* przed prawie dziesięciu laty. Teraz, gdy piszę te słowa, leży przede mną spory stos książek węgierskiego pisarza (wliczając w to kilkakrotne wydanie *Dziennika*, *Żaru* czy *Księgi ziół*), przyswojonych polszczyźnie wspaniale przez Teresę Worowską, Feliksa Netza oraz Irenę Makare-

wicz. Do dziś trudno przyjąć zjawisko tej rosnącej popularności bez zdziwienia, gdy wszystko siły i środki wydawnictwa zwykle lokują w promocji „z udziałem autora”, z trasami promocyjnymi i wiadomymi, płatnymi reklamami. Czyżby tu zadziałała sama Wartość literackiego dzieła, talentu i niepośledniej osobowości, niesiona falą przyjaznej „propagandy szeptanej”?

Najnowsza pozycja z dorobku pisarza, zmarłego w Ameryce w 1989 roku, to niewielka powieść *Wyspa*. Napisana w 1934 roku, jak i poprzednie dzieła te-

go mistrza, ma w sobie urok pewnej dawności, ale i „cud aktualności”, nie czyta się jej więc jak książki odgrzebanej spod warstwy kurzu (porównajmy podobne doświadczenie czytelnicze z utworami polskich „klasyków” z tego okresu, a zrozumiemy, na czym polega magia tej inności!), a opowieść/ przypowieść zawsze możliwą, z gatunku tych, które mogą się *tu i teraz* komuś przydać.

Czterdziestoosmioletni profesor, humanista Viktor Henrik Askenasi, wyrusza w podróż z Paryża na wyspy greckie; zatrzymuje się w pensjonacie w Dubrowniku, aby „spotkać swoje przeznaczenie”, popełnić zbrodnię, znaleźć odpowiedź na dręczące pytania o cel i sens życia, działania w społeczeństwie, o wolność i niewygodę ulegania kompromisom środowiska, rangi, urzędu, przyzwyczajenia. Wędrowka to chciana i niechciana, to raczej rodzaj samotnych, samotniczych rekolekcji, prowadzących do wewnętrznej przemiany, poprzedzonej aktem przemocy wobec przypadkowej osoby i dramatyczną rozmową z Bogiem.

Czy bohater dozna rzeczywistej wewnętrznej metamorfozy, istotnej ulgi, ostatecznego samopoznania? Jaka jest cena samotności, inności, indywidualnego bytowania w świecie? Jakie formy przyjąć może bunt jednostki i jakie będą jego konsekwencje dla bohatera i jego otoczenia? Czy to tylko traumatyczna wersja kryzysu wieku średniego, pragnienie – wreszcie – ostatecznej „ucieczki od siebie”? Na to i wiele innych pytań odpowiedzieć sobie powinien sam czytelnik.

Márai, jak w innych swoich powieściach, uprawia tu swoistą kameralistykę. Zazwyczaj do czynienia mamy z jednym, najwyżej z dwoma bohaterami. Poprzez ukazane sposoby rozumowania protagonistów, ich monologi i dialogi (przypominające niekiedy – teatralne), drobiazgową analizę czyjegoś myślenia, jego niuanse i osobliwości, Márai niezwykle przekonująco wprowadza nas w świat początkowych dekad XX stulecia, problemy społeczne i środowiskowe, losy jednostek. Prócz daru prowadzenia zajmującej, pełnej suspensu narracji, Márai klarownie buduje poszczególne epizody dramatyczne, jest mistrzem sugestii, nastroju; posiada szczególny dar powieściopisarskiego przekonywania, nawet jeśli ten czy ów bohater nie zyskuje czytelniczej sympatii. Język utworów Máraiego jest klarowny, blaskiem solidnej niemieckiej i austriackiej prozy mieszczańskiej.

★

Máraiego nazwano klasykiem nie tylko na Węgrzech, po jego samobójczej śmierci i triumfalnym powrocie tego pisarstwa do węgierskiej ojczyzny. Zainteresowanie jego prozą, a twórczość do przebogata, licząca kilkadziesiąt tomów dzienników, opowiadań, opowiadań, not,

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.

esejów, powieści, przekładów i komentarzy, wydaje się coraz większe nie tylko w Europie Wschodniej. U nas fascynacji węgierskim artystą ulegli liczni pisarze, widać to z pojawiających się tekstów „nawiązujących”, choćby z eseju Adama Zagajewskiego opublikowanego niedawno na łamach „Gazety Wyborczej”, Márai zdaje się stanowić istotny „punkt odniesienia” w poważnym myśleniu o egzystencji, obowiązkach ludzi światłych i odpowiedzialnych dla sporej liczby polskich intelektualistów i jako przykład autorytetu, odważnego i prawnego człowieka, moralisty.

Dlaczego od razu „klasyki” – że umarł, od dość dawna nie żyje, popełnił samobójstwo w 1989 roku, kiedy poczuł się już zbyt samotny i chory, a nie chciał czekać na moment, kiedy dalsza egzystencja nie będzie toczyć się według jego woli?

Klasykiem nazywa się kogoś, czyja twórczość przez długie lata doceniana jest przez następujące po sobie pokolenia, a tu węgierski pisarz dopiero... ciągle rodzi się na naszych oczach.

Márai, pochodzący ze starej rodziny saskich osadników, żył w latach 1900–1989 – towarzyszył więc całemu prawie wiekowi XX, uczestniczył w jego gwałtownych, burzliwych przemianach, był świadkiem odchodzenia dawnego świata Austro-Węgier, doświadczył wieloletniej emigracji – najpierw w Niemczech i Francji, po wojnie – gdy uzmysłowił sobie, że życie pod okupacją sowiecką na Węgrzech jest dla niego, jako człowieka i pisarza, niemożliwe – we Włoszech i Stanach Zjednoczonych. Był pisarzem płodnym i wszechstronnie

utalentowanym – to poeta, prozaik, publicysta, dramaturg, felietonista Radia Wolna Europa, eseista, tłumacz i komentator twórczości Franza Kafki.

Mieliśmy już szczęście zapoznać się z *Żarem*, *Księżką ziół*, *Występem gościnnym w Bolzano*, *Krwia świętego Januarego*, *Ziemią! Ziemią!...*, *Pokojem na Itace*, a przede wszystkim z *Wyznaniami patrycjusza* oraz *Dziennikiem* pisarza, który nazywany jest węgierskim Tomaszem Mannem.

Jakie są poszczególne książki – nie będę ich streszczał. Powiem tylko, że każdą warto przeczytać z innego powodu: *Księżkę ziół* (niekoniecznie godząc się z zapisanymi tam wszystkimi obserwacjami) z powodu esencjonalności i gnomicy, *Występ* jako próbę powieści „kostiumowej” pisaną z kunsztem wytrawnego znawcy włoskiej opery, *Zar* – jako próbę dialogu dramatycznego tworzonego, być może, z myślą o scenie, inne – jako powieści eseistyczne z silnym pierwiastkiem autobiograficznym. *Wyznania...*, a także *Dziennik* jako niezwykle wynurzenia pisarza, analityka kryzysu kultury europejskiej, świadectwo wspaniałego talentu, oryginalnej osobowości, elegancji stylu, świadomości uczestnictwa w dramacie historii XX stulecia.

Przed końcem 2007 roku otrzymaliśmy powieść z 1928 roku: *Pierwszą miłość*. Dzieło gorzkie i nieco przygnębiające. Owoc przenikliwości i znajomości duszy ludzkiej. Studium czyjejś samotności, „niepotrzebności”, zdania sobie po latach „bezdusznej” egzystencji sprawy, że własne życie – z powodu niedostatku uczuć, tchórzostwa, braku zdecy-

dowania? – przemija, a właściwie już minęło – zmarnowane. Na domiar złego – bohater ulega swoistemu przebudzeniu i poddaje się uczuciom wyższym, ale fascynacja młodością, skryta miłość do uczennicy przechyla się ku uczuciom negatywnym – nienawiści, złości, chęci zemsty na kimś młodym i nie całkiem niezależnym. Jak łatwo popsuć sobie życie, ale jak rozkosznie pokrzyżować życiowe plany komuś innemu, młodszemu, słabszemu, i od nas zależnemu!

Na czym polega wielkość dzieła Máraiego? Na – przede wszystkim – bezwzględnej aktualności, tak mógłby pisać ktoś współczesny, jakiś prozaik starszego pokolenia, wrażliwy na dzieła przeszłości, czuły na piękno frazy, miłośnik teatru, opery, znawca „teatralnego gestu”...

W zbiorze refleksji *Księżka ziół* (dedykowanym: „...Senece, ponieważ uczył, że bez moralności nie ma człowieka. I Epiktetowi, ponieważ uczył o tym, co jest w naszej mocy. I Markowi Aureliuszowi, który nauczył się od Epikteta, czym jest to, co jest w naszej mocy – i był cierpliwy. I Montaigne’owi, ponieważ był pogodnego usposobienia i nie przejmował się tym, co stanie się z jego dziełem po śmierci. I w ogólności stoikom, którzy pocieszali, kiedy nie było pociechy na ziemi, i nauczali, aby nie bać się śmierci ani niewolnictwa, ani biedy, ani choroby...” w rozdziałiku końcowym *O sobie* możemy przeczytać:

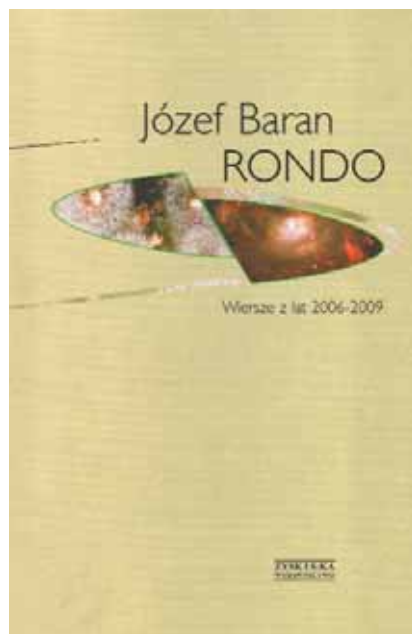
Z ostatnim tchnieniem podziękuję losowi, że byłem człowiekiem i iskra rozumu świeciła także w mojej mrocznej duszy. Widziałem ziemię, niebo, pory roku. Poznałem miłość, ułamki prawdy, żądze i rozczarowania. Żyłem na ziemi i pozwoli nabierałem wewnętrznej pogody. Pewnego dnia umrę; i to także jest cudownie zwyczajne i proste! Czy mogło zdarzyć się ze mną coś innego, lepszego, doskonalszego? Nie mogło. Przeżyłem coś największego i najwspanialszego, los człowieka. Nie mogło mi się przydarzyć nic innego i nic lepszego.

Napisał to człowiek, który dopiero za czterdzieści parę lat, po śmierci żony i przybranego syna, zapisze się w Stanach na kurs obsługi broni palnej, aby w sposób perfekcyjny, w pełni świadomie, niezawodnie odebrać sobie życie.

W ostatnim zdaniu swego dziennika napisze:

Czekam na wezwanie, nie ponaglę, ale i nie ociągam się. Już pora.

Sándor Márai „doczekał się” pomnika w dawnej Kassie, czyli obecnych Koszycach – myślę, że doczeka się większego i piękniejszego monumentu w naszych myślach. W sercach wielu z nas.



Józef Baran, *Rondo. Wiersze z lat 2006–2009*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009

Poeta miłości

Eryk Ostrowski

Julia Hartwig napisała w jednym z wierszy: „Co jest wart wiersz jeśli nie spełnia cudu?” Kto wie, czy nie jest to pierwsze przykazanie poezji i równocześnie najważniejsze jej kryterium. Taki papierek lakmusowy, po którym rozpoznajemy poezję prawdziwą. Dzieje się to zawsze intuicyjnie, a instynkt zazwyczaj nas nie myli. Dzieje się to poza gustem, upodobaniami, wyrobionym smakiem. Potocznie nazywa się to „sercem”. Nagle coś w nas pęka, nagle otwiera nas, przełamuje nawet najgłębszy opór. I oto wiersz napisany cudzą ręką, przez obcego nam człowieka, odsłania nasz własny, najbardziej intymny obraz. Tajemnicę naszego ja. Za sprawą cudzego wiersza zmartwychwstają najgłębsze uczucia. Te wyznane komuś i także te nigdy nie wypowiedziane. Nagle są jak ta prawda w *Utopii* Szymborskiej, która „odrywa się z dna i lekko na wierzch wypływa”. Cudzy wiersz przywraca nam obraz tych, których kochaliśmy. Ale – „w poezji jest coś z wiedzy tajemnej i guseł”, napisał Józef Baran w przedmowie do swych *Wierszy wybranych*.

Nie każdy poeta potrafi spełniać cud. Wiersz, który spełnia cud, to wieczne życie, które „po lesie rozchodzi / się jak echo / przebiśniewami” (*Metamorfozy*). Józef Baran należy do tych, którym ten przywilej jest dany. Zaliczany dziś do najwyższej cenionych współczesnych polskich poetów, zajmuje wśród nich miejsce uprzywilejowa-

ne, gdyż kojarzony jest nie tylko – jak cała większość – z nazwiska, ale z wierszy. A to rzadkość. Współcześnie poezja w Polsce należy, jak wszyscy wiemy, do zjawisk elitarnych; nie mieści się w ramówce radia, o telewizji nie wspominając. Ale czy nie sami poeci są tu sobie winni? Czy nie oni odpowiadają za to wspólne im wszystkim motto, które nadali im potencjalni odbiorcy, owo: „ja nie rozumiem poezji”? Znikąd się to nie wzięło i trudno za wszystko winą obarczać media.

Józef Baran należy do tych nielicznych polskich poetów, za którymi – gdy wymienić nazwisko – pojawiają się konkretne utwory. Jego wiersze trafiły do programów szkolnych, na matury języka polskiego, są analizowane przez studentów polonistyki. Jest więc poetą znanym i uznanym – ale nie przyszło to znikąd i od razu. Odmierzył je czas i praca twórcza. Jego przykład pozwala wierzyć w to, że warto się starać, na uznanie pracować, a nie o nie zabiegać. Dziś autor *Zielnika miłosnego* jest tłumaczony na kilkanaście języków, jest laureatem wielu nagród: Kościelskich, Funduszu Literatury, Miasta Krakowa, czy nagrody im. Władysława Orkana. Jego wiersze publikowane są w wielu antologiach krajowych i zagranicznych. W roku 2000 brał udział w spotkaniu trzech poetów polskich i trzech poetów amerykańskich w ONZ w Nowym Jorku, a w 2001 w Światowym Kongresie Poezji w Sydney. Jego poezja stała się inspiracją dla piosenkarzy i kompozytorów, m.in. dla Starego Dobrego Małżeństwa, Elżbiety Adamiak, Hanny Banaszak i Andrzeja Zaryckiego. I tu może spotykamy się z czymś istotnym: właściwą rolą poety, jego społeczną funkcją. Tak, społeczną. Nie sprowadza się ona do hołdowania modom, kłaniania w pas krytykom i bywaniem na salonach. Autor *Naszyc najszerszych rozmów* jest poetą żywym, czyli takim, który nie tylko tworzy nadal – ale i poszukuje. Przykładem jest właśnie opublikowany najnowszy tom *Rondo. Wiersze z lat 2006–2009*.

Józef Baran to chyba przede wszystkim poeta miłości. Poeta czytany głównie, jak się zdaje, przez młodych. Dlaczego młodzi ludzie odnajdują się w wierszach Józefa Barana? Ponieważ – jak sam kiedyś napisał –

jestem poetą ludzi nieśmiałych
tych z osikowym liściem uśmiechu
przyklepionym do warg
i drżącym za każdym silniejszym
podmuchaem słów

Jego wiersze miłosne ośmielają, wyzwalaają „okupowane / od urodzenia / przez wrogie straże / bramy ust”.

Eryk Ostrowski,

ur. 1977. Poeta, prozaik, eseista. Stypendysta Miasta Krakowa (2002) i Ministra Kultury (2008). Opublikował pięć tomików wierszy, dwa wybory, trzy książki eseistyczne. Stale obecny w czasopiśmie polskich („Odra”, „Lampa”, „Rita Baum”, „Arterie”, „Fraza”, „Fragile”, „Nowa Okolica Poetów”, „Pobocza”, „Więź”, „Zeszyty Literackie”, „Tygiel Kultury”), serbskich (w przekładach Biserki Rajčić), węgierskich (w przekładach Geza Cseby) i ukraińskich (w przekładach Bohdana Boychuka). Należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Mieszka w Krakowie.

Młodzi działają intuicyjnie i, póki co, słuchają własnego głosu. Potocznie – znów – mówi się o nim „głos serca”. A Józef Baran w miłość wierzył zawsze i wierzy nadal. Wiele dowodów tej wiary znajdujemy także w najnowszych wierszach. „Sam opowiadam się po stronie intuicji i podświadomości, jako ważnych instrumentów artystycznego poznania” – przyznał ostatnio na łamach „Dziennika Polskiego”. A w odautorskiej przedmowie do *Ronda* pisze o „milionach zakochanych, którym nie przeszkadza widzieć swojej Miłości jako najjaśniejszej Słonecznej Gwiazdy Życia, większej od Jowisza i Marsa, Merkurego i Plutona, Syriusza i Polluksa razem wziętych i czuć się – że bardziej się już nie da – częścią wszechświata, a poetom opiewać ich miłość nie z tej ziemi”.

Dlatego grono czytelników jego wierszy stale będzie się odmładzać. Są te wiersze bliskie zwłaszcza tym, co kochają po raz pierwszy. W *Rondzie* najpiękniej mówi o tym liryk *Dziewczyna z komórką w oknie biurowca*, który tu przywołam:

Dziewczyna z obrazu Vermeera
z komórką przy uchu
na tle biurowca
podobna uwiecznionej w akwarium rybie
co pyszczkiem opukuje szklane ściany
szukając wyjścia

łączy się
z zielonymi słowami
chłopca z odległej planety
dając mu znaki
że kocha i czeka

za chwilę musi wrócić
do nudnych rubryk i papierów

jej biurowiec bombardowany jest
z wszystkich stron
przez zieleń błękit
i majowe topolowe puchy

Autor *Małej Kosmogonii* wie, że „zakochani na zielony liść przysięgają miłość” – i przyznaje temu słusność. Jest poetą, który łapie uczucia na gorącym uczynku.

Przymiotnikami nie określa się książek w ich omówieniach. A jednak trzeba nazwać rzecz po imieniu: *Rondo* to książka znakomita i zaskakująca. Ukazuje się po czterdziestu latach od debiutu prasowego poety. Nawet jeśli przyjąć, iż uznani poeci trzymają poziom i nie schodzą poniżej pewnej poprzeczki, nie jest wcale oczywi-

ste, że w kolejnej książce będą chcieli zaskakiwać nas świeżością, a nie zamęczać doświadczeniem.

Każdy z nas ma swoje wielkie – zawsze największe – dramaty. Poeta przeżywa je może jeszcze silniej. Jak bardzo trzeba cierpieć, aby poprzez swoje dzieło dawać nadzieję? Poezja Barana od kilku lat spełnia się w tej roli – a znakomicie wyeksponowała ten fakt Anna Dymna na licznych wspólnych wieczorach autorskich. Józef Baran ma za sobą traumę ciężkiej choroby, życia na krawędzi i zapis tego doświadczenia znalazł się w jego twórczości. Podobne przejście różnie wpływa na twórczość. Lektura najnowszego tomu pokazuje, że dla Józefa Barana to rozdział zamknięty i zdecydowanie postawił kropkę. Oto fragment z jednego z poematów prozą, *Tsunami*:

liczy się moment ożywiającej nas nadziei, ta chwila, gdy wierzymy, że „warto – jeszcze, jeszcze!”, „warto – więcej, więcej!”, choć tak naprawdę mało z owej wiary pozostaje, spełnia się, ziszcza...

Czytając *Rondo*, można odnieść wrażenie, że w tej poezji przybywa słońca. Józef Baran należy do tych, którzy zdołali ocalić w sobie dziecko, a ono każdym nowym wierszem nuci i rozpoznaje świat. I, jakby odrzucając wyuczone lekcje, woli wagary od odrabiania zadań. W zbiorze *Rondo* przyjmuje postawę Piotrusia Pana, który „widział w swoim życiu bardzo wiele tragedii, ale je wszystkie pozapominał”. I to jest właściwy fenomen tej poezji, stąd płyną proste, zawsze proste, piękna – jedyne, którym chce się ulegać.

Utwory zebrane w *Rondzie* pochodzą zaledwie z trzech lat, o czym informuje nas podtytuł. A jeśli wierzyć wierszom – były to trzy lata zachwytu i zdumienia. Żadnego zniewolenia, żadnych przyzwyczajęń. Żadnych trudnych więzi, zobowiązań – choćby tego wobec siebie. Autor *Dopóki jeszcze* wie bowiem, że nawet o tych wierszowych czytelników trzeba dbać, trzeba stale zdawać przed nimi egzamin – egzamin z młodości.

miej odwagę
sięgnąć po swój skrawek nieba
na Ziemi

starość nie istnieje
wyczerpują się tylko
stare nadzieje
[...] pozwól sercu
by znów fermentowały w nim
młode uczucia

to nie że z początku
 krążyć będzie po głowie
 z wielkim wrzaskiem
 i łopotem skrzydeł
 spłoszony święty spokój
Przesłanie na każdy wiek

W tomie *Rondo* układa stopnie – jedyne, po których warto schodzić:

na nieszczęście:

przemija
 radość
 młodość
 szczęście

na szczęście:

przemija
 smutek
 starość
 nieszczęście

Można powiedzieć, że etos chłopski, wiara w nadzieję i zaufanie miłości – trzy wielkie tematy stale przenikające się w tej poezji – zadecydowały o tym, że Baran jest poetą osobnym, „samoswoim”. Może nie są to tematy najlepiej wypadające przy kieliszku wina „w nieparzyżu i gdzie indziej”, by tak rzec, ale są to tematy, do których garnęli, garną się i zawsze garnąć się będą ludzie.

„jeszcze, jeszcze”
 jak ogłuszający wrzask cykad
 w tropikalnej dżungli
 słyszę bezustannie
 tę pieśń miłosną istnienia
 jedno wielkie wołanie
 unoszące się w gwiazdy w kosmos
 w boską lub nieboską przestrzeń
Jeszcze, jeszcze!

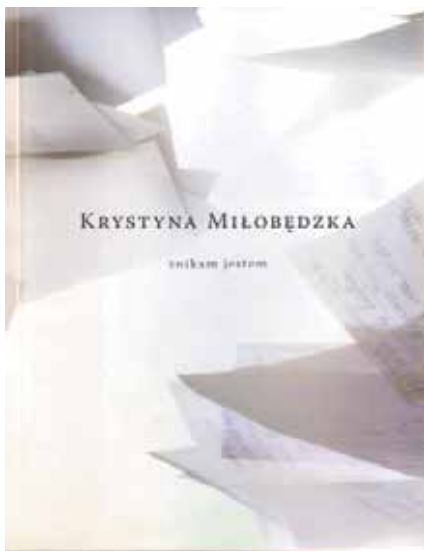
Bo wspólną cechą nas wszystkich jest nienasycenie życiem.

Oczywiście mieliśmy – i to wcale nie tak dawno temu – takich poetów, współodczuwających. Których wiersze znajdowały nas same, nie narzucane przez nikogo przenikały i brzmiały, brzmiały... Starczy rzucić parę nazwisk – Gałczyński, Tuwim, Pawlikowska, Broniewski, Wierzyński, Staff, Leśmian, Iłakowiczówna... Byli to poeci autentyczni, nie turyści. Zapatrzeni nie w żadne amerykańskie, francuskie czy angielskie szkoły, ale we własne korzenie, z których wyprowadzili drzewa. Te drzewa przetrwały i są nawet teraz, kiedy po samych siewcach pozostała ich legenda. Ilu współczesnych, o których głośno jest na łamach prasy kulturalnej, których twarze nie są nam obce – tych bardzo młodych, tych już niemłodych i tych starych – okaże się tylko postaciami sezonowymi? Nasuwa mi się taki cytat z wiersza *Pejzaż z Morzem Południowochińskim* z najnowszej książki Józefa Barana:

nad palmami fruwią sztuczne ptaki
 niezdarne latawce
 wprawiane w ruch przez chłopców
 biegających po plaży
 którzy sami chcieliby się wzbić w niebo
 lecz jeszcze nie wiedzą jak

Czy „jeszcze” ma tu jakąkolwiek szansę zamienić się w „już”? Kiedyś zastanawialiśmy się z Adamem Wiedemannem, którzy z współczesnych poetów poza Wisławą Szymborską przetrwają próbę czasu i, dajmy na to za pięćdziesiąt lat, będą czytani. Pamiętam, że zgodziliśmy się, że tę próbę przetrwa Urszula Koziół. Trzeba tu dodać jeszcze Ernesta Bryllę, Ewę Lipską, Tadeusza Różewicza i – z pewnością – Józefa Barana.

Bartosz Suwiński



W geście otwarcia

*Wiersz utrwała jakąś chwilę w życiu
słowa, jakiś uśmiech, jakieś spotkanie.*

Edmond Jabès

K. Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010.

Znikam jestem to cztery spotkania, na które zaprasza nas Krystyna Miłobędzka. To piękny literacki esej na temat związków poezji z życiem, to głos w sprawie wymykania się egzystencji naznaczonej stygmatem permanentnego dziania się, stawania się po kres. Dlatego – spójrz: *mów, nie zatrzymuj siebie* i bacz na rzeczywistość pisaną tylko tym, co w zdziwieniu, „gubią po drodze”. Gdyż, co znamienne: „Pisanie każdego tekstu jest procesem szukania-odnajdywania-gubienia obrazów i słów” (32)¹

Cierpliwie wznoszona refleksja na temat języka, która i tak upadnie, runie w dół – bo nie ma innej drogi jak nieustannie ponawiana „konieczność mówienia nowych”. Bo język to elastyczne tworzywo, które można wyrabiać jak ciasto, w zależności od tego, na co przyjdzie ochota. Na co ma się smak. Poezja jest tym, czego dotyka język, gdy brak słów na ten ruch, na to za-istnienie i zanikanie – na ten opis żadnej pewności.

Zapis czterech wieczorów autorskich Krystyny Miłobędzkiej jest zaproszeniem do współbycia, współtworzenia, stąd miejscem spotkania są wiersze, może precyzyjniej: wiersz, ze swoją pojedynnością, w której najpierw trzeba się z-gubić, by zyskać – w biegu szukać słów.

¹ K. Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010. Wszystkie cytaty według tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

Znikam jestem to spotkania, podczas których autorka *gubionych* podsuwa nam klucz do swojego poetyckiego świata opatrzonego autorskim stemplem komentarza, frapującego zamyślenia, niecierpliwego zbliżania się i wycofywania od/z poezji do poezji. Tych kilka spotkań do powtarzania. Na początek. Zawsze od nowa.

1. „Toczymy przed sobą świat jak słowo, / a przecież świat i słowo / to zupełnie co innego, / świat i słowo / to zupełnie / co innego”²

Moje bycie-w-świecie – powiada Krystyna Miłobędzka – musi być nieustannie ponawianym początkiem słów, zawiązującej się poezją mowy. Mowa o tajemnicy, która nie opuszcza, o poezji w geście otwarcia ku wartkiej rzece zmiany, toczonych wód „ciągle nowego”. Dotrzeć do „jest”, kiedy między życiem a pisaniem stoi „ekran” języka, który filtruje obraz nie do końca, poniewczasie. O tym, co było, wiersz zawsze zaświadczy inaczej – przeciwko (i wobec) rzeczywistości, z której obrazu. Zostaje „obłapywanie” świata chwila po chwili. Gorzka świadomość niedoskonałości zapisu i „ograniczenia sobą”:

Słowa niedokładnie przylegające do rzeczy.

Nie dość słów na zawołanie, słowa niepotrzebnie powiedziane.

Nie dość ciche. Nie dość wyraźne. Nie dość szybkie. Nie dość moje.

Moja nieuważność, niecierpliwość.

Moje nie dość żyję. Moje nie dość jestem. Moje nie dość Ty.

Słowa niedomknięte. Słowa niedokończone. Słowa niewypowiedziane (47).

Świat dzieje się w języku – w nim się wydarza. W języku doświadczamy siebie i wypowiadamy go sobą w „ruchu ku”, ciągłej zmianie. Bo nic nie jest dane raz i na zawsze – konstatuje Miłobędzka – zaś opowieść widzenia musi być opowieścią stawania się, zmiennością, którą poezja pragnie zatrzymać w „chwili na dalej”, na już, najlepiej na teraz. „Zapisać chwilę, w której się zapisuje. Złapać się na gorącym uczynku zapisywania. Pozwolić się życiu powiedzieć” (36). Język tedy musi być jak воск, w którym odciska się kształt świata, którego poezja nie chce od-tworzyć, tylko poprzez niego „przylegać” do rzeczywistości – tak ją pisać. Paradoksalnie w języku świata ubywa. Jak poezja jest? – zapytajmy za Poetką. Jaki jest sposób bycia poezji? Jedno jest pewne: „Każda poezja jest początkiem”³. Z każdym krokiem dalej, ciemność gęstnieje. Autorka *Po krzyku* poddaje język nieustającej rewizji i „przebudowie”, stąd podejrzliwość wobec języka, ponawiana nań „wiiwsekcja”. Poznać na-

² T. Sławek, *Staw*, Kraków 1982, s. 15.

³ G. Bachelard, *Plomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 91.

rzędzie, którym „pracuję – od niego zależę, dzięki któremu znaczę. Idzie bowiem o to, by z rozsupłanych węzłów mowy zawiązać sensy i rozłożyć akcenty od nowa, bardziej/blżej rzeczywistości:

Urwane słowa, urwane zdania, kawałki obrazów, strzępy pomysłów. W tej chwili. Wieczna negotowość. Próby, ciągle próby, zawsze nieudane.

Ale zdarzają się zapisy, które prawie przylegają do życia. Ich język rwie się, pyta, nie wie, milknie, urywa się, przeskakuje proces szukania-odnajdywania-gubienia (35).

Poezja nie może być doskonała, gdyż to nie kalka przykładana do rzeczywistości. „Tekst (z) życia” zdany jest na niedoskonałość przyrodzoną naszemu-tu-byciu. „Jeżeli zapis, tekst, chce być najbliższy życia, musi być niedoskonały, musi być z grubsza” (45).

Powstawanie poetyckiego tekstu jest czymś organicznym⁴, co można porównać z wydawaniem na świat dziecka – mówi autorka *wszystkowiedz* – a poetyckie teksty są cielesne, „przy-rodzone” – sięgamy zatem oczami po „korpusy” wierszy.

„Słowa są żywymi organizmami, które rodzą się, łączą, dzielą – jak ludzie, zwierzęta, rośliny i rzeczy” (32). Liczy się tylko poezja prze-żyta, wypływająca z wnętrza. Miłobędzka pisze o życiu (z) poezją; o tym, że wiersze stanowią zarzewia, od których należy wychodzić, by złapać to, co tu i teraz „na gorąco”. Pozostaje niedoskonałość tych zabiegów. Poezja chce pisać życie, choć „pisanie życiem” nie wychodzi na dobre językowi: „Poezja próbuje powiedzieć to, czego nie da się powiedzieć. Dlatego bywa bezwzględna, a nawet okrutna wobec języka” (40):

Niemówność uchwycenia istoty ruchu. Niemówność uchwycenia przejrzystości i ruchu istnienia. Nieuchwytność wszystkiego i jego przeźroczystość. Bo jak powiedzieć r ó w n o c z e s n i e płynne i przezroczyste? J e s t n i e m a. Jak powiedzieć istotę istnienia – równoczesne t a k – i – n i e (38).

2. „nie znam języków / nie wiem nawet czym jest mowa / dlatego tłumaczę / sobie wszystko”⁵.

Świat jest palimpsestem: żyjemy otoczeni znakami, gdzie wszystko może znać. Gubimy się wśród tych desygnatów, możliwości interpretacji, rozumienia, intencji: „Ta nieskończoność znaków, wśród których jesteśmy, które składamy, tworzymy, odczytujemy, wśród których gubimy się i odnajdujemy. Ta nasza t u t e j s z a n i e s k o ń c z o n o ś ć” (26). Życie jest ruchem. „Zapisywanie ruchu to zapisywanie życia” (31). Chciałoby się ową zmienność – czytamy u Miłobędzkiej – przetkać

na język poezji bez uszczerbku dla rzeczony zmiany, ale to zawsze ponawiana chęć nie-możliwego. Życia nie da się w całości pomieścić w języku. Doświadczenie życia wymyka się, stawia opór, za który (m) język poświadczy. Rodzenie się widzenia nie rodzi „wzroku” słowa. Słowa przykładasz „na gotowe”. I tak po wszystkim: zawsze fragment i tak dużo „tego Ty”:

Ziemia nie należy tylko do ludzi. Należy też do jabłoni i do niezliczonych stworzeń, o których istnieniu nie mam pojęcia. Nie rozumiem ani ich świata ani ich języka. Ale przecież jesteśmy jednym wspólnym życiem w nieskończenie rozmaitych postaciach. Nie jesteśmy tu jedynymi stworzeniami. A ja tyle się różnię od tyłu Ty, że ledwie mogę to zapisać (62).

„Bo tyle tego Ty”, w którym jak w lustrze przegląda się „ja”. Osobowe pogłębienie przez „My”, wyjście poza słowa, poza siebie, zawsze ku „nim”: „Kaźde z nas jest zaplątane w bliskich, spętane bliskimi – a i dalszymi, wszystkimi” (17). Poetka ogranicza „ja” i język jako niedoskonały „kompres na ucho świata”⁶. Niedoskonałość rozedrganej struny bycia tu i nigdzie więcej; potem takie dźwięki, słowa – „z ręki do ręki” miast z ust do ust: „Marzy mi się słowo podane zamiast ręki i ręka podana zamiast słowa” (46). Miłobędzka chowa się w tym rozproszeniu – przyjmowaniu w siebie, gdyż poucza: „Rzeczy i działania pozwalają nam się zbliżyć, nie słowa” (48). Mówi autorka *Wykazu treści*: „Ale przecież pragnienie ogarnięcia, zrozumienia niejasnej całości, w której się jest, nigdy człowieka nie opuszcza” (16). Świat na „wieczne” z-dziwienie:

Czasami mówimy: takie szare dni, tacy szarzy ludzie – jakby to codzienne było gorsze, a przecież w tej szarości można spotkać jej różne kolory, odnaleźć w zwykłości niezwykłe.

Całość zmusza do szukania połączeń. Ale całości nie da się osiągnąć. Całość jest błędzeniem, wejściem w labirynt. Całość świata jest nieopowiadalna, na całość nie ma słów (46).

Zadana przez Krystynę Miłobędzką lekcja poezji, lekcja filozofii, wciąż do odrobienia. Zawsze po właściwej stronie języka. Po słowach bliżej, coraz bliżej poezja. I choć przez chwilę: „Być tym, co najmniejsze w całości, ale być w e w n ą t r z t e j c a ł o ś c i” (21), bo „Świat jest doskonały, niedoskonałe jest tylko moje obcowanie ze światem” (50)..

⁶ Poetka zdaje się zgodzić się z nauką filozofa: „[...] dzięki niemu [językowi] wyrażam siebie, a jednocześnie krępuje on tę ekspresję – moje myśli nie dają się w pełni ująć w słowa, nie są z nimi do końca tożsame. Człowiek może jednak wyrażać siebie właśnie dlatego, że coś krępuje jego ekspresję. Ponieważ jesteśmy ludźmi, niemożność ekspresji staje się dla nas środkiem ekspresji” (V. JankiZivitch, *To, co nieuchronne*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwatko, Warszawa 2005, s. 19).

⁴ Na aspekt „organiczności” w powstawaniu dzieła zwracają uwagę E. Cioran i W. Gombrowicz: „Urodzenie książki nigdy nie jest przyjemne...” (W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1996, s. 57).

⁵ P. Matywiecki, *Powietrze i czerń*, Kraków 2009, s. 22.



Krystyna Kossakowska-Jarosz
Anioł czy piekielnica?
Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku

Krystyna Kossakowska-Jarosz,
*Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety
w piśmiennictwie śląskim XIX wieku,*
Opole 2009.

Adrian Gleń

Kim jest Ślązaczka? (I kim jest Ślązak?)

Mimo niepokojącego kryzysu badań śląskoznawczych zauważanego przez starszych badaczy, folklorystów i kulturoznawców (coraz mniejsze zainteresowanie młodych pracowników nauki problemami historii kultury Śląska, cięcia w budżetach Instytutów Śląskich przekładające się na spadek publikacji wydawanych przez te instytucje), aktywność opolskich naukowców nie słabnie. Widomym świadectwem tej ostatniej są cykliczne konferencje organizowane przez Katedrę Kulturoznawstwa Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego oraz Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej a także działalność niestrudzonych popularyzatorów wiedzy o Śląsku, profesorów: Doroty Simonides, Teresy Smo-

lińskiej, Krystyny Kossakowskiej-Jarosz, Jerzego Pośpiecha, Władysława Hendzla, Wiesława Olkusa, by ich jedynie w tym miejscu wymieni.

Dotychczasowe dyskusje wokół problematyki rdzennej etniczności ziem śląskich bardzo często obarczone były politycznym brzemieniem, badacze nie zawsze do końca potrafili uniknąć grzechu subiektywnej selekcji materiałów, stawiając częstokroć aprioryczne tezy o polskich lub niemieckich korzeniach mieszkańców Śląska i statusie tych terenów.

Metodologiczne uchybienia i nieczyste intencje z pewnością nie są cechą dialogu uniwersyteckiego. Szczególnie zaś tego, który odbywa się dziś,

z dystansu czasowego o zaiste zbawienym działaniu, dystansu, który pozwala wygasić emocje – do niedawna zasłaniające właściwe przedmioty namysłu a także możliwość porozumienia i konsensusu co do kształtu różnorodnych zjawisk narodowych i kulturowych. Dlatego tak ważne wydaje mi się zwrócenie uwagi na – nieco chyba dzisiaj, odnoszę takie wrażenie, marginalizowane w dyskursie publicznym o Śląsku i śląskości – prace kulturoznawców, folklorystów i literaturoznawców związanych z instytucjami naukowymi i... związanymi standardami naukowej rzetelności i obiektywizmu.

Znajdująca się współcześnie w centrum zainteresowań kategoria wielokulturowości a w jej obrębie problemat złożonej tożsamości (zob. projekt oparty o grę w sieci powtórzeń i różnicowań autorstwa Mieczysława Dąbrowskiego, przedstawiony w książce: *Swój, obcy, inny*) determinują ujęcia dialogiczne, umożliwiając pozytywną reinterpretację zjawiska hybrydyczności w analizach struktur tożsamości zbiorowych.

Wpisując w ów nowoczesny nurt badań projekt interesującej mnie w tej chwili książki uznanej badaczki XIX-wiecznej kultury i tradycji śląskiej¹, należałoby powiedzieć, iż jest to jedna z niewielu wydanych ostatnimi czasy pozycji, w której spojrzenie na problem autonomii i odrębności (przy równoczesnym akcentowaniu zjawisk współistnienia, integracji czy chociażby akceptacji dla rozmaitych wpływów etnicznych,

które formowały Ślązaków) historycznie ukształtowanej tożsamości śląskiej przynosi obraz złożony, spójny i głęboko osadzony w śląskim piśmiennictwie. Żmudna rekonstrukcja wzorów osobowych „śląskiej pani”, dokonująca się właśnie za sprawą wykorzystania nowoczesnych metod humanistyki (zwłaszcza duch badań nad różnicą i powtórzeniem jest tutaj uchwytne), wiedzie do od-tworzenia **swoistości** widzenia śląskiej kobiety.

★★★

Czyż może istnieć bardziej dramatyczna i paradoksalna sytuacja, aniżeli ta, mi współczesna, w której rozpięty jestem pomiędzy pierwotnym doświadczeniem – odnalezioną i wciąż poszukiwaną... – „sobości” a nieustannymi sygnałami ze strony ponowoczesnej kultury i nauki, które każą mi myśleć o idei „siebie-ciągłego” jedynie w kategoriach fantomu, iluzji, w najlepszym razie czegoś zamierzchłego, nieatrakcyjnego i niemożliwego?

Być może w związku z tym istnieje konieczność ruchu odwrotu wobec wtargnięcia inności heterogenicznej i amorficznej kultury współczesnej, w której możemy być każdym i... nikim, ruchu polegającego na pierwotnym oporze i powrocie do sytuacji, w której tożsamość została zagubiona. Restytucja zagubionych tożsamości może polegać zatem na odnajdowaniu miejsca progowego, w którym rozpoczął się proces problematyzowania, zawieszania tożsamości². Tak dokonujące się bowiem skrywanie jest jednocześnie i odkryciem

¹ K. Kossakowska-Jarosz, *Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku*, Opole 2009. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej stosuję skrót: [AP].

² Por. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 7.

– stawia człowieka przed koniecznością werbalizacji, interesubiektywizacji i dookreślenia własnej tożsamości jako zbioru, niezupełnie wszak uświadamianych, pryncypiów.

Tożsamość jest pojęciem ściśle dialogicznym, myślanym przez różnicę i odpowiedzialność. Zarówno istniejące w jednostce przekonanie co do realności konkretnych cech, które tworzą ją jako osobę na tle innych ludzi (przez co posiada ona umiejętność odróżnienia siebie od otoczenia) oraz poczucie trwałości siebie „poprzez gest dania słowa (odpowiedzialności)”³ zależą ściśle od tego, kto pojawia się w horyzoncie doświadczenia „ja” i w jaki sposób zachowuje się wobec przejawów ujawniania „mojej” podmiotowości.

Z obserwacji rozwoju dyskursu dotyczącego się kwestii tożsamości, można nawet odnieść wrażenie, iż większym obecnie zainteresowaniem cieszy się problem możliwości opisu tożsamości zbiorowej, aniżeli indywidualnej, która wszak była pierwotnym „przedmiotem” dla tego typu dyskursu⁴.

W ankiecie sprzed kilku lat, którą w tej chwili potrafię przywołać jedynie z pamięci, ponad połowa respondowanych zapytana o swoją podstawową narodowość wymieniła i przyznała się do „bycia Ślązakiem”! To czytelny i krzepiący sygnał. Po półwieczu działań Polski Ludowej, zmierzających do wykorzenienia „odśrodkowych” tendencji narodowych liczba ta stanowi świadectwo tego, że kultura i tradycja śląska są nadal fundamentem myślenia i samookreślenia.

Tylko czy tak naprawdę jawny jest dla mieszkańców naszego regionu i stosowany w życiu „śląski paradygmat” – przechowany w języku, wzorcach? Czy jest on modusem bycia, kulturową matrycą, przez którą, i za sprawą której na rzeczywistość patrzy współczesny Ślązak? Na ile ten, kto mieni się nim właśnie być potrafi specyfikować swoją postawę i tożsamość, odróżniać ją od „wpływów” niemieckich i polskich, na ile świadom jest historycznego zakorzenienia własnych gestów w kulturowym *continuum*?

W kontekście tych właśnie pytań umieszczam dysertację Krystyny Kossakowskiej-Jarosz.

Autorka, ukazując rolę etosu mieszczkańskiego i innych form kulturowych (*vide* status kobiety w obrębie rodziny i społeczności wynikający z pewnej rezydualnej filozofii narodowości narzuconej przez mężczyzn) wpływających na kształtowanie się wizerunku kobiety (jedną z podstawowych tez książki okazuje się dezawuacja znaczenia wpływu agrarnej kultury śląskiej na budowanie kobiecej tożsamości), zastanawia się, na ile model XIX-wiecznej egzystencji może stanowić jeszcze dzisiaj ważny punkt odniesienia w procesie ponownego przemyślenia i budowania tożsamości lokalnej. Tożsamości szczególnej, naznaczonej przez dyktaturę schematów, ról, konwencji, masek spetryfikowanych w długim trwaniu patriarchalnego modelu rodziny i społeczności. Tożsamości kobiety, kobiety-Ślązaczki.

W dotychczasowych analizach życia codziennego Ślązaczek badacze ignorowali problem rozumienia rodzinnego uwikłania kobiety.

Uważali bowiem – pisze Krystyna Kossakowska Jarosz – że wykonywane przez tutejsze kobiety czynności miały znaczenie misji, toteż poświęcały się im one z pokorą i pełnym oddaniem. Przy tej okazji wskazywali, że wyrzeczenia Ślązaczek na rzecz domowników nie miały znamion pasywności, do jakiej wychowywane były Niemki. Co więcej, autorzy podkreślali zwykle, że owa służba Ślązaczek „obywatelskiej sprawie” wynikała z patriotycznej świadomości, decydowała zatem o [ich] naturze [...]. Stąd też z rzadka tylko ich strategię bytu porównywano z życiem Polek przy całkowitym braku odniesień do reguł obowiązujących w niemieckim świecie [AP 12].

Dlatego prymarnym celem, który stawia sobie już na wstępie autorka staje się próba odnalezienia kontekstów w polskiej, niemieckiej i europejskiej kulturze, kontekstów, które pomogłyby zrekonstruować złożony i wielostronny obraz postaci kobiety funkcjonującej zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej w XIX-wiecznym Śląsku oraz opowiedzieć, w jaki sposób kobiety śląskie, przeciwstawiając się i modyfikując ustalone na ich temat wyobrażenia, próbowały budować własne poczucie tożsamości.

Wylaniający się pod piórem Krystyny Kossakowskiej-Jarosz obraz śląskiej kobiety uwolniony zostaje zatem od „obo-

wiązujących” do tej pory hipostaz wynikających z jednostronnego przenoszenia i nakładania (zastępowania) wizerunku kobiety funkcjonującego w kulturze niemieckiej i polskiej na widzenie ich śląskiej odpowiedniczki. Zbyt pospiesznie socjologdy, etnografowie i kulturoznawcy zadawalali się pojęciem „śląskiego matriarchatu”, a w analizowanych portretach kobiecych

podkreślano zazwyczaj – zauważa dalej autorka – kreacje zarówno „władczyni domu”, jak i «kapłanki domowego ogniska», [które bywały] raczej mutacjami tej samej figury niż odbiciem sprzeczności zauważanych w potencjalnie odgrywanych przez kobiety rolach w jej codziennej egzystencji [AP 11].

Zgodnie jednak z metodą dyferencjacji, odtwarzanie wizerunku XIX-wiecznej Ślązaczki nie może obejść się bez porównania z obowiązującymi w kulturze niemieckiej modelami kobiecości. Jedynie taka, symultaniczna lektura piśmienniczych świadectw, w których zachowało się widzenie roli kobiety może prowadzić do opisu pełnego i miarodajnego. „We wzorcu niemieckim – pisze opolska kulturoznawczyni – obowiązywał przecież porównywalny język wartości, skoro naczelną w tym programie stała się «imaginacja narodu jako rodziny z Ojcem-Państwem i Matką-Germanią». [...] Wzory kobiecości niemieckiej dotychczas nie wydawały się badaczom przydatne nawet do zbudowania koniecznego tła dla charakterystyki „inności” Górnoślązaczki, pomimo wykazywania jej niezwykłości” (AP 13).

³ Zob. P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 34, 42–43.

⁴ Zob. Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2006, s. 56–59.

W rozdziale pierwszym, znacząco zatytułowanym: *Ślązaczka czy/i Euro-pejka*, opolska kulturoznawczyni podejmuje wątek uwikłania kobiety w „sieci domowego porządku płci”, koncentrując się na opisie sposobów przedstawiania odmienności śląskiego kontekstu kulturowego, w którym kobieta musiała się odnaleźć, i z którego dyktatem jednocześnie milcząco i wewnętrznie się zmagła.

Rozdział drugi poświęcony jest obrazom kobiety w kręgu prywatności, rozmaitym, przedstawianym w śląskim piśmiennictwie (tworzonym, pamiętajmy, głównie przez mężczyzn) wzorom i antywzorom kobiecych postaw. Wśród powinności przypisanych kobiecie naczelną rolę przypada „byciu strażniczką śląskiego domu” i „wychowawczynią w małym domowym Kościele”. W tej części, w dwóch ostatnich podrozdziałach badaczka buduje psychologiczny portret kobiety, jaki wyłania się w paratetycznej literaturze pedagogicznej i teologicznej interesującego ją okresu.

Trzeci rozdział stanowi próbę rekonstrukcji (także chronologicznej) tzw. sefalicznego ideału kobiecości; autorkę zajmuje zarówno wskazanie źródeł takiego obrazu kobiety, jak i paradygmata zacja cech owej „śląskiej anielskości”. Przy tej okazji ukazany zostaje wpływ lokalnej literatury (zwłaszcza tworzonej przez mężczyzn poezji miłosnej, na tym tle uwagę zwraca wyjątkowa wizja ukochanej kobiety wyłaniająca się z pism Norberta Bonczyka, której poświęcony zostaje ostatni podrozdział pracy) na proces petryfikacji owego modelu wyobrażenia kobiety.

★★★

Od kilku lat, za sprawą świadomego wyboru, mieszkam na podopolskiej wsi. To wspaniałe doświadczenie – móc przyglądać się odmienności starszych kobiet milcząco skupionych na wypełnianiu swoich domowych powinności, składających co dzień świeże kwiaty w przydrożnej kapliczce, rozmawiających w śląskim języku nawet z obcymi (tak, zawsze będę tutaj obcy, mam taką nadzieję, że moja „polskość” zawsze będzie tutaj wychwytywana, dostrzegalna gołym okiem; jeśli ja będę obcy, znaczyć to będzie, że wioszczka pozostaje nadal „śląska”).

Ale różnica w byciu między pokoleniem urodzonym w okolicach wojny a dzisiejszymi dwudziestolatkami, którzy zachłysłęli się tandetą zachodniego kapitalizmu jest po prostu rażąca. Razi, przymykam oczy. Z prawdziwym i nieskrywanym smutkiem obserwuję postępującą wśród nich niechęć wobec „śląskich korzeni”. Odnoszę wrażenie, że „śląska mowa” i obyczaje stają się dla tych młodych balastem, jakimś publicznie obnoszonym defektem, którego się wstydzą. Zastępują je plastikową, jarmarczną niemczyzną, ich świat wypełnia zachodni, pseudoeuropejski szmelc, którego łapczywie pożądamy. I stają się obcy, bardziej niż ja. Nie śląscy, już nie polscy, jeszcze nie niemieccy... Żadni.

Oto obserwuję dwa dyskursy o śląskości: publiczny, akademicki i prywatny, lokalny... Których drogi się rozchodzą.

Trwanie kultury śląskiej, jak każdej kultury zresztą, możliwe jest pod warunkiem ciągłości tradycji: narracyjnych wzorów zachowań, kulturowanego

określonego porządku egzystencji, preferowanych postaw i wartości. Słowem, pamięci. Pamięci o własnej odrębności, swoistości. Jej zachowanie zależy w dużej mierze od tego, jak ukształtowane zostanie **pragnienie przyjęcia tożsamości**.

Moim zdaniem koniecznym jest, aby owo pragnienie wzbudzić – widzę jego palącą konieczność po ledwie kilku latach mieszkania wśród opolskich Ślązaków – sukcesywne i konsekwentne dokonywanie pewnego transferu, przekładu historycznych, językoznawczych i kulturowych badań na język popularny, współczesny. Czy nie byłby to jeden ze sposobów przeciwstawienia się współczesnemu procesowi unifikacji wyobrażeń na temat poczucia odrębności narodowej i erozji śląskiej tożsamości? Historia, żeby była atrakcyjną, żeby można się było z nią identyfikować i w niej odnaj-

dywać, winna być przede wszystkim spójna, dać się powtarzać.

Tę elementarną właściwość przywracającą „śląską opowieść” między innymi takie prace jak *Anioł czy piekielnica?*... Myślę jednak ze smutkiem i trwogą o tym, jak ważna książka Krystyny Kossakowskiej-Jarosz, która powinna stać się istotnym ogniwem w procesie rekonstruowania śląskiej pamięci, mogąca zapewnić świadome, „długie trwanie” wzorów osobowych i jednocześnie umożliwiającą refleksyjną ich modyfikację w umysłach młodych Ślązaków przepada ostatecznie w czeluściach bibliotecznych półek garstki śląskoznawców.

★★★

Głosa dla niewtajemniczonych: nakład książki naukowej waha się w przedziale od 200 do 300 egzemplarzy...

Barbara Elmanowska
Tę drogerię mam po drodze



Barbara Elmanowska, *Tę drogerię mam po drodze*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Oddział we Wrocławiu, Wrocław 2009

Wojciech Koryciński

Pani Basia i jej żywoty

29 wierszy składających się na debiutancki tom *Tę drogerię mam po drodze* autorstwa Barbary Elmanowskiej to pozycja wydawnicza, po którą powinny sięgnąć osoby przed debiutem, choć nie tylko. Także kobiety, szczególnie z wyższym wykształceniem, te pracujące w biurach. Najlepiej żeby były dotknięte dramatem swojej pociowości i świadome umowności gestów w sferze kultury. Zaproszenie do lektury skierowane jest też do ateistów, agnostyków i filozofów, i do tych, którym zawsze „nie do twarzy” i „nie po drodze”.

Ta, której zawsze „nie do twarzy” i „nie po drodze” – Pani Basia, bohaterka tomu – nie wchodzi do drogerii, choć

ta jest po drodze, nie ufa bowiem makiżowi i nie chce zatruwać powietrza wokół siebie drogimi perfumami. Nie wykazuje również skłonności do polowań na najnowsze kreacje podczas wyprzedaży. Woli raczej po staroświecku swoje niedoskonałości oglądać w lustrze autoironii. Wie, że tym samym skazuje się na samotność. Bliscy jej – Pan Teste i Pan Cogito – dawno już wyjechali z miasta, jeden do Paryża, drugi do Róvigo, a ona tu została. Została, by pracować. Pracuje nad sobą z pomocą wyobraźni. Wyobraźnia pozwala tworzyć alternatywne wersje jej losu i szukać odpowiedzi, co by było, gdyby i ona wreszcie wyjechała.

Ma szczególne upodobania Pani Basia do różnego rodzaju maskarad, filozoficznych przebieranek. I choć czerpie z nich wiele radości, to jednak gubi ją empatia, która pozostawia ślad w pamięci po kolejnych maskach i kostiumach. A jeśli na którąkolwiek kreację ma się zdecydować, to albo nie jest pewna żadnej (agnostycyzm), albo odrzuca wszystkie (ateizm), albo chciałaby zaistnieć naraz we wszystkich (panteizm).

Pani Basia wychodzi z wierszem z domu i zawsze do niego wraca. Z wierszem obchodzi się jak z dzieckiem. Co do rodziny – nie ma siostry, ale ma doskonałą pamięć i brata. Aura w tomiku jest na tyle sprzyjająca, że wychodząc nie zakłada płaszcz Konrada, by nie tłumaczyć się potem ckliwie, „że płaszcz na moim duchu był nie wyżebrany”, ani nie słuchać przytyków w stylu: „Ona nie zdjęła płaszczyka”. Mijając witryny sklepowe, dostrzega na jednej z nich białe rękawiczki á la Sosnowski – odwraca się jednak z przekąsem.

Pani Basia jest kobietą nowoczesną i dlatego nie pozostaje obojętna na kuszący owoc feminizmu. Zdobywa wykształcenie i jasne jest, że praca biurowa to tylko przelotny romans. Kiedyś wyjdzie z biura i już nie wróci. Oto debiutuje pierwszym dojrzałym krokiem, cicho powtarzając słowa:

jestem typową barbarą
elmanowską która woli wśród
Ludzi na moście a nawet Przy winie
od Możliwości zbyt wielu by ją nakarmić

głodem żyjące barbary elmanowskie
żerują samotnie w potokach języków

zlizują tylko ostatnie sylaby z wielkich
uczci unikają nawet pępownika rozleniwia

z piersi brak ssą najgwałtowniej
tylko pod wodą pojawia się głód
powietrza obrazów chorobliwe zbieractwo

z lęku przed niebarbarą nieelmanowską
czy oby na pewno Nicosię
przenicowała mnie

(Pani Basia mówi o Barbary Elmanowskiej karmieniu się głodem)

Wojciech Koryciński,

ur. 1979. Pomysłodawca i współorganizator Świdnickich Śród Literackich, doktorant Uniwersytetu Wrocławskiego, autor pracy *Studium programów nowofalowych* i kilkunastu artykułów o tematyce krytycznoliterackiej i kulturoznawczej. Członek Stowarzyszenia Edukacji i Inicjatyw Obywatelskich „Chiazm”.

Katarzyna Kwiecień

SYPNAĆ ŚMIERCIA W OCZY

Sparafrazowane słowa telegramu przychodzącego do rodziny bogatego fabrykanta z *Theoremy* Pasoliniego („Przyjeżdżam jutro” zostało zamienione na „Wszystko jutro”) oraz podtytuł wypowiedzi Henryka Tomaszewskiego o „lalkach wybawionych”, czyli zużytych, stanowią ramy opolskiego przedstawienia Mikołaja Mikołajczyka. Fabuła *Theoremy* służy tu jako pretekst do opowieści o życiu, w którym doświadczając kolejnych inicjacji, kryzysów i zmian, przygotowujemy się do śmierci będącej, wedle Pasoliniego, najwyższą formą rozkoszy i – całkowitym wyzwoleniem. Mamy więc schemat: pozornie przykładna, ale żyjąca w świecie sztucznych gestów, pozbawionych autentyczności więzi, rodzina (w opolskim przedstawieniu jest to model każdej ludzkiej wspólnoty) i Gość (w tej roli sam reżyser), który demaskuje ową martwość i poprzez nawiązanie fizycznej bliskości z każdym bohaterem wyzwala skrywane od dawna pragnienia. Jego odejście, równie nagle jak pojawienie się, pozostawia członków rodziny kompletnie zagubionych, jeszcze bardziej osamotnionych i pozbawionych nadziei. Pasolini poprzez bardzo oszczędną warstwę fabularną i mocno wysmakowaną sferę wizualno-ekspresyjną ukazał nie tylko społeczeństwo lat 60. minionego wieku, ale przede wszystkim odwołał się do mitu dionizyjskiego, w którym kolejne stopnie wtajemniczenia i uczestnictwo w obrzędach odbywają się poprzez orgiastyczne i zmysłowe rytuały. Ale Dionizos nie jest przecież jedynie bogiem rozpuszczenia i nieposkromionych żądz, jego obecność jest także obietnicą życia pośmiertnego – symbolizuje ekstazę religijną.

W opartej na muzyczno-ruchowym metrum inscenizacji Mikołajczyk (który jest również autorem scenariusza i choreografii) przywołuje *collage obrazów pantomicznych* Henryka Tomaszewskiego – *Przyjeżdżam jutro* z 1974 roku – inspirowanych m. in. dziełem Pasoliniego. We Wrocławskim Teatrze Pantomimy Dionizos na-



Fot. Magdalena Sztandara

znamię przeszłości. Nie ma tu przypadkowych, zbędnych ruchów, każdy aktor porusza się zgodnie z dokładnie wyznaczonym przez reżysera rytmem. Małgorzata Dziewulska w programie przedstawienia pisze, że motyw marionetek to wyraz przekonania Tomaszewskiego, że kultura ma swoje źródło w zabawie. Tradycja, konwenanse, wszelkiego typu „zbiorowe umowy” sprawiają, iż nie ma już miejsca na spontaniczną ekspresję – stąd motyw ubezwłasnowolnionych, pociąganych za sznureczki lalek. Reżyser *Waiting* zdaje się „wypożyczać” te dwa sposoby myślenia o sztuce i życiu społecznym, by zostawiając kontekst *Theoremy* i mitu dionizyjskiego, stworzyć przedstawienie bardzo współczesne, dobrze skomponowane i oszczędne w środkach.

¹ M. Eliade, *Mity, sny, misteria*, Warszawa 1994, s.126.

rodzony z Zeusa-androgyna jest „bogiem, który przychodzi”. I to właśnie on jest Gościem z nadprzyrodzonego porządku, niepodlegającego zasadom ustanowionym przez człowieka. Członkowie rodziny dzięki jego wizycie otrzymują szansę powrotu do stanu pierwotnego, ale dokona się to przez rytualną śmierć, bo jak pisze Eliade, „Jeśli zna się już śmierć na tym padole, jeśli umiera się niezliczoną ilość razy, stale, aby odradzać się w czymś innym – wynika stąd, że człowiek przeżywa już tutaj właśnie, na ziemi, coś, co nie należy do Ziemi, co ma udział w *sacrum*, w boskości; przeżywa, powiedzmy, początek nieśmiertelności”¹.

Dzięki Tomaszewskiemu wchodzimy również w świat, w którym każdy gest i ruch zostawiają w człowieku ślad,

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.

Twórcom udało się uniknąć pułapki nadbudowywania znaczeń, piętrzenia symboli i dzięki temu ukształtowana została precyzyjna pod względem plastycznym, ruchowym i wizualnym forma. Powstała opowieść o ludzkim osamotnieniu, które jest niezbędne do osiągnięcia dojrzałej samoświadomości.

W bohaterach gromadzą się emocje, wyraźne są stany graniczne, ostateczne, nie ma tu faz pośrednich: jest albo życie albo śmierć, albo rozpacz albo rozkosz, albo zbawienie albo otchłań. I można by postrzegać tę historię jako tragedię, bo w finałowej scenie postaci zostają zasypane piaskiem, gdyby nie fakt, że jesteśmy w sferze *sacrum*, w świecie odwiecznych mitów, nadprzyrodzonych sił, a w nim nie ma ostatecznego końca, są tylko kolejne przejścia i stopnie wtajemniczenia. Jedna z pierwszych scen rozpoczyna się przy stole, zaś spektakl kończy się obrazem pustyni, a przecież „wyprowadzenie” na nią ma obrazować nie tylko samotność, ale też niezbędną do rozpoczęcia nowego życia drogę – poprzez ogołocenie, wyzbycie się tego, co ziemskie.

Pusta, wręcz ascetyczna przestrzeń, brak rekwizytów, rozproszone, słabe światło sprawiają, że akcja nie jest zlokalizowana w konkretnym czasie i miejscu, może zatem odgrywać się wszędzie. W tle słychać piosenkę brytyjskiego zespołu Bronski Beat – *Smalltown Boy* (*notabene* mówiąca o braku akceptacji), spod sceny na platformie wyłania się piątka aktorów. Siadają przy stole, milczą, nie nawiązują dialogów. Stół – miejsce wspólne, miejsce spotkania – jest tu ukazany jako pozorna przestrzeń uczestnictwa we wspólnotcie, pozorna, bo w istocie każdy siedzi sam. Postaci zaczynają ruszać rękami, robią to powoli i ostrożnie, potem dotykają swojego ciała, jakby przebudzały się ze snu. Po kolei opowiadają swoje historie, wspominają siebie dawnych, siebie – uczestników życia. Opowiadają bardziej sobie niż innym, bo i tak nikt ich nie wysłucha, nikt nie zrozumie, nikomu nie mogą powiedzieć prawdy.

Wypowiedzi przeplatają się z synchronicznymi ruchami aktorów, którzy przypominają lalki. Każda historia to osobny dramat o wykluczeniu ze wspólnoty, o poczuciu nieprzynależności do nikogo i niczego. Słyszymy m.in. opowieść bohatera granego przez Jarosława Dziędzica, mówiącą o dzieciństwie, kiedy to społeczeństwo „przyprawilo mu gębę”, z którą z czasem zaczął się identyfikować. Poznajemy też historię kobiety (granej przez Grażynę Rogowską), która dyżurowała przy telefonie dla osób cierpiących na depresję. Nie wytrzymała jednak nacisku odpowiedzialności za los innych, czego symbolem staje się dramatyczna reakcja na telefon młodej dziewczyny: „Ja już nie mogę!”. Mikołajczyk przywołuje w wypowiedziach bohaterów tylko momenty przełomowe, kryzysowe, nie ma tu obrazów całego życia.

W ciemnej, surowej przestrzeni pojawia się słońce (w zgodzie ze źródłami inspiracji obdarzone fallusem), które nie ogrzewa, a oślepia nieprzyzwyczajonych do niego bohaterów. Symbolika słońca związana jest również z Dionizosem, a ciepło i jasność powodują wzrost wrażliwości, dochodzi do momentu, w którym oślepia – „nic już nie widać, idę spać”. Zanim jednak bohaterowie zasną, jeszcze pomodlą się do Anioła Stróża, by potem, już przy różowym, sztucznym świetle i przy dźwiękach piosenki Bronski Beat, onanizować się. Sceny orgii seksualnych nie są pokazane



Fot. Magdalena Sztandara

w sposób wulgarny, są ekspresyjne, mocne, ale takie też muszą być, skoro akt seksualny jest tu symbolem zakazanego owocu: skosztować go – to zaznać pustki i samotności. Seksualność i zmysłowość w dionizyjskim świecie zawsze prowadzą do upojenia – i upadku, nie jest to stan połączenia kochanków, którzy odtąd stają się jednym ciałem. Orgiastyczne rozprężenie, którego doświadczają bohaterowie, sprawia, że uczestniczą w obrzędzie, w którym kontrolę nad nimi przejmie ktoś z innego wymiaru, innej przestrzeni. To jedyny moment, w którym mogą zrzucić z siebie jarzmo konwenansów, nie muszą już ukrywać prawdy, są gotowi na przyjęcie Gościa. Na scenie pojawia się biały królik – listonosz, który przekazuje każdemu z piątki bohaterów kartkę. Za chwilę na scenę wbiegnie Gość, więc już nie mamy wątpliwości, jaką informację otrzymali. Początkowo Gość maszeruje wokół stołu, następnie zaczyna biegać, by potem położyć się na stole i być obsypany złotym proszkiem. Nie jest typem uwodziciela, nie wstydzi się swojej cielesności; sprawia, że bohaterowie też nie są nią zawstydzeni, wręcz przeciwnie, czują się akceptowani, w końcu mogą być sobą. Nie znamy tożsamości Gościa, zjawia się w stroju sportowym, który podkreśla budowę jego ciała, jest pewny siebie, ale też spokojny i cierpliwy. Jako jedyny wykonuje nieskrępowane, spontaniczne ruchy.

W spektaklu nie słychać języka debaty i dyskursów, nie jesteśmy okaleczani mową współczesnego świata. Tylko chwilowo, gdy bohaterowie opowiadają o swoim zamknięciu, odrzuceniu przez społeczeństwo, słowa są wyciszone, brzmia łagodnie, ale nie koją, nie przynoszą ulgi – nie są wybawieniem. Dynamika spekta-

klu, a więc statyczny początek, eksplozja napiętności i wyciszenie, pozwala widzom współgrać z jego rytmem.

Po odejściu Gościa bohaterowie odczuwają pustkę, ale też w jednej z ostatnich scen wreszcie poruszają się w swoim własnym rytmie, biegają, skaczą, tańczą. Pokazują się nadzy, co jest wymownym gestem porzucenia ubrania/kostiumu jako elementu kulturowego, cywilizacyjnego.

Spektakl odwołuje się do prostych obrazów i emocji, nie jest diagnozą rzeczywistości. Jest osobistą historią każdego z nas, jak w przypowieści czy moralitecie, a dzięki temu opowiada historię o kondycji współczesnego człowieka. Przedstawienie to precyzyjnie „odtańczony archetyp”. Świat postaci *Wszystko jutro...* jest zhierarchizowany, nie jest eksperymentalną przestrzenią, laboratorium, znamy ten świat, otacza nas. Przytłacza. Poprzez zgeometryzowane i pełne ekspresji ruchy aktorów, odczuwamy rytm życia zgodny z rytmem czasu, światła, przestrzeni.

Mikołajczyk sytuuje swój spektakl między teatrem dramatycznym a tańcem, robi to w sposób przemyślany, uważny i konsekwentny. Harmonijnie wprowadza napięcia, bezruch, akcję, wyciszenie. Ważne w przedstawieniu jest światło, nad którym czuwa Mirosław Kaczmarek. Kolorowe (zimne tonacje) i mocne pojawia się w sytuacjach silnych uniesień, eksponuje momenty ożywienia, ale jednocześnie są to barwy wprowadzające chłód. W ostatniej scenie, gdy postaci zasypywane są piaskiem, Kaczmarek zastosował światło punktowe, które zdynamizowało ten wręcz kontemplacyjny, moment.

Mikołajczyk pokazuje, że każdą historię, cierpienie, samotność można wyrazić czerpiąc ze źródeł archetypicznych obrazów, ze zuniwersalizowanych form ekspresji. Kultura jest więc sposobem komunikowania się z innymi, ale może też być przyczyną cierpienia, gdy poruszamy się po jej obszarach bez „wychodzenia na pustynię” na spotkanie z *sacrum*.

Inscenizacja ma oddziaływać na emocje, tak chciał reżyser, nie jestem jednak pewna, czy bez znajomości *Theorem*, wszystkie kody zostaną przez widzów rozszyfrowane, bo chyba twórczość Piera Paolo Pasoliniego nie jest w Polsce dostatecznie znana. A może jest tak, że odbiór tego dzieła za pomocą intelektu pozbawiłby go uniwersalnego wymiaru? Nie wiem. Jedno jest pewne – spektakl Mikołajczyka obłaskawia nieuniknione.



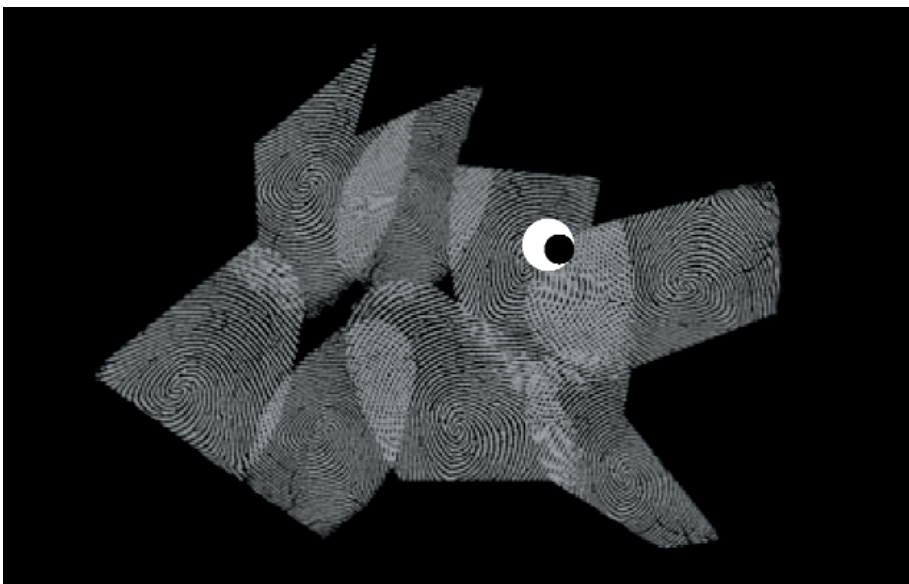
Marian Solisz
Obiekt II, 2009, olej, płótno, 200 cm x 200 cm
 Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Małgorzata Feusette

Prawa człowieka w filmie

Kino, które ujada, albo estetyka zaangażowana

9 Międzynarodowy Festiwal Filmowy Watch Docs. Prawa Człowieka w Filmie, organizowany przez Helsińską Fundację Praw Człowieka, odbył się przed kilkoma miesiącami w Warszawie. Od marca ruszyła jego objazdowa edycja, w ramach której będzie można obejrzeć najważniejsze filmy festiwalu. Zawita ona do trzydziestu miast Polski, od Lublina przez Poznań, Wrocław, Katowice, Opole, po Szczecin, Gdańsk, Olsztyn i Suwałki.



Kino, które stoi na straży określonych wartości, można podejrzewać o tendencyjność. Co więcej – nie sposób oprzeć się wrażeniu, że z samych jego założeń wynika pewnego rodzaju odejście od sztuki. Interwencja, oskarżenie, nagłośnień problemu – oto cele, jakie stawia sobie dokumentalne kino społecznie zaangażowane.

Problem praw człowieka w filmie podejmować można na wiele sposobów – celowo i przy okazji, zgodnie z wymogami gatunku i na przekór im. Ostatni festiwal filmowy *Watch Docs* pokazał, że dokumentalne kino społeczne nie zawsze jest dokumentalne, że przekraczając konwencje i łącząc kontekst społeczny z kinem artystycznym, więcej można „ugrać”. Skostniałe, łopatologiczne, opatrzone wszechwidzącą odautorską narracją, poprawnie skonstruowane obrazy o charakterze informacyjno-interwencyjnym odchodzą do lamusa.

Jaka jest zatem estetyka dokumentu zaangażowanego? Czy to programowy anty-estetyzm winien charakteryzować pozytywistyczny z natury gatunek filmowy? Czy zasadna i moralnie dopuszczalna jest estetyzacja obrazów biedy i wyzysku?

Niniejszy tekst poświęcam kilku bardzo awangardowym i kilku umiarkowanie nowoczesnym filmom reprezentującym kino, które społecznie ujada. Jest wśród nich jedna produkcja izraelska i jedna izraelsko-francuska, są trzy obrazy amerykańskie i jeden amerykańsko-francuski, jeden meksykański i wreszcie jeden polski.

Pola złane potem

Mała dziewczynka smaży ciasto, obsługuje wielką tkacką maszynę. Chłopiec struga z drewna turystyczne pamiątki – kiedy się kaleczy, obwiązuje palec taśmą klejącą. Inny, kilkuletni chłopczyk – długo, przez las, pagórki i wertepy – na ramionach niesie wodę w butelkach zaczeponych na kij, towarzysząc starszym dźwigającym wiadra. Wszystko niemal bez słowa i bez komentarza. Wymakowane kadry, długie ujęcia, cisza, ukrop i praca. **Spadkobiercy** Eugenio Polgovsky’ego to film przedstawiający rzeczywistość dzieci mieszkających w małej meksykańskiej wiosce, z dala od szkół, przedszkoli, pomocy społecznej i kogokolwiek, kto by się o nie upomniał inaczej, niż czynią to ich równie ciężko pracujący rodzice.

Ten dokument, złożony niemal z samych tylko obrazów, utrwała i zarazem estetyzuje sekwencje powtarzanych czynności. Najbardziej przejmujący jest widok niemowląt śpiących w cieniu kukurydzy – czekających aż ktoś sobie o nich przypomni, nakarmi w przerwie między jednym a drugim zbiorem. I jeszcze grupowe objadanie się pomidorami w przerwie między zbiorem kabaczków a rąbaniem drzewa – i karmienie nimi młodszych, wysmarowanych miąższem jak czekoladą. Obserwujemy zbiory pomidorów, kabaczków, papryki – noszenie na plecach wypełnionych nimi koszy i wysypywanie tego na ciężarówkę.

Małgorzata Feusette,
ur. 1985. Absolwentka polonistyki
Uniwersytetu Warszawskiego.
Współpracowała m.in.
z miesięcznikiem teatralnym „Foyer”,
tygodnikiem „Wprost” i opolską
telewizją regionalną. Mieszka
w Warszawie.



Spadkobiercy Eugenio Polgovsky'ego

Krytycy rozpisują się, że to film o wyzyskiwaniu dzieci – tymczasem fizyczny trud dotyczy tu każdego, kto porusza się o własnych siłach. Nie ma mowy o wyzyskiwaniu, bo i brakuje świadomości owego wyzysku. Nie padają słowa oskarżenia, nie ma wskazywania winnych. Tylko rejestracja codzienności, dojmującej i surowej, zrównującej wszystkich bez względu na wiek i siłę fizyczną.

Oczywistość i niepodważalność pracy dzieci, pełna akceptacja tego stanu rzeczy zarówno ze strony dorosłych, jak i samych wyzyskiwanych, tkwi tutaj głęboko w kulturze i przekazywana jest – jak głosi tytuł filmu – z pokolenia na pokolenie.

Trudno uwierzyć, że tutaj też nadchodzi w końcu czas odpoczynku i zabawy, kiedy wszyscy nakładają kolorowe maski, najadają się do syta i tańczą w świetle pochodni. Ostatnia scena uczt i karnawału jest wyzwalająca. To, co było głuche i gorące, znajduje swoją muzykę i chłód nocy. Dużo kolorów i obraz skupiony na szczególe, dbałość o każdy kadr, długie wędrówki kamery za bohaterem, plastyczność obrazowania – wszystko to w *Spadkobiercach* niemal hipnotyzuje.

Kolacja na pryczy

Izraelski dokument o makabrycznym tytule *Pizza w Auschwitz* (*Pizza be Auschwitz*) – zdobywca Grand Prix międzynarodowego konkursu 49. Krakowskiego Festiwalu Filmowego – to opowieść o Zagładzie i niemożności jej opowiedzenia, przekazania, opisania, a także – o niemożności ocalenia. Ze względu na swoją poetykę obrazowania, to zupełnie inny biegun możliwości dokumentu zaangażowanego. Sporo tu zdjęć kręconych z ręki, w samochodzie czy w kawiarni, czasem także z ukrycia, nie najlepsza ostrość obrazu, pośpiech wynikający z dążenia do uchwycenia i usłyszenia absolutnie wszystkiego, co może okazać się istotne.

Są więc kanapki na drogę, telefony do rodziny, która została w Izraelu, wizyty w przydrożnych barach i rodzinne piosenki-wyliczanki, a wśród nich o takiej treści: „A jak Auschwitz, B jak Birkenau, D jak Dachau, G jak gaz”. Są żarty z kelnerką, która na pytanie, czy woda mineralna ma być z gazem, czy bez gazu (ta druga jest droższa), otrzymuje odpowiedź: „przywykliśmy już płacić za gaz”.

70-letni Danni Chanoch odwiedza wraz z dorosłymi dziećmi, córką i synem, kilka obozów zagłady, w których spędził pięć lat swojego dzieciństwa. Jako 8-latek cudem uniknął śmierci z rąk esesmana, który skatował jego brata. Dwa lata później trafił do Auschwitz-Birkenau, gdzie przebywał pół roku. To tu rozegrają się najbardziej dramatyczne wydarzenia tego filmu, określanego przez krytyków mianem rodzinnej psychodramy, a nawet przyrównywanego do *reality show*. Najważniejsza w całej tej opowieści jest relacja ocalonego z dziećmi. Nieprzypadkowo to córka Chanocha prowadzi pełną dystansu i humoru niezwykłą narrację. Ona też zdaje się być inicjatorką zaproszenia kamery do udziału w rodzinnej wyprawie. Doświadczenie Zagłady funkcjonuje w każdym z bohaterów inaczej. W dzieciach jest zapośredniczone z opowieści ojca. Jak tłumaczyć jego potrzebę powrotu do miejsc traumy?

Danni Chanoch pragnie spędzić wraz z dziećmi noc w barakach, domaga się rekonstrukcji wydarzeń i sytuacji sprzed 60 lat. Domaga się dymu z komina i napięcia elektrycznego w metalowym ogrodzeniu, chce słyszeć wybuchy. Jego żądania względem kierownictwa Muzeum Auschwitz-Birkenau są tak prowokacyjne, że doprowadzają do płaczu panią dyrektor. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że to szajba, szaleństwo, nieprzyzwoitość. To pragnienie oswojenia traumy posunięte do granic absurdu? Jakaś nietypowa hiperbolizacja potrzeby oczyszczenia, rozliczenia? Cemu miałyby służyć rekonstrukcja tamtego świata? W czym mogłaby pomóc? Czy chodzi wyłącznie o przeniesienie traumy na własne dzieci? O to, żeby w pełni zrozumiały, czym były obozy śmierci? Czy chodzi więc o swoiste przeszczepienie pamięci?

W literaturze poświęconej problematyce Holocaustu ten rodzaj pamięci pokolenia, które urodziło się po II wojnie światowej, określane jest przeważnie mianem postpamięci. To pamięć przekazana, ukształtowana w świecie zdominowanym przez narracje odnoszące się do czasu sprzed narodzin tej generacji. Niektórzy używają też sformułowań: „pamięć pamięci świadków”, która tworzy „przeszłość zastępczą/pośrednią”, a także: „pamięć nieobecna”, a nawet „dziurawa”, „przestrzelona”. W filmie Moshe Zimermana to pamięć pokolenia, które wchodzi do muzeum oświęcimskiego z pizzą, colą i papierosami, telefonem komórkowym. Nie są to jednak przedmioty służące zbeczeszczeniu miejsca. To raczej nośniki normalności, wolności, dobrobytu, których obecność w baraku – jak się okazuje – w przedziwny sposób oddziałuje na to miejsce. „Kręcimy z dziadkiem film w jego baraku”, „Jesteśmy w baraku i sobie miło rozmawiamy” – takie komunikaty ślą w rozmowie telefonicznej dzieci do swej matki, która została z wnukami.

Podczas gdy prawdziwe oswojenie przestrzeni śmierci – pokonanie niegdysiejszego strachu, zwycięstwo nad przeszłością – okazuje się niemożliwe, uobecnia się między trójką bohaterów nowa prawda o nich samych. Monolog ojca leżącego na pryczy

– o smrodzie, wszach, selekcji – wyrażający jego niezrozumienie dla współczesnego świata i dla własnych dzieci – przerywa niemal teatralny wybuch córki, która nie może dłużej znieść zaaranżowanego przez ojca spektaklu-eksperymentu. Chce powrotu do normalnego świata. Chce hotelu z małą lampką przy łóżku, a nie – kolejnych opowieści o eksterminacji, których w dzieciństwie słuchała zamiast bajki o Jasiu i Małgosi. Córka uświadamia ojcu niemożność ocalenia, ale też uważa, że powinien cieszyć się ocaleniem swoich dzieci. „Otaczają cię zdrowi psychicznie ludzie, którzy nigdy cię nie rozumieją, ale zawsze będą cię bardzo kochać” – tłumaczy. Jej brat również kieruje do ojca przejmujące słowa: „Jesteśmy tu z tobą w tym miejscu, przybyliśmy tu z tobą i nic więcej nie możemy zrobić”.

A gdyby Chanoch mógł stanąć teraz twarzą w twarz z esesmanami z Auschwitz? Gdyby miał sformułować wobec nich swój prywatny akt oskarżenia? Odpowiedzi na te pytania nie znajdziemy w filmie Zimmermana. Ostatnia scena pokazuje powrót do bezpiecznego świata, do domu, w którym można nawet zatańczyć walca z ukochaną żoną. Odpowiedzi na tego typu pytania znalazły się w innym filmie poświęconym współczesnej Rwandzie.

Ostateczne rozwiązanie kwestii Tutsi

Amerykańsko-francuski dokument Anny Aghion *Mój sąsiad, morderca* (*My Neighbor My Killer*) na przykładzie losów mieszkańców małej osady Gafumba podejmuje temat sytuacji Tutsi i Hutu 16 lat po masakrze. To przejmująca rejestracja, kronika prób przebaczenia, złożona przede wszystkim z opowieści kobiet Tutsi. To także – niestety w mniejszym stopniu – opowieść o wyrzutach sumienia tych Hutu, którzy objęci tymczasową rządową amnestią powrócili do swych domów po 9 latach więzienia. Kobiety wdowy, „uśmiercone” matki, łuskając fasolę, obierając warzywa, pieląc grządkę – opowiadają o swej żalobie i niemożności przebaczenia. Zapraszają też do siebie jednego z Hutu – Rwamfizi – mordercę swoich najbliższych, którego same uznawały niegdyś za członka rodziny. Rozmawiają więc, sączą piwo i mleko. On spuszcza głowę, tłumaczy, że gdyby nie poszedł zabijać – oni zabiliby jego.

Anne Aghion towarzyszyła z kamerą mieszkańcom Gafumba przez blisko 10 lat. Najwcześniejsze zdjęcia pochodzą z 2001 roku, kiedy to obecne władze Rwandy zapowiedziały powołanie do życia sądów Gacaca (co znaczy ‘sprawiedliwość na trawie’). Wiele miejsca poświęca się tutaj reakcji mieszkanki Gafumba na wieść o wypuszczeniu oprawców, a także na zapowiedź powstania sądów ludu, w których dochodzenie sprawiedliwości dokonywać się będzie z udziałem całej społeczności, na oczach wszystkich. Jedna z kobiet mówi wówczas: „Może nas też porąbią na kawałki”. Dwa lata później Hutu, którzy wciąż nie usłyszeli wyroków, powracają do swych domów. Powracają, by wysłuchać słów oskarżenia, a także sformułować własną linię obrony. „Twoim adwokatem będzie twój sąsiad. Twoim oskarżycielem będzie twój sąsiad. I to on będzie także twym sędzią” – tak przedstawiciel rządu tłumaczy zasady działania sądów ludu zebra-

nym Hutu. „Musimy zbudować nową Rwandę, aby oczyścić ten kraj z przeklętego dziedzictwa. Zróbmy to dla naszych dzieci” – dodaje.

„To ty zdjąłeś mi go z ramienia, położyłeś przede mną, tłukłeś pałką, a następnie zmiażdżyłeś mu głowę. Umarł natychmiast” – brzmi mowa oskarżycielska kobiety, która w wyniku ludobójstwa straciła siedmioro dzieci. „Nigdy nie wyrwałem ci żadnego dziecka” – brzmi mowa obrońcy. „Bądź cicho i pozwól mi powiedzieć, jak było” – przerywa mu kobieta.

A to, jak było, opisywał kilkanaście lat temu w *Hebanie* Ryszard Kapuściński. Podkreślał, że mimo ogromnego uzbrojenia Hutu większość Tutsi zginęła z rąk swoich sąsiadów wyposażonych w najbardziej prymitywne narzędzia mordu: maczety, kije, dziady. „Liderom reżimu nie tylko chodziło o cel – ostateczne rozwiązanie. Ważne było również, jak się do niego zmierza. Ważne było, aby po drodze do Najwyższego Ideału, jakim miało być unicestwienie wroga raz na zawsze, zawiązała się wspólnota narodu, aby przez masowy udział w zbrodni powstało łączące wszystkich jedno poczucie winy, tak by każdy, mając na swoim koncie czyjąś śmierć, wiedział, że odtąd wisi nad nim nieodwołalne prawo odwetu, za którym dostrzeże on widmo swojej własnej śmierci” [podkr. M. F.].

Jest kilka niepodważalnych faktów związanych z losem zbrodniarzy 1994 roku i ich ofiar, o których nie wspomina się w filmie Aghion. W 2000 roku w rwandyjskich więzieniach przebywało łącznie ok. 120 tysięcy osób podejrzanych o udział w masowej zbrodni 1994 roku. W ciągu dziesięciu lat, tj. od grudnia 1996 roku do grudnia 2006 roku, udało się przeprowadzić zaledwie około 10 tysięcy procesów sądowych. Pozostali więźniowie nie zostali osądzeni. W przepełnionych więzieniach było brudno, mnożyły się choroby. Ta sytuacja skłoniła obecny rwandyjski rząd, złożony z Tutsi, do przeprowadzenia sądów Gacaca. W całej Ruandzie powstało blisko 11 tysięcy takich sądów. W samym tylko 2003 roku powróciło z więzień blisko 20 tysięcy Hutu. Zaś w 2004 i 2005 roku uwolniono ich łącznie ok. 50 tysięcy. W 2007 roku – kolejnych 8 tysięcy. Niektórzy z nich powrócą do swych cel, zapewne czystszych i mniej przepełnionych. Dla innych zwolnienia te zamienią się w wolność.

Film Anny Aghion pokazuje zaledwie niewielki wycinek świata, w którym od wieków bogata i syta mniejszość rządziła biedną i głodną większością. Pokazuje go niemal bez komentarza. Nie podsycy odautorską narracją, nie podejmuje się wskazywania winnych. Tragizm, w jakim znalazły się obie strony konfliktu i faktyczna niemożność przywrócenia prawdziwego pokoju w świecie, w którym nigdy wcześniej go nie było – oto diagnoza, której się tutaj nie wypowiada wprost. Rozmowa kata i ofiary niczego nie wyjaśnia, nikogo nie uzdrawia i z pewnością także nie oczyszcza. Nie analizuje się także przyczyn masakry.

Szacuje się, że w ciągu 100-dniowej masakry w 1994 roku zginęło od 800 tysięcy do ponad miliona Tutsi. W malowniczo położonej wiosce Gafumba mieszka siedmiu wdowców i aż dwadzieścia siedem wdów, a także siedemdziesięcioro pięcioro sierot. „Trudno mi powiedzieć, kto czego dokonał podczas tych wszystkich morderstw. Wszy-

scy zabijaliśmy” – przyznaje jeden z oskarżonych. A potem podpisuje protokół ze swych zeznań, stawiając pieczęć – odcisk palca.

Człowiek w cyfrowej masce

O mordercy opowiada inny izraelsko-francuski film laureata poprzedniej edycji Watch Docs Aviego Mograbiego zatytułowany **Z32**. To numer identyfikacyjny jednego z wielu byłych żołnierzy izraelskich, których anonimowe relacje wojenne można odnaleźć na stronie internetowej organizacji o nazwie „Breaking the Silence” (‘przełamując



Z32 Aviego Mograbiego

milczenie’), zajmującej się m.in. rejestracją wspomnień byłych żołnierzy izraelskich biorących udział w konfliktach zbrojnych (www.shovrimshatika.org). Trzon dokumentu stanowi więc opowieść młodego chłopaka, który biorąc udział w akcji odwetowej, zabił dwóch przypadkowych palestyńskich policjantów – dokonując tym samym zbrodni wojennej. Bohater – którego twarz zasłania specjalna, cyfrowo nałożona maska zniekształcająca rysy, ale zachowująca mimikę – odsłania tajemnice służby wojskowej. Opowiada z niezwykłą szczerością, bez cienia zażenowania, o szkoleniach, treningach, wychowaniu w nienawiści, ale też o adrenalinie, która towarzyszyła pociąganiu za spust. „Dałem mu kamerę i poprosiłem, żeby opowiedział do niej raz jeszcze, jak to było – tłumaczył Mograbi w jednym z wywiadów – wtedy on zaczął filmować siebie i swoją dziewczynę,

która – zadając mu trudne pytania i nazywając go mordercą – w pewnym sensie przejęła moją rolę”. Warto dodać, że to dopiero owa niezwykła prośba reżysera zmusiła tych dwoje do rozmowy na temat, który wcześniej pozostawał dla nich w sferze tabu. Szybko okazuje się, że mają rozbieżne punkty widzenia. Ich beznadziejne próby porozumienia doprowadzą ostatecznie do rozstania, o czym Mograbi informował widzów podczas jednego ze spotkań autorskich.

Chłopak prowadzący zwyczajne życie, bez imienia i bez twarzy, bez poczucia winy, jest zawieszony między indywidualnością a typowością. Znow zło okazuje się – by potwórzyć słowa Hanny Arendt – banalne.

Sceny z Z32 i jego dziewczyną, nieraz teatralne, zwykle bardzo szczere i dojmujące, przeplatają się jednak z jeszcze innym planem wydarzeń skoncentrowanym wokół samego reżysera filmu. Ta nie do końca zrozumiała, miejscami dziwaczna, inscenizowana, czy też improwizowana akcja w mieszkaniu Mograbiego jest wyraźnie autotematyczna i podszyta ironią, trudną do jednoznacznej interpretacji. Film otwiera scena, w której Mograbi – siedząc przed kamerą w kominiarce z pończochy, którą następnie ostentacyjnie niszczy po kawałku – tłumaczy, o czym będzie jego film i dlaczego wybrał taki temat. W tym czasie po mieszkaniu przechadzają się jego żona i kot, jakby nie zważając na to, że znajdują się na planie filmowym. Dalej Mograbi, w towarzystwie całej orkiestry, która nagle zapełnia jego salon, wyśpiewuje kiczowate piosenki-komentarze do filmu, niczym chór w starożytnej tragedii. Sam już bez maski wprowadza nieustannie atmosferę czarnego humoru. W połączeniu ze szczerością wypowiedzianej po raz pierwszy opowieści bohatera i jego dziewczyny, z widokiem gwarantujących ową szczerość masek na ich twarzach – powstał twór chyba także nie w pełni zrozumiały dla samego twórcy. To autorskie igranie Mograbiego z tragedią młodego chłopaka wciągniętego w tryby niezrozumiałej dla niego wojny, ten okrutny chwilami kontrast obu światów niezupełnie tłumaczą zasadność ich połączenia. Niewykluczone, że Mograbiemu bardzo zależało na obecności we własnym dziele. „W każdym swoim filmie staram się wskazywać na to, że ta opowieść jest przede wszystkim moja, przefiltrowana przeze mnie, niekoniecznie zgodna z prawdą. Ja opowiadam te historie na nowo, po swojemu. Nie wiem, czy mijam się z rzeczywistością. Ale na pewno staram się zachować w tym wszystkim jakąś swoją uczciwość” – tłumaczył Mograbi w jednym z wywiadów (wypowiedź z 9 lutego 2009 roku, podczas debaty po filmie w kinie paryskim MK2 Beaubourg; zob. http://www.dailymotion.pl/video/x8f0ug_avi-mograbi-z-32-d%C3%A9bat-au-mk2-beaub_shortfilms).

Eko-Nobel

Choć humor w Z32 miejscami wydawał się kłopotliwy, w całej festiwalowej różnorodności nie zabrakło filmów jednoznacznie pogodnych, optymistycznych, pokazujących zwycięską walkę o prawa człowieka. Przykładem takiego obrazu może być amerykański twór tandemu Lisy Merton i Alana Datera zatytułowany **Korzenie. Wizie Wangari Maathai** (*Taking Ro-*

ot: *The Vision of Wangari Maathai*). Film ten poświęcony jest kenijskiej laureatce Pokojowej Nagrody Nobla z roku 2004, która – przez nakłanianie kobiet do sadzenia drzew – doprowadziła nie tylko do uratowania hektarów lasów, ale także do obalenia rządów dyktatora. Obraz ten zawiera zdjęcia archiwalne pokazujące prześladowania Wangari Maathai i kobiet zaangażowanych w jej stowarzyszenie. Wangari na czele tłumu radośnie śpiewającego piosenki wobec uzbrojonych po uszy żandarmów strzegących wycinania drzew. Wangari nawołująca drwali do zaprzestania niszczenia lasu – strzały, krzyki i jej deklaracja wypowiedziana wprost do kamery – że nawet jeśli miałyby oddać życie za drzewa – uczyni to bez wahania. I dalej – Wangari w namiocie protestacyjnym, wywleczona z niego i pobita, nieprzytomna, ranna. I kobiety, które w jej obronie rozbiegają się publicznie przed żandarmami w imię kultury, która nie pozwala podnieść ręki na nagą kobietę. Bo naga kobieta oznacza tutaj matkę.

Niezwykła droga – od ekologii do polityki i z powrotem – pokazuje szczególne sprzężenie tych dwóch dziedzin życia. Tymczasem ochrona przyrody stała się w Kenii nie tylko kwestią polityczną, ale także obyczajową. Przysłużyła się w znacznym stopniu emancypacji kobiet, wzbudziła ich wiarę – którą się tutaj wielokrotnie formułuje – że jeśli tylko się czegoś bardzo chce, to można to osiągnąć.

Kiedy w 1989 roku władze zapowiedziały zniszczenie jedyne parku w stolicy kraju – Nairobi, Maathai postanowiła złożyć protest do rządu brytyjskiego, w którym przyrównała to miejsce do nowojorskiego Central Parku i londyńskiego Hyde Parku. Poskutkowało, a ówczesny prezydent Kenii Daniel arap Moi grzmiał z trybun do tłu-



Korzenie. Wizje Wangari Maathai Lisy Merton i Alana Datera

mów poddanych: „I pojawia się pewna kobieta. Zgodnie z afrykańską tradycją kobieta ma słuchać swojego mężczyzny! Apeluję więc, kobieto – zajmij się swoim mężczyzną i nie zwracaj mi głowy”.

W całej tej historii, wielokrotnie nagradzanej na międzynarodowych festiwalach (m.in. nagrodą publiczności na kanadyjskim Hot Docs'2008), jest jednak pewna luka. Dokument będący apoteozą zupełnie niezwyklej, charyzmatycznej kobiety, której Kenia zawdzięcza ponad 35 milionów drzew, ani słowem nie wspomina o obecnej sytuacji politycznej w kraju. Obalenie prezydenta Daniela arap Moia potraktowane jest tutaj jako ostateczne zwycięstwo, odzyskanie wolności. Tymczasem następca dyktatora Mwai Kibaki – z którego rządem Maathai przez kilka lat bardzo blisko współpracowała – po pierwszej kadencji swojej prezydentury ponownie wygrał wybory. Tyle że tym razem, jak donosili międzynarodowi obserwatorzy, zostały one sfałszowane. W zamieszkach, które wybuchły głównie w południowej części kraju, zginęło 300 osób, a ponad 250 tysięcy musiało opuścić swoje miejsca zamieszkania. Być może jest to materiał na inny film.

Sztuka samowystarczalności

„Jajka smażone, baranina, to jest pyszne. Karol Marks był przyjacielem dzieci. Gdzie jest cyrk? Żyła złota, prawdziwie realistyczna i socjalistyczna sztuka”. Oto lista słów lista słów i sformułowań skandowanych przez nauczycielkę języka angielskiego podczas jednej z filmowych lekcji języka imperialistów w Korei Północnej. „Nasienie jest istotą dzieła literackiego – łączy treść, temat i myśl w organiczny związek” – grzmi dogmat zawarty w jednym z najbardziej absurdalnie brzmiących manifestów sztuki zniewolonej? zatytułowanym *O sztuce kinematografii* – autorstwa legendarnego wodza Korei Północnej Kim Dzong Ila.

Amerykańska produkcja z pogranicza dokumentu i fikcji *Idea Dżucze* (*The Juche Idea*) – znakomite dzieło Jima Finna, nagrodzone m.in. na Festiwalu Kina Niezależnego w Chicago (Best Narrative Feature) – bada, dekonstruuje i zarazem tworzy własną nie-sztukę, będącą wytworem potężnego totalitaryzmu – ubogą, zinfantylizowaną, pełną absurdów i śmieszności. Juche (czyt. dżucze), termin ukuty w 1955 roku przez Kim Il Sunga, oznaczający programową izolację polityczną, tj. „samowystarczalność”, to określenie, które zyskało w Korei Północnej kontekst kulturowy i stało się obowiązującą doktryną północnokoreańskiej kinematografii. Jim Finn na nowo i prowokacyjnie odczytuje manifest wielkiego wodza, odtwarzając jego postulaty punkt po punkcie we własnym dziele. Pojawiają się więc prawdziwe zdjęcia, fragmenty oryginalnych koreańskich filmów propagandowych – tu m.in. film o parze, która zbiera kacze łajno w imię idei socjalistycznych, czy też o kobiecie, która dowiedziawszy się, że ma zostać żoną kalekiego żołnierza, przeżywa chwilowe załamanie. Przepłatają się one z obrazami masowych uroczystych defilad na cześć wielkiego wodza. Wszystko to łączy się tutaj ze scenami fikcji, stylizowanymi na kino koreańskie i innymi wariacjami na temat tego państwa i jego kultury. Powstał więc obraz szalenie

eklektyczny, postmodernistyczny, zestawiający obok siebie różne gatunki kina – m.in. musical i kino *science fiction*. Ten dokument inscenizowany, w którym fabuła stylizuje się na dokument, a dokument przypomina fabułę, ironiczny i śmiertelnie poważny, prześmiewczy i niepokojący zarazem, pozostaje bez precedensu. „Chodziło o to, aby nikt nie był pewien, co jest prawdą i realnym życiem, a co jest fikcją naśladowaną ową rzeczywistość” – tłumaczył w jednym z wywiadów sam reżyser (wypowiedź z 2008 roku, podczas Festiwalu Amerykańskiego Instytutu Filmowego; zob. http://www.youtube.com/watch?v=3_nbuNcL1_4&feature=player_embedded).

Trzon filmu stanowią oparte na faktach improwizowane rozmowy uznanej rosyjskiej interdyscyplinarnej artystki Danieli Kostovej z aktorką, która wcieliła się w rolę odbywającej rzekomo staż artystyczny w Korei Północnej południowokoreańskiej artystki video o imieniu Yoon. Na tym poziomie *Idea Dżucze* to dokument o młodej dziewczynie, uprowadzonej z powodów politycznych, zastraszonej, opowiadającej do kamery same kłamstwa na swój temat. Twierdzi na przykład, że przyjechała tutaj, aby nakręcić futurystyczny film, który tłumaczyłby mieszkańcom Korei Północnej szkodliwe i destrukcyjne zasady kapitalizmu. Film Finna kończą właśnie pełne czarnego humoru sceny rzekomo zrealizowanego przez Yoon dzieła – jego dramaturgia koncentruje się wokół odzyskania czarnej walizki należącej do Korei Południowej i USA, w której znajdują się szkodniki mające zabić owady zapylające rośliny.

Rozmowy z Yoon, śledzenie jej pracy, niemającej wiele wspólnego ze sztuką – do złudzenia przypominają rzeczywistość. Tłumacząc na przykład, na czym polega jej staż artystyczny, opowiada skupiona, śmiertelnie poważnie: „Są tutaj rolnicy, którzy malują, spawacze, którzy piszą, antykapitalistyczni nauczyciele języka angielskiego, stalinizujący wegetarianie, Bułgarzy. Większość z nas pochodzi z Korei Północnej. Wieczorami czujemy, aby zabijać gryzonie, które zjadają nam kapustę”. Obywatele, którzy szkodzą państwu rządzonemu przez Kim Dzong Ila, najczęściej znikają bez śladu. Inaczej niż w Tybecie, gdzie wciąż wydaje się wyroki, wtrąca do więzień i przetrzymuje w nich tak długo, aż wskutek tortur zniszczy się wszelkie skłonności obywatela do owej szkodliwości.

Zakazane piosenki

Zupełnie inną więc opowieść o totalitaryzmie przedstawia amerykański dokument *Tybet w pieśni* (*Tibet in song*), laureat m.in. Special Jury Prize na festiwalu w Sundance, ostatnio nagrodzony także podczas gali „Cinema for Peace” odbywającej się w czasie zakończonego niedawno 60. Festiwalu Filmowego w Berlinie. Film ten na festiwalu Watch Docs otrzymał specjalne wyróżnienie jury oraz nagrodę publiczności. Ngawang Choephel, będący zarazem pomysłodawcą, twórcą i głównym bohaterem filmu, to Tybetańczyk mieszkający obecnie w USA, który w wieku dwóch lat wraz z matką opuścił ojczyznę – z powodów politycznych. Wychował się w Indiach. Jako etnomuzikolog, głęboki patriota i wielbiciel kultury ludowej, w połowie lat 90. postanowił powrócić w rodzinne strony, aby usłyszeć i zarejestrować oryginalny ginący ludowy śpiew,



Tybet w pieśni

którego wykonywanie jest obecnie w Tybecie zakazane pod groźbą kary pozbawienia wolności. Pierwszą część filmu stanowi konfrontacja bogatej tradycji muzycznej – pieśni o rodzinie, pracy i ziemi, będących nośnikiem mitologii i mądrości – z nowym, zalewającym Tybet socrealistycznym kiczem muzycznym, płynącym nie tylko z radia i telewizji, publicznych scen koncertowych czy teatralnych, ale także z głośników ustawionych na ulicach. Rozmowy z młodym pokoleniem Tybetańczyków, którym nie wolno już przekazywać toż-

samości ich przodków, dowodzą, że polityka wyznaczająca Chin przynosi rezultaty. Nieliczni starzy, śmiało i radośnie śpiewający na prośbę Choephela zakazane utwory – ubrani często z tej okazji w tradycyjne stroje – podobno nie zawsze byli świadomi, że ich śpiew jest rejestrowany. Choephel-etnograf zdobył się na niezwykle bohaterski czyn i ostatecznie został zdemaskowany, wpadł w sidła systemu.

Władze skonfiskowały taśmy i wtrąciły go do więzienia. Po roku przesłuchań wydały wyrok – 18 lat pozbawienia wolności za „szpiegostwo”. Druga część filmu koncentruje się więc wokół starań rodziny i przyjaciół, działających w porozumieniu z Amnesty International, o uwolnienie mężczyzny. Matka Choephela pojawiająca się w prasie i telewizji zagranicznej zdołała zdobyć wsparcie wielu wpływowych polityków i ludzi kultury z całego świata. W tej części dowiadujemy się także, co się działo po drugiej stronie muru więzienia przez te siedem lat. Rozmowy z byłymi więźniami tybetańskimi i z samym bohaterem – o metodach odczłowieczania, o torturach, zastraszaniu, wyjaławianiu – są świadectwem jakości systemu represji wobec tych, którzy chcą pozostać wolnymi, odmawiają śpiewu chińskiego hymnu, zbierają ludowe pieśni. Tym bardziej niezwykle wydaje się fakt, że Choephel przez wszystkie lata spędzone w więzieniu nie przestawał gromadzić pieśni, które „ofiarowywali” mu kolejni współwięźniowie. Spisywał teksty utworów na kartonach od papierosów, a potem – kiedy już proceder wyszedł na jaw – zapamiętywał je uparcie przez częste powtarzanie. Ngawang Choephel zdołał zapisać kawałek kultury, która z natury rzeczy była dotąd przekazywana z ust do ust. Trudno oprzeć się wrażeniu, że na warszawskim festiwalu nagrodzono przede wszystkim bohaterską postawę człowieka, jego trwanie przy idei, walkę przeciw wykorzenieniu, a nie sam film – w swym charakte-

rze nieco amatorski, kręcony częściowo z ukrycia, w którym najważniejsza była nie jakość zdjęć, ale treść przekazu.

Twarz raka

Zupełnie osobnym wydarzeniem tegorocznego festiwalu okazał się pokazywany poza konkursem najnowszy film Pawła Łozińskiego zatytułowany **Chemia**. Ten wielokrotnie nagradzany obraz – m.in. Srebrnym Lajkonikiem na Krakowskim Festiwalu Filmowym (czerwiec 2009) i prestiżową nagrodą dla filmów telewizyjnych Prix Europa w Berlinie – uznano ostatnio także za najlepszy dokument z krajów Europy Wschodniej na 52. Festiwalu Filmu Dokumentalnego i Animowanego w Lipsku.

Opowieść o poddawanych chemioterapii pacjentach oddziału dziennego warszawskiej onkologii poświęcona jest ludziom, którzy w obliczu zagrożenia życia – darzą je coraz większą miłością. Żyją z wyrokiem w zawieszeniu, kurczowo trzymając się przy tym zwyczajnych spraw, normalności. To film złożony z twarzy, które nieustannie pozostają tutaj na pełnym zbliżeniu – pomarszczone, zaniedbane, zarośnięte, gładkie, piegowate, nieogolone, zaniedbane, chore. Twarze podłączonych do kroplówek, których przeważnie nie widać w kadrze. Żadnych lekarzy, żadnej aparatury, szpitalnego sztafażu, tylko od czasu do czasu dochodzący spoza kadru głos pielęgniarki. Rozmowy twarzy – dwóch, trzech, chorego z chorym, chorego ze zdrowym. Niektórzy przyszli w towarzystwie, inni narzekają na samotność. Choruje młodość i starość, samotność i witalność, pani z warzywniaka i uczeń liceum, marynarz, któremu przykrzy się już ład, i ratownik medyczny. Młody rockman przyszedł w towarzystwie taty. Starszy pan, który ubolewa nad swoją uciążliwością – w towarzystwie syna, który opowiada o swej pracy magisterskiej. Maturzysta, który niepokoi się, jak na wiadomość o jego chorobie zareagują koledzy z klasy, rozważa, jaki wybrać kierunek studiów – politologia czy stosunki międzynarodowe, a właściwie czemu nie prawo? Jest też młoda kobieta w ciąży, która zastanawia się wspólnie z mężem, czy ze względu na ciążę nie przerwać chemioterapii. Dwie starsze panie rozmawiają o perukach – gdzie warto kupić, jakie nowe modele, jakie ceny. I młoda matka w chustce na głowie, która telefonuje do męża, by dowiedzieć się, co robi w tej chwili jej półroczny synek. Obok niej leży chłopak w jej wieku, który przygotowuje się do ślubu, ale garnitur kupi w ostatniej chwili, bo chudnie od tej chemii, a chce, żeby dobrze leżał. Kurczowo trzymają się życia i twierdzą, że mają do niego prawo. Po odbytej chemii długim szpitalnym korytarzem, osobno i dwójkami, wracają do świata. Jak opowiada sam reżyser: „Połowa naszych bohaterów przeżyła. Najmłodszy, Krzysio dostał się na studia. Emilian się ożenił. Dziewczyna w ciąży urodziła zdrowe dziecko. Kasia, ta ruda, fajna, w chusteczce, oddaje dziecko do przedszkola, wraca do pracy. Spotkałem się z nimi po szpitalu” (Tadeusz Sobolewski, *Ludzka chemia – zobacz obowiązkowo!*, „Gazeta Wyborcza” 2009, z 3 marca).

Estetyka zaangażowana

Dokument zaangażowany wymaga nowej estetyki i nowego odbioru. Do każdego z tych filmów życie dopisuje kolejne epilogi, niekończące się opowieści trwają latami. Coraz więcej czasu potrzeba na stworzenie filmu. 10 lat potrzebowała Anna Aghion na opowieść o powrocie Hutu do Tutsi i próbach ich pojednania. Tyle samo trwały zdjęcia do *Spadkobierców*, choć w tym przypadku trudno stwierdzić, czemu aż tyle. Zdjęcia do *Tybetu w pieśni* obejmują okres od 1995 do 2004 roku. Niektóre historie, problemy, ciągną się latami, bez końca. Czasem twórca oddaje pałeczkę bohaterowi, jak uczynił to Mograbi ze swoim Z32. Czasem jest tylko niemym obserwatorem, zaproszonym na wycieczkę do rodzinnej psychodramy, jak to się stało w przypadku Moshe Zimmermana w jego *Pizzy w Auschwitz*. Zdarza się także, że twórcy wkraczają do swych dzieł, wzbogacają je o fikcję, fabularyzują i czasem nawet odrealniają, jak to się stało w *Idei Dżucze* Jima Finna. Powstają więc dokumenty niemożliwe, oparte na faktach, estetyczne, eksperymentalne. Co więcej – do ich dzieł wkracza także życie ze swoją niepowtarzalnością, nieprzewidywalnością. Reżyser trafia do więzienia, ale film toczy się dalej. Film o charakterze etnograficznym przybiera formę polityczną. Są też filmy zaniedbane pod względem formalnym, ale o powalającej treści. Są wysmakowane kadry, jak w *Chemii* i w *Spadkobiercach*, są ujęcia z ukrycia, jak w *Pizzy...* i w *Pieśni...*

Wciąż jest wiele spraw, o których warto robić filmy, które bez kina nie zaistniałyby w społecznej świadomości, których niemożność pokazania w pełni – doprowadza do rozsadzania skostniałych form, odkrywania nowych dróg kinematografii.

Nazwę festiwalu *Watch Docs* tłumaczy się z ang. jako „oglądaj dokumenty”, co odwołuje się do brzmieniowego podobieństwa z wyrażeniem *Watch Dogs*, które znaczy ‘stróżujące psy’. Festiwalowym folderom, katalogom, plakatom zawsze towarzyszy charakterystyczna figura szczekającego psa.

ks. Marek Lis

„Doktorat dla (obrońcy) pedofila”,

czyli śladami pewnej manipulacji

Zaden chyba doktorat honorowy w dziejach opolskich uczelni nie wzbudził tylu złych emocji, co wyróżnienie tym tytułem Krzysztofa Zanussiego. „Gazeta Wyborcza” nazwała go m.in. „tchórzem, konformistą, hipokrytą, zaściankowym dwulicowcem” (edycja opolska, 7.10.2009, s. 2), redakcja internetowego portalu fronda.pl opublikowaną 25 lutego 2010 r. wiadomość o święcie Uniwersytetu Opolskiego zatytułowała „Doktorat honoris causa dla obrońcy pedofila”, zaś w rozlicznych komentarzach internautów pojawiały się wulgarne pomówienia wobec Krzysztofa Zanussiego, Uniwersytetu, jak i mnie samego – promotora przewodu doktorskiego i laudatora.

Czytelnicy nie tylko plotkarskich portali internetowych wyrobili sobie bardzo prędko zdecydowaną opinię: Krzysztof Zanussi to nie tylko znany lustratorom współpracownik komunistycznych służb bezpieczeństwa oraz ujawniony przez S. Latkowskiego pedofil z Dworca Centralnego, ale w końcu także obrońca innego pedofila, Romana Polańskiego. Wzięcie w obronę człowieka osądzonego jako skrajnie dwulicowy – bo przecież Zanussi zasłynął w latach 70. z filmów „moralizujących” – musiało być więc uznane przez ludzi przyzwoitych za kompromitację Uniwersytetu i Wydziału Teologicznego, zaś protesty – internautów, autorów listów wysyłanych tak-

że do opolskiego biskupa czy kilku osób stojących pod Collegium Maius z transparentem „Taki doktorat to wstyd” – chyba wynikały z ich troski i niepokoju, z przekonania o potrzebie stanięcia po właściwej, dobrej stronie.

Dlaczego zatem przez ostatnie miesiące nie przyłączyłem się do protestów ludzi porządných? Co spowodowało, że postanowiłem stanąć po stronie Krzysztofa Zanussiego, wbrew licznyim przestrogom różnej rangi autorytetów? Dlaczego w dniu święta Uniwersytetu Opolskiego, 5 marca 2010 roku, wygłosiłem laudację, nie mając wątpliwości, że Wydział Teologiczny jest miejscem właściwym dla wręczenia najważniejszego uniwersyteckiego wyróżnienia profesorowi Zanussiemu?

Wiosna 2009

W 2008 roku organizatorzy filmowego festiwalu „Opolskie Lamy”, dojrzewającego i poszerzającego swą formułę, oprócz finałowego, dwudniowego przeglądu konkursowych filmów młodych twórców postanowili cyklicznie proponować festiwalowej publiczności retrospektywne spojrzenie na twórczość znaczących reżyserów. Jako pierwszy został wybrany Krzysztof Kieślowski, zaś refleksję nad jego dokumentalnymi i fabularnymi dziełami pomagali pogłębiać związani z reżyserem twórcy, m.in. Jerzy Stuhr, Artur Barciś i Mirosław Baka. Rok później wydarzeniem towarzyszącym „Lamom” stał się przegląd filmów Krzysztofa Zanussiego, a na spotkania z publicznością przyjechali m.in. jego aktorzy – Tadeusz Bradecki i Maja Komorowska. Zaproszony do Opola reżyser, który miasto kojarzył przede wszystkim z arcybiskupem Alfonsem Nossolem, wyraził chęć spotkania z biskupem. Stopniowo pomysł tego spotkania nabrał kształtu publicznej debaty, i do tej koncepcji udało mi się przekonać również arcybiskupa. Wymiana myśli dwóch wybitnych postaci, teologa, obecnego w świecie przez wieloraki dialog i budowanie mostów oraz reżysera, człowieka świeckiego przypominającego o znaczeniu i potrzebie chrześcijańskich wartości, odbyła się w auli Wydziału Teologicznego – w 4. rocznicę śmierci Jana Pawła II. Tamten dialog między światem religii i kultury odsłonił także wzajemne, nie zawsze spełnione, oczekiwania obu środowisk: kultury i Kościoła.

Po raz pierwszy właśnie wtedy, 2 kwietnia, ze strony rektora Uniwersytetu, prof. Krystyny Czai, Krzysztof Zanussi usłyszał pytanie, czy zgodziłby się przyjąć honorowy doktorat uczelni, którego wnioskodawcą byłby nie kierownik artystyczny lecz właśnie środowisko teologiczne. Wstępna pozytywna odpowiedź otworzyła drogę dalszym przygotowaniom.

ks. Marek Lis,

ur. 1967. Doktor nauk komunikacji społecznej, doktor habilitowany teologii, adiunkt na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Ostatnio wydał m.in. *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. Redaktor (z Adamem Garbiczem) *Światowej encyklopedii filmu religijnego*.

Jesień 2009 – nie dla obrońcy pedofila!

Do przyznania doktoratu honorowego potrzebny był formalny wniosek Rady Wydziału Teologicznego, a następnie zgoda uniwersyteckiego Senatu, która została wyrażona 24 września 2009 r. Głosujący wtedy senatorzy nie mogli jednak przewidzieć, że po paru dniach, w chwili aresztowania Romana Polańskiego w Szwajcarii, ich decyzja stanie się pretekstem do wielomiesięcznego zamieszania, wywołanego przede wszystkim medialnymi niedopowiedzeniami, bez sprawdzenia powtarzanymi i nagłaśnianymi przez skrajnie różne środowiska, od tvn24, bulwarowego „Faktu” i kilku opolskich dziennikarek „Gazety Wyborczej” aż po „Rzeczpospolitą”, „Gościa Niedzielnego” i konserwatywną frondę.pl. W tym samym szeregu przywoływanych autorytetów, zarzucających Krzysztofowi Zanussiemu obronę pedofila, a więc ukazujących moralną obłudę katolickiego reżysera, znalazła się Magdalena Środa i student politologii sympatyzujący z neonazistowską organizacją, plotkarskie portale internetowe i prawniczo-katolickie Opolskie Stowarzyszenie Pamięci Narodowej, które na swojej stronie internetowej zamieściło otwarty list do biskupa opolskiego zgorszonej postawą Wydziału Teologicznego Anny Gregi, publicznie protestującej przeciw obronie Krzysztofa Zanussiego przez piszącego te słowa.

Co było zarzewiem nieporozumienia, trwającego przez następne 5 miesięcy?

Początkiem była rozmowa, przeprowadzona 28 września przez Monikę Olejnik z Krzysztofem Zanussim w tvn24, po aresztowaniu Romana Polańskiego, oskarżonego o dokonany w 1977 roku gwałt na 13-letniej Samancie G. i ucieczkę przed wymiarem sprawiedliwości. W wielu sercach (choć niekoniecznie umysłach) wtedy wrzało: artyści i politycy zaczęli podpisywać się pod apelami w obronie reżysera przesładowanego przez Amerykanów za dawny czyn.

W świadomości widzów rozmowy Moniki Olejnik pozostało jedno określenie, które wypowiedział Zanussi: nazwał Samanthę G. „nieletnią prostytutką”. Niewielu zapamiętało, że reżyser zaraz na początku wywiadu wyraźnie powiedział, że Polański „zrobił coś bardzo złego i jest to ciemna strona jego życia” – i że nie ma ochoty go usprawiedliwiać! Łatwiej było zapamiętać słowo proste, emocjonalnie w kontekście nacechowane („prostitutka”), wzmocnione przez jeszcze jedno stwierdzenie Zanussiego, dotyczące Samantha: „Ja nie wierzę w niewinność, ona nie robi wrażenia osoby, która znalazła się tam przypadkiem”. W chwili zakończenia tamtej rozmowy, prowadzonej dość napastliwie przez dziennikarkę oburzoną określeniem dziecka mianem prostytutki, nikt już nie pamiętał, że Zanussi nie bronił Polańskiego, lecz wskazywał dramatyczne ramy całego wydarzenia. Niestety, tytuł relacji z wywiadu, opublikowanej na portalu tvn24, był klarowny: „Skorzystał z usług nieletniej prostytutki”. W mediach – i tych klasycznych, gdzie teksty podpisywane są nazwiskiem dziennikarza, i tych, gdzie anonimowość pozwala na brutalne znieważanie nieznanego najczęściej adwersarza – zaczęło panować niemal jednomyślne przekonanie: Krzysztof Zanussi nazywając Samanthę prostytutką, bronił pedofila, odsłaniając nareszcie wewnętrzny fałsz swojego bycia czołowym moralistą polskiego kina, zaś Wydział Teo-

logiczny Uniwersytetu Opolskiego, nie chcąc wycofywać się z podjętej uchwały Senatu, brnie w obronę postaci, która zasługuje tylko na pogardę.

Gdy kilka dni później Agnieszka Holland, zaproszona do studia przez Tomasza Liśca opowiedziała o sytuacji, której była świadkiem w jednej z hollywoodzkich rezydencji (narkotyki i nieletnie lolitiki „do dyspozycji gości”), nikomu już chyba nie chciało się wracać do wypowiedzi Zanussiego, potępionego za swoją obłudę przez niemal powszechną opinię (i Magdaleny Środę jak mantrę powtarzającą nie nazwisko Polańskiego, lecz Zanussiego). Swoją drogą, chciałbym poznać reakcję Moniki Olejnik i zgorzonych słowem użytym przez jej rozmówcę na pełnometrażowy debiut Katarzyny Rosłaniec: *Galerianki* opowiadają o zjawisku prostytucji wśród nastolatków. Być może okazałoby się, że różnym autorytetom i obrońcom moralności łatwiej jest formułować bezwzględne sądy dotyczące czasów i miejsc odległych, niż wypowiadać się na temat bulwersujących sytuacji, które można napotkać blisko, w odwiedzanych przez nas centrach handlowych, nadużyć dotyczących nie tylko „sponsorowanych” studentek, lecz również dziewcząt z gimnazjów i szkół średnich, seksualnie wykorzystywanych przez naszych znajomych i krewnych.

Zanussi nie dołączył do grona tych, którzy za swój obowiązek – patriotyczny czy kulturowy – uznali obronę Polańskiego, nękanego jakoby przez żądny zemsty amerykański wymiar sprawiedliwości. Reżyser-intelektualista wskazał jednak na dość złożone ramy wydarzenia sprzed ponad 30 lat. Widzowie filmów Zanussiego wiedzą doskonale, że nie są to proste historie, przedstawiające w hollywoodzki sposób wyraźnie rozgraniczone światy dobrych i złych bohaterów. W twórczości Zanussiego dobro i zło – jak w codziennym życiu – stykają się, współistnieją w zamysłach bohaterów i ich postępowaniu. Człowiek dobry, szlachetny – jak Witek w *Constansie* – nie jest w filmach kimś idealnym i bez skazy. Sympatię i zrozumienie widzów budzi grana przez Maję Komorowską ciotka z autobiograficznego *Cwału*, pomysłowymi oszustwami stawiająca opór stalinowskiej opresji. Nie są jednoznaczni bohaterowie niedawnych filmów – ani niesympatyczny, chociaż prawy muzykolog-ambasador Wiktor z *Persona non grata*, ani grana przez Dodę artystka i oligarcha z *Serca na dłoni*, ani tym bardziej doprowadzona do decyzji o zemście młoda wdowa z *Czarnego słońca*.

Łatwo sprawdzić w internetowych zasobach, że Krzysztof Zanussi był jednym z tych, którzy żadnego apelu w obronie Polańskiego nie podpisali. Równie łatwo można było sprawdzić, że reżyser kilkakrotnie przeproszał za nazwanie Samantha „prostitutką”: słowo to było zdecydowanie za mocne, lecz zło czynu nie ograniczało się tylko do dokonanego na niej gwałtu. Może zamiast oskarżać Zanussiego i bronić dziecka, przyprowadzonego do rozpustnego domu Jacka Nicholsona przez matkę-stręczycielkę, uczestników tamtej gorącej debaty powinno było zboleć nie słowo Zanussiego, lecz obrzydliwy, dramatyczny kontekst wydarzenia, którego ofiarą stała się dziewczynka. Zanussi-intelektualista okazał się niezrozumiały dla prostego myślenia Moniki Olejnik, w czarno-białej wizji świata domagającej się jasnego wskazania winnego przestępcy i niewinnej ofiary. Równie łatwo jest sprawdzić, że „Gazeta Wyborcza”, krytykując rzekomą obronę Polańskiego przez Zanussiego, stanęła

równocześnie w obronie Polańskiego. Na łamach dziennika opublikowano nie tylko tygodniowy cykl tekstów o Polańskim i jego twórczości, ale i wyrozumiałe rozgrzeszenie dla reżysera, którego wielkość i zasługi dawno już wymazały tamten czyn sprzed lat.

Za sprawą Romana Polańskiego i decyzji Uniwersytetu Opolskiego Opole znalazło się w centrum alarmującej uwagi: to w tym miasteczku zostanie uhonorowany obrońca pedofila! Przechowuję korespondencję, w której zaniepokojeni upadkiem moralnym Wydziału Teologicznego ludzie, także naukowcy, z przekonaniem odsłaniali przede mną kolejne rewelacje, według których Zanussi też jest pedofilem, o którym wspominał przez kilku laty dokumentalny film Latkowskiego, dotyczący szajki z warszawskiego Dworca Centralnego...

Okazało się – nie po raz pierwszy w historii – że większościowo wyrażane przekonania „wiedzących” miałyby być ważniejsze od prawdy, bolesnej, choć nietrudnej do poznania. Dzięki elektronicznym mediom powielającym fragmentaryczne, wyrwane z kontekstu wypowiedzi, dzięki anonimowości internetowych komunikatorów, szermujących nie wiedzą o faktach, lecz emocjami, temperatura wymiany zdań stała się nieznośna. Doktorat honorowy, tak powszechnie podważany, stanął pod znakiem zapytania.

Luty 2010 – decyzja

Uniwersytet – głosem Senatu podejmującego ostateczną uchwałę o doktoracie honorowym – musiał odpowiedzieć na pytanie, czy na pewno stoi po słusznej stronie, czy broniąc czegoś złego, nie ryzykuje autorytetu swojego i Kościoła: Wielkim Kanclerzem Wydziału Teologicznego jest przecież biskup Andrzej Czaja. Prościej byłoby się wycofać, wyjaśnić Krzysztofowi Zanussiemu, że w obecnej sytuacji doktorat honorowy byłby nie na miejscu, a potem milczeć lub dołączyć się do wołania oburzonych głosów, ubolewających nad zaistniałym nieszcześciem. Ktokolwiek jednak studiował filozofię, nie może zapomnieć o sądowym morderstwie popełnionym demokratycznie w Atenach na Sokratesie, a czytelnik Ewangelii o wołaniu mieszkańców Jerozolimy, domagających się skazania Jezusa.

Refleksja nad tym, co się działo w minionych miesiącach w sprawie Zanussiego doprowadziła nas do decyzji o stanięciu po jego stronie: człowieka niesłusznie pomawianego, niesprawiedliwie potępianego za słowa, których nie wypowiedział i za postawę, którą w oszczerczy sposób mu przypisano. Po stronie człowieka, z którego wyróżnienia będziemy dumni.

5 marca 2010 – laudacja

W dniu uroczystości nie było zapowiadanych pikiet ani bojkotu. Kilkuset gości oczekiwało w auli Wydziału Teologicznego na przybycie Krzysztofa Zanussiego. W atmosferze ich sympatii i odczuwalnej życzliwości mogłem odczytać słowa laudacji:

Uniwersytet Opolski, na mocy uchwały Senatu Akademickiego i na wniosek Wydziału Teologicznego, nadaje tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Opolskiego Panu Profesorowi Krzysztofowi Za-

nussiemu, twórcy ważnych i przyjmowanych na całym świecie filmowych dzieł. Choć nie jest teologiem z wykształcenia, to jednak jego twórczość, od czterech dziesięcioleci przeplatająca spojrzenie na codzienność ludzkich zmagani i teologię, kulturę i wiarę, nabiera charakteru dojrzałych teologicznych i moralnych traktatów.

W jego curriculum vitae znajdziemy informację o studiach fizyki na Uniwersytecie Warszawskim (1955–1959), potem filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim (1959–1962), a ich finałowym akordem, w 1966 roku, było ukończenie Wydziału Reżyserii Łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Telewizyjnej i Filmowej. Aktywność zawodowa Krzysztofa Zanussiego związana jest bezpośrednio i na trwałe z kinem (a także teatrem): jest uznanym twórcą, utytułowanym wykładowcą akademickim, publicystą. Jego nazwisko – jako reżysera, autora scenariusza, opiekuna artystycznego, producenta i aktora – pojawia się w czołówkach bez mała siedemdziesięciu filmów, realizowanych czy to w Polsce, czy jako międzynarodowe koprodukcje we Włoszech, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Francji, a nawet za oceanem. O artystycznej dojrzałości świadczą liczne wyróżnienia, przyznawane w kraju i za granicą przez jury i publiczność najważniejszych festiwali filmowych, przez środowiska akademickie, ministerialne i wiele innych, podkreślających nie tylko kinematograficzne zaangażowanie i zasługi. Na uznanie Krzysztof Zanussi nie musiał zresztą długo czekać: jako trzydziestolatek został obsypany deszczem nagród za *Strukturę kryształu* (1969) – w Mar Del Plata, Colombo, Valladolid, Panamie i Warszawie. Kolejne etapy twórczości znaczone są nagrodami dla filmów *Życie rodzinne* (1970), *Iluminacja* (1972), *Bilans kwartalny* (1974), *Barwy ochronne* (1976), *Spirala* (1978), *Constans* (1980), *Kontrakt* (1980), *Rok spokojnego słońca* (1984), *Stan posiadania* (1989), *Cwał* (1995), *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000), *Persona non grata* (2005). Wymieniam tu tylko te filmy, które zdobyły po kilka wyróżnień!

Krzysztof Zanussi, jeden z najbardziej aktywnych ambasadorów polskiej kultury w świecie, otrzymał kilka honorowych doktoratów – w Moskwie, Bukareszcie, Mińsku, Sankt Petersburgu, Sofii i Lublinie. Dzisiejsze wyróżnienie jest najbardziej „zachodnie”. Wybór dokonany przez Wydział Teologiczny, a potwierdzony przez Senat Uniwersytetu Opolskiego, nie jest jednak konformistycznym gestem wpisania się na długą listę instytucji i osób wręczających dyplomy, order i odznaczenia za pojedyncze filmy czy – od niedawna – również za całokształt imponującej twórczości.

Krzysztof Zanussi jest przecież twórcą stawiającym pytania związane z duchowością, światem wartości i wiarą, zarówno w sposób ukryty jak jawny. Od samego początku, filmy Zanussiego, unikającego deklaratywnej religijności, obracają się w kręgu treści filozoficznych i teologicznych: już dyplomowa etiuda *Śmierć prowincjała* (1965), prezentująca problematykę tanatyczną, przywoływała sferę transcendencji. W *Strukturze kryształu* pojawił się motyw wyboru drogi życiowej między *vita activa* a *vita contemplativa*. Z jednej strony – aktywność zewnętrzna i osiąganie sukcesu, z drugiej – troska o życie duchowe, o poszukiwanie szczęścia, które nie wynika z osiągniętej już pozycji. Świadkami takiego rozdarcia jest usuwający się na prowincję młody naukowiec, fizyk Jan ze *Struktury kryształu*, a po latach ambasador-muzykolog Wiktor z *Persona non grata*, odsuwający się od świata kariery politycznej i bohaterka *Głosów wewnętrznych* (2009), decydująca się na życie zakonne.

Aksjologia filmów Zanussiego opiera się na personalizmie chrześcijańskim, domagającym się odpowiedzialności za siebie i drugiego człowieka, zaś jego ocena indywidualnych bohaterów i środowisk wynika z jednoznacznej hierarchii wyznawanych przez reżysera wartości: najwyżej umieszcza duchowo-

we i religijne. Także w filmach nie wprost religijnych uważny widz odkryje odniesienia do transcendencji w kontraście perspektywy absolutnej i doraźności ludzkich działań. W poruszanej problematyce społecznej, nabierającej wymiaru moralnego, ukryty został wymiar religijny. To w filmach realizowanych w latach siedemdziesiątych zachodni teolodzy kina odczytywali konsekwentnie w twórczości Zanussiego otwarcie na transcendencję. Bohaterami wielu filmów Zanussiego są zwykli ludzie, których wyróżnia uczciwość, bezkompromisowość, wrażliwość na drugiego człowieka, dążenie – nie zawsze zrealizowane – do doskonałości. Taki jest Jan ze *Struktury kryształu*, Marta z *Bilansu kwartalnego*, Witek z *Constansu*, Emilia z *Roku spokojnego słońca*, Tomek ze *Stanu posiadania*, Nina z *Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...* (1988), Stefan z *Dotknięcia ręki* (1992), a nawet ukraiński oligarcha z niezrozumianego w Polsce komediodramatu *Serce na dłoni* (2008).

Wprost o poszukiwaniu Boga mówią *Iluminacja* i *Imperatyw*. W *Iluminacji* przybiera ono postać dążenia do filozoficznego i naukowego zrozumienia świata i człowieka, lecz poznanie ograniczeń nauki i doświadczenie śmierci doprowadzają Franciszka do twórczego wątpienia, które staje się punktem wyjścia religijnych poszukiwań Augustyna z *Imperatywu*, których finałem jest nawrócenie. Ważną rolę u Zanussiego odgrywa trwale obecny w twórczości motyw śmierci, który – zgodnie z filmowo-teologiczną refleksją prekursora teologii kina Amédée Ayfre'a – pozwala na wprowadzanie perspektywy transcendencji. Nie może więc dziwić, że właśnie Zanussi jest autorem pierwszego fabularnego filmu o Janie Pawle II – *Z dalekiego kraju* (1981): w kinie światowym nikt przed nim nie podjął się opowiedzenia biografii żyjącego papieża! Pięknym uzupełnieniem tego filmu jest nowela z rocznicowego filmu *Solidarność, Solidarność* (1985). Po roku 1989, gdy ideologiczna cenzura krępująca polskie kino zelżała, nie kto inny jak Krzysztof Zanussi zrealizował pierwszy polski film hagiograficzny: *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (1990). Później – opierając się na dramacie Karola Wojtyły – ukazał sylwetkę św. Alberta Chmielowskiego w filmie *Brat naszego Boga* (1997). Na zyciową decyzję producenta od kilku już lat czeka gotowy scenariusz o św. Jadwidze Andegawęńskiej... Jak podkreśla znawczyni religijnego wymiaru twórczości Zanussiego, Mariola Marczak, „godne podziwu są u reżysera wrażliwość etyczna, umiejętność demaskowania relatywizmu oraz precyzja myśli, pozwalająca otwierać wymiary nieskończoności za pomocą racjonalistycznego wywodu. Tym samym reżyser zaprzecza romantyzmu przeciwstawieniu wiary i rozumu, pokazując, że człowiek myślący jest potencjalnie człowiekiem religijnym, a człowiek religijny to nie nawiedzony szaleniec, lecz człowiek rozumny”.

Krzysztof Zanussi staje się przez poruszaną tematykę i sposób jej filmowej prezentacji twórcą religijnym, jednym z niewielu, którzy trwale i konsekwentnie – a nie okazjonalnie i koniunkturalnie – stawiają pytania o Boga i wiarę. Reżyser wchodzi w ten sposób na nietatwy grunt relacji Kościoła i sztuki, teologii i twórczości filmowej, dzięki czemu znalazł trwale miejsce w wielu publikacjach na temat duchowości i religijności kina. Czy trzeba przypominać, że w pierwszych dekadach XX wieku watykańskie urzędy kategorycznie zakazywały duchownym i osobom zakonnym uczestniczenia w projekcjach filmowych, także tych o charakterze religijnym? Z czasem spojrzenie Kościoła na kino uległo zmianie: w 1955 roku Pius XII mówił o *filmie idealnym*, czyli takim, który respektuje „podstawowe wymagania człowieka”, jakimi są „prawda, dobro i piękno” oraz próbuje być „nośnikiem tej triady dla ludzkiego ducha”. Krzysztof Zanussi nie tylko realizuje ten ideał w filmach, ale też od przeszło 15 lat przypomina o znaczeniu filmu, teatru, literatury kościelnym dostojnikom, z którymi zasiada w Papieskiej Radzie do spraw Kultury oraz w Papieskiej Akademii Sztuk Pięknych i Literatury. Jako chrześci-

janin świecki zabiera głos tam, dokąd nauczanie Ewangelii, katechizmu i papieży nie zawsze dociera: w mroku kinowej sali proponuje widzowi, gotowemu na etyczne i intelektualne, teologiczne i estetyczne spotkanie, refleksję nad życiem, jego celowością, sensem dobra i zła. Tak dzieje się choćby w niedawnym *Czarnym słońcu* (2007), poruszającym moralitecie o pragnieniu ziemskiego raju, zniszczonym przez doznanie okrucieństwa i bezsilne oczekiwanie na ludzką sprawiedliwość.

W ostatnim stuleciu uległo przecież całkowitemu odwróceniu pojęcie mecenatu w sztuce: przez wieki mecenasami byli ludzie Kościoła – papieże, biskupi, parafie i klasztory – zamawiający u twórców dzieła mające Kościołowi służyć. Porywające rozmachem gotyckie katedry Sugera i barokowe świątynie Berniniego, wypełniające je muzyczne Msze Mozarta i Bacha, freski Giotta i Michała Anioła, twórców genialnych i tych licznych mniej znanych są do naszych czasów pomnikami minionej świetności dawnego mecenatu Kościoła. Dzisiaj jednym mecenasów sztuki religijnej jest Krzysztof Zanussi: jako artysta wypowiadający się przez filmowe projekty, jako producent zdobywający środki na ich ekranowe realizacje. Jako mecenas własnej twórczości Zanussi pozostaje jednak wolny: idąc pod prąd, stawia często niewygodne, trudne dla widza pytania. Nie zawsze był przez Kościół, którego wartości są mu bliskie, zrozumiany i życzliwie przyjęty. Scena pod przyszcicem w *Strukturze kryształu* stała się niegdyś powodem zgorznięcia jury Międzynarodowego Katolickiego Biura Filmu (OCIC), mimo że jej dramaturgiczny i etyczny wydźwięk był jednoznaczny! Wyrwana z kontekstu wypowiedź reżysera została źle odczytana, nie po raz ostatni zresztą. Dzięki takim twórcom i mecenasom jak Zanussi, ludzie Kościoła uczą się patrzeć na filmy mniej powierzchownie. Świadczą o tym wyróżnienia przyznawane przez członków katolickiego jury OCIC oraz międzywyznaniowego Jury Ekumenicznego na najważniejszych festiwalach filmowych: za *Bilans kwartalny* w Berlinie (1975), *Spiralę* w Cannes (1978), *Kontrakt* w Wenecji (1980), *Constans* w Cannes (1980), *Stan posiadania* w Moskwie (1989). Ważna jest też nagroda im. Roberta Bressona, którą otrzymał podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji w 2003 roku: jest ona przyznawana twórcom, którzy dają „świadcstwo trudnej duchowej drogi w poszukiwaniu duchowego znaczenia naszego życia”.

Najważniejsze filmy Krzysztofa Zanussiego nie straciły na aktualności zapewne dlatego, że pod powierzchnią intencji reżysera, odczytywanych publicystycznie w chwili ich premiery, kryją się pytania wciąż ważne, niezależne od systemów politycznych: o swoje miejsce w życiu, odpowiedzialność, drugiego człowieka, Boga. Mimo czytelnych odniesień do bieżących wydarzeń, to nie kino polityczne, ilustrujące krytycznie wydarzenia społeczne, lecz precyzyjnie skonstruowane traktaty filozoficzne i teologiczne przypowieści, być może zbyt trudne dla wielu widzów wychowanych na współczesnych prostych fabulach. Stawiając niewygodne pytania, dotykając uważnie diagnozowanych bolączek Krzysztof Zanussi nie jest lubiany: idąc pod prąd nurtów kultury i dominujących poglądów, wprowadza nie raz zamęt. Tym bardziej zasługuje na zainteresowanie zarówno środowiska akademickiego, jak i Kościoła: jest ich sprzymierzeńcem w odważnym poszukiwaniu prawdy.

Doktorat honorowy wnioskowany przez Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego jest zatem splatą długu, jaki przez dziesięciolecia zaciągaliśmy jako widzowie filmów głęboko humanistycznych i prowadzących do refleksji nad ludzką duchowością. Jest wyrazem uznania za wszechstronne zaangażowanie – artystyczne i naukowe, wdzięczności za chrześcijańską i ekumeniczną obecność w świecie kinematografii, za uporczywe przypomnianie o wartościach, które czynią świat bardziej ludzkim.

Łukasz Kropiowski

Geometria

nieokreślonego
kreszonego

Malarstwo Mariana Solisza

Na dotychczasową twórczość Mariana Solisza składają się przede wszystkim trzy obszerne cykle malarskie. *Kreski i Ślady* ukazują obiekty architektoniczne – kamienice, przestrzenie industrialne oraz plany urbanistyczne, prezentowane na jednolitych tłach. Kompozycje te są linearne i silnie syntetyczne. *Obiekty* to obrazy abstrakcyjne – kształty osadzone w geometrii, wykreślone elipsy, przenikające się okręgi, ale także swobodniejsze pasma energii, chaotyczne wykresy, świetlne smugi. Koloryt malarstwa Solisza jest żywy i czysty. Od neutralnego tła mocno odcinają się nasycone czerwienie i błękity, świetliste żółcienie, intensywne fiolety i zielenie. Integralną część prac stanowi układ linii wykreślanych ołówkiem, pokrywających tło, przzierających miejscami przez transparentne barwy. Ta przypominająca siatkę perspektywiczną struktura, delikatnie osadzona na drugim planie, czasem opanowuje obraz, nabiera intensywności i wyłania się z niej zarys budynków.

Pierwszy kontakt z obrazami Solisza przynosi wrażenie sztuki znajdującej się ściślej w sferze konceptu – kompozycji pomyślanych jako architektoniczny plan, wykreślony rzut. Sztuki opartej na dokładności wykonania, matematycznej precyzji wyznaczonych linii, wyabstrahowaniu przedstawięń. Prace zdają się ujmować rzeczywistość teoretycznie, jako miasto-projekt – bez detali, bez indywidualnych cech budyn-

ków, kreowane w abstrakcyjnej przestrzeni. Płótna ukazują logiczne układy architektoniczno-urbanistycznego porządku, struktury zorganizowanego miejskiego życia, rytm wytyczony funkcjonalnością. Te konstrukcje w próżni, pozbawione czynnika przypadkowości, ujmowane są wyłącznie z perspektywy rozumu.

Na gładkiej powierzchni tej interpretacji twórczości jako malarstwa czysto logicznego, „architektonicznego”, pojawiają się jednak wyraźne rysy. Wrażenie bezemocjonalnego, aseptycznego obszaru rozumu zakłóca czynnik obcy tej klarowności – pozornie marginalny, dlatego nie od razu dostrzegalny, a właściwie nie od razu dający się odczuć jako ważny i o równorzędnym znaczeniu. Wstępna interpretacja zostaje niemal całkowicie zdekonstruowana, gdy weźmie się pod uwagę obecność irracjonalnego koloru i mocnego światła wchodzącego w abstrakcyjną przestrzeń projektu, wywołującego efekty światłocieniowe i przywracającego przedstawienie rzeczywistości zmysłowej, gdyż dzięki światłu odczuwalny jest wolumen ukazanych budynków. Przestrzeń umysłowa obdarzona zostaje konkretnym ciężarem. Ale także czymś więcej – czynnikiem wykraczającym poza obszar zarówno racjonalności, jak i zmysłowości.

Istniejące w emocjonalnej pustce koncepty konfrontowane są z kolorem poruszającym swą intensywnością. Geometrycznym formom, skrupulatnym planom urbanistycznym przeciwstawiony zostaje chaos energii, która napętnia arterie miast, pulsuje w tętnicach budynków, kapilarach podziemnych kanałów, krwioobiegu uliczek. Energii płynącej spontanicznie, nieprzewidywalnie. Objawiającej się w lśnieniu koloru prześwietlającego materię, co ukazuje wewnętrzną emanację, tajemniczy, witalny ładunek. Jest to konfrontacja treści pozbawionej energii z energią bez określonej rozumowo treści, a może ściślej – energii tego, co niemożliwe do uchwycenia rozumem.

W swoim malarstwie Marian Solisz próbuje wyrwać przestrzeń projektu teoretycznemu wyabstrahowaniu i do trzech wymiarów euklidesowej geometrii pragnie dodać czwarty wymiar – rzeczywistość egzystencję, promieniowanie życia. Twory umysłu przywrócone zostają powietrzu, w którym rozchodzą się dźwięki i zapachy, a dzięki światłu dostrzegalne są kolory. Nie chodzi oczywiście o zwrot ku realizmowi malarstwu, ale egzystencjalnemu. Paradoksem jest, że właśnie to, co nieuchwytnie – światło, fale energii, których nośnikiem jest kolor – przywołuje do rzeczywistości dziedzinę konceptu.

Oryginalną cechą tego malarstwa jest ów balans między czystym rozumem a czystą emocją, czy na płaszczyźnie epistemologii między naukowym percypowaniem świata (empiryczno-matematycznym) a postawą, którą przyjmuje jeden z bohaterów *Doli człowieka* André Malraux wyrażoną w maksymie: „Nie trzeba myśleć o życiu umysłem, lecz przy pomocy

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.

opium”. Stwarza to specyficzne napięcie oddziaływania dwóch dychotomicznych sfer, które ścierają się i wzajemnie negują. Wizyjność, „objawienie” rozbite zostają przez wykreślony, matematyczny porządek i geometryczną doskonałość; rozumowe wykresy rozerwane są przez nieuchwytny ład świetlistej energii. Jednak nie jest to całkowita antynomia – walczące perspektywy oglądu świata także w jakiś sposób uzupełniają się, są niczym niezbędne, przeciwległe bieguny. Jest to ujęcie rzeczywistości, jakie mógłby przedstawić Euklides ogarnięty dionizyjским szałem. Zawarcie w dziele dwóch światopoglądów bardzo od siebie odległych, jednak będących niczym awers i rewers tworzące spójną całość.

Rzeczywistość w twórczości Mariana Solisza zostaje rozłożona na części składowe. Karl Popper w swej filozofii wyróżnia trzy poziomy realności: płaszczyznę materii – świat fizyczny; psychiki – obszar subiektywnych doznań oraz świat myśli kreatywnej, zarówno z dziedziny nauki, jak i sztuki. Koncept obrazu, ze swej natury, należy oczywiście do tego trzeciego świata, jednak u Solisza konceptem jest właśnie unaocznienie w pewien sposób tej warstwowej struktury. Artysta rozdziela i programowo uwidacznia poszczególne plany rzeczywistości. Separuje je i prezentuje w postaci elementarnej, destyluje, by osiągnąć swego rodzaju esencję. Ta analiza składników zaczyna być sama w sobie postawą estetyczną i strategią twórczości.

Artysta nie zatrzymuje się zresztą na trzech poziomach filozofii Poppera. Idzie w swym malarstwie o krok dalej, w stronę granicy, „poza którą jest to, co niewypowiedziane i być może w ogóle niewypowiadalne” (Hans-Georg Gadamer), w kierunku emanacji leżącej na granicy języka. Oddajmy jeszcze raz głos Gadamerowi: „Grecy mieli bardzo piękne słowo na określenie sytuacji, w której nasze rozumienie ulega zahamowaniu. Nazywali ją *atopon*. Termin ten oznacza to, co pozbawione miejsca, to, czego nie można podciągnąć pod schematy naszych oczekiwań wobec rozumienia i co – z tego powodu – wprawia nas w zdumienie”. Malarz nie chce wprawiać w zdumienie, nie sięga po żadne symbole, jednak mimo ostrożności i subtelności nie chce także pozostawać jedynie na poziomie fizycznym czy zmysłowym. Swoje malarstwo opiera na wykreślonej linii, jednakże widać w kompozycjach obawę przed „wystudzeniem w sobie żaru życia w lodowatej historii dnia” (Friedrich Hölderlin). Mimo że bardzo ryzykowne dla sztuk wizualnych jest zapuszczanie się w rejony *sacrum* – nadmysłowe i nadrozumowe – artysta podejmuje próbę uchwycenia w materii tego, co znajduje się poza nią, ominięcia przeszkód niepewności oraz trudności towarzyszących ucieczce przed banałem. Zdaje sobie sprawę, że ignorowanie tych „transcendentnych” obszarów grozi groteskowym skostnieniem. Søren Kierkegaard ironicznie komentuje to skostnienie, pisząc o asekurantwie uniemożliwiającym wszelką namietność i kpiąco przyrównuje ów „rozsądek” do samobójcy, który rozważnie deliberuje nad ostatecznym krokiem i to „rozsądek w końcu go dławii”, więc trudno nazwać go nawet samobójcą, jego byt pozostaje nieokreślony.

Sama natura sztuki Solisza jest kontemplacją, a malarz uznaje się w pewnym stopniu za „narzędzie swej sztuki”, jak sam o tym mówi. Proces tworzenia jest za-

puszczaniem się w nieznanne, jest byciem na zewnątrz i wewnątrz jednocześnie. Tylko tak można doświadczyć czegoś poza materią i rozumem, gdyż tajemnica istnienia zdaje się być możliwa do odczucia, jednak niemożliwa do zrozumienia: „Całą jaskrawość można zobaczyć całym ciałem i całym tym, co nie jest ciałem. Całą jaskrawość można zobaczyć całą jaskrawością” (Edward Stachura).

Trudność przedstawienia językiem sztuki pewnych pojęć wydających się podstawowymi jest równie intensywnie odczuta także w innych dziedzinach ludzkiej kreatywności. Towarzyszy filozofii – Artur Schopenhauer pisze o istnieniu myśli nigdy nie znajdujących stosownych słów, by je wyrazić i „niestety, często są to właśnie te najlepsze: *quae voce meliora sunt* (za dobre na słowa), jak powiada Apulejusz”. Ta niedefiniowalność podstawowych pojęć nie opuszcza nawet matematyki: „Czym jest matematyka sama w sobie, to jej prywatna tajemnica. Tego nie wiedzą nawet fizycy” (Gadamer).

Obszary nieznanne nie są właściwością jedynie świata duchowego, są również, choć w odmienny sposób i na odmiennym płaszczyźnie, problemem nauki, o czym wspomina w swych książkach Andrzej Szczeklik – astronomii (trudności z tym, co dla ludzkiego oka niezauważalne – tzw. „czarna” energia i materia, o których wiemy pośrednio, z oddziaływania na odległe galaktyki oraz akceleracji przestrzeni), biologii molekularnej (tajemnicze „pustynne” przestrzenie DNA, gdyż geny stanowią jedynie dwa procent DNA), fizyki („świat kwantów – niezdeterminowany i probabilistyczny”).

Solisz, w swojej dziedzinie, choć również nie posiadając jeszcze odpowiedniej metodologii, bada sfery nieznanego. Artysta podkreśla, że nauki ścisłe mają dla niego istotne znaczenie: „inspiruje się nimi, czerpie z ich estetyki”. Szczególnie fizyka nieustannie dostarcza inspiracji, wciąż przekształcając wizję rzeczywistości. Michał Heller, w eseju *Ewolucja pojęcia masy*, stwierdza, że przekonanie o tym, iż budulcem świata jest materia, „w chwili obecnej nie ma żadnych podstaw”. Kontynuując tę myśl, pisze: „Znacznie bardziej zgodnym z «danymi» współczesnej fizyki byłoby wyobrażenie sobie nie materii, lecz czystej formy jako tworzywa świata. Wszystkie modele rzeczywistości konstruowane przez nowoczesną fizykę są modelami matematycznymi; nie ma w nich nic poza kształtem, strukturą, czysto formalnym schematem. Funkcja eksperymentu, w istocie rzeczy, polega tylko na identyfikowaniu tych struktur formalnych, które nie mogą być modelami świata (falsyfikacja modeli). Jeśli nawet rzeczywisty świat zawiera coś oprócz formy, to metoda dzisiejszej fizyki nie jest w stanie sięgnąć do tego czegoś; to coś niezauważalnie przepływa przez oka sieci matematyczno-empirycznej metody. W tym sensie świat fizyki jest czystą formą”. Trudno o wspanialszą inspirację. Badanie rzeczywistości i szukanie odpowiedzi fascynują malarza, są w jakimś sensie pokrewne z badaniami naukowymi. Obszar poszukiwań jest właśnie miejscem, w którym naukowiec i artysta zdają się zbliżać do siebie. Wspólnym ich odczuciem pozostaje niemożność uchwycenia „istoty świata”, czegoś poza językiem sztuki i nauki, cytując choćby Alberta Einsteina: „Materia ożywiona i jasność (*clarity*) – to przeciwieństwa, które się odpychają”.

Malarstwo Marina Solisza, mimo konstatacji, że „natrętnie realny świat empiryczny jest konstruktem naszej świadomości, jest tworem naszych form poznawczych”, do której dochodzi Józef Marzęcki w posłowie do *Czworakiego korzenia zasady racji dostatecznej* Schopenhauera, jest próbą najpełniejszego uchwycenia na płótnie rzeczywistości. Sztuka jest przestrzenią swobodniejszą od nauki i nie poddaje się całkowicie ograniczeniom spowodowanym „formami poznawczymi”. Umożliwia to malarzowi, choćby częściowe, spełnienie jego dążeń – połączenie pozornych sprzeczności i osiągnięcie kompozycyjnej harmonii. Gdyż w malarstwie tym wyraźnie odczuwalne jest poszukiwanie równowagi, fascynacja rytmem – rytmem tego, co użytkowe, co wykreślone i poddane jarzmu rozumu, tego, co zmysłowe – metrum kolorów i kształtów oraz tego, co estetyczne. Przede wszystkim jednak jest to dążenie do wyższego, wewnętrznego ładunku, łączącego w nieantynomiczną całość chaos pojęć, myśli, stanów, form, uczuć i przeczuć. Jest to próba zrytmizowania tej niejednorodnej wielości, by osiągnęła stan pewnej regularności, choćby tylko estetycznej. Artysta zmierza do połączenia różnych perspektyw, by odczuć prawdziwą istotę bytu.



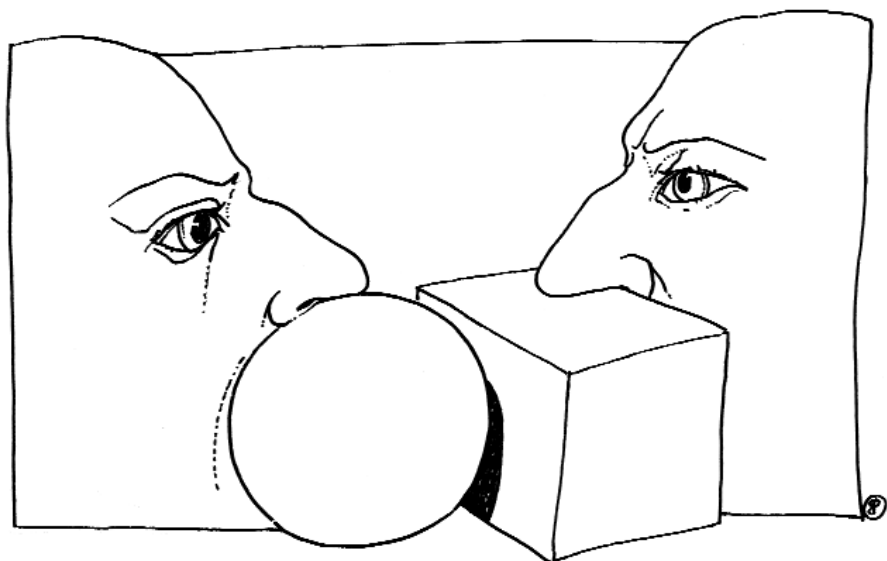
Marian Solisz urodził się w 1967 roku w Raciborzu. Ukończył Wydział Architektury Wnętrz na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom 1995). Od 2000 roku mieszka i tworzy w Kluczborku.

Prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych:
 2010 – „Kreski/Obiekty”, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole,
 2009 – „Ślady/Obiekty”, Galeria Promocyjna, Warszawa,
 2009 – „Rzut. Mapa. Plama”, Galeria Szyb Wilson, Katowice,
 2007 – „Kreski/Ślady”, Galeria Entropia, Wrocław,
 2007 – „Ślady”, Galeria Pierwsze Piętro, Opole,
 2006 – „Nowe obrazy”, Otwarta Pracownia, Kraków,
 2005 – „Malarstwo”, Muzeum w Kluczborku.



Marian Solisz
Chaos II, 2007, olej, płótno, 200 cm x 265 cm
 Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Aleksander Kościów



PRZEBIERANIE OWOCÓW

Któż z nas, Odbiorców Sztuki – świadomych w swej intuicji, dojrzałych w swym ciągłym dojrzewaniu – nie stanął i nie staje przed taką pokusą, by umieścić pod dwoma mikroskopami prywatnej analizy tę czy tamtą parę Wielkich Sztuk? Trochę po to, by się przypatrzeć na chłodno, trochę dla porównania, trochę dlatego, że żywa sztuka sama się z tym narzuca, może z innych jeszcze powodów; w zaciszu indywidualnej ciekawości bądź w szumie debat i sympozjów... Wzajemne ząbienie się różnych gałęzi sztuki, ich wspólnotowość w rozmaitych wersjach i układach, obserwujemy przecież od dziecka – na poziomie sposobu odbierania ich przekazów (kulturowa wspólność wzorca percepcyjnego wobec zindywidualizowania prywatnych odczuć), na poziomie wymienności, translatywności słownictwa (gdy pożyczanymi od innych gałęzi sztuk próbuje opisać technologiczny

aspekt ich tworzenia – *ton* w leksykonie kolorysty, *barwa* brzmienia w słowniku kompozytora, *zestrój* w warsztacie poety, *zdanie* w nauce o formach muzycznych), na poziomie oddziaływania estetycznego (jak wywołać, czy lepiej – jak wyrzeć napięcie w utworze muzycznym / w obrazie / w wierszu) czy psycho-socjologicznego (jak manipulować zmysłami odbiorcy i w którym momencie procesu odbiorczego: przed rozszyfrowaniem znaczenia, w trakcie, czy po nim), wreszcie na wielu innych.

Ja też sięgam po taki bilateralny mikroskop, ponieważ z zawodowego obowiązku na stałe trzymam pod wciąż niedoszlifowanymi soczewkami najczęściej właśnie literaturę i muzykę, i za każdym razem – mimo przypisanej technikom poznawczym komparatystycznej beczelności – nie śmiem objąć ich pełni. Za każdym razem zmuszam się do obserwowania i szukania wspólności i rozbieżności między określonymi aspektami tych sztuk. Może i roję sobie czasami, że uda się ująć całość zagadnienia w zgrabny, transparentny makrosystem teorii możliwie obiektywnych, ale dzisiaj znów pozwalam sobie zaledwie na dotknięcie wybranego aspektu w polu wspólnym literatury i muzyki – zagadnienia o dużym znaczeniu nie tylko analitycznym, ale i „życiowym”: ustalenie tożsamości i sposobu funkcjonowania ostatecznego efektu w procesie tworzenia tych sztuk; gdzie jest ten finalny o w o c, gdzie tak naprawdę kończy się proces *od pomysłu autora do percepcji odbiorcy* dla literatury i muzyki – i jakie jest tych owoców społeczne funkcjonowanie.

1. Owoc i klops

Na własny użytek opisuję to sobie tak, że dla pisarza tam gdzie kończy się proces twórczy, tamże jest i „owoc” jego sztuki: książka, powiedzmy. Ale dla kompozytora rzecz ma się już inaczej. Otóż proces twórczy owszem, kończy się na ostatniej kresce taktowej, ale gdzie tu jest „owoc”? To znaczy – kto go zbierze? Nuty musi najpierw dostać wykonawca. Czy to dla niego zatem tak naprawdę jest utwór? Bywa, że tak, ale to rzadko; zasadniczo adresatem jest publiczność – w jej ręce zostaje dany owoc pracy twórczej kompozytora, gdy tłumnie lub w niedobitkach przybywa na koncert. Wyciąga po ten owoc chłonne zmysły, dostaje go – by po wyjściu z sali koncertowej nie być już w stanie powtórnie go doświadczyć. To jakby hologram dzieła – istnieje z pewnego punktu widzenia, i na dodatek punkt ten jest jednostką czasu, a nie miejsca, więc nie da się tam już wrócić...

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

Że co – że się skarżę? Że niby na to, iż po zainwestowaniu aktu twórczego w dzieło – owo dzieło wciąż nie wskakuje w ostateczną formę istnienia? Ależ skąd, broń Boże! Taka sztuka, co zrobić. Malarz sam sobie w swoim *tu i teraz* maluje owoc swej pracy na bieżąco, literat musi (a przynajmniej powinien) poczekać, aż ktoś mu go wyda, dramaturg czy filmowiec potrzebuje do tego pomocników, ale owoc działalności kompozytora – no, gdzież on tak naprawdę pada?

Z punktu widzenia literatury (która chyba nieco szybciej kojarzy się z pojęciem „książka” niż „wiersz”, jakkolwiek nie są to terminy z tej samej grupy) sprawa z owocem wydaje się prostsza. Czy efektem pracy twórczej literata miałby być wiersz, poemat, opowiadanie czy powieść – prześledzenie trasy dzieła od ziarna do owocu wydaje się mało skomplikowane w porównaniu z ontologią owocu twórczości kompozytora – utworem muzycznym (które to niejasne pojęcie częściej chyba wypełnia koncepcja dzieła muzyki poważnej, jakiś Beethoven, powiedzmy, czy Czajkowski, niż piosenka pop czy na przykład amorficzna – z naszego punktu widzenia – dalekowschodnia muzyka świątynna).

Oto więc na linii startu twórca literatury (w jej sensie standardowym, czyli – dajmy na to – powieściopisarz) i obok niego twórca muzyki (w jej sensie standardowym, a przynajmniej pełniejszym artystycznie – zatem kompozytor-symfonik). Powieściopisarz ma pomysł – kompozytor ma pomysł – start: obaj siadają do pracy; obaj przechodzą niepojętą drogę od abstraktu idei do jej artystycznej realizacji. Pierwszy może sobie odetchnąć z ulgą, odchylając się na oparcie, gdy – jak to się mówi – postawi ostatnią kropkę; to jego linia mety. Drugi kończy robotę, gdy postawi podwójną kreskę, kończącą partyturę. Do tej pory ich działalność przebiega – na poziomie etapów – równolegle. Ale dalej jest już inaczej. Bo kiedy do obu wpadną przyjaciele, powieściopisarz może swojemu już swe dzieło dać, ów zaś może tego dzieła doznać w całej pełni oferowanych przez literaturę przeżyć.

– Właśnie skończyłem powieść – oświadcza powieściopisarz, podsuwając przyjacielowi fotel. – Przeczytasz?

– Jasne. Dawaj.

I zabiera się za percepcję.

A kompozytor? Owszem, może swemu przyjacielowi pokazać mniej lub bardziej pokreśloną partyturę (obecnie zamiast ołówkowych bazgrołów jest też w stanie posłużyć się w celu takiej prezentacji tym czy tamtym programem komputerowym) – ale czy ów przyjaciel, przy najlepszych nawet chęciach, jest w stanie artystycznie doznać owego owocu choćby w części tak, jak w tym samym czasie przyjaciel powieściopisarza? Więcej nawet – przyjaciel pisarza może nie być literatem, by „skonsurować” owoc twórczości literackiej – odkodować tekst przekazu, ale przyjaciel kompozytora, by chociaż zanucić sobie wybrane dwa takty klarnetów (o holistycznym odkodowaniu przekazu nie ma co nawet marzyć), musi mieć jakie-takie wykształcenie muzyczne (czytać nuty, umieć transponować wedle stroju klarnetów itp.), a i tak nie

będzie to oryginał tego partyturowego przekazu, bo w oryginale klarnety grają, a nie nucą, i to w wielołosie.

– Właśnie skończyłem symfonię. Posłuchasz?

– ...

No i klops.

To wszystko jest oczywiste – nie powinno być więc problemów z dowiedzeniem, że byt percepcyjny powieści (jako przykładowego owocu pracy twórczej literata) i utworu symfonicznego (jako przykładowego owocu pracy twórczej kompozytora) mają od pewnego momentu naprawdę mało wspólnego.

Od którego momentu? I w jakiej płaszczyźnie warto się przyjrzeć powstałej w ten sposób różnicy? Czy to prawda, czy tylko takie snobistyczne gadanie, że muzyka to sztuka hermetyczna (w tym sensie, że dla nie-muzyków o wiele mniej jasna, niż rzeźba dla nie-rzeźbiarzy czy poezja dla nie-poetów)? Czy banalny aksjomat o identyczności narzędzia literatury i codziennej komunikacji wystarczy, by wyjaśnić jej uniwersalność i jednocześnie opisać dramatyczną różnicę statusu ontologicznego powieści i symfonii? Nie tylko społeczna aktywność bytowa owoców literatury i muzyki jest różna – różna jest też nawet ich przydatność w o wiele mniejszym zakresie, nie tylko zatem na forach dyskusyjnych i w ogólnokrajowej publicystyce, ale i w grupach znajomych, gdzie wrażenie – w tym wrażenie z obcowania ze sztuką, na jakimkolwiek poziomie – ulega społecznej estymacji, bo jest dzielone i komentowane – również tam książka i utwór znajdują bardzo zróżnicowany rezonans. Test numer jeden: podać nazwiska po dwudziestu współczesnych prozaików polskich/zagranicznych – betka; współczesnych kompozytorów polskich/zagranicznych? – chociaż po dziesięciu...

Test numer dwa – wyobraźmy sobie swobodne przyjacielskie spotkanie...

2. Przerzucanie się owocami

Kilkanaście osób rozsiada się przy ognisku. Najpierw pewnie rozmawiają o filmach, to pomińmy, a potem – o książkach; prosta sprawa. Czy to, że potrafią się cieszyć przymiotami dobrej prozy, czyni z nich literatów? Czy świadomość technik słowa, umiejętność wychwycenia niuansów opisu, celności porównań i dyskusji o charakterystyce bohaterów to przymioty wyłącznie specjalistów?

Bynajmniej. Wystarczy tylko znać litery i nie męczyć się po kilku stronach, a dowolna literacka kreacja (i niemal każdy dowolny jej aspekt) stoi otworem. Na głębszym poziomie dobrze jest potrafić prześledzić tekst w ujęciu technologicznym – zaobserwowanie jakiegoś triku pisarskiego lub posmakowanie pysznej metafory może dać tyle samo radości, co wrażenia z lektury. Wśród rozmawiających mogą być przedstawiciele przeróżnych profesji, a żadna z nich nie musi wyrastać ze sztuki słowa. Na nieszczęście dla konwersacji może się jednak w tym gronie znaleźć kilkoro muzyków, którym się nagle zachce porozmawiać o sztuce dźwięków...

Albo uczyni to konwersację niemożliwą (wszyscy się rozejdą), albo (wtedy zostaną nieliczni) wymusi sięgnięcie po specjalistyczne określenia, bo bez nich trudno będzie się porozumieć na podstawowym poziomie (pomijam tu zerową dla różnic między sztukami dyskusję o gustach, dostępną dla każdego i fenomenologicznie jawłą). Wszyscy się dogadywali, gdy w powietrzu latały literackie terminy specjalistyczne i hasła wywoławcze, a odpowiedzi, aby zostały zrozumiane, udzielano tym samym językiem, jakim zadawano pytania. Używane do wzajemnego porozumienia hasła i sformułowania były tyleż specjalistyczne, co powszechne, i dało się swobodnie werbalizować prawdy na przeróżnych poziomach – od argumentowania swych gustów, poprzez wymianę osądów aż po głębszą obserwację i uszlachetniającą domorosłą analizę – przy użyciu takich haseł, jak np. metafora, *hard fantasy*, [nazwa jakiegoś większego wydawnictwa], werteryzm, blurb, bohater pierwszoosobowy, nagroda Nike, powieść drogi, „genialne tłumaczenie”, „pełna niedopowiedzeń”, „lot Małgorzaty”, opowiadanie z kluczem, realizm magiczny, stopka redakcyjna, szkatułkowość, akapit... Wszystko słowa i sformułowania specjalistyczne, o zasięgu ograniczonym do określonej dziedziny – a powszechne. Wymagane, by w miarę swobodnie porozmawiać o książkach – i wszyscy przy ognisku operują nimi nie od dziś, a nawet jeśli czegoś nie znają, to zawsze mogą sobie nadrobić i przeczytać – i znów wrócić do statusu pełnoprawnego uczestnika dyskusji czytelników.

Na tym samym poziomie konwersacji muzyka wymaga też swoich kodów i odniesień, ale komplet kapodastrów i złoty kamerton temu, kto się odnajdzie i poczuje swobodnie wśród haseł i zagadnień w rodzaju: dęte drewniane, *arco*, ciąg dominant wtrąconych, Szkoła Wiedeńska, wentyl kwartowy, dodekafonia a dwunastotonowość, rezonans, flażolet, *diminuendo*, nagroda ZKP, „podać «a»”, wejście chóru w „drugiej” Mahlera, fuga podwójna, modulacja, klaster, skala, *tutti*... – i tu (a i tak było łagodnie) zaczyna się rozwidlenie słowników. Przed chwilą było swojsko, teraz nagle – hermetycznie. Jeden rozmówca się domyśli, inny może i wie, ale nie wstydzmy się, jeśli się okaże, że o ile o literaturze da się swobodnie pogadać terminami i pojęciami literaturoznawczymi prawie zawsze i prawie z każdym, o tyle swobodnie pogadać o muzyce terminami muzycznymi w zasadzie się nie da. Dyskusję literaturoznawców i pisarzy zrozumie niemal każdy inteligentny i czytany czytelnik, a dyskusję muzykologów, wykonawców, dyrygentów i kompozytorów – niestety nie każdy inteligentny i nawet osłuchany meloman; a do tego przecież wiele terminów i zagadnień muzycznych jest przedmiotem edukacji nawet jeszcze na wyższych uczelniach muzycznych...

3. Owoc wiadomości

Przysługi bynajmniej nie robi tu literatura, która daje sobie – słuszne skądinąd – prawo (na podstawie zdolności werbalizacji pojęć) do wykładu wiedzy o tym czy tamtym. Dystans między prawami i światem muzyki a potencjalnym odbiorcą-dys-

kutantem powiększa się bowiem jeszcze, gdy przyjrzeć się przedziwnej niedbałości (robię sobie nadzieję, że prawie wyłącznie o niedbałość tu chodzi), jaką w kwestii terminologii muzycznej prezentują tłumacze i sami pisarze, gdy przyjdzie im pisać o muzyce. W efekcie czytelnik (o ile podczas lektury nie przeskakuje po prostu tajemniczych pojęć) ma szansę nauczyć się z błędami, a u piszących podejście do terminologii muzycznej wciąż często zdaje się podlegać zasadzie „no, jakoś tak, mniej więcej o to pewnie chodzi”, i pewnie nie widzą oni powodów (ani wcale jakoś nie mają ambicji), aby to zmienić. W efekcie zarówno w rozmaitych tekstach użytkowych, jak i w beletryście, roją się cudeńka w rodzaju (rzucam na chybił trafił) „gama basowa”, „tonacja sol”, „rogi i waltornie”, „wysokie *staccato*”, „dysonans tercji” i inne „rozłożone współbrzmienia”. Łatwo sobie wyobrazić, dlaczego: odpowiedzialni za umieszczanie podobnych dziwów w profesjonalnych tekstach (publicystycznych czy artystycznych) myślą sobie pewnie: „A kto to będzie sprawdzał!”, albo właśnie „napiszę sobie *wybrzmiewające crescendo akordów altowych* i już jest tak tajemniczo i poetycko, że mucha nie siada”. Założę się, że w większości napotykanym w tekście wyzwaniom specjalistycznym wszelka inna terminologia sprawdzana jest z większym poważaniem – choćby z obawy przed tym, że więcej lekarzy, fizyków czy malarzy może trafić na wtręty ze swych dziedzin.

Oczywiście, że lapsus typu „skala G-dur” jako dowód *pars pro toto* na nierozumienie zjawiska to jeszcze nie powód, by wzbudzać u muzyka oburzenie na tłumacza czy autora. Podnoszę tę kwestię po to, by nazwać po imieniu kłopot, który stoi na przeszkodzie szerszemu oddziaływaniu owoców sztuki muzycznej: jej swoistość, niejako odstręczającą h e r m e t y c z n o ś ć. Jeśli przyjdzie mi opisać działanie rzadkiej maszyny albo istotę jakiejś reakcji chemicznej, ale machnę na to ręką i opiszę to „pi razy oko”, mówiąc sobie „A kto to będzie sprawdzał!” – ryzykuję, że to, czego o tym nie wiem, jest oczywistością dla mechanika czy chemika, że się ośmieszę i narażam się na słuszne oskarżenie o nieprofesjonalizm. Ale jeśli wypadnie mi rzucić w tekście parę czarownych określeń muzycznych, albo nie daj Boże włożyć w usta postaci jakąś informację z zakresu zasad muzyki czy form muzycznych, a przy tym skapituluję wobec Niezrozumiałego i spróbuję tego samego zaklęcia – „A kto to będzie sprawdzał!”, to mam wielkie szanse, że taka ignorancja przejdzie zupełnie niezauważona. Klnę się na klucz dyszkantowy – z podobnymi postawami i potwierdzającymi je lapsusami w tekście miałem do czynienia tu i ówdzie w ilościach, które dają pojęcie o stopniu bezradności (albo obojętności) wobec tej dziedziny.

Konstatowanie mniemanej hermetyczności muzyki na podstawie notorycznych niedokładności w jej opisie (lub – nie wiadomo, czy w tym przypadku szlachetniejszej – koncepcji „Nie włączaj diabelstwa, skoro nie wiesz, jak działa”) nie jest celem tego artykułu, lecz środkiem, mającym ambicję służyć subiektywnemu ukazaniu powodów, dla których tak inne losy czekają owoc twórczości literata i kompozytora. Bo że spadają te owoce w zupełnie inne miejsca społecznej recepcji, to jest ja-

sne. Idę o zakład, że grupa przeciętnych odbiorców literatury nie będzie miała problemów ze zrozumieniem, o co chodzi grupie dyskutujących o literaturze poetów i pisarzy – ale o co chodzi dyskutującej zawzięcie i „na temat” grupie kompozytorów, dyrygentów i wykonawców, tego przeciętny odbiorca muzyki raczej nie zrozumie. No i co z tego? Ano to, że w sposób boleśnie bezpośredni wpływa to na dalsze losy tych owoców (a przez to nawet – do kroćset – ich twórców). Krótko mówiąc – owoc pracy pisarza przybywa na rynek pierwszym transportem i każdy, naprawdę każdy może dostać kęs i posmakować, a owoc pracy kompozytora... cóż, trudno go czasem na stojących banerami bazarach znaleźć, a z tych odnalezionych większość ma smak taki jakiś... jakiś taki... no, trudno opisać – zatem trudno naprawdę zechcieć – zatem trudno szerzej zareklamować czy choćby zaprezentować, o dobrej sprzedaży już nie wspominając.

Chyba, że owoc taki pochodzi z jednej z kilku fabryk, których produkty, niezadko cenne, uświetniają wszechkrajowe obchody niekończących się urodzin ich właścicieli, lwów filharmonicznych, wygów benefisowych... (Oj?...)

– A właśnie że nie „oj”! – zakrzykną być może po drugiej stronie. – Bo przez to my, młodzi kompozytorzy niebenefisowi i nieencyklopedyczni, zepchnięci w nieoświetlone kąty współczesnego rynku, nie mamy jak uczynić naszych wypowiedzi powszechnymi!

– A my – odrzekną młodzi pisarze – możemy wydać tu czy tam większość tego, co piszemy, i w sumie nie ma strachu, bo wydać książkę tak, by prawie nikt o niej nie usłyszał, to naprawdę niełatwe.

4. Owoc widzialny a owoc słyszalny

Przykładów dysproporcji w zasięgu funkcjonowania społecznego literatury i muzyki (oraz ich owoców) można by dawać więcej – na przykład fakt, że słownictwo służące opisowi procesów językowych jest przy okazji w pełni funkcjonalne w języku powszechnym, podczas gdy słownictwo muzyczne jest – poza nielicznymi wyjątkami – zgoła niefunkcjonalne; albo fakt, że dobrą książkę można znaleźć na wyprzedzący za cenę chleba, a dobrą płytę nie, no i na koniec fakt, że do tworzenia literatury można sięść zawsze, na niemal każdy impuls woli lub pychy, a żeby zasiąść do tworzenia muzyki trzeba oprócz tego mieć za sobą porządną instrumentalną praktykę, a przynajmniej kilka lat edukacji (nie mówię tu o programach do „tworzenia” hitów hip-hopowych, tak jak nie mówię o tworzeniu wierszy na poziomie rymów *pisać-napisać*).

Tak... Zatem wróćmy do linii mety, gdzie pisarz i kompozytor szukają owoców swej twórczej aktywności.

Pisarz odpoczywa, bo skończywszy książkę może śmiało powiedzieć sobie i zainteresowanym, że jego dzieło już **istnieje**: uzyskało już swą ostateczną formę,

do której fizycznego wymiaru nic nie będzie można dodać. Książka jest społecznie pojmowana jako ciało stałe (którym przecież jest), zajmujące określone miejsce w przestrzeni.

A kompozytor?

Z punktu widzenia kompozytora może być trudno określić precyzyjnie linię mety w przebiegu procesu twórczego. Tekst utworu znajduje się między pierwszą akoladą a ostatnią podwójną kreską taktową, ale bądźmy szczerzy – nic tam nie brzmi. Czyli – jest, ale go nie ma (jeszcze). Cóż następnie? Następnie dochodzi (w praktyce różnie to bywa) do wydania utworu – bo okazuje się, że kompozytor, będąc jedynym twórcą, sam nie jest w stanie włączyć (*mettre en être*, chciałoby się powiedzieć) swego dzieła w obieg społecznej percepcji. Wydaną książkę obsłużyć użytkowo (czytelniczo) może już każdy, ale wydany (czyli w formie partytury) utwór – oczywiście jeszcze nikt.

No dobrze – dodajemy więc do tego równania wykonawców. Wobec naszego przykładowego kalibru (utwór symfoniczny) potrzebny tu będzie spory tłum specjalistów (orkiestra, z dodatkami typu fortepian, może i chór) oraz Pan Koordynator w postaci dyrygenta. Niby oczywiste, ale chciałbym podkreślić, że do tego momentu byt dzieła muzycznego traci do dzieła pisarskiego już dwie długości (zresztą długości nieokreślone, a więc nieraz pewnie i nieskończone). Orkiestra ćwiczy, dyrygent się narzuca, kompozytor się konfrontuje – wreszcie nadchodzi czas koncertu. Powiemy (zniecierpliwieni w przecuciu banału): oto owoc pracy kompozytora. Wreszcie utwór w wersji *audio*; słyszę go, więc *j e s t* (skoro książka zaczęła *b y ć*, odkąd tylko dało się ją przeczytać). Proszę bardzo: idziemy więc na koncert. Utwór brzmi. Społeczny odbiorca dowiaduje się, że owoc twórczości kompozytora jest mianowicie taki oto. Po zakończeniu prezentacji, po wybrzmieniu tak zwanych ostatnich dźwięków – odbiorca wychodzi z sali koncertowej i – gdzie jest utwór?

Tylko proszę nie mówić, że w życzliwej pamięci słuchacza. W pamięci słuchacza (życzliwej czy nie) jest co najwyżej pamięć utworu – a po prawdzie, to raczej coś na kształt pamięci swego *w r a ż e n i a* z utworu. Samego utworu ciągle w zasadzie jak nie było, tak nie ma... Nie: był, ale go już nie ma... Też nie? Był zaiste nieuchwytny..

Ojej, wielkie rzeczy – powiecie – wybrzmiało i znikło?, wróciło w nicość? Otóż i pan reżyser dźwięku wraz z szefem studia nagraniowego i kimś z wytwórni płytowej. Kompozytor podaje rękę; tu podpis, tam mikrofon, parę długich dni nagraniowych i utwór uwieczniony na płycie! Może zatem wreszcie znaleźliśmy ostateczną formę istnienia dzieła muzycznego, oczekiwany owoc pracy kompozytora?

Może tak, może to ten srebrny krążek. Wreszcie jakieś ciało stałe, wreszcie coś, co można *m i e ć*, jak się ma książkę. Wreszcie dzieło muzyczne dogoniło dzieło pisarskie. Tak?

No bo ja uważam, że nie – przynajmniej w pewnym sensie. W sensie prywatnym, w którym każdy może sobie poczytać książkę i posłuchać płyty – nawet bym się

zgodził (pominąwszy kwestię różnicy odbioru dzieła muzycznego z płyty w zależności od jakości odtwarzacza). Ale w sensie recepcji publicznej, w sensie bytu socjologicznego?

5. Milczenie owoców

Wystarczy spojrzeć do internetu. A najlepiej – na blogi, te nieoszukiwalne sensory zainteresowania odbiorcy. Wpiszmy nazwisko dowolnego żyjącego polskiego pisarza/pisarki, a następnie nazwisko dowolnego żyjącego (w miarę równieśnego z poprzednim twórcą) kompozytora (przy wpisywaniu konkretnych tytułów będzie jeszcze znamiennej). Według moich szacunków – przy znanych nazwiskach średnio mniej więcej 3:2 dla tego pierwszego. Przy mniej znanych – widełki jeszcze większe. Skąd takie statystyki?

Ano – znad tych ognisk, z prostych, odruchowych konwersacji, z zainteresowań odbiorcy tym, o czym da się pogadać, powymieniać poglądy, zetrzeć w pojedynku obiektywnych prawd. Sprężenie zwrotne – owoc jest tym ładniej wyrośnięty, im liczniejsi chcą go posmakować. Dramat rynkowości sztuki? Niekoniecznie; może raczej właśnie kwintesencja różnicy między muzyką i literaturą, a przy najmniej istotny jej wymiar. To, że na współczesną literaturę (powiedzmy – polską) poluje, z różnych powodów, potencjalny *każdy z nas*, a na współczesną muzykę (konsekwentnie powiedzmy – polską) może garść potencjalnych festiwalowiczów – to nie musi być efekt jakiejś kapitalistycznej niesprawiedliwości, która winna jest temu, że dzieło jednej kreacji jest (okazuje się) rynkowo bardziej nośne, niż innej. Równie dobrze można to zrzucić na uniwersalność mechanizmów poruszających literaturę i hermetyczność mechanizmów poruszających muzykę (jednak o charakterze tej hermetyczności – o ile istnieje obiektywnie – nie czas dzisiaj pisać). Ja po prostu, skacząc od jednego do drugiego okularu mego mikroskopu, od analizy ontologicznej dzieła literackiego do analizy ontologicznej dzieła

Ja po prostu, skacząc od jednego do drugiego okularu mego mikroskopu, od analizy ontologicznej dzieła literackiego do analizy ontologicznej dzieła muzycznego, widzę, że ich istota skazuje je na zupełnie odmienne formy istnienia, na odmienny sposób funkcjonowania w świadomości odbiorcy masowego.

ła muzycznego, widzę, że ich istota skazuje je na zupełnie odmienne formy istnienia, na odmienny sposób funkcjonowania w świadomości odbiorcy masowego. A zatem można by wręcz powiedzieć, że książka i utwór nie są nazwami równoległych, porównywalnych etapów twórczości odpowiednich twórców. Są w innych miejscach; dzieło literackie względem pisarza *n i e* jest tym samym, co dzieło muzyczne względem kompozytora. *Ergo* – nie same dzieła, lecz już wręcz **odbiór** dzieła literackiego jest psychologicznie, merytorycznie (analitycznie), społecznie i estetycznie czymś innym, niż odbiór dzieła muzycznego. Doprawdy, nie miałbym śmiałości kazać im startować w tej samej dyscyplinie. A dyscyplina o nazwie „recepcja społeczna” ma takie zasady, że dzieło muzyczne nie tyle przegrywa w przedbiegach, co nieraz w ogóle nie odnajduje drogi z szatni na bieżnię. Niech będzie, że może trochę dlatego, iż nie dysponuje czymś takim, jak „barwy narodowe” i nie przepada za grą zespołową i etosem drużyny, tak podatnym na ideologizację – ale nie tylko. Istnieje w innych częstotliwościach społecznych – i jeśli zamarzy sobie być odbieranym we wszystkich dostępnych zakresach (jak to potrafi literatura), to staje się popem i nawet jeśli się w tym celu przekwalifikowuje, to się automatycznie dyskwalifikuje i nie zostaje z niej prawie nic poza konkursem strojów, czyli – w sferze oddziaływania społecznego – z zawodniczki zmienia się w cheerleaderkę.

6. Dżem

Czy w tej konkurencji – niezwykle przecież ważnej z punktu widzenia egzystencji sztuk w paśmie społecznego odbioru – zawsze już dawać się będzie muzyce we znaki taka dysproporcja?

Paradoksalnie z pomocą może przyjść czynnik, który – choć wciąż jeszcze często postrzegany negatywnie w sensie estetycznym – może okazać się katalizatorem podobnych asymetrii ról: eskalacja komunikatu w sferze napięcia 'czytelność–prostota kontra epatowanie–wybujałość'. I (pozornie) wolny wybór odbiorcy w tym zakresie.

Żyjemy w czasach eskalacji, w świecie-*plus*. Język otaczającej nas rzeczywistości aż wibruje od figur przesadnych, nadmiernych i ponadnormalnych, aż się człowiek obawia, czy zdoła coś zdołać na poziomie obśmianego standardu, wykpionej normy, klasycznie, zwyczajnie. Żyjemy w dobie eskalacji; tworzymy coraz więcej zrywających się ze smyczy golemów – wśród nich ucieka nam też użyteczność komunikatów artystycznych, coraz liczniej zbiegłych lub celowo, czy też pod przykryciem ideologii, wypuszczanych ku ucieście bądź wyższemu celowi. Jeden za drugim rozmaite owoce naszej cywilizacji przerastają wymiary celów swej egzystencji, do której je powołano (wymyślono) – zjawisko to zdaje się rozciągać od konkretnego sprzętów, poprzez umowę obyczajową aż po abstrakcję sztuk.

Tak jak na przykład samochód – powołany do istnienia dla przemieszczania się – może (technologicznie rzecz biorąc) poruszać się szybciej, niż reagują zmysły odpowiedzialnego za sens jego użytkowania; tak jak fotografia – powołana do istnienia celem dokumentowania rzeczywistości – oferuje w pakiecie bogatszy wachlarz kolorystyczny, niż nasze oko postrzega i potrzebuje do wizualizowania tej rzeczywistości; tak jak ubiór z konieczności aspirował do rangi pseudo-sztuki, stając się modą, która – powołana do istnienia w imię estetykalizacji niezbywalnej konieczności okrywania ciała – stara się być przede wszystkim atrakcyjna w kontekście pozaspołecznym (np. poprzez prowokację); tak jak określająca świat wartości tożsamość socjologiczna – pojęcie jeśli nawet nie (jak ktoś mógłby chcieć polemizować) cenne samo w sobie, to przynajmniej kapitalne dla rozumienia historii – próbuje przekroczyć samo siebie i udowodnić, że go nie ma; jak informacja – niegdyś przydatna przede wszystkim odbiorcy, i tą potrzebą warunkowana i powoływana do istnienia – dociera teraz doń szybciej i obficie, niż (ewentualnie) zainteresowany zdąży zacząć potrzebować – tak i wreszcie sztuka, powstała z potrzeby komunikowania nieoczywistego, nabrała ambicji niekomunikowania-niczego-określonego (uszywnionego obiektywnym przekazem), dekonstrukcji, no i w efekcie literatura, narodzona z potrzeby komunikowania treści, na naszych oczach zaczyna sobie pozwalać na zaprzeczenie tej funkcji, aspirując już w tym czy tamtym epizodzie współczesności do niekomunikowania treści (dadaizm, zgraficyzowana i zdekonstruowana poezja E. E. Cummingsa) lub komunikowania jej niejako w poprzek swej dotychczasowej morfologii i funkcji, czyli nad-komunikowania (literatura *oulipo*, tekst otwarty, wulgaryzacja jako chwilowy walor, ten zaś jako cel *eo ipso*, itd.).

I tu akurat muzyka... nie musi eskalować, żeby wyjść poza poziom podstawowej funkcji, bo już podstawowa, wyjściowa funkcja muzyki jest *meta*, *off*, *plus* i ogólnie społeczna – nie daje się zamknąć w tym czy tamtym kontekście i pojęcie eskalacji jest w jej rozwoju nerelevantne; i to dlatego jej przejawy, owoce (tj. utwory), choć niby adresowane do społeczeństwa odbiorców, to operują w sferze prywatnego abstraktu, niedającego się rozsądnie komentować *in publico*, powyżej poziomu dyskursu o rozumieniu i współinterpretowaniu. (No, chyba że założymy, że muzyka właśnie już swój kryzys tożsamości przeszła (serializm/aleatoryzm?), a może wciąż jeszcze przechodzi...).

Na tym poziomie, na tych wysokościach odbiór społeczny przestaje być widoczny jako punkt odniesienia w procesie twórczym. Na tym poziomie literatura może już spotkać się (porównywać się) z muzyką, a jej owoc jako byt socjologiczny (powieść, wiersz, felieton) mógłby już spokojnie podać rękę owocom kompozycji (w sensie muzyki o przeznaczeniu innym niż pop): uzyska tam taki stopień abstrakcji (nieliteratowości), że nie będzie odtąd musiał szukać przeznaczenia i odczytu u odbiorcy, lecz realizowałby się sam dla siebie i przez siebie, aż do autograwitacyjnej implozji.

Aż w końcu przestałby być literaturą.



A tego byśmy nie chcieli. Wracamy zatem do momentu sprzed wizji wzorca ewolucyjnego i apelujemy: niech muzyka rodzi symfonie i pieśni, niech literatura rodzi powieści i wiersze – tak!, zamiast wmawiać człowiekowi (tak przecież łatwo dającym się dzisiaj zwodzić), że właśnie owe formy i treści przekroczyła i porzuciła – i niech lepiej jak ognia unika czynności jałowych, *glamourowych*, estetycznie pustych. W ich efekcie przed naszym nosem powstaje „Współczesna” (jej społeczny bilans to nadprodukcja owoców, rodząca dramatyczne pytanie: „Jakżeż je wszystkie sprzedać!”), a rozwiązanie znajdująca nie w ambicji poszukiwania wysokiej jakości bezwzględnej, lecz w marketingu), drżąca marmolada, w której sądy o autentyczności owoców grzęzną w wątpliwościach tak głębokich, że nawet nawigacyjne instrumentarium krytyki daje nieraz sprzeczne odczyty.

Zarówno owoce literatury, jak i owoce muzyki trafiają na obłąkany jarmark pod bezradnym, coraz bardziej zdeorientowanym mikroskopem, i natychmiast w kontakcie z płaszczyzną społecznej interpretacji ich artystyczne role się rozwidlają: z każdego z nich zostaje tyle, ile ma w aspekcie socjologicznym, tyle, ile da się zinterpretować (i to za wszelką cenę, czyli najprostszy interpretacyjnymi odruchami) i zaadresować do poziomu *pop*. Owoc-książka da się zważyć i zmierzyć natychmiast, a smak jest opisany w blurbie na okładce, żeby się konsument przypadkiem nie pomylił, nie wypadł z przegródki targetu; zaś owoc-symfonia – nie. I oba na tym procesie zyskują i tracą tyle samo, oczywiście więcej w sferze *pop*, jak sądzę. Dlatego pewnie na poziomie rynkowym, czyli w społecznej fazie istnienia, konsumpcja owoców literatury, jako zjawisk socjologicznie uniwersalnych, przeżywa dobrobyt, zaś konsumpcja owoców muzyki (poważnej), jako zjawisk socjologicznie hermetycznych, przeżywa regres.

I pewnie tak musi być. Pozostaje tylko zacisze domowe, dobry mikroskop i wola odbiorcy, by na próbę we własnym zakresie obierać owoc literacki aż do poziomu czystej wartości, aż do miąższu, bez coraz grubszej skóry ideologii i pozoru, w której wychodzi ze szklarni, zaś owocowi muzycznemu – rozbijając skorupę i rozhermetyzować go ostatecznie aż do wrażliwego na interpretację wnętrza, które może nie rozpadnie się po obnażeniu z intencji kompozytora. Po to właśnie mamy mikroskopy, a w nich regulację ostrości. Tu trzeba nastawić ostrość maksymalną, bo w przeciwnym razie nie tylko niczego nie ocenimy (blokując w miarę obiektywną interpretację na poziomie odbioru społecznego), ale i z czasem nauczymy się nie próbować oceniać w ogóle. A wówczas – przed okularami wybuchnie nam wezbrany balon dżemu, fermentującego od kilku dekad ponowoczesności.

Łukasz Sawicki



Armia, *Freak*,
Isound Labels 2009

Totalny dziwak

O co chodzi z tą płytą? – takie pytanie prawdopodobnie zadaje sobie większość fanów Armii po odsłuchaniu najnowszego albumu zespołu zatytułowanego *Freak*. Bo *Freak* to „dziwak”. Ktoś, kto chce być inny niż wszyscy, nieszablonowy. I udaje mu się to wyśmienicie! Co więcej, ów dziwak nie dba o to, co pomyślą o nim inni, nie schlebia gustom masowego odbiorcy, pewnie i z podniesioną głową kroczy ścieżką, którą sobie obrał. Nawet, jeśli sam do końca nie jest pewien, dokąd ta ścieżka go zaprowadzi.

O tej płycie trudno jest pisać w sposób konwencjonalny. Armia właściwie od początku swojego istnienia była przez słuchaczy, krytyków, a także samych muzyków

określana mianem zespołu „bajkowego”. I nie odnosiło się to jedynie do wręcz mistycznych tekstów wokalisty, Tomasza Budzyńskiego. W muzyce Armii, czy był to ekspresyjny punk rock, czy ciężkie, zahaczające o metal dźwięki, zawsze istniała pewnego rodzaju przestrzeń, przestrzeń, która nadawała utworom lekkości i łagodności. *Freak* udowadnia, że zespół nadal podąża tą drogą. Bo to także płyta „bajkowa”. Z tą różnicą, że poprzednia „bajkowość” miała w sobie coś z aury dziecięcych opowieści, a ta najnowsza płyta to raczej bajka dla dorosłych.

Gdyby ktoś chciał określić, czym omawiany album różni się od poprzednich dokonań zespołu, musiałyby chyba napisać ba-

nalnie: wszystkim. Ale przecież i banał może trafiać w sedno. I właśnie tak jest w tym przypadku. Jak wspomniałem, dziwak musi być inny od wszystkich. Musi zaskakiwać. A więc, po pierwsze, nietypowo dla zespołu, wszystkie teksty są w języku angielskim. Po drugie, kolejne utwory były komponowane w wyjątkowy sposób. Podstawą kompozycji stały się motywy grane przez perkusję i gitarę basową, a nie, jak to bywa najczęściej w muzyce rockowej, gitarowe riffy. Po trzecie, w składzie zespołu pojawili się muzycy, którzy nie grali już z Armią od wielu lat – Sławomir Gołaszewski (śpiew, ale też m.in. okaryna i saksofon) oraz Robert Brylewski – tu głównie jako gitarzysta, ale też wokalista i (jedyne w swoim rodzaju, oryginalne) klawiszowiec – chyba najważniejsza postać polskiej sceny niezależnej.

To wszystko musiało zaowocować płytą niezwykłą, płytą, którą zespół ma szansę pozyskać nowych odbiorców, ale też, jeśli wolno sobie pozwolić na pesymizm, może wielu fanów stracić. Dlaczego? Bo nie znajdziemy na niej kompozycji, do których zespół przyzwyczaił słuchaczy. Jedynym pomostem łączącym *Freaka* z poprzednią twórczością Armii jest chyba tylko przesterzoność, o której była już mowa. Tu jednak zespół osiąga ją w nieco inny sposób niż dotychczas. Dostajemy osiem rozbudowanych utworów. Rozbudowanych przede wszystkim pod względem aranżacji. Wśród instrumentów prym wiodą, co nie dziwi, gdy jest się świadomym wspomnianego sposobu komponowania, perkusja i bas. To one, posilkowane często gitarą rytmiczną, „napędzają” zespół, motorycznymi, czasem wręcz transowymi rytmami, tworząc wyśmienity, „gęsty” podkład pod improwi-

zacje gitar, klawiszy czy instrumentów dętych. Te zaś grają, rzecz można, nieobliczalnie, jednak nad wyraz harmonicznie i spójnie. Słuchacz nie powinien starać się przewidzieć kolejnych dźwięków, bo z pewnością mu się to nie uda. Gdyby pokusić się o definicję muzycznej zawartości *Freaka*, to chyba określenie jazz (jazz-rock?) z punkową pulsacją byłoby tym najodpowiedniejszym, ale jednak nie w pełni wystarczającym.

Skojarzenia jazzowe pojawiają się przede wszystkim w związku z licznymi improwizacjami instrumentalnymi, w których prym wiodą saksofony (Łukasz Klucznik, Marek Pospieszalski oraz wspomniany Sławomir Gołaszewski). Już od pierwszego utworu (*Home*) wręcz „atakują” słuchacza napastliwymi, wzbudzającymi niekiedy nawet przerażenie, dźwiękami. Świsty i gwizdy, które się z nich wydobywają, każą zapytać, czy to rzeczywiście gra saksofon. Takie wykorzystanie instrumentu prowadzi nie tylko biegłości i wirtuozerii muzyków, ale i ich olbrzymiej (czy nieograniczonej?) wyobraźni.

Jednak poszczególne instrumenty zamieniają się często rolami. Czasem to saksofony tworząc zwartą „ścianę dźwięku”, stają się częścią sekcji rytmicznej i pozwalają wypowiedzieć się przesterowanemu gitarom czy subtelny klawiszom (*You know I am*). Zdaje się, że zespół chce przebić się „na drugą stronę” – wyjść z ciasnych ram muzyki rockowej i podążać w kierunku muzyki totalnej, nieskrępowanej żadnymi konwencjami (*Break out*). Pomagają mu w tym natarczywe i hipnotycznie monotonne rytmy perkusji (Tomasz „Kreuz” Krzyżaniak), które są w końcu zmuszone ustąpić miejsca leniwie rozprzestrzeniają-

cym się dźwiękom gitary *slide* (Rafał „Frantz” Giec). Odbiorca zaczyna zauważać, że oto wysłuchuje pewnej historii – historii przemiany, odrodzenia. Słyszy energiczną perkusję i już widzi siebie gnającego wraz z maszynistą Grottem (*Grot the engine driver* – utwór inspirowany opowiadaniem Stefana Grabińskiego) pociągiem, który nie zatrzymuje się na żadnej stacji, a jego celem jest po prostu szaleńczy pęd. Ów pęd jest jak wprawiający w ekstazę narkotyk – pojawiają się znów gitary powtarzające uparcie ten sam motyw, ale już spokojniejszy, bardziej radosny, uzupełniany przez pogodnie wyśpiewywany refren „I’m so green...” w sposób taki, w jaki śpiewałby pewnie Tolkienowski bohater, Tom Bombadil (*Green*). „This is a freak, this is a wonder” – być dziwakiem to właściwie wyróżnienie, to cud (*Freak*). Muzyka się uspokaja, choć jeszcze słyhać delikatne drżenie. Ale to nie strach, to raczej ekscytacja. Wszystkie instrumenty pozwalają sobie na długie chwile wytchnienia. Przecież są w „Krainie Popołudnia” – bardzo leniwej krainie (*In the land of afternoon*). Saksofony i gitary swobodnie błądzą, co jakiś czas napotykając siebie. Wdają się wtedy w krótką pogawędkę, żeby po chwili pójść dalej w swoją stronę. Historia dobiega końca. Słuchacz jest już „po drugiej stronie” (*The other side*). Wypowiadają się kolejne instrumenty. Znów gitara *slide* oraz klawisze budują harmoniczne przestrzenie. W ten sposób wprowadzają wzmacniane basem i perkusją saksofony, które w końcu przejmują inicjatywę i przechodząc z głównej melodii utworu w krótką improwizację, kończą płytę.

Przewodnikiem w tej „krainie dziwaków” jest wokalista Tomasz Budzyński. Ale

przewodnikiem nienachalnym, dyskretnym. Wyśpiewywane przez niego w języku angielskim (w pierwszej chwili może drażnić nie najlepszy akcent wokalisty, ale po chwili dochodzimy do wniosku, że właśnie taki, a nie inny powinien być) teksty nie są jednak na tej płycie najważniejsze. Starają się nadażyć za muzyką, stać się jej dopełnieniem. Zespół zdecydował się na interesujący zabieg umieszczenia w książeczce dołączonej do albumu o wiele bardziej rozbudowanych tekstów niż te, które słyszymy z głośników. Jest to jakby rekompensata dla słuchacza, którego nie zadowala „minimalistyczna” forma śpiewanej liryki. Co więcej, mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju przekładem jednego języka sztuki na inny (muzyki na literaturę), bo oto każdy utwór jest (też po angielsku) szczegółowo opisany. Już z lektury tych tekstów możemy „dowiedzieć się” (słowa tego należy używać raczej umownie, ponieważ poetycka forma owych opisów pozostawia jednak wyobraźni dużą swobodę), jaka będzie struktura utworów, jakie role przydzielono poszczególnym instrumentom. W tym miejscu warto wspomnieć o wysmakowanej graficznie, barwnej okładce albumu autorstwa Tomasza Budzyńskiego – z wykorzystanym fragmentem obrazu Jo-

ana Miró. *Freak* to z pewnością płyta dojrzała i jednocześnie w każdym calu dopracowana. To płyta, którą mogą nagrać tylko doświadczeni, świadomi swoich dążeń muzycy. Obawiam się jednak, że ponieważ to album trudny w odbiorze, więc, niestety, na sukces komercyjny raczej nie należy tu liczyć. Być może taką właśnie cenę trzeba zapłacić za dojrzałość.

Pan Lolek Pana Bolka

Bolesław Polnar



Krzysztof Tarka

Inkorporacja, federacja czy współistnienie?

Stworzenie regionalnego związku (federacji) państw leżących pomiędzy Bałtykiem, Morzem Czarnym i Adriatykiem zajmowało poczesne miejsce w polityce rządu polskiego w okresie II wojny światowej. Projektowany blok, obok Polski, obejmować miał przede wszystkim Czechosłowację, Litwę, Węgry, Jugosławię, Rumunię. Będąc filarem pokoju w powojennej Europie, stanowił również jeden z podstawowych fundamentów bezpieczeństwa Polski. Federację postrzegano też jako klucz do uznania przez Zachód dominującej pozycji Polski na obszarze między Niemcami a Rosją. Już na posiedzeniu Rady Ministrów RP 10 października 1939 roku generał Władysław Sikorski wśród polskich celów wojny wymienił „konieczność nie tylko rozbitcia Niemiec, lecz również utworzenia w Centralnej Europie ośrodka z Polską na czele, który mógłby być przeciwagą i Niemcom, i Rosji”.

Myśląc o powojennej organizacji państw mniejszych w Europie, władze polskie stanęły również przed koniecznością rozwiązania kontrowersji w stosunkach z Litwą. W grę wchodziły trzy zasadnicze warianty: inkorporacja Litwy, federacja polsko-litewska bądź istnienie dwóch niezależnych i suwerennych państw – Polski i Litwy. W Minister-

stwie Spraw Zagranicznych nie było zwolenników pierwszego rozwiązania. Takie głosy napływały natomiast z okupowanego kraju. W rządzie na emigracji miano natomiast nadzieję, że uda się skłonić Litwinów do idei federacji z Polską bądź przynajmniej uzyskać ich przychylną dla ogólnych planów federacyjnych w Europie Środkowo-Wschodniej.

★★★

Zaledwie trzy dni po zajęciu Wilna przez Litwinów, 31 października 1939 roku, minister spraw zagranicznych August Zaleski spotkał się w Paryżu z posłem litewskim we Francji Petrasem Klimasem. Charakterystyczne, że szef polskiej dyplomacji nie poruszył w rozmowie z dyplomatą litewskim kwestii wileńskiej. Zaleski wyraźnie unikał zagadnień drażliwych dla Litwy. Jedyne postulat, jaki wysunął, sprowadzał się do chęci nawiązania stałej łączności z władzami litewskimi. Nawiązując w pierwszych tygodniach wojny kontakt z Litwinami, w rządzie polskim już wtedy liczone, iż w dalszej perspektywie możliwa będzie zasadnicza zmiana wzajemnych relacji.

Świadectwem zainteresowania Litwą była uchwała Komitetu Ministrów dla Spraw Kraju z 15 listopada 1939 roku. Zalecano w niej, by „nie przesądzając przyszłej formy współżycia obu państw i narodów, podtrzymywać i rozwijać jak najlepsze stosunki z Litwinami”. Chcąc przyciągnąć Litwę do wzajemnej współpracy, za pożyteczne uznano wykazywanie Litwinom doraźnych korzyści, jakie mogłoby uzyskać jako członek związku państw Europy Środkowo-Wschodniej. W tym celu postulowano wykorzystywać jak najszerszej „obawy Litwy w obliczu Niemiec i Rosji Sowieckiej”.

O zamiarach rządu polskiego wobec Litwy oraz o koncepcjach porozumienia regionalnego nieoficjalny przedstawiciel rządu polskiego w Kownie, profesor Adam Żółtowski, 30 grudnia 1939 roku poinformował szefa litewskiej dyplomacji Jouzasa Urbšysa. Przekazując propozycję ministra Zaleskiego nawiązania bliższych kontaktów pomiędzy obydwoma państwami, Żółtowski zaznaczył przy tym, że program rządu polskiego w stosunku do Litwy „wychodzi znacznie poza ogólnikowe życzenia przyjaznych stosunków”. Dodał, iż strona polska „pragnie na przyszłość najściślejszej i najżywszej współpracy” z Litwą. Dla rządu RP strategicznym celem było „stworzenie na wschodzie Europy grupy państw zdolnej do realnego zapobieżenia powtórzeniu się nowej katastrofy”. Żółtowski zapewnił Urbšysa, iż ze strony Polski nie ma żadnych zamysłów „ujarzmienia kogokolwiek, lecz jest oczekiwana możliwość oparcia się o obu naszych sąsiadów od północy i południa, zagrożonych tymi samymi, co my niebezpieczeństwami” (chodziło oczywiście o Litwę i Czechosłowację). Polskie propozycje nie wzbudziły zainteresowania w Kownie. Szef litewskiej dyplomacji wykluczył możliwość nawiązania oficjalnych stosunków dyplomatycznych z Polską, nie był też zainteresowany projektem

Krzysztof Tarka,

ur. 1965. Profesor w Instytucie Historii Uniwersytetu Opolskiego. Specjalizuje się w historii najnowszej. Jest autorem wielu publikacji naukowych, m.in. *Litwini w Polsce: 1944–1997*; *Mackiewicz i inni. Wywiad PRL...; Polonia w Wielkiej Brytanii 1918–1939*. Mieszka w Opolu.

„Małej Ententy”. Sugerując naciski Niemiec i Związku Sowieckiego, podkreślił, iż „całą racją stanu Litwy obecnie jest to, żeby przetrwać”. Litwini zawsze nieufnie patrzyli na propozycje związku z Polską. Z drugiej strony powściągliwość rządu polskiego w kwestii wileńskiej (Żółtowski dyplomatycznie nie podjął tego tematu) mogła dawać poczucie „zalegalizowania” przyłączenia Wilna do Litwy.

Już w pierwszych miesiącach wojny rząd polski zarysował koncepcję związku (federacji) państw Europy Środkowo-Wschodniej. W jej ramach pojawiła się też myśl o daleko idącej współpracy Polski i Litwy. Choć nie określono tego wprost, to widoczna była również tendencja do przypisywania Polsce kluczowej pozycji w przyszłym związku. W exposé, wygłoszonym na posiedzeniu Rady Narodowej 28 marca 1940 roku, minister Zaleski stwierdził, iż „państwa bałtyckie oraz Litwa, w momencie, gdy chwilowo zabrakło w Europie Środkowej siły zbrojnej Polski, zmuszone zostały do wyrzeczenia się swej niezależności”. Szef MSZ, pocieszając się, podkreślił: „Mamy nadzieję dla tych państw, że stan ten jest przejściowy i że powrót Polski do dawnej jej potęgi da tym narodom możliwość odzyskania niepodległego bytu”. Litwini swych nadziei na przyszłość nie wiązali jednak z wielką i silną Polską. Przekonanie o przyszłej potędze Polski okazało się też być „pobożnym życzeniem” szefa polskiej dyplomacji.

Jeśli minister Zaleski postrzegał Polskę jako czynnik ważny, jeśli nie wręcz decydujący, w Europie Środkowo-Wschodniej, to dalekie były mu plany aneksji czy inkorporacji Litwy do Polski. W kręgach polskiej emigracji politycznej we Francji nie było jednak pełnej jedności, jeśli chodzi o politykę litewską. Nie wszystkich przekonywała opinia ministra Zaleskiego o konieczności, a zwłaszcza możliwości harmonijnej współpracy polsko-litewskiej po zakończeniu wojny. Świadczyły o tym różnice, jakie uwidoczniły się podczas dyskusji na posiedzeniu Komitetu Ministrów dla Spraw Kraju 24 kwietnia 1940 roku. Przewodzący obradom generał Kazimierz Sosnkowski stwierdził: „Jeżeli chodzi o rozwiązanie zagadnienia Litwy, to mamy trzy ewentualności: albo aneksja, albo unia, albo odebranie tego, co było nasze przed wojną”. Nadzieje na pojednanie i porozumienie z Litwą rozwiewał przybyły z Kowna Żółtowski. Po czterech miesiącach pobytu na Litwie jednoznacznie stwierdził: „Nie ulega wątpliwości, że iluzji sobie robić nie trzeba. [...] Dla Litwinów wrogiem numer 1 jest Polska i polskość”.

Wiosną 1940 roku zaostreniu uległy stosunki sowiecko-litewskie. Niebawem (formalnie 3 sierpnia) Litwa stała się kolejną republiką sowiecką. Opowiadając się za utrzymaniem przedwojennego *status quo*, rząd polski przeciwny był aneksji Litwy przez Związek Sowiecki. Dyskutując nad tezami polskiej polityki zagranicznej, członkowie Komitetu Politycznego Ministrów (Sosnkowski, Zaleski, Marian Seyda, Stanisław Kot i Stanisław Stroński) 30 lipca 1940 roku jednomyślnie uznali „konieczność bardzo silnego podkreślenia naszego kategorycznego stanowiska w sprawie niepodległości Litwy i polskości Wileńszczyzny”.

Podczas narady u prezydenta Władysława Raczkiewicza, 17 sierpnia, premier rządu wniósł pewne poprawki i uzupełnienia do uchwały Komitetu Politycznego Ministrów. W sprawie państw bałtyckich generał Sikorski dodał sformułowanie o tym, iż „Polska

powinna być w przyszłości gwarantem niepodległości tych państw i otaczać je opieką w ramach wspólnych celów gospodarczych”. W trakcie dyskusji odmienne zdanie wyraził minister skarbu oraz przemysłu i handlu Henryk Strasburger. Na podstawie dotychczasowych kontaktów z Litwinami trzeźwo stwierdził: „Chęć znalezienia drogi porozumienia z Litwą była i jest zawsze jednostronną – tylko ciągle zabiegamy w tym kierunku i wbijamy Litwę w megalomanię”. Minister Stanisław Stroński przechodząc do spraw litewskich, przychylił się do poprawki wniesionej przez premiera rządu. Podkreślił przy tym: „Musimy pozostać wierni naszej dziejowej opiece nad Litwą”. Dodał: „W dyskusji wysuwano sprawy, że polityka Litwy waha się pomiędzy dwoma alternatywami wrogimi Polsce – porozumienia Litwy z Rosją lub porozumienia z Niemcami. Nie możemy spuszczać z oka alternatywy trzeciej – podkreślił Stroński – porozumienia naszego z Litwą”. Generał Józef Haller stwierdził zaś nieco bezpretensjonalnie: „Musimy leżeć do trwałego związku Litwy z Polską”. Mimo zróżnicowania poglądów w sprawie litewskiej większość członków rządu opowiadała się za współpracą i bliskim związkiem z Litwą. Potrzeba było jednak do tego chęci dwóch stron. Litwinom chodziło zaś o zdobycie (utrzymanie) Wilna, a nie o federację z Polską. Podsumowując dyskusję, prezydent Raczkiewicz podkreślił: „Nie można zignorować sprawy litewskiej. Choć stosunki nasze się nie układały, nie należy niczego zaniechać dla ich ułożenia. Wynika to z naszej racji stanu. Oczywiście chodzi tu nie o Litwę sowiecką lub proniemiecką”. Usilne dążenie do porozumienia i współpracy, a z drugiej strony pewien paternalizm, wydają się dominującymi elementami polityki rządu RP wobec Litwy.

W wytycznych polskiej polityki zagranicznej przyjętych na posiedzeniu Komitetu Politycznego Ministrów 24 sierpnia 1940 roku postanowiono: „Przyjazne współzycie z Litwą jest stałym celem polityki Polski, dbałej o niepodległy byt Litwy, a również przynależność do Litwy ujścia Niemna w Kłajpedzie, zajętej przez Niemcy, uznana jest w Polsce za słuszną”. Do stosunków z Litwą rząd polski przykładał szczególną wagę. W wytycznych podkreślono, iż „należy korzystać z każdej sposobności, by obecnie okazywać Litwie jak największą przychylność”. Starając się skierować zainteresowanie Litwy ku Kłajpedzie, niewątpliwie liczone, iż tym sposobem uda się ominąć drażliwą sprawę Wilna. Ewentualne zainteresowanie Litwy Kłajpedą, a w konsekwencji powstanie kwestii spornych w relacjach litewsko-niemieckich, skłaniałoby Litwinów do szukania poparcia i oparcia w Polsce. Tym samym poprawie uległyby stosunki polsko-litewskie. Przy pominięciu sprawy wileńskiej rząd polski gotowy był bowiem do najściślejszej współpracy z Litwą.

Projekty związku państw w Europie Środkowo-Wschodniej, którego trzon miały stanowić Polska, Czechosłowacja i Litwa, zawierały coraz bardziej konkretne rozwiązania. 27 listopada 1940 roku opracowano tezy do zagadnienia federacji środkowoeuropejskiej. Jej podstawą miała być unia bądź federacja (określeń tych używano wymiennie) polsko-czechosłowacka rozszerzona następnie o Rumunię, Węgry, Jugosławię. Postulowanym celem takiego związku państw było stworzenie wału ochronnego pomiędzy Niemcami z jednej a Związkiem Sowieckim z drugiej strony. W tezach zaznaczono rów-

niez, iż unia polsko-litewska „zahacza o zagadnienie rosyjskie i wymaga osobnego traktowania”. Litwy nie chciano też postrzegać jako pełnoprawnego członka przyszłej federacji. Polacy uważali bowiem, iż „Przy federacji polsko-czechosłowackiej wysuwa się po stronie Czechosłowacji problem słowacki, po stronie Polski problem litewski”. W związku z tym rozważano, „Czy wprzegać Słowację i Litwę bezpośrednio w organizację federacyjną, tj. czy nadać federacji polsko-czechosłowackiej z góry charakter wielostronny, federacji trzech, względnie czterech państw: Polski, Czech, Słowacji i Litwy, czy też problem litewski, względnie słowacki, rozwiązać wewnętrznie w ramach państwa polskiego, względnie Czechosłowacji”. Mimo argumentów przemawiających za pierwszym rozwiązaniem zaznaczono: „W interesie uproszczenia ustroju federacyjnego i wyeliminowania źródeł ewentualnych sporów i licytacji wśród członków federacji byłoby uprzednie związanie Słowacji z Czechami, które występowałyby w federacji jako jeden partner i ewentualne związanie Litwy z Polską, które występowałyby w federacji również jako jeden partner”. Jeśli liczone, że takie rozwiązanie zaakceptują Litwini, to mylono się, i to bardzo.

Jeszcze przed końcem roku (16, 17 i 19 grudnia 1940 roku) na forum Rady Narodowej doszło do burzliwej debaty w sprawie litewskiej. Ujawniły się w niej różne poglądy na charakter i formy przyszłych relacji z Litwą. Przedstawiciel Stronnictwa Pracy Michał Kwiatkowski zaznaczył: „Na ważność problemu litewskiego wskazuje cała nasza przeszłość. [...] Doświadczenie przeszłości wykazało przede wszystkim, że Litwa jako samodzielne, niepodległe państwo [...] istnieć nie może. [...] Zarówno nasza przeszłość dawna, jak i najświeższa wykazały, że Litwa nie jest tylko krajem złączonym z nami tradycją kultury, tradycją przeszłości, ale że to jest kraj strategicznie niesłychanie ważny dla Polski”. Ze względu na bezpieczeństwo Polski Kwiatkowski za optymalne rozwiązanie uznał jakąś formę protektoratu Polski nad Litwą: „Gdyby Polska miała pewne prawa na Litwie, to Niemcy nie tak łatwo mogliby wykonać ruch oskrzydający swoją armią *via* Prusy Wschodnie na Brześć Litewski, a potem na Warszawę”. Przechodząc do kwestii terytorialnych, podkreślił: „Darowanie Kłajpedy, dominującej nad ujściem Niemna, bez wszystkiego Litwie nie jest koniecznie podyktowane dobrze zrozumianymi i przemyślanymi interesami Polski. [...] My nie możemy ogłaszać żadnego *désintéressement* w stosunku do takiego, czy innego kawałka wybrzeża bałtyckiego, bo od tego wybrzeża zależy przyszłość Narodu i Państwa Polskiego”. Na zakończenie dodał, iż pragnie „iść na wielkie koncesje dla Litwy [w sprawie Kłajpedy], która będzie złączona federacją z Polską, ale póki to nie jest dokonane, to ja nie będę moich atutów kładł na stół i rozdawał na wszystkie strony bez potrzeby”. Faktycznie była to krytyka polityki MSZ i ministra Zaleskiego osobiście. Z wypowiedzią przedstawiciela SP całkowicie zgodził się generał Lucjan Żeligowski. Odmienne zdania był Stanisław Mackiewicz. Były redaktor wileńskiego „Słowa” podkreślił, iż „polityka litewska jest najbardziej zadrażnioną sprawą, ponieważ były ciągle nieporozumienia i walki, więc dlatego wydawało mi się rzeczą niezbędną [...], że nawet w tym wypadku, kiedy chodzi o naszego sąsiada [...], który zawsze popierał antypolskie pla-

ny [...] wyciągamy pierwsi rękę, a dlaczego pierwsi?, bo jesteśmy silniejsi”. Następnego dnia, w dalszej części dyskusji, głos zabrał m.in. Adam Ciołkosz. Przedstawiciel Polskiej Partii Socjalistycznej podkreślił, iż „przed takimi rzeczami – żeby dla przykładu – wchłonąć Litwę – należy ostrzegać”. Podobny był ton wypowiedzi biskupa Józefa Gawliny, który podczas ostatniego dnia posiedzenia stwierdził: „Mówimy inkorporować Litwę, a cóż powiemy, jeżeli ktoś zechce inkorporować Polskę? Litwa jest małym państwem, ale gdzie są dzisiaj granice między małością a wielkością państw – poza imperium?”. Wtórował mu przedstawiciel Stronnictwa Ludowego Władysław Banachczyk, podkreślając, że „tak Litwinom, jak i innym narodom, należy się byt państwowy i suwerenność narodowa”. W dyskusji ujawniła się różnica poglądów w sprawie litewskiej. Większość mówców opowiedziała się jednak za istnieniem niepodległego państwa litewskiego, a przedstawiciele PPS i SL zdecydowanie przeciwni byli pomysłom inkorporacji Litwy. W zasadzie wszyscy zgodzili się, że Litwa była dotychczas krajem nieprzychylnym Polsce. Różne były poglądy na to, jak zmienić tę niekorzystną sytuację. Zastanawiano się, czy skuteczniejsza będzie „miękką” czy „twardą” polityka wobec Litwy? Minister Zaleski i rząd polski opowiadał się za pierwszym rozwiązaniem. Spór o Wilno blokował jednak wszelkie konkretniejsze rozmowy. Dla Polaków kwestia Wilna pozostawała poza dyskusją. Dla Litwinów stanowiło to warunek *sine qua non* ewentualnego porozumienia z Polską.

Wybuch wojny niemiecko-sowieckiej w czerwcu 1941 roku wywarł znaczący wpływ na próby zbliżenia do Polaków podejmowane przez litewskich emigrantów. W nowej sytuacji politycznej, gdy Związek Sowiecki stał się sojusznikiem Wielkiej Brytanii, Litwini obawiali się, że Anglicy mogą zaakceptować wcielenie państw bałtyckich do ZSSR. Wobec braku większego zainteresowania ze strony władz brytyjskich problemem litewskim kontakty z przedstawicielami rządu polskiego dawały szansę na aktualizację idei niepodległości Litwy na arenie międzynarodowej. Zdecydowało to o zmianie postawy emigrantów litewskich wobec władz polskich. 17 lipca 1941 roku *chargé d'affaires* RP w Szwajcarii, Aleksander Ładoś, poinformował ministra Zaleskiego, iż zgłosili się do niego posłowie litewscy Petras Klimas i Eduardas Turauskas z propozycją nawiązania rokowań z rządem polskim „co do porozumienia i współpracy na zasadzie suwerenności Państwa Litewskiego, ale związanego z Polską w federację regionalną”. Jako miejsce rokowań Litwini proponowali Szwajcarię.

Był to jak dotąd najdalej idący krok w kierunku Polski ze strony litewskiej od chwili rozpoczęcia wojny. Istotne było również to, że z propozycją wystąpili dyplomaci, związani z władzami niepodległej Litwy. Jednak fakt, że nie istniał na emigracji litewski rząd ani nawet komitet narodowy, stawiał pod znakiem zapytania ich kompetencje. Sprawę dodatkowo komplikował fakt, że emigracja litewska była rozbita wewnętrznie. Inicjatywa litewska trafiła też na skomplikowany dla polskiej dyplomacji okres. 5 lipca 1941 roku w Londynie doszło do pierwszego spotkania generała Sikorskiego z ambasadorem sowieckim w Wielkiej Brytanii, Iwanem Majskim. Rozmowy polsko-sowieckie zakończyły się, co prawda, podpisaniem 30 lipca 1941 roku układu o nawiązaniu stosunków dyplo-

matycznych, ale ich efektem był także kryzys rządowy i rezygnacja m.in. Augusta Zaleskiego z funkcji ministra spraw zagranicznych. W tych okolicznościach ewentualne rokovania z Litwinami musiały zejść na dalszy plan. Rząd polski zresztą i tak ustosunkował się do inicjatywy posłów litewskich dosyć chłodno, dopatrując się jej koniunkturalnego charakteru.

Nieznanym z nazwiska autor memoriału w sprawie Litwy z 13 sierpnia 1941 roku podkreślał, iż dla Litwinów rzeczywistym celem rozmów było „wytargowanie od Polski Wilna pod płaszczykiem federacyjnym, które to miasto i terytorium stałoby się terenem konsekwentnej, bezwzględnej i brutalnej akcji lituanizacyjnej”. Zaś po uzyskaniu Wilna Litwa – twierdzono – „o ile by to tylko było możliwe, dążyłaby do rozluźnienia, względnie zerwania związków federacyjnych oraz powrotu do niezależności zewnętrzno-politycznej, wyrażającej się w lawirowaniu między Niemcami, Sowiecami a Polską. Polska straciłaby wówczas i Wilno, i Litwę”. Nieufność co do intencji partnera po obu stronach była znaczna. Określając cele strony polskiej, sprzeciwiano się zamiarom inkorporacji Litwy, opowiadając się jednak za ścisłą i zgodną współpracą obu państw: „W społeczeństwie polskim tu i ówdzie tuła się przekonanie – pisano w „Memorandum” – że Litwa dałaby się spolonizować w stosunkowo krótkim czasie, wobec czego część społeczeństwa polskiego tu właśnie dopatruje się celu współpracy polsko-litewskiej i zmierza do aneksji Litwy bez reszty. Należy ostro podkreślić, że nadzieje na polonizację Litwy są złudą. Tak w dziedzinie organizacyjnej, jak kulturalnej, Litwini okazali się elementem wartościowym. Nacjonalizm litewski jest jeszcze młody i pełen dążeń ofensywnych. Polski w stosunku do Litwinów przejawiał się lokalnie, najczęściej albo w buńczuczności, albo w starczym oportunizmie i nigdy nie miał postawy konsekwentnej, jak litewski. Polonizacja Litwy jest zatem do odrzucenia, chociażby jako cel złudny” – pisano, trzeźwo oceniając sytuację. „Celem istotnym może być tylko pełne zharmonizowanie polityczne. Postawa i postępowanie Litwy musi być takie same, jak postawa i postępowanie Polski. Hasłem powinno być nie „Litwa nasza”, ale „Litwa z nami”. Zharmonizowanie musi być trwałe i musi objąć całość obu społeczeństw”. Dążenie do federacji polsko-litewskiej uznano za cel strategiczny. Jak jednak zauważono, wysunięta przez dyplomatów litewskich na terenie Szwajcarii „zasada suwerenności państwa litewskiego związanego z Polską federacją regionalną nie godzi się z pełną federacją”. Zakreślone w „Memorandum” maksimum, do jakiego powinna dążyć strona polska, zawierało się w sześciu punktach. Litwini zachować mieli przy sobie własne sprawy gospodarcze, oświatowo-naukowe, wewnętrzne. Istnieć miało odrębne wojsko litewskie i sztab, podporządkowane jednak wspólnemu sztabowi, w którym udział Litwinów byłby proporcjonalny do stosunku liczbowego pomiędzy ludnością obu krajów. Natomiast wspólną politykę zagraniczną realizować miało połączone Ministerstwo Spraw Zagranicznych, również z proporcjonalnym udziałem przedstawicieli obu narodów. Powyższe punkty proponowano uznać za kluczowe dla strony polskiej. Ponadto deklarowano zachowanie odrębnego parlamentu litewskiego dla spraw lokalnych. W sprawach wspólnych (wojsko, polityka zagraniczna) decydować miał parlament federalny, wybierany przez obywateli obu kra-

jów. Opowiadano się również za ograniczeniem możliwości osiedlania się po obu stronach „do wypadków koniecznych”. Formalnie motywowano to chęcią „uniknięcia tarć językowych i narodowościowych”. W rzeczywistości zakaz swobodnego osiedlania się mieszkańców sfederowanych państw (!) zabezpieczać miał przed ewentualnym masowym napływem Litwinów do Wilna, co mogłoby doprowadzić do zmiany dotychczasowej (korzystnej dla strony polskiej) struktury narodowościowej. Trzeba było być wielkim optymistą, sądząc, że Litwini będą w ogóle chcieli dyskutować nad takimi propozycjami. Przedstawione w „Memorandum” cele strony polskiej w praktyce oznaczać musiały daleko idące ograniczenie litewskiej suwerenności. Faktycznie Litwa stałaby się państwem podporządkowanym Polsce. Zasady, na jakich miał się opierać związek federacyjny (proporcjonalny udział obu narodów), gwarantowały Polsce – jako państwu o kilkakrotnie większej liczbie ludności – kontrolę co najmniej litewskiej polityki zagranicznej i wojskowej. Odzwierciedlały one myślenie o Litwie jako obszarze szczególnych zainteresowań i strefie bezpieczeństwa Polski. Pod uwagę nie brano również możliwości zasadniczej zmiany przedwojennej granicy polsko-litewskiej: „Należy się stanowczo zastrzec – pisano – przeciwko pogładowi, według którego Litwa musi być kupiona do federacji Wilnem. Efekty tego byłyby fatalne. W federacji zainteresowana jest tak samo Polska, jak Litwa”. Pogład ten nie odpowiadał jednak rzeczywistości. Nie wskazywały na to również dotychczasowe kontakty polsko-litewskie. Za możliwe uznano jedynie scedowanie na rzecz Litwy niewielkich obszarów zamieszkałych przez Litwinów w rejonie Puńska, Marcinkaniec i Święcian. Jednak w zamian postulowano „przejęcie terytorium językowo polskiego”, leżącego „na szlaku między Wilnem a Kownem”. Liczono, że Litwini rezygnując z walki o Wilno, zadowolą się mało znaczącymi gestami ze strony polskiej. Dla zjednania opinii litewskiej postulowano więc poczynić „szereg koncesji moralnych”, uwzględniających „głęboki sentyment” Litwinów do Wilna. Przykładowo wymieniono wspólną ochronę zabytków czy „przydzielenie Litwie specjalnych punktów zabytkowych w Wilnie”. Po raz kolejny po stronie polskiej stwierdzono, że Litwa powinna otrzymać „kraj kłajpedzki” oraz „odpowiednie obszary w Prusach Wschodnich, gdzie dotąd trwa jeszcze przynajmniej tradycja języka litewskiego”. Oczekiwanie, że Litwini przyjmą powyższe propozycje, było nierealne, wręcz utopijne.

Dotychczasowy stan oraz perspektywy kontaktów polsko-litewskich, a także cele rządu polskiego przedstawiono w okólniku Ministerstwa Informacji i Dokumentacji z 15 sierpnia 1941 roku. W dokumencie podkreślono, że punktem wyjścia dwustronnych rozmów „może i musi być wyłącznie stan rzeczy między Polską i Litwą sprzed 1 września 1939 r.” Godzono się na dyskutowanie spraw terytorialnych „jedynie w płaszczyźnie obustronnych poprawek granicznych”. Ewentualna wymiana „takich samych terenów” dotyczyłaby tylko przygranicznych obszarów Polski zamieszkałych przez Litwinów i Litwy, zamieszkałych przez Polaków. „Sprawa przynależności Wilna – jak jednoznacznie stwierdzono – musi być od razu wykluczona z dyskusji”. Wobec Litwinów godzono się jedynie na „udzielenie im na terenie miasta Wilna koncesji o charakterze historyczno-kulturalnym, włącznie z wydzieleniem nawet małej dzielnicy litewskiej”. Takie propozycje Litwi-

nów nie interesowały. Chodziło im nie o symboliczne ustępstwa, ale o całe Wilno, co wykluczała strona polska. Mając ciągle nadzieję na odciążenie Litwinów od Wilna, konsekwentnie deklarowano poparcie ich „morskich” aspiracji. Kalkulowano, że konieczność zasymilowania części Prus Wschodnich i Kłajpedy, włączonych po zakończeniu wojny do Litwy, będzie dla niej „olbrzymim zadaniem” i powinna również wpłynąć ograniczająco na litewskie ambicje terytorialne. Ciągłe wierzone też, że „przyszła Europa będzie urządzana na zasadach federacyjnych”. Powstanie w niej kilka związków czy bloków federacyjnych, które będą tworzone przy „współudziale i pod patronatem politycznym Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych”. Gdyby związek polsko-litewski okazał się ścisły i trwały, enigmatycznie deklarowano gotowość do ustępstw terytorialnych na rzecz Litwy. Sugerowano więc, że część „ziem wchodzących przez dwadzieścia lat w skład państwa polskiego” (Wilno?) mogłaby nawet, pod pewnymi warunkami, zostać odstąpiona Litwie: „Akt tego rodzaju dobrowolnej cesji mógłby być dokonany przez Polskę tylko na rzecz dobrego sąsiada – wypróbowanego w latach doli i niedoli”. Od razu zastrzegano się, że być może „długi okres współpracy w ramach związku federacyjnego z Polską za trze z czasem całkowicie wspomnienia przeszłości, a samo życie przekreśli granice dzielące Litwę i Polskę”. Pozostało jednak po staremu. W zasadniczych sprawach każdy obstawał przy swoim i trudno było liczyć na zmianę stanowisk obu stron.

Ożywienie kontaktów polsko-litewskich na emigracji przyniósł początek 1942 roku. Wpłynęły na to informacje o rokowaniach brytyjsko-sowieckich i rosnąca niepewność co do tego, jak zostanie w nich potraktowana Litwa. Możliwość uznania przez rząd brytyjski aneksji państw bałtyckich przez ZSSR niepokoiła także władze polskie. Nowy kierownik MSZ Edward Raczyński 3 stycznia 1942 roku ostrzegwał posła litewskiego w Londynie Broniusa Balutisa o niekorzystnym rozwoju sytuacji międzynarodowej. Podobny charakter miały nakazane przez MSZ rozmowy ambasadora RP w Waszyngtonie, Jana Ciechanowskiego, z posłem litewskim Povilasem Žadeikisem (10 stycznia), Aleksandra Ładosia z posłami Jurgisem Šaulysiem i Eduardasem Turauskasem w Bernie (12 i 14 stycznia) oraz w Watykanie ambasadora Kazimierza Papée z posłem Stasysem Lozoraitisem (przed 23 stycznia). Władze polskie (MSZ) nalegały, aby przebywający na Zachodzie dyplomaci litewscy jednostronnie zadeklarowali wobec aliantów wolę przystąpienia Litwy do związku państwowego z Polską. Strona polska powoływała się przy tym na inicjatywę Klimasa i Turauskasa z lipca 1941 roku. Polacy liczyli, iż realne zagrożenie niepodległości Litwy skłoni wreszcie emigracyjnych polityków litewskich do bliższych związków z Polską. W ten sposób chciano też uzyskać międzynarodową aprobatę dla tezy, iż Litwa leży w strefie polskich interesów.

W odpowiedzi dyplomaci litewscy w Szwajcarii (Šaulys i Turauskas) 24 stycznia przedstawili projekt dwustronnej deklaracji polsko-litewskiej. Nie regulowała ona sprawy przynależności państwowej Wilna, pomijając całkowicie zagadnienia terytorialne. Sygnalizowała natomiast dobrą wolę stron w rozwiązywaniu nawarstwionych problemów. Enigmatycznie sugerowano również możliwość przyszłego związku politycznego i ekonomicznego Polski oraz Litwy, ale jako dwóch niepodległych i suwerennych państw.

Podstawą współpracy miała być zasada równości obu stron. Deklaracja, mimo znacznej ogólności i pominięcia kluczowych we wzajemnych relacjach spraw terytorialnych, mogłaby być rozwiązaniem w dobrym kierunku. Problem tkwił w tym, że ze strony litewskiej akceptowali ją jedynie Šaulys i Turauskas. W sytuacji, gdy podpis Ładosia na dwustronnej deklaracji obowiązywał rząd polski, to podpisy Šaulysa i Turauskasa mogły być bez żadnych konsekwencji zdezawuowane przez emigrację litewską.

Wzmógł nacisk dyplomatyczny władz sowieckich na rządy Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, by uznały granice ZSSR sprzed 22 czerwca 1941 roku, a z drugiej strony nieufne wobec Polaków stanowisko dyptomatów litewskich, sprawiły, iż minister Raczyński zmodyfikował nieco stanowisko rządu w kwestii litewskiej. W początkach marca 1942 roku MSZ, w dalszym ciągu wykluczając deklarację dwustronną, godziło się, by w oświadczeniu jednostronnym Litwini mogli zastąpić sformułowanie o związku państwowym z Polską deklaracją gotowości przystąpienia Litwy do konfederacji środkowo-europejskiej. Minister Raczyński miał nadzieję, iż poprzez „rozluźnienie” proponowanej współpracy uda się chociaż uzyskać przychyłność Litwinów dla ogólnych planów federacyjnych w Europie Środkowo-Wschodniej.

Jednak 12 marca Šaulys i Turauskas odpowiedzieli ostatecznie odmownie na propozycję złożenia jednostronnego oświadczenia. W rozmowie z Ładosiem stwierdzili, iż deklaracja taka „wykończyłaby ich wobec Litwinów”. W tej sytuacji rozmowy berneńskie wyraźnie utknęły w martwym punkcie. Ciągłe rozmawiano o tych samych problemach, a co ważniejsze – nie było widać szans na kompromis. Winą za taki stan każda ze stron obarczała swego partnera, co z pewnością nie wróżyło dobrze na przyszłość.

Wbrew faktycznemu stanowi wzajemnych relacji Ładoś 11 maja 1942 roku informował MSZ, iż dyplomaci litewscy w Szwajcarii byli skłonni do zawarcia z rządem polskim „bardzo nawet daleko idącego układu federacyjnego za cenę tylko pewnych obietnic w sprawie wileńskiej”. Polski dyplomata wyraźnie idealizował stan kontaktów polsko-litewskich. W sprawie wileńskiej postulaty litewskie daleko przecież wykraczały poza tylko „pewne obietnice”. Ładoś zaznaczył też, iż Šaulys na sugestię złożenia deklaracji jednostronnej „w ogóle nie zareagował”. W rzeczywistości Litwini nie byli skłonni do uległości w sprawie deklaracji jednostronnej. Nie rezygnowali też z myśli o wytargowaniu od Polaków rezygnacji z Wilna.

Gdy realna stała się groźba przerwania wzajemnych kontaktów, Ładoś nieoczekiwanie 29 maja 1942 roku zawiadomił MSZ, iż prowadzi intensywne rozmowy z Šaulysiem i Turauskasem oraz przybyłym z Rzymu Lozoraitisem. Już nazajutrz Šaulysa wręczył Ładosiowi uzgodniony przez Litwinów projekt noty wraz z propozycją odpowiedzi, którą posłowie chcieli uzyskać od rządu polskiego.

W początkach czerwca 1942 roku Raczyński poinformował Ładosia, iż w dalszym ciągu uważa podpisanie dwustronnego oświadczenia polsko-litewskiego za niemożliwe. Zgadzał się natomiast na proponowaną wymianę not, pod warunkiem usunięcia z noty litewskiej wszystkich ustępów zredagowanych „drażniąco lub prowokacyjnie pod adresem Sowietów”.

Ostatecznie 15 czerwca 1942 roku wymieniwszy noty, Ładosz sfinalizował rokowania z Šaulyssem i Lozoraitisem. W nocie litewskiej wspomniano o ewentualnej woli wejścia wolnej, niepodległej i suwerennej Litwy do związku państw Europy Środkowo-Wschodniej. Podkreślano warunkowy i raczej ograniczony charakter uczestnictwa Litwy w planowanym związku (musiał on być zgodny z interesem Litwy). Odpowiedź polska stwierdzała zainteresowanie suwerennością i niepodległością Litwy. Polacy zobowiązali się ponadto udzielić Litwie poparcia przy realizacji jej woli wejścia w skład konfederacji w Europie Środkowo-Wschodniej. Litwini prosili Ładosia o powiadomienie rządu polskiego, iż wymiany not „nie uważają za załatwienie stosunków polsko-litewskich, ale za wstęp do niego i wyrażają przekonanie, że w niedalekiej przyszłości, w każdym razie przed końcem wojny, Rząd Polski uzna za możliwe powrócić do rozmów, które by definitywnie uregulowały całokształt zagadnienia”. Podobną opinię (w Londynie) wyrazili zresztą generał Sikorski i minister Raczyński.

Paromiesięczne rozmowy polsko-litewskie toczony w Bernie mimo obustronnych zgrzytów kończyły się – jak się mogło ówczesznie wydawać – względny sukcesem. Bardziej wpłynął na to niekorzystny dla Polski i Litwy rozwój sytuacji międzynarodowej (rokowania brytyjsko-sowieckie) niż rzeczywista chęć, a raczej możliwość porozumienia satysfakcjonującego obie strony. Dokonując wymiany not, tak Polacy, jak i Litwini zrezygnowali ze swych początkowych stanowisk (deklaracji jedno- czy dwustronnej). Obiecujące było to, że deklarowano gotowość do dalszych pertraktacji, a w końcu definitywnego uregulowania wzajemnych stosunków.

Skutkiem pewnego zbliżenia polsko-litewskiego na emigracji była też pomoc finansowa rządu polskiego dla litewskich działaczy politycznych w Szwajcarii i USA.

Już niebawem przeszkodą na drodze do dalszych rozmów, obok sprawy Wilna, stały się coraz liczniejsze informacje napływające z okupowanej Polski, mówiące o udziale Litwinów w prześladowaniu Polaków na Wileńszczyźnie i Litwie. Jesienią 1942 roku doprowadziły one nawet do chwilowego zerwania przez rząd polski kontaktów z Litwinami.

3 kwietnia 1943 roku Raczyński zapytywał Ładosia, czy dyplomaci litewscy w Szwajcarii („nasi kontrahenci” – jak ich nazwał) myślą o federacji polsko-litewskiej czy środkowoeuropejskiej? Wspomnił także o negatywnym stanowisku wobec koncepcji federacyjnych byłego prezydenta Litwy Ananasa Smetony oraz posłów w Londynie (Balutis) i Waszyngtonie (Žadeikis). W rzeczywistości Litwini nie garnęli się ani do federacji z Polską, ani do federacji środkowoeuropejskiej. Zabiegi rządu RP, mające na celu skłonienie posłów litewskich do bliższej współpracy z Polską, w dalszym ciągu nie przynosiły efektów.

W notatce z 6 sierpnia 1943 roku, sporządzonej przez pracowników referatu bałtyckiego MSZ dla ministra Raczyńskiego podkreślono, iż generalnie polityków litewskich cechowała „skłonność do izolowania się od wszelkich planów federalistycznych i do zachowania specyficznej pozycji Litwy, umożliwiającej swobodę gry między Sowietami, Niemcami a Polską”. Zaznaczono również, iż „Myśl bliższych związków państwo-

wych z samą tylko Polską nie ma [wśród Litwinów] zwolenników”. Jedynym rzecznikiem federacji środkowoeuropejskiej pozostał rząd polski.

Wraz z upływem czasu kontakty polsko-litewskie na emigracji były coraz rzadsze, coraz mniej realne okazywały się też wysuwane przez rząd polski projekty powojennej federacji państw w Europie Środkowo-Wschodniej. Na relacje polsko-litewskie coraz większym cieniem kładła się też dominacja Związku Sowieckiego w tej części Europy. Mimo powściągliwości w sprawie litewskiej, podyktowanej chęcią niezadrażniania i tak bardzo już napiętych stosunków ze Związkiem Sowieckim, rząd polski – na czele którego od lipca 1943 roku stał Stanisław Mikołajczyk – nie zmienił zasadniczo pozytywnego stanowiska w sprawie niepodległości Litwy. Do rozmów z emigracją litewską na temat ewentualnej współpracy czy federacji polsko-litewskiej po zakończeniu wojny już jednak nie doszło. Wydarzenia bieżące, przede wszystkim z zakresu relacji polsko-sowieckich, zdominowały polską politykę zagraniczną, mimowolnie spychając kontakty z Litwinami na dalszy plan.

Postulaty rządu RP dotyczące powojennych relacji polsko-litewskich balansowały między koncepcją federacji a bliską współpracą Polski i Litwy. Mimo pewnych różnic łączyło je to, że Polskę postrzegano jako państwo mające specjalne interesy na Litwie, jako jej patronkę i opiekunkę. Na kształt koncepcji rządu polskiego w istotny sposób wpływały projekty powojennej federacji państw w Europie Środkowo-Wschodniej, z drugiej zaś strony relacje polsko-sowieckie.

Rozmowy berneńskie zapoczątkowane w lipcu 1941 roku zakończyły się wymianą not w czerwcu następnego roku. Nie zdołano jednak doprowadzić do zawarcia trwałego porozumienia i współpracy. Przyczyniły się do tego znaczne rozbieżności między obu stronami w kwestiach terytorialnych (Wilno) oraz informacje o udziale Litwinów w prześladowaniu ludności polskiej na Wileńszczyźnie i Litwie, wewnętrzne rozbieżności emigracji litewskiej i brak rządu litewskiego, a co za tym idzie, konkretnego i skonsolidowanego czynnika, z którym można by podpisać ewentualne porozumienie. Różnice, wzajemne animozje, nieufność przeważały nad poczuciem wspólnego zagrożenia, jakie nadszagało ze wschodu.

Cel rządu polskiego stanowiła Litwa jako członek federacji środkowoeuropejskiej. Wydarzenia potoczyły się jednak zupełnie inaczej. Polsko-litewskie spory przeciął dyktat Moskwy. Litwa stała się częścią sowieckiego imperium, Polska (PRL) państwem nie-suwerennym. Po trwającej pół wieku przerwie niepodległa Polska i niepodległa Litwa ponownie nawiązały stosunki dyplomatyczne. Ostatecznie 26 kwietnia 1994 roku prezydenci obu państw podpisali traktat o przyjaznych stosunkach i dobrosąsiedzkiej współpracy. Rozpoczął się nowy okres we wzajemnych relacjach.

Stanisław Sławomir Nicieja

Dublany – Prószków

Historia pewnej analogii

Czy dwie miejscowości, odległe od siebie o 500 kilometrów – jedna pod Lwowem, Dublany, druga pod Opolem, Prószków – mogą mieć ze sobą coś wspólnego? Ktoś zapyta – gdzie Rzym, gdzie Krym? A jednak...

Na kresach dawnej Rzeczypospolitej powstało kilka znakomitych polskich uczelni. Były to głównie uniwersytety – utworzony w 1578 roku przez króla Stefana Batorego w Wilnie i powołany w 1661 roku przez króla Jana Kazimierza we Lwowie. Wykładali tam i tworzyli swoje dzieła wybitni polscy uczeni. Wielką sławę zyskało Liceum Krzemienieckie, założone w 1805 roku przez Tadeusza Czackiego, nazywane „Wołyńskimi Atenami” i „Polskim Oksfordem”, bo osiągnęło rzeczywiście poziom uniwersytecki. Imponujący dorobek i historię miały też pierwsza polska uczelnia techniczna – Politechnika Lwowska, utworzona w 1844 roku, oraz pierwsza polska Akademia Rolnicza w Dublinach, której początki sięgają roku 1856.

Książę pozytywista

Dublany to niegdyś wieś leżąca 8 kilometrów od Lwowa, a dziś miasteczko liczące 9 tysięcy mieszkańców. To tam wybitny polski polityk książę Leon Sapieha (1803–1878) utworzył uczelnię będącą ewenementem w tej części Europy.

Leon Sapieha, którego imię nosiły kiedyś główne ulice Lwowa i Stanisławowa, dziś zupełnie zapomniany, położył dla Polski zasługi trudne do przecenienia. Był to patriota, pragmatyk, zwolennik pracy organicznej, wyznawca filozofii głoszącej, że



Prószków – widok zamku z czasów istnienia tam Seminarium Nauczycielskiego

człowiek buduje swoje szczęście i materialny dobrobyt systematyczną, codzienną ciężką pracą. Ale tej pracy musi towarzyszyć wiedza i jasno określony cel.

Leon Sapieha był przedstawicielem jednego z najstarszych polskich rodów magnackich, właścicielem wielkich latyfundiów lecz wyróżniał się na tle innych arystokratów, zwanych żubrami kresowymi, wizjonerstwem. Przewidywał, że dobiega kresu tradycyjna gospodarka w latyfundiach magnackich, które dawały dochody tylko dzięki ogromnym arealom, a nie metodom uprawy zbóż. Rebelia chłopska w Galicji w latach 1846–1847, kiedy to zbuntowani przeciwko szlachcie chłopci pod dowództwem m.in. Jakuba Szeli mordowali w sposób okrutny swoich panów, a później Wiosna Ludów 1848 roku i zniesienie przez Austriaków pańszczyzny w Galicji uświadomiło ludziom podobnie myślącym jak Leon Sapieha, że skończył się czas taniej siły roboczej i niewolnictwa.

Leon Sapieha, będąc marszałkiem Sejmu Krajowego we Lwowie, uważał, że w Galicji, gdzie są urodzajne gleby, trzeba przede wszystkim podnieść wiedzę agrarną, wykształcić odpowiednio młodzież, aby

Stanisław Sławomir Nicieja,

ur. 1948. Historyk, biografista, profesor zwyczajny w Instytucie Historii Uniwersytetu Opolskiego. Dwukrotnie rektor Uniwersytetu Opolskiego. Senator RP V kadencji. Znanca kresów wschodnich i emigracji londyńskiej, autor kilkuset artykułów naukowych i popularnonaukowych oraz dwunastu książek, m.in. *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie*; *Panteon Orłąt lwowskich*; *Z Kijowa na Piccadilly*; *Jajta z perspektywy półwiecza*. Współautor wielu filmów dokumentalnych realizowanych przez TVP. Laureat prestiżowych nagród. Mieszka w Opolu.



Pałac Edwarda Woyniłłowicza w Sawiczach

mogła z tej żyznej ziemi uzyskiwać takie plony, które dadzą krajowi bogactwo, godne życia i niezbędny nowoczesnemu człowiekowi poziom kultury i nauki. Do tej idei przekonywał swoje najbliższe otoczenie, skupione w Galicyjskim Towarzystwie Gospodarczym, w kasach pożyczkowych, Galicyjskim Towarzystwie Kredytowym, i doprowadził 9 stycznia 1856 roku do uroczystego otwarcia w Dublanach Szkoły Gospodarstwa Wiejskiego, przekształconej z czasem w Akademię Rolniczą. Idea ta została wsparta przez ówczesnego namiestnika Galicji, jednego z najwybitniejszych polskich polityków doby rozbiorowej Agenora Gołuchowskiego.

Takie były początki uczelni, która dała Polsce świetnych fachowców: zarządców majątkami ziemskimi, sadowników tworzących ogrody i budujących oranżerie oraz szklarnie, plantatorów zbóż i roślin okopowych, twórców stawów rybnych. Połowa studentów pochodziła z rodzin właścicieli ziemskich. Byli to najczęściej synowie szlachty kresowej, którzy wyposażeni w wiedzę, z dyplomami akademickimi w kieszeni, wrócili do swych majątków ziemskich, wprowadzając tam nowe systemy nawożenia, oryginalne maszyny rolnicze, nieznane wcześniej nasiona oraz rodzaje roślin, jak choćby buraki cukrowe, len, koniczynę, konopie. W Dublanach kształciła się młodzież z wszystkich ziem polskich, a także z Rosji i Austrii. Nie zabrakło też młodzieży śląskiej. Dublańczycy mieli opinię dobrych gospodarzy i cieszyli się szczególną estymą na ziemiach polskich. Akademia dublańska miała duży majątek, dysponowała arealem 360 ha, w tym 143 ha gruntów ornych, 171 ha łąk, 5 ha stawów rybnych i 7 ha ogrodów. W 1914 roku inwentarz żywy liczył 23 konie, 30 krów, dziesięć owiec i świń kilku ras.

Wykładowcy i absolwenci

W akademii dublańskiej wykładali świetni eksperymetatorzy i profesorowie, m.in. Emil Godlewski – wybitny botanik, chemik rolny, twórca polskiej szkoły fizjolo-

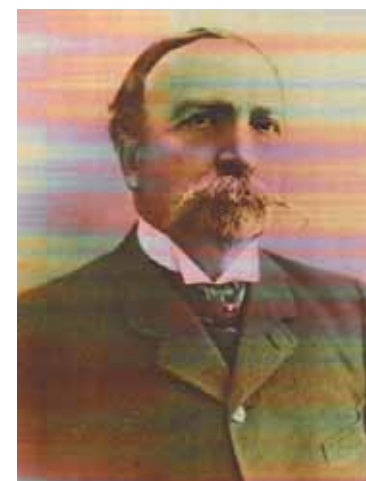
gii roślin; Józef Mikułowski (pomorski twórca stacji chemiczno-rolniczej), Władysław Tyniecki (znawca struktury lasów), Ludwik Finkel (historyk, ojciec polskiej bibliografii), Karol Malsburg i Karol Różycki (hodowla zwierząt), Kazimierz Ajdukiewicz (inżynieria wiejska), Seweryn Krzemieniewski (botanika ogólna z fizjologią roślin), Zbigniew Pazdro (ekonomia społeczna), Stanisław Wincenty Kasznica (statystyk, prawnik, późniejszy rektor Uniwersytetu Poznańskiego), Leopold Baczewski (właściciel słynnej lwowskiej fabryki wódek i likierów).

Wybitną postacią, całym swym zawodowym życiem związaną z Akademią w Dublanach, był prof. Janusz Henryk Pobóg Gurski (1883–1934). Ten absolwent słynnego gimnazjum w Chyrowie po maturze związał się z Akademią w Dublanach i prowadził tam wzorcowe gospodarstwo doświadczalne oraz w imponujący sposób rozbudował zaplecze ogrodnicze uczelni. Gdy w listopadzie 1918 roku Ukraińcy zajęli Lwów, opuścił Dublany i włączył się do walki o odbicie z rąk napastników miasta. Walczył w słynnym oddziale „Wilków” na Pohulance. Był uczestnikiem szturmów na koszary wroga i naocznym świadkiem śmierci 14-letniego Jurka Butschana – legendarnej postaci symbolizującej walkę Orląt Lwowskich, znanej z bardzo popularnej ballady. Widział jak Jurek z przestrelonymi nogami leżał na śniegu pod gradem kul, jak nie można było zbliżyć się do niego, aby mu uratować życie. Po odzyskaniu przez Polaków Lwowa wrócił do Dublan i usuwał tam zniszczenia wojenne.

W czasie powstań śląskich walczył pod Górą św. Anny, po czym znów wrócił do swych ukochanych Dublan i do pracy naukowej. Wkrótce uzyskał tytuł profesorski. Był wybitnym znawcą stosowania płodozmianów w gospodarstwach specjalistycznych, gorącym propagatorem melioracji na Polesiu i Podolu oraz pionierem produkcji lniarskiej w Polsce. Przewodniczył towarzystwom i izmom rolniczym. Jego

matką była wnuczka pisarza i kustosa Ossolineum Franciszka Xawerego Godebskiego. Po niespodziewanej śmierci w 1934 roku spoczął na Cmentarzu Orląt.

Absolwentami Akademii Rolniczej w Dublanach, którzy są chlubą uczelni, byli tak wybitni Polacy, jak późniejsi profesorowie agraryści: Stanisław Bac, Bolesław Świętochowski, Emil Wollman, Aleksander Tychowski – twórcy wrocławskiej Akademii Rolniczej, dzisiejszego Uniwersytetu Przyrodniczego, w którym po wojnie studiowało tak wielu opolan. Absolwentami Dublan byli też: gen. bryg. Adam Brzechwa-Ajdukiewicz; wybitny polski fotografik, przyrodnik, autor wielu filmów i albumów przyrodniczych Włodzimierz Puchalski; pionier przemysłu bekono-



Wybitny polski ziemianin i polityk Edward Woyniłłowicz, absolwent Królewskiej Akademii Rolniczej w Dublanach.

wego w Polsce Józef Ciemnodoński; a także Jerzy Chmielowski, który z Mieczysławem Stachowskim wykrył wyrzutnię rakiet V-2 pod Dębicą; Czesław Madejski i Tadeusz Kaempf – dyrektorzy Tatrzańskiego i Krakowskiego Parku Narodowego; hrabia Wojciech Dzieduszycki – późniejszy znany wrocławski krytyk muzyczny – oraz kilkunastu profesorów, którzy po II wojnie światowej tworzyli akademie rolnicze w Poznaniu, Szczecinie, Olsztynie (słynne Kortowo), Lublinie i Krakowie. Niechlubnej pamięci absolwentem dublańskiej uczelni był Stepan Bandera – przywódca UPA.

W okresie międzywojennym Akademia Rolnicza w Dublinach weszła w struktury Politechniki Lwowskiej. Jako samodzielna uczelnia odrodziła się po stracie Dublin przez Polskę. Dziś nosi oficjalną nazwę Lwowski Państwowy Uniwersytet Rolniczy i jest jedną z najważniejszych uczelni rolniczych na Ukrainie.

Po wojnie polscy wygnańcy z Dublin zamieszkali w Wojnowie pod Wrocławiem i nadali tej wsi nazwę Dublany. Ale w 1947 roku nakazano administracyjnie używania pierwotnej nazwy Wojnów. Wielu dublanian osiadło w Gryfowie Śląskim i w okolicach Jeleniej Góry.

Prószków z albumu Klaudii i Henryka Lakwów

Ileć raz myślę o Dublinach przychodzi mi na myśl stracona szansa podopolskiego Prószkowa. Właśnie ukazała się świetnie wydana przez Bogusława Szybkowskiego znakomita książka Klaudii i Henryka Lakwów pt. *Prószków – miasteczko z nutą nostalgii*.

Długoletni opolski starosta i jego małżonka (oboje są absolwentami Uniwersytetu Opolskiego) od lat z wielką namietnością gromadzący wszelkie pamiątki – głównie fotografie o rodzinnym Prószkowie – postanowili udostępnić je szerokiej publiczności właśnie w postaci tej książki. I oto objawiła się nam w pięknej formie przeszłość malowniczego miasteczka i można snuć tu analogie: Lwów – Dublany, Opole – Prószków. Odległości prawie te same – około 10 km i dwie świetne europejskie akademie rolnicze. Ta w Prószkowie powstała wcześniej, bo w 1847 roku, ale istniała krócej od dublańskiej, bo do roku 1881. Nazywała się Królewska Akademia Rolnicza i siedzibę miała w okazałym zamku prószkowskim, przed którym stał piękny posąg Ceres – bogini dobrych urodzajów.

Prószkowska akademia spełniała tę samą rolę, co uczelnia w Dublinach. Miała podnieść poziom kultury rolnej nie tylko na Śląsku; zapisała się złotymi zgłoskami w dziejach europejskiego szkolnictwa wyższego. Jej współtwórcą był urodzony w Korfantomie wybitny rolnik, znakomity eksperymentator w dziedzinie nowych technik uprawowych, zwłaszcza w produkcji lnu i tytoniu oraz hodowli jedwabników, a jednocześnie niezwykle hojny filantrop i społecznik – Herman Nicolaus von Burghaus (1826–1885). Człowiek o biografii podobnej do Leona Sapiehy – twórcy Akademii w Dublinach.

Studenci i profesorowie

W świetnej prószkowskiej uczelni studiowało ponad 2 tysiące studentów. Był wśród nich Richard Georg Spiller von Hauenschild (1825–1855), znany głównie pod literackim pseudonimem Max Waldau – wybitny śląski pisarz, poeta i krytyk literacki, który w Prószkowie napisał tomik wierszy *Canzonen* („Pieśni”) i tu rozpoczął swoją głośną, budzącą wiele kontrowersji powieść *Nach der Natur* („W zgodzie z naturą”).

Wśród absolwentów prószkowskiej Akademii Rolniczej spotykamy nazwiska wybitnych przedstawicieli szlachty śląskiej, dyrektorów i administratorów gospodarstw rolnych oraz folwarków nie tylko ze Śląska, ale z całych Niemiec. Około 20% studentów stanowili Polacy z różnych zaborów. Był wśród nich Edward Woyńłowicz (1847–1928) – postać charyzmatyczna, wybitny polski arystokrata, ziemianin z guberni mińskiej, właściciel Pużowa i Sawicza, nazywany „ostatnim bojarą białoruskim”, późniejszy prezes wielce wpływowego w carskiej Rosji Mińskiego Towarzystwa Rolniczego, długoletni poseł do Rady Państwa w Petersburgu, kandydat na ministra w rządzie Piotra Stołypina. Człowiek bardzo bogaty, o czym świadczy fakt, że po przedwczesnej śmierci swoich dzieci i następców – syna Siemiona i córki Heleny – był fundatorem stojącego do dziś w centrum Mińska potężnego kościoła, na który wyłożył 300 tys. rubli w złocie (pełny koszt). Jest to jeden z najciekawszych zabytków, jaki zdobi dziś stolicę Białorusi.

Świątynia ta świadczy – jak napisał Janusz Iwaszkiewicz – nie tylko o hojności fundatora, lecz i o wielkiej jego kulturze artystycznej, co sprawiło, że spośród różnych projektów wybrał piękne dzieło Pajzderskiego. Zdecydował się na projekt kościoła w stylu romańskim, aby podkreślić ścisły związek swych latyfundiów z kulturą zachodu oraz zapobiec w przyszłości możliwości przeróbki tego kościoła na cerkiew.

Woyńłowicz przeżył dramat utraty swoich majątków na Białorusi już w 1921 roku, kiedy to w wyniku postanowień traktatu ryskiego Polska zrzekła się pretensji do ziem



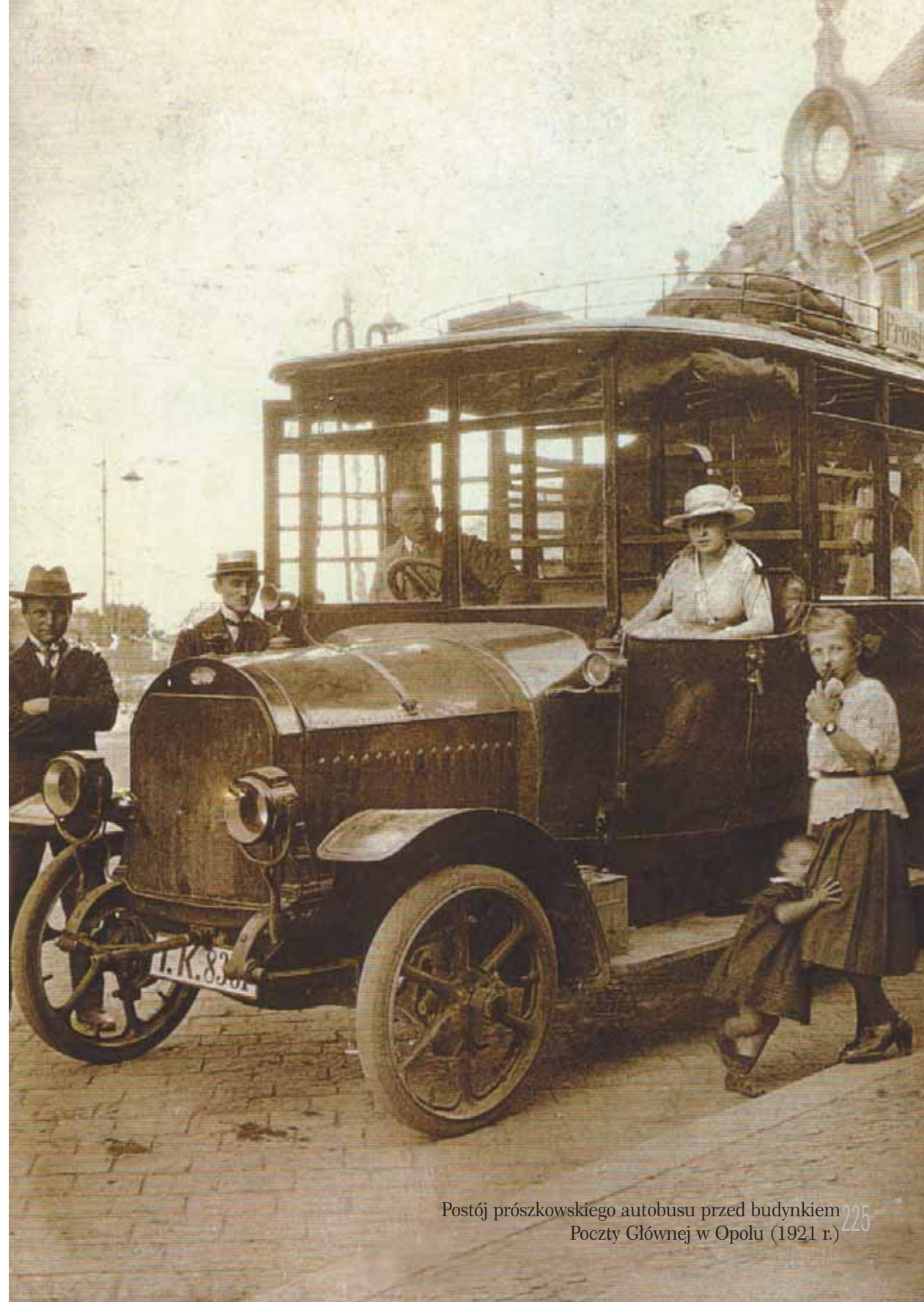
Tytułowa strona projektu Ericha Hausdorfa dotycząca poprowadzenia elektrycznej linii tramwajowej z Opola do Prószkowa i linii kolejowej (w 1912 r.)

białoruskich; pałac w Sawiczu – jego główna siedziba rodowa – znalazł się kilkaset metrów po drugiej stronie granicy z Rosją bolszewicką. Stracił wówczas wszystko. Cały majątek, pałace i dwory. Ten bogaty ziemianin, zmuszony do opuszczenia Białorusi, zamieszkał z chorą żoną w małym mieszkanku na czwartym piętrze w kamienicy w Bydgoszczy. Zmarł w 1928 roku i na swym grobie kazał wyryć słowa: „Traktatem ryskim z mej ziemi wygnany, deptać musiałem obce sobie łany”. Dziś rzadko pamiętamy o tych wygnańcach, którzy stracili swe ziemie na wschodzie już po I wojnie światowej. Po II wojnie światowej, gdy Polskę znów przesunięto na zachód, takich wygnańców będzie dużo więcej.

W będących dziś już białym krukiem *Wspomnieniach z lat 1847–1928* Edwarda Woyniłłowicza, wydanych w niewielkim nakładzie w 1930 roku w Wilnie, znajdujemy następujący zapis o jego pobycie w Akademii Rolniczej w Prószkowie (wiadomość o tej publikacji zawdzięczam dr. Adamowi Wiercińskiemu):

Z nowym [...] rokiem 1872 – pisze Edward Woyniłłowicz – wyruszyłem z Paryża przez Kolonię do Hannoveru, następnie przez Drezno udałem się do Prószkowa pod Opolem na Śląsku, gdzie zostałem przyjęty w poczet słuchaczy sławnej podówczas Akademii Rolniczej pod dyktando znanego zootechnika Settegasta [Hermann Settegast, urodzony w Królewcu w 1819 r., zm. w 1908 r. w Berlinie, światowej sławy zootechnik, który po zamknięciu uczelni w Prószkowie, związał się na stałe z Uniwersytetem Berlińskim – S.S.N.]; wykładali tam Wollny [Ewald Wollny, ur. w Berlinie w 1846 r., zm. w Monachium w 1901, specjalista od produkcji roślinnej – S.S.N.] i inni znani w literaturze rolniczej profesorowie.

Akademia mieściła się w starym, bodaj czy nie piastowskim jeszcze zamku, gospodarstwo obejmowało 10.000 mórg obszaru rolnego i lasów, do korony pruskiej należących. Była także wzorowo prowadzona pomologia. Słuchacze składali się albo z młodych ludzi, sposobiących się w przyszłości na administratorów dóbr i lasów, albo z przyszłych dziedziców ziemskich. Takich, którzy by jak ja, już studia wyższe mieli za sobą, nie było wcale, co mnie pewną powagę nadawało. Zza kordonu było niewielu, oprócz Mariana Jaksy-Chameca z Wołynia, nikogo obecnie sobie nie przypominam. Większość była z Poznańskiego i Prus Zachodnich. Polaków było daleko mniej niż Niemców. Polacy trzymali się osobno, mieli swoje związki „Bratniej Pomocy”, „Samokształcenia” i uspołecznienia ludu. Pamiętam, że mojemu kółku była poruczona wieś „Ligota” niedaleko Prószkowa, do której trzeba było jeździć i mieć odczyty w „kółku rolniczym”. Lud miejscowy źle mówił po polsku, księża bodaj jeszcze gorzej, ale swoją odrębność narodową dobrze rozumiał. W niedalekim Opolu, do którego akademików chętnie dowoził doróżkarz, zwany „Baronem”, można było znaleźć książkę polską, pomodlić się w kościele z nagrobkami Piastowskimi. Na święta wielkanocne jeździłem z kolegą swoim Prądyńskim ze Skarpy do Wałdowa, większej majątności jego stryja, w którym pierwszy dzień świąt hucznie i gwarnie obchodzono tańcami, w czasie których, rzecz niebywała w tej porze roku, powstała wielka burza z groźnymi piorunami. W drodze do Prądyńskiego przejeź-



Postój prószkowskiego autobusu przed budynkiem Poczty Głównej w Opolu (1921 r.)

działem koło wspaniałej rezydencji w Komierowie, nie przeczuwając naturalnie, że mój siostrzeniec Bielski stamtąd kiedyś żonę pojmie.

Po skończonym semestrze z otrzymanym świadectwem Akademii i dyplomem honorowym członka instytucji polskich w Prószkowie, za poradą tegoż Prądyńskiego, udałem się w okolice Bydgoszczy na praktykę rolniczą.

W Akademii Rolniczej w Prószkowie wykładali, podobnie jak w Dublanach, znakomici uczeni agraryści i profesorowie weterynarii, jak choćby Hugo Grahl (ur. w 1834 r. w Królewcu, zm. 1905 w Dreźnie), Karl Dammann (ur. 1839 r. w Greifswaldzie, zm. w 1914 w Baden-Baden) czy Reinhold Friedrich Hensel (1826–1881). Honorowym członkiem Bratniej Pomocy Studentów Akademii Rolniczej w Prószkowie był Ignacy Łukasiewicz (1822–1882) – światowej sławy polski uczony, ojciec przemysłu naftowego, odkrywca i konstruktor pierwszej na świecie lampy naftowej, wybitny przemysłowiec i filantrop.

Akademia Rolnicza w Prószkowie należała do I ligi uczelni rolniczych w Europie. Porównywano ją do tej w podlowskich Dublanach. Szkoda, że w roku 1881 władze pruskie zdecydowały, aby przenieść ją do Berlina i włączyć jako jeden z wydziałów do znakomitego Uniwersytetu im. Wilhelma Humboldta. Prószków stracił „akademickość”, choć nie do końca, bo istniały tu: Królewski Instytut Pomologiczny, znakomity Instytut Mleczarski, Szkoła Leśna i Katolickie Seminarium Nauczycielskie.

Z czasów Akademii Rolniczej i Instytutu Pomologicznego w Prószkowie zachowały się na fotografiach interesujące budowle: wille pracowników uczelni, internat, hotelik zanurzony w ogrodzie, przetwórnia owoców, cieplarnie, chłodnie, systemy wodociągów nawadniających sady. Wszystko to wtopione w piękny park, stylizowany na angielski, o powierzchni około 15 ha, mający charakter arboretum. Wysadzono w tym parku drzewa i krzewy zwiezione z całego świata, z różnych stref klimatycznych: japońskie cisy i modrzewie, chińskie jałowce i metasekwoje, włoskie klony i buki, syberyjskie sosny i świerki, kalifornijskie i greckie cyprysy. Szklarnie wypełniły bogate kolekcje kaktusów, rododendronów, fikusów i palm.

Ten bajkowy świat ożywiał śpiew tysięcy ptaków, wśród których nie należały do rzadkości słowiki, sójki, dzięcioły i puszczyki. To wszystko zachowało się na fotografiach pomieszczonych w znakomitej książce Klaudii i Henryka Lakwów. Warto ją mieć w swojej bibliotece. Są w niej zadziwiające wiadomości. Bo kto dziś wie, że gdyby I wojna światowa wybuchła później, między Opolem a Prószkowem jeździłby... tramwaj. Było już towarzystwo, które nad tym pracowało i miało nawet swój znak firmowy. Z dworca opolskiego można było dojechać na rynek w Prószkowie eleganckimi, stylowymi busikami.

Czy wróci tu kiedyś akademia?

Wielka szkoda, że nie udało się po wojnie, gdy Prószków stał się polski, odtworzyć w zamku akademii rolniczej. Nie było w tym czasie w naszym województwie tak

silnej osobowości jak kurator Teodor Musioł, który właściwie z niczego, dzięki uporowi, stworzył w Opolu Wyższą Szkołę Pedagogiczną, przekształconą później w Uniwersytet. Gdyby ktoś taki jak on walczył o stworzenie w Prószkowie uczelni rolniczej, to kto wie, czy tak by się nie stało.

Po wojnie bowiem utworzono w Polsce wiele akademii rolniczych. Powołano je we Wrocławiu, w Poznaniu, Krakowie, Bydgoszczy, Olsztynie, a nawet w Lublinie. Natomiast na Śląsku Opolskim, gdzie kultura agrarna była bez porównania wyższa niż na ziemi krakowskiej czy Lubelszczyźnie, nie podjęto takiej inicjatywy. Gdyby się tak wówczas stało, akademia rolnicza w Prószkowie, oparta na tamtejszym, historycznym i materialnym zapleczu – pomologii, byłaby dziś może wielkim uniwersyte-tem przyrodniczym (jak w Kortowie pod Olsztynem) i ogromną siłą motoryczną Prószkowa.

Rozmawiałem na ten temat jako rektor Uniwersytetu Opolskiego z burmistrz Prószkowa panią Różą Malik i byliśmy całkowicie zgodni. Może ta szansa jeszcze wróci, gdy wzmocni się Wydział Przyrodniczy na Uniwersytecie Opolskim i wyrosną na tym wydziale i w Opolu wizjonerzy zdolni podjąć tę inicjatywę i ją zrealizować.

Analogie między podlowskimi Dublanami i podopolskim Prószkowem są oczywiste. Powinniśmy, tu na Śląsku Opolskim, zachować w pamięci i szanować tradycje tych dwóch świetnych, europejskich akademii rolniczych, w których kształcili się i Polacy, i Niemcy. I wcale im to nie przeszkadzało, dopóki nie pojawiła się ideologia nienawiści, która okaleczyła straszliwie oba narody i wyгнаła ludzi z własnych domów.

Zbigniew Bereszyński



Tadeusz Żyliński w początkach lat siedemdziesiątych. Zdjęcie z akt kwestionariusza ewidencyjnego krypt. „Rampa”. Źródło: Archiwum IPN Oddział we Wrocławiu.

Tadeusz Żyliński

– aktor, żołnierz AK,
opozycjonista w świetle
materiałów UB i SB

Jedną z najbarwniejszych postaci w życiu kulturalnym i politycznym Opola w czasach PRL był bez wątpienia Tadeusz Żyliński, wieloletni aktor Teatru im. Jana Kochanowskiego (do 1975 roku Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej). Dramatyczna w niektórych okresach historia jego życia stanowi szczególnie ciekawą ilustrację tego, co działo się w Polsce od czasów II wojny światowej aż po lata rewolucji solidarnościowej.

Rówieśnik „Cudu nad Wisłą”

Tadeusz Żyliński (pierwotne nazwisko: Żyła) urodził się 16 sierpnia 1920 roku w Krakowie. Przyszedł na świat dokładnie w dniu słynnego kontruderzenia wojsk polskich znad Wieprza, które zadecydowało o klęsce atakujących Warszawę wojsk sowieckich. Okoliczność ta była jednym z powodów, dla których Żyliński należał przez całe życie do gorących wielbicieli Marszałka Piłsudskiego, co miało istotny wpływ także na jego praktyczną postawę społeczno-polityczną.

Jeszcze jako Tadeusz Żyła wychował się on w robotniczej dzielnicy Krakowa, jaką była w tamtych czasach Krowodrza. Za przykładem matki, która aż do 1948 ro-

ku należała do PPS, związał się przed wojną z ruchem socjalistycznym o tradycjach niepodległościowych. W latach 1938–1939 był członkiem Organizacji Młodzieżowej Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych.

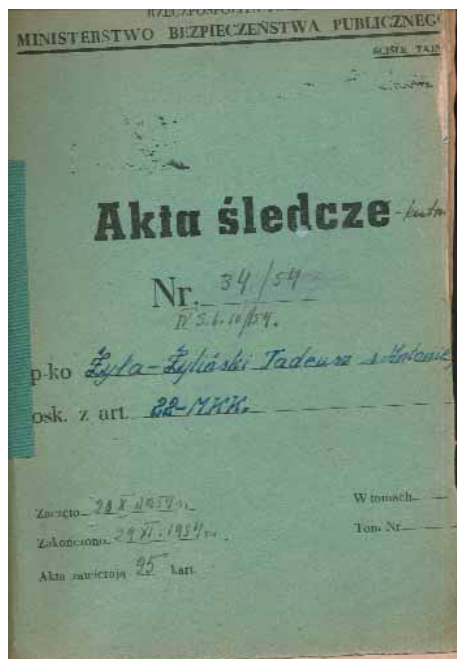
W okresie II wojny światowej Tadeusz Żyliński był żołnierzem okręgu krakowskiego ZWZ/AK. W styczniu 1940 roku został on zaprzysiężony w Związku Walki Zbrojnej, gdzie funkcjonował pod pseudonimem „Taddy”. W późniejszym czasie był żołnierzem krakowskiego zgrupowania Armii Krajowej „Żel-Bet”. Używał wówczas pseudonimu „Miroślaw”. Brał udział w małej dywersji, kolportażu i sabotażu. Od 1940 roku w jego miejscu pracy (Stromaufsicht – Nadzór Wodny przy Moście Dębickim w Krakowie) funkcjonował punkt kontaktowy ZWZ/AK. W ostatnich miesiącach okupacji niemieckiej drukowano tam podziemny „Głos Żołnierza”. Tadeusz Żyliński był też jednym z uczestników słynnej akcji dywersyjnej, polegającej na konspiracyjnym wydaniu gazety imitującej kolaborancki („gadzinowy”) dziennik „Goniec Krakowski”. Wymowną miarę jego zasług z tego okresu stanowi fakt, że dowództwo AK odznaczyło go srebrnym i brązowym Krzyżem Zasługi.

Żyliński działał także w podziemnym ruchu teatralnym, stykając się osobiście na tym polu z Karolem Wojtyłą. Był adeptem tajnego szkolnictwa teatralnego w Krakowie.

Opolanin z wyboru

Po zakończeniu wojny Żyliński kontynuował naukę w Studium Dramatycznym przy Teatrze Starym w Krakowie, współpracując jednocześnie z Polskim Radiem. W sezonie 1945/1947 pracował w krakowskim teatrze „Wesoła Gromadka”. W następnym sezonie teatralnym (1946/1947) związał się po raz pierwszy z Opolem, podejmując pracę w miejscowym Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Kolejnym miejscem pracy aktorskiej Żylińskiego był, w sezonie 1947/1948, Teatr Miejski w Sosnowcu. W sezonie 1948/1949 znów trafił on do Opola, zaangażowany do pracy w Scenie Ziemi Opolskiej (tak nazwano upaństwowiony Teatr Miejski im. Słowackiego, od 1950 roku – Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej). W tym czasie (1949 r.) zdał egzamin aktorski przed Państwową Komisją Egzaminacyjną w Krakowie. W sezonie 1949/1950 Żyliński trafił do Warszawy jako aktor tamtejszego Teatru Domu Wojska Polskiego. Już niebawem względy rodzinne i mieszkaniowe zmusiły go jednak do powrotu do Opola, gdzie znalazł pracę po raz trzeci. Z dniem 1 listopada 1950 roku już na stałe związał się z Państwowym Teatrem Ziemi Opolskiej, późniejszym Teatrem im. Jana Kochanowskiego.

Zbigniew Bereszyński, ur. 1956. Publicysta, autor prac naukowych i popularnonaukowych z dziedziny historii. Zasłużony działacz niepodległościowy. Mieszka w Opolu.



Akta śledztwa przeciwko Tadeuszowi Żylińskiemu z 1954 r.
Źródło: Archiwum IPN Oddział we Wrocławiu.

Od jesieni 1953 roku Wydział V Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego w Opolu interesował się Żylińskim w ramach kontroli sprawowanej nad środowiskiem PTZO. Zasięgnięto informacji w dziale kadr PTZO oraz w Wydziale II WUBP w Opolu. W początkach 1954 roku wystąpiono również do Wydziału V WUBP w Krakowie, a także do Miejskiego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego w Sosnowcu, prosząc o przesłanie posiadanych ewentualnie materiałów kompromitujących na temat Żylińskiego. Na szczęście okazało się, że adresaci materiałami takimi nie dysponują.

Doniesienie

Niestety, latem 1954 roku sprawy przybrały fatalny obrót dla Żylińskiego. Zadecydowało o tym „doniesienie obywatelskie”, złożone 28 sierpnia 1954 roku przez innego aktora, Edwarda Skargę, członka PZPR, funkcjonującego w PTZO w latach 1952–1955. Aktor ów poinformował UB o prowadzonych przez Żylińskiego rozmowach, w czasie których ten ostatni ostro krytykował stosunki społeczno-polityczne w powojennej Polsce, zniewolenie kraju przez Związek Sowiecki, a także działalność przedwojennego ruchu komunistycznego.

„W ostatnim okresie – informował Skarga – przeprowadziłem kilkanaście rozmów, a także byłem świadkiem rozmów między kolegami a Tadeuszem Żyłą-Żylińskim”. W dalszej części doniesienia znajdujemy następującą charakterystykę Żylińskiego i prowadzonych przez niego rozmów:

„Ob. Żyliński należy do gatunku wrogów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, którzy negują wszystkie jej osiągnięcia. Ob. Żyliński w swych absurdalnych już sformułowaniach przypomina audycje „Wolnej Europy”. [...] W garderobie w Kluczborku nazwał mnie zdrajcą narodu za moją przynależność do partii. Mówił, że wszyscy służymy zaborczemu imperializmowi moskiewskiemu. Twierdzi, że on jest też komunista, tylko ten «dobry», orientujący [się] na „komunizm zachodni”. Twierdzi, że on jedynie jest «dobrym Polakiem» i zostanie wierny Polsce i zawsze będzie głosił idee wolności, nie będzie zgadzał się z imperializmem sowieckim. «Wiem, że w końcu mnie zamkną», ale uważa to za swój obowiązek, jest bohaterem.

Zwróciłem mu uwagę na jego rosnący brzuch i mówię: «To Polska Ludowa tak cię źle karmi». A on: «To zasługa kułackiego masła, a nie Polski Ludowej» i dalej, że «każdy by już kopyta wyciągnął, gdyby nie kułacy».

Innym razem opowiadał o pochodach 1-szomajowych w Krakowie przed wojną. Brał udział w tych pochodach; sądzę, że z Prawicą PPS. Mówi, że pochody były dowodzone i wszystko szło spokojnie, dopóki krzyczano «chleba, pracy». Następnie, gdy „prowokatorzy z KPP” zaczęli krzyczeć «precz z rządem i sanacją», to dla niego [było] jasne, że policja interweniowała.

Jadąc ze mną w autobusie, powtórzył zdanie, że więzienie w Strzelcach [Opolskich] to zakład, gdzie inteligencja polska uczy się twórczej krytyki marksizmu. Powiedział, że siedzą tam sami profesorowie uniwersytetu. Na zapytanie, skąd ma te wiadomości, nie odpowiedział.

Kiedy indziej twierdził, że cały nasz przemysł jest na usługach Rosji i że stamtąd przychodzą dyrektywy”.

Jako świadkowie inkryminowanych rozmów zostali wymienieni niektórzy aktorzy (z nazwiska) oraz maszyniści sceny (bez nazwisk). Skarga wskazywał także na domniemane „porozumienie polityczne” między Żylińskim a niektórymi osobami (Adam Leśniowski, Stanisław Marecki). Sugerował on również, że pewne osoby (Adam Leśniowski, Stanisław Marecki, Henryka Jędrzejewska, Andrzej i Maria Grzybowski) pozostają pod wpływem Żylińskiego.

Oprócz przytoczonych powyżej informacji na temat Żylińskiego, doniesienie Skargi zawierało również wyrażoną wprost sugestię, że „powinno się go uspokoić”.

Sprawą Żylińskiego zajęły się współpracujące ze sobą Wydziały WUBP w Opolu: Wydział II (operacyjny), Wydział III (zwalczanie przeciwników politycznych), Wydział Śledczy oraz Wydział „A” (obserwacja zewnętrzna). Poszła w ruch machina represji.

Sekcja II Wydziału „A”, działając na zlecenie Wydziału III, przeprowadziła wywiad na temat Żylińskiego. Ustalono w szczególności co następuje: „Do Polski Ludowej, a w szczególności do Z. S. R. R., stosunek wykazuje negatywny i krytykuje wszystko co radzieckie i stale jest niezadowolony”. Wydział II, również na zlecenie Wydziału III, miał zapewnić informacje o innych osobach, których nazwiska pojawiły się w kontekście sprawy Żylińskiego. Pismem z 16 września 1954 roku Wydział III WUBP zwrócił się do Wydziału Śledczego WUBP o przesłuchanie świadków w tejsze sprawie.

W okresie od 2 do 15 października 1954 roku Wydział Śledczy WUBP w Opolu przesłuchał sześciu świadków, którzy zeznali, że Żyliński „faktycznie rozpowszechniał

Bezpieka zastawia sidła

W okresie od 2 do 15 października 1954 roku Wydział Śledczy WUBP w Opolu przesłuchał sześciu świadków, którzy zeznali, że Żyliński „faktycznie rozpowszechniał

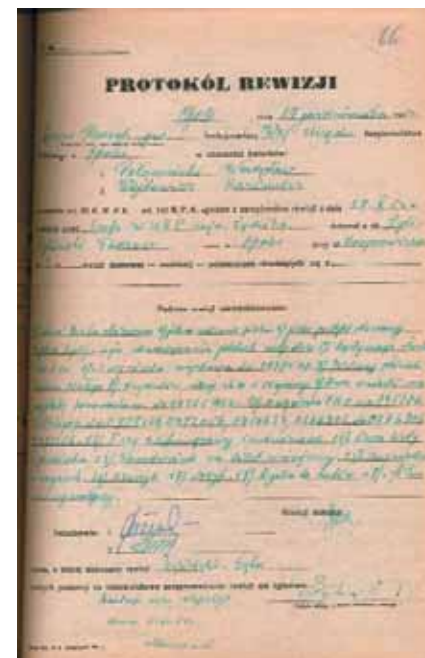
niewłaściwe wiadomości o Związku Radzieckim i Polsce Ludowej”. Według złożonych przez nich zeznań Żyliński: „mówił, że do 1939 r. można było więcej zarobić jak obecnie w Polsce Ludowej, a jako przykład podawał swoją matkę, która miała przed 1939 r. pracować jako robotnica i więcej zarabiać jak obecnie najlepiej zarabiający górnik czy hutnik. [...] przy tych wypowiedziach powoływał się na to, że sam rozmawiał z górnikaми i hutnikami [którzy] to przeklinają ustrój w Polsce Ludowej. [...] mówił, że ustrój w Polsce Ludowej jest ustrojem faszystowskim, gdyż nie ma wolności osobistej i niezawisłości narodowej [...] wypowiedział się, że Dzierżyński był czerwonym katem [...] mówił o tym, że bezpieczeństwo pracy górników w Polsce obecnie jest bardzo niedostateczne i kiedy górnik zjeżdża na dół, to żona jego nie wie, czy wróci zdrow i cały, natomiast [...] warunki bezpieczeństwa pracy do 1939 r., w porównaniu do obecnych, były dużo lepsze. [...] gdy przejeżdżali z całym zespołem przez Strzelce Opolskie k/więzienia, to [...] wskazał na więzień i powiedział, że jest to komunistyczny obóz koncentracyjny. [...] wypowiadał się, że w Związku Radzieckim jest ustrój imperialistyczny; jest tam terror wobec mas pracujących i nie ma wolności osobistej, a to dlatego, że rządzi czerwony imperializm. [...] mówił, że Polska jest pod okupacją sowiecką i Rząd Polski jest na usługach Moskwy i nikt w Polsce nie ma nic do gadania. [...] mówił, że Związki Zawodowe w Polsce Ludowej nie są dla świata pracy, a są tylko do pomocy władzom w uciskaniu robotnika, natomiast Związki Zawodowe do 1939 r. w Polsce i w krajach kapitalistycznych były prawdziwymi związkami, gdyż broniły interesów klasy robotniczej. [...] mówił, że to, co Niemcy robili z Polakami podczas okupacji, to jeszcze wszystko nic w porównaniu z tym, co robią obecnie Sowietci z Polakami i Rosjanami; że takie obozy, jak są w Rosji, nie były nawet w Niemczech i że Sowietci wymordowali więcej ludzi, tylko o tym nie pisze się, tak jak np. tuszuje się sprawę Katynia, gdzie zostali wymordowani Polacy”.

Na tej podstawie uznano, że „Żyła-Żyliński Tadeusz jest wrogiem Polski Ludowej i Związku Radzieckiego”, wobec czego powinien być aresztowany i pociągnięty do odpowiedzialności karnej.

W rękach UB

29 października 1954 roku Tadeusz Żyliński został aresztowany przez funkcjonariuszy WUBP w Opolu, a w jego miejscu zamieszkania przeprowadzono rewizję. Następnego dnia Prokuratura Wojewódzka wydała odnośne postanowienie o zastosowaniu tymczasowego aresztowania z uwagi na to, że Żyliński „w okresie od 1952 r. do lipca 1954 r. na terenie miasta Opola rozpowszechniał systematycznie fałszywe wiadomości, dotyczące niezawisłości i suwerenności Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, czym mógł wyrządzić istotną szkodę interesom Państwa Polskiego”.

Z końcem października 1954 roku WUBP wszczął formalnie śledztwo przeciwko Żylińskiemu, zarzucając mu, że „rozpowszechniał wiadomości na temat ustroju w ZSRR i suwerenności i granic wschodnich i zachodnich PRL, Katynia oraz o warunkach bytowych klasy robotniczej w Polsce Ludowej, czym mógł wyrządzić



Protokół rewizji przeprowadzonej u Tadeusza Żylińskiego 29 października 1954 r.
Źródło: Archiwum IPN Oddział we Wrocławiu.

istotną szkodę interesom Państwa Polskiego”. W listopadzie 1954 aresztowany Żyliński był wielokrotnie przesłuchiwany w charakterze podejrzanego przez oficerów śledczych WUBP w Opolu (kpt. Adam Kujawa, ppor. Zdzisław Galant). Przyznał się on do prowadzenia rozmów na tematy społeczno-polityczne i krytykowania powojennych porządków w Polsce. Jego zeznania nie miały jednak charakteru obciążającego w stosunku do innych osób, w związku z czym nie doszło do dalszych aresztowań. W notatce urzędowej z 29 listopada 1954 roku kpt. Adam Kujawa stwierdził, że Żyliński („podejrz. Żyła Tadeusz”), przesłuchiwany „na podstawie wykazu nazwisk aktorów z P. T. Z. O.”, nie zeznał „nic konkretnego” „na okoliczność ich wrogich wypowiedzi i działalności”.

W tym czasie (listopad 1954 roku) oficerowie śledczy WUBP przesłuchali również szereg osób w charakterze świadków. W takim też charakterze został prze-

śluchany w dniu 23 listopada 1954 roku również Edward Skarga. Miało to zapobiec ewentualnym podejrzeniom co do jego faktycznej roli w sprawie Żylińskiego.

Śledztwo w sprawie przeciwko Żylińskiemu zakończyło się 25 listopada 1954 roku. Wkrótce potem, z datą 27 listopada 1954 roku, kpt. Adam Kujawa z Wydziału Śledczego WUBP, przygotował akt oskarżenia, zatwierdzony dwa dni później przez szefa WUBP. Żyliński został oskarżony o przestępstwo z art. 22 małego kodeksu karnego, polegające na tym, że w okresie „od lata 1953 r. do października 1954 r., w Opolu i innych miejscowościach województwa opolskiego, rozpowszechniał fałszywe wiadomości dotyczące gospodarczych i politycznych stosunków ze Związkiem Radzieckim, stosunków Związku Radzieckiego z innymi państwami, zbrodni katyńskiej, suwerenności i zmiany granicy zachodniej PRL, stosunków gospodarczych i politycznych w Polsce Ludowej, czym mógł wyrządzić poważną szkodę interesom Państwa Polskiego”.

Wyrok

4 maja 1955 roku Sąd Wojewódzki w Opolu uznał Żylińskiego winnym popełnienia przestępstwa i skazał go na rok aresztu. Na poczet zasądzonej kary zaliczono okres tymczasowego aresztowania od 29 października 1954 do 4 maja 1955 roku.



Postanowienie z 30 października 1954 r. o tymczasowym aresztowaniu Tadeusza Żylińskiego. Źródło: Archiwum IPN Oddział we Wrocławiu.

Wyrok ten nie został jednak wykonany dzięki skutecznemu symulowaniu zaburzeń psychicznych przez Żylińskiego, który uzyskał pomyślną dla niego opinię lekarzy z Państwowego Szpitala dla Nerwowo i Psychicznie Chorych w Branicach. O kulisach tej sprawy tak informował TW ps. „Stok” w doniesieniu z 30 grudnia 1971 roku: „Ponieważ jest epileptykiem, podczas śledztwa symulował obłąkanie. Przy pomocy przyjaciół został skierowany na badania do Zakładu Psychi[atri]cznego w Branicach. Tam właśnie podsunęto mu pomysł symulowania paranoiki. Po jakimś czasie opuścił Branice z zaświadczeniem lekarskim stwierdzającym niepoczytalność”.

W tym czasie dało się już odczuć pierwsze przejawy politycznej „odwilży”. Pod koniec września 1954 roku zbiegł na Zachód słynny ppłk Józef Światło, wysoki funkcjonariusz Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, i wkrótce potem Radio „Wolna Europa” zaczęło nadawanie

sensacyjnych audycji z jego udziałem, demaskujących kulisy życia politycznego w PRL. W grudniu 1954 roku zlikwidowano skompromitowane Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego, tworząc w jego miejsce Ministerstwo Spraw Wewnętrznych oraz Komitet ds. Bezpieczeństwa Publicznego przy Radzie Ministrów. Na odbywającym się w styczniu 1955 roku III Plenum KC PZPR skrytykowano dotychczasowe „wypaczenia w pracy partii i aparatu państwowego”. Polityka represyjna władz komunistycznych uległa wyraźnemu złagodzeniu. W tych warunkach „lipne” orzeczenie lekarskie mogło faktycznie uchronić Żylińskiego przed dalszym pobytem w więzieniu.

Ciągle w opozycji

Dramatyczne wydarzenia z lat 1954–1955 nie wywarły większego wpływu na polityczną postawę Tadeusza Żylińskiego. Również w późniejszym czasie przy różnych okazjach dawał on wyraz swojemu negatywnemu stosunkowi do politycznej rzeczywistości PRL, krytykując w szczególności uzależnienie Polski od ZSRR. Świadczy o tym m. in. notatka służbowa z 7 sierpnia 1969 roku, sygnowana przez naczelnika Wydziału III Komendy Wojewódzkiej MO w Opolu, ppłk. Józefa Adamczyka. W dokumencie tym czytamy:

„Posiadane przez nas informacje dotyczące rzeczywistych poglądów ŻYLIŃSKIEGO na sprawy polityczne wykazują, iż jest on zdecydowanie negatywnie ustosunkowany do idei socjalizmu i aktualnej rzeczywistości politycznej PRL.

W miesiącu listopadzie 1967 roku ŻYLIŃSKI brał udział w występie zespołów PTZO w Babimoście w woj. zielonogórskim, gdzie w garderobie podczas dyskusji na temat 50-lecia Rewolucji Październikowej wypowiadał się negatywnie o rewolucjonistach rosyjskich, a szczególnie o Feliksie DZIERŻYŃSKIM i kierowanej przez niego «Czeka». Nazwał on DZIERŻYŃSKIEGO «katem narodu rosyjskiego» i stwierdził, że takie właśnie napisy powinny być umieszczone na pomnikach DZIERŻYŃSKIEGO, jeśli już te pomniki mają stać.

Na uwagę zasługuje również postawa ŻYLIŃSKIEGO w trakcie wydarzeń marcowych 1968 roku. Nie zabierał wtedy głosu oficjalnie, lecz w rozmowach z osobami zaufanymi zdecydowanie popierał elementy wichrzycielskie. Przeciwdziałania władz ŻYLIŃSKI nazywał tłumieniem kultury i niszczeniem siłą zryw młodzieży, która mimo codziennego okłamywania jej przez prasę, radio i telewizję – broniła naszych prawd i racji historycznych. Porównywał Marzec do okresu okupacji, w którym jego pokolenie było podobnie trzymane za mordę i zastraszane. Wiadomości o wygasaniu rozrób studenckich i zdecydowanym potępieniu wichrzycieli przez klasę robotniczą ŻYLIŃSKI skomentował wypowiedzią: «trudno, na razie chamstwo i ciemniaki górą».

Cytowana powyżej notatka została przesłana „do ewentualnego wykorzystania” I sekretarzowi Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Opolu.

W marcu 1971 roku SB zaczęła podejrzewać Żylińskiego o zamiar uprowadzenia samolotu pasażerskiego w celu przedostania się do Szwecji. Na przełomie 1971 i 1972 roku znalazł się on w kręgu osób podejrzewanych o związek z dokonanym w nocy z 5 na 6 października 1971 roku wybuchem w auli Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu (sprawa braci Jerzego i Ryszarda Kowalczyków).

W okresie od marca 1971 do 22 stycznia 1976 roku Wydział III KW MO w Opolu sprawował operacyjną kontrolę Żylińskiego w ramach kwestionariusza ewidencyjnego krypt. „Rampa”. Podstawę założenia kwestionariusza „stanowiły informacje dot. reprezentowania antysocjalistycznych poglądów przez figuranta oraz negatywne komentarze [na temat] sytuacji polityczno-społecznej kraju”, a także „informacja o zamiarze uprowadzenia samolotu przez figuranta w celu nielegalnego wyjazdu z PRL”. Zastosowane w tym czasie przez SB przedsięwzięcia operacyjne obejmowały m. in. założenie podsłuchu telefonicznego oraz tajną kontrolę (perlustrację) korespondencji. Do inwigilacji Żylińskiego wykorzystano również osobowe źródła informacji SB: tajnych współpracowników i kontakty operacyjne w opolskim środowisku teatralnym.

Działacz „Solidarności” i KPN

Po sierpniu 1980 roku Tadeusz Żyliński włączył się aktywnie w działalność „Solidarności”. Został przewodniczącym Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność”

przy Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. W lipcu 1981 roku wybrano go w skład Zarządu Regionu Śląska Opolskiego NSZZ „Solidarność”.

Tadeusz Żyliński należał także do głównych organizatorów ruchu obrony więzionych za przekonania w województwie opolskim. Był członkiem pierwszego zespołu redakcyjnego biuletynu „Praworządność”, wydawanego w 1981 roku przez opolski Komitet Organizacyjny Praworządności Społecznej (przewodniczący – Bogusław Bardon). Od lipca 1981 roku przewodniczył Opolskiemu Komitetowi Obrony Więzionych za Przekonania, utworzonemu pod patronatem nowo wybranego Zarządu Regionu Śląska Opolskiego NSZZ „Solidarność”.

W 1981 roku Tadeusz Żyliński został również przewodniczącym utworzonego wówczas opolskiego oddziału KPN. W działaniach związanych z utworzeniem tego oddziału ważną rolę odegrały osobiste kontakty Żylińskiego z krakowskim środowiskiem niepodległościowym.

W tym czasie Tadeusz Żyliński bardzo aktywnie zaangażował się także w działalność obywatelskiego Komitetu Opieki nad Kopcem Józefa Piłsudskiego na Sowińcu, zawiązanego w czerwcu 1980 roku i funkcjonującego od stycznia 1981 roku przy Towarzystwie Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. Do komitetu tego wciągnął on kilku innych działaczy niepodległościowych z terenu województwa opolskiego.

Tadeusz Żyliński był współorganizatorem spektakularnych imprez o charakterze patriotycznym, jak polskie obchody rocznicy katyńskiej w kwietniu 1981 roku, obchody święta 3 maja w amfiteatrze opolskim w 1981 czy obchody święta niepodległości w tymże roku. Jako profesjonalny aktor odgrywał w czasie tych imprez rolę lektora.

Nie złamała go WRON-a

Trwający od sierpnia 1980 roku „festiwal wolności” zakończyło wprowadzenie stanu wojennego w nocy z 12 na 13 grudnia 1981 roku. Jak wielu innych działaczy związkowych i opozycyjnych, Tadeusz Żyliński został internowany. Od 14 grudnia 1981 do 24 lipca 1982 roku przebywał on kolejno w ośrodkach odosobnienia w Opolu i Darłównu. Do tego ostatniego ośrodka, położonego w ówczesnym województwie koszalińskim, trafił z racji swojego wieku, wraz z innymi zaawansowanymi wiekowo osobami z całego kraju (znalazł się tam m. in. późniejszy premier Tadeusz Mazowiecki). Dał się tam poznać jako jeden z największych radykałów i współorganizator różnego rodzaju akcji protestacyjnych. W podejmowanych wówczas działaniach wspierał go inny internowany działacz „Solidarność” i KPN z terenu województwa opolskiego, Kazimierz Klucznika. Jego zagorzałym wrogiem stał się natomiast Ryszard Hładko, internowany w tym samym ośrodku inny mieszkaniec Opoła, człowiek o radykalnie odmiennym systemie wartości i sposobie myślenia.

Od czasu powrotu z internowania Tadeusz Żyliński czytał Słowo Boże podczas nabożeństw w intencji ojczyzny, jakie odprawiano w katedrze opolskiej trzynastego

dnia każdego miesiąca, w kolejne „miesięcznice” wprowadzenia stanu wojennego (nabożeństwa te stanowiły w tym trudnym czasie jedną z nielicznych okazji do masowego gromadzenia się miejscowych działaczy i sympatyków „Solidarność”). Występował wtedy zawsze z zakazanym znaczkiem „Solidarność” w klapie, co wyjątkowo irytowało opolską Służbę Bezpieczeństwa.

Żyliński wykorzystywał każdą nadarzącą się okazję do manifestowania swojej opozycyjnej postawy politycznej. Postępował tak również jako aktor na deskach teatru. Gdy po powrocie z internowania i długim oczekiwaniu na jakąś rolę pozwolono mu wreszcie zagrać w sztuce *Drewniany talerz*, gdzie w pewnym momencie wypowiadał słowo „dwa”, wykorzystał to do wznoszenia ręki w mającym wówczas opozycyjną wymowę geście zwycięstwa – „V”.

Mimo trudnych, a nierzadko również bardzo bolesnych doświadczeń życiowych, Żyliński nie tracił nigdy pogody ducha i optymizmu. Wiary w lepszą przyszłość dodawała mu zwłaszcza podziwiana przez niego międzynarodowa działalność innego aktora, który parał się polityką z myślą o pokonaniu sowieckiego „imperium zła”: prezydenta Stanów Zjednoczonych, Ronalda Reagana. Portrety Reagana i marszałka Piłsudskiego zajmowały zawsze honorowe miejsce w mieszkaniu Żylińskiego.

Na celowniku SB

Z powodu noszenia znaczka „Solidarność” podczas nabożeństw „trzynastkowych”, a później także z powodu swoich scenicznych manifestacji politycznych przy okazji grania w sztuce *Drewniany talerz*, Żyliński był ustawicznie nękanym przez funkcjonariuszy SB, którzy szczególnie upodobali sobie nachodzenie go w miejscu pracy. O tym, jak wyglądało to w praktyce, dobrze świadczą poniższe fragmenty notatki służbowej z 17 marca 1983 roku, spisanej przez por. Bogdana Kopia, kierownika Sekcji IV Wydziału III SB KW MO w Opolu:

„W dniu 12 marca (12.03.1983) [wraz] z z-cą Naczelnika Wydziału III, kpt. Ryszardem Misiakiem, przeprowadziliśmy rozmowę profilaktyczno-ostrzegawczą z byłym szefem KPN, T. ŻYLIŃSKIM. Wym.[ieniony] będąc aktorem opolskiego teatru w sztuce pt. «Drewniany talerz» pokazuje na scenie palcami znak «V»”.

Zgodnie z przyjętym planem rozmowy (znajduje się on w sprawie obiektowej «PEGAZ») odbyła się ona w Teatrze im. J. Kochanowskiego, a jej celem było spowodowanie zaprzestania prowadzenia przez figuranta wrogiej działalności oraz uświadomienie mu naszej konsekwencji, a także faktu kontroli jego działalności. Wbrew założeniom rozmowa była dość długa i trwała około 1,5 godziny, z przewagą monologu z naszej strony. Wyczerpaliśmy w rozmowie wszystkie zakładane w planie 4 tematy.

Największe wrażenie na figuranta wywarła sprawa ewentualnego anulowania mu prawa jazdy w związku z jego aktualną chorobą. Pozostałe zakomunikowane mu ewentualne dolegliwości (mieszkanie, praca) zrobiły na nim mniejsze wrażenie.

Na zakończenie rozmowy ob. T. ŻYLIŃSKI stwierdził, że nadal będzie postępował zgodnie ze swoim sumieniem i nie zaprzestanie manifestowania swoich poglądów w teatrze. Stwierdziliśmy, że jeśli tego nie uczyni w trzech kolejnych spektaklach, wówczas przystąpimy do realizacji przedsięwzięć, które mu przedstawiliśmy”.

Służba Bezpieczeństwa interesowała się osobą Tadeusza Żylińskiego także z racji jego członkostwa w KPN. Był on jednym z głównych figurantów sprawy operacyjnego rozpracowania krypt. „Krety”, w ramach której SB zajmowała się opolskim środowiskiem KPN.

W działaniach operacyjnych w stosunku do Tadeusza Żylińskiego oraz innych opolskich działaczy niepodległościowych SB szeroko wykorzystywała tajnych współpracowników. Szczególnie duże usługi oddała SB pozyskana w stanie wojennym TW ps. „Bożena” – Grażyna Jelonek, pasierbica Tadeusza Żylińskiego, zamieszkała z nim w jednym lokalu na terenie Opola.

Grażyna Jelonek została zwerbowana na rzecz Wydziału III KW MO w Opolu 19 grudnia 1981 roku, w niedługi czas po internowaniu jej ojczyma, przewodniczącego opolskiego oddziału KPN. Okazała się ona wyjątkowo cennym źródłem informacji dla SB, ponieważ miała dostęp do dokumentów i materiałów pozostawionych w domu przez Żylińskiego, a ponadto cieszyła się powszechnym zaufaniem wśród opolskich działaczy „Solidarności”, KPN itp.

W pierwszych tygodniach stanu wojennego TW ps. „Bożena” dokładnie przejrzała pokój i rzeczy internowanego ojczyma, natrafiając na jego osobisty notatnik, w którym były spisane „nazwiska członków KPN i ich numery legitymacji lub numery członków”. Na tej podstawie 5 stycznia 1982 roku przekazała ona por. Bogdanowi Kopciowi z Wydziału III KW MO dane dziewięciu członków KPN (w tym dwóch osób z Krakowa). Ponadto „Bożena” odtworzyła z pamięci nazwiska sześciu innych osób, które jako pierwsze otrzymały legitymacje członkowskie KPN. W marcu 1983 roku TW ps. „Bożena” pozyskała i przekazała SB inną, znacznie dłuższą listę opolskich członków KPN, zawierającą imiona i nazwiska oraz numery legitymacji.

Dzięki „Bożenie” Służba Bezpieczeństwa dowiedziała się także o związkach łączących Lesława Poeckha, opolskiego skarbnika KPN, z młodzieżowymi konspiratorami z grupy WiN, co spowodowało aresztowanie i późniejsze skazanie tego działacza. Innym efektem doniesień „Bożeny” było internowanie Tadeusza Pietrzaka, działacza KPN z Lewina Brzeskiego, który w stanie wojennym współpracował z Lesławem Poeckhiem.

TW ps. „Bożena” była dla SB cennym źródłem informacji nie tylko na temat opolskich działaczy KPN. W marcu i czerwcu 1982 roku przekazała ona również informacje dające możliwość ujęcia ukrywającego się od grudnia 1981 roku Piotra Skrobotowicza, przewodniczącego Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” przy Wojewódzkim Przedsiębiorstwie Handlu Wewnętrznego w Opolu. Informacje te nie zostały jednak praktycznie wykorzystane z powodu opieszałości oficera prowadzącego „Bożeny”, por. Bogdana Kopcia z Wydziału III SB.

W kwietniu 1982 roku TW ps. „Bożena” doniosła, że w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (miejscu pracy Tadeusza Żylińskiego) działa kilkunastoosobowa organizacja konspiracyjna pod przewodnictwem Andrzeja Wichrowskiego, zajmująca się drukiem i kolportażem ulotek. Na tej podstawie Wydział III KW MO w Opolu założył sprawę operacyjnego sprawdzenia krypt. „Aktor”, którą prowadzono do połowy 1983 roku. Tym razem doniesienia „Bożeny” nie znalazły jednak potwierdzenia.

TW ps. „Bożena” dosłownie zatruliła ostatnie lata życia mieszkającego z nią pod jednym dachem Tadeusza Żylińskiego (zmarł w czerwcu 1987 roku). W okresie tym nieustannie uskarżał się on na rozmaite przejawy wrogiego traktowania z jej strony.

Od końca 1984 roku zaufanie Żylińskiego próbował zdobyć inny współpracownik Służby Bezpieczeństwa, TW ps. „Stefan”, którego oficerem prowadzącym był ppor. Janusz Żaba, inspektor Sekcji IV Wydziału III Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Opolu.

Odszedł przedwcześnie

Działania SB mogły być jednym z powodów, dla których Tadeusz Żyliński zmuszony był przedwcześnie opuścić deski teatru. Gdy w połowie 1985 roku osiągnął on ustawowy wiek emerytalny, dyrekcja teatru Teatru im. Jana Kochanowskiego zdecydowała się na rozwiązanie z nim umowy o pracę, mimo że innym aktorom w podobnej sytuacji pozwalano nadal funkcjonować na scenie. Była to dla niego prawdziwa tragedia osobista. O tym, jak boleśnie odebrał on przymusowe pożegnanie ze sceną, świadczy treść poniższej informacji ze słów TW ps. „Bożena”, spisanej z datą 9 kwietnia 1985 roku przez kpt. Kopcia z Wydziału III WUSW w Opolu: „Perspektywa emerytury bardzo zdenerwowała i przygnębiła T. ŻYLIŃSKIEGO. Sądził, że wzorem B.[ronisława] KASSOWSKIEGO i A.[dolf]a CHRONICKIEGO uda mu się jeszcze popracować. Ostatnie miesiące pracy w/wym. nie wskazywały jego zdaniem na takie potraktowanie go. Uważał [on], że ma dość dobre z nim¹ stosunki, był obsadzany w rolach, a na próbach nawet próbowali żartować”.

Tadeusz Żyliński zmarł nagle w czerwcu 1987 roku, pochłonięty do końca swoją społeczną aktywnością. Jego pogrzeb na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie, poprzedzony uroczystym nabożeństwem żałobnym w katedrze opolskiej, stał się podniosłą manifestacją patriotyczną. Podczas nabożeństwa żałobnego w katedrze opolskiej 26 czerwca 1986 roku, występując w imieniu opolskiej „Solidarności”, Jan Całka, członek Zarządu Regionu NSZZ „S”, tak mówił o życiu i śmierci Żylińskiego: „[...] My pragniemy podziękować za to wszystko, co zrobił [...] i równocześnie jak gdyby przeprosić za to wszystko, co było, co nie dorastało do tych wymagań, które zawsze stawiał sobie. Nie uznał, jak widzimy obecnie, również

¹ Chodzi o Wojciecha Zeidlera, ówczesnego dyrektora Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu.

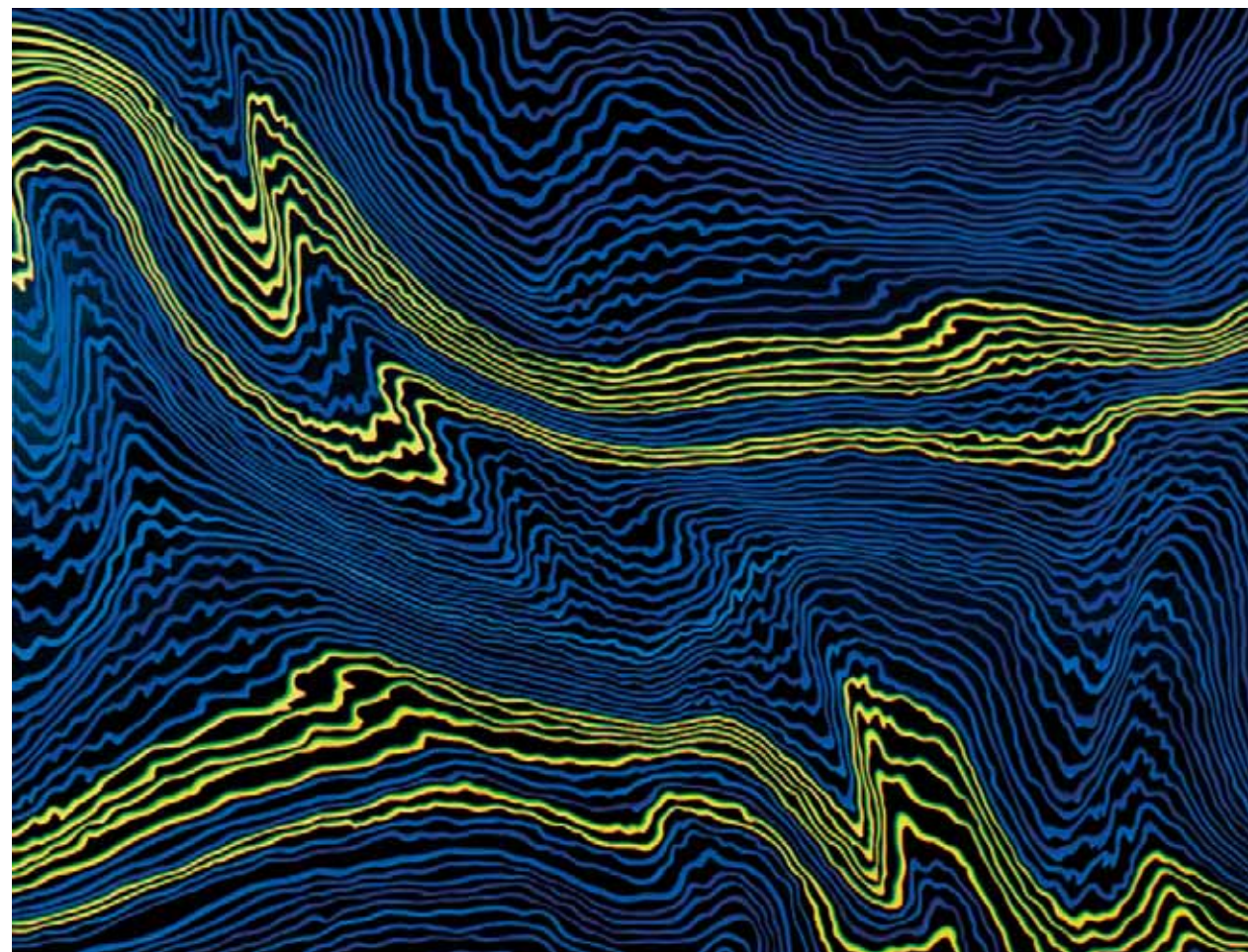
prześladowań. Nie uznał internowania, nie uznał następnych represji. Należy sądzić [...] że wszystkie te przejścia, wszystkie te trudy, wszystkie te kłopoty, które mu towarzyszyły, również były przyczyną jego śmierci. Poległ jak żołnierz, upadł i więcej nie powstał. I sądzę, że w [obec] tej śmierci pozostaniemy w szacunku jako przy tajemnicy, której już nie zgłębimy”.

Jeszcze jeden aktor...

Ciekawą – choć z innych względów – postacią jest także jeden z czołowych antybohaterów przedstawionej powyżej historii: aktor Edward Skarga, którego doniesienie doprowadziło do aresztowania Tadeusza Żylińskiego w październiku 1954 roku. Również jemu warto poświęcić nieco uwagi.

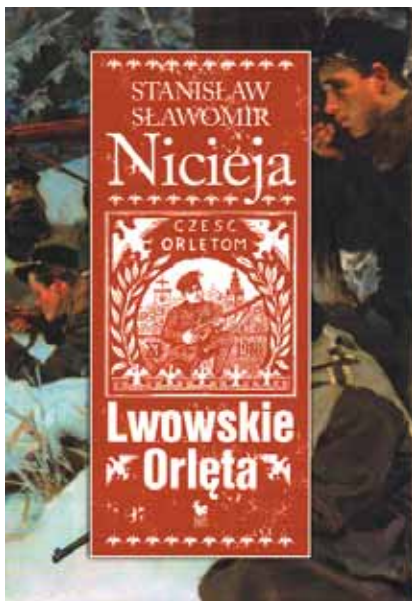
W przeciwieństwie do Żylińskiego, Edward Skarga zrobił imponującą karierę w teatrze i filmie. W 1991 roku został uhonorowany odznaką „Zasłużony działacz kultury”. Na uwagę zasługują również rodzinne związki Edwarda Skargi. Jeszcze większą sławę aktorską zdobyła jego siostra Hanna Skarżanka. Inna z jego sióstr, zmarła w 2009 roku Barbara Skarga, zasłynęła jako profesor filozofii.

W okresie II wojny światowej Edward Skarga i jego siostra Barbara działali w ruchu partyzanckim na Wileńszczyźnie. W związku ze swoją przynależnością do AK, Barbara Skarga została aresztowana i wywieziona w głąb Związku Sowieckiego, gdzie przebywała aż do 1955 roku. W tym czasie jej brat związał się z reżimem komunistycznym i doprowadził do aresztowania człowieka, który ośmielił się krytykować zniewolenie Polski przez Sowieców. W 1982 roku Edward Skarga został odznaczony Krzyżem Partyzanckim przez ówczesne władze stanu wojennego, bojkotowane przez takich ludzi jak Żyliński. Przedziwne bywały niekiedy koleje ludzkich losów w tamtych czasach.



Marian Solisz
Chaos I, 2007, olej, płótno, 200 cm x 265 cm
Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Marceli Kosman



Stanisław Sławomir Nicieja, *Lwowskie Orleńca. Czyn i legenda*. Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2009

Przypisani do Lwowa

Kiedy przed dwudziestu laty wrocławskie Ossolineum – kontynuator pięknych lwowskich tradycji Zakładu Narodowego noszącego dzięki swemu założycielowi imię trwale związanego z blaskami, ale i cieniami dziejów Rzeczypospolitej szlacheckiej rodu – opublikowało po raz pierwszy książkę młodego wówczas opolskiego historyka o Łyczakowskiej Nekropolii (1989), Stanisław Sławomir Nicieja stał się badaczem powszechnie znanym. Ale nie oznacza to, że przedtem jego nazwisko pojawiało się tylko w gronie profesjonalistów – przeciwnie, poprzednia dekada to czas swego rodzaju konspiracyjnych, a w każdym razie unikających niebezpiecznego ze względu na polityczny kontekst rozgłosu publikacji na łamach

niskonakładowego periodyku „Opole”, gdzie przez dłuższy czas ukazywał się cykl artykułów na temat tego cmentarza, które ze szczególnym zainteresowaniem były czytane przez egzultów z Lwiewo Grodu oraz ich potomków, przeważnie osiadłych po ekspatriacji na terenie Polski w jej nowych granicach, zwłaszcza na Śląsku; docierały też do tych, których los rzucił w różne części świata. Wreszcie budziły szczególne emocje tam, na miejscu, gdzie ostały się gromady rodaków, z tymi zaś Autor nawiązał kontakty już wcześniej, od czasu pierwszego długiego pobytu naukowego we Lwowie.

Dla niego owa fascynacja Łyczakowem przed trzydziestu laty oznaczała początek trwałego i silnego uczucia, jakim

tylko badacz wielkiego formatu darzyć może obiekt swych studiów. Systematycznie narastał więc jego warsztat źródłowy, nieustannie uzupełniany i pogłębiany, co znajduje swój wyraz w najważniejszych z tego zakresu publikacjach. Prezentowana książka – już czwarta z łyczakowskiego cyklu – została poprzedzona po wspomnianej na początku *Cmentarzem obrońców Lwowa* (Wrocław 1990), opublikowanym w finalnym momencie dekadny wiodącej do pełnej demokratyzacji życia politycznego w kraju (znaczna część tzw. klasy politycznej, kultywującej tradycje martyrologii i przegrywanych powstań, nie może zaakceptować mądrego bezkrawawego procesu ewolucji ustrojowej, ku zdumieniu ze strony zagranicy) oraz pięknym – wydanym również przez Ossolineum – obszernym tomem pt. *Łyczaków dzielnicą za Styksem* (Wrocław 1998). To wszakże nie wszystko, bowiem autor poszerzył swój program badawczy na dawną Galicję wschodnią, poświęcając wiele uwagi jej historycznym cmentarzom (zwłaszcza Brzeżany, Buczacz, Jazłowiec, Kamieniec Podolski, Krzemieniec, Trembowla, Żółkiew i Zbaraż) w elegancko wydanej przez warszawskie Iskry (2006) książce pt. *Twierdza kresowe Rzeczypospolitej. Historia, legendy, biografie*. Powstała ona z inspiracji wyprawy, jaką odbył wraz z ekipą Telewizji Polskiej w towarzystwie nieodżałowanego Jerzego Janickiego, w wyniku której powstał podobnie zatytułowany cykl filmowy.

Tematy owych książek nie stały się zamkniętym pomnikiem dokonań Autora, ale (choć to cmentarze!) nadal żyją dzięki narastającej dokumentacji.

W epilogu do najnowszego dzieła, poświęconego *Lwowskim Orleńcom*, napisał sięgając do wspomnień o reakcji czytelników przed dwudziestu laty:

Przeżyłem największą przygodę intelektualną swego życia, uczestnicząc w setkach spotkań autorskich od Sanoka po wyspę Wolin, od Zgorzeleca po Ełk oraz w dużych skupiskach kresowiaków poza granicami Polski [...] Uświadomiłem sobie, jak mocna jest legenda Orleńców Lwowskich i mit miasta Semper Fidelis, jak przechodzi pokoleniami z ojca na syna. Dokumentacja, którą zebrałem, była podstawą przywrócenia tabliczek z nazwiskami na odbudowanym Cmentarzu Orleńców.

Nawiązał kontakty ze wspaniałymi lwowiakami, tymi na trwale zapisanymi w naszej kulturze (kompozytorzy, aktorzy, pisarze, ludzie nauki), z legendami czasów międzywojennych osiadłymi w Londynie. Zyskał ich przyjaźń, a także zaufanie licznych dokumentalistów, którzy nie jeden szczegół utrwaliłi we własnej pamięci. Teraz wspomina, że uzyskiwał przez lata „informacje, relacje, wspo-

Marceli Kosman,

ur. 1940. Historyk, profesor zwyczajny w Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Badacz dziejów polsko-litewskich oraz kultury historycznej i politycznej. Eseiista, autor ok. 1300 publikacji, m.in. *Na tropach bohaterów „Quo Vadis”*; *Na tropach bohaterów „Krzyżaków”*; *Wojciech Jaruzelski wobec wyzwania swoich czasów...* Mieszka w Poznaniu.

mnienia, a z archiwów domowych fotografie i różne dokumenty rodzinne zadziwiającej wartości. Rozrastało się moje archiwum łyżczakowskie, którego nie mogłem szybko spożytkować, gdyż zbiegło się to z objęciem przeze mnie na wiele lat (1996–2008) funkcji rektora Uniwersytetu Opolskiego i senatora RP”.

Ale owe lata nie stanowiły luki w poszerzaniu podstawy źródłowej i kontaktach z dysponentami łyżczakowskiej pamięci, stąd natychmiast po odzyskaniu swobody jakże cennej dla badacza przez lata obciążonego obowiązkami organizacyjnymi, wzbogacony licznymi informacjami (nieraz korygującymi, a zwłaszcza poszerzającymi wcześniejsze ustalenia), wrócił do kresowej tematyki, czego owocem w latach 2006–2009 stały się trzy najnowsze książki. W prezentowanej tu znalazły się wzruszające zdania o tych świeżo pozyskanych źródłach, dzięki którym „udaje się wyrwać z zapomnienia ludzkie czyny, dramaty, osiągnięcia i sukcesy. Rozjaśniają się tajemnice biograficzne wielu pochowanych na Cmentarzu Orłąt, o których dotychczas, poza nazwiskiem, nic nie było wiadomo”.

Ową konstatację Autor ilustruje wybranymi przykładami – mowa tam o zasłużonych postaciach spoczywających na Łyczakowie. W ten sposób poznajemy tragiczne losy bohatera działacza socjalistycznego, senatora, prezydenta i burmistrza w różnych częściach Rzeczypospolitej (Tomaszów Mazowiecki, Kutno i Pruszków, ale też Ostróg na dalekim Wołyniu) Stanisława Gruszczyńskiego (1880–1943); małoletniego obrońcy Lwowa Tadeusza Machniewicza, który w 1919 roku uciekł z domu w Warszawie

na zew walki o to miasto i zginął, mając 12 lat ku rozpacz rodziny, która do roku 1990 nie wiedziała o jego losie; jego rówieśnika Janka Dufrata; kapitana Adama Busza (zmarł w wyniku ran w 1920 roku). Wiele miejsca poświęcono postaci kolejnego „Orłęcia”, Adolfa Szyndralewicza (1903–1958), który swe burzliwe i pełne przygód życie zakończył na Opolszczyźnie wskutek wypadku na ulubionym motocyklu i spoczął z dala od swych dawnych towarzyszy walki. Prof. Nicieja więc wspólnie z osobami im najbliższymi odtworzył nie tylko ostatnie chwile z ich życia.

Pisze Autor o licznych w kraju inicjatywach utrwalających pamięć o polskim Lwowie i jego legendzie (dodajmy: niemała w tym i jego zasługa), zwraca uwagę na liczne szkoły noszące imię Orłąt Lwowskich, które zestawia w aneksie do swej książki. Są one – w liczbie 34 – rozrzucone po całej Polsce (jedna także w Kanadzie), nie tylko w skupiskach ekspatriantów, obejmują zespoły szkół (8), szkoły podstawowe (11), gimnazja (12) i licea (2). Na co w trakcie lektury zwracamy uwagę, to przywiązanie do grodu nad Pełtwią tych, którzy przeżyli dni walki, ale po latach zgodnie ze swą ostatnią wolą – niekiedy dopiero po kilku latach – na łyżczakowskiej nekropolii znaleźli miejsce wiecznego spoczynku wśród kolegów z okresu walk o Lwów. *Genius loci...*

Pełne uznanie historyka budzi ogrom wysiłku kompetentnego kolegi (sam coś o tym wiem, jako że niegdyś zajmowałem się losami innej sławnej kresowej nekropolii, wileńskiej Rossy), zgromadzenie ogromnego i różnorodnego materiału źródłowego, w tym materiałów tzw. wywoła-

nych – mam na myśli relacje członków rodzin osób spoczywających na Cmentarzu Orłąt, listy, fotografie itd.). Bo przecież najnowsza książka powstała w swym głównym zrebie w oparciu o dokumentację zebraną już po opublikowaniu przed dwudziestu laty *Cmentarza obrońców Lwowa*. Obserwujemy też większy dystans do tematu, spojrzenie z historycznej perspektywy, uwzględniające konfrontację faktów źródłowych z jakże żywą i pulsującą legendą, ze spojrzeniem od wewnątrz, ale i z charakteryzującego badacza dystansu, polskiego i ukraińskiego punktu widzenia. Przy tym Autor zachowując nieodzowny krytycyzm, nie przestaje – rzadka to sztuka! – być pasjonatem, całym sercem oddanym ojczystemu miastu, można go bez przesady określić mianem Lwowianina z adopcji. Mogę tak napisać, skoro mnie samego cechuje podobny stosunek do wspomnianego przed chwilą Wilna.

Książka Stanisława Nicieji – podobnie jak poprzednie – łączy walory dzieła naukowego ze znakomitą formą literacką, którą popularnie, choć niezbyt precyzyjnie, określa się mianem eseistyki. Tekst zasadniczo opatrzony jest 409 przypisami dokumentacyjnymi, wspomnianym *Anekssem*, *Bibliografią* (źródła rękopiśmienne i drukowane, w tym bogate zestawienie tytułów wykorzystanych gazet i czasopism, opracowania – druki zwarte i artykuły prasowe, biuletyny, jednodniówki itp.) oraz *Indeksem osobowym*. Wykład – poprzedzony *Prologiem* i zamknięty *Epilogiem* – dzieli się na trzy rozdziały: I. *Czyj ma być Lwów?* (s. 9–75), II. *Panteon Chwały i kość niezgody* (s. 77–148), III. *Sławni obrońcy*

(s. 149–177). Wykład paralelnie obejmuje ewokowaną rzeczywistość dziejową oraz fascynującą historię związaną z nią pięknej i nostalgicznej legendy, która do zamkniętej przeszłości przeniosła wskutek decyzji z Jałty sześcioro losy polskiego Lwowa. Legenda ta jednak żyje nadal, początkowo w podziemiu, oficjalnie – jak pisze Autor – negowana w czasach stalinowskich, kiedy zniszczono cmentarz obrońców miasta w 1920 roku (pamiętajmy, że było to po śmierci Józefa Wissarionowicza i zostało dokonane rękoma miejscowymi, a nie Moskwy!), zaś po roku 1989 (znowu powiedzmy: nowa sytuacja polityczna narastała przynajmniej od kilku lat, oficjalna cenzura pozwalała na łamach „Opola” publikować artykuły Autorowi, który dla dobra sprawy zachowywał stosowną ostrożność, łącząc cechy romantyka i pozytywisty) pojawiła się niczym już nie pohamowana. Wtedy to powstało Towarzystwo Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich, które stało się „emanacją milionowej rzeszy kresowian przesiedlonych na zachód w wyniku decyzji jałtańskich”, już nie tylko w pierwszym pokoleniu: wszak od 1945 roku upłynęło już ponad pół wieku, pałeczkę narodowej pamięci przejęło od swych rodziców następne pokolenie, a po nim kolejna generacja. Jaka tkwi w nich siła, najlepiej dowodzą przywoływane co chwila na kartach książki wspomnienia świadków epoki zachowane i pieczołowicie przechowywane przez ich dzieci i wnuków.

Historyk we wstępie zaznacza swój stosunek do baśni (będzie ją traktował z należną rewerencją) i nauki historycznej. Zwraca uwagę na znaczenie legen-

dy w kształtowaniu obrazu przeszłości. Ale też stwierdza, że kiedy zachodzi konflikt między nią a ustaleniami badaczy, wówczas

[...] stosunek historyka do legendy musi być ofensywny, bezkompromisowy i nakierowany na jej przetwarzanie zgodnie z prawdą historyczną. Legenda historyczna bałamutna to niebezpieczny szkodnik w edukacji narodowej. Nie może bowiem być nauczycielką życia nieprawda, a jej mistrzynią utopia. Edukacja narodu czerpać musi swe soki z podłoża prawdy dziejowej i tylko taka wielkość ostać się może, której nauka daje na to legitymację, w przeciwnym razie wychowanie narodu staje się samo ludzeniem narodowym.

Jakże celne i na czasie to stwierdzenie, kiedy w warunkach swobody badań oraz ich upowszechniania jesteśmy świadkami rozkwitu (?) historiografii dworskiej, pod patronatem instytucji oficjalnych, służącej bez żenady aktualnym „panującym”, dalekiej od szacunku dla kompetentnego warsztatu badawczego, żonglującej na własny użytek źródłami i nimi manipulującej. Takie postępowanie na dalszą metę jednak nie przynosi rezultatów, o czym świadczą efekty półwiecznej manipulacji wiedzą o Kresach, jak podkreśla Autor, a także ślady prymitywizmu w obrazie narodowej przeszłości z ostatnich dwóch dekad. Miejmy jednak nadzieję, że i tym razem przyszłość odrzuci plewy, a pozostanie wartościowe ziarno. W każdym razie *Lwowskie Orłęta* ukazują legendę, która się ostała, ich twórca nie musi niczego naciągać, jest laudatorem dobrej sprawy. W trakcie wykładu zawsze pamięta, że jest historykiem wiernym Muzie Klio. Stąd książka zajmie trwałe

miejsce w dorobku tej dyscypliny, która zajmuje się nie tylko faktografią ale również zwykle towarzyszącą jej legendą. Również ona stanowi integralną część dziejów, nawet i wtedy, kiedy jest od początku tendencyjna, szkodliwa. Wtedy właśnie zadaniem badacza jest ją demaskować i piętnować. Przypomnijmy tu konstatację wielkiego mediewisty we wstępie do studium o źródłach do najdawniejszych dziejów Polski (1960): „Legenda, jeśli nie mówi prawdy o czasach, o których prawi, mówi wiele o ludziach i czasach, które legendę tworzyły i rozwijały” (Gerard Labuda).

Legenda o czynie Orłąt oparta jest na relacjach, które przeważnie zostały wydobyte z zachowanych rodzinnych pamiątek. Rozdział I dzieła zawiera analizę wydarzeń z czasu, kiedy po zakończeniu pierwszej wojny światowej kształtowała się nowa mapa polityczna Europy. Autor przedstawia genezę konfliktu o Lwów, zamach ukraiński i reakcję strony polskiej (nie ukrywa niezbyt pięknych, przeznaczonych ambicją, kart z dziejów obrony), by zasadniczą uwagę skupić na samej bohaterskiej walce lwowian oraz odroczy dla miasta z głębi kraju, by zamknąć narodzinami legendy i jej utrwalaniem po latach przez wygnańców w kraju i na emigracji, kiedy Lwów został utracony. A tak na marginesie nasuwa się refleksja: jakie to szczęście dla Ukraińców, że w dwudziestoleciu miasto znalazło się w rękach polskich i uniknęło stalinowskich prześladowań, które dotknęły obszary włączone do ZSRR! Czy zdają sobie dziś z tego sprawę?

Rozdział II, pisany w warunkach swobody pióra, ukazuje dzieje budowy Pante-

onu Chwały, jego zagłady w 1971 roku (tak, dopiero wówczas!), gdy u nas rozpoczęła się dekada Edwarda Gierka. Wreszcie szczegółowa kronika polskich starań o odbudowę oraz ich realizacji. W kwietniu 1990 roku Cmentarz Orłąt odwiedził prezydent Wojciech Jaruzelski, powitany przez kierownictwo Towarzystwa Kultury Polskiej Ziemi Lwowskiej. Nie zgodzę się z Autorem, że wyrazili oni żal do gościa o pasywną postawę wobec ich sprawy w minionych dziesięcioleciach (zob. s. 129), byli bowiem realistami. A General jako głowa Państwa – nie możemy o tym zapominać – kiedy tylko stało się to możliwe, eksponował sprawy nie tylko Łyczakowa, ale i Katynia. Wymógł stosowną deklarację na Michaiła Gorbaczowie, co oficjalna propaganda po 1990 roku starała się przemilczeć, przypisując zasługi Lechowi Wałęsie i Borysowi Jelcynowi. W dziele odbudowy cmentarza uczestniczył również Stanisław Nicieja jako czołowy ekspert od jego dziejów oraz senator Rzeczypospolitej.

Niemal połowę książki zajmuje rozdział III, biograficzny, a więc z dziedziny badawczej, której Autor jest również znakomitym przedstawicielem. Zajął się kolejno najmłodszymi obrońcami, kobietami ze służby medycznej i kurierskiej, strażnikami z Persenkówki (nazwanej redutą śmierci), ochotnikami znad Wisły i Warty (w Warszawie już w roku 1918 powstał Komitet Obrony Lwowa i prowadzono rekrutację ochotników do walki o Galicję Wschodnią, jednym z oddziałów sformowanych w stolicy była Legia Akademicka, na cmentarzu pozostała specjalna kwatery poległych 26 jej uczestników. Największą ofiarnością wykazała – ledwie wyzwolo-

na w krwawym boju spod pruskiej okupacji – Wielkopolska, w tym w zapasach żywności; wysłano szpital polowy z 55 lekarzami i pielęgniarkami, do boju ruszyło 3200 zaprawionych w walce z Niemcami żołnierzy – jedna z kwater na Cmentarzu Obrońców Lwowa została nazwana „pознаńska”). Kolejne podrozdziały mówią o lotnikach polskich i amerykańskich i piechurach francuskich. Piórem badacza – artyści ewokowani zostali obrońcy Zadwórza nazwanego polskimi Termopilami, dzieje Grobu Nieznanego Żołnierza w Warszawie (do czasu tylko nieliczni wiedzieli, że ów bezimienny bohater pochodzi – wyrokiem losu – z Łyczakowa) oraz symboliczna mogiła poległych pod Rarańczą na Bukowinie. I na koniec dowódcy ze szlifami generalskimi oraz politycy. Ich poczet zamyka szlachetna postać wielkiego patrioty i znakomitego kandydaci, ormiańskiego arcybiskupa Józefa Teofila Teodorowicza, którego pogrzeb w końcu 1938 roku na Cmentarzu Orłąt uczczony żałobą narodową stał się powszechną manifestacją. Uczestniczyli w nim prymas August Hlond i metropolita krakowski Adam Stefan Sapieha.

Książka profesora Stanisława Nicieji skłania do zadumy nad pełnymi tragizmu narodowymi losami, a z drugiej strony przypomina piękną kartę w naszych najnowszych dziejach, kiedy zbiorowym wysiłkiem udało się przezwyciężyć wszelkie trudności i na nowo przywołać do materialnego istnienia fragment wielkiej przeszłości poza obecnymi granicami kraju, w mieście, które pozostało *Semper fidelis*.

Joanna Rostropowicz

Czarodziejski flet

krawczyka z Głogówka, Johanna Sedlatzka

Na Śląsku chlubiono się, że to najlepszy flecista, jaki się tu kiedykolwiek urodził. Jego artystyczne wędrówki prowadziły go przez niemal wszystkie kraje Europy. Wedle jemu współczesnych, „porywał i oszalał swoją grą”. Każdy jego koncert publiczność wynagradzała niekończącą się burzą oklasków. Nazywano go „Paganim gry na flecie”.

Johann Sedlatzek przyszedł na świat 6 grudnia 1789 roku w Głogówku w skromnej rodzinie krawca Johanna Sedlatzka¹ i jego żony Josephy z domu Aramowski. U ojca uczył się zawodu, ale od dziecka wykazywał żywe zainteresowanie grą na instrumentach. Upodobał sobie szczególnie flet, instrument, który pod koniec XVIII wieku i na początku XIX cieszył się wielką popularnością. Był wtedy nie tylko ulubionym instrumentem uzdolnionych amatorów, miał także ugruntowaną pozycję w orkiestrze, i to przede wszystkim jako instrument solowy. Jak później opowiadali rodzice, gdy tylko chłopcu udało się zdobyć flet, zaszywał się w kącie i ćwiczył przez wiele godzin, zupełnie zapominając o całym świecie. I niejednokrotnie ojciec spuszczał synowi solidne lanie, chcąc zmusić go do nauki zawodu.

Na utalentowanego chłopca zwrócił uwagę hrabia Franz von Oppersdorf, pan na Głogówku. Sam był wielkim znawcą i miłośnikiem muzyki. Na swoim dworze utrzymywał znakomitą kapelę, a Ludwig van Beethoven, który w latach 1806–1811 jako gość księcia Lichnowskiego spędzał sporo czasu na jego zamku w Hradec nad Moravicí (wówczas Grätz, miejscowość koło Opawy, po polsku Grodziec nad Morawicą), odwiedził także zamek w Głogówku. Wielu innych wyśmienitych muzyków chętnie przyjmowało gościnę u hrabiego Oppersdorfa: pianista Carl Proske, skrzypek Marx, kantor Hoschek, biegły w sztuce gry na waltorni. Na dworze działał rów-

¹ W księdze chrztów parafii głogóweckiej nazwisko zapisano w formie Schedlaczek.

Jak później opowiadali rodzice, gdy tylko chłopcu udało się zdobyć flet, zaszywał się w kącie i ćwiczył przez wiele godzin, zupełnie zapominając o całym świecie.

niez powszechnie chwalony teatr, wystawiający także opery. Dodajmy, że ojciec Johanna pełnił w teatrze funkcję rekwizytora. Hrabia polecił jednemu ze swoich muzyków kształcenie wybitnie zdolnego chłopca – i podobno Johann Sedlatzek z wielkim zamiłowaniem dniami i nocami ćwiczył grę na flecie.

Wedle panującego wówczas zwyczaju po zdobyciu zawodu młody człowiek ruszał w świat, aby doskonalić rzemiosło, poznać ludzi, zdobyć umiejętność radzenia sobie w życiu. 19 marca 1810 roku nasz krawczyk, mając dwadzieścia lat, opuścił dom rodzinny, udając się na wędrówkę. Zarabiał na życie zarówno szyciem, jak i grą na flecie. Jego pierwszym celem była Opawa,

miasto cieszące się wówczas sławą „drugiego Wiednia”. Młodzieńcowi sprzyjało szczęście – znalazł tu pracę u mistrza krawieckiego, który równocześnie był odzwiercym w miejscowym teatrze i umożliwiał chłopcu wejście na spektakle. Dzięki niemu głogowianin mógł często, i podobno z dużym upodobaniem, przysłuchiwać się wystawianym tam operom. A warto wspomnieć, że w ówczesnej Opawie opera miała doskonałą obsadę.

Johann Sedlatzek pobyl tu niedługo i niebawem ruszył w dalszą drogę. Na jakiś czas zatrzymał się w Ołomuńcu, potem w Brnie. Wielokrotnie brał udział w występach różnych grup muzycznych. Często sam organizował, jak się wówczas mawiało, serenady wieczorne. Gdziekolwiek się pojawił, natychmiast zwracał na siebie uwagę znakomitą grą. Już wtedy otrzymywał wiele propozycji koncertowych, bo wieść o tak świetnym muzyku szybko się rozchodziła. Po jakimś czasie dotarł do Wiednia, miasta, które stało mu się szczególnie drogie. Znalazł tu nader korzystne warunki do rozwoju swojego talentu. Początkowo grał w ulubionych przez wiedeńską publiczność serenadach, ale już w 1812 roku otrzymał zatrudnienie jako flecista w orkiestrze Theater an der Wieden (Teatr nad Rzeczką Wiedeń). Krytyka nie od razu zauważyła wielki talent Ślązaka, bo w 1817 roku „Allgemeine Mu-

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.

sikalische Zeitung”, wiedeńska gazeta poświęcona sprawom muzyki, napisała, że owszem, „od czasu do czasu gra bardzo dobrze”².

Sedlatzek nieustannie doskonalił swą sztukę i niebawem osiągnął prawdziwe mistrzostwo. W 1818 roku rozpoczął wielkie tournée po miastach Europy. Szybko zdobył sławę. Najpierw udał się do Zurychu. Tutaj spotkał pianistę Johanna Petera Pixisa, o którym Carl Maria von Weber napisał, że ten wybitnie utalentowany pianista ma „wyjątkowe bogactwo wspaniałych idei, a także zdolność ich urzeczywistniania”³. W październiku 1818 roku Johann Sedlatzek wystąpił wraz z nim na koncercie. Zebrał ogromne brawa, a prasa nie szczędziła pochwał i, jak się przekonamy, bardzo poetycznych słów podziwu. Jedna z ówczesnych gazet tak opisała wspólny występ glogowianina i Pixisa:

Pixis i Sedlatzek są wirtuozami, [...] ich gra jest błyskotliwa, ognista i nader śmiała. U pierwszego, zdawało się, słychać było całą orkiestrę [...], a drugi jakby nas przeniósł do czarodziejskiego gaju, w którym śpiewają słowiki⁴.

Koncert w Zurychu był dla Sedlatzka początkiem długiego pasma sukcesów. Grał w wielu miastach, wszędzie zdobywając serca słuchaczy i – ugruntowując swoją sławę genialnego flecisty. Najlepiej jednak czuł się w Wiedniu, wrócił tu więc i pozostał jakiś czas. Latem 1820 roku znowu ruszył w drogę. Udał się do Pragi, gdzie znawcy szybko poznali się na wybitnym talencie niedoszłego krawca – słynna wówczas młodziutka śpiewaczka operowa, Henriette Sontag, zaangażowała się w zorganizowanie koncertu wirtuoza z Głogówka. Sukces Johanna Sedlatzka przeszedł wszelkie oczekiwania. Jedna z wiedeńskich gazet, nie szczędząc kwiecistych pochwał, tak pisała o jego występie:

Na koniec koncertu artysta zagrał swoje wariacje na temat znanej angielskiej piosenki ludowej „God save the king” [sic!]. Owe porywające, brawurowo skomponowane wariacje zawierały w rzeczywistości wszystko to, co kiedykolwiek napisano na flet – partie wspaniałe i trudne, a pan Sedlatzek artystycznym, doskonałym występem bezsprzecznie zajął miejsce w szeregu najlepszych wirtuozów gry na flecie. Jego wyjątkowa pewność w najbardziej niebezpiecznych skokach, czystość gry w najtrudniejszych pasażach, owa pełnia i moc tonu, który go nigdy nie zawiedzie, zawsze pełny głębokiego wyrazu, świadczą o doskonałym mistrzostwie. Dzisiaj jego wyjątkowa sztuka okazała się jeszcze znakomitsza, bo niebываły upał panujący w sali pewnie nie sprzyjał wykonaniu owych niezwykle trudnych partii. Ale dla prawdziwego geniusza, wspartego pilnością i pracą, wszystko jest możliwe. Pan Sedlatzek zapisał się dziś na trwałe w sercach wszystkich słuchaczy⁵.

² Cyt za: H. Fuhrich, *Der Schlesier Johann Sedlatzek, ein Paganini der Flöte*, „Schlesische Stimme” 1940, z. 4, s. 129.

³ G. Kaiser (Hrsg), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Berlin/Leipzig 1908, s. 68 (przekład autorki).

⁴ „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1818, nr 45, s. 788.

⁵ „Wiener Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens” 1820, nr 79, s. 315.

Sedlatzek nieustannie
doskonalił swą sztukę
i niebawem osiągnął
prawdziwe
mistrzostwo. W 1818
roku rozpoczął wielkie
tournée po miastach
Europy. Szybko zdobył
sławę.

Z Pragi wrócił do Wiednia, skąd w następnym roku udał się do Berlina. Tam 25 lipca 1821 roku zagrał na koncercie z takim mistrzem jak sam Carl Maria von Weber. Grał oszałamiająco. Zachwycił słuchaczy nie tylko wyjątkową biegłością gry, ale przede wszystkim pełnym, a przy tym miękkim tonem. Znawcy podkreślają, że potrafił wydobyć ze swojego instrumentu ogromną skalę dźwięków, wydać dolne g, co podobno dotąd żadnemu fleciście się nie udało. To wielkie powodzenie zapewniło mu kolejne propozycje koncertów.

W tym samym roku wrócił do ukochanego Wiednia. Zajmował się tam udzielaniem lekcji gry na flecie oraz koncerto-

waniem. W następnym roku wyruszył w kolejną artystyczną wędrówkę, tym razem do Włoch. Podróż po Włoszech trwała dwa lata. Była uwieńczeniem jego osiągnięć artystycznych. Najpierw zatrzymał się w Weronie, gdzie akurat obradował czwarty kongres Świętego Przymierza, na którym zebrali się monarchowie europejscy, arystokraci, dyplomaci, politycy. Johann Sedlatzek wystąpił na koncercie, na którym podobno byli obecni wszyscy uczestnicy wspomnianego kongresu. Sukces Sedlatzka przeszedł wszelkie oczekiwania. Zachwyceni królowie i księżęta sowicie wynagrodzili krawczyka z Głogówka za przeżycia muzyczne, jakich im dostarczył: jego honorarium wyniosło około 200 dukatów. Jaka była siła nabywca zarobku Johanna Sedlatzka, niech zilustruje to, iż na ziemiach polskich w tym czasie za taką sumę można było kupić spore gospodarstwo rolne o wielkości około 25 ha; ceny gospodarstw na Śląsku były zbliżone⁶.

Z Werony muzyk zamierzał udać się do Niemiec, ale przypadkowo poznał kogoś, kto szukał towarzysza podróży do Neapolu. Sedlatzek skwapliwie skorzystał z nadarzającej się okazji i postanowił pojechać na południe Włoch. Chciał się zatrzymać w Rzymie. W Weronie otrzymał listy polecające do kardynała Consalviego, ambasadora austriackiego i wielu innych osobistości mających znaczenie w Wiecznym Mieście. Zmienił jednakże plan i wraz z nowym przyjacielem pojechał do Neapolu. Tu znalazł się w kręgu ludzi o najświetniejszych nazwiskach – poznał barona von Rotschilda, został przedstawiony angielskiemu ministrowi lordowi Hamiltonowi, przyjął go austriacki feldmarszałek, przedstawiono go również królowi Prus, Fryderykowi Wilhelmowi III.

⁶ Informacje na temat wartości ówczesnym walut zawdzięczam dr. Tomaszowi Ciesielskiemu, za co serdecznie Mu dziękuję. Por też: J. A. Szwagrzyk, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław i in. 1990, s. 284–286.

W Neapolu osiągnął sukces nie mniejszy niż w Weronie. Na jego koncert przybyli niemal wszyscy arystokraci bawiący w tym mieście. I tym razem zarobił 200 złotych dukatów!

Następnym etapem jego podróży artystycznych była Sycylia. Dotarł tam w lecie 1823 roku. Nie była to szczęśliwa podróż. Johann Sedlatzek – wraz z innymi podróżnymi – znalazł się w śmiertelnym niebezpieczeństwie: na pełnym morzu rozszalała się gwałtowna burza, zaś na Sycylii był świadkiem tragicznego w skutkach trzęsienia ziemi. Mimo owych tak przykrych przeżyć, Sycylia wywarła na nim niezatarte wrażenie. Opisał je w słowach pełnych entuzjazmu w liście do rodziców:

Jak długo będę żył, nie zapomnę tej podróży. Być oddalonym od brzegów Afryki za ledwie o trzy dni drogi! Przebywać w kraju, gdzie w lutym kwitną drzewa cytrynowe, a pomarańczowe uginają gałęzie pod ciężarem owoców, gdzie panuje wieczna wiosna i lato! Warto to na zawsze zachować w pamięci. Gdziekolwiek się pojawia, spotykam się ze wspaniałym przyjęciem. Feldmarszałek hrabia von Wallmonden gości mnie codziennie na posiłkach, a wieczorem jeżdżę z nim na przyjęcia towarzyskie. Dałem już koncert, był znakomity. Drugi, niestety, został zakłócony przez trzęsienie ziemi. Wtedy stamtąd odjechałem. Przybyłem do Rzymu, tu przeżyłem Wielki Tydzień. Obejrzałem i usłyszałem wszystko, co warte było uwagi. Dałem też koncert. Ambasador austriacki zaprosił wszystkich tych z Wiednia, Londynu, Paryża, którzy akurat bawili w Rzymie. Jego Eminencja Kardynał Consalvi obiecał, że przedstawi mnie Ojcu Świętemu.

Choroba oczu zmusiła Sedlatzka do przerwania podróży po Włoszech. Przez osiem tygodni leczył się w kurorcie w Livorno. Potem na nowo podjął wojażę. Koncertował po raz drugi w Neapolu, w obecności następcy tronu pruskiego. W Rzymie grał w obecności papieża. Tu jego sukces był tym większy, że występował niedługo po koncertach Luisa Droneta, cieszącego się wówczas sławą najlepszego flecisty w Europie. We Florencji przysłuchiwał się jego grze arcyksiążę. W Parmie dwukrotnie przybyła na jego koncert arcyksiężna Maria Luiza. W Lukce na jego koncercie zjawiła się królowa Włoch. W Livorno grę Johanna Sedlatzka podziwiała cesarzowa Meksyku. W Modenie na koncerty głogowianina przychodził tamtejszy arcyksiążę. Obecność tych ówczesnych znakomitości nie mogła nie dodawać splendoru koncertom... Oto co prasa pisała o jednym z występów Sedlatzka w Mediolanie, gdzie artysta przebywał do końca kwietnia 1824 roku:

W piątek wieczór Sedlatzek, członek Wiedeńskiego Instytutu Filharmonijnego, dał w Sali Teatru Wielkiego [...] wyjątkowo udany koncert. Na początku ów chwala-

Miłośnicy muzyki na Śląsku pilnie śledzili błyskotliwą karierę swojego ziomka.

lony profesor grał na flecie najnowszej generacji, zaopatrzonym w wiele registrów. Grał na nim najprzeróżniejsze arie niebywale słodko, a równocześnie mocno. Szczególnie rześzystymi brawami cała publiczność wynagrodziła jego wariacje na temat pewnej włoskiej kompozycji, a także fantazje i adagio szwajcarskiej kompozycji. Koncert rozpoczęła gra na flecie; dźwięk jakby dochodził z daleka, stopniowo zbliżał się, w harmonii z innymi instrumentami dętymi, aż dobiegł naszych uszu – jasno i czysto. Byliśmy w pełni zadowoleni, sława, jaka poprzedzała artystę, pochwały, jakich nie szczędziła mu prasa w miastach, w których koncertował, znalazły pełne potwierdzenie⁷.

Następnym miastem w artystycznych wojażach Sedlatzka była Genua. Tu spotkał się z Paganinim, który wówczas już cieszył się wielką sławą. Nasz artysta napisał o nim do rodziców: „On jest muzycznym cudem...”. Sale w czasie koncertów Johanna Sedlatzka były pełne, mimo, co godne uwagi, obecności urodzonego w tym mieście i wielbionego przez jego mieszkańców Paganiniego.

W 1825 roku, po piętnastu latach nieobecności, Johann Sedlatzek odwiedził rodziców w Głogówku. Gdyby zachowały się prowadzone przez artystę dzienniki, z uwagą, a być może i nie bez wzruszenia dzisiejszy czytelnik pograżyłby się w lekturze zapisków poświęconych temu spotkaniu po latach.

Przez kilka tygodni Sedlatzek przebywał na kuracji w Cieplicach, gdzie mieszkała jego siostra Josephina Maise. Wyruszył stamtąd do Paryża – podobno od dawna marzył o tym, aby koncertować w mieście nad Sekwaną. Na jego koncerty i tym razem przybywała cała tzw. śmietanka towarzyska, m.in. minister króla, książę Grammont, książę Orleanu. Księżna Berrey i król Francji wezwali artystę do siebie, aby posłuchać gry okrytego tak wielką sławą wirtuoza. Praktyczny Johann Sedlatzek zapisał w swoim dzienniku, że w trzy miesiące zarobił ponad trzy tysiące franków!⁸

Latem następnego roku udał się do Londynu. Wydawało się, że osiadzie tam już na stałe. Założył bowiem rodzinę, żeniąc się z Angielką, z którą miał czworo lub pięcioro dzieci. Kilkoro z nich odziedziczyło po ojcu nieprzeciętne uzdolnienia muzyczne. Otrzymał tu posadę nauczyciela gry na flecie w Green College, który później nadał mu tytuł profesora. Nadal koncertował, o czym świadczą m.in. informacje prasowe. W 1835 roku otrzymał zaszczytny tytuł doktora honoris causa. W tym samym roku podjął podróż na Śląsk. Jego rodzice obchodzili wówczas złote gody. Sedlatzek przybył do Głogówka na tę uroczystość. Były to jego drugie i ostatnie odwiedziny. O jego przyjeździe informowała wychodząca w Raciborzu gazeta:

Pan Johann Sedlatzek, największy flecista naszych czasów, przyjechał z Londynu, gdzie obecnie mieszka, do Głogówka na złote wesele swoich rodziców. W dniu 19

⁷ „Gazetta di Milano” 1824, z 23 marca, s. 331 (przekład autorki).

⁸ Suma ta odpowiadała około 300 dukatom. Dla porównania dodajmy, że dyrektor mennicy we Wrocławiu, jeden z najwyższych opłacanych urzędników, w 1812 roku zarabiał rocznie 3000 talarów, co w przeliczeniu daje około 1500 dukatów.

sierpnia będzie grał na koncercie dobroczynnym. Miłośnikom muzyki zwracamy na to uwagę, gdyż pan Sedlatzek nie podejmuje już artystycznych podróży⁹.

Ta sama gazeta 25 sierpnia opublikowała następujący komunikat:

Możemy podać radosną nowinę, że wśród nas jest nasz szanowny ziomek pan Dr. Sedlatzek. Jutro będziemy mogli wysłuchać koncertu tego bardzo sławnego artysty.

Dziennik Johanna Sedlatzka wymieniał utwory, które artysta wykonywał w Raciborzu. Były to m.in. jego wariacje na temat *Le Carneval de Venise* oraz *Witsches dancei Rondo capriccio* Paganiniego.

Dodajmy, że w tym czasie Sedlatzek dwa razy koncertował we Wrocławiu – w Auli Leopoldina oraz w teatrze miejskim.

Żyjąc w Londynie, Johann Sedlatzek nieustannie tęsknił za Wiedniem, gdzie czuł się najlepiej. Wielokrotnie dawał temu wyraz w swojej korespondencji – w liście z 6 sierpnia 1840 roku napisał: „Mam nadzieję, że niebawem zobaczę znowu mój ukochany Wiedeń”. Spełnił swe marzenie po śmierci żony i wrócił do miasta swojej młodości chyba w 1842 roku. Ze względu na wiek nie koncertował już publicznie, udzielał lekcji gry na flecie¹⁰. 23 kwietnia 1865 roku światowej sławy wirtuoz, niegdyś czeladnik krawiecki z Głogówka, zakończył półwiecze swojej działalności artystycznej koncertem w Bösendorferschen Salon. Zmarł 11 kwietnia następnego roku. Pochowany został na Währinger Kommunalfriedhof we Wiedniu.

Niewiele wiadomo o Johannie Sedlatzku jako człowieku. Nie wiemy nawet, jak wyglądał, nie zachowała się bowiem żadna podobizna tego wielkiego wirtuoza. Można przypuszczać, że był wrażliwy na sprawy społeczne, gdyż często brał udział w koncertach dobroczynnych, m.in. organizowanych przez Gesellschaft der adeligen Frauen (Towarzystwo Szlachetnie Urodzonych Pań) w Wiedniu. Mówiło się o nim, że był duszą towarzystwa, gościem mile widzianym nawet w najświetniejszych salo-
nach. Mimo bardzo wielu zajęć znajdował czas na prowadzenie dziennika. Wpraw-

Niestety, jego muzyka
umilkła na zawsze
– pierwsza
połowa XIX wieku nie
znała przecież metod
utrwalania dźwięków
– i chcąc mieć pojęcie
o jego grze, jesteśmy
skazani na powtórzenie
tego, co o niej pisali
współcześni.

dzie jako znany już wirtuoz odwiedził rodziców zaledwie dwa razy, ale regularnie pisał do nich listy. Mało wiemy też o jego życiu rodzinnym. Być może jego synem był flecista Sedlatzek junior, ujęty w wykazie wirtuozów z lat 1850–1854 przez Eduarda Hanslika, profesora historii muzyki na uniwersytecie wiedeńskim¹¹.

Miłośnicy muzyki na Śląsku pilnie śledzili błyskotliwą karierę swojego ziomka. Urodzony w Raciborzu muzyk i kompozytor Carl Hoffmann, działający przez wiele lat w Opolu, zebrał mnóstwo informacji o artystycznych wędrownościach i występach Johanna Sedlatzka odnotowanych w prasie. Obszerny biogram Sedlatzka, jaki zamieścił w wydanym przez siebie w 1830 roku leksykonie śląskich muzyków, jest utrzymany w tonie wyjątkowo ciepłym, przebija z niego prawdziwa dumna z osiągnięć ziomka¹². Jeszcze przed drugą wojną światową miłośnicy historii lokalnej próbowali odszukać pamiątki po wielkim wirtuozie, zebrać bliższe informacje o nim, odnaleźć jego listy. Publikując w 1925 roku list Sedlatzka (z 6 sierpnia 1840 roku), redaktor wychodzącego na Górnym Śląsku czasopisma wyraził przekonanie, że może uda się odnaleźć więcej korespondencji artysty, którego nazwał „najślynniejszym górnośląskim wirtuozem”. Bo z całą pewnością zasłużył on na pamięć na rodzinnej ziemi.

Johann Sedlatzek należał do tych flecistów „epoki wirtuozów”, którzy budzili podziw w całej Europie dzięki mistrzowskiemu opanowaniu sztuki gry na tym instrumencie, dzięki nadzwyczajnej czystości i pełni tonu, jaki potrafił z niego wydobyc. Niestety, jego muzyka umilkła na zawsze – pierwsza połowa XIX wieku nie znała przecież metod utrwalania dźwięków – i chcąc mieć pojęcie o jego grze, jesteśmy skazani na powtórzenie tego, co o niej pisali współcześni. Krytycy muzyczni podkreślali fenomenalne bogactwo skoków, fantastyczną grę staccato, niebywałe mistrzostwo w tzw. przebiegach chromatycznych, w trelach.

Obok własnych wariacji na modne wówczas tematy i innych swoich kompozycji najchętniej grał koncerty na flet Bernharda Romberga, Benoita Tranquillego Berbiguiera, Karla Kellera i Franza Weiße. Jako kompozytor stworzył kilka znaczących dzieł, z których za najważniejsze uchodzi *Souvenir du Simplon*. Oprócz wspomnianych już wariacji i fantazji przetransponował też wiele utworów na flet i fortepian.

⁹ „Allgemeiner Oberschlesischer Anzeiger” 1835, z 15 sierpnia, nr 65 (przekład autorki).

¹⁰ J. Slawik, *Flötenvirtuose Sedlatzek aus Oberglogau*, „Volk und Heimat” 1925, nr 4, s. 72. Autor podaje niedokładne informacje na temat „wielkich wędrowek artystycznych” Sedlatzka, które jakoby odbywał po 1850 roku. Osiedlony w Wiedniu, ze względu na wiek artysta już nie podróżował. Być może znalezione przez autora informacje dotyczą syna Sedlatzka.

¹¹ E. Hanslik, *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, t. I, Wien 1869, s. 422.

¹² C. J. A. Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830, s. 414–419.

Izabela Kopeć

NIEZWYKLI, ZWYKLI MIESZCZANIE DAWNEGO OPOŁA

*„Fragment uczy nas zrozumienia, płynnej struktury naszego świata,
przejmuje nas czarem tymczasowości”*
(Walter Hilsberg)

Dla części opolan dawne Oppeln, zapewne tak jak dla mnie, to kraina nieznaną. A właśnie Oppeln stanowi osnowę pewnej historii, która zaczęła ożywać w roku 2005 w momencie podarowania Muzeum Śląska Opolskiego przez prezydenta miasta zaniedbanej kamienicy na ul. św. Wojciecha 9. Muzeum stan ubóstwa obiektu wcale nie przeszkadzał! Dzięki temu walorowi, raczej wątpliwemu dla dzisiejszego lokatora czy kupca, można było odtworzyć, nienaruszony żadną modernizacją, cenny styl dawnej architektury.

„Odkrycia” dokonałam wiosną zeszłego roku: idąc uliczką, dostrzegłam na budynku napis: „Kamienica czynszowa”. Chciałam do niej wejść, jednak była już zamknięta. Później, z różnych przyczyn, zamiar odkładałam. Wreszcie, w styczniowy, mroźny dzień 2010 roku, wybrałam się na jej zwiedzanie. Umówiony wcześniej przewodnik muzeum zaczął oprowadzać mnie po domu. Czas cofnął się o sto dwadzieścia lat – do roku 1890. To wtedy powstała kamienica. Projekt został wykonany na zamówienie rodziny Nowaków. Wybudowano ją w konkretnym celu: miała przynosić właścicielom dochód z czynszu za wynajem mieszkań. Pamiętając o okresie, w którym dom powstał, trudno nie docenić nowoczesnych rozwiązań, jakie w nim zastosowano: system wodociągowy – na każdym piętrze korytarza zlewy z wodą, kanalizacja – na pierwszym piętrze dwie toalety, z których mogli korzystać lokatorzy, spiżar-



ki – także na każdym z korytarzy do użytku wszystkich lokatorów. Może też zdziwić, szczególnie kogoś, kto się z czymś takim nie spotkał, klatka ze świetlikiem, przez który w sposób naturalny przedostaje się światło, wydobywając z mroku piękne schody wykonane przez ówczesnego, rodzimego rzemieślnika. Światła jest tyle, że wnika ono jeszcze do każdej kuchni – inaczej byłyby one zupełnie ciemne. Z takim rozwiązaniem spotkałam się mieszkając na ul. Koraszewskiego. Dlatego w całej pełni mogłam sobie uzmysłowić, jak się żyło w tak zaprojektowanym mieszkaniu. Świetlik był też kanałem przepływu zapachów i informacji – jego wyrazista akustyka tworzyła swoistą kakofonię. Jednak zastosowanie świetlika w wąskiej, ciemnej klatce, choć zapewne było zamysłem ekonomicznym, skromnym mieszkaniom podnosiło komfort.

O lokatorach kamienicy istnieją dane z różnych okresów. Wiadomo, ilu ich w niej mieszkało i kim byli. Na przykład w 1902 roku mieszkania wynajmowali: szewc, pewna wdowa, hamulcowy, sprzedawczyni i piastunka. Kilka lat później już trzy wdowy, piekarz i piernikarz, który przy ul. św. Wojciecha 9 także prowadził cukiernię. Nieco później zawitali do niej roznosiciele gazet, robotnicy. Lokatorzy często się zmieniali. Stały był jedynie ich status: zwykli ludzie, wynajmujący skromne mieszkania. Na co mogli sobie w ich urzędowaniu pozwolić? Czy były to darowane, przypadkowe sprzęty? A może kupowali je za odłożone z trudem pieniądze na ulicy, na której mieszkali? A była ona kiedyś gwarna, kwitł tu handel: dwa sklepy meblowe, różne warsztaty, piekarnia właściciela kamienicy, u którego wynajmowali mieszkania i, oczywiście, gospoda. Może i szkoda, że na drzwiach mieszkań nie ma wizytówek w rodza-



ju: „Pokój i kuchnia niani z 1902 roku”, czy też: „Mieszkanie rodziny robotniczej z roku 1926”. Nie zostawili po sobie żadnych śladów, które świadczyłyby o ich upodobaniach czy gustach. W nicość obróciło się wszystko co do nich należało. Jedynym śladem ich bytności w tym miejscu jest zapis w księdze meldunkowej. Na tej podstawie zrodził się oryginalny zamysł, by pokazać, jak mogli żyć przeciętni ludzie w dawnym Oppeln. Powstała piękna aranżacja wnętrza. Siłą rzeczy – umowna.

W tworzenie tego dzieła włączyli się mieszkańcy Opola, przekazując muzeum swoje pamiątki rodzinne i rzeczy, które komponują się z duchem epoki. Zostali wymienieni w jednej z publikacji Muzeum. Ale wykaz nie obejmuje wszystkich darczyńców, bo są już następni i muzeum przybiera eksponatów. Swoistym „pomostem” między dawnym Oppeln i dzisiejszym Opolem jest mieszkanie na poddaszu, o którym nie wspomina muzealna broszura. To mieszkanie z drugiej połowy XX wieku, eksponujące dla wielu jeszcze ze zwiedzających wnętrza zapewne bardzo bliskie, znajdzie się tam na ścianie nobilitująca w tamtym czasie reprodukcja *Słoneczników* van Gogha, będzie również politurowany tak, by wydobyte były słoje drewna, kredensik na cienkich nóżkach.

W kamienicy pokazano, jak na każdym piętrze, na skromnej powierzchni czynszowych mieszkań, można było urządzać wielofunkcyjną kuchnię i pokój, które stanowiły przestrzeń życiową dla pojedynczych lokatorów, ale także dla licznej rodziny. Nie ma tu oddzielnych pokoi pani, pana i dzieci, bo wszyscy musieli pomieścić się w jednym. Wiemy, z jakich udogodnień technicznych wówczas korzystano – bo te muzeum

pieczołowicie odtworzyło. Cała reszta mieści się w sferze domniemania i wierności ówczesnej modzie, zwyczajom. Nie ma tu sztucznych mebli, lecz raczej ich wersje skromniejsze, które były oferowane klientom mniej zamożnym. Mimo to ich wykonanie tworzy wrażenie bogactwa. Dopasowane kolory ścian, oryginalne lampy i cała masa użytecznych i ładnych przedmiotów, które mogły ułatwić i uprzyjemnić życie: zamykana szafka na leki, w której przechowywano też cukier, by nikt z domowników go nie wyjadał, intrygujący przyrząd do obierania jabłek, cenny eksponat – butelka znanego z Oppeln bednarza, zdobne bibeloty, obrazy i tworzące intymny klimat fotografie. Oryginalne kolorowe klocki z kamienia, patefon zamożniejszego mieszczanina, a także wartościowe pianino. Gdzieś rozłożone stare pisma: niemieckie i polskie. W zdumienie wprawiała mnie szafka-lodówka (może było na nią stać piernikarza?). W mieście były składy lodu. Można go było nabyć i wyspać do specjalnego zbiornika szafki. Topniejącą wodę odprowadzał kranik – rewelacja!

Sposób aranżacji wnętrza tworzy pozory toczącego się nadal życia: przygotowane do podwieczorku serwis, wyłożone bułki, suszące się zioła, prawdziwe przetwory w wekach na gumkę. Odnoszę wrażenie, że czas kamienicy nie minął, i, że ta niegdysiejsza codzienność toczy się nadal. Ulegając chwili, patrząc na lokówkę do układania włosów, która dziś wygląda jak narzędzie tortur. Oczyma wyobraźni widzę własną ciotkę Lilę, która rozgrzewa podobną nad płomieniem: okręca ją skrawkami papieru i nawija na nią pasma swoich włosów. Pomimo starań, często przy tej czynności czuć było spaleniznę... A oto klamerki do układania fal na włosach: na jej głowie



prezentowały się niczym groźny hełm. Zwykle posądzano mnie, i słusznie, o podkradanie ich. Czyniłam to nie w celu trefienia włosów, lecz dlatego, że świetnie w zabawie mogły udawać otwartą paszczę krokodyla. I wszystko byłoby dobrze, gdyby ciągle się gdzieś nie zapodziały. Trzymam w dłoni muzealną klamerkę, dawną paszczę krokodyla, i ogarnia mnie wzruszenie. Z zamyślenia wyrывa mnie pan przewodnik, który zapewnia, że kamienica wcale nie jest opustoszała... Krąży po niej duch. Jest nim komisarz Joachim Fiedlaender, który jako mieszkaniec kamienicy często ją nawiedza. Postać to mroczna i powołana do specjalnych zadań – rozwiązywania zagadek „makabrycznych zbrodni w mieście Oppeln” w okresie międzywojennym. Paranie się życiowymi dylematami komisarza przypadło dwóm autorom książki, która o nim powstaje – Maciejowi Borkowskiemu, i właśnie towarzyszącemu mi przewodnikowi Dobromirowi Kożuchowi. Wychodząc z kamienicy, uświadomiłam sobie, że spędziłam w niej bite dwie godziny. Żałowałam, że nie mogę pozostać w tym samym klimacie – przysiąść i odpocząć, choćby na chwilę, w dawnej cukierni piernikarza. Może dlatego właśnie recepcja wydała mi się zbyt obszerna, i na jej miejscu wyobraziłam sobie małą, stylową kawiarenkę, w której można byłoby zaopatrzyć się w bilet wstępu. Usiadłabym z filiżanką kawy i ciastkiem według receptury dawnego cukiernika, i patrzyłabym na to, co się dzieje na dawnej Adalerstrasse, czyli ul. św. Wojciecha. To nic, że to tylko czary za pomocą DVD, które muzeum prezentuje zwiedzającym. Dzięki tym czarom patrzyłabym na stare pocztówki, na których widać budynki stojące niegdyś na tej ulicy, i ludzi, których ktoś obiektywnie uwiecznił, gdy nią przechodzili. A z jednego z mieszkań na piętrze mogłaby dyskretnie sączyć się dawna muzyka z patefonu.



Marian Solisz

Kreski VII, 2008, ołówek, olej, płótno, 400 cm x 265 cm

Zdjęcie - Krzysztof Cichy

**Agnieszka Dela
Urszula Pawlicka
Małgorzata Zmarlak
Łukasz Sawicki**

**„Metamorfozy
Codzienności”,
Galeria Aneks,
25 lutego
do 21 marca 2010**



Michał Staszczak, Pegaz, mat. GSW w Opolu

Michał Staszczak – rzeźbiarz, absolwent wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych – pokazał w Opolu swoje rzeźby odlane w brązie i żeliwie. Staszczak jest „szperaczem” penetrującym codzienność. Dostrzega w niej zwykle przedmioty, które stają się jego fascynacją i rodzajem „modelu”, służącego późniejszym odlewom. Artysta odnajduje w swoim otoczeniu stare wózki, motory, pióra, na wzór których tworzy formy rzeźbiarskie. Wykonując odlewy, łączy je w nieoczekiwany sposób. Na wystawie można było zobaczyć rzeźbę pt. *Jutro* składającą się ze znanych form: drabiny,

domu i kulistego stopu kluczy czy wielkie jajo jadące na wózku – praca pt. *Rydwany*. Każda rzeźba ma poetycki tytuł, który zmienia znaczenie ukazanych w niej przedmiotów. Motor staje się *Pegazem*, a forma przypominająca kokon z kranem *Osobistym skraplaczem mgły*. Część wystawy stanowiły płasko-rzeźby o równie lirycznych tytułach: *Alchemia*, *Piąty wymiar*, *Przesmyk 1*. Staszczak jest romantykiem codzienności; rzeźbiarzem „magicznego realizmu”, który odkrywa magiczny wymiar prostych rzeczy i nadaje klimat niezwykłości każdemu, nawet najbardziej prozaicznemu przedmiotowi. (AD)

**„Inside/Outside”,
Galeria Pierwsze
Piętro, 26 lutego
do 18 marca 2010**

Bartłomiej Trzos i Bartosz Posacki, wykładowcy Instytutu Sztuki Uniwersytetu Opolskiego, zaprezentowali swoje najnowsze prace graficzne i malarskie w Galerii Związku Polskich Artystów Plastyków w Opolu. Obaj artyści tworzą w odmiennych stylizacjach, łączy ich jednak podejmowany temat miasta. Od dłuższego czasu penetrują oni tkankę miejską, dostrzegając miejsca opuszczone, fa-

bryki, podwórka, garaże, windy, bloki – przestrzenie pomijane na tradycyjnych szlakach turystycznych. Dzięki tym charakterystycznym malarskim i graficznym „kadrom” ukazują w swej twórczości właściwą energię miast. „Inside/Outside” jest kontynuacją artystycznego „zmagania się” obu artystów z miejską przestrzenią i człowiekiem w niej żyjącym.

W obrazach Bartłomieja Trzosa zobaczymy różnego rodzaju wątki architektury miejskiej, a w nich schematycznie zarysowane sylwetki ludzi. W swoim malarstwie Trzos używa wyrazistych kolorów, niekiedy odpowiadających rzeczywistej tkance „metropolii”. Dzięki temu nawet najbardziej ponure miejsca nabierają wyrazistości i tętnią życiem. Natomiast grafiki zaprezentowane na wystawie są bardziej stonowane, ich kolorystyka jest ograniczona do kilku odcieni fioletów, szarości i czerni. Przedstawiają one dostojne portale lub abstrakcyjnie wykreślone linie i geometryczne kształty.

Bartosz Posacki przedstawił na wystawie cykl grafik ukazujących postaci z Biblii osadzone w realiach naszego stulecia. Bohaterowie Świętej Księgi w czarno-białych pracach artysty mają wymiar uniwersalny. Ikonografia chrześcijańska używa określonych atrybutów dla ukazania postaci biblijnych. W grafikach Posackiego tym postaciom towarzyszą elementy charakterystyczne dla współczesnej kultury i techniki. Adam w jeansach stoi pod drzewem na tle bloku, św. Jerzy zasiada na Harley’u Davidson’ie, Jonasz przebywa w brzuchu... łodzi podwodnej. Mimo tego nietypowe-

go tła bez trudu rozpoznajemy historie biblijne i ich bohaterów, trwających przez tysiąclecia w naszej świadomości, zmagających się z ciągle aktualnymi problemami. (AD)

**Kurt Zisler, malarstwo,
Galeria WuBePe,
wernisaż 2 marca 2010**

Kurt Zisler – absolwent teologii i germanistyki w Grazu i w Paryżu – jest naukowcem zafascynowanym wczesnochrześcijańską sztuką oraz pisaniem ikon. Jego prace plastyczne powstają na deskach lub na płótnie i są malarskim przetworzeniem tradycji pisania ikon. Prezentowane w Opolu obrazy to abstrakcje nawiązujące swoją emocjonalnością do sztuki starożytności, ale osadzone w kontekście współczesności. Niektóre prace, np. *Daleki horyzont* czy *W środku jest siła*, są nawiązaniem do abstrakcji chromatycznej – Zisler, poprzez kolor, odwołuje się do metafizycznych znaczeń. Abstrakcyjna plama barwna wprowadza oglądającego w świat religijnych odniesień i buduje klimat kontemplacji. Innym razem farba kładziona jest delikatnie, cienko, prześwituje spod niej podkład. Elementy kompozycyjne w pracach pt. *Anioł*, *Spotkanie*, malowane na drewnie, układają się w abstrakcyjne kształty; tu sam tytuł i rodzaj malarskiego wy-ciszenia oraz oszczędność formy wprowadzają nas w religijną przestrzeń. Wystawa jest ciekawym doświadczeniem z pogranicza XX-wiecznej abstrakcji i tradycji chrześcijańskiej. (AD)

„Sports Features”, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 4 marca do 28 marca 2010

Tomasz Gudzowaty – jeden z najbardziej znanych fotografów polskich – zaprezentował w opolskiej galerii swoją najnowszą serię zdjęć ukazujących „oblicza sportu”. Podróżując po świecie, autor stara się docierać do miejsc niedostępnych, osłoniętych ciszą kontemplacji – jak buddyjskie klasztory. Odwiedza szkoły w Chinach, gdzie trenuje się małe dzieci z myślą o przyszłych olimpiadach. Jego aparat towarzyszy intymnym obrzędom małych społeczności w Indiach i treningom ukraińskich pływaczek synchronicznych. Wszędzie tam Gudzowaty odkrywa niezwykłą jedność ducha i ciała. Fotografie z cyklu „Sport Features” pokazują etniczne dyscypliny sportu, zmagania człowieka z jego ciałem, harmonię wykonywanych ruchów. Gudzowaty wykorzystuje nadal klasyczne formy fotografii; pracuje w ciemni, gdzie powstają jego czarno-białe prace.



T. Gudzowaty, Yoga performance,
mat. GSW w Opolu

Nierzadko wykonuje wielkoformatowe, ponaddwumetrowe fotografie. Sposób kadrowania nadaje pracom klimat wyciszenia, a odbiorcę prowokuje do refleksji. Sport, ludzki wysiłek, wydają się wtedy piękną, estetyczną formą – rodzajem artystycznych doznań. (AD)

Dźwigając nieznany ciężar

**Pedagogiczna Biblioteka
Wojewódzka, 19 lutego 2010**

W nocy ktoś włożył mi w kosz kamienie
Ciężkie i twarde,
Które nie miały posłużyć nikomu,
Tylko obareżyć mi grzbiet.

Lecz wezmę ten kosz na plecy,
Poniosę te kamienie,
Poniosę je do końca,
Aż tam.

Leopold Staff, *Ciężar*

„Ciężar” to słowo, które padło tego wieczoru wielokrotnie. Ciężar odziedziczonej, powojennej traumy i ponadstuletniego ucisku stał się tematem przewodnim autorskiego spotkania z pisarką oraz tłumaczką Magdaleną Tulli. Asumpt ku temu dało odczytane przez autorkę *Snów i kamieni* niepublikowane dotąd opowiadanie o tematyce wojennej. Jak twierdzi pisarka, „Wszyscy dźwigamy bagaż. Trudno żebyśmy wiedzieli, czym jest, wiemy tylko, że to jest ciężkie. Dźwigamy jakieś kufry, nie wiemy, co w nich jest, wiemy, że są ciężkie. To wszystkich dotyczy. Wszystkich bez wyjątku”.

Opowiadanie zainaugurowało dyskusję, wywołując osobiste refleksje uczestników spotkania – mówiono o ciężarze, który rośnie, nawarstwia się, pozostaje nieprzeniknioną tajemnicą, a my, niczym bohater liryczny wiersza Leopolda Staffa *Ciężar*, niezmiennie godzimy się na jego dźwiganie.

Pisarstwo Magdaleny Tulli określone jest mianem antyprozy, takiej, która poddaje próbie XIX-wieczne struktury fabularne, wręcz się przeciw nim otwarcie buntuje, rozmyślnie i stanowczo odrzucając konwencję pisarską właściwą dla wieku XIX. Motywem często pojawiającym się w twórczości Tulli jest cierpienie. Wszechobecne, z pozoru niedostrzegalne, a przecież przenikające każde istnienie. Pisarka kreuje światy, które, jak jej zarzucano, „zamieszkują ubrania”, ale – na co zwróciła szczególną uwagę podczas spotkania autorka *Skazy* – „te ubrania mają emocje”. Wobec takiego stanu rzeczy zarzuty „dekoracyjności” czy też „marionetkowości”, z jakimi spotyka się jej proza, brzmią bezzasadnie. Wydaje się, że emocje oraz metaforyczny sposób ich ujmowania są swego rodzaju fundamentem, na którym pisarka nabudowuje konstrukcje fabularne – stanowią sedno jej literatury. Można by zaryzykować twierdzenie, że proza Magdaleny Tulli wyraża nieufność wobec wszelkich sposobów zamknięcia świata w słowach: „Są takie chwile, kiedy nam się wydaje, że wiemy, o co w tym wszystkim chodzi, ale gdy przyjdzie wyjaśniać to słowami, brzmi to idiotycznie” – stwierdza pisarka, laureatka prestiżowych nagród literackich, autorka książek cieszących się zasłużonym uznaniem zarówno krytyków, jak i czytelników. (UP)

Opowieść na miarę prawdy

**9 marca 2010, Wojewódzka
Biblioteka Publiczna w Opolu**



Fot. Lukasz Sawicki

Opolska promocja *Piątej strony świata* – debiutu literackiego Kazimierza Kutza – wzbudziła duże zainteresowanie opolan, czego najlepszym dowodem była po brzegi wypełniona czytelnia, w której odbyło się spotkanie. Kutz, który niejednokrotnie podejmował temat Śląskości w swoich filmach, m.in. w niezapomnianej trylogii *Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*, *Paciorki jednego różańca*, wyznał podczas spotkania, że film stanowi medium „mało pojemne”, stąd też wynikała potrzeba spisania „historii losów ludzkich”. Zdaniem Kutza, „jest to książka o swoistej metafizyce Śląska, o jego organiczności, niepowtarzalności i sile; to rodzaj pamięci zbiorowej”, wyraża pragnienie opowiedzenia o Śląsku z perspektywy Ślązaka, czyli na miarę prawdy. „[...] My mamy w sobie tą piątą stronę, ten nasz Śląski pejzaż, niepowtarzalny, inną pamięć, wielowiekowe od-

rzucenie” – podkreślał w trakcie rozmowy gość. I dodał: „Opowiadam o tej piątej stronie, o tej przestrzeni Śląska, według własnego wyobrażenia i na własną odpowiedzialność, z najgłębszej potrzeby, żeby opowiedzieć to, czego nikt nie opowiedział”. Przeglądając, jak to sam określił, „taśmy pamięci”, Kutz snuje opowieść o swoistej „kulturze trwania” właściwej dla Śląska. Jednak zmierzanie się z tematem śląskości, jak przyznał, nie było rzeczą łatwą, bowiem sprowadzenie fundamentalnej kwestii ontologicznej Śląska do wymiaru literackiego, wymusiło potrzebę wykreowania języka, który sprostą specyficie podmiotowi: „W języku zakłęte jest wszystko, więc musiałem wymyślić język, który będzie wychodził z gwary i będzie korzystał z ducha i odmienności języka śląskiego, ale który będzie się łączył z językiem potocznym i polskim językiem literackim”. I tak powstała książka niezwykła, opowiadająca o Śląsku w sposób żywy, nieunikająca gorzkiej prawdy o poczuciu wyobcowania i stygmatyzacji tak długo obecnym w śląskiej mentalności. (UP)

O kobiecej optyce

**26 marca 2010,
Drukarnia Opolgraf**

Kazimiera Szczuka, krytyczka literacka, znana feministka (organizatorka pierwszych „manif”), współzałożycielka m.in. Partii Zielonych, gościła w opolskiej Fabryce Inspiracji. W pierwszej części spotkania dyskurs zdominował temat feminizmu – autorka *Milczenia owieczek. Rzecz o aborcji* starała się oddemonizować



Fot. Bartłomiej Wolkowicz

wać stereotypowy i wciąż powszechny wzorek feministki, który jej zdaniem jest następstwem wielowiekowego wyobrażenia o groźnej i obrzydliwej wiedźmie. Ponadto przypominała o licznych oskarżeniach, z jakimi spotykały się kobiety upominające się o swoje prawa: „Domaganie się praw i wiara w to, że ludzie są sobie równi bez względu na płeć, uznawana była za patologię, ale to zastraszanie i wyśmiewanie kobiet, które się zajmują prawami kobiet, jest, można powiedzieć, stare jak świat”. Z drugiej jednak strony krytyczka przyznała, że wiele się zmieniło i że „dziewczyny przestały się tak łatwo nabierać, zastraszać, dawać się wyśmiewać, po prostu nabyły pewną wiedzę, a wyobrażenie, że feministka jest wariatką, nie wytrzymało konfrontacji z rzeczywistością”. Znaczna część spotkania poświęcona została kwestii parytetów. Szczuka przekonywała, że jest to system wypróbowany i efektywny, który oplaca się wszystkim, a dwa główne argumenty przeciwko parytetom mówiące o tym, że te się nie sprawdzają, tudzież poniżają

kobiety, są, jak mówiła, bzdurą, ponieważ „sprawiedliwość i równość nikogo nie poniża”. Kontynuując, dodała: „Jeżeli w parlamencie jest 80% mężczyzn, to oni sprawę ustawy antyprzemocowej, złozków i przedszkoli, edukacji będą widzieli jako sprawę 15. rzędu. Dlaczego w Polsce koła łowieckie mają wszystko, co chcą, a samotne matki mają figę z makiem? [...] Tutaj musi zadziałać państwo, a dopóki kobiet w sejmie nie ma, to panowie się zajmują... stadionami. Po to są parytety” – podkreślała pisarka i działaczka społeczna. (UP)

Pragmalingwistyka, czyli co można zrobić z młotkiem

**Spotkanie
z Aloszą Awdiejewem,
26 lutego 2010,
Fabryka Inspiracji w Opolu**

„Ja jestem zjawiskiem patologicznym, bo od dzieciństwa opowiadam kawały” – mówił w piątkowy wieczór na spotkaniu autorskim Alosza Awdiejew, piosenkarz, kabareciarz, aktor i profesor pragmalingwistyki w jednej osobie. Wszystkim jego wypowiedziom towarzyszyły salwy śmiechu tłumnie zgromadzonej publiczności.

Właściwie nie było pytania, na które Awdiejew nie potrafiłby odpowiedzieć żartem, dowcipnym komentarzem czy anegdotą. Niezwykły gawędziarski dar tego od czterdziestu lat mieszkającego w Polsce Rosjanina sprawił, że nawet dowcip „z brodą” brzmiał świeżo i wzbudził



Fot. Bartłomiej Wolkowicz

dzał chichot widzów. Nic więc dziwnego, że nikt z publiczności, mimo zachęt prowadzących spotkanie, Tomasza Grzyba i Magdy Luniak, nie chciał się podjąć próby opowiedzenia żartu bohaterowi wieczoru.

Ponieważ Awdiejew to także pragmalingwista, nie obyło się bez pytań dotyczących jego pracy naukowej. Krakowski profesor bardzo obrazowo i oczywiście z humorem wytłumaczył, czym zajmuje się pragmalingwistyka (bardzo brzydki wyraz – zaznaczył). Zebrani dowiedzieli się, że jest to nauka badająca, „co można zrobić z językiem”. Pełnemu zrozumieniu miał dopomóc przykład młotka. Bo tak jak robotnika interesuje, do czego służy młotek, a nie jego budowa, pragmalingwistę interesuje, co można zrobić z językiem.

Alosza Awdiejew to także słynny bard, nic więc dziwnego, że publiczność usłyszała kilka piosenek, które gość za-

śpiewał przy akompaniamencie gitary. Tego wieczoru wszyscy, których apetyt został rozbudzony podczas spotkania w Fabryce Inspiracji, mogli udać się na recital artysty odbywający się w opolskiej szkole muzycznej. (ŁS)

„Wołają mnie na sąd...”

26 lutego 2010,
Miejski Ośrodek Kultury w Opolu,
koncert zespołu Armia

Wydana w zeszłym roku płyta Armii *der Prozess* to album, który budzi u słuchacza niepokój, kto wie, może nawet strach. Tomasz Budzyński, wokalista i autor tekstów, spróbował na nowo odczytać dzieło Kafki. I udało mu się to wybornie! Przejmujące, osobiste, ale jednocześnie uniwersalne teksty w połączeniu z dynamiczną, ciężką muzyką niezwykle trafnie wpisują się w Kafkowski klimat. Nic dziwnego, że na piątkowym koncercie zespół zdecydował się zagrać *der Prozess* w całości.

Wprawdzie występ rozpoczął się od utworu *Breakout*, który pochodzi z anglojęzycznego albumu *Freak*, ale był on świetnym wprowadzeniem do odsłuchania „procesowych” utworów. „Codziennie przesywa mnie miecz / Codziennie trafia mnie kula”, „Już widać piękne konwulsje / Już widać ekstazy fał”, „W moim domu nie mieszka już nikt / Pomóż mi / Jest tylko poszarpane, zakrwawione dziś” – padały ze sceny, przy wtórze ciężkich przesterowanych gitar oraz wręcz dudniących bębnow, słowa kolejnych utworów. I tylko dźwięki waltorni (Jakub

Bartoszewski) wprowadzały pewnego rodzaju bajkową, ale jednak, jeśli można tak powiedzieć, przejmującą łagodność. Budzyński wielokrotnie w wywiadach wspominał, że człowiek w pewnym wieku zauważa, iż w jego życiu toczy się swoisty proces. Takie spostrzeżenie może być niewątpliwie rozdzierające i dotkliwie, ale jednocześnie nie pozabawiające nadziei. Dlatego pewnie też *der Prozess* kończy utwór *Underground* (na koncercie odśpiewany chóralnie przez publiczność), który po kilkudziesięciu minutach dojmujących słów i dźwięków wprowadza atmosferę ufności i przeświadczenie, że istnieje jednak ratunek, owo światełko w tunelu, i że „błędny rycerz nie zabłądzi”. Z takim właśnie przeświadczeniem zespół, kończąc występ, pozostawił słuchaczy.

Pozostaje czekać tylko na koncert promujący najnowszy album Armii *Freak*, który przekonuje o tym, że dostrzeżenie w swoim życiu zachodzącego „procesu” może dać nieprzewidywalne skutki. Ale to już temat na osobną opowieść.

(ŁS)

Nowa książka dr. Macieja Borkowskiego

25 lutego 2010 r. w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej odbyło się spotkanie z dr. Maciejem Borkowskim, znanym opolskim historykiem, autorem książki *Gmina Żydowska w Opolu w latach 1812–1944*, wydanej przez Instytut Śląski w Opolu. Słowo wstępne wygłosił dr Adam Wierciński, przedstawiając gościa Biblioteki jako świetnego opo-



wiadacza, który w swej najnowszej rozprawie podjął niezwykle trudny temat.

Książka przedstawia chronologicznie najistotniejsze wydarzenia – począwszy od wydania edyktu równouprawniającego Żydów w roku 1812, który służył asymilacji, spowodował zniesienie wielu zakazów (np. osiedlania się), aż po kryzys w roku 1928, późniejsze prześladowania i emigrację – do roku 1944, który należy uznać za tragiczny koniec obecności Żydów w Opolu. To, co autor uznał za swoje największe osiągnięcie, to właśnie „przesunięcie” historii Gminy Żydowskiej do roku 1944 (data odejścia ostatniego transportu), gdyż brakowało dotąd opracowania naukowego sięgającego tych czasów. Większość dotychczasowych prac poprzestawała na wydarzeniach Nocy Kryształowej, a historia przecież toczyła się dalej. Potem Żydzi zaczęli się osiedlać od nowa, ale, jak

podkreślił Borkowski, była to już zupełnie inna grupa. Tamta budowała swoją niezależność od podstaw – założyła cmentarz, postawiła pierwszą synagogę, stopniowo włączając się aktywnie do życia społecznego.

Książka ważna, wzbudziła zatem wiele wątpliwości i pytań, na które autor wyczerpująco udzielał odpowiedzi. Było to jedno z tych spotkań, które uznaje się nie tylko za atrakcyjne, ciekawe, ale i potrzebne. (MZ)

„Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca...”

18 marca, z okazji Światowego Dnia Poezji, Miejska Biblioteka Publiczna zaprosiła czytelników na spotkanie z Justyną Radczyńską i Andrzejem Sosnowskim. O interesujący przebieg spotkania zadbała prowadząca, Agnieszka



Fot. Lukasz Sawicki

Wolny-Hamkało. A wszystko to odbywało się pod hasłem „Wiosenna zabawa”, bo przecież kontakt z poezją nie musi kojarzyć się wyłącznie z wielką powagą. Ale jednak, jak zaznaczył Sosnowski, właściwy odbiór poezji wymaga przygotowania – przede wszystkim dużego czytania, bo często trudności w odbiorze wiersza są niczym innym niż trudnościami w pełnym rozumieniu języka. Wówczas pogłębia się przepaść między nadawcą a odbiorcą. Radczyńska wspominała o niechęci czytelników do oceniania, wynikającej z obawy mierzenia się z tradycją, w którą każdy utwór jest przecież wpisany. Mówiła także o tym, że poeta w trakcie pisania nie myśli o konkretnym odbiorcy, w tworzeniu

najważniejsza jest samotność. Potem wiersz żyje własnym życiem, jest poddawany wrażliwości tych, co go czytają, a także osądom krytyków – „wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca...” – jak napisał autor zbioru *Poems*. Trzeba przyznać, iż melancholijna, muzyczna, wyważona poezja Sosnowskiego zdecydowanie bardziej przypadła do gustu uczestnikom niż uciekająca w stronę „sprawozdawczej prozy” twórczość Radczyńskiej. Ale może właśnie taka konfrontacja była potrzebna, aby otworzyć dyskusję i oswoić czytelników z polską poezją współczesną, której wielowymiarowość nie przestaje zaskakiwać – i zachwycać. (MZ)

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.

Urszula Pawlicka,

ur. 1984. Ukończyła kulturoznawstwo na Uniwersytecie Opolskim. Pracuje w Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej. Mieszka w Opolu.



Marian Solisz
Ślady VIII, 2006, olej, płótno, 125 x 200
 Zdjęcie - Krzysztof Cichy

Poszukiwanie centrum

Dużo podróżuję po Polsce. Lubię spacerować po małych miasteczkach, a szczególnie tych, które mają architektoniczny rynek. Wiadomo: tam jest centrum, środek. A jeśli środek, to i życie. Nie mam tego środka u siebie, czyli w Katowicach. Nie po to o tym piszę, by narzekać, ani gniazdo kalać. „Czy ten ptak kala gniazdo, co je kala/ Czy ten, co mówić o tym nie pozwala” – tymi słowami Norwida zazwyczaj się zasłaniam, gdy ktoś mi zarzuca, że powinno się bronić miejsca, gdzie nasz dom, choćby z racji lokalnego patriotyzmu.

Niedawno w pobliżu magistratu zatrzymała mnie ankietka i zadała pytanie: – Jak pani myśli, gdzie w Katowicach jest centrum? – Katowice nie mają takiego miejsca – odpowiedziałam bez namysłu. Ankietka bynajmniej nie była urzędniczą magistratu, a jedynie najemnym pracownikiem jakiejś prywatnej firmy, która zamierzała w centrum miasta otworzyć sklep, tyle że nie mogła się zdecydować, gdzie jest to centrum i na tę okoliczność postanowiła przepytać mieszkańców.

– Centrum jest w rynku – powiedziałam na odczepnego. – A gdzie jest rynek? – dopytywało natarczywe dziewczę. – A może tu jest jakiś deptak, pełniący rolę najściślejszego centrum? – dziewczę nie dawało za wygraną. Gdyby nie to, że jestem nagrodzona honorową odznaką walczącej z przemocą, zdzieliłabym dziewczę torebką gdzie popadnie i posłała do diabła za jawną prowokację, przypominającą tę, w której rodowitego mieszkańca Czeladzi pyta się z uśmiechem, błakającym się w kąciку ust, gdzie jest dworzec kolejowy.

Pytanie o tyle mnie zirykowało, o ile sama nie potrafię znaleźć na nie zadowalającej odpowiedzi. Nie jest centrum tzw. Rynek katowicki, mimo że stanowi płaszczyznę mającą szansę go przypominać. Okolony jest domem towarowym „Zenit”, sięgającym epoki Gomułki i nieco późniejszym „Skarbkiem”, także domem prasy, gdzie w moich licealnych latach marzyło się o wypiciu kawy w „Cafe Sport”, kawiarni, która zapewne wtedy byłaby kultową, gdyby używano takiego słowa. Jest jeszcze Teatr Śląski po tej samej stronie, co „Zenit”. Pomiędzy przejeżdżają czerwone tramwaje, handlują kwaciarki i nawet fruują gołębie. Jakies więc namiastki rynkowych klimatów są.

Nie jest centrum ulica Staromiejska, będąca rodzajem deptaku. Kiedyś nazywana była ulicą Wieczorka, potem Korfantego. Miała być wizytówką miasta, nikt jej

nie polubił. Nie ma tam ciekawych kawiarni ani atrakcyjnych sklepów. Kiedyś były na niej aż dwa teatry: Mała Scena Teatru Śląskiego (spaliła się), gdzie debiutował Krzysztof Kolberger i Ewa Dałkowska oraz Teatr Rozmaitości, który zamieniono na sklep elektryczny, a potem na sklep z butami.

Nie jest centrum Plac Wolności (w czasach niemieckich Wilhelmsplatz), od którego rozchodzą się promieniście ulice: 3 Maja, biegnąca w kierunku rzekomego Rynku, obok najbrzydszego w Polsce dworca kolejowego, Sokolska (dawniej A. Zawadzkiego), prowadząca w stronę Koszutki i Bogucic, Gliwicka, biegnąca w stronę Załęża oraz krótkie ulice – Matejki i Sądowa. Na środku owego placu stoi od czasów PRL-u pomnik żołnierzy Armii Czerwonej, projektu Pawła Stellera, co do którego to pomnika były różne zakusy, ale jakoś przetrwał.

Plac ten pełni bardziej funkcję węzła komunikacyjnego dla tramwajów i autobusów niż miejsca rekreacji, mimo drzew i ławek oraz fontanny. Pod numerem 12a jest neorenesansowy pałac Goldsteinów, w którym kiedyś siedzibę miało Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, kino „Przyjaźń”, awangardowy teatr studencki „12a”, znacznie później mieściła się tam restauracja „Kolumb”. Teraz miasto remontuje pałac, by zrobić tam siedzibę urzędu stanu cywilnego.

Nie jest centrum ulica Stawowa, na którą wychodzi się wprost z dworca kolejowego i autobusowego od strony koszarnej estakady. Są na niej bary, podrzędne restauracyjki, w bramach czają się dilerzy dopalaczy, bardziej jawnie handluje się „zdechniętymi” warzywami. Czy młodzi jeszcze się umawiają pod żabą z mosiądzu (pomniczkiem-fontanną)? Pozytywną rzeczą na tej ulicy jest zamiana włoskiej restauracji, w witrynie której długo wisiał napis – „specjalność zakładu: placki po węgiersku” na kawiarnię, serwującą kawę w ogromnych kubkach. Obok pojawiła się także, o dziwo, księgarnia (z czego przemieniona? Może ze sklepu z butami?).

Może więc centrum to słynny katowicki Spodek, pokazywany jako znak rozpoznawczy miasta w porannych wiadomościach pogodowych stacji TVN? Może katowickie rondo obok Spodka, nazwane po remoncie Rondem Sztuki?

Niestety, po godzinie 18.00 życie w tych wszystkich miejscach zamiera. Wszędzie jest pusto, smutno i głucho.

Prowadziłam ostatnio spotkanie w miejskiej bibliotece z prof. dr. hab. Markiem Szczepańskim, socjologiem, któremu dobro miasta le-

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.

ży na sercu, co wnioskuje z licznych publikacji. Zadałam to samo pytanie, na które szukam odpowiedzi. Profesor się uśmiechnął delikatnie, z troską, smutkiem i powiedział: – Byłem niedawno w Altusie (Uniwersytecka 13, najwyższy budynek w mieście, 125 metrów wysokości, 30 kondygnacji naziemnych), na 27. piętrze w Sky-barze, patrzyłem z góry na miasto i jedyną rozświetloną plamą była Silesia City Center.

– Może więc tam jest centrum Katowic, tam przeniosło się życie, skoro prócz sklepów, ogromnej ilości kawiarni, restauracji, fontanny, są też ulice z ciekawymi nazwami, na przykład ulica Poetów? – dopytywałam. Profesor już nic więcej nie powiedział.

Podkusiło mnie i zadałam to samo pytanie Martinowi Kisielowi., mieszkającemu obecnie w Toruniu, ale studiującemu nie tak dawno na UŚL, na Wydziale Radia i Telewizji. Dodam, że Martin uwielbia Katowice, jego uwielbienie ma jednak zupełnie inne źródła niż mój silny związek z miastem, w którym żyję od urodzenia.

– Jak to gdzie jest centrum? – zdziwił się. – To oczywiście, centrum jest w barze mlecznym „Europa”, na ulicy Mickiewicza – wykrzyknął. Ten bar to ósmy cud świata, to miejsce najpiękniejszych spotkań i najprawdziwszego życia.

PS. Ależ ze mnie Czerwony Kapturek, zupełnie pominęłam ul. Mariacką, z której zrobiono elegancki deptak. Remont nie ożywił jej w ciągu dnia. O nocnym jej życiu, niestety, niewiele mogę powiedzieć, ale ponoć kwitnie, szczególnie w klubach gejowskich.



Przypomnienie Marka Jodłowskiego

Winien jestem zapewne tę opowieść Markowi Jodłowskiemu, którego ostatecznie *stoczenie się w czeluść* – by sięgnąć po jeden z wersów jego wydanej w 1990 roku *Psiej fugi* – przypadło na niknące już w pamięci lata pierwszego pięciolecia odzyskanej Polski. Piętnastolecie Jego odejścia uczczono blisko trzy lata temu podczas opolskiego festiwalu poezji okolicznościową sesją poświęconą pamięci poety, teatrologa, dziennikarza, redaktora (miesięcznika „Opole”, a później naczelnego „Trybuny Opolskiej”), organizatora życia literackiego, postaci – jak na dzisiejsze specyficzne czasy – prawie z renesansu. A winien jestem dlatego, że w czasie owego licznie nawiedzonego przez elity opolan spotkania wspomnieniowego nie udało mi się z tego, co miałem do przekazania i ewentualnego utrwalenia w pamięci innych, wiele przedstawić – co jest oczywistym syndromem podobnych improwizowanych sesji, gdzie trzeba się wpasować w mozaikę kilku głosów; w tym przypadku osobę i twórczość Jodłowskiego wspominało pięciu zaproszonych gości, wśród nich znający go najbliższej poeta i współredaktor „Opola” Jan Goczoł. Oczekiwano ode mnie głównie relacji o wrocławskich, szczególnie „odrzańskich” kontaktach i zajęciach Marka, który rzeczywiście stał się na długi czas filarem działu teatralnego „Odry”, przejmując pałeczkę od jednego z krajowych autorytetów w tej dziedzinie Józefa Kelery (w cyklu tekstów opatrzonych nadtytułem *Didaskalia*), i mimo mnożących się z czasem obowiązków w Opolu systematycznie dopełniał swojego obowiązku recenzenckiego. Bardzo wnikliwe w treści i skrupulatne w wykonaniu felietony na temat obejrzanych przedstawień przywoził osobiście pociągiem z Opola, czasem jeszcze w redakcji je czytelując. Wyrobił sobie w kraju markę solidnego, wiarygodnego krytyka,

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.

dzięki czemu bywał zapraszany do gremiów patronujących różnym ówczesnym festiwalom bądź do jury konkursów teatralnych.

Taka, z grubsza, treść mojej wypowiedzi pomijała z konieczności najwyższe łączące mnie i Marka związki literackie, towarzyskie, i to od początku moich studiów na wrocławskiej polonistyce w latach sześćdziesiątych (Marek był na wyższym roku) – bo musiałbym długo opowiadać o wspólnych spotkaniach w mniejszym i większym gronie przyjaciół po piórze, o częstych przyjazdach Marka jeszcze przed naszymi zawodowymi kontaktami w „Odrze” do Wrocławia na „małego” do Klubu Związków Twórczych, o wzajemnych wizytach w domach, częstszych u mnie, rzadszych u niego. A przyjaźń na studiach rozpoczęła się po poznaniu na jakimś wieczorze poetyckim (może to było spotkanie autorskie Tymoteusza Karpowicza, który w tamtych latach był głównym autorytetem młodych autorów wrocławskich) i rozwijała na kanwie naszych zainteresowań poezją oraz próbowaniu w tej dziedzinie swoich sił; powiedziałbym, że przez pewien czas rywalizowaliśmy z sobą na polonistyce w uprawianiu tej sztuki słowa, ubiegając się o druk swoich utworów w renomowanych tytułach prasowych i o laury w prestiżowych konkursach poetyckich – i *notabene* to Marek pierwszy gratulował mi sukcesu, kiedy w ogólnopolskim, najmłodniejszym wtedy konkursie jednego wiersza we wrocławskim „Pałacyku”, w którym startowało wielu już znanych rozpoczynających twórczość autorów z różnych stron, a w jury zasiadali m.in. Tymoteusz Karpowicz i Zbigniew Bieńkowski, zdobyłem jako zupełny nuworysz II nagrodę (pierwszą otrzymała Urszula Kozioł). Mniej więcej dziewięć lat później to ja, zajmując się już bardziej krytyką literatury niż samą poezją, stałem się zwiastunem niespodziewanej a bardzo radosnej dla Marka nowiny – jako pierwszy powiadamiając go podczas rytualnego spotkania przy tradycyjnym „małym” we wspomnianym Klubie Związków, że jego pierwsza poetycka książka *Osad* została na Festiwalu Poetyckim w Łodzi w 1973 roku uhonorowana tytułem „najlepszego debiutu roku”, o czym dowiedziałem się z radia. Marek zaraz pobiegł do telefonu, by sprawdzić tę wiadomość, w którą nie bardzo wierzył. *Osad* w istocie wyróżniał się na tle nowej poezji tego czasu; wiersze z tej książki, aczkolwiek miały wiele wspólnego z dominującym wówczas programem Nowej Fali, to jednak mocno odbiegały od odnoszących się do ówczesnego politycznego i społecznego „tu i teraz” utworów Barańczaka, Krynickiego czy Kornhausera. Podporządkowane dykcji klasycyzującej, zabierały głos także w ważnych sprawach żywej współczesności – stawiając jednak mocno (również w następnych tomikach) na rozpoznanie, definiowanie i ocenę najbliższej poecie rzeczywistości, tej powszedniej, w której wyobraźni twórczej stawiają wyzwania rytuały domowych zajęć, sprawy rodzinne, wyjazdy na wakacje etc. Czasem we wręcz horacjańskich strofach potrafił komentować prace przy zlewie kuchennym, co pozwalało krytykom (Jackowi Łukasiewiczowi) dopisywać je do tradycji poetyckiej Stanisława Grochowiaka. Aby zrozumieć tę poezję, trzeba – jak napisała kiedyś w swoistym eseju-wyznaniu zamieszczonym w „Odrze” (nr 5/2008) córka Marka Anna Olejarczyk, podkreślając tę łączność pomiędzy sferami publiczną i intymną w tych wierszach – *wykroczyć poza*

utarte schematy myślowe. Trzeba docenić: *znaki publiczne i prywatne – domowe powiedzonka, historyjki, ulubione potrawy, czytane wspólnie książki. Ważne dla rodziny, ale ważne dzięki wspólności...*

W krótkim okresie życia po cezurze roku 1989 doceniono w Opolu jednak nie tyle poetyckie, ile dziennikarskie i organizacyjne talenty Jodłowskiego, który coraz bardziej zawieszał swoje prace artystyczne w słowie (Jacek Łukasiewicz, który poświęcił w swojej książce krytycznej *Rytm, czyli powinność* odrębny szkic tej poezji, obliczył, że na całą tę twórczość składają się zaledwie 84 wiersze), a także częstotliwość pojawiania się w „Odrze”, natomiast nasilił naprzód współpracę z opolską prasą codzienną, a później pracę w niej – obejmując stanowisko redaktora naczelnego „Trybuny Opolskiej”, która za jego rządów przybrała bardzo wartościową formułę (wyróżniając się na tle szarzyzny prasowej nie tylko tamtego czasu, ale i współczesnych odniesień znakomitymi kolumnami kulturalnymi, do uczestnictwa w których i mnie zapraszał).

Sergiusz
Sterna-Wachowiak

Siwe metafory zielonych poetów

Zachęcam do największego wysiłku, do pracy nad sobą i wysokich ambicji w pisaniu wierszy, zniechęcam do łatwizny. Bywa, że ostrzegam początkujących poetów przed uprawianiem poezji, za co płaci się wysoką cenę. Pisanie wierszy rzadko kiedy może być sposobem na życie; nie daje pieniędzy ani, bywa, satysfakcji czy uznania i sprowadza kłopoty życiowe.

Ale są jeszcze koszty duchowe, moralne, psychiczne koniecznego wnikania w naturę bytu i w ciemności wewnętrzne człowieka. Zdobywa się wówczas wiedzę, miewa się doświadczenia, które nie są optymistyczne: natura ludzka nie jest gładka i przyjemna, a dzieje świata nie napawają szczególną nadzieją na przyszłość. To bardzo trudna sprawa, ciężkie jarzmo, którym należy tłumaczyć depresje, choroby psychiczne, nałogi i samobójstwa wrażliwych artystów. Pisanie wymaga, mówił Rainer Maria Rilke, serca z kamienia. Trzeba mieć kamienne serce, aby zajrzeć w głąb rzeczywistości, doznać całości człowieczeństwa w tym, co jasne i mroczne, dobre i straszne i przekuć to doznanie w wiersz. Nadać mu formę. Na szczęście autentyczny talent nie słucha dobrych rad ani ostrzeżeń i robi z poetą, co mu się podoba. Gdyby tak nie było, nie powstałyby wybitne wiersze.

Niedawno przeczytałem masę utworów laureatów poznańskiego konkursu poetyckiego dla uczniów wielkopolskich szkół średnich „Zielone Pióra”, który obchodził trzydziestelecie, i ułożyłem z najlepszych nagrodzonych liryków antologię, wydaną pod tytułem „...niebo rozlało się na ulicy” i inne wiersze. Od lat przewodniczącą jury kilku konkursów literackich i poezja autorów młodzieżowych wydaje mi się najbardziej związana z kręgiem podręcznika i lektury szkolnej. To nie jest złe, ale trzeba iść dalej, szukać siebie, własnego tonu. Wąlor indywidualizmu, osobowości, w końcu rozpoznawalnego stylu i poetyki nie pochodzi od przywileju młodości, czyli buntu, własnego zdania, niepokory, choćby najbardziej twórczych. Najlepsi raczej nie mają konkretnych mistrzów; szukają i czasami rozpoznają siebie u różnych starszych i klasycznych wierszopisarzy, we fragmentach ich dzieł, tu i tam. To charakterystyczne dla dzisiejszego poetyckiego terminowania szkolnego, bo w młodej po-

ezji przed kilkunastu laty ożyły, inaczej niż u piszących licealistów, właściwie wszystkie dwudziestowieczne style i poetyki. Od futuryzmu po neolingwizm, od nadrealizmu po hiperrealizm, od passeizmu po neoawangardę; sporo tam także neobaroku, neoklasycyzmu i ech młodopolszczyzny. Wydaje mi się, że piszący licealiści są dziś dojrzałsi, a przede wszystkim sprawniejsi technicznie od ich rówieśników z lat siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych XX wieku. Lecz nie są wynalazczy, twórczy i zaskakujący.

Posłowiu do antologii dałem tytuł *Siwe metafory zielonych poetów*. Licealiści potrafią pisać dziś jak starcy. Jeszcze trochę, a będą zaczynać w miejscu, do którego z trudem po latach dochodzili ojcowie. Nie w poezji jako takiej oczywiście, tylko w chwytach formalnych i powadze mądrościowych sądów, podsłuchanych i po swemu powtórzonych. Jak w *Tangu* Mrożka, dzieci są bardziej konserwatywne i odpowiedzialne od wiecznie młodziankowatych, liberalnych rodziców. Kontestacja, bunt są rzadkie. Nie ma także jakiejś szczególnej afirmacji rzeczywistości; więcej tu tego, co Edward Balcerzan nazwał kiedyś „liryką samopoczucia”.

Samopoczucie w licealnej liryce jest obiektywizowane i uniwersalizowane, a nie indywidualizowane, na pewno nie „bebechowate”. Nad ekspresję własnego „ja” przedkłada się szukanie „obiektywnego korelatu”, termin Eliota, samego siebie. Ale to nie znaczy: „obiektywnego korelatu” rzeczywistości. Nowy egotyzm nie pozwala też mówić o pokoleniu; od kilkunastu lat młodzi tworzą raczej ławicę indywidualiów, która nigdzie się nie kieruje, nie płynie, a tylko unosi w wodach, na falach. Dawno skończył się wiek XX, stulecie ideologii, idee rozmyły się i zdekonstruowały. Liczy się talent, geniusz, który jednak po dawnemu nie bardzo może się wyjawiać bez kontekstu i tła. Odniesieniem stał się człowiek ze swoimi najważniejszymi pytaniami: o sens życia, jego przeznaczenie, o miłość, śmierć i Boga. To znowu są „siwe metafory zielonych poetów”. Szukanie odpowiedzi na najważniejsze pytania frapuje przede wszystkim ludzi bardzo młodych i bardzo starych. Cała reszta, mam na myśli wybitnych liryków, szuka „obiektywnych korelatów” rzeczywistości. Uprawia poetycką metafizykę w ścisłym tego pojęcia znaczeniu.

Współczesna zmiana środków komunikowania się w niewielkim stopniu odciska swój ślad na kształcie języka poetyckiego młodych twórców, chyba także z tej przyczyny, że sposoby komunikowania się młodzieży w poezji pochodzą z podręczników i lektur. Wiersz uczniowski zależy bardziej do procesu dydaktycznego, niż od żywej egzystencji. Jest rodzajem komunikatu w masce, w konwencji, w przebraniu formy, które zostały zapisane w bibliotece. Esemesy, e-maile, którymi komunikują się współcześni, jakoś nie odciskają śladów w języku poetyckim. Białoszewski, Karpowicz, Balcerzan, Wirpsza, Miłobędzka, którzy nie znali e-maila i esemesa jako debiutanci, w czasach, kiedy kształtowały się ich języki poetyckie – pozostają niedoścignieni w innowacji słowa. W odkrywaniu dla poezji języka potocznego, mówionego, dziecięcego. Mówiłem już o *Tangu* Mrożka... U piszących uczniów zjawia się czasem dowcip, cytat, termin, pojęcie, świadczące o zmianie środków i sposobów komuniko-

wania się, ale pochodzą one spoza poezji i nie przenikają do języka poetyckiego. Oczywiście wiąże się to ze zmianami w słownikach języka ogólnego. Na przykład z przybojem zapożyczeń z angielszczyzny i urodzajem wulgaryzmów. Nie pociąga to za sobą znaczących konsekwencji.

Konkursy pomagają odróżnić wiersze od poezji. Literaturę od grafomanii. Obiektywizują kryteria i ustanawiają hierarchie. Mądrzy jurorzy potrafią toczyć o wiersze długie spory, a werdykt jury nie powinien zamykać sprawy, tylko przedłużyć wartość sporu. Osobiście wielką wagę przywiązuję do uzasadnienia werdyktu, omówienia konkursowych wierszy przed ich autorami. Werdykt jest zawsze oceną, ale konkursy poetyckie nie powinny sprowadzać się do nagród i wyróżnień. To są spotkania poety z wrażliwym czytelnikiem, starszym bratem po piórze i znawcą teoretykiem czy krytykiem, które niewiele dadzą obu stronom, jeśli nie będą budowały kontaktu, dialogu, żywej wymiany spostrzeżeń. Konkursom zbyt rzadko towarzyszą warsztaty poetyckie i chociaż nikogo nie można nauczyć pisania, nie ma sposobu na wytworzenie talentu i obdarowanie nim wierszopisarza, to jednak warsztaty mogą rozbudzić w kimś talent, kształcą wrażliwość i erudycję. Czasami początkującym poetom bardzo potrzebne jest środowisko, odszukanie swoich, społeczności, która poważnie traktuje poezję.

Niezwykle wielu poetów uczestniczyło za młodu w konkursach czy turniejach literackich. Z wysypu nazwisk, debiutów prasowych czy książkowych zostaje w każdym pokoleniu kilku, może kilkunastu liczących się autorów. To kwestia talentu, nie frekwencji w konkursach czy warsztatach. Może zresztą wśród wielkich poetów konkursowiczów jest mniej, niż wśród przeciętniaków? Konkursy mają wadę, skądinąd teoretycznie łatwą do pokonania: werdykty bywają kompromisem jurorów, wyborem poprawności. Stąd tak istotne dla organizatorów powinno być zapraszanie mądrego jury. Co do rozwoju twórczego zwycięzców konkursów, w przypadku piszącej młodzieży sprawdzianem talentu i osiągnięciem są publikacje w profesjonalnej prasie literackiej czy późniejsze wydanie tomiku.

Do mojej domowej biblioteki trafiają tomiki laureatów najważniejszych w Poznaniu i Wielkopolsce konkursów poetyckich dla młodzieży, „Białych Piór” Młodzieżowego Domu Kultury nr 1 przy Drodze Dębińskiej, „Turnieju Wierszy o Koronę Wierzbową” Lednickiej Wiosny Poetyckiej i „Zielonych Piór”, konkursu organizowanego przez Młodzieżowy Dom Kultury nr 2 przy ulicy Za Cytadelą. Książki opublikowały między innymi Katarzyna Michalewska, Katarzyna Sękowska, Joanna Roszak, Dagmara Walczyk, Marta Wryk, Julia Zborowska i Katarzyna Szałwska. Niektóre z tych nazwisk jeszcze dadzą o sobie usłyszeć.

Pepek pępka

1

Z dużą podejrzliwością przysłuchuję się próbom uogólnień, że krakowianie są tacy, a warszawianie, opolanie czy poznaniacy – inni.

Ripostuję zwykle, że skoro ludzie są różni, to i krakowianie są różni: mądrzy i głupi, dowcipni i tępi, dobrzy i źli, a najczęściej trochę dobrzy, trochę źli. Na jednym biegunie „krakowskie centusie”, na drugim niefrasobliwi artyści bohemy z zaczarowanej dorożki, co to wracają o świcie z pohulanki w „Piwnicy pod Baranami”, a środkiem – Wisła płynie i żyją przeciętni blokowi ludkowie, identyczni oraz różniący się od siebie jak dwie krople wody z wiersza „Wisielki” (tak znajomi zwracają się pieszczotliwie do krakowskiej Noblistki).

Mieszkam w Krakowie od ponad 30 lat, ale nie czuję się typowym krakusem. A kto jest typowym krakusem? Ile lat musi się tu żyć, by zasłużyć na takie miano? Czy ten, kto mieszka w Krakowie z dziada pradziada? Tylko ilu ich jest? Ja w każdym razie odnajduję w kręgu moich znajomych niewielu. Zresztą, większość najznakomitszych krakowskich artystów, aktorów, poetów, naukowców Podwawelskiego Grodu to ludzie przyjezdni rodem z miasteczek i wsi małopolskich czy innych miast i regionów. Ściągnęła ich tu magnetyczna legenda stolicy kultury polskiej.

A co powiedzieć o mieszkańcach Nowej Huty, czy to też typowi krakowianie?

Istnieje taki stereotyp, że krakusi nie lubią warszawiaków. To też nie bardzo się sprawdza na moim przykładzie, bo w stolicy mieszałem wypróbowanych przyjaciół (Artura Sandauera, Mirona Białoszewskiego, Mariana Pilota, Wiesława Myśliwskiego, Edwarda Redlińskiego, że wymienię najbardziej znanych). Znakomicie się z nimi rozumiałem, a na pewno lepiej niż z wieloma krakusami, z którymi nie czułem żadnego powinowactwa.

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.

wactwa duchowego, choć i ja, i oni patrzymy prawie codziennie na tę samą Wieżę Mariacką i Wawel, chodzimy od czasu do czasu do Teatru Starego lub Nowego, słuchamy piosenek Grechuty, Demarczyk i głosu trąbki z Wieży Mariackiej „płynącej nad dachami kamienic”, ba, oddychamy tym samym zanieczyszczonym powietrzem, bo stara stolica leży niestety w głębokiej niecce i w wilgotne dni smog nie ma stąd odpływu, dlatego człowiek budzi się nazajutrz jak na kacu, choć Bogu ducha winien.

Na pewno typowe cechy mieszkańca Krakowa dałoby się wyraźniej wyodrębnić, gdyby je przyrównać na przykład z cechami Kresowian (mieszkaniec Krakowa jest rzeczowy, mniej wylewny, postny, nie nawykły do obfitych gestów), typowych górali „spode Tater” albo Ślązaków (też zależy jakich), mieszkających za miedzą Małopolski, a różniących się tak bardzo mentalnością, zamiłowaniem do innej kuchni, pewnymi przyzwyczajeniami, wynikającymi z odmiennej kultury regionalnej. Zamiłowanie do tytułomani, jak i do „Całującej Szanownej Pani Prezesowej” – to zaś na pewno galicyjskie relikty.

Czyli coś na rzeczy jednak jest? Owszem. Zabytkowa substancja architektoniczna perły polskich miast, jeden z najładniejszych rynków w Europie, unikatowe wnętrza kościołów, stare kamienice i kamieniczki, muzea, masa imprez kulturalnych i wielkie zagęszczenie znanych artystów na 1 m kwadratowy (proszę to odczytać jako hiperbolę) – mogłyby mieć wpływ, choć nie muszą, na wzrost duszy mieszkańców. Nie muszą, bo niestety, większość krakowian w ogóle nie wstępuje do teatrów, filharmonii, na wernisaże, koncerty, spotkania z artystami etc., czyli nie korzysta z dóbr kulturalnych, a wolny od pracy czas spędza na zakupach w „globalnych” supermarketach oraz przed telewizorami i komputerami. Ale to już odrębne zagadnienie...

2

... Pamiętam, jak raz zdziwiłem się, gdy jadąc pociągiem, podczas rozmowy z przemiłą panią z północy Polski, dowiedziałem się, że mówię z krakowskim akcentem. Było to dla mnie niezwykle odkrycie, gdyż dotąd nie zdawałem sobie sprawy, że mam jakiś osobliwy akcent, ba, że gdy wyrwie mi się: „chodźże tu!”, „dajże spokój”, „a idź, idź!” – to ludzie wyczuleni na odmianki polszczyzny w lot poznają, iż jestem (choć nie jestem) krakowski Antek...

Oczywiście, im dalej od Polski, tym te szczególne cechy są mniej widoczne. W Singapurze, gdzie przebywałem parę lat temu, widać było gołym okiem, że nie jestem Azjatą ani Singapurczykiem, lecz przedstawicielem „rasy kaukaskiej”. Ba, jeśli tamtejszy antropolog wpatrzyłby się w moje rysy, może odgadłby, że jestem Polakiem. Ale już za Chiny Ludowe nie odkryłby we mnie krakowianina!.. Czyli im dalej, tym te nasze z bliższa widoczne różnice się zacierają.

3

Jako poeta mógłbym się pokusić o opisanie pewnych cech dodatnich krakowskiej szkoły poezjowania, w porównaniu na przykład z gdańską, mikołowską czy wro-

clawską. Dbałość o czytelność, ładną klarowną formę, lekkość, ale także pewien tradycjonalizm, czyli nie rezygnowanie z rymów, rytmu, jak i przesłania etycznego... Dalej – poczucie humoru w wierszach, wdzięk, zwracanie uwagi przez autora na pomysł, koncept, kompozycję, puentę etc... Tak, to na pewno cechy poezji Szymborskiej i Harasymowicza, Śliwiaka, Zagajewskiego i Ziemanina, ale także Kornhausera, Lipskiej, Maja i Lisowskiego, choć nie roszczę sobie pretensji do obiektywizmu, bo jak może ktoś, kto siedzi w brzuchu wieloryba, opisać tegoż wieloryba z zewnątrz? Czy dbałość o atrakcyjność przekazu ma związek z tradycją kabaretową „Piwnicy pod Baranami” i z Teatrem Stu, a wcześniej z „Zielonym Balonikiem”? Może jakiś ma...

Czy krakowski swoisty prowincjonalizm i konserwatyzm – jedni mówią „zatęchły”, inni „szacowny”, przez jednych nazywany „zapyziałym”, przez innych „kulturotwórczym, sprzyjającym artystycznemu skupieniu” – mają związek z faktem, że Kraków otrzymał lokację na prawie magdeburskim już ponad 750 lat temu i w swoich długowiecznych murach udało mu się zachować swego rodzaju *genius loci*: przywiązanie do wartości, szacunek dla tradycji. Z drugiej strony ma to na pewno wpływ na dumę, a nawet pychę mieszkańca tego miasta. Szczególnie, jeśli jest artystą, choć wiadomo, że fakt bycia krakowianinem sam w sobie nie daje patentu poetyckiego, malarskiego, kompozytorskiego.

Los oszczędził nam – w odróżnieniu od Warszawy – wojennych zniszczeń, a co za tym idzie, pozwolił zachować ciągłość między starymi i nowymi wiekami, jak i to, że Kraków w dzisiejszym rozpedzonym, zmiennym świecie trwa jako ostoja konserwatyizmu i stałości w dobrym i złym znaczeniu.

Andrzej Sikorowski napisał tekst „Nie przenoście nam stolicy do Krakowa”, co między wierszami należy odczytywać: nie przenoście stolicy do Krakowa, bo i bez tego jesteśmy najlepsi. Oczywiście, są tacy, którzy twierdzą, że Gród Podwawelski jest dziś też ostoją marazmu i młodzi z Polski nie garną się już tu, tak jak kiedyś, na studia – szczególnie dotyczy to uczelni nieartystycznych – gdyż widzą przed sobą lepsze szanse pracy i kariery zawodowej w Warszawie, Wrocławiu czy Poznaniu.

Jurek Zoń, reżyser, inscenizator, animator Festiwalu Teatrów ulicznych i dyrektor teatru KTO, powiedział mi: „Krakowianina w świecie rozpoznaje się po tym, że nie wiezieć czemu uważa, iż Kraków jest pępkiem świata, a w tym pępku właśnie mieszka on, krakus, krakowianin, który jest pępkiem tego pępka”.

Długoletni prezes krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich Boguś Żurakowski, notabene były opolanin, zwykł podkreślać na różnych zjazdach i spotkaniach poetów, że mamy w oddziale dwu noblistów: Miłosza i Szymborską i – to już ja dodaję – co najmniej dziesięciu innych cichych kandydatów do Nobla, którzy tu żyli lub żyją, bo oprócz wymienionych przeze mnie wcześniej mieszkali tu do niedawna: Tadeusz Nowak, Jan Józef Szczepański, Filipowicz, Mrozek, Pilch, Lem, a mieszka nadal Krynicki, Świetlicki, Kornhauser, Stabro, Moczulski, Lipska, Kurylak, Lisowski, Warzecha, Skwarnicki, Elektorowicz, Baran jeden, Baran drugi...

Ponieważ każda pliszka chwali swój ogon, dodam, że legenda miasta poetów zatoczyła szerokie kręgi w Europie i świecie. W związku z nią na przykład poeta hin-

duksi Amarendra Chakravorty, którego poznałem w 2001 na Kongresie Poetów Świata w Sydney, przyleciał na moje zaproszenie specjalnie z Kalkuty do Krakowa, żeby zobaczyć to legendarne miasto poetów, o którym tyle słyszał w Indiach.

Dla niego krakowianie to wspaniała poezja i wspaniali poeci.

A może każdy ma takich krakowian, na jakich zasługuje?

Kiedyś bard spod Wawelu, Andrzej Sikorowski (ksywa Malina), podzielił się ze mną obserwacją, która była identyczna z moją: „Jak to jest i dlaczego tak jest, że na polskich estradach zapowiadają mój występ: «Andrzej Sikorowski z Krakowa». A powiedz, dlaczego nie mówią – «Maryla Rodowicz z Warszawy?»”. Odpowiedziałem Jędrkowi, że mam podobną sytuację na spotkaniach autorskich, gdzie prezentuje się mnie: „Poeta krakowski Józef Baran”. Oczywiście, do pewnego czasu mnie to irytowało. Do pewnego czasu protestowałem, że jestem poetą polskim, a jeżeli już są mi potrzebne przydomki, to niech mnie nazwą poetą borzęcińskim... Niewiele pomagało i teraz macham na to ręką. Ba, zdałem sobie sprawę, że poeta z Krakowa, poeta krakowski, to – dobra marka, a na pewno nie jest to, broń Boże, określenie umniejszające moją rangę poetycką. Wręcz odwrotnie, w oczach kogoś spoza Krakowa – nobilituje.

A skoro tak jest i skoro tak chcą nas widzieć ludkowie z innych miejscowości, to po kiego licha mam się temu przeciwstawiać i podcinać gałąź, na której sam siedzę? Toteż mimo że wkurza mnie to miasto nie przewietrzanych salonów, faryzeuszowskiej świętoszkowości i układów nie do przełamania, staram się ostatnio trzymać język za zębami i nie prać krakowskich brudów na wyjeździe. Wręcz dolewam oliwy do ognia, mitologizując Kraków na potęgę, wyolbrzymiając zalety mieszkania w tych „polskich Atenach”, na „Olimpie Kultury Polskiej”, gdzie bije Dzwon Zygmunta i – a jakże – Serce Ojczyzny, i gdzie natchnienie znajdowali i znajdują: Penderecki, Skrzynecki, Demarczyk, Grechuta, Tischner, Chromy, Wajda, Treła, Stuhr, Globisz, Dymny, Dymna, Skrzynecki, Konieczny, Preisner i dziesiątki innych luminarzy sztuki. Ba! Gdy jestem w dobrym nastroju, wymyślam coraz to pieprzniejsze i barwniejsze krakowskie anegdoty z moją osobą w tle, bo widzę, że to działa na publiczność. I widzę, że i w moim interesie jest podtrzymywanie kultu, mitu, legendy Miasta Miast, co też czynię także i czynić zamierzam – choć w sposób umiarkowany – w tych listach.



Jazz z imbryka

Nazywany jest „młynkiem do kawy” albo „akwarium”, ale na użytek tego felietonu niech będzie imbrykiem do herbaty. Kawa czy herbata? Czy to nie wszystko jedno, skoro nie ma ani jednego ani drugiego? Żadnej herbaty, ba, nawet automatu do kawy i gorącej czekolady, nic, czym można rozgrzać się bez wychodzenia z teatru.

W imbryku panuje chłód, zwłaszcza w pierwszym dniu marca, w Gdańsku, toteż zaraz po wejściu do teatru szatniarz kieruje nas na piętro, gdzie jest cieplej. Na szczęście na widowni panuje temperatura przyjazna człowiekowi. Humory natychmiast poprawiają się, nosy opuszczone na kwintę węższą za czymś lepszym niż kawa i herbata. Za jazzem z imbryka!

Zanim jednak zaczerpnijemy czaju z imbryka, powiedzmy kilka słów o samym miejscu. „Młynek do kawy” i „imbryk do herbaty” to, oczywiście, obrazowe określenia Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Instytucji z przeszłością niewątpliwą sięgającą roku 1801. Pierwszym dyrektorem po wojnie był reżyser i scenograf Iwo Gall, kolejnym, od 1955 do 1970 roku Antoni Biliczak, który to – choć bardziej był administratorem niż artystą – umiał skupić wokół siebie postaci prawdziwie wybitne. W czasie jego dyrektorowania kierownikami artystycznymi teatru byli m.in. Lidia Zamkow, Zygmunt Hübner i Stanisław Hebanowski, wśród zatrudnionych przez niego aktorów znalazły się późniejsze sławy, m.in. Kalina Jędrusik, Halina Winiarska, Zbigniew Cybulski, Bogumił Kobiela czy do dzisiaj grający Krzysztof Gordon, a reżyserowali Konrad Swinarski, Bohdan Korzeniewski, Andrzej Wajda, Maciej Prus, Ryszard Major i in. W lipcu 2006 roku dyrektorem gdańskiej sceny został Adam Orzechowski, były dyrektor Teatru Polskiego w Bydgoszczy, i jest nim do dzisiaj. Orzechowski przejął teatr z zadłużeniem ok. 300 tys. złotych i przekonaniem, że „trzeba w Wybrzeżu robić przedstawienia dobre, mądre, nie bazujące na najniższych instynktach”.

Jazz w teatrze, o którym chcę tutaj opowiedzieć, przedstawieniem nie jest, aczkolwiek z teatrem ma wiele wspólnego. Projekt Ola Walickiego „Trauma Theater – Theater der Liebe” zyskał dwie odsłony – estradową i płytową. Obydwie prezentują muzykę Walickiego do spektakli Ingmara Villqista, pochodzącego z Chorzowa dramaturga,

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.

reżysera i – od sierpnia 2008 roku – dyrektora Teatru Miejskiego w Gdyni. Muzyka powstała w latach 2003–2007, sztuki wystawiane były w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (*Sprawa miasta Ellmit; Helmucik*), Teatrze Bez Sceny Andrzeja Dopierafy w Katowicach (*Oskar i Ruth*) i w Teatrze Miejskim im. Witolda Gombrowicza w Gdyni (*Kompozycja w słońcu*). Wersja płytowa zawiera trzydzieści utworów, w których tematy dźwiękowe przeplatane są głosami aktorów, recytujących fragmenty przedstawień. Album ma charakter multimedialny: obraz i muzyka dopełniają się, tworząc przejmującą całość do słuchania i oglądania. Ktoś powiedział – „słuchowisko senne” i jest w tym określeniu dużo racji. A wersja estradowa..?

Wersja estradowa, a w zasadzie – mając na względzie miejsce premierowego koncertu – sceniczna, rozpoczęła się trochę w stylu *Oskara i Ruth*. W tym spektaklu krzesło jest samolotem, kierownica drążkiem sterowniczym, wiaderko hełmem, a lizak berłem. W zapale inscenizacyjnym do teatralnego tańca porwane zostają krzesła i miednice, durszlak i rura od odkurzacza. W spektaklu, który oglądamy 1 marca na dużej Sali Teatru Wybrzeże, samplowane głosy aktorów przeplatają się z dźwiękami instrumentów akustycznych, gitary elektrycznej oraz, powiedzmy to tak – przygodnych instrumentów perkusyjnych typu plastikowa butelka po wodzie mineralnej. Olo Walicki, kontrabasista, Mikołaj Trzaska, saksofonista i klarncista basowy, Kalle Kalima, gitarzysta elektryczny i Christian Lillinger – perkusista są specjalistami od free jazzowych harmonii (!), muzykami znanymi i rozpoznawalnymi na europejskiej scenie improwizowanej. Mimo młodego wieku (najstarszy w tym gronie Mikołaj Trzaska to rocznik 1966, najmłodszy Christian Lillinger urodził się w 1984 roku), wszyscy bez wyjątku mają za sobą grę w wielu znaczących formacjach jazzowych, niebagatelne doświadczenia wykonawcze i kompozytorskie. Wszyscy też ciążą ku realizacjom niekonwencjonalnym, łączącym rozmaite formy i gatunki, a także poszerzającym muzyczne doświadczenie o aspekty luźno tylko związane z muzyką. I tak Olo Walicki łączy np. trio jazzowe z kwartetem dętym i pisze muzykę teatralną, Mikołaj Trzaska tworzy projekty muzyczne ze Świetlickim, Andruchowiczem i Stasiukiem, pisze muzykę filmową (*Dom zły*). To samo można powiedzieć o fińskim gitarzyście Kalle Kalima, który zanim został jazzmanem, odebrał staranne wykształcenie klasyczne i berlińskim muzyku, Christianie Lillingerze, który grę na perkusji rozpoczął w wieku lat trzynastych i – biorąc pod uwagę jego sceniczny image i entuzjazm do zabawy – do dzisiaj pozostał wunderkindem.

Każdy z tych muzyków wymagałby osobnego studium, na co tutaj nie ma ani miejsca, ani czasu. Powiem tylko, że „Trauma Theater – Theater der Liebe” jest od strony muzycznej projektem elektryzującym. Po pierwszym wejściu, nowoczesnym, polifonicznym, w którym poszczególne „głosy” ścigają własne swoje echo, na widowni zapanowała cisza. Nie było oklasków. Szczęśliwie teatralność widowni teatralnej przewyciężona została już w drugim secie. Wyrazisty rytm i soczyste, pełne brzmienia instrumentów sprawiły, że temperatura muzyki improwizowanej spotęgowała się, udzieliła widowni i wybuchła potężnymi brawami. I tak było już do koń-

ca tego muzycznego spektaklu. Olo Walicki jest niezwykle świadomym leaderem i basistą kompletnym, lubiącym potężne brzmienie, czysty akustyczny sound. Mikołaj Trzaska przez lata otrząskiwania się w różnych projektach wyrósł na mistrza muzyki improwizowanej, jego solówki saksofonowe są najwyższej próby. Kalle Kalima swobodnie porusza się po różnorodnych rejestrach improwizacji gitarowej, od stylistyki jazzowej po funkową czy zgoła rockową. Christian Lillinger zdobył chyba największe uznanie widowni i trudno się dziwić. Oglądałem już na estradzie sławy perkusji od Andrzeja Nebeskiego po Józefa Piotrowskiego i od Tony’ego Williamsa i Billy’ego Cobhama po Jeffa „Tain” Wattsa, ale występu tak zabawnego, porywającego, profesjonalnego i szołmeńskiego jeszcze nie widziałem! Wyobraźcie sobie Państwo szczupłego, wysokiego człowieka z lokiem a’la kowboje z Moskwy, którego postura jest tak dziwnie elastyczna, że każde uderzenie pałką perkusyjną zdąży zasignalizować ułożeniem ciała, gestem, swoistym przedtakterem, muzyka, dla którego gra na bębnach jest, obok walorów czysto rytmicznych, również teatrem ruchu o niespotykanej ekspresji, wdzięku i fantazji, który wreszcie, przy całym swym szaleństwie, z żelazną konsekwencją realizuje strukturę rytmiczną wykonywanej kompozycji.

W imbryku zawrzało. Smak imbiru w ustach. Jazz!

Mądry Sandor Marai w *Księdze ziół* pisał nie bez racji, że publiczność przychodząca do teatru, a więc na spektakl, a tutaj rozszerzmy ten obraz również na spektakl muzyczny – koncert, w świetle reflektorów zamienia się w niemowlęta czekające na cud. Cud przemiany tego, co zwyczajne, w nadzwyczajne i nieziemskie. Wyobraźmy sobie: „Tysiąc niemowląt czeka na smoczek. I kiedy dostaną smoczek – słodki czy gorzki, wszystko jedno – siedzą cicho, nieprzytomne ze szczęścia. Ale jeśli w ciągu pięciu minut nie dostaną smoczka, zaczynają się wiercić, pokaszają, ziewają, kwękają, nierzadko, szczebiocąc, protestują. Co to jest smoczek? Napięcie. Dlatego więc nie bądź w teatrze zbyt dumny, jeśli coś ci się spodoba. Powiedz tak: „Byłem dobrym dzieckiem i dostałem smoczek”” (przeł. Feliks Netz).

Spodobało się... Na zewnątrz było zimno i padał deszcz ze śniegiem. Napięcie rozładowaliśmy kawą z imbirem w ciepłej i przytulnej „Pikawie” na Pivnej w Gdańsku. Polecam!

Jak władza na wiosnę czekała

Takiej zimy jak w tym roku jeszcze w Warszawie nie widziałem. I, niestety, nie chodzi o to, że taka piękna, bo spadło więcej śniegu. Może i mogła być urocza, może i momentami, zwłaszcza dla małych wielbicieli sanek, była. Ale dla przeważającej większości mieszkańców szybko stała się koszmarem. Nie robiłem, rzecz jasna, ankiet ani sondaży, ale zaręczam, że warszawiacy mieli dość tej zimy co najmniej tak samo jak w dawnych legendach wieśniacy smoka. Duża w tym zasługa władz. Od największej, która odpowiada za wszystko, co dzieje się w mieście – nie dlatego, że ktoś ją zmusił, ale dlatego, że sama chciała. Przez władzę średniego szczebla – armię urzędników, którzy nawet jeśli się nie pchali, to i tak – choćby w obliczu poważnego wciąż bezrobocia – powinni dobrze wypełniać swoje obowiązki. A jednym z obowiązków owych jest przecież (wiem – ku utrapieniu wielu) myślenie. Aż po władzę najniższą, tak niziutką czasem, że aż niewidoczną dla zwykłego śmiertelnika. Ta ostatnia też dała, jak to się ładnie mówi, ciała.

Skutki? Całkowity paraliż miasta na ulicach, chodnikach i podwórkach. Na ulicach nie przez śnieg na jezdniach, ale przez gigantyczne zasy, które po kilku dniach tkwienia częściowo na asfalcie, częściowo na chodnikach, zamieniały się w kupy lodu. Nikt ich nie sprzątał, podobno dlatego (tak mówili ludzie, którzy cokolwiek rozumieli z tłumaczeń najwyższej władzy miejskiej), że po zimie przychodzi wiosna, a z nią słońeczko, które wszystko roztopi. Podobno fundusze, które stolica Polski ma odłożone na zimę, skończyły się mniej więcej po dwóch tygodniach opadów. Specjalnie mnie to nie dziwi, kiedy wspominam gigantyczne nakłady finansowe na choinkę na Placu Zamkowym. Musiała być tak wysoka, jak wysoki jest poziom samouwieblenia władzy, i – zdaje się – tak samo jak owo uwielbienie była brzydka.

Jeszcze większe pieniądze władza dała na oświetlenie Nowego Świata, imponujące – to prawda, ale kiedy człowiek słyszał potem o braku funduszy na zasy, na pewien czas ma dość wszelkich iluminacji.

Niech nikomu się nie wydaje, że lodowe zasy stanowiły jedynie skazę na wyglądzie miasta, pal go licha. Tu chodziło o życie, zwyczajne bytowanie. Człowiek jedzie uli-

ca, którą w normalnych warunkach mogą minąć się dwa samochody, nagle okazuje się, że brakuje miejsca nawet na jeden. Bo ludzie parkują na środku jezdni, gdy na poboczu rosną szare hałdy wielkości buhajów i równie trudne do ominięcia. To nie była kwestia jednej, dwóch ulic, ale wszystkich. No, no, oburzy się warszawiak, chwileczkę, chwileczkę – nie wszystkich. Rzeczywiście – przyznaję, nagiąłem nieco. Tylko dlatego, że szkoda mi się już władzy naszej warszawskiej zrobiło i nie chciałem się pastwić. Owszem, były w Warszawie uliczki uprzątnięte, regularnie odśnieżane, i pisała o nich nawet prasa ogólnopolska. Dziennikarze na wieść o akcji, której można było przyznać kryptonim „Niech zasy rosną, załatwimy je wiosną”, przeszli się w kilka Naprawdę Ważnych dla Kraju Miejsc i odkryli, że Naprawdę Ważni dla Kraju Ludzie, czyli ministrowie, wiceministrowie, ich asystentki, sekretarki i pracownicy niższych szczebli na wyższych szczeblach władzy nie mogą na zimę złego słowa powiedzieć. Tak jest, na odcinkach przyministerialnych władza sprawdziła się znakomicie. Aż dziw bierze, że tak mało sensownych ludzi garnie się w Polsce do polityki, nie chcą mieć odśnieżone pod robotą?

Ale w tym samym czasie, gdy minister Iks z wiceministrem Wiceiksem wesoło sobie gaworzyli podczas parkowania rządowej limuzyny, zwyczajny warszawski Kowalski kłął na czym świat stoi, tłukąc auto sąsiada, zarysowując swoje lub jeżdżąc w kółko wszystkimi przecznicami przy miejscu zamieszkania w poszukiwaniu kawaleczka parkingowej przestrzeni. Kiedy wreszcie znajdował, mógł już nawet nie wracać do domu, tylko jechać od razu do pracy. No, chyba że był akurat weekend. Wtedy Kowalski uradowany wysiadał z samochodu, a radość trwała dobrych kilka sekund. Tyle zajmowało Kowalskiemu przypomnienie sobie, że to nie koniec zimowej udręki. Wiele chodników bowiem przypominało tej zimy miejsca zbrodni z amerykańskich filmów. Tam jest żółta z napisami, a u nas była białoczerwona bez napisów. Pojawiły się zaraz po tym, gdy pewną kobietę odwieziono do szpitala po tym, jak bryła lodu spadła jej na głowę z wysokości kilku pięter. Co odgradzały kilometry taśmy w narodowych barwach? Oczywiście, te fragmenty chodników, którymi nie można chodzić, o ile człowiek nie chce do szpitala albo jeszcze dalej. Fajnie by było, gdyby taśmy te rozwieszano na czas likwidacji sopli, nie tylko fajnie nawet, ale i logicznie. Było inaczej. Niektóre chodniki były tygodniami odcięte od świata, jakby czekały tylko na frajera, który wejdzie pod lodową śmiercionośną bryłkę. Z jednej strony ulicy taśma, czyli chodnik zamknięty. Z drugiej strony ulicy w miejscu chodnika dwumetrowe bryły lodu, a na środku ulicy skurczona do rozmiarów ścieżki jezdnia, którą suną wnerwione samochody. Którędy iść? Będąc jeszcze w miarę sprawnym facetem można próbować przebijać się między soplami lub uprawiać wspinaczkę niskolodowcową z wiarą, że na chirurgii gipsu nie zabraknie.

Krzysztof Feusette,

ur. 1971. Poeta, dziennikarz „Rzeczpospolitej”, uprawia publicystykę kulturalną i reportaży, autor scenariuszy filmowych. Mieszka w Warszawie.

Ale co robić, będąc starszą, albo co gorsza – sędziwą panią, sędziwym panem? Nie wychodź babo z domu, gdzie leziesz staruchu – tyle zimą mówiła Warszawa starszym i schorowanym ludziom. I pomyśleć, że cały ten korowód władzy, która im to zafundowała, i ta wysoka, której skończyły się pieniądze (bankowo znajdują się przed wyborami), i ta średnia, która dbała głównie o wysoką, i ta niska, która ma w swojej gestii odśnieżanie chodnika przed domem oraz likwidację sopli i zwałów lodu na dachu... I pomyśleć, że cała ta karawana ludzi z teczkami i mądrym wyrazem twarzy, gdyby zapytać, chóralnie by pewnie odrzekła, że „Spieprzaj, dziadu” Lecha Kaczyńskiego to skandal. Tamta odzywka jednak, choć z pewnością mało kulturalna, skierowana była do jednego, namolnego faceta koło pięćdziesiątki. Tej zimy zaś cała Warszawa, ustami swojej mniejszej i większej władzy, dzień w dzień wołała do starszych ludzi: „Spieprzaj, dziadu! Wynocha, starucho! Do wiosny w domu siedzieć!”. A kiedy wreszcie przyszło ocieplenie i zasy się roztopiły, w odróżnieniu, niestety, od urzędniczych bałwanów, oczom warszawiaków ukazało się wszystko to, co kryły przez zimę. Setki, tysiące, miliony psich kup w każdym rozmiarze i kolorze. To się nazywa, proszę władzy, metafora. Metafora ze dwóra.

