

a

3

(129) 2012

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



Ryszard Kapuściński o „nowym dziennikarstwie” •
O pisarstwie Kapuścińskiego nie tylko rocznicowo
• *Morderca* Izaaka B. Singera • *Dzieci Skamandra* –
rozmowa z Agnieszką Osiecką • Wiersze Wyczółkowskiej,
Ostrowskiej, Dziwak, Solskiej, Wróblewskiego, Czyża •
O śnie w poezji Tadeusza Różewicza • Świat wokół
Schulza w optyce drohobyckiego „Głosu” • Opowiadania
J. Nowosada i M. Piernik • O estetyce dalekowschodnich
sztuk walki • *Sen nocy letniej* w Teatrze Osterwy

akcent

Zespół redakcyjny
MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA
JANINA HUNEK
ŁUKASZ JANICKI
ELŻBIETA KUSEK
LECHOSŁAW LAMENSKI
WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)
TADEUSZ SZKOŁUT
JAROSŁAW WACH
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)

Lamanie
MAC Arkadiusz Makowski

Stale współpracują:

*Bogusław Biela (Francja), Marek Danielkiewicz, Ewa Dunaj,
Józef Fert, Ludwik Gawroński, Michał Głowiński, Anna Goławska,
Andrzej Goworski, Magdalena Jankowska, Alina Kochończyk, István Kovács
(Węgry), Marek Kusiba (Kanada), Jerzy Kutnik, Eliza Leszczyńska-Pieniak,
Jacek Łukasiewicz, Łukasz Marcińczak, Anna Mazurek, Wojciech Młynarski,
Dominik Opolski, Waclaw Oszejca, Mykoła Riabczuk (Ukraina),
Emilia Ryczkowska, Sergiusz Sterna-Wachowiak, Małgorzata Szlachetka,
Jerzy Świąż, Aneta Wysocka, Bohdan Zadura*

Czasopismo patronackie **Instytutu Książki**
wydawane na zlecenie
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Numer 3/2012 zrealizowano przy pomocy finansowej
Miasta Lublin



Projekt „Akcentu” zatytułowany
Twórcy za granicą. Polskie rodowody, polskie znaki zapytania
jest współfinansowany ze środków **Ministerstwa Spraw Zagranicznych**
przeznaczonych na realizację zadania
„Współpraca z Polonią i Polakami za granicą.”



Partnerem medialnym „Akcentu” jest **Radio Lublin S.A.**



PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 352071

© Copyright 2012 by „Akcent”

a

rok XXXIII

nr 3 (129)

2012

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki
Andrzej Węclawski: *Poszukiwacz*, olej na tekturze, 92 x 67 cm, 1994 r.

Na czwartej stronie okładki
Andrzej Węclawski: z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)*, akwaforta, akwatinta,
65 x 50 cm, 1989-1995 r.

Reprodukcje prac na okładce i w tekście
Piotr Maciuk

Adres redakcji:
20-112 Lublin, ul. Grodzka 3, III piętro
tel. (081) 532-74-69
e-mail: akcent_pismo@gazeta.pl
www.akcent.glt.pl

Stronę www prowadzi Anna Goławska

Materiałów niezamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Informacji o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają
urzędy pocztowe, Ruch SA, Kolporter SA i Ars Polona.

Cena prenumeraty krajowej na okres jednego roku wynosi 38 zł.

Pieniądze można wpłacać także bezpośrednio na konto wydawcy:
Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent” Bank PEKAO SA, V O w Lublinie
nr rachunku: 50 1240 1503 1111 0000 1752 8667
lub przekazem pocztowym pod adresem redakcji,
podając wyraźnie adres prenumeratora
i zaznaczając na odwrocie przekazu „prenumerata Akcentu”.

W USA „Akcent” rozprowadzany jest przez następujące księgarnie:

Polish American Bookstore, „Nowy Dziennik” – Polish American Daily News;
21 West 38th Street; New York, NY 10018

Mira Puacz; „Polonia” Bookstore; 2886 Milwaukee Ave.; Chicago, IL 60618

We Francji sprzedaż prowadzi:

Librairie Polonaise (Księgarnia Polska), 123 Bd St. Germain, 75006 Paryż

Wydawcy:

Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent”, 20-112 Lublin, ul. Grodzka 3

Instytut Książki, Dział Wydawnictw
02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213
tel. 22 608-23-74, tel./fax 22 608-24-88
e-mail: czaspatron@instytutksiazki.pl

Nakład 1000 egz. Druk ukończono 10 września 2012 r.

Druk: IF Drukarnia, Lublin, ul. Stefczyka 30

Cena zł 10,- (w tym 5% VAT)

Spis treści

- Ryszard Kapuściński: *Nowe Dziennikarstwo* / 7
Tadeusz Szkołut: *Trudny optymizm Ryszarda Kapuścińskiego* / 16
Diana Kuprel, Marek Kusiba: *Bez tej miłości nie mógł żyć...* / 21
Irena Wyczółkowska: *wiersze* / 28
Izaak Baszewis Singer: *Morderca* / 30
Grzegorz Wróblewski: *wiersze* / 34
Anna Bielecka-Mateja: „*Dziś są moje urodziny...*”. *Rozważania o śnie w poezji Tadeusza Różewicza* / 37
Ewa Solska: *wiersze* / 45
Jarosław Nowosad: *opowiadania* / 49
Eda Ostrowska: *wiersze* / 58
Grzegorz Józefczuk: *Świat wokół Schulza w optyce drohobyckiego „Głosu”* / 61
Joanna Dziwak: *wiersze* / 70
Grzegorz Władysław Wróblewski: *Walka jako forma sztuki* / 73
Marcin Czyż: *Lubelskie pokoiki: Arahja* / 83
Małgorzata Piernik: *Paruzja* / 87

PRZEKROJE

Kapuściński...

Wiesława Turzańska: „*Tam, gdzie dzieje się historia*”, czyli *opowieść o ludziach drogi* [Miroslaw Ikonowicz „Hombre Kapuściński”]; Beata Kęczkowska: *Reportaż – dzieło w toku* [„Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller”]; Aneta Wysocka: *Kapuściński nie zawsze ten sam* [Ryszard Kapuściński „Gdyby cała Afryka...”] / 94

Nie tylko analitycznie...

Wiesława Turzańska: *Chytry wilniuk wychodzi z milczenia* [Tadeusz Konwicki: „W pośpiechu”]; Robert Kuwałek: *Powrót do miasta, którego nie ma* [„Księga pamięci żydowskiego Lublina”]; Anna Frajlich: *Wieczne życie rodu Kościelskich* [Wojciech Klas, Jan Zieliński „Kościelscy. Ród, Fundacja, Nagroda”]; Edyta Antoniak-Kiedos: *Wileńskie horyzonty Miłosza* [Anna Szawerna-Dyrszka „Bliższe i dalsze okolice Miłosza. Szkice”]; Andrzej Goworski: *Noli turbare circulos meos* [Janusz Misiewicz „Ciało czasu. Esej o teatrze”] / 111

Prozaicy, prozaicy...

Edyta Ignatiuk: *Sylwa pogranicza* [Adam Wiesław Kulik „Czas hieny”]; Magdalena Górecka: *Świat z pudełka, czyli o doświadczaniu historii w postkulturze* [Łukasz Orbitowski „Widma”]; Marcin Klimowicz: *W żelaznym uścisku* [Marek Sołtysik „Mocne ramiona pani Kicz”]; Jarosław Cymerman: *Manowce poety* [Bolesław Leśmian „Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku”] / 129

PLASTYKA

Lechosław Lameński: *Świat widziany oczami grafika. O Andrzeju Węclawskim* / 143

TEATR

Magdalena Jankowska: *Człowiek w lesie. „Sen nocy letniej” w Teatrze Osterwy* / **150**

CAGE

Margaret Leng Tan: *Zabawka to zabawka to (nie) zabawka* / **156**

ROZMOWY

Dzieci Skamandra i anioły zostawione w szatni. Z Agnieszką Osiecką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak / **161**

NAMIĘTNOŚCI

Marek Danielkiewicz: *Ostatni taki wielki pan* / **182**

BEZ TYTUŁU

Leszek Mądzik: *Splot* / **186**

NOTY

Jarosław Wach: „Jeśli chodzi o lirykę ukraińską – wszystkie drogi prowadzą do Lublina”. Czytanie Ukrainy w „Akcencie” – Noc Kultury 2012 / **187**

Bogusław Wróblewski: *Zło jest nudne, czyli o cierpliwej wrażliwości* / **193**

Jarosław Wach: „Wszystko mi mogą odebrać, ale losu mojego nikt mi nie odbierze”. Wiesław Myśliwski na Dwóch Brzegach / **197**

Edward Olszewski: *Pomost dla serc* / **204**

Noty o autorach / 208

Organizując Rok Johna Cage'a w Lublinie w 100-lecie urodzin artysty kierujemy się głębokim przekonaniem, że na początku drugiej dekady XXI wieku żyjemy wciąż w epoce cage'owskiej, a kolejne pokolenia artystów, czerpiąc garściami z jego dorobku, często nie zdają sobie sprawy, że był tym, który otworzył wiele drzwí w sztuce i – redefiniując zasadniczo jej pojęcie – dał impuls do stworzenia nowych form i gatunków, takich jak performance, sound art czy sound poetry. W sferze muzyki zredefiniował nie tylko samą muzykę i jej status, ale także pojęcie słuchacza, widząc współtworzącego dzieło w każdym z nas, na równi z kompozytorem.

Jerzy Kutnik

amerykanista, prof. UMCS w Lublinie

Jan Bernad

dyr. artystyczny Ośrodka Rozdroża

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

Nowe Dziennikarstwo*

Twórcza mieszanka

Nowe Dziennikarstwo, które dało nazwę Fundacji organizującej te warsztaty, jako gatunek narodziło się w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych XX w. Tworzyli je Norman Mailer, Truman Capote, Tom Wolfe i inni pisarze amerykańscy, którzy po latach pracy – wielu z nich było jeszcze korespondentami wojennymi na Pacyfiku – doszli do przekonania, że język dziennikarski, jakim posługiwały się gazety, nie potrafi oddać wszystkich niuansów rzeczywistości.

Po pierwsze dlatego, że słownictwo stosowane przez tradycyjne, codzienne dziennikarstwo jest bardzo ubogie: wykorzystuje średnio zaledwie tysiąc słów. Naturalnie, przy pomocy tego słownictwa nie sposób opisać świata w całym jego bogactwie. Innym z motywów, jaki legł u podstaw tego odrodzenia, była wyjątkowo schematyczna konstrukcja wypowiedzi stosowana w dziennikarstwie tradycyjnym: „Dzisiejszego popołudnia wylądował samolot z prezydentem Republiki na pokładzie. Na płycie lotniska prezydenta powitali członkowie jego gabinetu” – zdania, które można pisać automatycznie, niemal śpiąc. Język ten dominuje w prasie codziennej z uwagi na swoją szybkość, zwięzłość i efektywność, tworząc jednak zamknięty zbiór zbyt ogólnikowych zdań ograniczający naszą swobodę i rozwój.

W dziennikarstwie skrzępowanym gorsetem utrwalonych konwencji do rzadkości należał artykuł o prezydencie, zaczynający się od opisu rozgwieżdżonego nieba czy przytoczenia starej historii o górskich potokach. Lecz dziennikarze, o których mowa, nagłeni potrzebą dokonania daleko idących zmian, czy nawet gatunkowej rewolucji, zaczęli pisać właśnie w ten sposób. Dążyli do wprowadzenia innego języka i innych środków wyrazu. Źródłem inspiracji była dla nich literatura piękna. Dziennikarstwo, jakie pragnęli uprawiać, nie mieściło się w formule wiadomości, bowiem starali się pogłębiać naszą wiedzę o świecie, aby uczynić ją bogatszą. I pełniejszą. Jak malarze kubiści, zrozumieli, że jedna forma zawiera w sobie wiele form, próbowali więc pokazać rzeczywistość z kilku perspektyw jednocześnie.

Tak więc Nowe Dziennikarstwo narodziło się z kombinacji dwóch różnych dotąd sfer: realnych wydarzeń i osób, którymi karmiło się dziennikarstwo tradycyjne, oraz instrumentów i technik zapożyczonych z fikcji, wzbogacających opis faktów. Dzieła, jakie powstały w wyniku tego związku, stworzyły nowy gatunek, znany powszechnie jako Nowe Dziennikarstwo.

Wielcy prekursorzy gatunku

Owa twórcza fuzja ma historyczne antecedencje. Literatura dziewiętnastowieczna, literatura okresu klasycznej powieści obfituje w tego rodzaju formy. Ówczesni pisarze i poeci, stwierdziwszy, iż uprawiane przez nich gatunki nie

* Z cyklu wykładów wygłoszonych w Buenos Aires w październiku 2002 r. w ramach warsztatów zorganizowanych przez Fundację na Rzecz Nowego Dziennikarstwa Iberoamerykańskiego (FNPI). Wykłady te opublikowano w Meksyku nakładem Fundacion Nuevo Periodismo Iberoamericano, (2003) pod tytułem *Los cinco sentidos del periodista* (Pięć zmysłów dziennikarza). Znajdą się one w książce, która ukaże się nakładem PWN. Copyright by Ryszard Kapuściński, Fondo de Cultura Economica, Fundacion Nuevo Periodismo Iberoamericano.

pozwalają im snuć swobodnych rozważań na temat procesu twórczego, pisali eseje. Poeci, jak W. H. Auden, T. S. Eliot czy William Wordsworth, wskazywali na wewnętrzną sprzeczność poetyckiej ekspresji, charakteryzującej się niezwykłym bogactwem, zarazem jednak bardzo ograniczonej. Wielcy powieściopisarze byli jednocześnie reporterami; w istocie trudno jest znaleźć autora, który obok tworzenia fikcji nie zajmowałby się również pisaniem kronik.

Honoré de Balzac – podróżujący, rozmawiający z ludźmi i poszukujący dokumentacji reporter – w swoim dziele *Szuanie* ofiarowuje nam doskonały reportaż. Wielki poeta Johann Wolfgang von Goethe napisał kroniki z podróży zatytułowane *Podróż włoska. Zapiski myślowe* Iwana Turgieniewa to tekst wzorcowy dla uprawiających Nowe Dziennikarstwo; to samo możemy powiedzieć o *Wspomnieniach z domu umarłych* Fiodora Dostojewskiego.

Należy również przywołać słynnych twórców wieku XX, choć w bardzo ograniczonym zakresie, inaczej bowiem lista nie miałaby końca. Wiele klasycznych reportaży napisał George Orwell: dobrym przykładem jest *W holdzie Katalonii*. Innym wielkim nazwiskiem godnym wzmianki jest Włoch Curzio Malaparte: nikt nie może uważać się za dziennikarza, jeśli nie czytał jego książki *Kaputt. Za jednego z przedstawicieli Nowego Dziennikarstwa można uznać Brytyjczyka Bruce'a Chatwina, autora W Patagonii*; obok niego warto by wymienić Jeana Baudrillarda, autora *Ameryki*. Nie można tutaj nie wspomnieć o naszym przyjacielu Gabrielu Garcíi Márquezie, w szczególności o jego *Raporcie z pewnego porwania*.

Od opisu do eseju

Kiedy już dokonało się owo połączenie realnych osób i zdarzeń ze środkami wyrazu typowymi dla fikcji literackiej, inna ważna zmiana przeobraziła nasz pisarski warsztat: gatunki telewizyjne skradły nam opis obrazów.

Wcześniej rekonstrukcja świata wizualnego zajmowała bardzo ważne miejsce w literaturze, a jej celem było pobudzenie wyobraźni czytelnika. Nastąpiła jednak era telewizji, wielkiej złodziejki naszych literackich obrazów. Musieliśmy zrezygnować z bogatych opisów: teraz nasi czytelnicy mogli zobaczyć na ekranach swoich telewizorów to, o czym im opowiadaliśmy. Choć język telewizji jest ograniczony, nie możemy współzawodniczyć z nim w tej kwestii.

Pustkę, jaką wytworzyło to zawłaszczenie środków wyrazu, wypełniliśmy włączając do tekstów elementy eseju. W telewizji wszystko dzieje się w ciągu kilkunastu sekund: widz na przykład, że jedzie czołg. Nie wiem jednak, którzy on jedzie ani po co, nie rozumiem znaczenia tego, co się dzieje na moich oczach. Telewizja informuje szybkimi i krótkimi obrazami wyłączonymi z kontekstu, budząc w ludziach myślących chęć poznania sensu oglądanych obrazów. Ciekawość ta przerzuca pomost między telewizją i prasą, kiedy następnego dnia inteligentny człowiek kupuje gazetę, aby uzupełnić informację ujrzaną poprzedniego wieczora na ekranie telewizora.

Czytając gazetę, człowiek ów może się zatrzymać, przeczytać raz jeszcze, wrócić do tekstu tyle razy, ile zechce, aby dokonać refleksji i poszukać odpowiedzi na swoje wątpliwości. Dlatego właśnie kupił gazetę. Nie mówię tu oczywiście o pierwszym lepszym czytelniku, ale o odbiorcy myślącym. Dla takiej osoby Nowe Dziennikarstwo reprezentuje nowe wartości i posiada szczególną wagę, gdyż jest to gatunek, który informuje, ale też objaśnia, komentuje, zmusza do zastanowienia. A zatem teraz wartość naszych tekstów objawia się w kontekście pracy dziennikarskiej realizowanej za pośrednictwem innych nośników – powstała nowa, bardzo pozytywna płaszczyzna interakcji, gdzie różne gałęzie mediów żyją ze sobą w symbiozie.

Eseistyczne rygory krytycznego myślenia i formułowania opinii wkładają na barki dziennikarzy uprawiających Nowe Dziennikarstwo nowe obowiązki. Aby powiedzieć coś odkrywczego myślącym mężczyznom i kobietom, kupującym gazetę w nadziei znalezienia wyjaśnień i bodźców do refleksji, dziennikarz

musi być od nich sto razy mądrzejszy. Sytuacja ta zmusza nas do nieprzerwanego wzbogacania wiedzy.

Na jedną stronę napisaną, sto przeczytanych

Moje pisanie poprzedzają rozległe lektury. Czytam bardzo dużo, bo uważam za nieodzowne poznać jak najwszechstronniej zagadnienie, nad którym pracuję. Żyjemy w świecie ogromnej produkcji intelektualnej, gdzie napisano góry książek na wszystkie możliwe tematy. Pisać, nie znając ich czy nie wiedząc nawet o ich istnieniu, to postawa bezkrytyczna i naiwna. Zajmując się jakimś zagadnieniem, musimy pamiętać o specjalizujących się w nim ekspertach, których głos jest dla naszej pracy bezcenny.

Jeśli na przykład chcemy pisać o zjawiskach społecznych, musimy zaprezentować możliwie najszersze ujęcie tematu: filozofia, antropologia, psychologia, wszystko, co może dotyczyć tego zjawiska. Nie możemy zapuszczać się w obszary społeczne i polityczne bez gruntownych studiów istniejącej literatury przedmiotu; to niedopuszczalne, nie tylko dlatego, że wszechstronne przygotowanie chroni nas przed wymyśleniem odkrytego już raz prochu, lecz także dlatego, że wcześniejsza lektura daje siłę naszej prozie. Jeśli autor czuje się niepewny w tym, co pisze, ten brak zaufania staje się natychmiast widoczny w jego pisaniu. Siła prozy bierze się z naszej pewności.

Osobiście uważam, że istnieje swoista proporcja między uprzednią lekturą i dobrym pisarstwem: aby napisać jedną stronę, powinniśmy wcześniej przeczytać minimum sto stron innych książek czy dokumentów. Zanim usiadłem do pisania którejkolwiek z moich książek, przeczytałem około dwustu pozycji związanych z tematyką poruszaną w każdej z nich. W pewnym sensie pisanie stanowi najmniej pracochłonną część naszej pracy.

Zamazywanie granic

Nowe Dziennikarstwo rozwinęło się w erze ponowoczesnej i jedną z jego charakterystycznych cech było stopniowe zamazywanie granic między gatunkami. Kontekstem jego narodzin i rozwoju była rosnąca fala publikacji tytułów, które trudno przypisać do określonego gatunku – w jednym dziele przenika się ich kilka.

Klasyczną pozycją ilustrującą to nowe zjawisko jest *Smutek tropików* francuskiego antropologa Claude'a Lévi-Straussa. W istocie książka ta mieści w sobie pięć różnych książek połączonych ze sobą w taki sposób, iż dopiero po przeczytaniu całości uświadamiamy sobie jej złożoność i zadajemy pytanie o gatunek tego dzieła. Na jej stronicach antropologiczne studia dotyczące autochtonicznych plemion zamieszkałych na terytorium Brazylii koegzystują z reportażami z podróży, esejem o cywilizacjach i osobistym dziennikiem... Inny antropolog, Amerykanin Clifford Geertz, znawca problematyki współczesnej kultury, opublikował esej zatytułowany *O gatunkach zmąconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*.

Te i liczne inne „zmącone” teksty położyły kres liniom demarkacyjnym między gatunkami. Stało się tak nie tylko w naszym zawodzie: zamazywanie granic środków ekspresji ma miejsce również w sztukach plastycznych, muzyce i innych obszarach aktywności duchowej i intelektualnej człowieka. Pierwsze przejawy tego zjawiska można zaobserwować już w początkach XX wieku. Wówczas narodziny kina wzbudziły obawy, że ta nowa dyscyplina strąci w niebyt inne środki wyrazu, jak choćby malarstwo. Tak się jednak nie stało. Podobnie jak wówczas, kiedy pojawiło się radio i znów podniosły się głosy wieszczące kres, jaki miało położyć to novum prasie; ani nawet wtedy, gdy ekspansja telewizji w latach sześćdziesiątych stała się pożywką dla podobnych i równie błędnych prorocत्व.

Teraz mówi się to samo o Internecie, który według mnie nie wyeliminuje zakorzenionych w naszym świecie mediów. Formy wypowiedzi stają się coraz

bardziej zróżnicowane, ale to wcale nie oznacza, że mają się nawzajem unieścić. Przeciwnie, myślę, że się wspierają. Telewizja nie pogrzebała literatury, lecz za pośrednictwem nowej formy promocji pozwoliła jej zbudować lepszy rynek.

Obecnie literatura porusza się w dwóch przeciwnych kierunkach. Jeden z nich moglibyśmy nazwać literaturą telewizyjną, gdyż tworzą go powieści przeznaczone dla masowego odbiorcy, z wyrazistą fabułą – pełną konfliktów, emocji i przemocy – i stanowiące dziewięćdziesiąt procent rynku książki. Drugim, o wiele mniejszym, ale i ważniejszym nurtem jest literatura twórcza, literatura refleksyjna i krytyczna, literatura ambitna, której klasycznym przykładem jest powieść Thomasa Manna *Czarodziejska góra*. Jej wątek fabularny jest bardzo słaby, na pozór nic się tam nie dzieje – opowiada o życiu ludzi zamkniętych w sanatorium, niemal całkowicie pozbawionych energii, niezdolnych do jakichkolwiek działań. Jednakże z rozdziału na rozdział Mann buduje esej na temat czasu, ludzkiego zachowania, życia we współczesnym świecie. Fabuła jest tutaj tylko szkieletem, na którym opiera się misterna eseistyczna konstrukcja.

W takich okolicznościach dochodzi do spotkania Nowego Dziennikarstwa z fikcją literacką. Na pozór nasza zawodowa praktyka sytuuje nas daleko od podobnych ambicji, zważywszy, iż nam dane jest zajmować się historiami będącymi produktem zdarzeń rzeczywistych i dziejących się tu i teraz. A przecież stoimy przed nowym zjawiskiem literackim i dziennikarskim, którego musimy być świadomi, próbując znaleźć własne miejsce w zawodzie. Nie poprzez fakt zagrożenia któregoś z tradycyjnych gatunków dziennikarskich, składających się na tę nową formułę pisania o realnych zdarzeniach i osobach z wykorzystaniem środków literackich (podobnie jak to się dzieje w kinie, radiu czy telewizji) jest Nowe Dziennikarstwo nową – i nowatorską – formą wyrazu. Musimy jednak mieć świadomość, że nie przestaje ono być jednym z nurtów dziennikarstwa. W Ameryce Łacińskiej zamysł Gabriela Garcii Márqueza polega na wspieraniu rozwoju reportażu bez zamieniania go w gatunek literacki. Na razie jesteśmy na etapie eksperymentowania i prób. Musimy spokojnie czekać i obserwować, w którą stronę będzie ewoluował ten gatunek.

Dwa plany

Przez wiele lat byłem korespondentem agencji prasowej. To najcięższe i najtrudniejsze zajęcie, jakie może się trafić dziennikarzowi, wykonuje się je bowiem przez dwadzieścia cztery godziny na dobę. Byłem zatem tak zaabsorbowany pracą korespondenta, że wkrótce stanąłem przed problemem braku czasu i niemożnością skanalizowania moich pisarskich ambicji. Musiałem pisać o wszystkim, o co mnie prosili, nie mogąc się uchylić – w dziennikarstwie, jak zresztą w każdym innym zawodzie, trzeba robić to, co nam każą.

Aby rozwiązać ten problem, to znaczy, aby móc pisać i wywiązywać się z obowiązków korespondenta, nie popadając we frustrację, stworzyłem sobie świadomie schizofreniczną sytuację: pracowałem jednocześnie w dwóch planach.

Pisanie dla agencji prasowej to ciężka harówka w ciągłym napięciu i stresie, w rytmie wybijanym nadawaniem depesz do szefa, który żąda wiadomości zwięzłych z uwagi na koszty, czas i konkurencję. Dziennikarz zamienia się w suchy i monotony telegraf, posługujący się góra ośmiuset słowami. Męczarnia. Ale można ją znieść, jeśli znajdziemy dla siebie niezależną niszę, przestrzeń, w której będziemy pisać o tym, co nas pasjonuje, co pobudza naszą wolę i ambicję. W tym drugim planie mówimy o rzeczach innym językiem, patrzymy na nie innym wzrokiem, komponujemy je podług innych kryteriów.

I tak wygenerowałem na własny użytek dwie odrębne sfery: z jednej strony pisałem rzeczy, które zapewniały mi podstawę egzystencji – praca, która niekiedy może wydawać się mało twórcza, mechaniczna; w drugiej natomiast

poświęciłem się temu, co z mojego punktu widzenia było tego warte. Uznałem, że w Afryce, Azji, Ameryce Łacińskiej rzeczywistość jest tak bogata, tak kolorowa, że warto opowiedzieć o tym życiu tak różnym od europejskiego; depesze agencyjne nie były w stanie tego pomieścić, więc kiedy moi koledzy dziennikarze szli do baru napić się whisky, ja zamykałem się w pokoju i opracowywałem notatki, które z czasem miały się przeobrazić w książki.

Należy gromadzić i przechowywać ważne dla nas zapiski. Wszystko musi być udokumentowane: informacje, świadectwa, koncepcje, idee. Podstawowym problemem naszej pracy jest to, że jej efekt następnego dnia znika, że szybko o nim zapominamy. W tym zawodzie z upływem lat zostajemy z pustymi rękami. Jeśli jednak zbieramy dokumenty, w przyszłości będziemy mogli zweryfikować przechowywany materiał i wykorzystać go przy realizacji par excellence osobistego przedsięwzięcia.

Chciałbym raz jeszcze podkreślić, że w naszym zawodzie sukces osiągamy dzięki pracy w dwóch planach. Oznacza to, że należy prowadzić podwójne życie, żyć w stanie schizofrenii: być agencyjnym korespondentem – czy redaktorem w gazecie – wykonującym polecenia, i przechowywać w jakimś głębokim zakamarku serca i umysłu coś dla siebie, dla osobistych ambicji.

Nie znaczy to, że jeden z planów obdarzymy szczególnie przywilejem z uszczerbkiem dla drugiego: nie chodzi o wartościowanie tych dwóch sfer. Niezależnie od rodzaju naszej dziennikarskiej roboty, winniśmy dawać z siebie wszystko, wykonywać ją najlepiej jak potrafimy. Każdy tekst, do gazety czy książki, musi być rezultatem naszego najwyższego wysiłku, wspięcia się na wyżyny naszych umiejętności. Każde zadanie realizujemy podług tego samego kryterium: utalentowany i ambitny dziennikarz nie pisze złych tekstów. Różnica tkwi w technikach: informacja dla agencyjnego biura o działalności ministra nie wymaga użycia całej naszej wyobraźni czy filozoficznej wiedzy, ale są one niezbędne, jeśli chcemy pisać w duchu Nowego Dziennikarstwa.

Strategie pisania

Nie posiadam gotowych recept czy ustalonych z góry technik pracy, ponieważ na polu twórczości, do którego zalicza się dziennikarstwo pisane, takowe nie istnieją. Zajęcie to w swoich najbardziej ambitnych przejawach wymaga indywidualnej postawy twórczej, własnego sposobu narracji i organizacji pracy. Na tym polega bogactwo naszego zawodu: każdy musi wypracować własne sposoby znajdowania tematów i wyrażania ich.

Na ogół droga do tekstu jest tajemnicą. Struktura przychodzi sama, staje się: rozmyślasz nad tym, jak ją ugryźć i nagle pojawia się pomysł. Za każdym razem jest inaczej. Ja nigdy nie wiem, jak będę pisać książkę; szukam raczej pierwszego słowa i kiedy już je znajdę, piszę pierwsze zdanie, i kiedy je mam, piszę drugie, i potem trzecie, i tak dalej. Nie definiuję a priori struktury, której będę się trzymał, aby budować tekst w określony sposób. Przed rozpoczęciem pisania nie mam pojęcia, jak zmierzyć się z tematem. Dlatego czasami jestem nawet zdumiony tym, co piszę. I następnego dnia – czy jeszcze w tej samej chwili – zapominam przelane na papier zdania. Patrząc na moje teksty, jakby napisał je obcy człowiek. Czasem słyszę w wywiadach pytanie: „Napisał pan w swojej książce to i to”, a ja odpowiadam: „Ja to napisałem?”.

Nigdy nie wracam do książek, które piszę, a jest wśród nich i taka, której w rzeczy samej nie napisałem. Mam na myśli *Los cínicos no sirven para este oficio* (To nie jest zawód dla cynika). Treść tej książki została skomponowana z różnych moich wystąpień podczas jednej z wizyt we Włoszech, gdzie na zaproszenie jednego z czasopism wygłosiłem kilka wykładów. Wydawca tego tytułu, Maria Nadotti, zebrała moje wypowiedzi i wydała je w formie książki. Przeczytałem ją dopiero po opublikowaniu. Nie wiedziałem nawet, że ma zamiar zrobić z tego książkę, nikt mnie o nic nie pytał. Wykłady wygłosiłem w języku angielskim przetłumaczonym później na włoski, książka nie ma więc

polskojęzycznej wersji; tak samo rzecz się ma z wywiadem rzeką, jakiego udzieliłem pewnemu węgierskiemu pisarzowi, on również nigdy nie ukazał się po polsku.

Nie można też nigdy mieć pewności, na podstawie jakiejś ogólnej metody, jaka jest najlepsza forma przekazania naszej wiedzy o osobie, miejscu czy zdarzeniu. Zbudowanie odpowiedniego klimatu, wybór niecodziennej historii, racjonalny opis pełen faktów? Raz jeszcze mamy do czynienia z bardzo subiektywną decyzją. Również tutaj nie istnieje jakaś ogólna reguła: każdy z nas posiada własny sposób rozumienia świata, snucia refleksji i pisania. Dlatego właśnie istnieje literatura; gdyby wszystko było identyczne, nie miałyby racji bytu.

Kiedy piszę, nie myślę, czy tekst będzie powieścią, reportażem, czy esejem – abstrahując już od tego, że przecież wszystkie te gatunki są dzisiaj wymieszane – ale zastanawiam się bezustannie i obracam w pamięci obrazy, które widziałem, poszukując najbardziej odpowiedniego sposobu ich opisanie.

Każdą książkę zaczynam od przypomnienia, że wszystko co piszemy jest zaledwie przybliżeniem. Nigdy nieosiągalnym, nie dającym się nawet zdefiniować ideałem. Nigdy nie będziemy mieć poczucia, że to, co napisaliśmy jest dokładnie tym, co chcieliśmy powiedzieć. Zawsze pozostanie jakiś niedosyt. W pewnym sensie każda książka jest porażką: choćby czytelnicy uznali ją za wspaniałe dzieło, dla pisarza książka niesie z sobą porażkę, ponieważ wie doskonale, że słowa zapelniające jej strony nie są precyzyjnym odbiciem tego, co zamierzał wyrazić.

Ponadto nigdy nie wiadomo, dlaczego jedna książka jest przyjmowana przez czytelników dobrze, a druga, również oceniana przez nas pozytywnie, przechodzi niezauważona, nie wzbudzając w nikim najmniejszego zainteresowania. Stąpamy po gruncie niepewnym i tajemniczym. Lecz starając się zbliżyć do tego abstrakcyjnego, niemożliwego do zdefiniowania ideału, jakim jest literatura, w Nowym Dziennikarstwie nie wybiera się świadomie strategii, ale podąża za pewną intuicją. Oczywiście grozi nam kłapa, co wzbudza w pisarzu przerażenie i panikę, bowiem źle napisana książka jest tragedią, której nie można odwrócić.

Rodzaje książek

Moja pierwsza książka to materiały dziennikarskie, które wysyłałem jako korespondent agencji prasowej; ten pierwszy tom znajduje się tylko w archiwum agencji. Zawsze jednak, gdy wracałem z podróży miałem wrażenie, że to, co pisałem w moich sprawozdaniach, było bardzo powierzchowne, ubogie, ograniczone. Aby oddać wszystko, co czułem, przeżywałem i czego doświadczałem, musiałem poszukać innych środków wyrazu i w ten sposób zacząłem pisać moje reportaże. Głębokie niezadowolenie z efektów niecierpiącej zwłoki pracy korespondenta skłoniło mnie do poszukiwania lepszej metody narracji, formy pozwalającej wybić się ponad beznamiętny język agencji prasowej.

Do tej pory opublikowałem dwadzieścia jeden tytułów – wszystkie napisane ręcznie. W sumie stosunkowo skromna liczba stron, ponieważ piszę w sposób syntetyczny, co sprawia, że moje książki nie są obszerne. Niektóre są nawet zbiorem zapisków typu filozoficznego i psychologicznego, jak *Lapidarium*, które ukazało się już w Polsce w liczbie pięciu tomów i obecnie pracuję nad szóstym. Na początku, jak już wspominałem, wydawałem zbiory artykułów pisanych uprzednio na potrzeby gazety. W pewnym momencie dziennikarze stwierdzają, że zgromadzili już wystarczającą ilość materiału i dokonują wyboru najlepszych tekstów, aby wydać je na trwałszym nośniku, jakim jest książka. Dla pracujących w tym zawodzie istnieje też jednak inny, ważny rodzaj książki: utwór pomyślany od początku do końca jako całość, charakteryzujący się oryginalną koncepcją, strukturą i konstrukcją. Pierwsza w ten sposób napisana przeze mnie książka była dopiero ósmą w moim dorobku.

W tomach będących kompilacją gotowych tekstów próbowałem znaleźć metodę, która pozwoliłaby uniknąć mechanicznego wyboru. W taki sposób powstała *Wojna futbolowa*. Jedno z polskich wydawnictw zwróciło się do mnie z propozycją publikacji zbioru moich reportaży wojennych i kiedy wybrałem teksty, poczułem niedosyt i niezadowolenie z takiej formy publikacji, uznałem ją za bardzo ubogą formułę. Czułem, że powinienem znaleźć sposób pozwalający przekształcić tę bezrefleksyjną niemal operację w jakąś logiczną strukturę. Gdy o tym myślałem, przyszła mi do głowy idea wkomponowania pomiędzy wybrane reportaże tekstu o książce, której nie mogłem napisać. To był drugi poziom książki. Następnie wpadłem na pomysł włączenia innych tekstów, o innych nienapisanych książkach i ustanowiłem trzeci poziom. W ten sposób, warstwa po warstwie, budowała się *Wojna futbolowa*, która składa się z tekstów napisanych i nienapisanych.

Ścieżki intuicji

Książki oryginalne stwarzają – w o wiele większym stopniu niż kompilacyjne – serię problemów, dla których nie istnieją gotowe rozwiązania. Przeciwnie, są źródłem nieustającej dyskusji, bowiem zawierają element niedefiniowalny, jakim jest osobisty gust autora. To właśnie jest czynnikiem decydującym: smak, z którego rodzi się pisanie. Instykt podpowiada piszącemu: „Można”. Intuicja zaś: „Nie, nie. Nie tędy droga”. Autor idzie swoją ścieżką czasami nieświadomie, posługując się wyłącznie intuicją. Owe subtelne wybory odgrywają decydującą rolę w tego rodzaju literaturze.

Nie istnieją tutaj reguły i dopiero czytelnicy decydują później, czy autor wybrał właściwą drogę, rozstrzygając o losie dzieła. Jeśli czytelnicy uznają, że pisarz popełnił jakiś błąd, książka znika natychmiast.

Niekiedy decyzje podejmowane przez autora prowadzą go w rejony, o których mu się nawet nie śniło. Na przykład w *Cesarzu* nie pisałem o życiu Hajle Sellasje. Jego tam nie ma. Książka pokazuje, jak władza zmienia ludzi, w jaki sposób ulega wynaturzeniu zachowanie człowieka, który wchodzi do polityki. Polegając na własnym instynkcie, zamiast pisać książkę o Hajle Sellasje, skoncentrowałem się na psychologicznych, zakulisowych mechanizmach władzy, na funkcjonowaniu instytucji i ludzi, którzy nimi kierują. I to jest właśnie powód, dla którego książka ta została przetłumaczona na dwadzieścia języków i wznawia się ją regularnie w Stanach Zjednoczonych: menadżerowie wielkich amerykańskich korporacji odnajdują w tej książce aspekty swoich organizacji, obraz instytucji, do której należą.

Kiedy pojechałem na premierę scenicznej adaptacji *Cesarza* do Londynu, spotkałem się z dyrektorką teatru. Zalewała się łzami. Spytałem, co się stało i usłyszałem, że płacze, bo zmuszono ją, by ustąpiła ze stanowiska. Zapytałem znowu: „Ale dlaczego?”. Odpowiedziała mi: „Ryszard, dźwignie władzy. Pisziesz o nich w *Cesarzu*. Dlaczego mnie pytasz?” Jednym słowem książka znalazła swoich czytelników dzięki drodze, którą wybrałem intuicyjnie: opowiedzieć o mechanizmach władzy, nie o zdarzeniach czy osobach.

Historia Cesarza

Napisałem *Cesarza* niemal trzydzieści lat temu, w roku 1975, niedługo po wybuchu etiopskiej rewolucji, kiedy śledziłem te wydarzenia z bliska jako korespondent prasowy. Poznałem cesarza, ponieważ poznałem Etiopię, podróżując tam nieprzerwanie z sąsiedniego kraju, w którym miałem swoją bazę. To miało fundamentalne znaczenie dla podjęcia decyzji o napisaniu książki: znać doskonale rzeczywistość kraju. Ośmielałem się pisać o danym kraju wówczas, gdy orientuję się w jego położeniu na podstawie kilkunastoletniej obserwacji lub gdy pozwoli mi na to gruntowna wiedza zdobyta podczas trzyletniej pracy poświęconej wyłącznie zagadnieniom z nim związanym.

Dlatego, gdy zabrałem się do pisania „Cesarza”, dysponowałem już obszerną wiedzą na temat Etiopii: uczyłem się tego kraju przez trzynaście lat, widziałem wiele razy Hajle Sellasje. Nie musiałem uciekać się do wywiadów. W gruncie rzeczy, nigdy w życiu nie przeprowadziłem z nikim standardowego wywiadu prasowego. Nie wiem, jak przeprowadza się wywiad. Wiele z tego, co piszę o ludziach, pochodzi z moich obserwacji, z analizy ich zachowania, zgłębiania małych szczegółów, wyrazu ich twarzy lub oczu. A także z rozmów, ale nie z wywiadów.

Osoby, z którymi rozmawiałem, znały cesarza i opowiedziały mi całą jego historię. Później zebrałem te relacje i zbudowałem z nich książkę. W odróżnieniu od *La noche de Tlatelolco* (Noc na placu Tlatelolco) meksykańskiej pisarki i dziennikarki Eleny Poniatowskiej, w której autorka prezentuje długi katalog świadectw opowiadających o różnych momentach owej tragicznej nocy i która jest swego rodzaju kroniką, ja zbudowałem strukturę z relacji. Nie opublikowałem nazwisk moich informatorów – zmieniłem nawet inicjały, aby nikogo nie narazić – bo prowadzenie rozmów było bardzo niebezpieczne dla obu stron. Nasze spotkania odbywały się podczas rewolucji, kiedy osoby te żyły w ukryciu. Również ja byłem narażony w czasie tych spotkań na niebezpieczeństwo. Ale taka jest nasza praca: ryzykujemy, to jest wpisane w nasz zawód.

Patrzyć z bliska

Aby opowiedzieć o zmianach psychologicznych pokazanych w *Cesarzu*, o stopniowej deprawacji człowieka przez władzę, dziennikarstwo użycza nam instrumentów, przy pomocy których możemy patrzeć z bliska. I tak zauważyłem, że człowiek poddany działaniu władzy jest z definicji niewinny jak osoba zaatakowana nagle przez grypę czy gruźlicę. Nie możemy winić człowieka za to, że zachorował: jest ofiarą. I politycy są absolutnymi ofiarami oddziaływania władzy.

Ludzie nie rodzą się politykami, kiedy przychodzą na świat, są dziećmi. I jak wszystkie dzieci chodzą do szkoły i bawią się, niczym nie różniąc się od swoich rówieśników. Dopiero gdy dojrzewają i stają się dorośli, podejmują decyzję o wejściu do świata polityki. Jeśli przyjrzymy się jednemu z tych ludzi z bliska, zobaczymy jak zmienia się jego sposób bycia i postępowania, jakim przeobrażeniem ulega jego słownictwo, jak przyswajają sobie nowe nawyki stawiania kroków, siadania, patrzenia na innego człowieka... Zobaczymy, mówiąc w skrócie, jak człowiek ten staje się całkowicie inną osobą, do tego stopnia, że jeśli ktoś, kto znał go wcześniej, spotka się z nim przypadkiem, musi zadać sobie pytanie: „Co mu się stało?” Stało się to mianowicie, że wszedł do polityki i jego osobowość uległa zmianie.

Jego jedynym ratunkiem jest odejść z polityki. Z czasem, gdy zmieni się ekipa sprawująca władzę i osobnik ten wyjdzie z siedziby rządu czy parlamentu na ulicę, będzie mógł wrócić do swego normalnego życia, stać się na powrót zwykłym człowiekiem. Dopóty, dopóki żył będzie w świecie polityki, będzie człowiekiem sztucznym, człowiekiem politycznym. Na zewnątrz tego świata będzie jak inni, jak osoby, które można spotkać w kawiarni w towarzystwie przyjaciół czy wychodzące na spacer z wnuczkami. O tym właśnie chciałem napisać w *Cesarzu*, pokazać jak polityka konstruuje osobowość człowieka.

Język i struktura

W tej książce nie ma nic z fikcji. Wszystkie zdarzenia i osoby pojawiające się na jej kartach są prawdziwe. Jedyną moją inwencją w *Cesarzu* jest język i struktura.

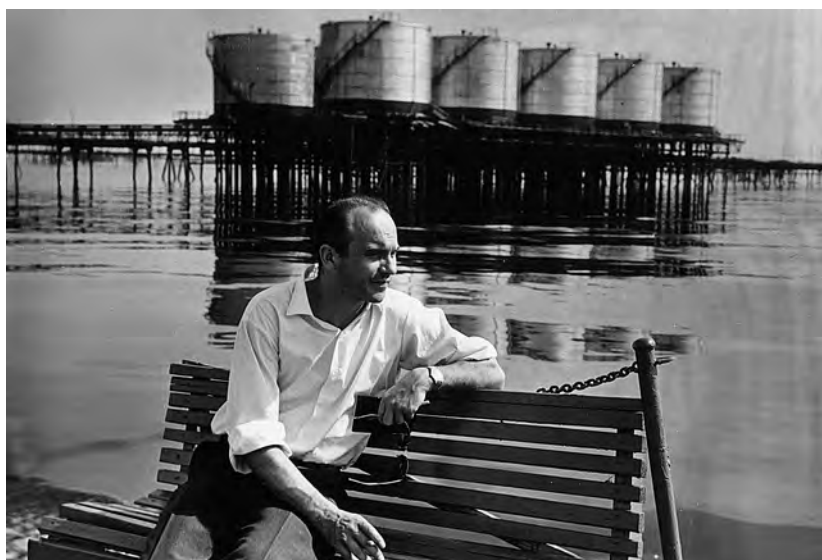
Zwłaszcza język jest produktem w pełni świadomej decyzji, której konsekwencją była konieczność przeprowadzenia studiów nad historią języka polskiego. Używając mowy archaicznej, pragnąłem zwrócić uwagę, że autorytaryzm jest anachroniczną formą sprawowania władzy. W tym celu musiałem

stworzyć odpowiednie słownictwo, wychodząc od wnikliwego zapoznania się z szesnastowieczną i siedemnastowieczną literaturą polską. Aby napisać *Cesarza*, musiałem najpierw skonstruować inną książkę – słownik wyrazów dawnych, zaginionych i zapomnianych, które miały podkreślać, że autorytarne kierowanie państwem w taki sposób, jakby było własnością rządzącego, jest we współczesnym świecie czystym archaizmem.

Druga świadoma decyzja dotyczyła struktury książki. Gdybym chciał opowiedzieć tę historię tak, jak się wydarzyła, w pełnym jej wymiarze i z całą nagromadzoną dokumentacją, potrzebowalbym czterdziestu dwóch tomów, czyli znacznie więcej niż te sto dwadzieścia stron, w jakich się ostatecznie zamknęła. W takiej rozbudowanej postaci nikt i nigdy by przez nią nie przebrnął... I co ważniejsze, nie byłoby, jak to się dzieje w przypadku każdego tekstu, procesu selekcji. Jak już mówiłem, dobry artykuł można napisać jedynie wówczas, jeżeli każda opublikowana strona poparta jest stoma stronami dokumentów i notatek. Jeżeli dysponujemy jedynie dwudziestoma ośmioma, nie jesteśmy jeszcze gotowi.

To daje tekstowi siłę, pewność i dokładność są jego potęgą. W takim wypadku, gdy ktoś mi zarzuci, że nie umieściłem tego czy owego, mogę odpowiedzieć, że znałem tę informację, lecz odrzuciłem ją świadomie, bo wymagała tego struktura utworu. Dokonałem swobodnego wyboru. Całkiem inaczej wygląda – z perspektywy psychologicznej i zawodowej – sytuacja autora, który pominął jakąś informację z powodu swojej ignorancji. Ustawia to go w pozycji słabości względem krytykującego. Dziennikarz ograniczający się w swojej pracy do koniecznego minimum, nie jest dobrym dziennikarzem.

przełożył *Andrzej Flisek*



Ryszard Kapuściński, Baku, 1967 rok. Fotografia z archiwum Alicji Kapuścińskiej (dotychczas niepublikowana).

Trudny optymizm Ryszarda Kapuścińskiego

Po co pisarz pisze? Mamy prawo zadać to zasadnicze pytanie także Ryszardowi Kapuścińskiemu – klasykowi oryginalnego gatunku reportażu; pisarzowi, któremu udawało się wznieść do poziomu literatury wysokiej, nie tracąc przy tym kontaktu z szerokimi kręgami światowych czytelników. Odpowiedź najprostsza brzmi: widocznie człowiek aspirujący do zaszczytnej miana pisarza odczuwa nieprzewartą potrzebę pisania; nie może nie pisać, bo ulega wewnętrznemu przymusowi. Gdyby nie kierował nim ów przemożny imperatyw komunikowania się z innymi za pośrednictwem słowa pisanego, lepiej, żeby – nawet zakładając, że nie jest zwykłym grafomanem – zaprzestał swej aktywności. Konstatacja ta nie wyczerpuje jednakże problemu, wręcz przeciwnie – prowadzi do pytań jeszcze bardziej fundamentalnych i zarazem kłopotliwych, do tego stopnia, że wielu wybitnych pisarzy wypiera je ze swej świadomości, poddaje je zabiegowi tabuizacji. Czym pisarz usprawiedliwia swe prawo do zabierania głosu w przestrzeni publicznej, zwłaszcza jeśli jego wypowiedź oprócz warstwy poznawczej, tj. opisowo-informacyjnej („świat przedstawiony”) zawiera też – jak to się nierzadko dzieje – bardziej lub mniej jawne przesłanie etyczne, zamysł edukacyjny czy też perswazję o charakterze ideologiczno-politycznym. Czy nie kryje się za tym uzurpacja, polegająca na przekonaniu o posiadaniu jakiejś „lepszej wiedzy”, na przeświadczeniu o własnej wyższości moralnej, uprawniającej pisarza w jego własnym mniemaniu do wpływania na światopogląd czytelnika, formowania jego hierarchii wartości i kształtowania postaw arbitralnie uznanych przezeń za właściwe i pożądane. Nie oznacza to kwestionowania szczerości pisarza, ani też przypisywania mu z góry jakichś zamiarów manipulacyjnych. To naturalne, że to, co uważam za dobre czy złe, chciałbym uczynić własnością jak największej liczby ludzi. Czy jednak owa szlachetna intencja nie może przerodzić się w mniej już chwalebny pokusę uszczęśliwienia innych na jedną modłę i zamknięcia im w ten sposób możliwości dokonywania wyborów na własne ryzyko i odpowiedzialność. Niechby nawet decyzje te okazały się błędne czy też dla nich szkodliwe, lecz jeśli były podjęte w sposób suwerenny, to stwarzają szansę wzbogacenia doświadczenia jednostki i umożliwiają jej osiągnięcie coraz wyższych stopni dojrzałości.

W tradycji literackiej naszego kręgu kulturowego odnajdziemy wiele sposobów tuszowania owych niewygodnych wątpliwości, maskowania nieuniknionego elementu wartościującego wpisanego w sam akt pisarski, kreowania się pisarza na bezstronnego „świadka epoki”, na sprawiedliwego sędziego swych współczesnych, na moralistę dysponującego wglądem w obiektywne „tablice wartości”. Ryszard Kapuściński do nich nie należy. Pisarz nie przekracza w swych „tekstach” (sam tak określa własny unikatowy reportaż)¹ cienkiej granicy między dochowaniem wierności etosowi dziennikarza z poczuciem posłannictwa a moralizatorskimi uroszczeniami. Naczelnym celem swej „misji” czyni dotarcie do prawdy o współczesnym świecie i jak

¹ Por. R. Kapuściński: *Autoportret reportera*, Znak, Kraków 2004, s. 76.

najpełniejsze przekazanie jej czytelnikom, lecz jego prawda nie należy do gatunku prawd apodyktycznych, nierzadko przybierających postać „prawd napastliwych” (wyrażenie Wisławy Szymborskiej). Prawda autora *Cesarza* zawiera w sobie element niepewności, stanowi zaproszenie do dyskusji na temat dramatycznych dylematów naszej ciągle modernistycznej kultury w jej postmodernistycznej fazie rozwoju, a nie do zamykania ust inaczej myślącym – jak to bywa z prawdami absolutnymi, wygłaszanymi przez ich błogosławionych posiadaczy.

Owo ostrożne obchodzenie się pisarza z tak często nadużywanym dzisiaj przez polityków, publicystów i kaznodziejów pojęciem prawdy, jego nacechowany krytycyzmem stosunek do głośnych swego czasu koncepcji zawierających przepowiednie o „globalnej wiosce”, „końcu historii”, „wojnie cywilizacji”, wszechobejmującym „kryzysie kultury”, „postmodernistycznym nihilizmie” etc., uwydatnia się zwłaszcza w ostatnich latach jego życia, kiedy na przełomie tysiącleci nasz świat i tak już pędzący na łeb i szyję, przyspiesza jeszcze bardziej. Rosnąca złożoność i zmienność świata, w połączeniu z niemożnością odgadnięcia kierunku jego przemian, sprawia że wszelkie jednoznaczne diagnozy, a tym bardziej oceny, stają się wielce problematyczne. Kapuściński jednakże nie kapituluje i – jak na nowoczesnego intelektualistę o rodowodzie oświeceniowym przystało – nie rezygnuje z prób zrozumienia świata, choć zdaje sobie sprawę, że nie da się stworzyć jego całościowego obrazu ani nawet ująć go w jednolitą formułę narracyjną (choćby miała to być „formuła dramaturgiczna”). Reporter próbuje zmierzyć się z zadaniem, zdawałoby się nie do wykonania: jak opisać dzisiejszy sfragmentaryzowany świat, jak uporządkować chaos, unikając przy tym formułowania arbitralnych i uproszczonych „prawd”?

To wtedy właśnie pojawiają się kolejne tomy jego znakomitych *Lapidariów*, niesłusznie lekceważonych przez niektórych dziennikarzy przywiązanych do tradycyjnej formy reportażu, nie potrafiących dostrzec tego, co wcześniej zauważył Kapuściński, na co dzień obcujący z wielkim reportażem światowym. Chodzi o to, że reportaż bynajmniej nie zniknął i nadal istnieje, lecz jego uprawianie przestało być domeną dziennikarzy: *Reportaż dzisiaj, reportaż literacki, reportaż ambitny, socjologizujący, eseizujący, książkowy, biograficzny, duży – ten, który ma jakiś ciężar gatunkowy, jest dzisiaj uprawiany nie przez dziennikarzy (...) Na skutek profesjonalizacji i rozwoju mediów reportaż został z nich wypchnięty (...) do literatury. Reportaż już dzisiaj stał się gatunkiem literackim*². I dalej: reportaż stał się gałęzią literatury także dlatego, że obecnie pojęcie literatury się bardzo rozszerzyło. Nastąpiła szalona rozbudowa tego, co można określić mianem pogranicza. Zatarły się wyraźne podziały i nastąpiło rozwinięcie formy kolażu literackiego. A w ramach tego poszerzenia pojęcia literatury nastąpiło szalone rozbudowanie form, gatunków, rodzajów wypowiedzi. Nasycające się wzajemnie, oddziaływanie na siebie (...) na Zachodzie reportaż omawiany jest w ramach działań literackich przez krytyków literackich³. Kapuściński ilustruje to zjawisko przejścia reportażu do literatury m.in. klasycznym antropologicznym dziełem Levi-Straussa *Smutek tropików*, które bardzo ceni. Można by także wskazać na rozległe i wielowątkowe, znakomicie operujące zmetaforyzowanym językiem dzieło literackie Zygmunta Baumana, które układa się w jeden wielki kolaż socjologiczny, będący nasyconym osobistymi refleksjami mozaikowym obrazem „płynnej nowoczesności”.

Stąd też nieporozumienia, które pojawiły się w naszej prasie w polemikach wokół książki Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*. Zarzucano w nich pisarzowi ni mniej, ni więcej tylko nierzetelność dziennikarską przejawiającą się jakoby w pomijaniu pewnych bardziej lub mniej istotnych

² *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Czytelnik, Warszawa 2012, ss. 196-197.

³ Tamże, ss. 198-199.

w oczach oponentów faktów czy też dodawanie „faktów”, które były jedynie tworem jego wyobraźni. Przejawiało się w tym anachroniczne, bo wywodzące się jeszcze z epoki pozytywizmu pojmowanie prawdy reportażu jako zgodności obrazu literackiego z mitycznym „czystym faktem”⁴. Pomijając już to, że tzw. korespondencyjna definicja prawdy (prawdy jako wiernej reprezentacji rzeczywistości) znajduje się dzisiaj w odwrocie (co z ubolewaniem, ale i z rezygnacją stwierdzał m.in. Leszek Kołakowski) należy zauważyć, że pojęcie „czystego faktu” jest fikcją; fakty są zawsze „zanieczyszczone”, bo zapośredniczone przez preferowany przez obserwatora „słownik”, a ten składa się ze słów już wielokrotnie „omówionych” w dziejach danej kultury; słów które – jak o tym trafnie pisał Michaił Bachtin – niosą w sobie bagaż swych poprzednich „użyć”. O znaczeniu i sensie, jakie przypisujemy konkretnemu zdarzeniu, przesądza zatem wybór słownika, którym posługujemy się podejmując próby jego zrelacjonowania, ale także włączenie go w taką lub inną opowieść. Krótko mówiąc, fakt jest swoistym konstruktem językowo-narracyjnym, a jego wiarygodność wynika z siły perswazji tej opowieści, w którą został włączony.

Kapuściński nie stawia kwestii prawdy faktu aż tak radykalnie, jak czynią to zwolennicy humanistyki spod znaku postmodernizmu; pisarz przez prawie pół wieku niezamordowanie i z narażeniem życia podróżował po świecie (przede wszystkim po krajach tzw. Trzeciego Świata), zdobywał zaufanie swych rozmówców, uważnie i empatycznie wysłuchiwał ich relacji, żeby z wielości zagmatwanych nieraz opowieści wyłowić ukryty w nich sens i następnie przekazać go światowemu czytelnikowi w formie własnej opowieści, zbudowanej na solidnej wiedzy książkowej, zgromadzonej w czasie wypraw reporterskich, obserwacjach i krytycznej refleksji. Dopiero wtedy pojawia się szansa, że doświadczenie autora spotka się z doświadczeniem czytelnika, dokona się fuzja doświadczeń, czyli to, co pisarz uważał za swe posłannictwo, które lakonicznie określał jako „przekładanie z jednej kultury na drugą”. W tej perspektywie prawda nadal pozostaje nadrzędnym celem reportera, lecz akcent przesuwają się na kwestię wiarygodności jego przekazu, ta zaś zależy od tego, czy potrafi on przekonać czytelnika o autentyczności swych przeżyć i przemyśleń. Warsztat reportera, „technologia” jego pracy, wnikliwie przedstawione w przywoływanej już książce Marka Millera, to warunek sine qua non powodzenia jego przedsięwzięcia, lecz o pełnym sukcesie można mówić dopiero wtedy, kiedy przesłanie zdoła dotrzeć do czytelnika i poruszy jego intelekt, emocje i przede wszystkim wyobraźnię.

Tym, co jako czytelnik Kapuścińskiego cenię sobie u niego najbardziej, jest właśnie jego niezwykła zdolność pobudzania wyobraźni, czyli tej władzy duchowej człowieka, która stanowi wstępny warunek wszelkiej autentycznej, tzn. niekodeksowej moralności⁵. Wyobraźnia jest bowiem niezbędna, żeby postawić siebie na miejscu innego, w innym dostrzec siebie, ale też spojrzeć na siebie oczyma innego. Przecież – jak dowodzą filozofowie dialogu – w oczach innego, ja też jestem inny. Dopiero wstrząs emocjonalny wywołany tym odkryciem, które może dać tylko wielka literatura (nie ma

⁴ Interesująco wypowiada się na ten temat Kapuściński w 1984 roku w rozmowie z Istvánem Kovácssem, której redakcja nadała tytuł *Fakty nie są nagie* („Akcent” nr 4, 2010). (...) *co to jest fakt?* – zastanawia się pisarz – *Odpowiedź może wydać się niesłychanie prosta. Dla mnie w sposób najbardziej naturalny faktami stały się również takie sprawy jak np. zapach... Zapach pewnego placu, niedługo po stłumieniu demonstracji... Atmosfera pewnego decydującego o wszystkim dnia, nastrój miasta – coż to jest, jeśli nie fakty? Zdałem sobie sprawę, że o faktach powinienem pisać właśnie w tym sensie. Bo to, co zwykle się uważa za fakt, szybko przemija, ale zrozumienie jakiegoś innego świata, innej grupy ludzi, narodu, innej sytuacji zależy od tego, czy oddamy ich nastrój, sposób myślenia, sposób odczuwania, sposób ujęcia, klimat codzienności (...)* Dla mnie najlepszym, najbardziej przekonującym sposobem uchwycenia istoty tego nieznanego świata i jego oceny stał się sposób polegający na tym, że to my sami, opierając się na zgromadzonym doświadczeniu, wiedzy, odczuciach i przeczuciach, interpretujemy i odczuwamy ten świat. Albowiem my sami również żyjemy w określonej atmosferze, klimacie politycznym i społecznym, w niepokoju, a czasami w euforii dążenia do tego, żeby było lepiej. Oto fakty, które dla mnie mają znaczenie. O nich zacząłem pisać. A zatem to, co ja piszę, to nic innego, jak – wedle mego własnego określenia – reportaż autobiograficzny (ss. 20-21).

⁵ Do krytyków moralności kodeksowej należą myśliciele tej rangi, co Leszek Kołakowski, Zygmunt Bauman czy Richard Rorty. Por. esej tego ostatniego z 1991 roku *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, zamieszczony w: „Teksty Drugie” nr 1/2 (73/74) 2002.

znaczenia, czy jest to literatura piękna, czy „literatura niefikcyjna” w wydaniu Kapuścińskiego lub literatura socjologiczna, antropologiczna, filozoficzna), aktywizuje naszą wrażliwość moralną, przejawiającą się w utożsamieniu się najpierw z konkretną jednostką cierpiącą, krzywdzoną, prześladowaną, a później ze wszystkimi ludźmi poddawanych opresji. Nie brakuje dzisiaj zręcznych opowiadaczy historii, skądinąd dość interesujących, jednakże wiejących chłodem; historii, które – owszem – z zaciekawieniem czytamy, lecz nie zmuszają nas one do samokrytycznego spojrzenia na siebie, nie inicjują procesu rewizji naszych stereotypów i uprzedzeń, z którymi zdążyliśmy się już tak mocno zróżnić, że traktujemy je jako „naturalny” (by nie rzec „prawdziwy”) sposób oglądu świata, innych ludzi i siebie samego. Obraz podmiotu ludzkiego z epoki tryumfującej nowoczesności jako jestestwa samoprzejrzystego, kierującego się przede wszystkim motywami racjonalnymi i dokonującego trafnych wyborów moralnych opartych na znajomości obiektywnej hierarchii wartości, należy już dzisiaj do przeszłości. Niewątpliwą zasługą Kapuścińskiego jest to, iż uświadomił nam, że jeśli chcemy uporać się z dzisiejszymi nabrzmiałymi globalnymi problemami, powinniśmy wsłuchać się uważnie nie tylko w to, co mówi nam intelekt, lecz także (a może przede wszystkim) w to, do czego skłania nas impuls etyczny.

Czym innym jest jednakże zdać sobie z tego sprawę na poziomie refleksji i wyartykułować to językiem dyskursywnym, czym innym natomiast wyrazić to w postaci utworu literackiego, który nie tracąc swych walorów poznawczych, stymuluje jednocześnie nasze emocje i wyobraźnię, a w konsekwencji inicjuje zamierzony przez autora proces zmiany naszych postaw i zachowań (ten właśnie aspekt społecznej roli sztuki i literatury określa się dzisiaj mianem performatywności). Do tego, żeby być w tym sensie pisarzem „operatywnym”, tj. skutecznie, lecz nieinwazyjnie wpływać na tak delikatną materię, jaką są aksjologiczne opcje stanowiące rdzeń światopoglądu czytelnika, nie wystarczy posiadać rzetelną wiedzę i kwalifikacje etyczne (a Kapuścińskiemu nie sposób ich odmówić), lecz trzeba dysponować czymś więcej, co nie wszystkim jest dane – umiejętnością takiego zespolenia komponentu epistemicznego z etycznym i estetycznym, żeby w tekście stały się one nieodróżnialne. Uważam, że owo zespolenie odróżnia wybitnych pisarzy od zwykłych reporterów sprawozdawców czy też pełnych dobrych chęci moralistów, aplikujących sądy wartościujące jako dodatek do opisanych „faktów”, choćby nawet owe fakty były skądinąd istotne i solidnie udokumentowane. Skoro Kapuściński „pisze teksty” i pisze je „poprzez siebie”, skoro włącza w obręb „literatury faktu”, do jakiej zalicza się reportaż, „przyrodę, klimat, nastrój, atmosferę i mnóstwo rzeczy, które tradycyjnie wchodzi w opis ściśle literacki”, to – jak sam trafnie zauważa – „efektem jest „przemieszanie gatunkowe, przemieszanie różnych środków”⁶. Jak odnotowuje Bogusław Wróblewski, w swych ostatnich książkach Kapuściński stworzył „gatunek synkretyczny”, którego genealogia sięga epoki romantyzmu, a w dwudziestym wieku reprezentowany był m.in. przez „niearystotelesowski teatr” Bertolda Brechta⁷. Nie kwestionując bynajmniej trafności tej konstatacji, dodałbym wszakże, że ma on swych poprzedników w postmodernistycznych *avant la lettre* powieściach Hermana Brocha (*Lunatycy*) i Roberta Musila (*Człowiek bez właściwości*). To właśnie ci wielcy austriaccy pisarze wprowadzili do powieści elementy eseistyki, nie wahali się łączyć ze sobą gatunki, które do tej pory uznawano za nie do pogodzenia z „istotą” powieści, tak jak Kapuściński naruszył potoczne wyobrażenie o istocie reportażu.

Autor *Cesarza*, pozostał do końca życia „niepoprawnym” modernistą, co przejawia się m.in. w jego wierze w możliwość poznania świata, poznania

⁶ R. Kapuściński: *Autoportret...*, dz. cyt., ss. 76-77.

⁷ Por. B. Wróblewski: „*Życie jest z przenikania...*”, wstęp do: tenże (red.): „*Życie jest z przenikania...*”. *Szkieł o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, PIW, Warszawa 2008, s. 6.

choćby przybliżonego i tymczasowego, ale też widoczne jest w jego przekonaniu, że rezultaty owego poznania da się zakomunikować innym ludziom i wyzwolić w nich energię niezbędną do wspólnego zmierzania się z narastającymi globalnymi problemami, w tym przede wszystkim z jaskrawą niesprawiedliwością, polegającą na tym, że bogaci są coraz bogatsi, a biedni coraz biedniejsi. Mimo iż w czasie swych pracowitych podróży niejednokrotnie obserwował erupcje nienawiści, przemocy i zbrodni, nie zwątpił w zasadniczą dobroć człowieka, nie zatracił nadziei na to, że porozumienie wszystkich ludzi dobrej woli sprawi, że przyszłość nie wymknie się nam z rąk. Oczywiście nie była to już naiwna wiara w nieograniczony postęp z okresu tryumfującej nowoczesności, lecz wiara zmacona świadomością ambiwalentnych konsekwencji postępu. I jeśli nawet niektóre fragmenty jego dzieła mają już dzisiaj tylko wartość świadectwa przeszłości (na przykład jego reporterskie relacje o rozpadzie systemu kolonialnego i narodzinach Trzeciego Świata), to jednak jego książki przygotowały nas mentalnie do nadejścia jeszcze trudniejszych i bardziej niepewnych czasów.

Żyjemy bowiem – i zapewne tak już na długo pozostanie – w „niehistorycznym momencie historii” (wyrażenie Fredrica Jamesona), tzn. historia trwa wprawdzie dalej, lecz jest to historia całkowicie nieprzewidywalna (przewidywalne jest tylko to, że w każdej chwili może zdarzyć się coś zupełnie nieoczekiwanego). Zdiagnozowanie i opisanie takiej historii wymagać będzie innej wiedzy i innych umiejętności pisarskich niż te, którymi dysponował Kapuściński. Naśladowanie jego niepowtarzalnego stylu, nawet gdyby komuś się to udało, pomijając epigonizm takiego przedsięwzięcia, byłoby jałowe poznawczo. Tym, co w dziedzictwie Kapuścińskiego zasługuje ze wszech miar na ocalenie, jest bez wątpienia jego najwyższej próby humanizm, postawa bezkompromisowego zaangażowania w obronę fundamentalnych wartości kultury europejskiej w jej dojrzałej, tj. poświeceniowej postaci. Natomiast w planie czysto literackim Kapuściński zostawił nam przykład niestrudzonego poszukiwania takiej formy wypowiedzi, która mogłaby stanowić estetyczny równoważnik jego światopoglądu⁸ – w swym zasadniczym zrębie nowoczesnego, ale otwartego zarazem na doświadczenie człowieka nowej mutacji kulturowej zwanej ponowoczesnością.

Tadeusz Szkołut

⁸ Owe poszukiwania przez Kapuścińskiego takich form wyrazu językowego i sposobów narracji, które mogłyby stać się ekwiwalentem jego światopoglądu, nader kompetentnie przedstawił Zbigniew Bauer w artykule *Paradoksy prawdy. Pisarskie wybory Ryszarda Kapuścińskiego*, zamieszczonym w: B. Wróblewski (red.): *„Życie jest z przenikania...”, dz. cyt., ss. 25-45.*

DIANA KUPREL, MAREK KUSIBA

Bez tej miłości nie mógł żyć...

Nasza przygoda z tłumaczeniami wierszy Ryszarda Kapuścińskiego – które wcześniej nie były przekładane na angielski – rozpoczęła się w 1996 r., na kilka miesięcy przed przyjazdem pisarza do Kanady po odbiór nagrody Fundacji Turzańskich, przyznanej mu „za wkład w polską i światową literaturę”. Podczas wieczoru laureatów szepnął do siedzącego obok poety Wacława Iwaniuka, którego poezję czytał i cenił: – Z tym wkładem to duża przesada, jak by powiedział Mark Twain: „wiadomość o mojej śmierci okazała się mocno przesadzona”.

Tamtego roku Kapuściński odmówił wielu zaproszeniom ze świata. – Wam odmówić nie mogłem, przez zawodową solidarność – powiedział na lotnisku w Toronto. Przygotowywał się intensywnie do pisania książki o Afryce, a jednak znalazł czas na odwiedzenie kolegów po piórze, rzuconych w świat przez zawirowania polityczne w ojczyźnie. Był wierny swojej maksymie, zapisanej kiedyś na karcie tytułowej *Chrystusa z karabinem na ramieniu*: „Franciszku! Trzeba kochać ludzi”. Adresat dedykacji pisał: *To była jego odpowiedź na łagodnie dyżurujące w rozmowie pytanie o tajemnicę, metodę i sens uprawiania reportażu* (Franciszek Piątkowski, *Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego – Glosy*, „Akcent” 2009 nr 3).

Tę samą myśl powtórzył w rozmowie z nami. Żeby być dobrym dziennikarzem, trzeba być dobrym człowiekiem. I kochać ludzi. Nie zawsze jest to łatwe, ale trzeba uczynić wysiłek, poświęcić swoją wygodę, bezpieczeństwo, aby zrozumieć innych – i Innych. Należy dzielić, nawet przez kilka dni, ich los, ich nadzieje i obawy, radości i tragedie. Gdy pisał o bosonogim wędrowcu, spotkanym w Erytrei, czy opowiadał o bezdomnej żebraczce z Toronto, przy rzeczowniku „człowiek” automatycznie pojawiał się przymiotnik „dobry”. Swoimi dziełami otwierał czytelnikom oczy na piękną, ale okrutną planetę, zamieszkaną w większości przez ludzi pozbawionych perspektyw. Był pisarzem wyposażonym w misję scalania świata, piewca idei jednej, wielomiliardowej rodziny człowieczej, wytrawnym kolekcjonerem losów, ale i... długopisów, kamyków i książek. – Z podróży przywoził w walizce tylko książki i kamienie – wyznała kiedyś Alicja Kapuścińska, podpowiadając nam niechcący tytuł kanadyjskiego zbioru (*I Wrote Stone: The Selected Poetry of Ryszard Kapuściński*. Translated from the Polish by Diana Kuprel and Marek Kusiba, Biblioasis, Emeryville, Ontario 2007).

Tą książką młode kanadyjskie wydawnictwo Biblioasis zainaugurowało międzynarodową serię przekładową. Wieczór promocyjny tomu odbył się 23 listopada 2007 roku w torontońskiej księgarni This Ain't the Rosedale Library. W promocji wzięli udział kanadyjscy pisarze i krytycy. Sala, nabita po brzegi, reagowała spontanicznie. Podobnie było na festiwalu poezji w ontaryjskim Cobourgu – kanadyjscy poeci utwory Ryszarda, czytane po polsku i angielsku, przyjmowali oklaskami.

Kapuściński reporter, ale i poeta, jest w Kanadzie czytany, podziwiany i szanowany. Z tym krajem posiada także związki rodzinne – w Victorii nad Pacyfikiem mieszka córka Zoja (Rene Maisner), a w Vancouver jego młodsza siostra Barbara Wiśniewska. Margaret Atwood, wybitna pisarka kanadyjska,

wyznała we wspomnieniu dla „Guardiana”, że wraz z odejściem Ryszarda Kapuścińskiego straciła przyjaciela, a nawet kogoś więcej – osobę w jej życiu niezmiernie ważną, wręcz niezbędną.

Czuliśmy podobnie. W dziejach świata, jak i w naszych małych, indywidualnych dziejach, istnieją niezbędni, którzy pełnią rolę katalizatorów, nadają życiu sens, porządkują myślenie, sprawiają, że niemożliwe staje się możliwe – jak miłość lub debiut poetycki po pięćdziesiątce. Przypomnijmy: Ryszard Kapuściński wydał *Notes* w wieku lat 54, natomiast debiutował dwoma wierszami – *Pisanie szybkością* i *Uzdrowienie* – w wieku niespełna 17 lat w tygodniku „Dziś i jutro” (1949; rok później debiutował na tych samych łamach Zbigniew Herbert). Oprócz dwóch samodzielnych tomów, opublikowanych w Polsce (*Notes*, 1986 i *Prawa natury*, 2006), a także *Wierszy zebranych* (2008), w roku 2004 ukazało się we Włoszech dwujęzyczne, polsko-włoskie wydanie wierszy wszystkich, *Taccuino d'appunti*, w przekładzie Silvano De Fantiego. We wrześniu 2007 r. wyszedł w Mińsku tom *Wiertannie/Wozwraszczenie* – 50 wierszy w wyborze Inny Demid i Krystyny Kalinowskiej w językach białoruskim i rosyjskim, a w październiku ukazał się w Kanadzie wybór angielskojęzyczny – w naszych tłumaczeniach. Rok później wiersze zebrane ukazały się także w edycji polsko-hiszcpańskiej (*Poesia completa* w przekładzie Abła A. Murcii Soriano).

Tom wierszy wybranych *I Wrote Stone* doczekał się kilku omówień. Recenzent dodatku o książkach w „Los Angeles Times” zauważył, że wielkie światowe wydarzenia, opisane lirycznie w prozie Kapuścińskiego, w poezji nabierają uniwersalnego znaczenia. *Te wiersze w niewielu liniijkach potrafią uchwycić wrażenia, które wymagają przeprowadzenia dowodu o rozmiarach książki*” (Nick Owchar, *Kapuściński... poeta?*, 29 marca 2008 r.). Recenzent „Bookslut” Andrew Wessel pisał: *Na początku czytamy te wiersze jako dodatek do jego innych prac, jako teksty wypełniające przestrzeń pomiędzy tekstami dziennikarskimi, w których wchodzi on w nieco inny dialog na tematy uniwersalne, jak pytania o sens życia i śmierci. Ale szybko się okazuje, że Kapuściński, poza jedynie dokumentowaniem rzeczywistości, stawia pytanie o przeznaczenie* (październik 2008 r.).

W podobnym tonie pisała o tej liryce Joanna Kisiel w obszernym szkicu *Ja – Inny. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego*:

Poezja autora „Praw natury” to skromne uzupełnienie, dopowiedzenie, swoisty margines zasadniczego dzieła pisarza, ale także margines trudny do przecenienia, starannie przygotowany, dojrzały i mądry, który niesie ze sobą obietnicę poznania innej twarzy autora „Podróży z Herodotem”. (...) Liryczne świadectwo poznawczej niepewności wobec rzeczywistości zewnętrznej skutkuje przeniesieniem uwagi w stronę poszukiwań uniwersalnych metafor ludzkiego życia. Skoro esencja świata wymyka się celnemu rozpoznaniu, pozostają diagnozy egzystencjalne, skondensowane w postaci poetyckich obrazów.

W innym miejscu czytamy w tym znakomitym tekście: *Kiedy Kapuściński na dalszy plan odsuwa faktograficzną funkcję literatury, w pisaniu poezji odnajduje szansę odkrywania innego siebie. Na oddanego pasji spotkania z ‘innymi’ autora i w tym wypadku czeka frapująca przygoda. ‘Ja – Inny’, rozpoznawany wciąż na nowo w lirycznym błysku esencjonalnej refleksji lub w zapisie emocjonalnego klimatu umykającej chwili, warunkuje i podsyca proces tożsamościowy. Przed lustrem poezji pytanie o tożsamość podmiotu wydaje się nieuniknione ([w:] „Życie jest z przenikania...”. *Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Bogusław Wróblewski, PIW, Warszawa 2008).*

Pomimo powodzenia na rynku północnoamerykańskim, a wcześniej znakomitego przyjęcia wierszy we Włoszech (wspaniałe recenzje i międzynarodowa nagroda poetycka Premio Napoli za polsko-włoską edycję wierszy zebranych), poezja Kapuścińskiego była mało znana poza Polską.

W kraju autor *Buszu po polsku* był postrzegany przede wszystkim jako reporter, korespondent wojenny, dziennikarz, prozaik; wzbudzał uznanie jako fotograf, natomiast bardzo rzadko przywoływano to słynne nazwisko w kontekście rozważań o poezji. Gdy po sukcesach *Cesarza* i *Szachinszacha* pisarz wydawał pierwszy skromny tomik wierszy, na pytanie o powody takiej decyzji odpowiadał, że zdecydował za niego stan wojenny w Polsce. Po grudniu 1981 r. podzielił los setek polskich dziennikarzy – stracił pracę w tygodniku i możliwość zagranicznych wyjazdów. Nie mogąc podróżować i pisać reportaży ze świata, zaczął bardziej intensywnie eksplorować swój świat wewnętrzny i bogaty zbiór książek w domowej bibliotece. Wrócił do poezji i równolegle zaczął uprawiać „poetykę fragmentu”, gromadząc zapisy do *Lapidariów*. Wiersze pisane wtedy i w poprzednich czterech dekadach w starych zeszytach, złożyły się na tomik *Notes*.

Do opublikowania tomu namówił pisarza Krzysztof Karasek, ale odradził mu druk kilkunastu liryków, utrzymanych ponoć w stylu *Menuetu z pogrzebaczem* Stanisława Grochowiaka. (Kapuściński w przypiływie emocji zniszczył te utwory). Karasek pisał w recenzji wewnętrznej dla wydawnictwa Czytelnik: *W poezji zostaje obnażona ważna strona osobowości Kapuścińskiego. Nie ujawniona. Zatajona czasem. Ludzka. (...) Tylko osobowość, która chce się objawić, czuje niedosyt form i kształtów, w które się wciela, tylko taka podejmie ryzyko. Tylko ryzyko jest bowiem pisarstwem (...) Wymaga niezwyklej odwagi, by raz jeszcze rzucić na szalę swój autorytet i raz jeszcze zadebiutować – jako poeta* ([w:] R. Kapuściński, *Notes*. Warszawa 1986, skrzydełko obwoluty).

Trudno się z tą intuicją nie zgodzić – pisała w przywoływanym już szkicu Joanna Kisiel. – *To nie poszukiwania artystowskie, nie eksperyment formalny i nie ćwiczenia warsztatowe w cyzelowaniu języka są motorem poetyckiej twórczości Kapuścińskiego. U jej podstaw tkwi głęboki wewnętrzny przymus. Pragnienie osobowości, by urzeczywistnić się i ujawnić, tworzy energię wierszy autora „Notesu”. Po dwudziestu latach ten sam przymus doprowadził do publikacji jego drugiej i ostatniej książki poetyckiej.*

Prawa natury nie stanowiły już zaskoczenia, nie budziły pytań o sens wkroczenia słynnego w świecie reportera na nieprzetartą poetycką ścieżkę. Pisarz mówił w licznych wywiadach o wielkim znaczeniu poezji w jego twórczości. Nie była to zatem literacka prowokacja pisarza uprawiającego mało znany w Polsce gatunek „personal non-fiction”, a naturalna kontynuacja drogi twórcy postrzegającego swoją rolę w literaturze całościowo. Reporter był poetą z ducha i praktyki pisarskiej, co wyrażało się w traktowaniu swojej obecności w tekście: narracja w pierwszej osobie liczby pojedynczej, ukazywanie siebie jako jednego z bohaterów relacji, dyscyplina językowa, syntetyzowanie doznań. Doskonalił te umiejętności w Afryce, przy dalekopisach. Tam się uczył pisać teksty na jedną kartkę. Każde słowo kosztowało pół dolara. Przez długi czas był jedynym polskim dziennikarzem, zapewne także jedynym polskim poetą na kontynencie afrykańskim. Praca korespondenta PAP była więc szkołą zwięzłej formy. Recenzentka „Financial Times”, Michela Wrong, nazwała Kapuścińskiego *poetą, który przez przypadek został reporterem PAP* (w omówieniu *Hebanu*, gdy ukazał się po angielsku pod tytułem *The Shadow of the Sun*).

Niezwykłe połączenie dystynkcji poetyckiej i talentu reportera spowodowało, że Ryszard Kapuściński był pisarzem niezwyklej, autorem prozy faktograficznej urzekającej poetyckim pięknem, a jednocześnie wrażliwym poetą. Przez pół wieku przekraczał niezliczone granice na mapach, ale i granice reportażu, podnosząc go do rangi sztuki. U kresu zbyt krótkiego życia mógł mieć świadomość, że przetrwa w drugiej arce Noego – pamięci potomnych. A jednak nigdy nie wyraził takiej myśli wprost, z wyjątkiem przejmującego wiersza, zaczynającego się od słów: *Przetrwa ten, kto stworzył swój świat...*

Zacznął od poezji i nigdy z niej nie zrezygnował. Poezja była dla niego skarbcem szlachetnego kruszcu słowa. Fragmenty *Hebanu*, *Wojny futbolowej*,

Lapidariów to gotowe wiersze i poematy prozą. Wyjaśniał w *Lapidarium II: Potrzebuję poezji jako ćwiczenia językowego; nie mogę z poezji zrezygnować. Wymaga ona głębokiego skupienia nad językiem, i to wychodzi na dobre prozie. Proza musi mieć muzykę, a poezja to rytm. On poniesie mnie jak rzeka. Jeśli rytmicznej wartości jakiegos zdania nie da się stworzyć, to je porzucam. Najpierw zdanie musi znaleźć swój wewnętrzny rytm, potem fragment tekstu, a wreszcie cały rozdział.*

Przed kamerą Piotra Załuskiego złożył podobną deklarację: *Nie wyobrażam sobie prozy bez uprawiania gdzieś na marginesie poezji. Poezja jest sztuką syntezy, skrótu, aforyzmu, wybiera to, co najlepsze, co najważniejsze, walczy z tym, co w prozie jest najgorsze – z przegadaniem, rozwlekłością.* (Druga Arka Noego, 2000). Napisanie dobrego wiersza było dla niego najlepszą nagrodą za dosłownie herkulesową harówkę nad słowem. Doceniał wysiłek współników w twórczym dziele – innych pisarzy, a także ceniał tłumaczy, na równi z pisarzami. Powtarzał często, że *światowa literatura tylko w połowie pisana jest przez autorów. W pozostałej części tworzą ją tłumacze. Za każdym razem, gdy ukazywały się w jakimś kanadyjskim lub amerykańskim piśmie nasze przekłady jego wierszy, dzwonił, aby „podziękować za trud tłumaczenia”.*

Ryszard Kapuściński był także tłumaczem kultur. Jego poezja, w zderzeniu z innymi kulturami i językami, nabierała nowych znaczeń, przechodząc od pewnego rodzaju meldunków z pola egzystencjalnych zmagania z własnym Ja, przeglądającym się jak w lustrze w istnieniach osobnych, dalekich i nieznanymi z polskiego, a nawet europejskiego doświadczenia losach, aż po namysł nad jednością i niepowtarzalnością ludzkiej egzystencji. Nawet tłumacz świata mógł być czasami na tyle bezradny, że nazywanie, tłumaczenie sobie zjawisk i stanów ducha swego i bliźnich możliwe było tylko w wierszu. Własne wiersze pisał niezależnie od reportaży, zawsze pochylony nad człowiekiem, jego intymnym światem, bez względu na szerokość i długość geograficzną, kolor skóry i rodzaj wyznawanej wiary.

Reporter-poeta podróżował po świecie – i światach Innych – i z właściwą mu przenikliwością i empatią dostrzegał więcej niż koledzy – korespondenci wojenni i dziennikarze agencji. W podróżach towarzyszyły mu zawsze tomiki wierszy. Kupował je, o ile w krajach, w których się znalazł, istniały księgarnie. Mówił ze smutkiem o państwach afrykańskich wielkości Ontario, czyli trzy razy większych od Polski, nieposiadających ani jednej księgarni.

Nakład *I Wrote Stone* rozszedł się w Kanadzie i USA w ciągu roku. Był to sukces tym większy, że poezja autora *Cesarza* była tu prawie nieznaną – poza kilkunastoma przekładami, jakie opublikowaliśmy w czasopismach, m.in. w „The New Yorker”, „Books in Canada”, „Alphabet City”, „Exile”. Pisarz był przez nas na bieżąco informowany o kolejnych tłumaczeniach i publikacjach w anglojęzycznych periodykach, o wnikliwej, uważnej pracy redaktorów kanadyjskiego tomu, czczących z tłumaczami odcienia sensów – aby wiersze „reportera świata” jak najmocniej ulokować w angielszczyźnie – i bardzo się cieszył z możliwości dotarcia ze swoją poezją do angielskojęzycznego czytelnika. Rozmawiał z wydawcą Danem Wellsem, wielbicielem jego reportaży, któremu daliśmy telefon pisarza, aby na własne uszy przekonał się, że Kapu-reporter i Kapu-poeta to jedna i ta sama osoba... Kanadyjski wybór ukazał się już niestety po śmierci pisarza – w 11 lat po naszych wspólnych, poetycko-magicznych peregrinacjach z pisarzem po Toronto.

Spędziliśmy wtedy cały dzień i spory kawałek nocy, włócząc się niespiesznie po torontońskich pasażach i ulicach niczym trójka Benjaminowskich flâneurów („*Le flâneur* – spacerowicz, ten, który się przechadza po ulicach miasta, kto patrzy, rozmyśla, ma w sobie coś z perypatetyka i coś z reportera”, *Lapidarium VI*). Zdaniem Ryszarda przypominaliśmy trójkę bohaterów *Ulisesa* – Leopolda i Molly Bloom oraz Stefana Dedalusa, peregrynujących dzień cały i kawałek nocy po Dublinie. Wywiązała się wtedy rozmowa o Macieju

Słomczyńskim, kongenialnym tłumaczem *Ulissesa*, którego ojciec, Amerykanin Merian Cooper, był współtwórcą Eskadry Kościuszkowskiej i wraz z 20 amerykańskimi lotnikami walczył skrzydło w skrzydło z Polakami w wojnie polsko-bolszewickiej. Rozmawialiśmy też o marzeniach małego Ryśka o zostaniu lotnikiem, o „bziku podróży” i blisko 500 wylotach z Warszawy oraz tysiącu startów z innych lotnisk; o Amelii Earhart, która w roku urodzin Ryszarda jako pierwsza kobieta przeleciała samotnie nad Atlantykiem; o widokach z samolotu nocnego Rzymu i europejskiego „banana” świateł; o *Ziemi, planecie ludzi* i „desancie” – de Saint-Exupérym.

Rozmowę o lataniu rozwinęliśmy w „skrzydlate słowa”, wymyślone przez Georga Büchmanna po lekturze *Iliady* i *Odysei*, gdzie roi się od lotnych, uskrzydłonych słów – suponując, że *Lapidaria* przypominają niemiecki zbiór-kolekcję cytatów pt. *Geflügelte Worte* z 1864 r. Ryszard dodał do tej „uskrzydłonej” uwagi, że polska prasa nadużywa skrzydlatych słów w tytułach i jest to pozostałość po cenzurze, gdy w powszechnym użyciu była aluzja i metafora.

W dziś już nieistniejącej księgarni przy Yorkville i Avenue St. zdjęj z półki wznowienie wyboru poezji W. H. Audena, swego ulubionego poety, „jednego z największych pisarzy dwudziestego wieku” – jak powiedział. Przeczytał nam na głos *Epitafium dla tyrana*, dwa razy powtarzając zdania: *When he laughed, respectable senators burst with laughter, / And when he cried the little children died in the streets* (w wolnym tłumaczeniu: *Kiedy się śmiał, czcigodni senatorowie wybuchali śmiechem, / a kiedy płakał, małe dzieci umierały na ulicach*). Potem sięgnął po *Books of the Century* – wydane przez Bibliotekę Publiczną Nowego Jorku zestawienie 150 tytułów książek, które miały wpływ na obraz minionego wieku – wraz z krótkimi charakterystykami, pośród których znalazły się dwa tytuły polskich autorów, zapisane w języku oryginału: *Traité de radioactivité* Marii Skłodowskiej-Curie oraz *Cesarz*. W uzasadnieniu wyboru Elizabeth Diefendorf pisała: *Ukazanie się po angielsku „Cesarza” postawiło Kapuścińskiego w czołówce Nowego Dziennikarstwa, razem z tak głośnymi pisarzami jak Norman Mailer, Truman Capote i Bruce Chatwin.*

Autor *Gdyby cała Afryka* w warszawskiej pracowni zgromadził sporą bibliotekę poetycką. W zasięgu ręki, tuż obok biurka piętrzą się na półkach i długim stole tomiki i antologie poezji. Pod schodami na antresolę wisi jego ulubiona fotografia – dwa samotne żdźbła trawy, wystające spod śniegu. *Zrobiłem ją w czasie podróży do Rosji* – powiedział Magdzie Szymków. – *Nic prawie na niej nie ma, ale niczego więcej nie potrzeba. Tu jest wszystko* ([w:] *Dałem głos ubogim. Rozmowy z młodzieżą*, Znak, Kraków 2008). Gdy zapytaliśmy pisarza, co by chciał widzieć na okładce tomu, zasugerował to zdjęcie.

W osobnej teczce starannie przepisane przekłady wierszy. Autor *Jeszcze dzień życia* tłumaczył na własny użytek twory ulubionych poetów – wspomnianego Audena, Roberta Lowella, Ezry Pounda, Thomasa S. Eliota. Zgłębiał filozofię i krytykę literacką, antropologię kultury i mity greckie, a jednocześnie był koneserem poezji Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza, Kazimierza Hoffmana i Janusza Szubera.

Ryszard Kapuściński opowiadał nam, jak podczas samotnych wieczorów pod rozgwieżdżonym niebem Sudanu czytał zabrane ze sobą z Polski wiersze znanego wtedy tylko nielicznym wybitnego poety z Sanoka. Tę wyprawę zapowiedział w liście z 14 stycznia 1999 r. Pisał m.in.: *Droży moi Diano i Marku, (...) Przede wszystkim bardzo, bardzo dziękuję za wspaniałą prezentację w „Books in Canada”. Byłem wzruszony i przejęty, kiedy zobaczyłem numer Waszego pisma z tymi tak ważnymi i ciepłymi tekstami na mój temat. Podobają mi się bardzo Wasze tłumaczenia dalszych tekstów i cieszę się, że część z nich została przyjęta do „Alphabet City”! Brawo! Dziękuję za te Wasze cudowne inicjatywy. (...) Moi Droży! Za kilka dni wyjeżdżam na cztery miesiące do Afryki, tym razem – w górę Nilu przez Egipt i Sudan: to będzie*

jednym z tematów mojej przyszłej książki. Ten rok – to zbieranie materiału, a przyszły – pisanie. Planuję powrót w końcu kwietnia br. Tymczasem ściskam Was i całuję mocno, jeszcze raz dziękuję za wszystko, Wasz Rysiek.

Janusz Szuber przesłał nam skan pocztówki, jaką dostał w dwa miesiące później od pisarza, w kopercie ofrankowanej sudańskimi znaczkami: *Chartum, Sudan, 5 marca 1999. Drogi Panie Januszu! Przywiozłem ze sobą na Saharę Pańskie „Srebrnopióre ogrody” i teraz rozkoszuję się w ich życzliwym cieniu. Jakąż piękną poezję Pan pisze! Jak jej świetność sprawdza się tu, w tych innych światach i krajobrazach, tak różnych od tego co otacza Pana w Sanoku! Dzięki wielkie za te chwile zadumy i wzruszenia, które daje mi każde otwarcie Pańskiego tomiku! Pozdrawiam serdecznie, Ryszard Kapuściński.*

Po powrocie z Afryki pisarz głosił pochwałę tej poezji w telewizji, w filmie Macieja Orłosa o Sanoku.

Przypominamy ten epizod, bo świadczy o prawdziwej miłości, jaką darzył Kapuściński poezję i poetów, ale też o znajomości przedmiotu, fachowości i opanowaniu warsztatu poetyckiego, a także – warsztatu krytycznoliterackiego. Wyznał w jednej z rozmów z nami, że poza Szuberem nie pisał wtedy z Afryki do nikogo; nie miał nawet w zwyczaju dzwonić, nawet do domu. Uważał, że podróż wymaga całkowitego pograżenia się w obcym świecie, a jednak poruszony do głębi tą poezją odstąpił od żelaznej zasady.

Z Kapuścińskim długo rozmawialiśmy na różne tematy, lecz pisarz chętniej słuchał niż opowiadał – jego ciekawość, pasja innych ludzi, ich światów, fascynacji i obsesji była jego immanentną cechą. Często w rozmowach podkreślał nierozdzielność dwóch kondycji pisarskich: ciekawości faktów oraz uważności, właściwej poecie.

– Ja od poezji zaczynam dzień i kładę się do łóżka z tomikiem wierszy – powiedział nam w rozmowie telefonicznej na kilka dni przed pójściem do szpitala, z którego już nie wrócił. Zabrał tam ze sobą sześć książek, w tym epopeję narodową Adama Mickiewicza. Pytał żonę: – Czy zwróciłaś uwagę, że ile razy leżę w szpitalu, to czytam *Pana Tadeusza*? To jest taka piękna polszczyzna...

Ostatnią książkę, wydaną w kilka miesięcy po śmierci pisarza – *Lapidarium VI* – kończy wiersz Ezry Pounda *Wyspa na jeziorze*. Jest to symboliczne i wymowne zakończenie twórczości reportera z zawodu, a z ducha – poety. Celnie uchwycili tę cechę organizatorzy wystawy w torontońskim ratuszu zatytułowanej *The Poet of Reportage. Ryszard Kapuściński 1932-2007*. Na 30 planszach zilustrowano etapy życia, pisania i fotografowania „poety reportaży”. Współpracowaliśmy z kuratorkami wystawy – przedwcześnie zmarłą Izabelą Wojciechowską, opiekunką archiwum fotograficznego pisarza i red. Bożeną Dudko, jego sekretarką i archiwistką – tłumacząc teksty pod fotografami i omawiając to pisarstwo na wernisażu. Dzięki Instytutowi Książki i polskiemu MSZ wystawa była dotąd prezentowana w dziewięciu krajach na trzech kontynentach.

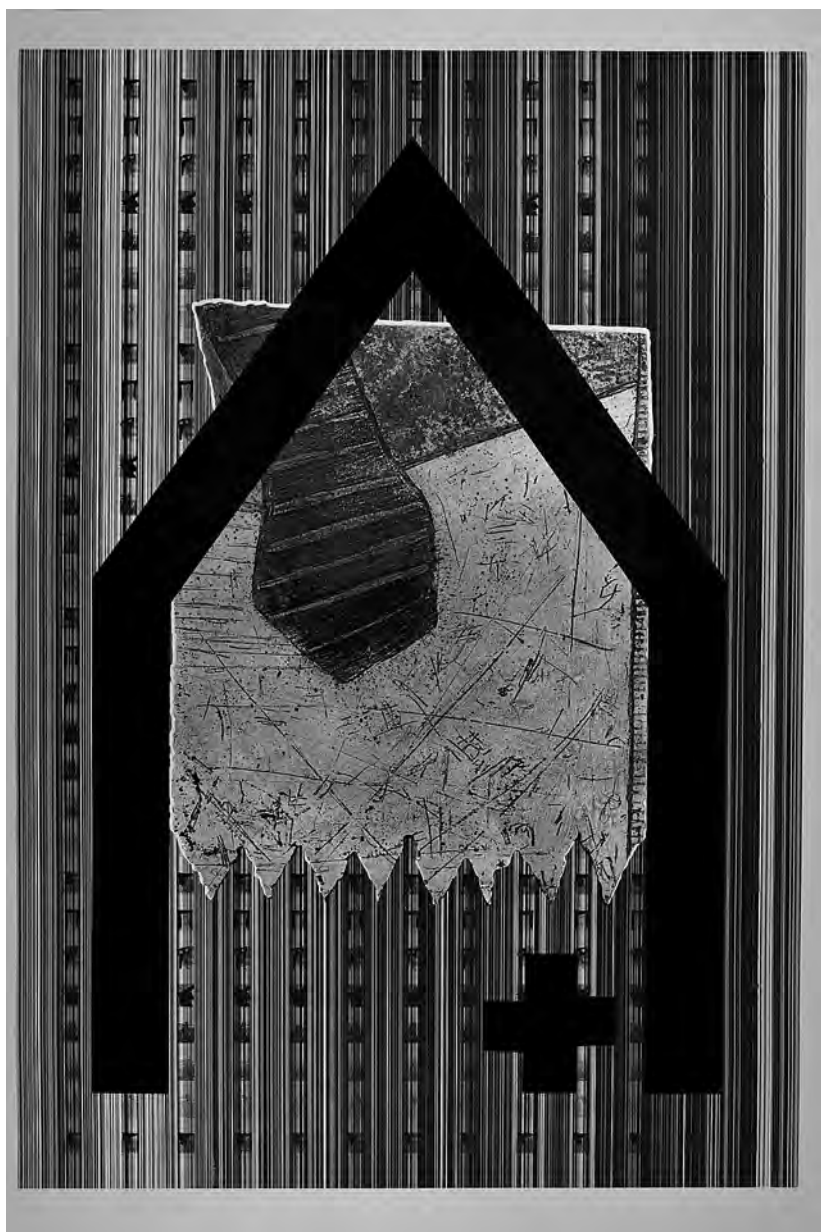
Tom, który dzisiaj trafia do czytelnika, ukazuje się w Wydawnictwie UMCS w Lublinie w koedycji z Polskim Funduszem Wydawniczym w Kanadzie. Dla tych oficyn Kapuściński poeta, i to po angielsku, nie stanowi żadnego zaskoczenia i nie powoduje uniesienia brwi, a jest prostą konsekwencją praktyki pisarskiej „tłumacza świata”, pojmującego swoją misję planetarnie, a nie zaściankowo. Wyznawał w wywiadach i na kartach *Lapidariów*, że bez tej miłości, poezji, nie mógł żyć i bez poezji nie wyobrażał sobie siebie w literaturze. Mamy nadzieję, że przykład Włochów, Hiszpanów, Białorusinów, ale i Kanadyjczyków, i Polaków, uznających i czytających Kapuścińskiego nie tylko jako wybitnego reportera, ale i wyjątkowego poetę – z ducha i praktyki – będzie hołdem złożonym Jego pamięci w roku 80. urodzin, 50. rocznicy

debiutu książkowego i 5. rocznicy udania się przez Ryszarda Kapuścińskiego w najdłuższą z wypraw...

Toronto, w maju 2012 r.

Diana Kuprel, Marek Kusiba

Zmodyfikowana i rozszerzona wersja posłowania tłumaczy do polsko-angielskiej edycji *Wierszy zebranych / Collected Poems* Ryszarda Kapuścińskiego w przekładach Diany Kuprel i Marka Kusiby, która ukazuje się w tym roku nakładem Wydawnictwa UMCS w Lublinie i Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie.



Andrzej Węclawski: *Wiadomość IV*, akwaforta, akwatinta, druk cyfrowy, szablon, 115 x 80 cm, 2011 r.

IRENA WYCZÓŁKOWSKA

Wiersze szpitalne

I.

Miałam polecieć na Rodos
bo słońce
piękne widoki
a znalazłam się gdzie indziej:
ta wyspa
nazywa się Szpital

Biało tu

mowa tubylców chrapliwa
urywana
to kaszel – takie miejscowe narzecze

II.

Piszę ze Szpitala do kolegi:
jutro czeka mnie brontoskopia.
A on się dziwi: Ireno, odpowiada, o ile wiem,
to jest obserwacja piorunów!
No tak, oczywiście, jak zwykle przekręcam obce słowa
– bron-cho-sko-pia!
Ale to prawie to samo: obserwacja
gromu z jasnego nieba.

III.

Dłonie

Mężczyzna z sąsiedniego łóżka opowiada
że pan S. w ostatnich chwilach
przyglądał się i przyglądał
swoim dłoniom
jakby je chciał pamiętać
po śmierci

jakby wierzył że aby żyć bezcieleśnie
trzeba ciało przechować w pamięci
niczym w szklanej trumnie

a może tak patrząc i patrząc
chciał im dodać siły
na ten ostatni uścisk
lekki ledwo wyczuwalny
na który nikt już nie czekał

Bluzka w niebieskie paski

Od dawna tej bluzki nie noszę, choć taka ładna.
Nie wypłowiła, nie jest za mała lub zbyt obszerna.

Taką samiusieńką miała na sobie kobieta,
którą widziałam w telewizji – nadjeżdżał czołg,
stała wsparta o płot, zasłaniała dzieci.

Wybuchła pustka.

To było niedawno,
i nie na końcu świata, blisko.
Taka sama bluzka.

Kresy

Tu kurhan. Tam mogiłka. Tęczowy strumień ku niebu.
Jeleń, który się rozrósł między drzewami,
wilki na wysokiej skale. Chatynka. Bałajka, wąsy.
A wszystko to na kuferku z blaknącym obrazkiem,
sprzedanym na targu staroci za grosze
– razem z tym, co się niegdyś udało przywieźć stamtąd,
a czego zmarli nie zabiorą już w dalszą drogę,
bo to w niebie są oryginały.

Irena Wyczółkowska

IZAAK BASZEWIS SINGER

Morderca

(Szkiec)

1

Wszyscy go znali, jakkolwiek nikt w Bałtowie z nim nie rozmawiał, a i on także do nikogo się nie odzywał. Marian Skiba miał za sobą ośmioletnią odsiadkę w kryminale za zamordowanie siksy – swojej narzeczonej Zochy, którą nakrył na amorach z urzędnikiem magistratu.

Marian był rybakiem. Po wyjściu z lubelskiego więzienia na wolność powrócił do dawnego fachu. Nieopodal Bałtowa znajdował się staw bogaty w karpie, szczupaki i liny. Należał do dziedzica, który za opłatą zezwalał rybakom na połowy.

W czwartek przez cały dzień i w piątek do południa Marian stał na rynku z balią żywych ryb. Nie można się było z nim targować, ponieważ w zasadzie w ogóle nie mówił. Mruczał tylko coś pod nosem, podając cenę. Żądał nieco mniej niż konkurencja i najczęściej sprzedawał cały połów. Czasami, kiedy ryb było więcej niż klientów, handlarze obniżali ceny, ale nie Marian. Mówiono, że wypuszcza ryby z powrotem do stawu.

Marian dostał w spadku położoną niedaleko katolickiego cmentarza chałupę, w której mieszkał samotnie. Z czasem otoczył ją płotem, żeby czeladnicy od krawca i terminatorzy od szewca, przychodzący w szabat po czuleniu pospacerować w lesie ze służącymi i szwaczkami, nie mogli podkraść się pod okna. Miał u siebie psy, koty i papugę, a w szklanym słoju pływały złote rybki. Na ścianie wisiała dubeltówka, szabla, pistolet oraz wypchana głowa dzika.

Marian Skiba – niski, krępy – miał kanciastą głowę osadzoną głęboko na ramionach, niemal bez szyi. Nad niskim czołem wyrastała szczeciniasta płowa czupryna. Miał czerwoną twarz, zadarty nos o szerokich nozdrzach i podkrążone, żółte oczy, bez brwi – jak u mopsa. Kiedy wyszedł z więzienia, ksiądz posłał po niego, z zamiarem zbliżenia go do Kościoła. Zacytował mu Biblię o Bogu miłosiernym, będącym litościwym dla wiernych, którzy zgrzeszyli, lecz Marian odpowiedział krótko:

– Boga nie ma – i tak zakończył dysputę.

Owdowiała gojka, swatka Tekla Chałupek, próbowała nakłonić go do ożenku z pewną wiejską dziewczyną, zupełną sierotą. Marian bez mrugnięcia okiem przerwał kobiecie wywód, dodając:

– Nie chcę się żenić.

– Mężczyzna potrzebuje żony!

– Nie jestem mężczyzną.

– A kim jesteś?!

– Mordercą.

Od tamtej chwili wszyscy go unikali. On także przemyczał niezauważony.

Nie chciał mieć nic wspólnego nawet z innymi rybakami. Gdy rozstawiali sieci na jednym brzegu, on odchodził na drugi. Zaczęto szeptać, że żyje z diablicą. Chłopcy, którzy przeskakiwali płot i zaglądali w okna chałupy Mariana, zawsze widzieli go, jak siedzi na pieńku i reperuje sieci. Jadał, jak się wydaje, wyłącznie ryby, ponieważ w sklepie nigdy nie kupował żywności. Nauczył swoje psy zabawy z kotami. Te z kolei tresował, żeby nie polowały na ptaszki. Paweł Dymniak, listonosz, który przyniósł raz Marianowi list wysłany z więzienia, gdzie ten kiedyś siedział, zaklinał się, że widział u niego psa chodzącego z kotem na grzbiecie, a na kocie siedział żółty ptaszek. Mieszkańcy miasteczka doszli do wniosku, że Marian jest czarownikiem.

Tak naprawdę rybak oswojąc zwierzęta nauczył się od tresera niedźwiedzi, z którym siedział w jednej celi. Współwięzień nazywał się Stach. Zabił łobuza, który wyciągnął mu z kieszeni miedzianą sześciogroszówkę. Stach karty umiał rozkładać niczym Cygan. Uczył mówić kruka, który wlatywał przez zakratowane okno do celi. Ale sławę zyskał dlatego, że potrafił czytać w myślach oraz telepatycznie wydawać polecenia zwierzętom, które zawsze robiły to, czego od nich zażądał. Stach opowiadał Marianowi, że budzi się w środku nocy i pewna jego część, dusza, oddziela się od ciała. Ten drugi Stach widzi, jak ten pierwszy leży bezwładnie na pryczy. Duch, czy cokolwiek by to było, wylatuje z więzienia, unosi się nad uliczkami Lublina, a nawet nad rzekami, polami i lasami daleko od miasta. Stach pozostawił na wolności ukochaną. Karola była cyrkówką, połykała ogień i noże, stawiała na beczce i turlała ją po linie, wdrapywała się po śliskim drewnianym słupie, dla utrudnienia wysmarowanym mydłem. Stach co noc wędrował na spotkanie z Karolą i kochał się z nią.

Teraz, na wolności, Marian Skiba próbował tego wszystkiego, czego nauczył go Stach. Co prawda, nigdy nie udało mu się latać nocą, chyba że we śnie, ale dokonywał cudów ze stworzeniami. W myślach wydawał komendę, aby Burek zaszczekał trzy razy i kundelek robił, co mu pan nakazał. Rzucił myśl: „Niechaj Lizaczka polize psa koło uszu” i kotka także wypełniała polecenie. Kiedyś do Bałtowa przyjechał wędrowny cyrk i Marian obejrzał wszystkie ich przedstawienia. Od jednego z artystów odkupił parkę ptaków z gatunku papug, ale nie większych niż wróble. Samczykowi nadał imię Stach, a samiczce Karola. Ptak umiał już mówić, ale Marian nauczył go nowych słówek, a nawet początku piosenki. Zrobił parce gniazdo, zaś samiczka wyścieliła je sianem i liśćmi, i niebawem zniosła do niego jajeczka, które zaczęła wysiadywać. Marian zrobił z drutu dużą klatkę dla rosnącej rodziny.

Karola nie wykazywała chęci do nauki. Za to Stach łapał wszystko w mig. Bardziej się też przywiązał do Mariana niż jego żona. Siadał mu na głowie, świergotał, szczebiotał i ciągnął delikatnie za płatek ucha, szepcząc jakieś sekrety. Kiedy Marian reperował sieci, Stach siadał mu na wskazującym palcu prawej ręki i wykonywał akrobacje, wymuszane ruchami palca. Marian był całkowicie pewien, że ptak mu nie ucieknie, więc latem, gdy sprzedawał ryby na rynku, sadzał go sobie na ramieniu.

2

Stach zaczął okazywać więcej czułości Marianowi niż swoim samiczkom. Lekceważył je i inne samce, swoich synów i wnuków. Z dnia na dzień stawał się coraz bardziej zazdrosny o swojego pana. Ten jakże niewielkich rozmiarów ptak prowadził wojnę z dużą, starą papugą. Nie cierpiał, kiedy Marian głaskał kota lub pieszczotliwie tarmosił psa. Zaczynał wtedy kwilić

przenikliwym głosem, aż trudno było uwierzyć, iż wydobywa się on z gardła takiego małego stworzonka. Co dziwne, nie tylko inne ptaki, ale nawet kotka i psy bały się Stacha i jego opryskliwych ostrzeżeń. Czasami, gdy uderzał w wysokie tony, papuga w klatce przechylała głowę z zakrzywionym dziobem na jedną stronę i zdawało się, że w jej złotym oku jawią się pytania: Co się z nim dzieje? Co on wykrzykuje? Kotka włąziła pod łóżko. Psy, podkuliwszy pod siebie ogony, kryły się w kącie. Kiedy Stachowi coś się nie podobało – zaczynał fruwać, tam i z powrotem, z dzikim impetem uderzając o ściany, okienne framugi i przeklinając w ptasim języku. Próbował nawet dziobać inne stworzenia. Kiedyś w nocy, gdy Marian, przebudziwszy się, nie mógł ponownie zasnąć, przyszła mu do głowy dziwna myśl, że dusza jego narzeczonej Zochy znajduje się w Stachu. Mimo upływu lat nie zapomniał o niej, ani miłości, jaką mu początkowo okazywała, ani jej ciętego języka, a także tego zawodzenia, które wydawała z siebie, gdy on – z siekierą w ręku – wyważywszy drzwi od drewnianej komórki, przyłapał ją leżącą z ruskim amantem. Marianowi zaczęło się wydawać, że słyszy jej głos w Stachu. Miłość tego ptaka do niego nie była czymś naturalnym. Zocha wybaczyła mu, Marianowi, zadany gwałt i wróciła do niego z tamtego świata...

Odtąd rybak niekiedy wołał na ptaka Zocha. Zazwyczaj trochę trwało, zanim Stach nauczył się nowego słowa. Ale tym razem, jak tylko Marian wypowiedział to imię, ptak zaraz wyraźnie i zrozumiale je powtórzył.

Wydaje się, że Zocha siedząca w ptaku postanowiła pozbyć się wszelkiej konkurencji. Pies Burek zdechł przedwcześnie. Pewnego dnia przestał jeść. Zaczął gryźć własnego pana. Stoczywszy walkę z jeżem, wrócił do domu z pyskiem całym w kolcach. Marian chciał mu je powyciągać, ale kundel nie pozwolił mu na to, ujadając w przedziwny sposób. Wydawszy z siebie ostatni skowyt, padł martwy. Nazajutrz inny pies wydostał się przez furtkę i zaginął. Marian szukał go przez kilka dni, ale zwierzak przepadł jak kamień w wodę. Któregoś dnia kotka Lizaczka, usiadłszy na okiennym parapecie, między doniczkami z kwiatami, zwinęła się w kłębek, ale kiedy potem Marian chciał jej dać jeść, nie zjawiła się już. Zniknęła. Parę tygodni później umarła papuga. Pewnego piątku o brzasku Marian usłyszał głośne dźwięki dochodzące z klatki, gdzie Stach ze swoimi dziećmi, wnukami i prawnukami sypiał w nocy. Klatka przykryta była szalem, który Zocha zostawiła Marianowi w spadku. „To dziwne” – pomyślał. Ptaki zazwyczaj zachowują się spokojnie, dopóki jest ciemno. Podniósłby się z posłania i zobaczył, co się tam dzieje, ale był tak zmęczony sprzedażą ryb poprzedniego popołudnia, że głowa jak kamień sama leciała mu na poduszkę. Gdy nastał dzień i Marian się obudził, pierwsze co przykuło jego uwagę, to głucha cisza panująca w klatce. Zerwał się z posłania. Wszystkie ptaki w klatce leżały martwe. Na żerdce siedział Stach i przyglądał się zwłokom. Miał zakrwawiony dziób. W klatce pełno było piór i puchu. Stach zabił całe swoje stadko.

– To zemsta Zochy – burknął Marian.

– Morderca! – zawołał.

Ptak, wyfrunąwszy z klatki, znowu zaczął latać, wrzeszcząc ludzkim głosem, uderzał w szyby, gzymsy, sufit. W ataku furii, trzepocąc się, zwichnął sobie jedno skrzydło. Rybak próbował je później nastawić, ale ptak pozostał kaleką.

Od tej chwili Marian nie przygarnął już więcej żadnego stworzenia. Ptaka zamknął w klatce na osiem tygodni, na wzór własnej ośmioletniej odsiadki w więzieniu, jaką odbywał za zbrodnię. Później, uchyliwszy ptasią karę, Ma-

rian wypuścił go na wolność, ale ptak nie był już sobą. Cały dzień wystawał na sklepieniu klatki z opuszczonymi skrzydłami, z przekrzywionym łebkiem, nie słyhać było najmniejszego pisku. Marian mówił do niego, ale Stach w ogóle nie reagował. Wyciągał do niego palec, jednak ten nawet nie ruszał się z miejsca. Marian nie widział więcej, żeby jadł, pił, czy czyścił piórka. Wydawało się, że ptaka dzień i noc dręczą ponure myśli.

Sam Marian też się zmienił. Do tej pory nigdy nie słyszano, żeby pił. Teraz kupował w szynku spirytus, zabierał go do domu i opróżniał butelkę. Rybacy śmiali się z niego, rozpowiadali, że próbuje łowić ryby w dziurawe sieci. Towia – stróż nocny – widział go, jak szedł w środku nocy, zataczając się i gadając sam do siebie.

Marian tymczasem udał się do miejscowego nauczyciela, Lipy Pewznera, żeby ten napisał mu list do naczelnika lubelskiego więzienia z pytaniem o Stacha, mordercę – czy jeszcze tam siedzi, a jeśli wyszedł, to gdzie przebywa. W trakcie dyktowania pisma Marian nagle splunął i wyszedł.

W któryś czwartek nie pojawił się na rynku. Jeden z rybaków poszedł sprawdzić, co się z nim stało. Okienne były pozamykane. Rybak zastukał do drzwi, lecz nikt nie odpowiadał. Wyważył drzwi i zobaczył, że Marian wisi na haku pod sufitem, pod stopami leżała przewrócona ława. Na głowie wisielca, wplątany we włosy, siedział Stach – ptak był martwy.

z jidysz przełożył *Mariusz Lubyk*

Opowiadanie ukazało się w nowojorskim miesięczniku „Di Cukunf” w styczniu 1972 r.



Andrzej Węclawski: z cyklu *Alfabet znaków XXXV*, akwaforta, akwatinta, szablon, 116 x 76 cm, 2011 r.

Droga do latarni

1.

Stary koszykarz lub handlarz bronią nerwowo przełykał płatki.

Nie miał trzeciego oka. Śledził słoneczne burze: 14:45, 14:45,
musimy zdążyć, inaczej ona puści się z Milo.

Kiedy dojechaliśmy na miejsce, czekała na niego kobieta
ze smutnym bernardynem.

Olbrzym przewrócił z wrażenia stragan z włoską kapustą.

Ja pojechałem dalej do Pani M. w Horsens, a potem

zaopatrzone w latarkę i prowiant dotarłem

pieszo do latarni na skałach.

Leżałaś piętnaście metrów za trzecim pomostem.

2.

Zbliżała się pora zbierania datków dla wdów po chłopcach z „Sundu”.

Wdowy uaktywniały się raz w roku. Chłopcy zamienili się w morską
sól.

*– Przyznaj się, dlaczego tyle Ciebie nie było, o czym rozmawialiście
z panią M.?*

Byłaś zawsze wyczulona na jej punkcie. Przecież to obiekt w sweterku
własnej roboty. Syntetyk z domieszką bawełny, w kolorze zachodzącego
słońca. Coś nie-do-pokochania...

– Pani M. przeklinała. Ma problem z nowojorskim meczetem...

– Czy to wszystko? A jej ostatnia skrobanka?

3.

Pierwszy pomost był obcym terytorium. Stamtąd rzucono kamieniami.

Wrogiem numer jeden były kormorany.

Potem kopenhaskie feministki.

Ekolodzy pojawiali się w stanie nieważkości.

– Dlaczego oni tak nienawidzą niedźwiedzi?

– Może Grenlandia dała im w dupę... Pewnie tam nigdy nie nocowali.

– Są niebezpieczni, uważaj na nich.

– Przebiorę się kiedyś za orła.

Na koniec rozbijano butelkę. Zero przesłania. Szkło nie płynęło szlakiem
tankowców.

4.

Wymijanie. Udawanie, że kula ziemiska znajduje się na wysokości starych
iglaków. Latające dywany. Wzrok goryla.

Niepewność.

– Co się kurwo tak patrzysz?

– *Znajdę cię, nawet jak nie zdążę zejść na dół, znajdę cię.*
Woda wyrzucała przedmioty. Czaszki. Odpady.
– *Spójrz, zdaje mi się, że tam pali się ogień.*
Może to ten sam człowiek. Ci sami ludzie.
Z pierwszego pomostu.
Ogień wędrował. Zbliżał się nieustannie.

Chrobot Duńczyków

Za oknem sanie bez dzwonków. (Przespałem
40 lat!) Królowa Śniegu... Zero wisielca i słoniny

dla ptaków. Świat przeinterpretowany? (Kaszel...)
Małe żuki, które zaległy się

pod paznokciami.

Boeing 737

Podglądaliśmy jak zniknął w szarej chmurze
(Każdy z nas chciałby zrobić coś podobnego.)

Wzmocnione techniki przesłuchiwania

Tom Cruise dopiero w wieku 39 lat zdecydował się wyprostować i
wyrównać zęby! „People” uznało Jennifer Lopez za najpiękniejszą
kobietę świata.

Mieszanie grzybów z alkoholem powoduje, że skóra zamienia się
w opryskaną chemikaliami stonkę. Czy pamiętacie żuczka kolorado?
Niestety. Ale... nie każda z nas ma figurę klepsydry.

Figura klepsydry to szerokie biodra, proporcjonalne do wąskiej talii i
wielkiego biustu. A jak coś takiego się Tobie nie zdarzy, nie
będziesz miała szans na sukienki z paskiem i nie zostaniesz
zatrudniona w filmie o zaburzeniach osobowości Angeliny Jolie.
Angelina waży 45. Spadły dwie awionetki z Polakami.

Tom Cruise dopiero w wieku 39 lat zdecydował się wyprostować i
wyrównać zęby. W 2002 roku podczas premiery filmu Space Station
3-D aktor z dumą prezentował aparat ortodontyczny. I co teraz?
Pomnik Jezusa Króla Polski? Znamy techniki przesłuchań, jakim
poddawano więźniów: chwyt wymuszający uwagę (attention grasp),
uderzanie przesłuchiwanym o ścianę (walling), chwyt za twarz (facial
hold), policzkowanie (facial slap lub insult slap),

Pamiętacie? Angelina waży 45.

przetrzymywanie w ciasnych pomieszczeniach (cramped confinement), prężer przy ścianie (wall standing), prężer zwykły (stress positions), pozbawienie snu (sleep deprivation), wpuszczanie owadów do ciasnego miejsca odosobnienia (insects placed in confinement box) oraz podtapianie (the waterboard).

Tom Cruise dopiero w wieku 39 lat zdecydował się wyprostować i wyrównać zęby!

CIA stosowała później dodatkowe „Wzmocnione Techniki Przesłuchiwania” obejmujące: długotrwałą nagość (prolonged nudity), manipulacje żywieniowe (dietary manipulation), uderzanie po brzuchu (abdominal slap),

Spadły dwie awionetki z Polakami.

oblewanie

wodą (water dousing) czy spryskiwanie wodą (water flicking).

Pan Niclas

Pan Niclas wisiał na lampie.

Proszę się rozgościć – powiedział.

(Liryka jest nieśmiertelna...)

Czy jest pan zakochany w Homerze?

– spytałem udając psychologa.

W ten sposób łatwiej jest mi zrozumieć

kubizm – odrzekł i dotknął włosami dywanu

z geometrycznym wzorem.

Grzegorz Wróblewski



Andrzej Węclawski: z cyklu *Przemiany IV*, akwaforta, akwatinta, 148 x 78 cm, 2003 r.

ANNA BIELECKA-MATEJA

„Dziś są moje urodziny...”

Rozważania o śnie w poezji Tadeusza Różewicza

Tadeusz Różewicz i Ryszard Rynkowski urodzili się 9 października – w 2011 roku pierwszy świętował dziewięćdziesiąte, drugi sześćdziesiąte urodziny. „Rysiek” w blasku fleszy, Różewicz pewnie skromnie, z dala od tłumów, fanów, wielbicieli, o których trudno zresztą mówić „medialnym” językiem. W niedzielny poranek 9 października jedna ze śniadaniowych telewizji zaprosiła Ryszarda Rynkowskiego, ugościła tortem z fajerwerkami, melodią „sto lat”, a on, ukloniwszy się widzom i wielbicielom, zaśpiewał *Leżę sobie* – piosenkę pełną Ryśkowych „toposów”. Pojawiły się więc skutecznie działające na wyobraźnię obrazy nicnierobienia, zimnego piwka, łóżka z baldachimem i pociągu, co z daleka do Warszawy jedzie. To nie był sen. Rynkowski na szczycie śmietnika kultury uśmiecha się, celebrując własną popularność; Różewicz też się uśmiecha, ale z dystansem, może ironią, po cichu tylko przypominając świadomym konsumentom, że to w istocie nie jest sen, lecz zwyczajny znak czasu.

Różewicz śnić lubił. Zwłaszcza w poezji. Sny jednak mierzył z rzeczywistością. Już jego pierwszoklaszowskie poetyckie kazały szukać różnic między tym, co realne, a tym, co oniryczne. Opublikowany w miesięczniku Sodalicyj Mariańskich uczniów szkół średnich w Polsce „Pod znakiem Marii” wiersz *Może to tylko sen* oddaje dwie kontrastowe przestrzenie.

*Ludzi na mieście tak wiele
wesółych w majową niedzielę...
ja byłem sam, wśród zimnych ścian
w mrocznym i cichym kościele –
ja byłem sam*

Samotność daje sposobność doświadczenia Maryjnej boskości i piękna, a jej wyraziście i harmonijnie, choć z prostotą nakreślony obraz „wśród białych lilij i liliowych bzów, wśród słonecznych promieni gasnących” zasiewa ziarno niepewności, stawia pod znakiem zapytania jego wiarygodność.

*Może to tylko sen,
Sen mara – Bóg wiara
Może to tylko sen
(Może to tylko sen)*

Zawarte w refrenie przysłowie ludowe, wyrażające zarówno wątpliwość, jak i zaskoczenie, a może nawet oburzenie, nakazuje rozważyć, czy wykreowany obraz w istocie posiada status snu. Jeśli tak, to wypada traktować go jako marzenie senne, które dla Freuda jest „oddziaływaniem duszy na wpływające na nią w stanie sennym podniety”¹. Taką „podniętą” może być status miejsca, w którym bohaterowi przyszło śnić. Oto z ciemnego, mrocznego i chłodnego kościoła, gdzie słychać tylko oddech śniącego, wyłania się anty-

¹ Z. Freud: *Wstęp do psychoanalizy*. Warszawa 1984, s. 115.

nomiczny obraz jasnej, świecącej i kwiecistej Marii. Bohater liryczny oscyluje więc między dwoma światami. Pierwszy reprezentuje to, co realne, rzeczywiste i namacalne, drugi natomiast przenosi go w oniryczną przestrzeń, którą rządzą inne zasady, a prawdziwe jest nie to, co widzimy, lecz to, w co jesteśmy w stanie uwierzyć. A bohater Różewicza wierzy, że Maryja płacze naprawdę. Jej „srebrzyste łzy” nie są spowodowane konkretnym cierpieniem, bólem czy grzechem całego społeczeństwa, lecz troską i obawą o przyszłość ludzkości. Jest to pochod, w którym każdy samotny człowiek zmierza w przeciwnym do Boga kierunku, „a nawet podejmuje z Nim walkę”².

Etapów rzeczywistej pielgrzymki jest w twórczości Różewicza wiele. Toteż przyczynków do zaskoczenia i oburzenia niemało. Oto we Wrocławiu, na Ostrowie Tumskim, cześć oddano papieżowi Janowi XXIII, który wśród ludzi cieszył się dobrą opinią. A że Polska kabaretem i pomnikiem stoi – wystawiono mu monument, rzadkiej jednak brzydoty.

*sen mara Bóg wiara
jest we Wrocławiu
kamienna poczwara
(Jest taki pomnik)*

Może więc łatwiej pozostać w sferze snu? Tylko czy bezpieczniej? Co jeśli po przebudzeniu rzeczywistość obnaża swe niedostatki i z każdą chwilą zacierza możliwość powrotu do lepszej przestrzeni w objęciach Morfeusza? Co jeśli jej odtworzenie jest niemożliwe? *Próbowałem sobie przypomnieć. Co?*

*ten piękny
nie napisany
wiersz
ukształtowany w nocy
prawie dojrzały
(Próbowałem sobie przypomnieć)*

A jednak co do jego istnienia mamy sporo wątpliwości. Pewna jest jedynie osoba twórcy, podmiot liryczny, który wiersz ten „ukształtował w nocy” tak pieśczośliwie i dokładnie, że gotów był „chwilami czuć go na języku”. Nie był to wiersz z wyraźnie zarysowaną linią fabularną ani opis heroicznego czynów wielkiego bohatera; nie wniósł żadnych moralizatorskich prawd ani cennych wskazówek jak żyć, żeby życie było piękne; nie zawierał nawet recepty na to, jak tworzyć poezję idealną. Bo był to:

*wiersz o sobie samym
jak perła
jest opisem perły
a motyl opisem motyla*

„Najlepszym opisem rzeczy jest sama rzecz”³. Różewicz proponuje jednak opis nietuzinkowy, bogaty w obrazy drogocennych kamieni i dostojnych, różnobarwnych owadów. Te dwa symbole bogactwa i piękna korelują z cechami, jakie przypisuje się poezji. Wiesz urasta do rangi królewskiej, staje się symbolem absolutnej doskonałości i harmonii, pomimo że nie znajdował pewnego oparcia w świecie rzeczywistym, a jedynie „ukrył się w głowie idealisty”⁴.

*wiersz (...)
zanurzał się
roztapiał w świetle dnia (...)*

² T. Klak: *Spojrzenia. Szkice o poezji Tadeusza Różewicza*, Katowice 1999, s. 69.

³ E. Tutaj: *Poezja powlecze się dalej (w:) Słowo za słowo. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Pod red. M. Kisiela i W. Wójcika. Katowice 1998, s. 32.

⁴ A. Czerniawski: *Poemat dla niepalących (w:) Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*. Pod red. J. Brzozowskiego i J. Poradeckiego. Łódź 1993, s. 45.

*ukrył się w sobie
tylko czasem załśni*

Nie jest to więc namacalny tekst. Nigdy nie został zapisany, nie powstał nawet jego szkic, nakreślono go gdzieś mimochodem jako preludeum do dojrzałego już utworu, nikt go więc nigdy nie przeczytał. Bo to wiersz, który „nie istniał”, rozpadł się i rozproszył jak twór wyłaniający się z niebytu i w nim też znikający, roztopiając się w ezoterycznej nierzeczywistości⁵. I tu objawia się paradoks twórcy, który próbuje nas przekonać, że stworzył wiersz, którego tak naprawdę nie stworzył. Czy można poczuć coś, co tak naprawdę nie istnieje, przypominać sobie coś, czego pamiętać niepodobna? Możliwa jest tylko jedna odpowiedź na pytanie o byt tego wiersza, rozwiewająca wszelkie wątpliwości i sprzeczności – to musiał być sen na jawie, gdzie rzeczywistość łączy się z marzeniem, gdzie zacierają się granice realności, gdzie w końcu niczego nie można być pewnym, bo konkretyzacje dokonują się tu przecież na styku świadomości i podświadomości. To najlepszy dowód na to, że Różewicz „walkę o ton swojej poezji stacza na pograniczu snu i jawy”⁶. I ta forma, pełna tajemnic i niedomówień, wydaje się najbardziej pożądana, wypierając urzeczywistniony akt twórczy będący przecież formą artystycznego ekshibicjonizmu.

*ale nie wyciągam go
z ciemnej głębin
na płaski brzeg
rzeczywistości*

Niech trwa! – imperatywnie chciałoby się wtórować poecie. Sen przecież uprawomocnia do bycia kimś innym, do życia z innymi. Otwarta przestrzeń wielu realnie niemożliwych sposobności zdaje się nieograniczona. Spotkanie z Lwem Tołstojem. Doświadczył go Mickiewicz (*Śniła się zima*) i Różewicz (*Wspomnienie snu z roku 1963*) – przynajmniej onirycznie. Paralelizm w sposobie obrazowania tych dwu poetów wnikliwie analizuje Zbigniew Majchrowski⁷. Podobna jest tu kolorystyka – u Mickiewicza „złote strzały” symbolizujące świece skierowane płomieniem do ziemi, które niesie pochod ludzkości zmierzający „na brzeg Jordanu”, przedzierając się przez wysokie zaspę śniegu; u Różewicza natomiast twarz Tołstoja „ze złotej falującej blachy”. Podobna jest też koncepcja gry światła, polegająca na przyciemnianiu i rozjaśnianiu poszczególnych obrazów.

Poezję Różewicza „osacza z odległości dziedzictwo Mickiewiczowskie”⁸, zaś sam poeta twierdził, że Mickiewicz obdarzył nas Absolutem zamienionym w poezję⁹. Autor *Pana Tadeusza* opublikował swój sen drezdeński osiem lat po faktycznym wydarzeniu, Różewicz natomiast czekał pięć lat i zanotował go w formie poetyckiej oraz prozatorskiej.

Stąd pewne rozbieżności. W opowiadaniu *Twarz Tołstoja*, zamieszczonym w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, czytamy: *Pytałem go o różne sprawy. Uśmiechnął się i w odpowiedzi podał mi kawałek starej gazety. Ta podarta, stara gazeta miała mnie poinformować o wszystkim, czego chciałem się od niego dowiedzieć. Z wiersza zanotowanego po przebudzeniu nie byłem zadowolony. Twarz Tołstoja nie była złota. Była raczej mosiężna. Przypominała mózdzierz, taki mózdzierz, jaki świecił w dawnych kuchniach.*

W wierszu *Wspomnienie snu z roku 1963* bohater nie otrzymuje od Tołstoja gazety jako odpowiedzi na zadane pytanie: „co zrobić?”, lecz jedynie lapidarną ripostę „nic”. Czego mogło dotyczyć to pytanie? Może polityki,

⁵ J. Marx: *Pomiędzy wieżą Babel a wieżą z kości słoniowej. O poezji Tadeusza Różewicza*. Wrocław 2008, s. 43.

⁶ R. Przybylski: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998, s. 105.

⁷ Z. Majchrowski: *Poezja jak otwarta rana. Czytając Różewicza*. Warszawa 1993, ss. 155-174.

⁸ K. Wyka: *Różewicz parokrotnie*. Warszawa 1977, s. 31.

⁹ *Poeta na końcu świata. Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*. Rozmawiali J. Kiernicka i S. Beres. „Odra” 2000, nr 5.

może kultury, może dalszego losu całych społeczeństw i narodów, skoro Tolstoj zaproponował dociekliwemu pytającemu pełną suchych sprawozdań, faktów, a także plotek, krzyżówek i reklam gazetę. Może ten gest przekazania przez Tolstoja gazety – marnej namiastki wielkiej literatury – z pełnym ciepła i spokoju „promiennym uśmiechem”, był propozycją, by tę szarą rzeczywistość przyjąć z równowagą i dystansem, z jej wadami i uszczerbkami, bo i tak w pojedynkę nikt nie jest w stanie jej ujarzmić i zapanować nad wszechobecnym rozbiciem, galimatiasem i zamętem widocznym tak w prasie, jak i w życiu. Może sam Lew/lew kiedyś próbował, lecz w starciu z ogromem i siłą świata doznał druzgocącej klęski. Przyszło mu więc zawiesić broń i oglądać w lustrze swe stroskane oblicze, twarz „szorstką splekaną jak kora dębu”, bo nie był w stanie zatrzymać chylącego się ku upadkowi świata, w którym wszystko co ważne i wartościowe marnieje, jak w wierszu *** (*Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*):

*marnieje religia filozofia sztuka
maleją naturalne zasoby języka (...)
wymierają pewne gatunki
motylki ptaków
poetów
o imionach dziwnych i pięknych
Miriam Staff Leśmian
Tuwim Lechoń Jastrun
Norwid
nasze sieci są puste*

Szukając treści pytań i odpowiedzi, przyjrzeć się wypada kompetencjom rozmówcy. Któż inny wiedziałby lepiej, co czynić, jeśli nie lew – król zwierząt, najpotężniejszy i najodważniejszy pan puszczy, dumnie zasiadający na swym tronie.

*Śnił mi się
Lew Tolstoj
leżał w łóżku
ogromny jak słońce
w grzywie
zmierzwionych kudłów
(Wspomnienie snu z roku 1963)*

By odczytać ukryte znaczenie snu, który przecież wyraża wielorakie treści albo – jak chciał Sokrates – reprezentuje głos sumienia¹⁰, odwołać się wypada do symboliki freudowskiej. Zgodnie z nią pod postaciami dzikich zwierząt ukrywały się ludzkie podniety, popędy i namiętności, zaś wszelkie kształty wysokie i pociągłe, jak dąb z wiersza Różewicza, oznaczały męskie narządy płciowe. Nieobojętne w tym obrazie sennym byłyby też usta, którymi śmieje się Lew Tolstoj, łóżko będące tutaj tronem króla zwierząt oraz strumień światła wypływający z drzewa. Tym bardziej wydaje się to uzasadnione, gdy weźmiemy pod uwagę wzorce zakorzenione w kulturze. Lew, według *Słownika wyrazów obcych* Władysława Kopalińskiego, często utożsamiany jest ze słońcem, a jego gęsta grzywa z promieniami słonecznymi, które symbolizują „zapładniającą siłę”, dąb natomiast, jako drzewo królewskie i święte, to „zasada męska i płodność”.

W kontekście wiersza *Z kroniki życia Lwa Tolstoja* pierwsza interpretacja jest jednak bardziej prawdopodobna. W kolejnym wspomnieniu o Tolstoju na plan pierwszy znów wysuwa się wewnętrzny rozkład świata i zanik

¹⁰ E. Raszczuk: *Sen jako królewska droga do sfery podświadomości* (w:) *Tajemnica snu*. Pod red. A. J. Nowaka, Lublin 1997, s. 73.

wartości, a sen staje się ucieczką do spokojnej, cichej i bezpiecznej krainy szczęśliwości.

*We śnie
kocha mnie Żona
wszystko staje się
jasne lekkie
we mnie dokoła
(Z kroniki życia Lwa Tołstoja)*

Po każdym śnie następuje jednak przebudzenie. Powrót do szarej rzeczywistości, zwyczajności, codzienności, rutyny. Jej znakiem mogą być przedmioty, rzeczy codziennego użytku, jak dzban, klucze, suknia. Podmiot liryczny widzi je wokół siebie, gdy otwiera oczy, powróciwszy z egzotycznej Arkadii.

*wyspa palma i tygrys (...)
wieloryb perła Murzyn
wicekról Indii słoń ośmiornica
figa (raczej owoc figi)
struś i gitary hawajskie
(Wyobraźnia kamienna)*

Już geometryczny kształt okrągłego Łądu na Wielkim Oceanie świadczy o jego wewnętrznej doskonałości. Porastają go cynamonowe i sandałowe drzewa, a gęste palmy, choć tylko dwie, swoimi rozłożystymi koronami dają cień i schronienie utrudzonym wędrowcom. Galeria kolorowych obrazów, dobrze znana z magazynów i barwnych pism, które cieszą beztroską życia i kuszą bogactwem, wolna jest od strachu i niebezpieczeństwa, wszak za rogiem nie czyha groźny tygrys, bo przemienił się w łagodnego kota. Budząc w sobie dionizyjskiego ducha, wypada tu radować się przy dźwiękach hawajskich strun, w takt których ruszy roztańczony do utraty tchu korowód marzycieli. Wyidealizowana przestrzeń jest jednak tylko złudzeniem, które po przebudzeniu dobitnie wyraża stojący na stole „pusty dzban”. „Nierzeczywisty martwy” świat rozpada się, pozostawiając po sobie jedynie namiastkę wiary, że „mała kamienna i nieubłagana” wyobraźnia zbłądzi jeszcze na „okrągłą wysepkę Oceanu Wielkiego”.

Czy wypada szukać go w rzeczywistości? Jeśli odbierze się człowiekowi tę wolność, uczyni się z jego świata, parafrazując słowa Antonina Artauda użyte w odniesieniu do teatru, przestrzeń *idioty, wariata, zbrojeńca, gramatyka, episjera, antypoety i pozytywisty*¹¹. Różewicz miał tu najczęściej na myśli Włochy – kolebkę kultury europejskiej, „krajną, do której wzdychali artyści od wieków”¹², lecz mimo idyllicznych sennych obrazów namalowanych jego piórem w tomie *Regio*, jak krajobraz zielonej łąki z pasącymi się na niej białymi barankami (***) *Rawennę dziś widziałem...*) czy wizerunek okrętów pływających „po niebieskim morzu” (***) *Jeszcze we śnie...*), znów destrukcyjna rzeczywistość, demaskująca rozpad świata sztuki i cywilizacji, daje się we znaki. Kraina snów wszakże, choć to miejsce nieznanne i nieopisane, wolne od logiki i rozumowego porządku, którego granice ustanawia tylko wyobraźnia jego wytwórcy, stanowi także przestrzeń zwyczajną, nawet banalną. *Większość ludzi śni o rzeczach powszechnych, stąd gros snów dzieje się w miejscach zamieszkania i miejscach pracy*¹³. Takie też bywają sny – „są pospolite”, jak powie Różewicz w *Opowiadaniu dydaktycznym*, określając tym samym zwyczajność tych, które śnimy każdej nocy, by zaraz po przebudzeniu wymazać je z pamięci.

¹¹ A. Artaud: *Teatr i jego sobowtór*. Tłum. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 62.

¹² S. Burkot: *Tadeusz Różewicz*. Warszawa 1987, s. 70.

¹³ A. Anczyk: *Śniący mózg, przebudzony umysł. Studia z kulturowej psychologii marzeń sennych*. Sosnowiec 2011, s. 69.

*ma sen że dzban rozbiła
albo znalazła klucze
albo rozdarła suknię*

Opowiadanie dydaktyczne zawiera całą galerię przeciętnych, „realistycznych” snów. To kadry z codziennego życia, wspomnienia minionego dnia: o sąsiedzie, który przekazuje paczkę „owiniętą w gazetę przewiązaną sznurkiem”, rosole jedzonym ze smakiem w porze obiadowej, jałowych rozmowach przy stole o pogodzie i smaku zupy. Jak wiele można się więc dowiedzieć o człowieku, wkraczając w oniryczną przestrzeń jego osobowości. Sen staje się właściwością człowieka, definiuje go, pozwala na pogłębienie wiedzy o nim samym. Różewicz w wierszu *Nic o tobie nie wiem* stawia go na równi z innymi wartościami, takimi jak miłość czy wspomnienia z okresu dzieciństwa:

*nie wiem kogo kochałaś
nie wiem jakim byłaś dzieckiem (...)
nie wiem co śniłaś w nocy
gdzie byłaś dziś rano
(*Nic o tobie nie wiem*)*

Rzeczywistość potrafi jednak porażać swoją brzydotą i brutalnością, a codzienność przytłaczać, demonstrując świat najbliższych relacji ograniczający się do wzajemnych oskarżeń, kłamstw, kłótni i niesnasek, braku szacunku, atrofii miłości, która nie powraca już nawet cichym wspomnieniem szczęśliwej przeszłości. We współżyciu obowiązują twarde zasady Kodeksu Hammurabiego, według których za zło trzeba odpłacać złem. Sztuka kompromisu odeszła do lamusa, a egoizm stanął na szczycie nowego systemu wartości, który człowiek tworzy sam dla siebie. Wyrok „skazujący” na życie zamyka człowieka w więzieniu nienawiści i nietolerancji, nie rokując nadziei na lepszą przyszłość.

*życie poniżej mnie
pragnę śmierci
jestem padliną
na jasnej polanie (...)
jestem żywym trupem
z wielkimi skrzydłami
(*Z kroniki życia Lwa Tołstoja*)*

Przez ową dekadencją postawę rezygnacji i niechęci przebija się jednak tęsknota za ciepłem i bezpieczeństwem. „Wielkie skrzydła” można przecież rozwinąć, osiągnąć sukces i udowodnić światu swoją wewnętrzną siłę i moc, potencjał i odwagę. Dla „żywego trupa” jest to jednak niemożliwe. Ten okymoron podkreśla tragizm stanu, w którym znalazł się bohater wiersza. Z beznadziejnej sytuacji i bólu istnienia można wyswobodzić się tylko na dwa sposoby. Albo przytulić się do kochającego serca matki, albo zasnąć snem szczęśliwym i wierzyć, że po przebudzeniu i beznamiętnym wtargnięciu w ramy rzeczywistości otrzyma się choć namiastkę wyidealizowanej sennej wizji. Lew Tołstoj (bo to jego nawiedził ów sen pewnej nocy) wybrał drugie rozwiązanie. Sen pełni w jego życiu szczególne funkcje. Jest Arkadią, krainą wiecznego szczęścia i radości, gdzie można skryć się przed pędzącą cywilizacją, drugim człowiekiem, życiem. Zderzenie z rzeczywistością tuż po przebudzeniu przynosi ból i cierpienie.

Tak powstaje koszmar – senny i rzeczywisty, scalający bezsilność, mroczne obrazy i tragiczne zakończenie. Ze złego snu budzi się śniący z wiersza *** (*Wicher dobijał się do okien*). Różewicz wiele razy przeredagowywał utwór, na co zwraca uwagę Ryszard Przybylski. Ostateczną wersję przedstawił w 1994 roku. Na pograniczu jawy i snu bohater widzi powracające mroczne obrazy,

które jak wichry przenikają do jego świadomości, by w końcu przenieść go do krainy snu. Z tych nietrwałych, mających wizji świata wyłania się klarowny obraz rzeczywistości – „miedziane niebo” oraz „granatowa ołowiana czarna trawa”. Jest to pejzaż „nakryty kopułą matowego metalu”¹⁴, przez którą nie przebijie się żaden ślad obecności człowieka. Brak drzew, domów, psów. I nagle z tej gęstej ciemności, która osacza cały krajobraz, wyłania się żywa postać. Jest to zwierzę, „mutant hieny i lisa”. „W hienie widzi się połączenie brutalności i tchórzostwa”¹⁵, w lisie chytryść. Krzyżówka tych dwu drapieżnych zwierząt odraża, budzi wstręt i lęk. Trzeba uciekać w strachu przed goniącym zmutowanym potworem. Wszystkie drogi prowadzą jednak na cmentarz. Nie ma nadziei, brak ratunku. Śmierć jest nieodzownym elementem egzystencji, kresem podróży przez ołowianą łąkę. Nie ma przed nią ucieczki.

*Nie zatrzymam tego biegu
budzę się
z ustami pełnymi
piachu*

Nastąpiło jednak przebudzenie, bohater „przedarł się przez ten sen”, ale okrutnie potraktował go Różewicz, wkładając w jego usta piach. Leżąc w łóżku, czuł, że jest już w ziemi. Na granicy jawy i snu nie był w stanie zatrzymać swojego biegu w stronę grobu, czekającego na niego w ziemi przeznaczenia. A co zastał w tym dole? Lew Tołstoj odpowiedział anonimowemu człowiekowi: „Nic”. Bo z tego sypkiego piachu niewiele da się już zbudować.

Czy to oznacza, że Różewicz przewidział całkowity upadek wartości? „Sny bywają wspomnieniem i prorocstwem” – ostrzegał Jan Błoński¹⁶. Wprawdzie marnieją filozofia, religia i sztuka, ale czy do tego stopnia, że człowiek traci wrażliwość i przestaje wierzyć w duszę? Czy wystarczą mu komunały zastyżane w śniadaniowej telewizji? Czy sny, choćby najbardziej realistyczne, zawsze stwarzają sposobność oderwania się od rzeczywistości? Czy w końcu ta rzeczywistość zadziwiać może tak dalece, że skutecznie imituje sen?

Pociągami Ryśka jechał chyba każdy – na weselu, studniówce, wiejskiej zabawie – i założę się, że dobrze się bawił. Gorzkie refleksje Różewicza to nie głos zasmuconego mentora, który przestrzega, że jeśli nie znajdziemy szybkiego antidotum na uporządkowanie świata i segregację śmietnika kultury, ona upadnie. To wskazówka zalecająca umiar i równowagę – rzeczy najtrudniejsze. Bo poeta wie, że nawet największym „ciotkom kulturalnym” mogłoby być nieswojo, gdyby rzeczywistość okazała się snem i gdyby nie mogły śledzić transmisji z igrzysk olimpijskich, żywo reagować na zmienne koleje losu bohaterów *Klanu*, a przy śniadaniu zamiast porannej telewizji albo kolorowej prasy trzeba byłoby wczytywać się w *Króla-Ducha* albo *Godzinę myśli*.

Cywilizacja, którą sobie budujemy, opiera się na kulturze masowej. Sami więc stworzyliśmy zagrożenie dla życia duchowego, sami napędzamy też tę gigantyczną maszynę upadku kultury i sztuki – to my jesteśmy odpowiedzialni za taki stan rzeczy. Żyjemy w sferze simulacrum¹⁷, w przestrzeni całkowicie i z najdrobniejszymi szczegółami zaprojektowanej przez media. Wszystko jest tutaj nienaturalnie piękne, podrobione, udawane, a przez to nam bliższe. Ludzie, jak marionetki pociągane za sznurki przez znawców marketingowych chwytów, ułożyli sobie niezbyt skomplikowany schemat reagowania na wszelkie bodźce. To dlatego ekranowe gwiazdy są nam bliższe i bardziej znane niż osoby, które spotykamy na co dzień. Krzysztof Ibisz szybciej usły-

¹⁴ R. Przybylski: *Baśń...*, dz. cyt., s. 109.

¹⁵ Tamże, s. 111.

¹⁶ J. Błoński: *Tekst do programu teatralnego „Sen nocy letniej” W. Szekspira w reż. K. Swinarskiego (prem. 22.07.1970)* (w:) tegoż: *Lektury użyteczne*. Pod red. M. Borowskiego, M. Sugiery. Kraków 2008, s. 55.

¹⁷ Zob. J. Baudrillard: *Symulakry i symulacje*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005.

szy od nas „dzień dobry” niż sąsiad spod ósemki¹⁸. Różewicz z tego drwi, demaskując jak bardzo spoufaleńi jesteśmy z medialnym światem, w którym żyją bliscy nam Lew seksuolog (*Gdzie jest pies pogrzebany?*), „Zośka Loren reklamująca kluski” (*Kluski*) i 70-letnia gwiazda pozująca w „Plejbeju – goła jak ją Bóg stworzył” (*Kluski*). Takie czasy, że:

*największą prawdą XXI wieku
i największą tajemnicą jest TO
że nie ma prawdy
prawdziwy świat
został skradziony ludziom
i bogom*

(poszukiwacze złota piękna i prawdy)

Na szczęście czasem „zaczynam od początku zaczynam jeszcze raz” i gdy znudzi nam się zawsze uśmiechnięty ekranowy wizerunek Chiraca, Rywina, Sophii Loren, „co u nas reklamuje kluski pizze i makaron” (*Przecieram oczy*), a „wielki Sam Domingo” przestanie śpiewać „z dobrego serca”, przypominamy sobie, że mamy przecież Jagiełłę, Szopena, Moniuszkę, *Pana Tadeusza* i wrocławski rynek, jak najbardziej realne. „Dzięki Bogu” to nie jest sen. Wie o tym każdy, także Różewicz, który będąc krytykiem współczesności z jej nastawieniem na konsumpcję i tendencją do zacierania znaczeń, gubienia sensu, jest równocześnie „dziecięciem wieku”¹⁹. Dlatego wcale mu nie smutno, że Rysiek na oczach milionów pierwszy zdmuchnął świeczki na urodzinowym torcie, bo jak mówił w wierszu *jestem realistą*:

*i materialistą
czasem tylko zmęczony
zamykam oczy*

Anna Bielecka-Mateja

¹⁸ T. Szlendak: *Leniwe maskotki, rekiny na smyczy. W co kultura konsumpcyjna przemieniła mężczyzn i kobiety*. Warszawa 2005, s. 98.

¹⁹ A. Ceglowska: *Recycling. Poetyckie strategie odzysku (w:) Powracając do Różewicza. Studia i szkice*. Pod red. Z. Majchrowskiego, przy współpracy M. Zółkoś. Gdańsk 2006, s. 178.



Andrzej Węclawski: *Droga*, litografia, 57 x 36 cm, 1995 r.

EWA SOLSKA

Runda

Poprowadził ich Lazarus. Siostry wzięły płaszcze
mężczyzn i jedzenie. Stanęli przy budzie celnika,
pod sykomorą, tyłem do pustyni.

Syczący pogłos szedł od lampek strażników;
piach, stygnąc, przechwycił ten motyw. Wtedy pierwszy,
Galilejczyk, wyjął miecz, a ten drugi – świecąca włócznia.

Siedli odwróceny w stronę muru, pozostałym
rysował się płaskowyz stosów na ogniska nomadów,
przejętych w tej chwili długim światłem zachodu.

Na początku padła kwestia winy i odkupienia,
potem przeszli do sprawy typu: błąd bycia przekonanym,
czy chwilowość przewidzeń. Rzucali losy

o kamień zwany Animalis. Marta serwowała chleb
z bryndzą i oliwki. Magdalena przyglądała się
szpotawej stopie tego drugiego, szepcząc – to już

było i zawsze jest inaczej.
Spożywali niespiesznie, wierząc, że będzie
płaczone przez pokolenia.

To (że przegrywam spór o istnienie świata)

Wietrznie tu jest. Stosunkowo. Kawalek gazety rano
mierzy się z ulicą. W przedpokoju pusty wieszak chyba
jak metronom. Winda kontempluje rytm: otwiera, zamyka,
otwiera, zamyka pełne usta

Piszesz już. Zakładam dziecku konto. Ta pieczołowitość
z jaką kasjer *anulował* owada na kuloodpornej szybie,
tuż przed moją twarzą... Bankierska solidność uniesień.
Tego nam brak. Czasami

Nie rozmawiamy. Jak w teatrze. Lustra, lustra, usta ciemniej –
finita la... la... machajmy rękami. Dalej z prądem, skoro morze
kręci się wraz z nami. Kręci w głowie. Skąd ta fraza: żyje
jak wieloryb i umiera – w zonie wszystkich mórz

Rzednieje w mrok. Ten gnóm polewa moje malwy! Powiedzieć
coś typowego? Otóż chodzę po wodzie. Nie wiem o tym nic,
a tym bardziej nie myślę o – to woda myśli za mnie.
Dlatego przegrywam ten spór

Po każdej stronie. I lubię patrzeć, lubię
jak larwa mierzy się z łądogą bluszczu, żeby zobaczyć
co tam dalej, *jak tam dalej*
będzie.

Sternik

Nawiguje pod „Olimpem”. Jakby się składał
tylko z prostych; geometryzacja faz w osmozie
wyroju stężonego porankiem; jakiś kosmos
pewnie z tego ma. Zestarzał się. Od jesieni,
kiedy znaleziono tam dłoń dziecka.

Dla nich jeden sztych, dla niego pleśń
na gnieździe, siny wysięg mgły i światło
wypasane na twarzach jak liszaj –
rozbrojone objawienie to tylko zaliczka
na poczet nowego zadania. Jutro.

Jutro pilotować miasto w zimowy parhelion,
nasłuchując, jak z pokładu lodołamacza,
czy wśród trzasku, podobnego do prucia
materiału nad skulonym akwenem
pulsuje ostatnia kropla.

Przestrzenie metryczne

Pierwszy wtorek miesiąca. Siadają w *Café de la Paix*.
Na wstępie do fakturowej rozgrywki komunikują się
klimatycznie: *na Zachodzie jen bez zmian*. Następuje to,
co trzeba: nowa specyfikacja transakcji względem danych
do rozliczenia, podsumowanie (cyframi i słownie) o terminach,
formie zapłaty, w tym (uzgodnić jutro) informacje dodatkowe:
sposób odbioru, miejsce dostawy i... inne. Może to ostatnia

scena z *Uncle Vanya*, chociaż porównanie nadto sublimne
(w swojej rozstrzygalności); tutaj, przy *toczonym* stoliku
nic nie jest przesądzone ani rozliczone do końca. Za chwilę
pan ziewa i trze obrzmiałe skronie, a pani bez ostrzeżenia
zdejmuje mu okulary i przeciera serwetką. W tym jej ruchu,
jak w żywej instalacji czegoś między rozczuleniem maklera
a *nadzieją* trochę jak z Klimta, kryje się to niedokończone;
kruche i odległe. Ale nie uroni z chwili, co właśnie oddaje
słuszność widocznemu światu.

Nic nie może jej potłuc

Punkt

Sustainability znaczy *trwałość efektu* – lubią to słowo Anglicy. My chyba też. Więc może coś w kwestii spraw ostatecznych: śmierć?

Zaczątek jest pod powieką [nieznacznie zarysowany dyfuzor]. Nie tworzy cienia, co chodzi w kapturku, ale szukasz, to znajdziesz – u Grimmów, powiedzmy. Nic nie porusza, nie znamionuje. Odbiera przestrzeń.

Sukcesywnie. Najpierw rozprasza, a potem skupia w sobie. W punkcie, przy którym nastąpi sprężenie, dłuższy bezdech uwolni cię w stan niewąskiego krzyku. I kiedy *wnętrze* będzie już głucho, reszta (roz)puszczona odpadnie jak łuska.

Niewidoczny odsysacz wciąga to w > (ty – coś na kształt pocisku). W soczewce oka nie ma już nic.

A dalej (z reguły jest jakieś „dalej”) tak jak w pejzażu u Bruegla: w ostrym słońcu nie widać *zlotu*; robotnik nie przerwie roboty, gdy człowiek znika [puste oko *siewcy*]. Nie wie, że się odbywa; miejsce opróżnione do samotności punktu – samotności punktu, a jestem nią ja – śmierć nie ma nic poza tym.

Jeżozwierz

*Gdyby lutnia grała sama z siebie uciekłbym
– ja, tak kochający muzykę
Lafontaine*

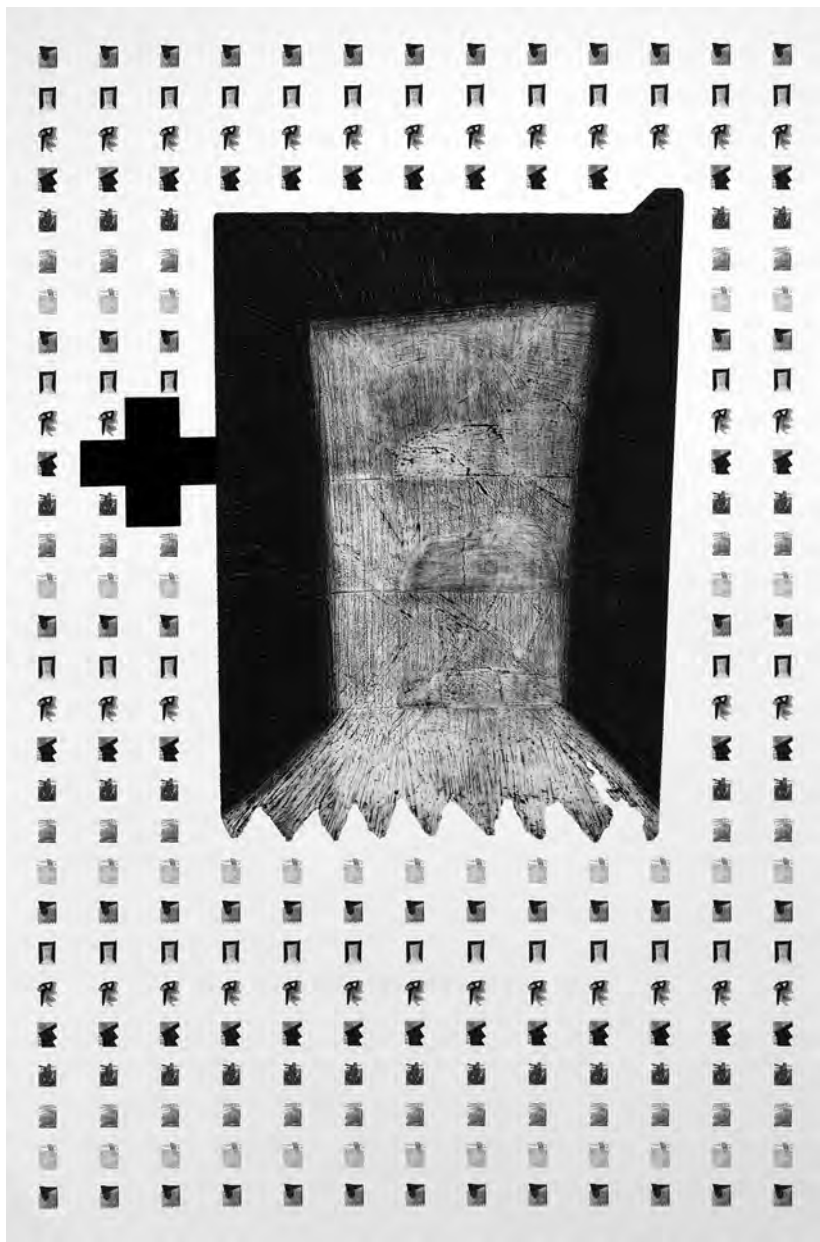
Ciacconę trzymała kolegów na dystans. A on opowiadał o jej górnym staccato, chociaż lewą miała lepszą; sięgała decymy, i przez jej szybkość nazywali ją „Heifetz”.

– A wiesz co Bunin powiedział o Tołstojowi – zapytał raz – *biedak, brakło mu organu, którym się wierzy*. Jak z tobą. Twój dźwięk to oko posągu. Ty nie masz duszy. Więc jak możesz naprawdę grać?

Powtarzał to, a potem całował w usta. Dobry człowiek, widocznie chciał się podzielić. Uczciwy, w końcu wymówił jej lekcje (zresztą kosztowne) – te twoje skrzypce przestały grać, mówiłem ci, trzeba zamienić duszę. I wtedy sam zaczął na swoich: *Ciacconę*. Pokażny dźwięk.

Wkrótce wyjeżdżał na długie tournée, klasycznie:
NYC, Waszyngton, Filadelfia... całe Wschodnie.
Pełnia. I trzeba powiedzieć: to był sukces.

Ewa Solska



Andrzej Węclawski: z cyklu *Alfabet znaków XXII*, akwaforta, akwatinta,
druk cyfrowy, szablon, 116 x 76 cm, 2009 r.

JAROSŁAW NOWOSAD

Głupich u nas nie ma

Tego budynku wcześniej nie było. Miasteczko znałem jak własną kieszeń – niegdyś w nim mieszkałem, obecnie zaglądam tam średnio raz na rok. Przy ulicy, którą zwykłem kiedyś chodzić z rodziną na spacer, mijaliśmy zawsze pusty plac ogrodzony wałącym się płotem... A teraz zamiast płotu był nowiutki parkan, na placu zaś wyrósł nie wiadomo skąd niebotyczny wieżowiec ze szkła i betonu. Na oko miał ze trzydzieści pięter, a jego lustrowane okna lśniły w lipcowym słońcu, aż oślepiały. „Uwinęli się” – pomyślałem z podziwem, zastanawiając się jednocześnie, kto i po co zbudował coś takiego na prowincji.

Spostrzegłszy, że aluminiowa brama i oszklone drzwi budynku otwarte są na oścież, postanowiłem sprawdzić rzecz osobiście. Przez dłuższą chwilę krążyłem po wybetonowanym placu szukając jakichś tablic informacyjnych, ale – mimo obejścia gmachu ze wszystkich stron – nie znalazłem żadnej.

Wtem nad głową usłyszałem wrzask.

Spojrzałem w górę – ktoś w czarnym garniturze i białej koszuli spadał z ostatniego piętra. Grzecznie odsunąłem się, by zrobić mu miejsce. A widząc, że w ślad za nim leci już dwóch następnych, uznałem, iż bezpieczniej będzie w środku.

Wszedłem i znalazłem się w lśniącym od szlifowanego marmuru i aluminium holu. Trwała tam właśnie zacięta bitwa młodych ludzi umundurowanych w jednakowe czarne garnitury. Niektórzy posługiwali się karate, inni krav magą, jeszcze inni aktówkami, dominowało jednak bezładne przewalanie się ludzkiej masy i wzajemne duszenie krawatami (też jednakowymi). W powietrzu latały wyzwiska i dyplomatyki z czarnej skóry. Kiedy myślałem, że już nic bardziej mnie nie zdziwi, spostrzegłem coś jeszcze. Otóż co jakiś czas ktoś spośród walczących wyrwał się z tłumu i – najszybciej, jak tylko mógł – wbiegał na szerokie schody, prowadzące gdzieś wyżej.

Gdy stałem tak, nadaremnie próbując zrozumieć cokolwiek, w pewnej chwili dwóch uczestników batalii – jeden brunet, drugi ryży, obaj wyglądający na mniej więcej dwadzieścia lat – z wyraźnym zniechęceniem opuściło plac boju.

– Ja to serdecznie pierdolę – powiedział ryży. – Gównu nam z tego interesu przyjdzie.

– No... – potwierdził brunet. – A im wyżej, tym, kurwa, gorzej.

Dysząc, usiedli na fotelach przy stoliku w kącie.

Nie mogłem już dłużej powstrzymać ciekawości. Widząc trzeci, wolny fotel, spytałem, czy mogę się przysiąść. Nie mieli nic przeciwko.

– Co się stało? – zapytałem. – Firma zbankrutowała?

– Pan przyjezdny? – zapytał brunet, a ja przytaknąłem. – Żeby zbankrutować, to musiałaby najpierw coś zrobić. A tutaj na razie wszyscy tylko walczą o władzę. Już mam dość bycia prezesem tego bajzlu!

– To pan jest tu prezesem? – zainteresowałem się.

– I ja też – westchnął ryży. – Tak, jak wszyscy... – wskazał na pogrążony w zmaganiach tłum. – A wszystko przez tę pizdę! – dokończył ze złością.

– Daj spokój – powiedział brunet. – Skąd mogliśmy wiedzieć, że ta laska jest wróżką i do tego dobrą?

– Poczekaj, przecież klient nie jest stąd – przypomniał mu ryży. – Nie wie, o co kaman.

– A więc było tak – zaczął brunet. – Rok temu, jakoś tak zaraz przed maturą, zjawiła się taka jedna dupencja. Dość młoda i na wygląd nawet niezła, ubrana jak businesswoman... Jeździła czarną beemką po liceach, technikach i tak dalej, i pytała wszystkich maturzystów, o czym marzą i co by chcieli robić w życiu. Myśleliśmy, że prowadzi jakąś ankietę dla OBOP-u albo dla Unii...

– I coście jej mówili? – zainteresowałem się. Brunet wzruszył ramionami.

– A co mieliśmy mówić? Wszyscy wiedzą, czego chcieć od życia. Każdy chłopak oczywiście odpowiadał, że chce być prezesem wielkiej korporacji. Głupich u nas nie ma!

– Był jeden – wtrącił ryży.

– Z nim to inna historia – odparł brunet, po czym wrócił do rzeczy. – Po maturze ta laska znowu przyjechała, zwołała nas wszystkich tu, gdzie jesteśmy, machnęła jakąś różdżką i wyczarowała ten wieżowiec, jako siedzibę korporacji. I wszystkich nas mianowała prezesami! Wyobrażasz pan sobie?! Nie wiadomo, kto ma kogo słuchać! Żarliśmy się o to przez jakiś miesiąc. Na koniec ustaliliśmy, że rządzi ten, kto urzęduje w gabinecie na ostatnim piętrze. No i teraz na wszystkich piętrach wyprawia się to, co pan widzi!

– Zatoczył ręką po holu. – Kto się wędrze na samą górę, do gabinetu, ten zasiada w zarządzie. Ale ciężko tam wysiedzieć nawet jedną dniówkę, bo jak się inni wędra, to zaraz wszystkich wywalają!

– Panowie już tam byli? – zainteresowałem się.

– Coś pan! – zaoponował ryży. – Oni się nie pierdolą, tylko wyrzucają przez okna! Nie widział pan? Ja dziękuję, ja już bym wolał być portierem! Jak mnie z parteru wyrzucą, to przynajmniej będę żył!

– I tak to się już ciągnie od ponad roku! – zakonkludował brunet. – A kasy z tego żadnej! Chuj z taką robotą! Ta pierdolona wróżka załatwiła nas wszystkich na amen!

– Ale ja tu nie widzę dziewczyn! – zwróciłem uwagę. – One nie chciały kierować korporacją?

– Nie – pokręcił głową brunet. – Wszystkie laski odpowiadały, że chcą wyjść za bogatego zagranicznika. Same dziwki, ale głupie nie są. Głupich u nas nie ma!

– Był jeden – wtrącił ryży.

– Z nim to inna historia – odparł brunet.

– I co z tymi dziewczynami? – zainteresowałem się.

– Daj pan spokój! – machnął ręką brunet. – Wszystkie wylądowały w haremie jakiegoś nacierza-fundamentalisty. Mają przejebane!

– A Samanta Kobylak? – przypomniał ryży.

– A tak, byłbym o niej zapomniał – zreflektował się brunet. – Samanta chciała do końca życia nic nie robić i mieć dużo kasy. Po maturze poszła pracować w banku i zaraz pierwszego dnia rano zdarzył się wypadek... Przywały ją dwie tony banknotów w paczkach. Udusiła się, zanim zdążyła odkopać. Ale dobrze myślała, choć mało realistycznie. Głupich u nas nie ma!

– Był jeden – wtrącił ryży.

– Z nim to inna historia – odparł brunet. – Jak mu tam było? On chodził, zdaje się, do twojej klasy?

– Nie do mojej – odparł ryży. – Do tej, co Samanta. Nie pamiętam, jak się nazywał. Wiem tylko, co odpowiedział na ankietę! – Chciał mówić dalej, ale nie potrafił opanować śmiechu.

– To wszyscy wiedzą – machnął ręką brunet. – Powiedział, że chce w życiu robić to, co lubi!

– A co on lubił? – zainteresowałem się.

– A co on mógł lubić? – prychnął brunet. – Czytał jakieś tam książki, słuchał dziwnej muzy, oglądał dziwne filmy... A przede wszystkim ciągle dmuchał w ten swój saksofon. Całymi dniami, nawet w szkole na przerwach!

– Bo i nie bardzo miał co dmuchać – wtrącił ryży ubawiony. – Najwyżej ostatnie kaszaloty, bo u reszty nie miał szans! Zero bryki, zero kasy...

– Po maturze oczywiście nie mogłem nigdzie znaleźć roboty – kontynuował brunet. – To znaczy przyjęli go za jakieś grosze do sklepu z płytami, ale zrezygnował po miesiącu. Tłumaczył, że już nie może słuchać popu... – Brunet nakreślił palcem kółko na czole. – Innej roboty nie było, to wyjechał do Niemiec. Za jakiś czas wysłał komuś ze swojej klasy maila, że mieszka w Berlinie i że gra free jazz w jakimś klubie. Najpierw zrozumieliśmy, że on tam gra tę swoją muzę za friko, bo nikt nie chce go słuchać. Ale później facio napisał drugiego maila, że nagrywa płytę dla jakiegoś SMS czy ECM... nieważne.

– A potem twój staruszek pokazał ci to „Jazz Forum” – wtrącił ryży.

– No, chyba w tamtym tygodniu... – próbował sobie przypomnieć brunet. – Był tam duży artykuł o tym gostku, że wirtuoz, nadzieja młodego jazzu i takie różne... Podobno grał ostatnio w tej... tam... Carnegie Hall i miał pełną widownię... Jeździ nowym mercem... A teraz żeni się z taką lachą, że ci mówię! Zdaje się, że była modelką...

– No tak – podsumował ryży – bo głupi to zawsze ma szczęście!

Otworzyłem oczy i zobaczyłem obraz

Olgerdowi Dziechciarzowi

Gwałtownie zahamowałem i huknąłem głową w lusterko... Tyle pamiętałem z wypadku, gdy odzyskałem przytomność. Otworzyłem oczy i zobaczyłem obraz... To były tylko linie i plamy, pozór chaosu... Gdy jednak popatrzyłem uważniej, dostrzegłem, że zbiegają się w jakąś formę. Zamknąłem oczy i otworzyłem je znów – plamy i linie były te same, ale dojrzałem w nich teraz inny kształt... Tamten pierwszy nadal mogłem przywołać, lecz ten nowy zdawał się teraz istotniejszy. A potem złożyłem te dwa kształty razem i wynikł z nich trzeci, zupełnie różny od dwóch poprzednich.

Uświadomiłem sobie, że okropnie boli mnie głowa. Zauważyłem, że obraz, który przykuł moją uwagę, jest ilustracją w kalendarzu... ściennym kalendarzu dużego formatu, z logo czasopisma „The Art”. Kalendarz zaś wisi na białej ścianie.

Z wysiłkiem uniosłem głowę, by stwierdzić, że leżę w dużym łóżku, które stoi w niewielkim białym pomieszczeniu. Przy przeciwległej ścianie stało drugie łóżko, na którym leżał młody człowiek z lewą ręką w gipsie, ubrany

w pasiastą piżamę, i słuchał czegoś przez małe czarne słuchawki. Jeszcze więcej wysiłku i bólu kosztowało mnie uniesienie głowy. Przy drzwiach, na wystającej ze ściany półce, stał imponujących rozmiarów telewizor, chyba plazma.

„To szpital, ale zdaje się, że jakiś dobry” – pomyślałem. – „Szpital... a zatem żyję i...”. Ból w potłuczonych kończynach zdawał się wykluczać paraliż; na wszelki wypadek ruszyłem ręką, potem nogą. Odetchnąłem.

– Obudził się pan – dobiegł mnie kobiecy głos. – To dobrze.

Sycząc z bólu, obróciłem głowę tam, skąd głos dochodził. W nogach mego łóżka siedziała na okrągłym taborecie starsza pani w białym kitlu i pielęgniarskim czepku.

– Pan... – spojrzała na tabliczkę umocowaną do poręczy łóżka – Maksymilian... – moje imię dlaczegoś mocno ją zdziwiło – ...Kowalski. Panie... Maksymilianie... Miał pan kłaxę. Był karambol na autostradzie. Troje zabitych, ośmioro w stanie ciężkim. Pan zdążył wyhamować... i tylko trochę się pan potłukł – dokończyła z uśmiechem.

Na autostradzie?! Karambol pamiętałem, ale na zwykłej wiejskiej drodze! Zielona furgonetka wpadła w poślizg na mokrej nawierzchni... i nagle miałem przed sobą górę rozbitych aut. Hamowałem desperacko... Zaryłem maską w tył zielonego citroena, walnąłem głową w lusterko... To jedno dokładnie zapamiętałem. Reszta rozmyła się tak, że niczego nie byłem już pewien.

– Jak wyglądam? – zapytałem. – Ma pani może lustro?

Po wypadku człowiek boi się spojrzeć w lustro... wolałem mieć to za sobą.

– Proszę – podała mi nieduże lusterko w ramce z lakierowanego drewna. Sam nie wiem, czemu od razu zwróciłem uwagę, że trzyma je lewą ręką. Spojrzałem w nie i zobaczyłem swoją koszmarnie poobijaną twarz. Głowę zabandażowali mi tak, że czoło miałem zakryte.

– Jak pan widzi, wszystko w porządku – rzekła na lekko macierzyńską nutę. – Rozbił pan czołem lusterko wsteczne. Musieliśmy założyć panu kilka szwów, ale do wesela się zagoi... No, chyba że planuje pan w najbliższym czasie.

Roześmiałem się. To rzeczywiście musiał być niezły szpital, skoro pielęgniarki umiały nawet finezyjnie żartować.

– Ładnie tu u was – powiedziałem. – Nie sądziłem, że mam aż tak dobre ubezpieczenie...

– Jak każdy obywatel – odparła, mimowolnie wzruszając ramionami.

– Mój opel bardzo się potrzaskał? – zapytałem, by zmienić temat. – Wiem, stary rżęch... ale mimo wszystko szkoda.

– Stary opel? – zdziwiona sięgnęła po jakieś papiery i znów uczyniła to lewą ręką. – Tutaj jest napisane, że jechał pan nowym polonezem Lux Sport. Niestety, zniósł to gorzej od pana... ale to rzecz nabyta. Ważne, że pan wyszedł cało!

– Polonezem Lux Sport? – Prawdę mówiąc, nie wiedziałem w ogóle, że wyszedł taki model. – To jakaś pomyłka, ja nigdy nie miałem poloneza!

– Zbadamy, czy nie miał pan wstrząśnienia mózgu – rzekła pielęgniarka, wyraźnie zaniepokojona. – Zaniki pamięci to poważna sprawa. Gdyby to się przedłużało, proszę powiedzieć mnie albo lekarzowi.

Podejrzywałem, że to raczej personel szpitala pomylił mnie z kimś innym. Nie pamiętałem ani autostrady, ani żadnego poloneza... tylko starą astrę na podrzędnej drodze.

Z dyskretnym jękiem obróciłem głowę do poprzedniej pozycji. Znów spojrzałem na kalendarz. Intrygował mnie ten niezwykły obraz... Przez mo-

ment wydało mi się, że przedstawia pociętą bliznami (a może potłuczoną jak lustro?) mapę Europy... lecz zaraz dojrzałem w nim parę nowych kształtów i tamten stał się nieważny.

– Patrzy pan na kalendarz? Tak, tak, pierwszy września... Nie lubię tej daty.

– Na szczęście szkołę mamy już za sobą – spróbowałem zażartować.

– Mnie chodzi o początek wojny... – westchnęła siostra. – Wstydlivy dla nas dzień... i dla naszych ówczesnych sojuszników. A najśmieszniejsze, że w sumie wyszliśmy na tym lepiej niż ci, którzy nas pobili. Ironia losu...

O czym ona mówiła?! Chyba że... ale w jej mowie nie dosłyszałem najmniejszego obcego akcentu!

– Pan wybaczy... Muszę iść do innych pacjentów – rzekła przepraszająco.

– Na razie niech pan stara się nie wstawać, chyba żeby do toalety ... Aha, a jakby pan chciał pooglądać telewizję, pilota ma pański sąsiad.

Wzięła w lewą rękę długopis, uczyniła jakąś adnotację na tabliczce zawieszanej na moim łożu boleści, ukłoniła się i wyszła. Nim zamknęła drzwi, dosłyszałem jeszcze, jak powtarza pod nosem: „Maksymilian... Maksymilian...”

Mój towarzysz niedoli wyłączył tymczasem swój odtwarzacz i zdjął słuchawki z uszu.

– Sorki, słyszałem was trochę... To mówisz, że się rozpierpapier LS-ką? – zagadnął. – Ja cię... przepraszam... piękna maszyna. Szkoda...

– Zdarza się... – westchnąłem, niezadowolony z przejścia na ty, zastanawiając się jednocześnie, kiedy znowu będzie mnie stać na starego opla.

– A ja się wyje... na MZ-ce Super Racing – poskarżył się chłopak. – Wyobrażasz sobie?! Na prostej wyciągała trzy stowy... i poszła się j... Przy niecałej setce! Wyobrażasz sobie?! A to jeszcze pikuś... Bo moi mi zapowiedzieli, że nowego motoru już nie dadzą, tylko puszkę! Wyobrażasz sobie?! To ja im na to: „Dobra, ale chcę LS-kę!” – Zarechotał szczeniackim śmiechem. – Mówię ci, jakie miny zrobili!

Na szczęście na tym skończył, więc znów zapatrzyłem się na obraz, rozważając, czy nie przedstawia on planu rozmieszczenia jakichś wojsk... a może dwóch planów nałożonych jeden na drugi... tak jakby dwie wojny toczyły się równocześnie.

– Sorki, mogę włączyć MTV? – odezwał się pechowy motocyklista. – Bo zaraz leci „Rock Today”...

– Włącz pan – rzuciłem.

Prawą ręką niezdarnie sięgnął do nocnej szafki po pilota i... przełożył go do lewej, zagipsowanej od ramienia do nadgarstka. Z wprawą wybrał odpowiedni przycisk. Nieczęsto spotyka się dwoje leworęcznych w jednym miejscu...

Ekran telewizora rozbłysnął pstrokatą czołówką programu. Głośniki eksplodowały gitarowym zgiełkiem, jak gdyby stu Hendrixów naraz urządziło sobie jam session.

– Hej! Tu DJ Alice w „Rock Today”! – tak spikerka z zielonymi włosami przywitała widzów (a przynajmniej tak przetłumaczył jej słowa lektor).

– Mamy dzisiaj w studio dostojnego gościa.

– Nie da się ukryć... – odparł siedzący w fotelu obok niej mężczyzna. Jego twarz z wysokim, wypukłym czołem zdała mi się skądś znajoma. I te charakterystyczne okulary...

– Kochani moi! Przed wami... – dziennikarka zawiesiła głos – ...John Lennon we własnej osobie!

– Trudno byłoby mi być w cudzej osobie – odrzekł gość.

Najpierw uznałem, że to jakiś archiwalny materiał... Ale... Ten człowiek był... stary! Miał zupełnie siwe włosy i pociętą zmarszczkami twarz, niby oblicze Micka Jaggera...

– Jak mówiłam – kontynuowała dziewczyna – mamy dziś bardzo, bardzo dostojnego gościa...

– Daj spokój! – przerwał gość. – Wszyscy muszą wiedzieć, że wkrótce kończę siedemdziesiąt lat?

Poczułem się, jakbym jadąc ponad setką wpadł w poślizg. Czy to jakiś eksperymentalny film, komputerowa animacja? A może mam zwidy po wstrząsie mózgu? Wywiad, do którego nie miało prawa dojść, trwał tymczasem w najlepsze.

– Jak się czuje rockman, kończąc siedemdziesiąty rok życia? – spytała ciekawie redaktorka.

– Podobnie jak kończąc sześćdziesiąty dziewiąty – odparł idol – tylko o rok bardziej. Zresztą moje dokumenty kłamią, ja kończę dopiero trzydzieści lat. Jak wiesz, ósmego grudnia tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego roku dostałem w prezencie drugie życie...

– No właśnie – podchwyciła prowadząca – co wtedy czułeś? O czym myślałeś? Nigdy nie wypowiadasz się na ten temat...

Muzyk skrzywił się.

– Zawsze dużo śpiewam o miłości – powiedział – a takie pytania kocham najbardziej! O czym myślałem, gdy świrus mierzył do mnie z pistoletu? O wszystkim naraz. Co będzie z Cynthią i dziećmi? Jak to zniosą?... Co będzie ze mną?... Czy pójdę do nieba, jak mówi Paul?... Czy może rację ma George i urodzę się ponownie, jako ktoś inny?... Czy zginę na miejscu, a może mnie odratują?... Czy ten facet mnie zabije, czy tylko zrani?... Dlaczego chce do mnie strzelić?... – Piosenkarz zaśmiał się gorzko. – A jemu ot, tak po prostu, spust się zaciął! Śmieszne, gdy o tym teraz myślę.

Przerwał. Jego czoło lśniło od potu.

– Facet patrzył na mnie, kompletnie zaskoczony... Chyba był w większym szoku niż ja. Podszedłem wolno, zabrałem mu pistolet, nawet się nie szarpał. A potem już przybiegła policja. Złapali go za ręce. Jeden krzyczał: „Czy ty wiesz, co próbowałaś zrobić?!” A on: „Właśnie chciałem zastrzelić Johna Lennona, ale mi trochę nie wyszło”. Zabrali go i tyle, nie ma o czym opowiadać... Ważne, co było później. Do domu nie miałem po co iść, Cynthia z dziećmi jeszcze nie przyjechała z Kalifornii... Przesiedziałem całą noc na ławce w holu, czując, że coś we mnie umarło... że już nie będzie takich piosenek, jak „Oh Cyndi!”... Że to, co się zaczęło na „Imagine”, właśnie się skończyło. Dalej to już wiesz: „Milk and Honey” była na ukończeniu, więc wyszła, ale na koncertach jej nie grałem. Wróciłem do kawałków z płyty „Plastic Johnny Band”... No i, koniec końcem, przestawiłem się na to, na co w latach osiemdziesiątych mówili „heavy metal”... a co dzisiaj, na szczęście, znowu nazywają po prostu rockiem. Dalej się tego trzymam i bardzo mi z tym dobrze. Nowa płyta, z powodu której rozmawiamy, niczym was pod tym względem nie zaskoczy. Nie liczcie na elektronicznego Johna ani na Johna unplugged.

– Ostatnie pytanie...

– Reaktywacji The Beatles nie będzie – przerwał dziennikarce Lennon. – Zresztą to już niemożliwe, odkąd George... Z Paulem, jak wiesz, wszystko sobie wybaczyliśmy w sylwestra ’80. Na mojej nowej płycie gra na basie, więc jest to płyta połowy Beatlesów. Możliwe, że na albumie Paula zagrają trzy czwarte, ale na żadne wspólne trasy nie liczcie.

– Prawdę mówiąc – odezwała się speszona dziennikarka – chciałam zapytać o coś innego. Niektórzy fani do dziś nie mogą ci wybaczyć poparcia amerykańskiej interwencji w Wietnamie. Co masz im do powiedzenia dzisiaj?

– Że być może to oni mieli rację, a ja się myliłem. Historia to kiedyś rozszedzi, ale my raczej tego nie dożyjemy. Lepiej już dajcie teledysk z nowej płyty. Myślę, że na to czekają widzowie.

Z głośników buchnął głośny hard rock. Pamiętam, że utwór był dobry, ale nie przypominał niczego, z czym kojarzyłem Lennona. To znaczy, owszem, był melodyjny w ów niepodrabialny sposób; nie dało się też nie rozpoznać charakterystycznego wokalu... jednak aranz brzmiał jak skrzyżowanie wczesnego Iron Maiden i późnej Metalliki!

Zasłuchany w muzykę, nie poświęcałem zbyt wiele uwagi migającym na ekranie przetworzonym obrazom. Dopiero pod koniec klipu zorientowałem się, co jeszcze jest nie tak. Lennon szarpał swego fendera lewą ręką, przebiegając na gryfie palcami prawej! Z kolei towarzyszący mu Paul zarywał struny basu prawą dłońią... Co to miało być, jakiś żart?!

Utwór się skończył i znów byliśmy w studiu. Obok redaktorki siedział teraz brodac z długimi, tu i ówdzie posiwiałymi włosami. Jego twarz także gdzieś już widziałem... choć z jakiejś przyczyny zdawała się przywodzić na myśl niemiłe skojarzenia. Na jego kolanach spoczywał czarny gibson – położenie gitary wskazywało, że i ten muzyk musi być leworęczny... Dostrzegłem, że również dziennikarka dyskretnie poprawia przypięty do kołnierzyka mikroport palcami lewej dłoni...

– Rock i pop to nie tylko gwiazdy – zagaiła. – Idole nie istnieliby bez mistrzów drugiego planu, bez akompaniatorów! Nazwiska mojego kolejnego gościa nie znajdziecie na okładkach kompaktów z waszej kolekcji. Gdy jednak zajrzycie do książeczek, co najmniej w kilku na liście muzyków sesyjnych znajdziecie Charlesa Mansona.

Wiedziałem, że skądś go znam!...

– To prawda – odparł gitarzysta. – Tacy muzycy jak ja zawsze mają co robić.

– Jak to się wszystko zaczęło? – spytała dziewczyna. – Kiedy postanowiłeś zostać gitarzystą do wynajęcia?

– Widzisz, kochana... ja najpierw sam chciałem być gwiazdą, pisać piosenki, śpiewać... Miałem gitarę akustyczną, brzdąkałem coś jakby folk; takie śmieszne, zaangażowane rzeczy... Pewnego dnia, a było to w sześćdziesiątym ósmym, poszedłem z moją ówczesną dziewczyną, a obecną żoną, do sklepu z płytami. Chciałem kupić „White Album” Beatlesów. Byłem wtedy ich fanem, właściwie fanatykiem. Ale moja laska namawiała mnie na „Electric Ladyland” Hendrixa, że super gość i tak dalej, wierciła mi dziurę w brzuchu... A mieliśmy kasę tylko na jedną płytę. W końcu skapitulowałem i wzięliśmy tego Hendrixa. Oboje wiemy, że to genialna płyta... Mnie nauczyła jednej rzeczy: że w muzyce najważniejsze jest nie zaangażowanie, tylko poziom artystyczny. Najpierw trzeba dobrze grać, potem się można bawić w kaznodzieję lub aktywistę. Pod wpływem Jimiego zainteresowałem się też gitarą elektryczną. Kupiłem starego gibsona, tłukłem w niego po dziesięć godzin dziennie... i po roku miałem rezultaty! Załapałem się na trasę Janis Joplin, nawet zagrałem jedno solo na „Pearl”... Na następnej płycie miałem grać więcej, ale wiadomo, co się stało... Myślałem, że zostanę na lodzie, ale wynajął mnie Presley na tournée, potem zagrałem na płycie Zappy... I tak poszło, i do dziś idzie.

– A „Białego Albumu” w końcu nie kupiłeś? – spytała prowadząca.

– Kupiłem po latach – roześmiał się gitarzysta – już na kompakcie. Mimo kontrowersyjnego przesłania, jest to arcydzieło... ale wtedy, w sześćdziesiątym ósmym, nie wyszłoby mi na zdrowie. Wstyd mówić, ale miałem zatargi z prawem, nawet siedziałem parę razy... Byłem wściekły na cały świat, zwłaszcza na establishment. Gdybym w takim stanie usłyszał, że Beatlesi chcą rewolucji, mogłoby się to źle skończyć. Być może sformowałbym sobie małą prywatną armię, najlepiej złożoną z ładnych dziewczyn, i kazałbym im strzelać do bogatych ludzi?

– Uwielbiam twoje poczucie humoru – rzekła redaktorka. – Tacy muzycy, jak ty, są rozchwytywani, bardzo dobrze zarabiają... ale pozostają w cieniu. Jak sobie z tym radzisz?

– Cóż – westchnął rozmówca – kiedyś było to dla mnie powodem frustracji. Na szczęście Susan, moja żona, wyprowadziła mnie na prostą. Musiałem zaakceptować fakty. Nie zmienię tego, że jądro atomu jest ujemne i że biegnący wokół niego pozytron ma ładunek dodatni... Tak samo nie przeskoczę sam siebie. Nie wyjdę na środek estrady i nie zagram porywającego koncertu. Wystarczy, że czasem błysnę fajną solówką. Jestem tylko rzemieślnikiem, ale dobrym. Zresztą spójrzmy inaczej... Który idol może się pochwalić, że nagrał ponad sto płyt, w tym ze czterdzieści platynowych? A ja mogę, z ręką na sercu.

– Posłuchajmy zatem utworu, w którym zagrałeś jedną z moich ulubionych solówek – odparła zielonowłosa dziennikarka. – A jest to ballada Christine Schreiner „Lost Chances”.

Popłynęły smutne dźwięki. Odliczając śpiewane frazy, czekałem na solówkę. Ekspłodowała jak wystrzał z pistoletu... jak płacz nowo narodzonego dziecka... jak huk zamykających się stalowych drzwi.

Popatrzyłem kątem oka na kalendarz i dostrzegłem w obrazie coś, czego nie widziałem wcześniej. Te wszystkie linie i plamy zdawały się mieć wspólne źródło! Nie łączyły się w żaden sposób, jakby aktualnie istniały zupełnie osobno, a jednak wystarczyło uważnie im się przyjrzeć, by zauważyć, że zaczęły się kiedyś w jednym punkcie!

Drzwi otworzyły się i wszedł mężczyzna w białym kitlu.

– Przepraszam – zwrócił się do mojego sąsiada – mógłby pan ściszyć? – Usiadł na taborecie przy moim łóżku. – Jak się czujemy?

– Jak ktoś, kto sam dobrze nie pamięta, gdzie i czym się rozwalił – odparłem. – Wszystko mnie boli, oprócz zębów, uszu i palców u rąk.

– Zaraz zrobimy tomografię czaszki – rzekł lekarz, sięgając lewą ręką po wiszącą na poręczy łóżka tabliczkę. – Maksymilian... Chyba rodzice nie byli... – mruknął do siebie pod nosem. – To tak, jakby we Włoszech nazwał syna: Benito!

– To tylko taka ekscentryczność – odrzekłem, zastanawiając się, czy wciąż mam halucynacje, czy może od uderzenia w głowę przestawiła mi się pamięć. Jeszcze raz spojrzałem na kalendarz, zdobny winietą magazynu „The Art” – tajemniczy obraz nie dawał mi spokoju... „The Art”... Że też wcześniej nie zwróciłem na to uwagi! W kalendarzach „The Art” zawsze reprodukowano najsłynniejsze dzieła... Takie, które każdy powinien znać... Czemu więc ja nie znałem tego obrazka?

– Patrzy pan na kalendarz? Dziś pierwszy września... – zaczął lekarz.

– Co to za obraz? – przerwałem mu czując, że nadchodzą kolejne refleksje z dziedziny historii najnowszej.

– Nie zna pan? – zdziwił się medyk. – To przecież „Możliwości”, chyba najśłynniejszy obraz abstrakcyjny...

– Pan wybaczy, ale chyba mam zaniki pamięci... Kto to malował?

– Ależ jak to?! Adolf Hitler, jeden z czterech ojców założycieli abstrakcjonizmu! Musiał pan uczyć się o nim w szkole...

– Hitler?...

– Moja mama, która uwielbia sztukę, zawsze stawiała mi go za wzór wytrwałości. Gdy za pierwszym podejściem oblałem egzaminy na medycynę, opowiedziała mi, jak to Hitler dwa razy nie dostał się na malarstwo, potem była pierwsza wojna światowa, a po wojnie spróbował trzeci raz i został przyjęty! Czyli nie wolno się poddawać... Szkoda tylko, że zginął od polskiej bomby we wrześnie. Jeszcze jeden wstydlivy fakt z naszej historii. – Podał mi wyjęty z aktówki formularz. – To do ubezpieczenia, potrzebny jest pański podpis.

Wziąłem od niego pióro i złożyłem parafkę w odpowiedniej rubryce.

– Jest pan praworęczny – zauważył lekarz.

– Co w tym dziwnego?

– W sumie nic, ma pan rację... Ale, jak wiemy, większość populacji to leworęczni. Praworęczność jest rzadko spotykana i często idzie w parze z geniuszem: Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Jimi Hendrix...

Tego już było za wiele!

– Przepraszam – powiedziałem – czy mógłbym na chwilę wyjść?

– Ależ oczywiście! – Pomógł mi wstać. – Trzecie drzwi na lewo, pójdzie pan sam?

– Poradzę sobie.

Na chwiejnych nogach przeszedłem jakoś przez korytarz, gdzie wszystko lśniło bielą i chromem. Dopiero w łazience straciłem równowagę. Upadając, z całym impetem rąbnąłem głową w zawieszony nad umywalką lustro.

Przytomność odzyskałem w szpitalnym łóżku. Otworzyłem oczy i zobaczyłem wiszący na przybrudzonej ścianie kalendarz z reprodukcją „Guerniki” Picassa.

– Obudził się pan – dobiegł mnie kobiecy głos. – To dobrze. Przykro mi, ale pański opel nadaje się do kasacji... Na szczęście pan zniósł to lepiej.

– Ma pani może lustro?...

– Proszę – podała mi nieduże lustro w tandetnej plastikowej ramce.

Ważylem je w dłoni, nie mogąc się zdecydować, czy uderzyć się nim w głowę... czy może zostawić wszystko tak, jak jest.

Jarosław Nowosad

EDA OSTROWSKA

Moje miasto
młody bóg nocą
dźwiga się na łapy
migocą w ślepiach
latarni
bryły kamienic
czyste karaty

25 września 2010 r.

Idzie odwilż
boso z włosem
rozcapiersonym
młokosem z papierosem
kolczyk w nosie
w oku w kroku
różowe krowy
od jej soku stają
na głowie

6 grudnia 2010 r.

Ślina rzeki
dzieli Babilon
na stary
i nowy ląd
gdzie ryby
się trą i chłopak
z dziewczyną

29 sierpnia 2010 r.

Jesienne słońce
szklane paciorki
rozrzuca na łące
i kuca nad wodą
i srebro topi i raki łupi
a febra wieczoru
stoi taborem

1 listopada 2010 r.

śp. ks. Konradowi Maciągowi

Przezroczysty
jak kiszka
przez którą widać
chleb i rybę
nie cudzołożyłeś
z pieniądzem
jak wszyscy
umarłeś młodo
niedorzecznie
nie zostawiłeś synka
z fletnią

17 czerwca 2011 r.

Mirkowi

Królu mój i Boże
z półbogiem
a półczłowiekiem
na włochatej łące
zrywać szczaw
i ptasi skwar i cień

7 sierpnia 2010 r.

Lśniący biały
szkielet miasta
w welonie mgły
od zachodu
czerwone pająki
z kulą słońca
w odwłoku
stolica wschodu
kąpie sny

11 października 2010 r.

Kuszona
przez bałwany
omamy cienie
rzeczy
po łodyżce świtu
w mlecznej
sukienice biegnę

7 sierpnia 2010 r.

Eda Ostrowska

Książki nadesłane

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2012

Biblioteka „Toposu”, t. 72, 73, 74,76.

Zbigniew Chojnowski: *Bliźniego swego*. Ss. 52+2 nlb.

Teresa Ferenc: *Widok na życie*. Wstęp Jacek Łukasiewicz. Ss. 61.

Zygmunt Krukowski: *Rzeczy R*. Ss. 57+4 nlb.

Barbara Gruszka-Zych: *Szara jak wróbel*. Ss. 41.

GRZEGORZ JÓZEF CZUK

Świat wokół Schulza w optyce drohobyckiego „Głosu”

W 90-lecie pierwszej wystawy Brunona Schulza

Przypadająca w 2012 roku 120 rocznica urodzin i 70 rocznica śmierci Brunona Schulza stwarza okazję, aby powiedzieć nieco o zaniechaniach, jakimi zdają się dotknięte badania nad życiem oraz twórczością pisarza i artysty z Drohobycza. Władysław Panas pisze nawet o micie biograficznym, który unieruchamia Schulza w Drohobyczu i czyni klasycznym outsiderem; micie, który pozostawia nam biografię tak faktograficznie ubogą, że w jego [tzn. Schulza, przyp. – G. J.] *kalendarium życia i twórczości znalazło się miejsce na informacje o tak banalnym w końcu wydarzeniu, jak uczestnictwo w rutynowej konferencji nauczycieli w pobliskim Stryju*¹. Chyba nie trzeba wyjaśniać, jak bardzo biografia i portret psychologiczny Schulza łączą się z interpretacjami jego prozy, a jeszcze bardziej – dorobku plastycznego. Mit biograficzny Schulza zaprasza i wabi, aby piszący o autorze *Sklepów cynamonowych* rozwijali publicystyczne skrzydła wyobraźni. Nie może być inaczej, skoro fakty nie stanowią granicy weryfikacyjnej, bo jest ich po prostu niewiele, a niemal wszystko, co wiemy o Schulzu, pochodzi z drugiej ręki (sporo od ludzi, którzy „znali” Schulza będąc dziećmi!) lub z listów artysty, niebędących wszak faktograficznymi pamiętnikami.

Jan Gondowicz, subtelny erudyta i schulzolog, rozpoczyna książkę o pisarzu z Drohobycza, przywołując za Adamem Ważykiem historię z lata 1927 roku, kiedy ten ostatni w pewnym pensjonacie w Zakopanem znalazł się w gronie panów oglądających potajemnie rysunki artysty, zapewne z *Księgi bałwochwalczej*. Gondowicz komentuje zapiski Ważyka: *We wspomnieniach ocala jednak coś ważniejszego: klimat, w jakim rozgrywała się prezentacja twórczości Brunona Schulza. Widzimy pokaz dla wyselekcjonowanej publiczności, pod nieobecność pań, w atmosferze niezdrowej ekscytacji. (...) W owej płaszczyźnie porozumienia twórcy z odbiorcami tkwi coś niezaprzeczalnie pokątnego. Taki był punkt wyjścia Schulza-artysty. (...) Musiało minąć pół wieku, by dorobek graficzny i rysunkowy Schulza – tymczasem w znacznej mierze rozproszony i unicestwiony – doczekał się uznania. (...) Na koniec dodać wypada, że Schulz swą sztukę kolportował w trakcie sprawowania obowiązków pedagoga. W razie dekonspiracji mogło to grozić zakazem wykonywania zawodu, jeśli nie wilczym biletem na wszelkie posady państwowe, aż do okienka pocztowego włącznie*². Przywołuję ten cytat, aby zilustrować, jakże bogaty i szeroki może być zakres implikacji owego novum wypowiedzianego z jednego datum wspomnieniowego.

Obchodzimy obecnie jeszcze jedną rocznicę schulzowską, a mianowicie 90-lecie jego pierwszej znanej wystawy. W maju i w czerwcu 1922 roku (czyli pięć lat przed opisanym powyżej „epizodem zakopiańskim”) prace Schulza były wystawiane w ramach Salonu Wiosennego, organizowanego przez

¹ Władysław Panas: *Bruno Schulz albo intryga Nieskończoności* [tekst wygłoszony 19 listopada 2003 r. w Drohobyczu podczas otwarcia muzeum Brunona Schulza]. Lublin, bez daty wydania, s. 4.

² Jan Gondowicz: *Bruno Schulz (1892-1942)*. Warszawa 2006, ss. 7, 11.

Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie. Ekspozycję ulokowano w prestiżowym Pałacu Sztuki, jednym z obiektów ustanowionych rok wcześniej Targów Wschodnich (to dzisiaj tereny parku Stryjskiego). Zgromadzono tam prace, rysunki, grafiki, malarstwo i rzeźby około 60 artystów³, w tym – by przywołać jedynie nazwiska podręcznikowe – Xawerego Dunikowskiego, Leopolda Gottlieba, Emila Krchy, Fryderyka Pautscha, Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego. Częścią salonu była także wystawa *Widoki znad morza polskiego w Karwi – San Remo – Zakopanego i Małopolski* Marceliego Harasimowicza (1859-1935) – pejzażysty, który w latach 1907-1931 pełnił funkcję kustosa Miejskiej Galerii Lwowa, znanej i działającej obecnie jako Lwowska Galeria Sztuki. Zatem – grono nadzwyczaj poważne i utytułowane, a do tego wielopokoleniowe.

Na wystawie Salonu Wiosennego Anno Domini 1922 we Lwowie ekspozowano 20 prac Brunona Schulza, w tym 10 jako cykl *Księga bałwochwalcza*. Czy była to wystawa pokątna, a rysunki zakrywano kotarami, aby nie pobudzały wyobraźni dam? Z pewnością nie, a przynajmniej nic o tym nie wiemy. Większość rysunków i grafik (była też jedna akwarela) pochodziła ze zbiorów prywatnych, co skrupulatnie zaznaczono w katalogu wystawy. Czy Schulz, 30-letni wówczas artysta, nie miał akurat prac lub opuściła go wena twórcza? Czy może to jego przyjaciele i znajomi, pragnąc, aby publicznie zademonstrował swój talent i dokonania, skusili go do prezentacji dzieł, wypożyczając te stanowiące ich własność? Schulz brał udział także w wystawach dzisiaj najwyraźniej zapomnianych, które rozpatrywać można w kategorii poważnych panoram sztuki współczesnej. Pokazywał wówczas nawet po 40 rysunków. Lecz nikt się tym nie zajmuje, nie sprawdza, jak było, nie docieka okoliczności, tak jak zapomina się o wielkiej luce w polskim dziedzictwie i pamięci kulturowej wywołanej nie tylko holokaustem, ale i utratą ziem wschodnich oraz czasami sowieckiego totalitaryzmu.

Powinniśmy zatem pozostać otwarci na rozważenie nasuwającego się wniosku, iż Schulz był w pewnym sensie pupilem swego czasu, swoich kolegów (a być może koleżanek w szczególności) oraz protektorów, a nie artystą, którego tematyka twórczości i zachowania znajomych spychały na margines publicznej egzystencji czy też odbierały tytuł do splendorów. Nawet jeżeli trochę z tym „pupilem” przesadzam, to temat do badań mamy jak na dłoni, a znane konstatacje należy chyba po prostu zaliczyć do kręgu „mityzacji” schulzowskiej rzeczywistości. W celach demitologizujących zobaczymy, co o świecie, Drohobyczu oraz o samym Brunonie Schulzu pisali redaktorzy „Głosu Drohobycko-Borysławskiego”, a także jak te opinie mają się do wspomnień ludzi, którzy odcisnęli piętno na znanym nam „portrecie” artysty.

Utarło się przekonanie, że twórczość pisarza i artysty z Drohobycza była w jego rodzinnym mieście raczej nieznaną, a jeżeli już ją doceniano, to w wąskim gronie, zaś szersza publiczność co najwyżej kwitowała dokonania Schulza wierząc palcem w głowie. Także i rodzina brata Izidora miała go uważać za *niedojdę i urąganie zdrowemu rozsądkowi, bo porządny Żyd mógł tam być lekarzem, adwokatem lub kupcem, ale skąd coś pisarzem?* Słowa te napisał Andrzej Chciuk⁴, który tak pięknie i barwnie odtworzył w swoich książkach dawny Drohobycz jako stolicę Księstwa Bałaku i z taką miłością przedstawił postać Schulza, jakiego znał.

I jakiego chyba nie znał. Bo zarazem utrwalił wizerunek pisarza jako zagubionego zбочeńca, perwersyjnego masochisty, neurastenika, dosłownego bohatera części własnych rysunków. W *Ziemi księżycowej* Chciuk wspomina, że widziano pisarza, jak z pejczem udawał się do prywatnej kurewki (...) i cho-

³ Katalog Salonu Wiosennego połączono z wystawą art. malarza Marceliego Harasimowicza i wystawą zbiorową art. malarza prof. Kazimierza Sichulskiego w Pałacu Sztuki na Placu Targów Wschodnich, maj-czerwiec 1922. Biblioteka Lwowskiej Galerii Obrazów.

⁴ Andrzej Chciuk: *Ziemia księżycowa: druga opowieść o Księstwie Bałaku*. Warszawa 1989, s. 78.

wał ten swój pejcz, akcesorium do zboczenia. Musiał znaleźć kobietę, która go zbije. Schwyciła go otchłań wstydu i otchłań pożądania właśnie tego. Zaszedł do niej, ale ta prostytutka akurat czytała jego „Sklepy cynamonowe” wtedy, kiedy zapukał do jej pokoju. Po czym Chciuk pointuje: Ze wszystkich ludzi normalnych i nieraz pełnych podziwu dla jego sławy (bo przecież nie dla sztuki, która przerażała Drohobycz) ta kurewka miała dlań ludzkie uczucie i ludzką litość dla zboczeńca⁵. Chociaż zapewne i sam Schulz przyczynił się do uformowania takiej właśnie opinii, wielokrotnie narzekając, że przyszło mu żyć w kiepskim otoczeniu i w niezrozumieniu, coś tu jest najwyraźniej nie tak.

Zachowało się kilka roczników „Głosu Drohobycko-Borysławskiego”⁶, czyli „bezpartyjnego tygodnika informacyjnego”, który w pewnych okresach bywał także określany na przykład „Głosem Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjskim” (sic!). Pod tą ostatnią nazwą w numerze piętnastym z soboty 28 czerwca 1930 roku czasopismo donosiło o *Niezwykłej imprezie artystycznej w Truskawcu*. Tekst ten jako jedyny na stronie został wyróżniony kursywą, a nazwisko artysty zapisano dużymi literami: *Jak się dowiadujemy, zostanie w najbliższych dniach otwarta wystawa obrazów i grafik BRUNONA SCHULZA w sali Klubu Zdrojowego w Truskawcu. Niedawno odbyta zbiorowa wystawa Schulza w Salonie Wiosennym we Lwowie okazała na nowo świetny talent tego wybitnego grafika, o czym świadczyły entuzjastyczne głosy całej bez wyjątku prasy lwowskiej. Dowodem odniesionego sukcesu jest fakt, że Galeria Narodowa m. Lwowa zakupiła dla swoich zbiorów dwa obrazy tego artysty. Miłośnicy sztuki będą mieli sposobność zapoznania się z twórczością tego niepospolitego talentu. Z okazji zapowiedzianej wystawy zastrzegamy sobie na później bliższe omówienie w ramach feljetonu tego niezwykłego i w sztuce polskiej odosobnionego zjawiska jakim jest demoniczna twórczość Brunona Schulza.*

Piąta strona czasopisma, na której znalazła się notka o wystawie, zbierała pod szyldem „Głos Truskawca” wiadomości ze sławnego, położonego 8 kilometrów od Drohobycza prywatnego uzdrowiska. Odwiedzało je już wówczas około 14 tys. kuracjuszy rocznie, a pod koniec lat 30. było tu 170 pensjonatów i willi. Kąpiele mineralne kosztowały od 3,60 do 7 złotych, a borowinowe od 2,50 do 8; za 2,5 można było inhalować się we wziewalni solankowej (jeżeli w indywidualnej kabinie – to za 3,50). Wiadomość o wystawie Schulza była największą i najważniejszą notą na truskawieckiej stronie „Głosu” i bynajmniej nie konkurowała z nią krótsza informacja o takiej oto treści: *W obecnym sezonie zawitali do naszego uzdrowiska po dłuższym pobycie na Riwierze mistrz tanga, światowej sławy Bolesław Grabowski, i nadzwyczaj sympatyczny negr Sam – Salvano, który cieszy się niebывałym powodzeniem płci nadobnej. Nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że podczas dancigów w barze p. Rudka, wymienieni na chwilę spocząć nie mogą. Truskawiec jest wprost oszołomiony, a tem samem humor i zabawa w barze trwa nieustannie.*

Niebawem „Kronika truskawiecka” w numerze dwudziestym drugim „Głosu” z 20 sierpnia 1930 roku potwierdziła, że wystawa okazała się sukcesem: *Otwarta niedawno w sali Klubu Zdrojowego w Truskawcu wystawa GRAFIKI BRUNONA SCHULZA cieszy się wielkim powodzeniem. Wysoki poziom obrazów i grafik tego artysty usprawiedliwiają w zupełności opinię pewnego wybitnego krytyka, który zaliczył Schulza do jednego „z najsztubtelniejszych grafików współczesnej Polski”* (przytaczam za oryginałem – G. J.). O wystawie tej nie wspominają biografie Schulza, w odróżnieniu do zupełnie innej, otwartej w Truskawcu latem 1928 roku, a wślawionej interwencją senatora Maksymiliana Thullie, bywalca truskawieckiego kurortu, prezesa parlamentarnego Klubu Chrześcijańskiej Demokracji, specjalisty od budo-

⁵ Tamże, s. 79.

⁶ „Głos Drohobycko-Borysławski...”. Oryginały w zbiorach Lwowskiej Biblioteki Naukowej im. W. Stefanyka. Zob. też Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa.

wy mostów, byłego rektora Politechniki Lwowskiej, postępującego artystę zarzutem pornografii. Poselskiego żądania zamknięcia ekspozycji w Pawilonie Zdrojowym nie spełniono, ale przyczyniło się ono do wspomnianego utrwalenia wystawy w biografii Schulza, a – w szerszym wymiarze – do snucia refleksji o trudnej recepcji jego twórczości.

W ostatnim numerze z 1933 roku, datowanym na 24 grudnia, tenże „Głos”, jako „drohobycko-borysławski tygodnik bezpartyjny”, niebawem po ukazaniu się *Sklepów cynamonowych* obwieszczał z zadowoleniem: *OD REDAKCJI! Zawiadamiamy niniejszym P.T. Czytelników, że udało się nam pozyskać do stałej współpracy p. prof. Br. Schulza, głośniego dziś literata, autora powieści „Sklepy cynamonowe”, która wywołała szczery zachwyt w świecie krytyków literackich.* Notę na całą szerokość pierwszej strony umieszczono w miejscu najbardziej eksponowanym, tuż pod winietą gazety, zaraz za świątecznymi życzeniami od redakcji! Na stronie czwartej wiadomość uzupełniono w notce *Rodak nasz wśród czołowych pisarzy polskich: Ukazała się w ostatnich dniach na półkach księgarskich powieść Drohobyczanina Br. Schulza, której akcja częściowo toczy się w naszym mieście. Koła literackie stolicy oczekiwały z napięciem ukazania się tej rzeczy, która uchodzi za sensację sezonu i jedno z rzadkich zjawisk na polu literatury. W osobie tego debiutującego, ale już dojrzałego autora znalazła literatura polska reprezentanta fantastycznych i dziwnych zaułków duszy ludzkiej.*

Jaką gazetą był „Głos”? Ukazywał się od 1927 zapewne do 1939 roku, miał cztery albo osiem stron formatu A4, częstotliwość druku zmieniała się, zdarzały się długie przerwy, a także co najmniej jedna konfiskata nakładu. Z czasem pojawiły się oznaki kryzysu początku lat 30. XX wieku: gazeta zwijała filie, ograniczała objętość, publikowała wyraźnie mniej ogłoszeń. Więc nie tylko jako żart traktować należy jedno z życzeń w noworocznym numerze pisma: *Szanownym Prenumeratorom, którzy zapłacili abonament za rok naprzód, aby „Głos” wyszedł jeszcze przynajmniej dwa razy.* Wydawcą i redaktorem był „M. Tannenbaum”. Czy chodziło o Mosze Tannenbauma, który zapamiętany został także jako działacz syjonistyczny? A może „M. Tannenbaum” był spokrewniony z Leonem Tannenbaumem, wieloletnim prezesem gminy żydowskiej i zasłużonym zastępcą mera Drohobycza? Zaiste „Głos” poświęcał wiele uwagi społeczności żydowskiej, ale z pewnością nie czynił z niej jedynej „grupy docelowej”. Wprawdzie gazeta była skromna objętościowo, lecz wyrazista programowo: realizowała profil społeczny, w pewnym sensie patriotyczny, wzywała do wielonarodowego rozsądku, pragmatyzmu, łączenia się ponad podziałami, budowania konsensusu dla wspólnego dobra w trudnych czasach. Redakcja „Głosu”, podkreślając, że ma na sztandarach wypisaną walkę z krzywdą i niesprawiedliwością, w niewesołych momentach, gdy przyszłość pisma była zagrożona, deklarowała: *Byliśmy najważniejszymi wyrazicielami niczem niezmaczonej opinii publicznej, ścisłymi tłumaczami świadomej woli ogółu społeczeństwa bez różnicy wyznania, narodowości i przynależności partyjnej – oraz bezogródkowymi krytykami wszelkich niekorzystnych dla ludności poczynań. Wszelki interes partyjny był nam obcy, staliśmy z dala od wszelkiego partyjniactwa, które w ostatnich czasach wybujało, zastaniając jak bluszcz potworny – prawdziwą rzeczywistość.*

Prym na pierwszych stronach wiodły tematy poważne, społeczne, poświęcone ważniejszemu zjawiskom tego czasu, w tym problemom Polski i sytuacji międzynarodowej, działalności Sejmu II RP, rozwojowi przemysłu, a także zagadnieniom dotyczącym porządku publicznego i opieki socjalnej. Obok nich podnoszono kwestie o znaczeniu lokalnym, które świadczyły, że redaktorzy wiedzą, jak bardzo rozwój Drohobycza zależy od zagłębia naftowego w Borysławiu. Ponadto zdawano sprawozdania z poczynań władz lokalnych, publikowano budżet Drohobycza i relacjonowano ważne debaty, wspierając społeczne projekty, takie jak budowa wodociągów; dba-

no o kroniki różnych wydarzeń, pisano o stowarzyszeniach i organizacjach polskich, ukraińskich i żydowskich; w serwisie kulturalnym pojawiały się recenzje modnych wówczas filmów oraz anonse, informujące na przykład, kiedy miała przyjechać Hanka Ordonówna (akurat 13 kwietnia 1931 roku) czy Ada Sari (w Drohobyczu wystąpiła 3 marca 1933 roku, a dzień później w Boryslawiu).

Nie brakowało humoru oraz kolorytu nadawanego gazetom przez felietony polemiczne, często z wyraźną domieszką autoironii. Kiedy Kornel Makuszyński napisał w krakowskim „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”, dlaczego nie przyjedzie do Drohobycza – bo „nie robi w nafcie ani w gazach”, w „Głosie” z 29 kwietnia 1929 roku w cięty sposób odpowiedział mu Samuel Hofenduft: *Tylko nieprawdę piszesz, że nasze kobiety smarują sobie włosy bezcenną naftą. To jest bardzo wielkie oszczerstwo. Gdybyś powąchał naszą kobietę, to byś się przekonał, że ona nie pachnie ani naftą, ani cebulą (jak ci się może zdaje), ani czosnykiem, ale zgadnij czym?... Prawdziwą perfumą francuską Cotiego. (...) Napisz mi kochany kolego, co tam nowego w Warszawie? Czy to prawda, że uchwalono tam nie przyjmować łapówek poniżej 5000 zł?*

Kornel Makuszyński pochodził ze Stryja, ale do rodzinnego miasta bynajmniej go nie ciągnęło. Ono jednak pisarza nie zapomniało. W 2009 roku, z okazji 125 urodzin autora *Koziołka Matołka* (niedawno wydanego po ukraińsku) ogłoszono, że Stryj razem z polskimi szkołami noszącymi imię pisarza wystawi mu pomnik. Teren poświęcono, a w tamtejszym muzeum krajoznawczym „Werchowyna” otwarto wystawę „Kornel Makuszyński: od Stryja do Zakopanego”. Typowa w przypadku Schulza ironia humorzastego losu: artysta, o którym mniema się, że nie był w stanie na dłużej opuścić rodzinne miasto, i który wprowadził Drohobycz do tajemnego panteonu miast magicznych, takiego splendoru doczeka się z trudem.

„Głos”, pismo unikające eksponowania narodowych lub religijnych konfliktów i antagonizmów, reagował na antysemityzm. Na czwartej stronie w czwartym numerze z 1934 roku znalazł się list pod tytułem *Czem się karmi młodzież*, spowodowany artykułem *Włóczęga harcerska*, jaki ukazał się w piśmie „Młodzież” – uczniowskiej gazecie drohobyckich gimnazjów: państwowego oraz prywatnego. Pismo nadzorował Mściśław Mściwujewski, znany nauczyciel polonista gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, autor popularnej książeczki *Królewskie wolne miasto Drohobycz* (1929). Dla „Młodzieży” Bruno Schulz zaprojektował winietę, a także kilkakrotnie wykonywał rysunki zdobiące okładkę, między innym naszkicował Drohobycz z dominującym motywem ratusza i kościoła św. Bartłomieja na okładkę numeru trzeciego z 1934 roku. Artykuł, który wzburzył „Głos”, ukazał się w numerze pierwszym z tegoż roku. *W południe drugiego dnia zawijamy do Żurawna, miejsca urodzenia Mikołaja Reja. Niestety miasteczko to tak jest mocno „zahiszpanione”, co nie pozbawia go swoistego uroku, że gdzie się obrócisz, to widzisz przeważnie haczykowane nosy i kędzierzawe włosy. Dlatego piszemy tylko po kartce do domu i jak najprędzej wyrrywamy z plaży – relacjonował uczeń. Na co „anonimowy czytelnik” odpowiadał w „Głosie”: Pod płaszczykiem „Hiszpan” zamierza w swej głupocie autor budzić pogardę dla ludności żydowskiej. (...) Porównanie Żydów z „Hiszpanami” winne budzić w każdym uczciwym patriocie pesymistyczne refleksje i smutne reminiscencje historyczne. Pobieźny rzut oka do podręcznika historii powszechnej pouczy owego junackiego harcerza i jego profesora, że dopóki Żydzi żyli w Hiszpanii – Hiszpania była pierwszorzędnym mocarstwem europejskim, a po ich wypędzeniu zaczęła się coraz bardziej chylić ku upadkowi, aż w ogóle przestała odgrywać rolę w koncercie państw europejskich, jakby się ziszcilo co do niej powiedzenie proroka: jak długo Żydzi gdzieś żyją, wszystko rozkwita, a po ich odejściu wszystko zamiera. (...) Apelujemy do władz szkolnych, by zwróciły uwagę redakcji czasopisma „Młodzież”, że pismo przeznaczone dla młodzieży winne być wolne od jadu pogardy i nienawiści do współkolegów i koleżanek.*

W Drohobyczu rzeczy i sprawy podlegają zaskakującym splotom. Jest bowiem zupełnie możliwe, że inkryminowany artykuł napisał nie kto inny jak Andrzej Chciuk, natenczas uzdolniony literacko gimnazjalista-harcercz (właśnie m.in. jako „harcercz” podpisywał swe artykuły), który w 1937 roku, rok przed maturą, awansuje na przewodniczącego zarządu redakcji „Młodzieży”.

Na tejsze stronie uwagę zwraca notka o wyborach do drohobyckiej Rady Miejskiej: *Ostatnio po długich perturbacjach doszło do porozumienia wszystkich 3-ech narodowości, polsko-ukraińsko-żydowskiej, gdzie ostatecznie zawarto pakt w sprawie wystawienia jednej wspólnej listy wyborczej. Porozumienie to ustalono na następujących warunkach: Polacy otrzymają 15 mandatów, Żydzi 11 mandatów, a Ukraińcy 6 mandatów...* Informacji na ten temat nie znajdziemy w żadnej – popularnej lub naukowej – współczesnej książce historycznej o Drohobyczu (tak polskiej, jak i ukraińskiej). O politycznym pomysle, dzięki któremu Blok Trzech Narodowości z powodzeniem i sukcesami przez kilka ważnych lat współstanowił władzę w mieście Schulza, nie ma nawet wzmianki w najpoważniejszej z tych publikacji – w wydanej w 2009 roku ukraińskiej pracy zbiorowej pod redakcją historyka drohobyckiego uniwersytetu prof. Leonida Tymoszenko *Szkice z historii Drohobycza*. Jak się okazuje, polsko-ukraińsko-żydowskie porozumienie zawarto w Drohobyczu po raz pierwszy przed wyborami w 1927 roku, a podczas wyborów w 1931 roku ponownie powołano tam Komitet Bloku Trzech Narodowości. Agitacyjne wezwanie wyborcze, umieszczone w „Głosie” z 10 października 1931 roku (dzień przed wyborami), odwoływało się do dobrych doświadczeń poprzedniej kadencji – wybrana w ten sposób Rada Miejska *załatwiała sprawy miejskie jedynie z punktu widzenia interesów miasta, jako części Rzeczypospolitej, z wyłączeniem wszelkich względów narodowościowych, wyznaniowych, partyjnych i politycznych*. Dość powiedzieć, że w tym czasie wzniesiono nowy ratusz, a przede wszystkim oddano do użytku wodociąg miejskie, o których każdy, kto bywa w Drohobyczu, wie, że służą do dzisiaj, choć 80-letnie instalacje są już w niezbyt dobrej kondycji. Zapewne nie było jakie znaczenie miała w tym wypadku niezwykła osobowość Rajmunda Jarosza, wielokrotnego burmistrza Drohobycza, pełniącego wiele funkcji publicznych, właściciela uzdrowiska w Truskawcu, oraz działalność wspomnianego Leona Tannenbauma. Niewątpliwie porozumienie trzech narodowości było ewenementem i ono także znajdowało wyraz w atmosferze miasta Brunona Schulza, której już nie ma.

Jakkolwiek banalnie by to brzmiało – czasy były bardzo trudne, politycznie i gospodarczo, szczególnie w województwach wschodnich II Rzeczypospolitej. Z tego powodu taktyka „Głosu”, polegająca z jednej strony na wspieraniu lokalnego konsensusu trójnarodowego ponad podziałami, z drugiej zaś na obronie interesu szerokiego mas i propagowaniu ducha nowoczesności w służbie społecznej, napotykała na niespodziewane rafy. Szczególnie, gdy wierni swoim ideałom redaktorzy dawali się ponieść uzasadnionym emocjom. Pierwszy numer z 1930 roku odbił jak w zwierciadle ową skomplikowaną sytuację. Ponieważ otwiera go wielkie ogłoszenie spółki naftowo-handlowej „Karpaty”, artykuł główny przesunięto na stronę drugą. Ma on formę listu *Pod adresem Rady Miejskiej* pisanego przez anonimowego kupca żydowskiego, który wyraża z troską żądaniem ukraińskich radnych Drohobycza, aby język ukraiński był drugim obok polskiego językiem urzędowym w mieście. Zdaniem autora jest to żądanie polityczne, a na dodatek grozi rozwiązaniem rady, podczas gdy najważniejszą sprawą i celem delegatów powinna pozostać „sanacja gospodarki miejskiej” ku ponadnarodowemu pożytkowi powszechnemu. Dlatego kupiec łagodnie, ale wyraziście perswaduje: *Czy to przyniesie zbawienie narodowi ruskiemu czy ukraińskiemu? Czy to będzie lekarstwem na wszystkie choroby gospodarcze i narodowe tego narodu? – Czy społeczeństwo ruskie ma już wszystkie swe dezyderaty na terenie miasta zaspokojone, a brakuje tylko obwieszczeń dwujęzycznych?*

Autor listu, zaskoczony tym, że postulat Ukraińców popierają w radzie Żydzi i tym samym igrają z możliwością wprowadzenia zarządu komisarycznego, pyta swych ziomek: *czy sądzicie, że można dopuścić, by ludność żydowska, która płaci gros podatków w czasie takich rządów i zawieszenia autonomii nie miała należytego zastępstwa i obrońców swych najżywniejszych interesów? Kupiectwo i rękodzieło, oddając wam przy wyborach swe głosy, żądało od was należytego gospodarowania na terenie Rady i dobrego zarządu majątkiem Gminy, nie zaś polityki – na tym apolitycznym terenie.*

Nikt chyba nie miał wątpliwości, iż Blok Trzech Narodowości nie był jedyną opcją polityczną w ówczesnym Drohobyczu. O innych w „Głosie” nie pisano, rzecz zrozumiała, zbyt wiele, bo i pewnie inaczej być nie mogło: tak więc nie znajdziemy na jego stronicach wyczerpujących informacji o głębokim, tragicznym konflikcie polsko-ukraińskim tego okresu, o akcjach terrorystycznych Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów, odrzucającej współpracę z Polakami i organami państwa polskiego, oraz o brutalnej odpowiedzi rządu II Rzeczypospolitej w postaci tzw. pacyfikacji Małopolski Wschodniej, kiedy to m.in. zamknięto gimnazjum ukraińskie w Drohobyczu. Działo się to w 1930 roku, gdy Schulz miał anonsowaną w „Głosie” wystawę w Truskawcu. Rok później, 29 sierpnia 1931 roku, dwaj młodzi Ukraińcy zastrzelili w Truskawcu posła Tadeusza Hołówkę z obozu Józefa Piłsudskiego – parlamentarzystę uważanego za orędownika zbliżenia polsko-ukraińskiego, wypoczywającego w pensjonacie greckokatolickich sióstr służebniczek. Wtedy to w numerze z 6 września 1931 roku „Głos” zamieścił na końcowej stronie notkę „z ostatniej chwili!”: *Przedwczesne wiadomości, zapodane przez niektóre pisma lwowskie, krakowskie i warszawskie o ujęciu sprawców mordu popełnionego na osobie śp. posła Hołówki nie są zgodne z prawdą. Śledztwo policyjne, prowadzone z całą energią pod nadzorem władz administracyjnych i sądowych, da niewątpliwie pozytywne rezultaty, a wtedy nie omieszkamy zawiadomić naszych czytelników o faktycznym stanie rzeczy.* A jednocześnie... życie biegło po swojemu, więc na górze tejże strony ogłoszenie kina „Wanda” w Drohobyczu zapraszało kusząco i prowokacyjnie: *Dziś! 16. IX. br. po raz ostatni. Miłość w kajdanach (Głód seksualny). Wstrząsająca tragedia pięknej 17-iej nieuświadomionej dziewczyny, w rolach główn.: Anita Dorris, Walter Słezak i Mały Delschaft.*

Nie wiadomo, czy Schulz podjął zapowiedzianą po wydaniu *Sklepów cynamonowych* współpracę z „Głosem”. Wiadomo jednak, że coś go z piśmem wiązało, skoro to właśnie na tych skromnych, acz bogatych łamach znaleźć się miało na początku 1936 roku jego ogłoszenie o wystąpieniu z gminy żydowskiej.

O Schulzu masochiście będzie po 2012 roku głośno na Ukrainie. Właśnie ukazały się przekłady *Atlantydy i Ziemi księżycowej* – „dylogii drohobyckiej” Andrzeja Chciuka tłumaczonej na ukraiński przez Natalkę Rymską (w Wydawnictwie Krytyka, Kijów-Lwów 2011). Dlatego wypada pamiętać, że wspomnieniami Chciuka o rzekomej sytuacji w domu Schulzów była wzbudzona Ella Schulz-Podstolska, córka Izydora, która pytała retorycznie: *skąd on ma tę wiadomość, że ja „zgodnie z nastrojem w domu uważałam go za idiotę i niedojdę”. W ogóle to, co wkłada w usta Brunona, wcale do niego nie pasuje*⁷. Natomiast Henryk Grynberg pisze w nominowanym do Nagrody Nike zbiorze opowiadań *Drohobycz, Drohobycz* – opierając się na wspomnieniach Leopolda Lustiga, drohobyckiego Żyda urodzonego w 1923 roku, który przeżył wojnę i wyemigrował do USA, gdzie zrobił karierę dentysty – że Chciuk był w młodości aktywnym antysemitą: *Starszy harcerz Andrzej Chciuk, licealista, był głównym kolporterem „Małego Dziennika” i „Rycerza Niepokalanej”. Przed Bożym Narodzeniem Chciuk i jego harcerze sprzedawali ryby akademickie. Nie*

⁷ Bruno Schulz: *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu – Bruno Schulz*. Zebrał i opracował Jerzy Ficowski. Kraków-Wrocław 1984, s. 60.

kupuj u Żyda, kupuj ryby akademickie, dochód dla naszych studentów! Żeby bili Żydów na uniwersytetach. Rozlepiali na płotach wezwania pułkownika Koca, żeby bojkotować Żydów. (...) Z Chciukiem kolegował się licealista Wołk, Ukrainiec z Wójtowskiej Góry, który miał brązowe znamię na czole i chodził potem w czarnym mundurze⁸. Grynberg nic nie demaskuje, skoro sam Chciuk w *Atlantydzie* wspomina „naturalność”, z jaką jako dziecko przyjmował antysemityzm, i konstatuje, że walkę z antysemityzmem trzeba zaczynać od domu, szkoły i kościoła, „niemal od kołyski”. Ale Lustig, a za nim Grynberg, nie odpuszczają: *Chciuk mieszkał po wojnie w Australii i publikował niewinne, nostalgiczne wspomnienia z Drohobycza. A żydowscy rozbitkowie to kupowali jak ryby na szabas. I ze wzruszenia gościli go w Izraelu. Uch, Żydzi to taki głupi naród*⁹. Dodajmy jeszcze, skoro jesteśmy przy Grynbergu, że Lustig w istocie wspomina Schulza jako twórcę w tonacji zbliżonej do Chciuka, skoro powiada: *Nikt nie czytał „Sklepów cynamonowych” ani „Sanatorium pod Klepsydrą”, bo były za trudne, ale wszyscy go uważnie słuchali*¹⁰.

Jeżeli kwestia osobowości i charakteru Brunona Schulza miesza się we wspomnieniach z historycznym kontekstem jego życia i twórczości oraz z oceną sytuacji Polaków, Ukraińców i Żydów w czasie wojny, przed nią i po niej, warto przywołać refleksję wielkiego polskiego dziennikarza i pisarza Ryszarda Kapuścińskiego. W *Imperium* (1993), relacji z podróży po upadającym Związku Radzieckim, Kapuściński akcentuje inny sposób patrzenia na te sprawy – z perspektywy wielkich dramatów i zbrodni XX wieku. Co ciekawe, w spisie treści tej liczącej ponad 300 stron książki, w której autor „przemierza” dziesiątki, jeżeli nie setki miast, wymienionych zostało zaledwie pięć z nich. To kolejno: Pińsk, Rzym (dokładnie: Trzeci Rzym – czyli Moskwa), Workuta, Kołyma i Drohobycz. W całym *Imperium* Drohobyczowi poświęcono jedynie... dwie strony (w rozdziale *Pomona miasteczka Drohobycz*).

Z terenów Rosji pisarz dotarł do Kijowa, a potem przez Lwów do Drohobycza, po którym oprowadzał go Alfred Schreyer. Kapuściński notuje: *Życie wielkiego Schulza upłynęło więc w tym małym miasteczku, a nawet w zupełnie małym trójkącie między Floriańską, Zieloną i skwerem przy piekarni. Dzisiaj ludzie mogą przejść tę trasę w kilka minut, zastanawiając się nad tajemnicą niezwykle wyobraźni Schulza. Ale wątpię, żeby doszli do jasnych i rozumnych konkluzji. Raz jeden to piękne miasteczko odsoniło swoje sekrety. Raz jeden i tylko Bruno Schulzowi, który był jego czujną i wrażliwą cząstką, jego dyskretnym, w milczeniu przesuwanym się duchem. Kapuściński kończy niezwykle, bo retorycznym pytaniem o tajemnicę świata: *Wszystko jest niejasne, takie niepojęte. Schulz pisał „Sklepy cynamonowe” w 1933 roku. Był to najstraszniejszy rok Wielkiego Głodu na Ukrainie, a więc niedaleko od Drohobycza. Schulz o tej wielkiej tragedii, tak skrywanej przed światem, z pewnością nic nie wiedział. Ale jakie działają tu siły, jakie prądy, jakie nie znane nam samym skojarzenia, związki i opozycje, które sprawiają, że jego książka zaczyna się wielką, odurzającą wizją sytości? „Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czereśnie, tajemnicze, czerwone wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których mięszu złotym był rdzeń długich popołudni. A obok tej czystej poezji owoców wyładowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielecych, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywnie i telluryczne ingredencje obiadu o zapachu dzikim i polnym.**

Zdaję z tego wszystkiego sprawę w adekwatnej – jak sądzę – mozaikowo-choinkowej formie, aby naszkicować tło owej sławnej intrygi Nieskończoności. Sprawiała ona przecież, że żyjąc w jakże złożonym, opisanym

⁸ Henryk Grynberg: *Drohobycz, Drohobycz*. Warszawa 2005, s. 18.

⁹ Tamże, s. 58.

¹⁰ Tamże, s. 19.

i nieopisanym przez „Głos” świecie, który także we wspomnieniach ludzi rozpadał się na wiele antagonistycznych, nieskładających się w zgraną całość obrazów, Bruno Schulz pozostawił po nim tak klarowne i czyste świadectwo wyobraźni: *Tam, gdzie mapa kraju staje się już bardzo południowa, płowa od słońca, pociemniała i spalona od pogód lata, jak gruszka dojrzała – tam leży ona, jak kot w słońcu – ta wybrana kraina, ta prowincja osobliwa, to miasto jedyne na świecie.*

Na koniec warto i trzeba zacytować jeszcze jeden fragment z *Ziemi księżycowej* Andrzeja Chciuka: *Widzę Schulza na tle pięknych zimowych plenerów, na tle spiętrzonej kompozycji chmur w wyrafinowanej czerni, bieli i szarości, w jakiejś aurze pełnej wieloznaczności, jak przybity, niby motyl diamentową szpilką, zawisł w albumie nieba. Pozostało po nim dzieło, żyjące już własnym autonomicznym życiem, pozostał popiół i łza tych, którzy z nim kiedyś się zetknęli. Popiół i łza. Mogą ściekać ze mnie osady i kwintesencje marzeń i zdarzeń, ale nic już nie wymaże ze mnie tej postaci, przelewającej się ponad mą niedokończoną i zaniechaną powieść. On już tam zostanie.*

Grzegorz Józefczuk



Andrzej Węclawski: z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)*, pierwowzór cyklu *Przemiany* akwaforta, akwatinta, 64 x 48 cm, 1999 r.

JOANNA DZIWAŁ

Nie opowiem o subtelnych detalach,

bo nie było subtelnie. Miasto zaczynało się
po zmroku, wciągałam je do płuc, robiło

groźne miny. Ktoś się o mnie martwił,
ktoś inny obrażał czy nie chciał mnie
widzieć. Wszystko bez znaczenia. Oddychałam

z ulgą, budząc się cała i chora. Pain
looks great on you, powiedziałyby, gdyby jeszcze
coś do mnie mówił. To, co miało nadejść

już rzucało cienie.

K.P.

Szczęście to słowo z poradnika dla panienek
i chłopców, którzy nie poznali jeszcze faktury

Prawdy? Tylko ostateczne, koniecznie
z ironią, poważnie. Musisz już iść, więc
wrócimy do tego innym razem. Nigdzie
nie da się wrócić.

Lubię myśleć o rzeczach, których
nie wiem o tobie. To, co interesujące
nie mieści się w zdaniach.

Lubię myśleć o rzeczach, które
się nie zdarzyły, czas przeszły
niedokonany, czas przyszły bez planów
na przyszłość. Teraz

Musisz już iść, więc nie wrócimy do tego.

Listy

Spokoju (...) nie ma nawet tutaj i przestanę szukać go za życia
F. Kafka

Piszę do ciebie, kwietniowy poranek, wszystko
co najgorsze już za mną? Odpowiedz.

Straciłam pracę, parę lat z takim jednym,
słyszałeś historię. Kto miał mnie znienawidzić
Chyba wreszcie to zrobił. A co u ciebie?

Jak tam twój niepokój i cisza? Metafizycy
chodzą cały dzień w szlafrokach, czekając
z kolacją oglądają seriale. Wolelibyśmy nie żyć

Niż dawać się przepuszczać przez maszynkę
do żywego mięsa w lepsze dni nazywając to
szczęściem, zwykle – normalnością.

Piszę do ciebie, kwietniowy poranek, wszystko
co najgorsze już za mną? A może

będziemy w kontakcie?

'89

Ból cipki zamiast bólu serca. Ma wiedzę
tajemną i zanim on się rozbierze
wie już, czy ryzykować reakcję organizmu

na postinor. Kiedy zapytał, czy chce
się ruchać, ale tego nie zrobił, pomyślała,
że to wstęp do prawdziwej miłości:

wspólne zdjęcia na tle *miejsca roku*, wspólne
orgazmy na tle piosenek o orgazmach
z cukrowej waty. Płakała po papieżu, ale bardziej

gdy nie zapytał, czy chce *się ruchać*
po raz drugi. Po dwóch drinkach wyznaje mi:
Oznaką klasy jest brak włosów tonowych.

Cała wiedza tajemna leży na powierzchni.

Wieczory takie jak przystało na zakończenie
świata. Światła niczego nie rozjaśniają,
do twarzy ci w smutku

Który pozostał po pozbyciu się
złudzeń, nadziei, całych tygodni? To nie są
słowa do wiersza, ale przecież

To właśnie nazywają the age of innocence,
słońce pod skórą, zaraz zajdzie i płynnie
przejdiesz do kolejnego etapu

Udając, że miałeś wpływ na wynik.
Game over? Udając, że pocieszać się
to jest to samo co cieszyć.

Joanna Dziwak

Książki nadesłane

Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków

Anna Bikont, Joanna Szczęsna: *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. 2012, ss. 477.

Diane Ducret: *Kobiety dyktatorów*. Przekład Maria Rostworowska. 2012, ss. 357+2 nlb.

David Wills, Stephen Schmidt: *Metamorfozy. Nieznane twarze Marilyn Monroe*. Przekład Dariusz Żukowski. 2011, ss. 289.

Miron Białoszewski: *Tajny dziennik*. Wstęp Tadeusz Sobolewski. Przypisy Marianna Sokołowska. 2012, ss. 942.

GRZEGORZ WŁADYSŁAW WRÓBLEWSKI

Walka jako forma sztuki

O estetyce dalekowschodnich sztuk walki

O Sportcie, ty jesteś Piękno! Tyś architektem tej budowli ludzkiego ciała, które oddane niskim żądzom warte jest pogardy, a rzeźbione szlachetnym wysiłkiem staje się czarą wzniosłości. Żadne piękno nie może istnieć bez proporcji i równowagi, a tyś jest mistrzem niezrównanym obydwu, gdyż ty stwarzasz harmonię, ty nadajesz rytm ruchom, ty siłę zdobisz wdziękiem, a gibkość nasycaś mocą.

Pierre de Coubertin¹

Nie ulega wątpliwości, iż powszechnie używany termin „sztuka” wymyka się jednoznacznej definicji. Dzisiaj sztuką nazwane może być niemalże wszystko. Termin ten stosuje się nawet w odniesieniu do czynności, które zdaniem konserwatywnych użytkowników języka są zbyt „przyziemne”, by zasłużyć na takie miano. Przykładem mogą być bardzo dziś popularne określenia „sztuka motywacji” czy „sztuka negocjacji”, odnoszące się do zjawisk, które z prawdziwą sztuką w klasycznym rozumieniu niewiele mają wspólnego i są jedynie „chwyttem” języka marketingowego zorientowanego na pozyskanie potencjalnego klienta. Warto zatem zatrzymać się na chwilę przy tym terminie. Czy faktycznie jest on na tyle wieloznaczny, a na dodatek zależny od kontekstu semantycznego danej kultury, że nie można stworzyć uniwersalnej definicji sztuki, która swoim zakresem obejmowałaby także sztuki walki?

Na początku warto podkreślić, iż związek pomiędzy sztuką a sztukami walki jest dość oczywisty, jeśli spojrzymy na te zjawiska z diachronicznego punktu widzenia. Zarówno sztuka, jak i techniki walki przez wiele wieków ulegały nieprzerwanej ewolucji. Sztuka pojmowana klasycznie obejmowała nie tylko to, co rozumiemy pod pojęciem sztuk pięknych, ale także rzemiosła: *malarstwo było sztuką w tym samym stopniu co krawiectwo*². W sensie umiejętności wytwarzania lub postępowania według ściśle określonych reguł sztuki walki są bardzo bliskie starożytnej koncepcji sztuki, ponieważ zawierają w sobie element powtarzalności wykonywanych technik w dążeniu do perfekcyjnego ich opanowania. Człowiek uprawiający sztuki walki dąży do doskonałości w praktycznym zastosowaniu własnego ciała w trakcie konfrontacji z drugą osobą, ale także – co trzeba zaakcentować już w tym miejscu – do doskonałości w wymiarze duchowym, w formowaniu i rozwijaniu charakteru, kształtowaniu wartości moralnych, takich jak męstwo czy roztropność. Naturalnie, czynności te wymagają znacznego wysiłku fizycznego, a – co ciekawe – stanowi on kryterium, jakie starożytni zastosowali do podziału sztuk na bardziej wartościowe *liberales* (sztuki wyzwolone, wolne) oraz mniej znaczące *vulgares* (sztuki pospolite, mechaniczne)³. Do tych drugich zaliczano chociażby rzeźbiarstwo, którego współcześnie zdecydowanie nie określilibyśmy mianem sztuki „pospolitej” czy

¹ P. de Coubertin: *Oda do sportu*. Przeł. J. Sadowska. Heliodor, Łomianki 2009, s. 27.

² W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 22.

³ Tamże.

„mechanicznej”, mimo że przekucie idei artysty na fizyczną formę w kamieniu czy metalu faktycznie wymaga sporego nakładu energii. I właśnie w tym sensie sztuki walki zaliczyć moglibyśmy do sztuk mechanicznych, ale tylko wówczas, gdy weźmiemy pod uwagę wyłącznie ich użyteczność w atakowaniu i bronienu się przed przeciwnikiem.

W pewnym momencie podział między sztukami rozumianymi szeroko (obejmującymi swoim zakresem również rzemiosło) a sztukami w znaczeniu węższym – sztukami pięknymi – stał się bardzo wyraźny. W XVIII wieku zaakcentowano fakt, iż aby daną czynność można było nazwać sztuką, musi ona w rezultacie zawierać element piękna, co było znaczącym zawężeniem tradycyjnego (starożytnego i średniowiecznego) rozumienia sztuki. Do sztuk – teraz już „pięknych” – zaliczono chociażby muzykę i poezję, ale – co istotne dla naszych rozważań – również wymagającą wysiłku fizycznego rzeźbę. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż usankcjonowano tym samym sytuację, w której wytwarzanie piękna wiąże się nie tylko z wykorzystaniem ludzkiego talentu, inwencji czy kreatywności, ale również znacznej siły ludzkich mięśni, dokładnie jak to jest w przypadku sztuk walki. Należy mieć na uwadze, iż współczesna (modernistyczna, a tym bardziej postmodernistyczna) koncepcja sztuki wcale nie wiąże jej bezwzględnie z wartością „piękną” i związanego z nim przeżycia estetycznego, a raczej ze sprowokowaniem u odbiorcy dzieła sztuki silnej reakcji emocjonalnej czy nawet swego rodzaju wstrząsu⁴. Niemniej jednak w dalszych analizach związków między „właściwą” sztuką a sztukami walki przyjmujemy nowożytne rozumienie sztuki jako czynności powiązanej przede wszystkim z fizycznym i duchowym kreowaniem piękna. Związki te można analizować posługując się rozróżnieniem, jakie zaproponował w książce *The Beauty of Sport* Benjamin Lowe⁵, mianowicie: sport jako sztuka, sztuka w sporcie oraz sport w sztuce. W naszych rozważaniach spróbujemy zastosować to rozumowanie do dalekowschodnich sztuk walki.

Dalekowschodnie sztuki walki jako forma sztuki

Sztuk walki nie należy jednoznacznie utożsamiać ze sportem, gdzie na pierwszy plan wysuwa się agonistyczny element współzawodnictwa z innymi, którzy w umownych realiach gry indywidualnej lub zespołowej stają się rywalami. Sztuki walki, określane jako *ruchowe formy ekspresji filozofii Wschodu* (S. Tokarski) czy też *psychofizyczne systemy samorealizacji* (W. J. Cynarski), są zjawiskiem dużo bardziej złożonym, gdyż poza składnikiem czysto cielesnym, zawierają w sobie pierwiastek duchowy czy wręcz transcendentny. W swoim filozoficznym wydziwisku jest on zbliżony do starożytnego, greckiego pojęcia *kalokagatii* będącej *ideałem etycznym ukierunkowanym na harmonijne połączenie w człowieku piękna ciała ludzkiego z dobrem i moralną dzielnością*⁶. Tak jak w wychowaniu arystokratycznie urodzonej greckiej młodzieży kładziono nacisk na równoczesne kształtowanie wartości *kalos*, czyli piękna, oraz *agathos*, czyli dobra, tak też w sztukach walki akcentuje się nie tylko walor sprawnej walki, ale także wyteżoną pracę nad charakterem, przewycięzanie własnych słabości i dążenie do moralnej doskonałości, znajdujące wyraz chociażby w czystości intencji, roztropności i panowaniu nad własnymi emocjami. I chociaż pierwotnie metody i techniki walki ukształtowane na Dalekim Wschodzie miały głównie wymiar utylitarny, to takie osoby, jak Morihei Ueshiba – twórca współczesnego aikido, czy Gichin Funakoshi – twórca współczesnego karate tradycyjnego, sprawiły, iż stały się one przede wszystkim szkołą kształtowania charakteru, co wyraża napis widniejący na pomniku poświęconym pamięci tego drugiego: *karate ni sente nashi* – „karate nie jest sztuką agresji”. Można by więc wysnuć

⁴ Jest to szczególnie odczuwalne we współczesnej sztuce performance’u, gdzie artyści na oczach widzów niejednokrotnie dokonują samookaleczeń, a także innego rodzaju szokujących czynności wkraczających w sferę tabu, związanych chociażby z fizjologią czy seksualnością człowieka.

⁵ B. Lowe: *The Beauty of Sport*. Prentice-Hall, New Jersey 1977.

⁶ R. Sawa: *Kalokagatia* (w:) *Encyklopedia katolicka*. T. 8, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000, s. 411.

konkluzję, iż dalekowschodnie sztuki walki przeszły znaczącą teleologiczną ewolucję (czy wręcz rewolucję) – kiedy powstawały, pokrewne były średnio-wiecznemu rozumieniu sztuk mechanicznych (jedną z nich była *militaria*, czyli *sztuka bronięcia się przed wrogiem*⁷), a współcześnie, eksponując walory piękna i dobra, stały się bliższe sztukom wolnym.

Należałoby się jednak zastanowić, czy rzeczywiście sport, a szczególnie sztuki walki są nacechowane elementami piękna i dobra do tego stopnia, iż możemy o nich powiedzieć, że są sztuką w nowożytnym tego słowa znaczeniu? Pamiętajmy, że piękno jako wartość było często utożsamiane z dobrem. Jak ujmuje to Umberto Eco „piękny” – a wraz z nim „wdzięczny” i „ładny”, „wzniosły”, „cudowny” i „pyszny” i tym podobne wyrażenia – to przymiotnik, którego często używamy wskazując, że coś nam się podoba. Wydaje się, że w tym znaczeniu piękne równa się temu, co dobre, i w istocie w wielu epokach zakładano ścisły związek pomiędzy pięknem i dobrem⁸. Związek ten widoczny jest również w estetyce krajów Dalekiego Wschodu, np. w Japonii, która – jak stwierdza Beata Kubiak Ho-Chi – (...) od najdawniejszych czasów hołdowała wartościom estetycznym, czyli *zmysłowym, nielogicznym, intuicyjnym, łącząc to, co piękne, z tym, co dobre, właściwie, sprawiedliwe*⁹. Uprawianie sztuk walki rozwija u osób podejmujących taką drogę nie tylko utylitarną agonistyczną sprawność obrony i ataku, lecz także wspomniane już wartości moralne. W tym sensie kształtuje również w człowieku piękno duchowe, tożsame z dobrem (do pewnego stopnia), co wyraża się chociażby w języku potocznym, gdy mówimy „piękne postępowanie”, tak naprawdę mając przecież na myśli działanie dobre – szlachetne, altruistyczne, pozbawione agresji. Wszystkie te określenia można zastosować również do opisu sztuk walki rozumianych (choćby nawet idealistycznie) zgodnie z filozofią, jaka przyświecała twórcom współczesnych ich form, którzy nacisk położyli głównie na rozwój osobowy i moralny. Tak więc dalekowschodnie sztuki walki można uznać za rodzaj sztuki w sensie etyczno-estetycznym, odwołującym się do starożytnego ideału *kalokagatii*. Czy jednak są one sztuką w ujęciu czysto estetycznym? Mówiąc inaczej, czy w sztukach walki wartość piękna może występować sama w sobie (rozumiana wyłącznie jako *kalos*) i jeśli tak, to gdzie moglibyśmy dostrzec jej przejawy?

Waler piękna w dalekowschodnich sztukach walki

Jeśli stwierdzimy obecność wyraźnych walorów estetycznych w sztukach walki, to będziemy mogli utrzymywać, że są one sztuką nie tylko w sensie dążności do perfekcji opanowania poszczególnych technik czy całych ich kompleksów, ale także w znaczeniu, jakie przypisujemy „sztukom wyzwolonym”. Zacznijmy od szerszego problemu obecności piękna w sporcie, mając na uwadze to, co już wcześniej zostało zasygnalizowane, a mianowicie że nie należy jednoznacznie utożsamiać sztuk walki ze sportem. W tym jednak aspekcie nasze rozważania – ze względu na uniwersalizm przywoływanych teorii estetycznych – mogłyby dotyczyć obu tych rodzajów aktywności.

W cytowanej na początku *Odzie do sportu* wskrzesiciel idei olimpizmu i inicjator pierwszych nowożytnych igrzysk olimpijskich – Pierre de Coubertin nie tylko dostrzega obecność piękna w sporcie, ale wręcz utożsamia sport z pięknem. Stwierdzając, że *żadne piękno nie może istnieć bez proporcji i równowagi*, prawdopodobnie świadomie odwołuje się do antycznego wzorca piękna, który *polega na doborze proporcji i właściwym układzie części*¹⁰. Już samo proporcjonalnie zbudowane ciało sportowca możemy więc uznać za podmiotowy nośnik piękna. Co więcej, wprawienie tego ciała w ruch potęguje wrażenia estetyczne, ponieważ piękno tkwi również w dynamice, płynności oraz elegancji czynności

⁷ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 24.

⁸ *Historia piękna*. Red. U. Eco. Przeł. A. Kuciak. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2007, s. 8.

⁹ B. Kubiak Ho-Chi: *Estetyka i sztuka japońska: wybrane zagadnienia*. Universitas, Kraków 2009, ss. 19-20.

¹⁰ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 141.

sportowych. Jest to doskonale widoczne chociażby w przypadku gimnastyki artystycznej czy sportowej.

W sztukach walki także występuje element zorientowany nie tyle na efektywność walki, co przede wszystkim na precyzję, harmonię i ekspresyjność wykonywanych ruchów. Jest nim ćwiczenie zwane *kata*, polegające na perfekcyjnym opanowaniu określonych schematów technik obrony i ataku, przy czym istotne jest przyjęcie odpowiedniej sylwetki, ułożenie całego ciała oraz sposób oddychania związany z pracą mięśni. Cytowana wcześniej Beata Kubiak Ho-Chi zauważa, że takie „posługiwanie się ustalonymi figurami, wzorami ruchów” jest również jedną z cech typowych dla klasycznego teatru japońskiego *nō*, „który rozwinął się dzięki mecenatowi arystokracji samurajskiej”. W trakcie zawodów występuje także sportowa odmiana *kata*, poddawana ocenie sędziowskiej na podstawie określonych kryteriów. Są to – według regulaminu – m.in.: etykieta (schludność wyglądu i ubioru), ekspresja (mimika twarzy), poruszanie się (precyzja i koordynacja ruchów), dynamika (zróżnicowana prędkość wykonywania poszczególnych elementów *kata*), płynność (rytmika, balans, harmonia ruchów) oraz choreografia (aktorstwo, zręczność). Istnieje również drużynowa odmiana *kata*, gdzie układy technik wykonywane są synchronicznie przez kilkoro (najczęściej trzech) zawodników. W tym przypadku do wymienionych kryteriów dochodzi jeszcze ocena jednoczesnego i spójnego poruszania się całej drużyny. Bez wątplenia wiele z tych kryteriów stanowi również podstawę oceny wartości dzieł sztuki. Można więc uznać *kata* za swoiste dzieło sztuki, a sędziego sztuk walki porównać do krytyka, który ocenia jakość dzieła zgodnie z przyjętym w danej epoce ideałem piękna. Tym, co odróżnia *kata* od większości dzieł sztuki, jest jego efemeryczność – piękno kończy się tu wraz z zakończeniem zawodów, podczas gdy piękno zmaterializowane w dziele sztuki, wykute w kamieniu czy utrwalone na płótnie, jest trwałe i może być podziwiane przez kolejne pokolenia. Ta ulotność piękna *kata* doskonale wpisuje się w dalekowschodnią, a szczególnie japońską, estetykę, w której istnieje (...) przekonanie, że nietrwałość jest koniecznym składnikiem piękna¹¹. Ale owa efemeryczność cechuje również na przykład sztukę aktorską w teatrze, a przecież spektaklu teatralnego, o czym jeszcze będzie mowa, nie wahamy się nazwać dziełem sztuki.

Warto podkreślić, że dalekowschodnie pojmowanie piękna mocno kontrastuje z rozumieniem tej wartości w kulturze Zachodu. Różnicę tę dostrzega Krystyna Wilkoszewska pisząc: *piękno w naszej europejskiej tradycji osiągnęło wymiar transcendentny i absolutny zarazem, co znaczy, że było pojmowane jako niezmiennie, wieczne i bezwzględne. Jego ziemskie odbicie zyskiwało swój możliwie najdoskonalszy kształt na podstawie takich cech przedmiotu jak symetria, proporcja i dopełnienie, dających w rezultacie harmonijną jedność w wielości*¹². Natomiast tradycyjną estetykę dalekowschodnią, a szczególnie japońską, charakteryzują takie cechy, jak: nietrwałość, ulotność, asymetria, fragmentaryczność, wieloznaczność, niedopowiedzenie oraz estetyczna polaryzacja, czyli współistnienie krańcowo różnych kategorii piękna: z jednej strony jest to predylekcja do wyrafinowanej prostoty, wyciszenia, symboliczności, skromności i oszczędności środków wyrazu, a z drugiej umiłowanie przepychu, ostentacji czy bogactwa ekspresji artystycznej¹³.

Wracając na moment do rozróżnień terminologicznych warto zaznaczyć, iż występuje znacząca różnica między tym, czym piękno jest (jego definicją), a tym, jak ono powstaje i jak je wytłumaczyć (jego teorią). *Ogromna większość ludzi używa zresztą wyrazu „piękno” nie siląc się na jego definicję*¹⁴. Przykładem teorii piękna jest Wielka Teoria stworzona w starożytności przez pitagorejczyków, która tłumaczy jego fenomen przez odwołanie się do proporcji matema-

¹¹ D. Keene: *Estetyka japońska (w:) Estetyka japońska: antologia*. T. 1., *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska. Universitas, Kraków 2006, s. 60.

¹² K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska: wprowadzenie (w:) Estetyka japońska: antologia*. T. 1, dz. cyt., s. 7.

¹³ Zob. B. Kubiak Ho-Chi, dz. cyt., ss. 32-39.

¹⁴ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 141.

tycznych (tylko te przedmioty są piękne, których stosunek poszczególnych części da się wyrazić za pomocą liczb prostych). Ta teoria świetnie wyjaśnia, na czym polega walor piękna chociażby w przypadku architektury. W naszych rozważaniach skupimy się jednak na bardziej współczesnych koncepcjach.

Estetyka widowiska a dalekowschodnie sztuki walki

Koncepcja estetyki wyłożona przez Marię Gołaszewską w książce *Zarys estetyki* zyskała uznanie przede wszystkim ze względu na analizę mechanizmów powstawania piękna jako podstawowej i nadrzędnej wartości estetycznej. Autorka podkreśla – co jest zasadniczą myślą jej teorii – że *wartość estetyczna – piękno – powstaje w określonej sytuacji i nie może istnieć poza nią*, a podstawowymi elementami tego, co Gołaszewska nazywa *sytuacją estetyczną* są: twórca, dzieło i odbiorca¹⁵. Tylko w procesie interakcji pomiędzy tymi składnikami kształtowana jest specyficzna i niepowtarzalna *sytuacja estetyczna*, której unikatowość wynika chociażby ze zróżnicowanego poziomu kwalifikacji czy wiedzy odbiorców, co w konsekwencji powodować może swoiste, subiektywne postrzeganie (a co za tym idzie i ocenę) walorów estetycznych dzieła sztuki.

Nie inaczej mają się rzeczy w przypadku sztuk walki. Tutaj również mamy do czynienia z *sytuacją estetyczną*, w której ocena wartości sztuki tworzonej na oczach widzów zależy od ich kompetencji. Dla postronnego obserwatora dalekowschodnie sztuki walki mogą sprawiać wrażenie jedynie prostego zbioru ruchów ciała, technik, które – szczególnie gdy weźmiemy pod uwagę wspomniane już *kata*, wykonywane przeważnie bez udziału przeciwnika – nie muszą wydawać się piękne. Niemniej jednak u osób mających głębsze pojęcie o *ruchowych formach ekspresji filozofii Wschodu* powstaje autentyczne i głębokie odczucie estetyczne, ponieważ zdają one sobie sprawę ze stopnia złożoności obserwowanych technik, których poprawne wykonanie wymaga wielu lat praktyki dla osiągnięcia pełnej harmonii między rytmem oddechu i pracą całego ciała bądź też poszczególnych mięśni. Dostrzega się również niuanse polegające na przyjmowaniu precyzyjnych postaw charakteryzujących się m.in. prawidłowym ułożeniem stóp. Do tego dochodzi jeszcze finezja ciosów zadawanych na odpowiedniej wysokości¹⁶ oraz świadomość, że w trakcie wykonywania *kata* pracuje nie tylko ciało, ale także wyobraźnia kreująca w umyśle ćwiczącej osoby obraz realnego zagrożenia ze strony wymagowanych przeciwników. Tylko osoba zaznajomiona z arkanami sztuk walki jest w stanie dostrzec kompleks wszystkich tych elementów i dzięki temu w pełni docenić kunszt artysty – mistrza sztuk walki.

Istnieje jednak fundamentalna różnica między pięknem występującym w ramach trychotomicznej teorii sytuacji estetycznej a pięknem zawartym w aikido czy karate. W przypadku dalekowschodnich sztuk walki dzieło sztuki jest nieodłącznie zespolone z jego twórcą, zawodnik jest zarazem aktorem i reżyserem na scenie, jaką stanowi mata na *dōjō* – miejscu, w którym praktykuje się *dō*, czyli drogę sztuk walki. Droga ta, będąc nieustannym dążeniem do samorozwoju i perfekcji, dla wielu osób staje się szlachetnym sposobem na życie – nadającym mu sens. I choć – jak już wspomnieliśmy – piękno kreowane poprzez harmonię ruchów zawodnika, który wszedł na trudną drogę sztuk walki, jest ulotne, to jednak pozostawia trwałe estetyczne rys zarówno w świadomości tej osoby, jak i u widzów.

Nieprzypadkowo posłużyliśmy się terminami „aktor”, „scena” czy „występ”, bowiem kolejną teorią trafnie wyjaśniającą fenomen estetyki sztuk walki może być teoria widowiska teatralnego, którą na grunt refleksji o sporcie przeszczepił Jerzy Kosiewicz¹⁷. Dobrze przygotowane widowisko sportowe składa się z wielu

¹⁵ M. Gołaszewska: *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*. PWN, Warszawa 1984, s. 76.

¹⁶ W sztukach walki strefy uderzeń dzieli się na 3 obszary: głowa i szyja to strefa *jodan*, tułów to *chudan*, a strefa od pasa w dół nazywa się *gedan*. Te japońskie terminy stosuje się do określenia wysokości, na jakiej ma być wykonana dana technika.

¹⁷ J. Kosiewicz: *Filozoficzne aspekty kultury fizycznej i sportu*. Wydawnictwo BK, Warszawa 2004, ss. 353-381.

elementów – muszą być one precyzyjnie połączone, aby spontanicznie powstająca dramaturgia sportowa stała się kompozycją o walorach estetycznych. Pierwszoplanową rolę odgrywają tutaj „aktor-zawodnik” oraz „inscenizator-trener”. To oni są główną osią całego spektaklu, to owoc ich starań w pierwszej kolejności dostrzega widz. Z kolei aktorem drugoplanowym staje się sędzia – choć nie jest on szczególnie obiektem zainteresowania widzów, to bez jego zaangażowania gra mogłaby wymknąć się poza narzucone jej regulaminowe ramy.

W kreowanym przed oczami odbiorców widowisku istotne są także inne szczegóły wzmacniające jego walory estetyczne. W pierwszej kolejności są to kostiumy – w przypadku sztuk walki mówimy o śnieżnobiałych *kimonach*, których kolor symbolizuje czystość intencji. Jest to także dynamiczna muzyka pojawiająca się jako tło w czasie artystycznych pokazów, dodająca dramaturgii, ale też nadająca rytm całemu spektaklowi. Mamy także do czynienia z innymi rodzajami dźwięków pojawiających się w trakcie sportowych zmagania osób praktykujących sztuki walki. Chodzi tutaj o okrzyki samych zawodników, ale także o te, które dobiegają z widowni. Wymienić trzeba jeszcze odgłosy zadawanych ciosów, a np. w judo silne uderzenia o matę całym ciałem po odpowiednio wykonanych rzutach. Kolejnym elementem współtworzącym widowiskowość sztuk walki są rekwizyty. Jednym z przyborów używanych w czasie pokazów jest *katana*, tradycyjny japoński miecz, który – ze względu na misterne zdobienia rękojeści oraz długotrwały i pracochłonny proces produkcji klingi – sam w sobie jest wyjątkowym dziełem sztuki o dużej wartości estetycznej.

Sztuki piękne w dalekowschodnich sztukach walki

Wymienione elementy widowiska teatralnego, dostrzegalne w czasie pokazów czy zawodów sportowych, mogą być traktowane również jako przejawy obecności innych dziedzin sztuki w obrębie sztuk walki (jakkolwiek pleonastycznie by to brzmiało). Przykładem jest muzyka (zaliczona do sztuk pięknych przez Charlesa Batteux dopiero w XVIII wieku). I chociaż nie stanowi ona tworzywa konstytutywnego sztuk walki, szczególnie jeśli rozumiemy je jako indywidualne drogi duchowego i moralnego samodoskonalenia, to jednak odpowiednio dobrane i zharmonizowane dźwięki podkreślają walor estetyczny ruchów wykonywanych przez zawodników, podobnie jak ma to miejsce w przypadku aktorów grających w filmie czy sztuce teatralnej.

Szeroko pojęte sztuki plastyczne ze swoimi kanonami piękna znajdują wyraz w architekturze budowli, w których odbywają się treningi czy zawody sportowe. Obecnie przy ich projektowaniu *kryteria estetyczne odgrywają coraz większą rolę, dlatego podczas budowy tych obiektów zwraca się uwagę na takie właściwości, jak harmonia, proporcja, prostota, wyrazistość stylu, lekkość, monumentalizm, strzelistość, precyzja wykonania detali architektonicznych*¹⁸. Doskonałym przykładem realizacji wspomnianych założeń jest Centrum Japońskich Sportów i Sztuk Walki „Dojo – Stara Wieś” znajdujące się na terenie Przedborskiego Parku Krajobrazowego. Taka lokalizacja nie jest przypadkowa – pozostaje w zgodzie z duchem buddyjskiej filozofii zen, która zakłada wznoszenie budowli w miejscach sprzyjających kontemplacji, a także pełną harmonię architektury z naturą. Aby osiągnąć ten cel w przypadku wspomnianego Centrum, wykonano wiele powierzchni przesklonych oraz zaprojektowano zespoły kamiennych ogrodów otaczające cały kompleks. Charakterystyczne dla architektury dalekowschodniego kręgu kulturowego są również spadzisty, schodkowy profil dachu oraz wykorzystanie drewna jako podstawowego budulca, co potęguje wrażenie lekkości konstrukcji.

Dla wrażliwego na piękno obserwatora elementy sztuki dostrzegalne są też w sprzęcie, z którego korzystają adepci dalekowschodnich sztuk walki w trakcie ćwiczeń oraz w ubiorze – zarówno zawodników, jak i sędziów. Wspomniany już japoński miecz – *katana* – stanowi nieodłączny element pokazów. W tym

¹⁸ S. Kowalczyk: *Elementy filozofii i teologii sportu*. Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 168.



Centrum Japońskich Sportów i Sztuk Walki „Dojo – Stara Wieś” w Przedborskim Parku Krajobrazowym. Fot. Witold Kwieciński. www.witoldkwiecinski.com.

przypadku eksponowana jest nie tylko ewidentna wartość użytkowa tej broni (osoby biorące udział w pokazie udają, że zostały nią poważnie zranione czy nawet uśmiercone), ale również walory estetyczne, widoczne chociażby w precyzji jej wykonania. Adeptci sztuk walki w trakcie treningów, pokazów czy zawodów noszą białe *kimono* – będące tradycyjnym strojem japońskim¹⁹. I znów, poza oczywistą funkcją ochronną, pełni ono również funkcję estetyczną – sam prosty krój kimona, które jest przewiązane w pasie białą szatą, pozbawioną guzików czy zatrzasków, sprawia wrażenie schludności i zwiewności zarazem. Dodatkowo, aby pokreślić odświętność wydarzenia, jakim są zawody, sędziowie zakładają *hakama* – czarne spodnie o szerokich nogawkach, związane w pasie na troki.

Dalekowschodnie sztuki walki w sztuce

Powróćmy jeszcze na moment do dość oczywistej konstatacji, iż nie tylko sztuka jest obecna w sporcie, ale także sport w sztuce. *Sport powinien być traktowany jako źródło sztuki i jako czynnik pobudzający do rzeczy pięknych*²⁰ – pisał wspomniany propagator idei olimpizmu, francuski baron Pierre de Coubertin. Już w starożytności sport był tematem inspirującym artystów. Słynnym, ponadczasowym przykładem uchycenia piękna poruszającego się sportowca jest *Dyskobol* Myrona. Rzeźbę cechuje nie tylko perfekcyjne oddanie proporcji ludzkiego ciała, ale także dynamizm, zatrzymany jakby w stopklatce. Uderza również precyzją odwzorowania detali – patrzący na posąg niemal czuje napięcie, jakiemu poddawane są w czasie rzutu dyskiem poszczególne zespoły mięśni nagiego atlety. Jest to tylko jeden z wielu dobrych przykładów tego, w jaki sposób sport staje się tematem podejmowanym przez artystów. Czy dalekowschodnie sztuki walki również mogą dawać impuls do tworzenia dzieł sztuki? Pamiętajmy przy tym, że pojmowanie sztuki w krajach Dalekiego Wschodu różni się od wyobrażeń europejskich. W Japonii (...) *estetyka obejmuje swym zasięgiem wyjątkowo dużo dziedzin sztuki i życia, począwszy od malarstwa (kaiga), kaligrafii (shodō), ceramiki (tōki), rzeźby (chōkoku), architektury (kenchiku), poprzez poezję (shi), prozę (sanbun), dramaty (gikyoku), muzykę (ongaku), taniec (buyō), sztuki widowiskowe (geinō), spośród których najbardziej reprezentatywnymi formami są nō, kabuki i bunraku, a skończywszy na dziedzinach typowo japońskich, powstałych poprzez podniesienie do rangi sztuki czynności życia codziennego, takich jak picie herbaty, które zrodziło unikalną japońską ceremonię herbacianą*

¹⁹ Co ciekawe, bogata kolekcja kimon znajduje się w Łodzi w zbiorach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego. Szczegółowy opis tego zbioru znaleźć można w artykule Anny Nadolskiej-Styczynskiej *Piękno nie do końca poznane* opublikowanym w książce *Sztuka Dalekiego Wschodu* (Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2008, ss. 103-125). Autorka zwraca uwagę, że przy szyciu kimon i dla ich estetyki istotną rolę odgrywa bardzo wiele elementów. Są to np. rodzaj tkaniny, techniki szycia oraz symbolika ornamentów umieszczanych na kimonach.

²⁰ P. de Coubertin: *Etiudy olimpijskie o nadziei i pięknie*. Heliodor, Warszawa 2001, s. 39.

(chanoyu), sztuka układania kwiatów (kadō) – przekształcona w sztukę ikebany, czy wreszcie projektowanie ogrodów (teien)²¹.

Chcąc choćby pobieżnie prześledzić temat sztuk walki w sztuce Dalekiego Wschodu, należy uświadomić sobie trzy rzeczy. Po pierwsze, temat ten pojawia się najczęściej nie w sztuce chińskiej czy koreańskiej, ale właśnie w sztuce japońskiej, która zresztą wchłania i łączy w sobie elementy zaczerpnięte z zewnątrz. *Japońska sztuka zawiera w sobie obce, chińskie, koreańskie i zachodnie elementy, które jednak zostały tak przetransformowane, że stały się wytworami uznawanymi za typowo japońskie*²². Po drugie, związek ów opiera się głównie na obecności w sztuce tego wyspiarskiego kraju głównego charakterystycznego motywu – postaci samuraja – członka arystokratycznej klasy wojowników. Po trzecie wreszcie, to właśnie oni praktykowali sztukę walki z użyciem ostrego, japońskiego miecza, czyli wspomnianej *katany*. Warstwa samurajów ukształtowała się w Japonii w okresie średniowiecza, kiedy system stosunków społecznych opartych na podziale klasowym usankcjonowany został przez uznanie konfucjanizmu za powszechnie obowiązujący kodeks norm moralnych. W systemie tym znaczenie samurajów było bardzo doniosłe, ponieważ podporządkowano im inne grupy kluczowe dla funkcjonowania średniowiecznego społeczeństwa – chłopów, rzemieślników czy kupców.

Ze względu na swoją wysoką pozycję społeczną i rosnący prestiż samurajowie zaczęli być uwieczniani w japońskiej sztuce, szczególnie na średniowiecznych portretach. Bez wątplenia odegrali ważną rolę w historii Japonii, a stworzony przez nich zbiór zasad etycznych *bushidō*, promujący takie wartości, jak prawość, odwaga czy uprzejmość, jest unikatowym elementem spuścizny kulturowej tego kraju.

W literaturze japońskiej motyw samurajski pojawiał się najczęściej w XVII wieku. Najwybitniejszym pisarzem tamtego okresu był Ihara Saikaku (1642-1693) i to właśnie on w swoich dziełach poruszał temat samurajów, ich życia codziennego, w tym ducha walki i kodeksu etycznego *bushidō*. Są to m.in. *Kronika przekazywania sztuk wojennych* (1687) oraz *Opowieści o obowiązkach samuraja* (1688). Pierwszy z wymienionych utworów przedstawia samurajów w sposób realistyczny, akcentując na przykład moralny obowiązek zemsty, który był szczególnie charakterystyczny dla systemu wartości tej warstwy społecznej we wczesnym okresie nowożytności (stąd też podtytuł *Wendety na prowincji*). Drugi utwór składa się z 27 opowiadań prezentujących idealistyczną wizję samuraja. *Autor wysoko ocenia poczucie obowiązku moralnego („giri”) i wspaniałomyślności, jak również współczucie i szczodrość jako cechy dobrego samuraja*²³. Co ciekawe, taki wyidealizowany obraz samurajów widoczny jest również współcześnie w japońskiej sztuce komiksowej (jap. *manga*²⁴): owe „*kimonowe westerny*” idealizują japońskie tradycje i historię, ślawiąc uczciwość oraz *męstwo i w zasadzie utwierdzając Japończyków w przekonaniu o ich wyjątkowej tożsamości i etnicznej odrębności*²⁵. Można przypuszczać, iż między innymi z tego właśnie powodu sztuka ta jest w Japonii szalenie popularna (w roku 2011 sprzedano ponad 503 milionów egzemplarzy komiksów, co przyniosło dochód w wysokości prawie 271 miliardów jenów, czyli ok. 3,43 miliarda dolarów)²⁶.

Zwróćmy też uwagę na dość dobrze znaną w Europie japońską sztukę filmową, której znakomitym przykładem są obrazy Akiry Kurosawy (*Siedmiu samurajów*) oraz mniej głośnych reżyserów – Masaki Kobayashiego (*Bunt*) czy Yoji Yamady (*Zmierzch samuraja*). Najbardziej charakterystyczną cechą

²¹ B. Kubiak Ho-Chi, dz. cyt., s. 24.

²² Tamże, s. 109.

²³ M. Melanowicz: *Historia literatury japońskiej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 220.

²⁴ Jej rodowodu można doszukiwać się już w XI wieku. Powstał wtedy pierwszy japoński zwój z obrazkami (czyli „komiks”) o nazwie *Figlujące ptaki i zwierzęta* (jap. *Chōjū Giga*). Sztuka ta jednak zadomowiła się na dobre w japońskiej kulturze w XVIII wieku wraz z rozwojem tzw. książek ilustrowanych (jap. *kusazōshi*), których zrozumienie bez wczytywania się w drobne pismo umożliwiały liczne rysunki (zob. M. Melanowicz: *Historia literatury japońskiej*, dz. cyt., s. 246.).

²⁵ L. Loveday, S. Chiba: *Aspects of the Development Toward a Visual Culture in Respect of Comics: Japan (w:) Comics and Visual Culture*. K. G. Saur, München 1986, s. 166 (tłumaczenie – G. W.).

²⁶ <http://www.animenewstnetwork.com/news/2012-01-23/2011-comic-sales-totaled-271.71-billion-yen-in-japan>, data dostępu: 17.08.2012 r.

japońskiego kina (czy też kina Dalekiego Wschodu w ogóle) jest symboliczne ujęcie poruszanej problematyki – tak jest też i w przypadku sztuk walki, co bardzo odbiega od zafalszowanego obrazu, jaki przedstawiają hollywoodzkie produkcje, w których na pierwszy plan wysuwa się techniczna sprawność i prętność związana z merkantylną widowiskowością, a nie filozoficzna podbudowa (chlubnym wyjątkiem jest pierwsza część trylogii *Matrix* braci Wachowskich). Warto podkreślić, że symboliczne ujmowanie rzeczywistości jest typowe nie tylko dla kinematografii, ale także dla innych dziedzin japońskiej sztuki. Jak zauważa Aneta Pierzchała: *sztuka Japonii nigdy nie była tak mimetyczna wobec rzeczywistości jak sztuka Zachodu, bo naśladownictwo bywa rodzajem pychy i naiwności. (...) Naśladownictwo bywa też formą oszustwa. I być może dlatego ten rodzaj sztuczności, w którym potrafi się wyrazić subtelne prawdy psychologiczne, jest cenniejszy niż „autentyzm”, „realizm” w przedstawianiu świata. Bo za zręcznie odwzorowaną rzeczywistością, w głębszym planie znaczeniowym, często kryje się schemat, konwencja, a więc kłamstwo*²⁷. Zresztą osoby dłużej praktykujące sztuki walki za cel ostateczny stawiają sobie – zgodnie z filozofią buddyzmu zen – osiągnięcie stanu „oświecenia” (*satori*), który zakłada całkowite oderwanie od rzeczywistości poprzez medytację i zanik świadomości „ja” oraz wyjście poza dualistyczne schematy typu dobro – zło czy podmiot – przedmiot poznania.

Bezinteresowne piękno czy utilitaryzm?

Na koniec warto odnotować pewien paradoks, który pojawia się w trakcie analizy estetycznego wymiaru dalekowschodnich sztuk walki. Skąd się on bierze? *Walka jest zawsze sprawą etycznie podejrzaną, poza tym aura śmierci, która towarzyszy wojownikowi, w jakiś sposób narusza ideę piękna – wiąże się z destrukcją, zniszczeniem, okrucieństwem, brutalną fizyczną siłą*²⁸. Trzeba jednak zdać sobie sprawę, że stwierdzenie to jest prawdziwe jedynie w odniesieniu do sytuacji wojennej, a współcześnie sztuki walki zatraciły swój utilitarno-militarny charakter i dla wielu osób stały się pokojową filozofią życia, czyli *dō* – *drogą wyzwolenia* wiodącą ku takim wartościom, jak dobro, piękno i szlachetność.

W miarę upływu czasu, gdy sztuki walki traciły swój wymiar praktyczny, w sztukach pięknych uwyrażniał się element rywalizacji, bardziej charakterystyczny przecież dla sportowego współzawodnictwa niż dla sztuki. Jak zauważa twórca pojęcia *homo ludens* Johan Huizinga: *rywalizacja, kto zdoła stworzyć najpiękniejsze dzieło sztuki (...) jest pozostałością prastarych turniejów, w których chodziło o to, żeby dzięki zdumiewającej dzielności, objętnie, w jakiej dziedzinie, okazać się najlepszym spośród wszystkich rywali, zatriumfować nad zwycięzcami. Sztuka i technika, sprawność i zdolność kształtowania pomieszan są jeszcze ze sobą w kulturze archaicznej w wiecznym popędzie do osiągnięcia przewagi i odniesienia zwycięstwa*²⁹. Paradoksalnie więc rodzaj wyścigu trwa także na polu sztuki. Widoczne to było chociażby w czasie olimpiad, w ramach których organizowano konkursy w dziedzinie sztuk pięknych³⁰. W roku 1949 podjęto jednak decyzję o ich likwidacji, albowiem – jak stwierdzono – *konkursy sztuki są sprzeczne z duchem i literą amatorstwa olimpijskiego, ponieważ uczestniczący w nich artyści są zawodowcami*³¹. Idąc z duchem czasu MKOl dopuścił jednak do programu olimpiad... sztuki walki – najpierw *judo* (mężczyźni o medale walczyli już na olimpiadzie w Tokio w 1964 roku; w 1988 roku w Seulu w zawodach pokazowych startowały także kobiety, a cztery lata później w Barcelonie również judo kobiece stało się pełnoprawną dyscypliną olimpijską), a następnie *taekwondo* (w tej dyscyplinie turnieje pokazowe odbywały się w 1988 roku w Seulu i w 1992 w Barcelonie, natomiast pierwsze oficjalne zawody olimpijskie – zarówno męż-

²⁷ A. Pierzchała: *Film japoński a kultura europejska: obcość przezwyjęczona?* Universitas, Kraków 2005, ss. 169-170.

²⁸ Tamże, s. 152.

²⁹ J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, ss. 264-265.

³⁰ Warto podkreślić, że Polacy mogą poszczycić się kilkoma medalami zdobytymi w ramach olimpijskich konkursów literatury i sztuki. Są to m.in. Kazimierz Wierzyński (złoty medal na olimpiadzie w Amsterdamie w roku 1928 za tomik poezji *Laur olimpijski*), Józef Klukowski (złoty medal na olimpiadzie w Los Angeles w roku 1932 za plaskorzeźbę *Piłkarze*) czy Zbigniew Turowski (złoty medal w Londynie w roku 1948 za *Symfonię olimpijską*).

³¹ W. Lipoński: *Sport. Literatura. Sztuka*. Wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa 1974, ss. 311-312.

czyżn, jak i kobiet – miały miejsce w Sydney w 2000 roku)³². Czy w ten sposób sztuki walki (nie)przypadkowo zajęły szlachetne miejsce sztuk pięknych?

W kontekście analiz porównawczych debata, czy sport jest w większej mierze nośnikiem wartości estetycznych, czy użytecznych, trwa jednak i dziś. Z jednej strony możemy spotkać się z twierdzeniami mówiącymi, że *sztuka promuje przede wszystkim wartości estetyczne, a sport podporządkowuje je wartościom witalnym i użytecznym*³³, czy też, że w sporcie *własności estetyczne, artystyczne mają jedynie wydzźwięk drugoplanowy, dopełniający*³⁴. Z drugiej strony prawdą jest również to, iż w sporcie *pojawiają się (...) wartości estetyczne, które poza sportem nie istnieją, bo istnieć nie mogą. Chodzi o takie fenomeny jak np. piękno gry (piłkarskiej dla przykładu), dramaturgię wydarzeń w danym spotkaniu czy erupcję emocji wzniosłości towarzyszących pewnym sytuacjom sportowym (np. dumy narodowej)*³⁵. W rozwiązaniu tego aksjologicznego dylematu w odniesieniu do dalekowschodnich sztuk walki może pomóc świadomość, że – co zostało już wcześniej zasygnalizowane – nie można ich całkowicie utożsamiać ze sportem, ponieważ poza skupieniem na nieustannym samodoskonaleniu poprzez ciężki trening, filozofia dalekowschodnich sztuk walki kładzie nacisk na rozwój w wymiarze duchowym, możliwy m.in. dzięki pielęgnowaniu klasycznej wartości *kalokagatii*, spajającej w sobie ideały etyczne z estetycznymi.

Innym sposobem wyjścia z tego pojęciowego impasu mogłoby być potraktowanie sztuk walki w kategoriach zabawy rozumianej jako gra (zawierająca w sobie jednocześnie element współzawodnictwa i „przedstawiania” czy „wystawiania na pokaz”), wtedy na pierwszy plan nie wysuwałby się ani ich walor estetyczny, ani użyteczny, ale ludyczny. *Każda walka związana z ograniczającymi regułami właśnie dzięki temu uregulowanemu porządkowi zawiera w sobie istotne cechy zabawy, okazuje się też szczególnie intensywną, energiczną, a jednocześnie także jasno uchwytną formą zabawy lub gry*³⁶. Nie wydaje się jednak, aby całą aksjologiczną złożoność sztuk walki można było sprowadzić do takiego ludycznego ujęcia. Szczególnie jeśli będziemy mieć na uwadze, że w epoce samurajów owa „gra” miała bardzo poważne konsekwencje – kończyła się zazwyczaj śmiercią (również samobójczą) jednej z walczących stron. Współcześnie adepci judo, karate czy taekwondo również współzawodniczą ze sobą na krajowych i międzynarodowych zawodach, jednak w przypadku dalekowschodnich sztuk walki celem tej rywalizacji jest przede wszystkim „usankcjonowanie” pokonanego dystansu na indywidualnej drodze zmierzającej do harmonijnego rozwoju wartości duchowych.

Grzegorz W. Wróblewski

³² W judo Polacy odnosili spore sukcesy. Warto przypomnieć złote medale, które Waldemar Legień zdobył na olimpiadach w Seulu (1988) i Barcelonie (1992), a Paweł Nastula w Atlancie (1996). Innym dwukrotnym medalistą olimpijskim w judo jest Janusz Pawłowski, który zdobył medal brązowy w Moskwie (1980) oraz srebrny w Seulu (1988). Oprócz nich medale wywalczyli Antoni Zajkowski w 1972 roku w Monachium (srebro) i Marian Tałaj w 1976 roku podczas igrzysk w Montrealu (brąz). Wśród kobiet jedyną jak dotąd polską medalistką jest Aneta Szczepańska, która w Atlancie (1996) stanęła na drugim stopniu podium.

³³ S. Kowalczyk: *Elementy filozofii i teologii sportu*, dz. cyt., s. 166.

³⁴ J. Kosiewicz: *Filozoficzne aspekty kultury fizycznej i sportu*, dz. cyt., s. 370.

³⁵ J. Lipiec: *Kalokagatia: szkice z filozofii sportu*. PWN, Warszawa-Kraków 1988, s. 94.

³⁶ H. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, dz. cyt., s. 143.

MARCIN CZYŻ

Lubelskie pokoiki: Arahja

*I oto, ja centrum
wszelkiego piękna!*

Frank O'Hara: *Autobiographia literaria*

Mój dom murem podzielony (...)

Moje ciało murem podzielone (...)

Moja ulica murem podzielona (...)

Kult: *Arahja*

*Pokoik w „Pekinie”**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do śmierci; umarła żona Rysia,
moja mama, na końcu Rysio, umarli

ci, dla których nie byłem poetą!
Przy życiu zostałem kładąc wiersz
na parapecie pokoiku w „Pekinie”.

*blok mieszkalny

*Pokoik w „Heliosie”**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do przyjaźni; Marcin wyjechał
z tego miasta i mieszka teraz

w innym mieście! Ma do mnie
tę samą drogę, którą ja pokonać
muszę teraz wracając do Marcina.

*akademik

*Pokoik na Krańcowej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do bohemy; w praktyce oznaczało to:
nie płacimy czynszu, nie mamy

cieplej wody, odcięli nam prąd! Wuj
kustosz muzealny rzekł: „wstydzicie się
wasza babcia oglądała sufit w podłodze”.

*rogatki miasta

*Pokoik w „Burżuju”**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do szaleństwa; ciągle pijany leżałem
na podłodze, słuchałem *story* Księcia

Delirium! O babciach śpiących na
słomie w przedpokoju, o wieży
pięter pod parterowym pokoikiem.

*prywatny akademik

*Pokoik na Wysockiego**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do arii liter; za ścianą mieszkał
fagocista słowianofil Ansgar Sas

ćwiczył zazwyczaj durowe gamy!
Gdy ja pisałem mroczne scenariusze
spotkań z *groupies* w Pubie CaxMafe**

* uliczka na miasteczku akademickim

**miejsce spotkań grupy literackiej „Nic wspólnego”

*Pokoik na Konstantynowie**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do odjechanego syna Fryderyka; jak
na karuzeli łańcuchowej w wesołym

miasteczku byłem spokojny do czasu!
Gdy nie udało się utrzymać naszych ust
w zasięgu wiatru, oddechu, pocałunku.

*dzielnica domków jednorodzinnych

*Pokoik na Zbożowej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do skansenu uczuć; samotny w mieście
anachroniczny a nawet bez poręczy z

balkonu widziałem krzyż w pokoiku F.
w pobliżu neonu McDrive'a! Huśtawki
i modlitwy: kochany, kochani, kocham.

*peryferyjna ulica w okolicach skansenu

*Pokoik na Lipowej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do kraksy *downtown*; w pobliżu Plazy
cicha samotność miasta po zamknięciu

multikina w pobliżu nekroparku!
Potem wielokrotnie opłakiwałem
stracone centrum na rzecz zieleni.

*ulica w centrum miasta

*Pokoik na Nadbystrzyckiej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do jego przestrzeni; z Fryderykiem
graliśmy mecz od drzwi do wału rzeki

zmieściła się tam szatnia trzydrzwiowa
z lustrem! Niedługo z niej korzystaliśmy
od rewanżu tata gra jako przyjezdny.

*ulica w pobliżu rzeki Bystrzycy

*Pokoik na Dziesiątej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do zapachu; pozostawiła go na
poduszce gdy zostawiła pierwszy

raz koronkowe trampki na dole!
Dzielnica „Za wiaduktem” zapach
dawno temu straconej świetności.

*dzielnica miasta

*Pokoik na Lubartowskiej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do hardcorowej ulicy i jej
mieszkańców; cukier dresiarzy

wciągany z drewnianej poręczy
na klatce schodowej! W szopie
na podwórzu rzeźbił Modigliani.

*ulica w pobliżu Starego Miasta

*Pokoik na Paryskiej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do cynamonowego zapachu z jej
nocnej mini; cudowne śniadania

tak parkowali kroplówki renesansowi
mistrzowie i może Marc Chagall!
Nie rozumiała tego wiedźma z dołu.

*ulica jednej z dzielnic miasta

*Pokoik w Dąbrowicy**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do najlepszych urodzin w moim
życiu; w zasadzie był to obiekt

z wieloma pokoikami! Na trawniku
w ogrodzie graliśmy sparing jeden
na jedną kończąc pod prysznicem.

*miejscowość w pobliżu miasta

*Pokoik na Cichej**

Przysiadłem się w tym pokoiku
do muzyki; próby Malinera są
w ciemnej, zimnej kamienicy w

zasadzie dni i noce są w „Opium”
kawiarni o dionizyjskim uroku!
Chłód obudził mnie okrzykiem.

*ulica w śródmieściu

Marcin Czyż

Paruzja

Wiosna eksplodowała niczym supernowa, zostawiając po starym świecie tylko ostre światło i rzadki obłok kurzu. Konrad broni się przed nim, zaciskając oczy na rozerwanych szczątkach wspomnień, odgania kurz od siebie ręką, w piekle rozpoczął się sezon dla cyklistów, którzy ryjąc kołami żwir, bielą suche przed burzą powietrze. Konrad idzie ścieżką pod prąd, na nowym osiedlu nie wyasfaltowali jeszcze ulicy, za rowerzystami skaczą po wybojach wypolerowane samochody, które szarzeją z każdym pokonanym metrem.

Po prawej stronie drogi tłoczą się bzy, których słodycz wypryskuje z cichej zieleni. Jest spokojna na umarłym, ociężałym wietrze. Ściana krzewów kończy się zaraz, tuż przed skrzyżowaniem, na którym Konrad skręci w prawo już za siedemnaście kroków. Wykonuje je zdecydowanie, z rękoma w kieszeniach, koszula przylega do jego pleców z gorąca między łopatkami. Zupełnie nagle chłód przedwiośnia skurczył się, przygnieciony ciężarem upalnego frontu, który rozsypał kwiatom sznurówki i rozpiął kołnierzyki ptakom, zdzierającym sobie gardła w euforii. Śnieg i piasek zniknęły z chodników, grube ubrania z ciał młodych dziewczyn, które Konrad obserwuje kątem oka. Mijają go na wiotkich nogach, a świeżo obudzony wiatr ugina ich krótkie, miękkie spódnice, odsłaniając przebiegające przez wysokie uda szwy cienkich czarnych rajstop. Któraś z nich powinna być Sarą, są umówieni za dwieście metrów pod pomnikiem, Sara będzie szła z naprzeciwka, ma wysiąść z tramwaju. Konrad nie może jeszcze jej dostrzec, pewnie nie mogła się zdecydować w drzwiach, które buty włożyć. Idzie więc nierówno w stronę pomnika na nowych nogach, stare zginęły podczas pożaru, nowy kręgosłup wspiera go niewprawnie, nie rozwinął się jeszcze, niewiele ciągnie za sobą kamieni przeszłości. Konrad z zaniepokojeniem zauważył ostatnio brak ciągłości czasu, jakby w istocie koniec świata zimy zakreślił nowy horyzont wydarzeń, nieobsadzony dotychczas drzewami nowej epoki.

Pomnik nadal błyszczący, nawet i on nie chce przypominać o minionych dziejach, upamiętnia tragiczną śmierć pewnego współczesnego polityka, który spadł z nieba, rozbłyskując jak gwiazda, powiedział kilka mądrych słów, wspiął się wysoko i zsunął się w dół, już go nie było. Sary jeszcze nie ma u jego stopni, ale to nie szkodzi, poczeka na nią, aż słońce wypali mu piegi na nosie i policzkach. Wiklinowy koszyk stawia na postumencie u stóp prawicowego bóstwa, składając mu niechący w ofierze jajka, ciasto, mięso, chleb i sól, ozdobione wieńcem z bukszpanu. Podciąga się na kamienną płytę i podwija rękawy koszuli, na chwilę unosi się lekko na dłoniach i potem wyciąga z tylnej kieszeni dzinsów książkę, zawsze jakąś nosi przy sobie, tym razem to tylko Rimbaud. Nie zdąża jednak przewrócić nawet kartki, bo pada na nią kobiecy cień.

Sara ma gołe białe nogi i luźną, czarną sukienkę na grubych ramiączkach, ze zmęczeniem odchyła szyję i pozwala długim rudym włosom opaść na

łopatki, wyciąga dłonie w ich stronę i z trudem chwyta je gumką. Unosi głowę z powrotem na właściwe miejsce, ociera wierzchem dłoni pot ze skraju czoła i mówi głosem duszącym jak zapach sterczących za nimi na gałęziach kwiatów magnolii:

– W Wielką Sobotę nie powinno być tak gorąco.

– A tam, przecież czekając na ponowne przyjście, powinniśmy gotować się w czeluściach.

– No ale nie w sosie własnym, o tym Biblia nie mówi! – odpowiada oburzona i staje naprzeciwko Konrada w białej plamie słońca.

– A czytałaś? – pyta ją Konrad, zakładając książkę paragonem z warzywniaka, który znalazł w kieszeni.

– Nie.

– No właśnie. Skąd wiesz, czy w Apokalipsie Jan nie pisze: „A kiedy zabrzmiała ostatnia z trąb i baranek złamał siódmą pieczęć, dusze nędzne i w czyszcju cierpiące zaczęły gotować się na wolnym ogniu w sosie własnym, puszczając soki irytacji i zniecierpliwienia, bo, kurde mol, ten Jezus się wcale z przyjściem nie śpieszy”.

– Pierdolisz – odpowiada Sara i marszczy brwi, patrząc na niego. – Masz fajki?

– Oui, mademoiselle. Ale tylko niebieskie dzisiaj – odpowiada i podaje Sarze lekko wymiętą paczkę, miał ją w kieszeni z książką.

– Aj, pomarańczowe są lepsze. Ale daj, trzeba złożyć tę, no, ofiarę z ognia, rytualnie, rozumiesz, poświęcić dymem koszyczki. Matka mnie prawie przejrzała, wypadłam na nią tuż przed przystankiem. „A gdzie ty się wybierasz, moja panno?!”, zaskrzeczała, a ja na to, wiesz, ma się ten refleks, że do sklepu, bo w domu nie było baranka do święconki – mówi i wydłubuje papierosa z kartonika. – Jaka ona jest naiwna, dała mi dychę i ucieszyła się, że jestem taką dobrą, bystrą córeczką. Sorry, że się spóźniłam, tak w ogóle, ale...

– Oj, luz, Sara. Poczytałbym sobie.

– A co masz?

– Rimbauda.

– Widzę, że się intensywnie ewangelizujesz wielkanocnie.

– Jak najbardziej.

– Masz ogień? – pyta niemal z kropką na końcu, umieszczając papierosa między zaciśniętymi ustami, które jędrnieją czerwienią.

Konrad szuka chwilę zapalniczki po kieszeniach, nadgryza przypadkiem filtr siekaczami, w końcu ją ma, Sara nachyla się w jego stronę i mruży oczy.

– No – mówi, kiedy wypuszcza z warg pierwszy biały dym – to co tam u ciebie, mój ulubiony towarzyszu nieświeceni jajek?

– Arma-kurwa-gedon – odpowiada Konrad i zaciąga się mocno.

– Jezu, też?

– Jak to też? – pyta i patrzy na nią z ukosa, mrużąc oczy z niedowierzaniem.

– Kochaneczku, nie jesteś sam na tym świecie w tymże ambarasie.

– Fuck, nie cieszy mnie to wcale – odburkuje i przesuwa palcami po włosach.

– W takich momentach można nawet i bez mantry Kochających Oczu rozwijać w sobie współczucie dla innych istot.

– Mantry Kochających Oczu? – pyta, nie wyjmując papierosa z ust.

– Tak, nie wiem, co to jest, Piotrek coś o tym marudził, że wyobrażasz sobie jakiegoś białego gościa, którego imię ma coś wspólnego z Avalonem, no i on ma cztery ręce, jakieś lotosy i inne gadzety, nieważne. Piotrek, Jezu, jak on mnie wkurwia. Tłumaczę to sobie tak, że, no nie wiem, tak się w te

kochające oczy zapatrzył, że teraz jest już oświecony i zachowuje się jak jakiś pieprzony mędrzec, jogin i mnich.

– To się rozstaliście ostatecznie?

Sara potrząsa głową.

– Ale nie dlatego, rzecz jasna. I wiesz, co mnie wkurza najbardziej? – mówi, a jej zielone oczy iskrzą się ze złości. – Że się zachowuje, jakby to w ogóle go nie obchodziło. Coś pieprzy o przemijalności wszystkich rzeczy, o jakiejś oświeconej postawie i Tybecie, o tym, że nie należy się przywiązywać, a jak ja mam się nie przywiązywać, co? Jak się kogoś kocha, to się przywiązuje!

– Jak ekolodzy do Rospudy.

– To nie jest śmieszne.

– Tak, bo oni się do niej przykuwają.

– Jak można się przykuwać do rzeki?

– No nie wiem właśnie, ale ekolog jak chce, to potrafi.

Uśmiech pojawia się w lewym kącie jej szerokich ust, stłumiony, zasłania go wierzchem dłoni, Konrad jest pewien, że śmieje się pod spodem. Sara ściąga jednak wargi po chwili, umieszcza między nimi papierosa, jej piersi i żebra unoszą się pod sukienką lustrzanymi falami. Potrząsa włosami nieznacznie i mówi:

– Być może. Nie zmienia to jednak faktu, że im bardziej na niego krzyczę, tym bardziej kamienną ma twarz. I jeszcze mówi, że życzy mi wszystkiego dobrego, diabli by go, wiesz?

– A dlaczego go rzuciłaś w końcu?

Sara nagle wypuszcza dym z płuc, ten miesza się z oparami wiosny i kurzem, naniesionym ze zwirowej drogi nowego osiedla. Patrzy na niego długo i ciemno, opuszcza wzrok na koszyczek z niepoświęconymi pokarmami i nie mówi nic.

– No, Sara?

– Hm, to jest dość trudno sprecyzować – odpowiada niedbałym tonem, ściągając głoski. Konrad wie, że to na odczepnego.

– Ogólna tendencja społeczna? – pyta, bo w końcu trzeba podtrzymywać dialog na duchu, najlepiej lekkim i socjologizującym.

– Możliwe – stwierdza zdawkowo.

– Daj spokój, to jest jakaś apokalipsa – mówi Konrad, tym razem szczerze, głębiej i ostrzej, Sara powraca wzrokiem na jego twarz.

– Głęboko wierzę, że jest to spowodowane faktem, iż przez nadciągający pogrom maturalny nie jesteśmy wszyscy pierdolonymi kwiatami lotosu.

– Nie brzmisz, jakbyś głęboko w to wierzyła. I to zdanie miało dziwną konstrukcję.

– Dobra, ściemniam. I faktycznie miało. Widzisz, to przez kucie się na rozszerzenie z historii. Tortura. Ale maturalne wytłumaczenie nie brzmi źle. Bo w ogóle jest wytłumaczeniem.

– No ale żeby wszyscy, jak domki z kart, przez głupią maturę?!

– Jak domino raczej – stwierdza Sara, bawiąc się rąbkiem sukienki, który odsłania jej szczupłe uda, tak samo jak tamte dziewczyny oblekła je w cienkie czarne rajstopy.

– Zaczęło się od Ali i Michała. Chyba – mówi Konrad i wypuszcza zygziem wąską smużkę dymu, rozprostowuje brwi i czoło.

– Tak – Sara kiwa głową i puszcza materiał.

– Ale to się nie liczy, bo ona znalazła sobie kogoś innego i dlatego to wszystko.

– Kochanie – mówi takim tonem, jakby uważała go za niedowidzącego, dzieciennego naiwniaka. – Ala miała listę prezentów ślubnych, jak się nie liczy?

– Jaką listę?

– No normalną. To znaczy nie, nienormalną, bo z Michałem chcieli ode mnie dostać zapas chałwy.

– Greckiej?

– Właśnie nie, ukraińskiej. Może jest tańsza?

– Super, dostać w prezencie ślubnym chałwę, no ja normalnie o niczym innym nie marzę, kto by tam chciał komplet sztućców! Dżizas, oni byli dziwni.

– Teraz z kolei ta ich dziwność promieniuje na inne istoty żywe, bo nie trzyma się w ryzach sformalizowanego na Facebooku związku.

– Tak. No. I to było w marcu?

– Koniec lutego, Ala powiedziała mi, jak opijałyśmy cytrynowką jej finał z filozofii. W sensie, że olimpiadę.

– Wiem, wiem. Koniec lutego. A potem, wszyscy, nagle, Jezu!

– Na Jezusa w naszym wypadku jeszcze bym nie liczyła, wzywałabym raczej Jehowę, jako że sytuacja jest czysto starotestamentowa i pary padają jak obciążona plagami trzoda chlewna i Egipcjanie.

– Czyli jednak czytałaś Biblię?

– Okej, Biblię dla dzieci. I nie ja ją czytałam, tylko babcia. Na dobranoc.

– Czytanie na dobranoc było cudowne – Konrad uśmiecha się mgliście. – Najbardziej lubiłem Muminki.

– Nie zbaczajmy z tematu, towarzyszu, mamy przeprowadzić dyskusję na temat rozpadających się przed maturą związków i kruszących się nastoletnich marzeń.

– Jak ci bardzo zależy, to możemy – odpowiada z rezygnacją Konrad.

– Mnie nie zależy, to nie ja jestem reżyserem tego cyrku świata.

– Cyrku?

– Bo teatrem tego chyba nie nazwiesz – mówi Sara, gniotąc czubkiem buta papierosa, którego rzuciła na ziemię.

– No nie – Konrad przyznaje jej rację i wzdycha ciężko.

– Mogę jeszcze fajkę?

– Pewnie, częstuj się – mówi, przygryzając usta i przesuwając w jej stronę po kamiennej płycie paczkę.

– Konradzie.

– Hm?

Sara milczy i podnosi z uśmiechem dłoń, aby pogłaskać go po policzku, lecz zabiera ją nagle tuż po dotknięciu jego skóry, opuszcza kąciki ust i splata palce na kolanach. Konrad przygląda się jej przez chwilę, jej mostek lśni z gorąca, a żółte kwietniowe powietrze gęstnieje między nimi.

– Chcesz babeczkę? – pyta, a jego głos przedziera się z trudem jak łyżka przez kajmak. – Moja mama upiekła ich całą blachę.

Sara unosi nagle zamglony wzrok, ma rozchylone w zaskoczeniu usta.

– No, z koszyczka. Nikt nie zauważy, jak podmienię. Na smutki najlepsze są słodyczne.

– Dobrze, wezmę, ale tylko pod warunkiem, że ty zjesz mazurka.

– A jaki masz?

– Kajmakowy.

– Ha, właśnie myślałem o kajmaku. Orzechowy i czekoladowy są dobre, ale kajmakowy jest najlepszy. Bezdiskusyjnie.

– I tak słodki, że zabije ci całą sól.

– Masz rację, sól, nie gorycz. I trochę niesmaku.

– Z Martą...

– Pozamiatane. Nie ma w ogóle tematu. Zostały okruszki. Strzępki. Wspomnienia, jak po wybuchu bomby na zatłoczonej ulicy.

– Smakuje ci ten mazurek? – pyta Sara, dolewając do tego kajmaku między nimi chłodnej śmietany, na rozrzędzenie.

– Jest bardzo dobry – odpowiada Konrad uprzejmie, naprawdę mu smakuje. – Moja mama takiego nie robi.

– Ha, a kto kręcił kajmak?

– Kuchenna Bogini Sara – uśmiecha się do niej i ten uśmiech gaśnie, kiedy przelyka kęs. – A wiesz, co jest najgorsze? – mówi gwałtownie. – Że starałem się być uczciwy. Kurwa mać, to straszne, że tak głęboko zanurzono nas w kłamstwie, że za uczciwość się karze.

– Tkwiemy w kłamstwie jak rodzynki w keksie. „Aaa, nienawidzę cię, zniszczyłeś mi życie, nigdy ci nie wybaczę!”...

– Tia. Mniej więcej. I nie jak w keksie. Jesteśmy jak rodzynki, ale keks jest jak pascha. To znaczy nie keks, tylko kłamstwo jest jak pascha, obkleja nas biało i twarogowo, na tłusto.

– Zajebicie.

– No. Ale ad rem, znowu, towarzyszko, nasza improwizacja wykracza poza ramy przewidzianego dla nas scenariusza. Demiurg jest chujowy i ściśle gotuje drogiemu panu i paniom.

– Marta. Mówiliśmy o Marcie.

– Tak. Nie byłoby to wobec niej uczciwe, gdybyśmy się nadal spotykali. Po tym, co się stało – mówi, zwalniając nagle z każdą sylabą.

Sara patrzy na niego przeciągle, jej zielone oczy mają właściwości rentgenowskie, krzywi się w gotyckim grymasie.

– Wiesz, co? Nie bez powodu masz na imię Konrad – mówi z irytacją. – Jesteś niemożliwie wręcz romantyczno-mickiewiczowski. Przecież rozmawialiśmy o tym – przypomina mu, otrzepując palce z okruszków.

Kajmak rośnie mu w gardle, nie może go przełknąć. Do żółtej grudki jak brud do mydła przylepiają się tamte ciemne, ciepłe wspomnienia, zbite w bryłki, scena po scenie, klatka po klatce, palec po palcu, skóra po skórze.

– Chodźmy stąd – mówi, nie patrząc jej w oczy. – Proszę, zaraz umrę od tego słońca – kłamie nerwowo, słońce nie piecze już go tak bardzo jak wcześniej.

– Sara, chodź – prosi, krztusząc się żalem tkwiącym w przelyku, bierze w ręce koszyczki i zsuwa się z postumentu. Słyszy jej kroki za sobą, lekkie i długie, jest wysoka i szczupła, brzoźowa, pamięta chropowatość jej wystających, piegowatych kolan i szelest astmatycznego oddechu jak rozedrgane liście.

– Konrad, nie wzięłeś książki! – woła za nim. Odwraca się raptownie.

Rdza jej włosów odcina się mocno od ciemnej świeżej zieleni, wysokie światło nicuje opadające na jej pobielone ramiona kosmyki, są puszyste i szorstkie, falują z każdym krokiem. Sara pachnie lasem. Podchodzi do niego i wręcza mu książkę oraz zgniecioną paczkę papierosów.

– Strasznie się spinasz, mówiłam ci przecież, że to nic takiego. Usiądziemy? Tu przynajmniej jest cień – mówi i siada po turecku na drewnianej ławce bez oparcia, za pomnikiem jest mały park dla właścicieli psów, mieszkających w nowych blokach, które zasłaniają chmury.

Kurz nad całą okolicą opada między błyskami nowości, słońce objawia się co chwila, obnażane przez poszarzałe kłębowisko chmur i smogu ponad

nimi, niedaleko nich wyje przemierzający dostojnie ulicę czerwony wóz strażacki.

– Pewnie jakaś starowina twierdzi, że czuje czad uwalniający się z butli gazowej – Sara komentuje przejazd wozu na syrenie dla stłumienia ciszy przed grzmotem. Zbiera się na deszcz, chmury gęstnieją. – Wiesz, zawsze chciałam mieć trzydzieści pięć lat – mówi z przydechem, zaczynając zupełnie nową myśl – bycie młodym jest do dupy. Musisz się martwić o studia i przyszły zawód, musisz się martwić o partnera na życie, musisz się martwić o pierdoły, musisz się martwić o humory rodziców, musisz się martwić o szkołę, musisz się martwić o idiotycznych znajomych, którzy zachowują się, jakby byli pozbawieni mózgu i z którymi nigdy się nie spotkasz po maturze, musisz się martwić o marzenia, które nigdy się nie spełnią. Bo nigdy nie będzie się mieszkać razem z miłością z liceum, nie pójdzie się nigdy razem na studia, nie włoży się sobie nawzajem obrączek na palce, nie będzie się wstawało w nocy, by nakarmić wspólne dziecko, którego nigdy nie będzie się miało, nawet się razem nigdy nie rozwiedzie. I trzeba cały czas z niechęcią składać hołd życiu, którego jeszcze się nie zna. To właśnie jest nasz Armagedon. Wszystko się rozpada w walce o samoświadomość. Mam dość niewiedzy, chcę już mieć zmarszczki. Słuchasz mnie w ogóle?

Konrad kręci głową.

– Proszę cię, tylko nie myśl o tamtym. I jeśli dlatego rozstałeś się z Martą, to był najgłupszy pomysł świata. Może wam uda się przejść przez tę burzę spokojnie. Komuś musi. Dowiedziała się?

– Nie. To znaczy, powiedziałem jej sam.

– Konrad, takich rzeczy się nie mówi, jeśli nic nie znaczą.

– A dla ciebie to nic nie znaczyło?

Sara patrzy na niego ostro, zaczyna gnieść dłoń. Ma na tęczęwkach żółte oraz szare plamki, wirują powoli, każą przysunąć się bliżej i spojrzeć na nie z odległości, z której wyczuwa się ciepło krwi. Widzi, jak jej skóra cierpnie.

– Chryste, przecież się umawialiśmy! – krzyczy i odskakuje gwałtownie.

– Byliśmy pijani. Narąbani. Wcięci. Najebani. Napruci. Nie liczy się! Nie liczy się, to niczego nie może zmienić. Tak się umawialiśmy, pamiętasz? – mówi nerwowo, jej podbródek drży. – I nie dotykaj mnie teraz, proszę, bo wszystko sobie przypomnę i nigdy nie będziemy już mogli nieświecić razem baranków z ciasta.

Konrad boi się poruszyć. Wbija oczy w słoneczne światło nowego porządku, palce wczepił we własne spodnie, jakby się bał, że w chwili nieuwagi, kiedy odwróci wzrok i spojrzy na jej włosy, pojawi się przed jego oczami jej ciepła twardość, szorstkość i jędrność, wirująca dźwiękiem, zapachem i smakiem, kiedy świętowali jego niepisanie matury z polskiego.

Nie może sobie przypomnieć, kto zaczął. Tańczyli ze sobą i przytulali się często już wcześniej, rzadziej trzymali za ręce. Poszli razem do jego pokoju, żeby znaleźć płytę, ma w nim sterty winyli, obserwowały ich niewzruszone, poorane przez igły zmarszczkami doświadczenia. I chyba się z nich nawet specjalnie nie śmiały, widziały już w swoim życiu odpowiednio dużo.

Kajmak odrywa się od gardła i wpada mu z pluskiem do żołądka.

– Sara, ja się z Martą rozstałem dla ciebie.

Jej ramionami wstrząsa dreszcz, nie patrzy.

– Bo ja pamiętam. Mimo umów i ustaleń. To był cholerny Duch Dziejów! Musiało się stać. Musiało i już, wszystko do tego prowadziło przez cały rok, nie widziałas? Pieprzony Hegel ze swoim Zeitgeistem!

Sara uśmiecha się bardzo delikatnie, powoli, lśnienie zębów wykluwa się z jej ściągniętych, pobrązowiałych ust jak ze skorupki. Patrzy na niego jasno i czule, stawia sobie koszyk na kolanach i zdejmuje z niego haftowaną, białą serwetkę, która zahaczyła się o wiklinę i bukszpan, nie ściągnął jej wiatr. Białymi palcami o wyraźnych stawach wyjmuje z koszyka kraszankę, ugotowaną w łupinach czerwonej cebuli i podaje ją Konradowi. Ten obraca jajko w dłoniach, wydrapała na nim Śiwę i Śjakti, Konrad zaczyna się śmiać oczami, kącikami ust i całym sercem. Sara bierze w dłoń drugie jajko, całkiem gładkie i nadstawia je w oczekiwaniu na stuknięcie. Konrad uderza, nie tłucze się żadne, a słońce zaczyna go znowu piec w kark i policzki, rozganiając chmury i przesywając gęste od pary powietrze. Sara ma oczy łagodne jak oczy baranka, zaciska jajko mocno w dłoni. Miłość co roku wychodzi z grobu na wiosnę.

Małgorzata Piernik

Książki nadesłane

Wydawnictwo FORMA, Szczecin

Kazimierz Brakoniecki: *Dziennik berliński*. 2011, ss. 186.

Krzysztof Maciejewski: *Osiem*. Opowiadania. 2011, ss. 73.

Krzysztof Niewrzęda: *Popiół*. Poezje. Posłowie Piotr Michałowski. 2012, ss. 56.

Leszek Szaruga: *Kanibale lubią ludzi. Aforyzmy*. 2012, ss. 93.

Gabriel Leonard Kamiński: *Pan Swen albo wrocławska abrakadabra*. Opowiadania. 2012, ss. 123.

Ewa Elżbieta Nowakowska: *Merton, Lineusz, Artaud*. Poezje. 2012, ss. 69.

Patryk Zimny: *Przejście*. Poezje. Posłowie Piotr Michałowski. 2012, ss. 49.

Andrzej Wasilewski: *Rozmowy Młodej Polski w latach dwa tysiące coś tam*. Posłowie Krzysztof Hoffmann. 2012, ss. 137. [Powieść hiphopowa].

Anatol Ulman: *Cigi de Montbazon i Robalium Platona*. Opowiadania. 2012, ss. 173.

Tadeusz Zubiński: *Rzymska wojna*. Powieść. 2012, ss. 177.

przekroje

Kapuściński...

WIESŁAWA TURZAŃSKA

„TAM, GDZIE DZIEJE SIĘ HISTORIA”, CZYLI OPOWIEŚĆ O LUDZIACH DROGI

O Ryszardzie Kapuścińskim często mawiano: „mistrz reportażu literackiego”, „najwybitniejszy pisarz wśród reporterów”, i choć od jego śmierci minęło zaledwie pięć lat, wzrastająca stale liczba prac monograficznych świadczy, jak niebagatelny wpływ wywarł on na kształt współczesnej kultury. Stąd też w publikacjach powtarzają się określenia w rodzaju: „twórca nowego typu reportażu, przekraczającego granice gatunku”, „erudyta, poszerzający nieprzerwanie swą wiedzę z zakresu socjologii, antropologii, politologii, psychologii i filozofii”. Za zbędne można uznać przypominanie powszechnie znanego faktu, iż był on – obok Stanisława Lema – najczęściej tłumaczonym i najpopularniejszym polskim współczesnym pisarzem za granicą. Komentując jego dorobek twórczy, autorzy zwracają także uwagę na liczne wyróżnienia nie tylko polskie, ale także amerykańskie, francuskie, kanadyjskie, niemieckie i włoskie. Przy okazji należy odnotować, że wśród nich znajduje się medal Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent”. Kapuściński został też uhonorowany doktoratem honoris causa przez wiele uniwersytetów. Jednakże dla rzeszy czytelników jego tekstów najistotniejsza pozostaje – utrwalona w sposób artystycznie doskonały – prawda o świecie.

Ów fenomen celnie skomentował Walery Pisarek: *Na tym opiera się istota dzieła Ryszarda Kapuścińskiego: jest nią ukształtowana przez niego świadomość dziesiątków milionów ludzi w różnych krajach, którzy nawet o Kapuścińskim nie słyszeli, ale Czarną Afrykę, Amerykę Łacińską i Bliski Wschód, Etiopię, Iran, Rosję widzą tak, jak on je przedstawił.* Cytat pochodzi z wydanej przez PIW w 2008 roku publikacji „*Życie jest z przenikania...*”. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Bogusław Wróblewski, redaktor i pomysłodawca tomu, zebrał w nim rozprawy, eseje i laudacje napisane przez najwybitniejszych znawców przedmiotu. Dzięki temu powstał wielowymiarowy obraz sylwetki twórczej Ryszarda Kapuścińskiego. Jak nadmieniam w *Posłowie* Alicja Kapuścińska, wielu spośród autorów łączyła z jej mężem przyjaźń, stąd w wypowiedziach pojawia się ton bardzo osobisty.

Więzy wieloletniej przyjaźni przyczyniły się też do powstania książki *Hombre Kapuściński* Mirosława Ikonowicza, dziennikarza, reportera, wieloletniego korespondenta PAP-u, mającego w swym dorobku pisarskim takie

publikacje, jak: *Hiszpania bez kastanietów* (1971), *Wyspa nadziei* (1973), *Zawód: korespondent. Wilno – Hawana – Madryt* (2008), *Angola Express* (2009). Z Ryszardem Kapuścińskim, poza datującą się od czasów studenckich przyjaźnią, łączyła go praca w Polskiej Agencji Prasowej i w tygodniku „Polityka”, a ich drogi jako korespondentów przecinały się w Europie, Afryce i Ameryce Łacińskiej.

Na zadawane często pytanie, czy *Hombre Kapuściński* stanowi polemikę z budzącą liczne kontrowersje biografią Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*, Ikonowicz odpowiada przecząco: *Tę książkę przeczytałem dopiero po napisaniu własnej. To biografia, a mój portret Ryśka jest subiektywną opowieścią o naszej przyjaźni.* Wydaje się jednak, że autor pomniejsza wagę swej publikacji, gdyż lektura wspomnień pozwala wyodrębnić kilka wątków, z których każdy wart jest omówienia i każdy może stać się podstawą do szerszych studiów. Opowieść o przeszłości przeplata się z dygresjami dotyczącymi szeroko rozumianej terażniejszości, obejmującej lata po transformacji ustrojowej w Polsce. Zarazem tytuły rozdziałów, począwszy od dwóch pierwszych (*Agencja* oraz *Sąd nad pokoleniem*) aż po ostatni (*Tbilisi*), narzucają książce układ problemowy, wbudowany w dość luźny porządek chronologiczny. Ikonowicz zaczyna snuć opowieść, sięgając do 1953 roku, kiedy to jako 22-latek rozpoczął pracę w Polskiej Agencji Prasowej i po kilku miesiącach umożliwił Kapuścińskiemu obejrzenie hali dalekopisów, stanowiącej w owym czasie okno na niedostępny dla większości obywateli PRL-u świat. Natomiast w końcowym rozdziale opowiada o swym ostatnim wyjeździe w roli korespondenta wojennego do Gruzji w 2008 roku. Jest to zarazem wyprawa śladem nieżyjącego już Kapuścińskiego, który w 1967 roku podróżował po kaukaskich i azjatyckich republikach ZSRR. Ów porządek kompozycyjny odnosi się bezpośrednio do motta zaczerpniętego z książki Paula Coelho: *Jeśli chcesz kogoś poznać, musisz podążać jego ścieżką.*

Tak więc tokiem wspomnień rządzi nie tylko chronologia, lecz także poetyka asocjacji. Na ponad 300 stronach nie brak dygresji, pogodnych i dramatycznych opisów, kapitalnych charakterystyk ludzi i sytuacji, z którymi bogate w wydarzenia życie zetknęło w różnych okolicznościach obu reporterów. Ponadto książka inkrustowana jest anegdotami, jak choćby ta z rozdziału *Całkiem inny odcień czerwieni*, o pisarzu kubańskim, Enrique Oltuskym – najbliższym współpracowniku i powierniku Guevary, urodzonym niedaleko Pińska w rodzinie biednego żydowskiego szewca. Ojciec, który wyemigrował na Kubę, ukończył politechnikę w Miami i rozpoczął karierę w koncernie Standard Oil, na wieść, że jego syn to legendarny „*companero Serra*”, czyli przywódca ruchu rewolucyjnego Fidela Castro, załamał ręce, mówiąc: *Synu, rewolucja to nie jest żaden interes Żydów! Ty sobie daj z tym spokój!*

Ikonowicz, z wykształcenia historyk, z profesji reporter i wojenny korespondent, stara się zrównoważyć wątki prywatne i zawodowe, choć te drugie dominują. Zresztą sam Kapuściński unikał w wywiadach odpowiedzi na pytania o sprawy osobiste, gdyż sens jego życia stanowiła praca reporterska i pisarska. Autor, budując portret przyjaciela, posługuje się techniką mozaikową, a każdy rozdział przynosi nowe informacje. Stąd też charakterystykom, opisom, a czasem tylko wzmiankom o ludziach i wydarzeniach towarzyszy refleksja, służąca oddaniu charyzmy „*Hombre*” i jego systemu wartości. Ciekawie prezentują się opinie o Kapuścińskim z rozdziału *Oczami kobiet*. Panie, najczęściej koleżanki, okazały się bystrzymi obserwatkami i znawczyniami natury ludzkiej. Zresztą sam Ikonowicz mówi: *Gdy chodzi o nakreślenie sylwetki psychologicznej mężczyzny, wolę polegać na wspomnieniach kobiet. Na pewno mają większą od naszej intuicję, spostrzegawczość.* W innym zaś fragmencie dodaje: *Mam trzy gęsto zapisane bruliony z rozmów z kobietami, które Kapuścińskiego poznały osobiście w różnych okresach jego życia.*

W tym miejscu warto przytoczyć słowa Elżbiety Wicherzyckiej, koleżanki autora *Cesarza* ze studiów w Instytucie Historycznym: *Był chłopięcy, trochę bezradny, z głową w chmurach, ale wyznający twarde zasady. Może był dobrym aktorem? Na pewno było coś z aktorstwa w jego zachowaniu. (...) Nie biegał jednak za spódniczkami, wyraźnie wolał, gdy dziewczyny zwracały na niego uwagę. U większości tych, które były w niego wpatrzone, wzbudzał uczucia opiekuńcze i chęć poświęcenia się. (...) Bywało, że spłoszony adoracją, jaką wywoływał, uciekał. Dlatego trwalsza niż koleżeństwa łączyła go z tymi, przed którymi nie musiał uciekać.* Przywołaną wypowiedź można uznać za kontekst do odautorskich refleksji o życiu rodzinnym Kapuścińskiego. Ikonowicz kresli np. niezwykle ciepły obraz pani Alicji: *Rysiek nie mógł lepiej trafić. Ona nie należy do kobiet dominujących. Gdyby taka była, ich związek musiałby trwać bardzo krótko lub w ogóle nie byłby możliwy. Zakochana i łagodnie opiekuńcza wobec męża, stała się na całe życie najbliższym przyjacielem Ryska i jego Aniołem Stróżem.* Podobne zdanie mają inne rozmówczynie, a wśród nich Zofia Sztetyłko, profesor archeologii i wieloletnia przyjaciółka Kapuścińskich. Powołując się na jeden z artykułów, który ukazał się w hiszpańskiej prasie, zauważa ona, że mistrz reportaży w istocie był domatorem. Spędzając większość życia w podróży, otaczał się w hotelach przedmiotami przywiezionymi z warszawskiego mieszkania. Zawsze zabierał też ze sobą klucze od domu, by mieć świadomość, że ma gdzie i do kogo wrócić.

O wiele bardziej skomplikowane wydają się relacje pomiędzy ojcem a córką – Zojką. Z rozmów prowadzonych już po śmierci Kapuścińskiego wyłania się wizerunek kobiety o silnym charakterze, twardych zasadach, która... część życia spędza w podróży. Z perspektywy czasu przyznaje, iż problem bycia córką słynnego człowieka pojawił się dopiero wtedy, gdy studiowała iberystykę. Wkrótce też postanowiła określić własną tożsamość i pracować na własny rachunek. Życiowe powołanie odnalazła na studiach artystycznych w wieku trzydziestu sześciu lat. Zmiana imienia i nazwiska na Rene Maisner stanowi efekt owych poszukiwań. Z wielu dyskusji prowadzonych z ojcem za najważniejszą uznaje tę, w której stwierdził on, iż dla twórcy nie istnieje prawda obiektywna, absolutna. Podsumowując zaś wspomnienia, kobieta dodaje: *Wydaje mi się, że teraz, po jego śmierci, jestem z nim więcej. (...) Gdy czytam jego książki, słyszę jego głos, czuję ich rytm i jego emocje.*

Dla określenia, na czym według Kapuścińskiego polegała istota pracy reporterskiej, cenna okazuje się wypowiedź Joanny – dziennikarki, cytującej fragment przeprowadzonego z autorem *Hebanu* wywiadu na temat filozofii podróży: *Istnieje taka niewielka grupa ludzi, których interesuje po prostu świat i to, co się dzieje gdzieś dalej, poza ich rodziną, poza ich domem, regionem, krajem. Jest to taka fascynacja, pasja i oni starają się ją zaspokoić.* Kapuściński miał więc poczucie, że należy do tej wąskiej grupy osób, które nazywał „ludźmi drogi”. Można zaryzykować stwierdzenie, że przynależność do niej odczuwa także Ikonowicz, o czym świadczy rozpoczęcie książki od rozdziału *Agencja*, gdyż to z tego miejsca reporterzy wyjeżdżali tam, „gdzie działa się historia”. W opowieściach na temat pracy w PAP nie brakuje opinii, które – gdy weźmiemy pod uwagę naszą dzisiejszą wiedzę na temat wczesnego PRL-u – wydają się zbyt wyidealizowane. Mam tu na myśli obraz Agencji jako swoistej enklawy, w latach stalinowskich zatrudniającej dziennikarzy o przeszłości wręcz opozycyjnej (choć Ikonowicz zaznacza, że rosnąca autonomia redakcji, a szczególnie działu zagranicznego, dotyczyła przede wszystkim zagadnień związanych z egzotycznymi krajami Trzeciego Świata, natomiast tematem tabu były, nawet w pozostających poza cenzurą „Biuletynach Specjalnych”, krytyczne opinie o Związku Radzieckim).

Odrębność PAP przejawiała się również w przyjmowaniu do pracy dziennikarzy usuniętych z innych gazet za *zbyt dosłowne potraktowanie haseł państwowych odnowy i demokratyzacji.* Wśród nich znalazł się zwolniony

ze „Sztandaru Młodych” w 1958 roku Ryszard Kapuściński. Autor przypomina, iż w owym czasie to właśnie „Sztandar Młodych”, obok tygodnika „Po prostu”, był trybuną antystalinowskiego buntu młodych lewicowców. A reportaż jego przyjaciela *To też jest prawda o Nowej Hucie* rozpoczął w gazecie okres odwilży. Pisząc o swoich dawnych szefach z Agencji, Ikonowicz podkreśla, że zarówno Michał Hofman, jak i Janusz Roszkowski bronili niezależności pracowników przed „betonem” z Komitetu Centralnego PZPR. Drugi z prezesów w czasie weryfikacji dziennikarzy w stanie wojennym interweniował na tyle skutecznie, że większość decyzji cofnięto. Stąd pełne gorzycy konstatacje na temat zmian, jakie zaszły w mediach po transformacji ustrojowej, kiedy to ograniczenia cenzurą zostały zastąpione ograniczeniami wypływającymi z praw rynku. Swoistą egzemplifikacją będzie tu zachowanie jednego z młodych szefów – ten *masywny, o chłopięcej twarzy, w piaskowym garniturze od Bossa, (...) „człowiek sukcesu”* dość nonszalancko potraktował starszych, doświadczonych redaktorów.

Oceniając PAP z dzisiejszej perspektywy, Ikonowicz konkluduje, iż stanowiła ona świetną szkołę dziennikarskiej dyscypliny i rzetelności: *w krótkiej, niemal syntetycznej formie przedstawić skomplikowane nieraz wydarzenie, jego tło, ukazać mechanizm, jaki je wywołał*. Wysoki poziom profesjonalizmu wynikał z kontynuacji przedwojennej tradycji Polskiej Agencji Telegraficznej, polegającej na tym, że *każdy kandydat na dziennikarza musiał praktykować pod kierunkiem doświadczonego mistrza w charakterze „aplegra”, jak nas nazywano*. Dzięki temu z PAP wyszła grupa znanych później reporterów. Praca dziennikarza agencyjnego wpłynęła też na niepowtarzalny styl i język, przejrzystość i prostotę literackich reportaży Kapuścińskiego, który od początku do tego stopnia wyróżniał się talentem, że koledzy próbowali naśladować jego sposób pisania. Autor nadmienia, iż dostęp do informacji z całego świata stwarzał pokusę, by ową wiedzą dzielić się z innymi i obchodzić zakazy cenzury. Szefostwo zaś, doceniając talent niepokornych i pełnych pasji reporterów, wysyłało ich daleko za granicę, gdzie mogli cieszyć się większą swobodą. Tak stało się w przypadku nie tylko Kapuścińskiego, ale także Ikonowicza, który był świadkiem sześcioroletnich przewrotów politycznych. Jednakże, jak czytamy w cytowanym notatniku „Hombre”: *Na reportera czyha wiele niebezpieczeństw. (...) Czyhają zarazki i choroby, niewygody i głód, wysokość górska, rwące rzeki, a także ryzyko utraty życia*. PAP była ponadto agencją biedną, o czym można się przekonać np. z anegdotycznego wręcz zakończenia rozdziału *Angola. Czego Kapuściński nie napisał*; po powrocie z Afryki obaj korespondenci zwierają się prezesowi, że w sytuacjach skrajnych pocieszali się myślą o odszkodowaniu, jakże w przypadku śmierci otrzymają rodziny. W odpowiedzi zaś słyszą: *Coście, w ogóle nie byliście ubezpieczeni*.

W dzisiejszym dziennikarstwie byłoby to niewyobrażalne, jednak *Hombre Kapuściński* zawiera wspomnienia o generacji ludzi urodzonych około 1930 roku. W rozdziale *Sąd nad pokoleniem* czytamy: *Dla nas, jako dzieci, których wyobraźnia nie ogarnia śmierci i szybko na nią obojętnieje, wojna była przede wszystkim jednym wielkim intrygującym widowiskiem. Byliśmy za młodzi, by uczestniczyć z karabinem w rękę, jak chłopcy o trzy, cztery lata od nas starsi, którzy walczyli w partyzantce i szeregach wojska z armią hitlerowską. Zapewne to właśnie sprawiło, że pozostało w nas pewne poczucie niespełnienia*. Można więc założyć, iż praca reportera frontowego stała się formą kompensacji. Obaj przyjaciele relacjonowali wydarzenia z przewrotu w Mozambiku oraz krwawej wojny domowej w Angoli, a w Kongu Kapuściński został cudem ocalony przez żołnierzy ONZ. O takich sytuacjach mowa jest zresztą w książce kilkakrotnie. Dziennikarze starali się dotrzeć tam, gdzie dzieje się historia, a idolami ich pokolenia byli korespondenci z toczącej się w latach 1936-1939 wojny domowej w Hiszpanii. Rysiek, jak mówi o przyjacielu Ikonowicz,

angielskiego uczył się, czytając *Komu bije dzwon* Hemingwaya, za swego mistrza uważał zaś Ksawerego Pruszyńskiego.

Zdaniem autora, dziennikarz relacjonujący wydarzenia wojenne nie jest nigdy zimnym obserwatorem i rzadko bywa bezstronny. Hemingway, Pruszyński, Orwell, de Saint-Exupéry opisywali wojnę, towarzysząc obrońcom republiki w obleganym przez frankistów Madrycie. *Z drugiej strony frontu korespondencje wojenne wysyłali Dos Passos i (...) Indro Montanelli. (...) Korespondent wojenny nie mógł działać po obu stronach frontu. Niezmiernie rzadko się to udawało i nierzadko kończyło przed plutonem egzekucyjnym.* Jak pisze Ikonowicz, dokonać wyboru i zmienić opcję polityczną mogli włoski dziennikarz i pisarz Curzio Malaparte oraz Amerykanin – Jay Allen, któremu udało się opisać masakrę miasta Badajoz. Choć w rozdziale *Szkoła korespondentów wojennych*, podobnie jak w innych, pojawia się wiele postaci, autor wykracza poza granicę jednostkowego doświadczenia, tworząc paradygmat losu reportera epoki przedinternetowej – czasów dalekopisów i dziennikarskiej solidarności. Ta wizja zostaje w rozdziale *Tbilisi* zestawiona z sytuacją z 2008 roku, kiedy Ikonowicz zagląda do luksusowego Marriotta. Widzi dwustu zagranicznych dziennikarzy, siedzących przy swoich laptopach, pijących kawę i drinki, plotkujących, podrywających koleżanki i wymieniających informacje uzyskane od operatorów. *Cały ten tłum na ogół młodych i trochę starszych dziennikarzy nigdzie właściwie nie jeździł. Bo i po co, skoro i tak wszystko można znaleźć, wszystkiego dowiedzieć się w Internecie albo w telewizji czy na konferencji prasowej rzeczniczki „rządu prezydenta Saakaszwiliego”.*

We wspomnianym rozdziale *Angola. Czego Kapuściński nie napisał* Ikonowicz zaznacza, że w Angoli polscy korespondenci stali po słusznej stronie, tzn. lewicowego MPLA. Temat autentycznej fascynacji Kapuścińskiego i wielu jego rówieśników powojenną komunistyczną ideologią powraca wielokrotnie, stąd książkę można nazwać także opowieścią o pokoleniu „pryszczatych”, czyli aktywistów ZMP, którzy następnie zasilili szeregi PZPR-u. Hasła odbudowy zniszczonego wojną kraju, sprawiedliwości społecznej czy zniesienia ucisku klasowego wzmagały młodzieńczy entuzjazm. Referat Chruszczowa wygłoszony na XX Zjeździe KPZR wywołał szok, nie zniszczył jednak pragnienia naprawy świata, skłonił zaś do buntu przeciwko partyjnym nadużyciom: *Jeden z bliskich przyjaciół Ryska, Stefan Bratkowski, powiedział – „Cesarz” Kapuścińskiego był o władzy tyleż etiopskiej, co naszej. (...) Opowiadanie ignorantów o tym, że Rysiek nie potrafił wyzwolić się z socjalizmu, dowodzi, że nie znają podstawowych rysów jego pochodzenia. (...) Pochodził z polskiego Października 1956, ten ruch go określał. Ten ruch marzył o prawdziwym socjalizmie, czuł się rewolucją, która miała obalić nową klasę panującą, klasę właścicieli Polski Ludowej.*

Ikonowicz potwierdza, że partyjne zaangażowanie pomagało Kapuścińskiemu w rozpoznawaniu mechanizmów działania dyktatur totalitarnych. Jego esencję stanowią często cytowane słowa o ciszy z *Dlaczego zginął Karl von Spreti*: *Cisza jest potrzebna tyranom i okupantom... cisza potrzebuje ogromnego aparatu policji. Cisza chciałaby, aby jej spokoju nie zakłócał żaden głos – skargi, protestu czy oburzenia.* Fakt, że Kapuściński mówił i pisał, wynikał w dużej mierze z wierności ideałom lewicowym, nakazującym zawsze stać po stronie ubogich i pokrzywdzonych. Oczywiście ze względu na cenzurę nie wszystko mogło ukazać się w oficjalnych edycjach. *Nie mógł napisać całej prawdy o niezwykłych i zaskakujących okolicznościach pomocy, jakiej żołnierze Fidela Castro, którzy przybyli tu jako ochotnicy, udzielili angielskiej lewicy. Rysiek czuł się z tym bardzo niewygodnie.*

Z tego samego rozdziału pochodzą też niezwykle ciekawe informacje o tym, „czego Kapuściński nie napisał”, gdyż dokumenty zostały odtajnione dopiero wiosną 2009 roku przez portugalskie Archiwum Historyczne i Sekretariat

Generalny Obrony Narodowej. Chodzi o tajny pakt wojskowy pod nazwą „Manewry Alcora”, zawarty pomiędzy Portugalią, RPA i Rodezją, wymierzony przeciwko „komunizmowi i afrykańskiemu nacjonalizmowi”. W praktyce oznaczało to natarcie wojsk RPA na Luandę, by uniemożliwić proklamowanie niepodległej Republiki Angoli przez MPLA oraz wspieranie partyzantki Savimbiego aż do 1991 roku, czyli upadku rządów apartheidu w Południowej Afryce i zwycięstwa Nelsona Mandeli. Ikonowicz nadmienia, że dziennikarzem, który przyczynił się w dużym stopniu do uświadomienia Białemu Domowi, jakie nieszczęście dla Angoli stanowi Savimbi, był Radosław Sikorski.

Niewątpliwym atutem publikacji jest polemika z popularnym w Polsce stereotypem, dzielącym świat na dobry i zły, a więc kraje znajdujące się w kręgu wpływów demokratycznych Stanów Zjednoczonych i pozostające w orbicie komunistycznego Związku Radzieckiego. W kontekście procesu dekolonizacji zarówno Kapuściński, jak i Ikonowicz demistyfikują łatwe podziały. Problem najpełniej unaocznia się w rozdziale *Całkiem inny odcień czerwieni*, który powstał w efekcie ich rozmów o przywódcach ruchów rewolucyjnych w Ameryce Łacińskiej. Najwięcej miejsca zajmują rozważania na temat tragicznych losów Salvadora Allende i Che Guevary. Ikonowicz wspomina, jak z Che Guevarą, podówczas ciągle zajęтым ministrem przemysłu w rządzie Fidela, ścinał maczetą trzcinę cukrową, by w chwilach przerwy móc przeprowadzić wywiad. Autor *Chrystusa z karabinem* starał się natomiast poznać swego bohatera w kilka miesięcy po jego śmierci, gdy odbył *wyprawę szlakiem oddziału Che, po boliwijskich Andach*. Obaj reporterzy są zgodni, iż rewolucjonista nie miał żadnych szans: *w chwili gdy Ernesto Guevara wyruszał jesienią 1966 roku w przebraniu biznesmena do Boliwii, aby zorganizować tam partyzantkę, był już człowiekiem skazanym przez Pentagon i wyklętym przez Kreml*. Co więcej, Komunistyczna Partia Boliwii uznała działania Che za szaleństwo szkodliwe dla sprawy rewolucji (autor nie rozstrzyga, czy realizowała instrukcje Moskwy).

W książce znajdujemy informację, że Guevara dość szybko rozczarował się radzieckim modelem rewolucji i po jednej z wizyt stwierdził: „To nie ma żadnej przyszłości!”. Co więcej w gronie przyjaciół wyrażał obawy wobec sowietyzacji kubańskiej gospodarki wskutek zwiększającego się uzależnienia gospodarczego. Jak uważa Ikonowicz, sami Amerykanie popchnęli Fidela Castro w objęcia Nikity Chruszczowa. *To było proste: skoro Ameryka zakręciła Kubie kurek z ropą naftową i przestała kupować od niej cukier, główny i niemal jedyny produkt eksportu z tej wyspy, Związek Radziecki chętnie zastąpił Amerykanów. Waszyngton wybrał taką drogę, zamiast ułożyć relacje z Kubą na nowych zasadach, jak to się zaczęło dziać w stosunkach pomiędzy USA a Ameryką Łacińską czterdzieści lat później*. Zaznacza przy tym, że Castro do końca trwania Związku Radzieckiego próbował prowadzić własną politykę w Trzecim Świecie.

W podobny sposób zostaje wyjaśniona klęska prezydenta Chile, Allende, który był przeciwnikiem stosowania przemocy. Jego program, określany jako „liberalno-burżuazyjny idealizm parlamentarny”, nie podobał się Kremlowi, tym bardziej że Allende w 1948 roku oficjalnie solidaryzował się z buntem Tito przeciwko sowieckiej hegemonii, potępił zdławienie węgierskiego powstania w 1956 roku oraz wkroczenie wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji w 1968 roku. Ikonowicz szczegółowo opisuje dramatyczną obronę pałacu La Moneda w czasie puczu Pinocheta i samobójczą śmierć prezydenta, dodając na zakończenie: *W dwa lata po przewrocie wojskowym Pinocheta specjalna komisja Senatu USA (...) ustaliła ponad wszelką miarę, że Centralna Agencja Wywiadowcza ingerowała w sprawy wewnętrzne Chile, najpierw by nie dopuścić do wyboru Salvadora Allende na prezydenta, następnie by uniemożliwić mu rządy i w końcu aby go usunąć*.

W tym kontekście istotny wydaje się jeden z ostatnich rozdziałów, zatytułowany *Książka, która nie powstała*, a dotycząca refleksji Kapuścińskiego

na temat problemów Ameryki Łacińskiej i – co za tym idzie – reszty świata, w XXI wieku. Znajdujemy w nim fotokopie oraz obszerne fragmenty notatek twórcy *Lapidariów* z podjętej w 2000 roku wyprawy do Ameryki Łacińskiej. Miały one zawierać materiał do książki poświęconej procesowi emancypacji narodów w *oparciu o ich historyczną tradycję, bogactwo autentycznej kultury i potencjał gospodarczy*, a także stanowić diagnozę nieprawidłowości współczesnego świata. Stąd też w zapiskach znalazł swą kontynuację wątek z ostatniego tomu *Lapidariów*, czyli globalizacja. Zdaniem Kapuścińskiego, *nie wolno traktować globalizmu jako czynnika oderwanego od zjawiska nierównego rozwoju. Dlatego że globalizacja w obecnej formie najzwyczajniej pogłębia sytuację nierówności społecznej*. Zdaniem Ikonowicza, choć mistrz polskiego reportażu nie tryskał już młodzieńczym optymizmem, uniknięcie w przyszłości niebezpiecznego konfliktu widział w dialogu.

Hombre Kapuściński może więc stanowić zajmującą lekturę nie tylko dla miłośników talentu autora *Szachinszacha*, lecz także dla studentów dziennikarstwa oraz czytelników starających się zgłębić meandry współczesnego świata i zachodzących w nim od ponad pół wieku przemian. Walorem publikacji są liczne fotografie utrwalające miejsca, w których obaj przyjaciele przebywali, oraz ludzi, z jakimi mieli okazję się spotkać. Co więcej, część owych zdjęć pochodzi z cyklu: *W obiektywie Ryszarda Kapuścińskiego*.

Mirosław Ikonowicz: *Hombre Kapuściński*. Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2011, ss. 333.

BEATA KĘCZKOWSKA

REPORTAŻ – DZIEŁO W TOKU

Książka Marka Millera *Pisanie*, która ukazała się w piątą rocznicę śmierci Ryszarda Kapuścińskiego, jest zapisem wieloletniej rozmowy na temat warsztatu reporterskiego autora m.in. *Buszu po polsku, Cesarza czy Imperium*. Z nagrań i wywiadów przeprowadzanych przez Millera przez 30 lat znajomości, wypowiedzi wyłuskanych z innych wywiadów i z zapisków samego Kapuścińskiego powstała wnikliwa analiza tego, czym jest reportaż, jak go się pisze i czy tej sztuki można się nauczyć.

Student poznaje mistrza

Mamy drugą połowę lat siedemdziesiątych XX w. Ryszard Kapuściński jest już znanym reporterem, właśnie wrócił z Afryki, z Angoli. Marek Miller studiuje socjologię, pisze pracę magisterską *Styl życia reporterów*. Postanowił, że dotrze do najlepszych. Dzwoni do Warszawy, do Ryszarda Kapuścińskiego. Umawiają się na spotkanie, reporter zaprasza studenta do siebie. *Miałem ogromną tremę. Byłem z Łodzi, w sensie dziennikarskim to było prowincjonalne miasto. Już wyprawa do Warszawy była trochę jak do Hollywood... Jechałem do Kapuścińskiego, który był dosłownie na pięć minut przed swoim największym sukcesem. Czułem się nieswojo, a tymczasem Kapuściński zaprosił mnie do siebie, do mieszkania w bloku na Woli. Otworzył drzwi i zobaczyłem człowieka szalenie wyciszonego, kameralnego. Miałem poczucie, że to on do mnie przyszedł, a nie ja do niego. Jakby to on się wstydził, a nie ja, stremowany. Tym zachowaniem pomógł mi bardzo, to mnie – studenta uspokoiło. Mogłem zadawać pytania – wspomina w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Marek Miller¹.*

Przerzywał im co chwila dzwoniący telefon, taśma magnetofonu utrzymała także odgłosy dochodzące z osiedlowego podwórka – pokrzykiwania pija-

¹ O metodzie reportera. Z Markiem Millerem rozmawia Beata Kęczkowska. „Gazeta Wyborcza” („Stoleczna”), 23 stycznia 2012. Zob. strona internetowa http://cjpg.gazeta.pl/CJG_Warszawa/1,104436,11013345,Rocznica-smierci_Kapuscinskiego_i_premiera_ksiazki.html

ków, ujadanie psów. Tę rozmowę z pracy magisterskiej Miller opublikował w 1976 roku w ukazującym się wówczas w Łodzi tygodniku „Odgłosy”. I już wtedy zaczął myśleć o obszernym wywiadzie – o „wywiadzie naprawdę” – z Ryszardem Kapuścińskim. Jak wielu młodych – zafascynowany nim, postanawia przyjrzeć się fenomenowi mistrza. Jak niewielu młodych – Miller jest konsekwentny: o swoim planie nie zapomina, czeka cierpliwie. Czasem wysłał Ryszardowi Kapuścińskiemu swoje teksty, a gdy reporter przyjeżdża do Łodzi, jest jego przewodnikiem. Bywa, że oprowadza po Łodzi przysyłanych przez pisarza gości – niemieckiego poetę Hansa Magnusa Enzensbergera czy krytyka angielskiego pracującego w dzienniku „The Guardian” Williama Leslie Webba. Mijają lata. Marek Miller, wyrzucony w czasie stanu wojennego z „Odgłosów”, trafia do redakcji „Radaru” w Warszawie, by znów wrócić do Łodzi do Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. I właśnie tam, w 1987 roku, nadarza się okazja na „wywiad naprawdę” z Kapuścińskim w prowadzonej przez Millera Pracowni Reportażu. Będą mieli trzy dni, spotkanie odbędzie się w studiu telewizyjnym na łódzkiej Marysinie, wywiad zostanie zarejestrowany. Zanim to nastąpi, Miller jedzie do Warszawy, aby ustalić szczegóły rozmowy.

Można mnie wypytywać, dopóki nie padnę

Spotkanie nagrywa na magnetofonie, zapis umieszcza w *Pisaniu*. Pierwsze pytania Millera: *W jakim miejscu cię zastałem? W jakim momencie twojego życia się spotykamy? O to będę chciał cię zapytać w Łodzi. Uważam to za ważne, żeby czytelnik wiedział, w jakim kontekście rozmawiamy.* Ryszard Kapuściński odpowiada: *Oderwałeś człowieka od pracy, wyciągnąłeś go z pracowni. Jestem w takim miejscu jak współczesna proza – ona nie ma początków ani końców. Wchodzisz w pewnym momencie do rzeki, która płynie. Koło się kręci, a ty przerwywasz garnarczowi i pytasz go, co z tego będzie. Tymczasem robota trwa. Coś się dzieje. Masz do czynienia z kimś, kto jest w akcji. To nie jest ktoś, kto żegna się ze światem i podsumowuje swoje życie, tylko ktoś, kto ma plany na parę lat. I ty mnie w trakcie czegoś takiego przyłapałeś. Jestem zawałony pracą i próbuję złapać oddech. Niestety, bez powodzenia, bo ciągle mnie coś zatapia.*

Ton tej przygotowawczej, ćwiczebnej rozmowy zaskakuje rzeczowością, wręcz nutą stanowczości. Jego lektura jest znakomitą lekcją, jak przygotować się do wywiadu. Nie wystarczy zarys pomysłu, kilka pytań zanotowanych na kartce i przeświadczenie, że rozmowa „potoczy się sama”. Ryszard Kapuściński jak nikt inny miał poczucie czasu, jego wartości. Zgadza się na rozmowę, bo jak zauważa: *Robię to dlatego, żeby pozostał jakiś zapis, jeśli zginę przywołany tym wszystkim. Wierzę, że to mi da szansę odetchnięcia i zastanowienia się, gdzie jestem, co się ze mną dzieje. Bo ja czuję się cały czas atakowany ze wszystkich stron. Nie ja to wymyślam, nie ja tego chcę – tak się stało. Przecież mógłbym teraz bez przerwy jeździć po świecie. Tylko już bym nic więcej w życiu nie napisał. Nikt już nie chce, żebym coś napisał, tylko żebym obsługiwał to, co już napisałem, a na to ja nie chcę się zgodzić. Chcę się wyrwać, uciec. Zastrzega jednak: *chciałbym, żebyśmy mieli świadomość, ile mówimy, żeby to nie trwało bez końca. (...) Musisz mieć wyraźną oś naszej rozmowy, wyraźny temat. Nas nie może nosić. Musisz nad tym panować, musisz mieć dyscyplinę. Nie możesz pójść na to, żebym ja gadał tysiąc rzeczy naraz. Musisz wyraźnie odpowiedzieć sobie na pytania: „Dlaczego ja z tym konkretnym facetem robię wywiad? Dlaczego spośród całej polskiej literatury najczęściej tłumaczy się na świecie jego książki, chociaż nie jest on powieściopisarzem? Co takiego się stało?”**

I wspólnie z Millerem wypunktowują, jakich pytań nie może zabraknąć: na czym polegała praca korespondenta zagranicznego; o radość tworzenia; o jego unikatowe życie zawodowe; o podróżowanie; o jego spojrzenie na świat. *Można mnie wypytywać, dopóki nie padnę* – podsumowuje żartobliwie Kapuściński.

Kilka tygodni później, przez trzy dni, po pięć, sześć godzin dziennie Ryszard Kapuściński rozmawiał z Markiem Millerem w niewielkim studiu telewizyjnym na łódzkim Marysinie. Mówili o pisaniu, konfliktach wojennych, jakie toczyły się wówczas w kilkunastu miejscach na świecie, o tym, co jest ważniejsze od pisania, jak powstało pierwsze zdanie *Cesarza*, o sztuce koncentracji.

Towarzyszyło nam uczucie przygody i uczestniczenia w czymś wyjątkowym. Było trochę tak – o czym mówił później Kapuściński – jak w „Chłopcach z Placu Broni” Ferencza Molnára: to mogło zdarzyć się tylko raz – notuje w Pisaniu Marek Miller.

Napisać o metodzie

I właściwie na tym Marek Miller mógłby poprzestać. Miał już swój „wywiad naprawdę” z Ryszardem Kapuścińskim. Tymczasem jemu marzy się książka. Ma na to zgodę swojego rozmówcy. *Umówiliśmy się z Rysiem, że będziemy ją robić. Lata mijają, ja coś tam pisałem, nagrywałem. A on mówił: „Jeszcze nie teraz, później, jeszcze muszę wyjechać, napisać”. Ale wiele o niej rozmawialiśmy, świadomie dążyliśmy do tego, aby napisać książkę o metodzie reportera. Pytanie, w jakim miejscu jest reportaż w tych najbardziej kreatywnych poczynaniach, zawsze mnie intrygowało – przyznaje Miller we wspomnianym wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”². Chce, aby to była książka dla moich studentów. Żeby im służyła. Dla tych, którzy chcą poszukiwać nowych rozwiązań.*

Marek Miller jest założycielem Laboratorium Reportażu, działającego w ramach Instytutu Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. To twórcze miejsce, w którym studenci nie tylko uczą się zawodu, ale poszukują i eksperymentują, gdzie powstają nie tylko reportaże, ale także scenariusze, audycje radiowe, filmy.

I właśnie ze swoimi studentami Miller chciałby się podzielić fascynacją autorem *Imperium*, o jego wyjątkowości jest bowiem przekonany. *Jest tak mało ludzi naprawdę utalentowanych i naprawdę kreatywnych. Fenomen Kapuścińskiego polega na tym, że przy całej skromności, bezpośredniości, naturalności można było obcować z niezwykłą kreatywnością, talentem. Posiedzieć, pobyc, ogrzać się. Na moich oczach, ze znanego reportera w kraju stał się pisarzem światowym. To jego dojrzewanie, połączone z pracą nad sobą było czymś fenomenalnym. Z rozmowy na rozmowę był kimś innym, pokonywał kolejne etapy. A wyszedł z tego bloku na Woli, z tej Polski Gierka, w której trzeba było mieć małe marzenia, zadowolić się trzema kafelkami, małym fiatem. Móc patrzeć na to wzrastanie i dojrzewanie, że to jest możliwe, że to ktoś z nas, było fascynującym doświadczeniem. Po nowym dziennikarstwie amerykańskim, wielkiego przełomu dokonała właśnie jego metoda. Od tej pory nie można się uczyć o literaturze faktu bez Kapuścińskiego. W jego pisaniu była pewna nieobliczalność. On stale czegoś poszukiwał. Oto mamy „Wojnę futbolową”, a potem zupełnie innym aktem olśnienia powstaje „Cesarz”. Zmetaforyzowany, bliski opowieści filozoficznej. Za nim kompletnie różny „Szachinszach” albo „Podróże z Herodotem”, które dla mnie tak naprawdę są o ciekawości samego Kapuścińskiego. Za każdym razem jakaś wyspa, kraina nieodkryta. Ta świeża, wrażliwa ciekawość, którą ma się w wieku 14 lat. Kapuścińskiemu towarzyszyła przez całe życie – podkreśla w wywiadzie Miller.*

Od reportera do czytelnika

Ta część *Pisania* to niezwykle fascynujący wywód o reportażu, śledzący jego drogę od początku – od reportera aż po odbiorcę. Marek Miller dzieli kolejne fragmenty książki na etapy, z jakimi mierzy się każdy, kto pisze reportaż, a tak naprawdę jakikolwiek tekst: zbieranie materiału, selekcja

² Tamże.

informacji, sam proces pisania. Pyta też o – tak ważną dla Ryszarda Kapuścińskiego – rolę fotografii.

*Odkąd istniałem dla siebie świadomie, wiedziałem, że będę pisał. Zacząłem od poezji, zacząłem od wierszy. Ale zacząłem nieświadomie. Jako szesnastolatek byłem zapalonym piłkarzem i kiedyś po powrocie z boiska usiadłem i napisałem wiersz. Potem, działając w takim samym stanie, zupełnie nieświadomym, włożyłem ten wiersz w kopertę i wysłałem do redakcji. Wtedy w Warszawie wychodził bardzo poważny tygodnik literacki „Odrodzenie”. W tydzień później kupiłem jego kolejny numer i zobaczyłem w nim swój wiersz. To było dla mnie niesłychane, bo zobaczyłem nagle swoje nazwisko w druku – wspomina w rozmowie z Millerem swoje początki autor Cesarza. Długoletnia znajomość, mnogość rozmów, zażyłość sprawiły, że obydwaj rozmówcy są ze sobą oswojeni, szczerzy. To czyni ten wywód bardzo osobistym, a jednocześnie sprawia, że ma on w sobie duży ładunek uniwersalności. I jest pełen emocji. Bo w założeniu autora *Pisanie* ma nie być podręcznikiem, ale raczej „warsztatowym notatnikiem, tekstem otwartym”. Dającym inspirację.*

Podczas rozmowy zostaje poruszona nawet tak banalna, zdawać by się mogło, kwestia, jak ubranie reportera przy pracy, w czasie zbierania materiału. W 1976 roku Ryszard Kapuściński odpowiada: *Ubiór to sprawa bardzo indywidualnych upodobań. Nie sądzę, żeby wygląd zewnętrzny był cechą charakteryzującą reporterów. Nie ma tu reguły. Niewątpliwie ten styl życia wymaga podczas pracy w terenie jakiegoś bardzo praktycznego, sportowego ubioru... Ale znam reporterów, którzy nawet w terenowych warunkach są bardzo eleganccy. Ja w ogóle lubię ubierać się sportowo, a ponieważ najczęściej pracuję w tropikach, więc po prostu wkładam jakąś koszulkę, dżinsy, wygodne buty i to wszystko.*

Po latach – co wyłuskuje Miller – Kapuściński nieco zmienia zdanie: *Reporter powinien wyglądać zwyczajnie, przeciętnie, nie odznaczać się niczym szczególnym, aby łatwo wtapiać się w otoczenie, gubić w nim, znikać nie tylko fizycznie (wygląd zewnętrzny, ubiór), nie tylko przez swoje zachowanie, nierzucający się w oczy sposób bycia, manieri, gesty, ale także wewnętrznie, psychicznie (...).*

Wypowiedzi autora Cesarza są pełne empatii dla młodych reporterów, ale zawierają także przestrogi. Ryszard Kapuściński, wspominając własne teksty pisane w młodości, mówi o nich bardzo surowo. I podkreśla, że reportaż wymaga dojrzałości, ogromnej wiedzy. Tego – tak charakterystycznego dla samego Kapuścińskiego – czytania stu książek, by napisać jedną. *Reportaż, jak zresztą cała literatura, nie jest zapisywaniem wszystkiego. Reportaż jest opisywaniem jakiegoś wybranego zdarzenia, wybranej postaci czy wybranej sytuacji, którą świadomie wydobywamy z jej kontekstu i świadomie wyostrzamy, wyolbrzymiamy, po to, żeby pokazać, co jest ważne. Wątpię, żeby – poza może jakimiś geniuszami – zupełnie młody człowiek mógł napisać dobry reportaż. Młodość trzeba traktować jako okres wprawiania się, jako okres prób – przestrzega Kapuściński. Zauważa też, że coraz częściej reportaże piszą niereporterzy, niedziennikarze, ale wolni strzelcy, którzy nie pracują w żadnej redakcji, a sam reportaż stał się gatunkiem literackim. *Nastąpiła szalona rozbudowa tego, co można określić mianem pogranicza. Zatarły się wyraźnie podziały i nastąpiło rozwinięcie formy kolażu literackiego. A w ramach tego poszerzania pojęcia literatury nastąpiło szalone rozbudowanie form, gatunków, rodzajów wypowiedzi. Nasycanie się wzajemne, oddziaływanie na siebie. Ta rozbudowa spowodowała wchłonięcie ambitnego, literackiego reportażu do literatury* – mówi Ryszard Kapuściński.*

Reportaż, według niego, jest dziełem otwartym – ciągle w toku: *Może, jeżeli nam się uda kiedyś do tego wrócić, zrobimy drugą część... A może będziemy to kontynuować w innych formach. Bo dzisiaj jest świat form otwartych. Nie trzeba zamykać furtek, trzeba je zostawić otwarte, żeby można było jeszcze*

wejść i zobaczyć, co się będzie działo dalej. Dzisiaj świat zachęca do tego typu postaw. To nie jest świat zapięty na ostatni guzik...

Niewątpliwym walorem *Pisania* jest jego perspektywa czasowa. Tak naprawdę Marek Miller zbierał materiały do tej książki od drugiej połowy lat siedemdziesiątych, od chwili, gdy jako student po raz pierwszy zatelefonował do Ryszarda Kapuścińskiego, by umówić się na spotkanie w sprawie pracy magisterskiej. Przez lata śledził twórczość swojego mistrza, przyglądał się percepcji jego książek w kraju i za granicą. A jednocześnie pozostawał z Ryszardem Kapuścińskim w przyjaźni, co pozwalało mu spojrzeć na niego z bliskiej perspektywy. *Pisanie* jest książką bardzo osobistą, opowiada o przyjacielu, Wielkim Reporterze i jego metodzie pracy. Jednocześnie jednak jest to książka przybliżająca owego Reportera i jego metodę każdemu z czytelników.

Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller. Czytelnik, Warszawa 2012, ss. 233 + 3 nlb.

ANETA WYSOCKA

KAPUŚCIŃSKI NIE ZAWSZE TEN SAM

„Kiedy po latach wydaje się tę samą książkę, nie jest to już ta sama książka” – taką parafrazę znanego powiedzenia przywołuje na myśl lektura wznowionego po przeszło czterdziestu latach tomu reportaży Ryszarda Kapuścińskiego pt. *Gdyby cała Afryka...* Z kilku powodów nie jest to ten sam zbiór, co w 1969 roku, kiedy ukazał się po raz pierwszy. Powody są różnorakie, poczynawszy od najbardziej oczywistych, jak zmiany sytuacji politycznej oraz dyskursu publicznego, zdominowanego dziś przez problemy i idee różne od tych, które były ważne cztery dekady temu, a skończywszy na specyfice języka i stylu. Wczesne reportaże Kapuścińskiego są pod wieloma względami świadectwem epoki, w której powstały, „znakami czasu” – zarówno gdy idzie o czas w wymiarze historycznym czy społeczno-politycznym, jak i o etap w biografii artystyczno-ideowej autora. Ich wielką wartością dla współczesnych czytelników jest zatem również i to, że uzmysławiają dynamiczny charakter owej biografii.

W ewolucji twórczości Kapuścińskiego zwykło się traktować moment *Pisania Cesarza* jako przełom w sposobie prowadzenia narracji, ściśle związany z kryzysem o charakterze zarówno warsztatowym, jak i ideowym. Cezura ta stała się przedmiotem refleksji historycznoliterackiej¹, zainspirowanej w pewnej mierze przez uwagi autotematyczne. Na przykład w wywiadzie, którego Kapuściński udzielił w 1994 roku Hansowi Magnusowi Enzensbergerowi, znalazła się taka oto wypowiedź dotycząca pisania zamówionej przez „Kulturę” serii relacji z Etiopii po zdetronizowaniu Hajle Sellasje w 1974 roku: *Zabrałem się do pracy. To była rutyna: przyjazd na lotnisko; czołgi na ulicach; zapas ekonomiczna; doniesienia z kwatery głównej, zastraszeni cywile; brak prądu, barykady, śmieci... Wszystko to znałem. Po napisaniu pierwszych dwóch stron powiedziałem sobie: nie, wystarczy. Dalej tak nie mogę. To mnie nudzi. Zawsze jest tak samo, dziennikarska monotonia, w której to, co najważniejsze, pozostaje niewypowiedziane. Tak nie można pisać... Ale w takim razie jak?*². *Cesarz* stanowił niezwykle śmiałą odpowiedź na zadane samemu sobie pytanie: „Jak pisać?”. Żadna późniejsza książka nie okazała się już tak brawurowa i w odniesieniu do żadnej następnej pytanie: „Fiction czy non-fiction?” nie było zadawane tak głośno i niekiedy tak natrętnie, że

¹ Zob. B. Nowacka, Z. Ziątek: *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. Kraków 2008; „*Życie jest z przenikania...*”. *Skice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył B. Wróblewski, Warszawa 2008; M. Horodecka: *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*. Gdańsk 2010.

² R. Kapuściński: *Parabola władzy*. Oprac. H. M. Enzensberger (w:) *Cesarz. Postscriptum*. Zbigniew Zapasiewicz czyta „*Cesarza*” Ryszarda Kapuścińskiego. Audiobook, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2008, s. 7.

brzmiało jak zarzut. Kolejne utwory nie są już tak „poetyckie” (w sensie, jaki nadaje temu pojęciu Roman Jakobson), niemniej jednak „Kapuściński” w *Cesarzu* i po *Cesarzu* to „Kapuściński” inny niż ten z końca lat sześćdziesiątych. Współczesny czytelnik (nie tylko średniego i młodego pokolenia), który najlepiej zna dojrzałą twórczość reportera, spojrzysz zapewne na powstałe wcześniej teksty przez jej pryzmat, co ma wielorakie konsekwencje.

Żeby je zilustrować, przytoczmy następujący cytat z reportażu o „African Summit” z 1963 roku: *I znajduje się mąż stanu, który chciałby, aby zjednoczenie Afryki dokonało się pod jego berłem. Jest nim Hajle Sellasje. (...) Etiopia ma skromną teraźniejszość, ale posiada wspaniałą historię i posiada cesarza, a już ten jeden fakt pozwala przeciętnemu, niepiszącemu Etiopczykowi spoglądać z góry na inne narody świata, które przecież nie są w stanie poszczycić się własnym i żywym cesarzem. Jesteśmy tu w Afryce, która nie zna kompleksu niższości i nie ma problemów rasowych. Hajle Sellasje jest bardzo drobnej i szczupłej budowy, ale jest to postać o niezmordowanej energii, jeden z tych wybitnych starców, którzy zdumiewają nas swoją żywotnością i jasnością myśli. Jako człowiek jest ogromnie sympatyczny, pogodny i urzekający. W jego zachowaniu jest ten moment nieśmiałości i skrepowania, który zyskuje sympatię dla wielkich ludzi w oczach maluczkich. Władza Hajle Sellasje jest absolutna. (...) Ustrój panuje tu klasycznie feudalny. Cesarz jest niewątpliwie najwybitniejszym umysłem politycznym tego kraju. Tak więc sprawuje władzę nie tylko ze względu na tytuł, ale również ze względu na wysokie walory swojej osobowości (ss. 47-48³). Ten fragment jest dla dzisiejszego czytelnika zaskakujący, gdyż nie zgadza się z popularnym wyobrażeniem o Hajle Sellasje, ukształtowanym później przez tego samego Kapuścińskiego i rozpowszechnionym za sprawą niebywalej popularności jego arcydzieła. Przywołajmy dla przypomnienia kilka wypowiedzi „dworzan” z *Cesarza*: *cesarz odbierał od swoich podwładnych nie to, co oni mu mówili, ale to, co jego zdaniem powinno być powiedziane. Czcigodny pan miał swoją koncepcję i do niej dopasowywał wszystkie sygnały dochodzące z otoczenia. Podobnie było z pisaniem, bo monarcha nasz nie tylko nie korzystał z umiejętności pisania, ale także nic nie pisał i niczego własnoręcznie nie podpisywał⁴; Powiem otwarcie, że dobrotliwy pan wołał złych ministrów. A wołał dlatego, że pan nasz lubił korzystnie kontrastować. A jakżeby mógł korzystnie kontrastować, gdyby był otoczony przez dobrych ministrów? (...) Słońce musi być jedno, taki jest porządek natury, a wszelkie inne teorie są tylko nieodpowiedzialną i Bogu przeciwną herezją. Ale możesz być pewien, że pan nasz kontrastował, jakże imponująco i dobrotliwie kontrastował i dlatego lud nie mylił się, kto jest słońcem, a kto cieniem⁵; Oddać samochód ministerstwa do naprawy – potrzebna zgoda cesarza. Zakupić prześcieradła do hotelu – musi być zgoda cesarza. Jakże powinienś podziwiać, przyjacielu, nadzwyczajną wprost pracowitość i gospodarność sędziwego pana, który większość swojego monarszego czasu spędzał na badaniu rachunków, słuchaniu kosztorysów, odrzucaniu wniosków, zadumie nad ludzką chciwością, chytryością, natręctwem. A jednak pan nasz w tych sprawach nigdy nie okazywał ni znużenia, ni zmęczenia. Zawsze zwracała uwagę jego żywa ciekawość, dociekliwość i przykładowa oszczędność⁶; Przyjeżdżał jednym z dwudziestu siedmiu aut, jakie tworzyły jego prywatny park. Lubił samochody, najwyżej cenił sobie rolls-royce’y z powodu ich poważnej i dostojnej linii, ale dla odmiany korzystał też z mercedesów i lincoln-continentałów⁷. Dobrze pamiętamy zarówno tę satyryczną ironię Kapuścińskiego, jak i uniwersalizm zbudowanej przez niego paraboli i owa pamięć nie może pozostać bez**

³ Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z R. Kapuściński: *Gdyby cała Afryka...* Warszawa 2011.

⁴ R. Kapuściński: *Cesarz*. Warszawa 1999, s. 12.

⁵ Tamże, s. 35.

⁶ Tamże, s. 44.

⁷ Tamże, ss. 16-17.

wpływu na współczesną lekturę tomu reportaży z lat sześćdziesiątych. Takie czytanie „z uprzedzeniami” ma pewną zaletę. Tekst staje się mniej ważny ze względu na samego siebie, a istotne zaczyna w nim być to, że „oświeśla” inne utwory i zarazem jest przez nie „oświetlany”, co pozwala zobaczyć twórczość Kapuścińskiego jako ukierunkowany proces. W tym konkretnym wypadku refleksja nad przyczynami zmian w sposobie przedstawienia i ocenianiu tej samej osoby pozwala na sformułowanie hipotez o mechanizmach, które wpłynęły na przebieg owego procesu.

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, skąd tak radykalna zmiana wizerunku Hajle Sellasje. Apologia monarchy mogła być rezultatem nacisków politycznych, na które młody reporter był zapewne bardziej podatny. Niewykluczono, że w 1963 roku „trzeba było” pisać dobrze o cesarzu – wszak rok później odwiedził on nasz kraj (wydawca umieścił nawet zdjęcie z tej wizyty – jedną z wielu niezwykle ciekawych fotografii wzbogacających książkę). Jednak to proste wyjaśnienie niekoniecznie jest trafne. Nie można wykluczyć, że Kapuścińskiego, optymistycznie w danym momencie nastawionego do idei jedności afrykańskiej, autentycznie zachwycała postać gospodarza szczytu. Jeśli tak istotnie było, to można wnioskować, że od czasu pierwszej konferencji w Addis Abebie do momentu analizowania danych, które zgromadził w porewolucyjnej Etiopii, Kapuściński przebył daleką drogę: od dziennikarza polegającego głównie na doraźnej obserwacji do eksperta, interpretującego spostrzeżenia w oparciu o ugruntowaną wiedzę i wyposażonego w ten rodzaj przenikliwości, którą może dać jedynie dobra znajomość rzeczy.

Cesarz, rzecz jasna, nie jest ostatnim etapem procesu kształtowania się poglądów autora na Afrykę. Dalsze stadium to *Heban*, również zbiór afrykańskich reportaży, stanowiący nie mniej od *Cesarza* ciekawy kontekst interpretacyjny książki *Gdyby cała Afryka...* W odróżnieniu od *Hebanu*, zasadniczo spójnego pod względem ideowym, wczesny tom nie przynosi jednolitej wizji świata, mimo że zawiera teksty powstałe między rokiem 1962 a 1966, czyli na przestrzeni zaledwie czterech lat. Cytat zawierający pochwałę Hajle Sellasje pochodzi z reportażu *Afryka przy okrągłym stole* z 1963 roku i nie odzwierciedla bynajmniej poglądu na Etiopię reprezentatywnego dla zbioru jako całości. Inną wizję przynosi już wchodzący w jego skład tekst z 1966 roku pt. *W dużej babuszce mniejsza babuszka*, zawierający znany skądinąd opis przyjęcia, jakie odbyło się po konferencji Organizacji Jedności Afrykańskiej w Addis Abebie. Przywołajmy stosowny fragment: (...) *cesarz wydał imponujące przyjęcie. Na to przyjęcie specjalne samoloty przywiozły z Europy wina i kawior. Za sumę dwudziestu pięciu tysięcy dolarów sprowadzono z Hollywood Miriam Makebę, aby na zakończenie uczyła odśpiewać przywódcom pieśni plemienia Zulu. (...) Spiętrzone góry mięsiwa i owoców, ryb i serów wznosiły się na stołach. Wielokondygnacyjne torty ociekały słodkim lukrem. Wytworne wina rozsiewały kolorowy blask. Muzyka grała a strojni trefnisie ficali kozły ku uciesze gości. / Fajnie było. / W czasie tej imprezy musiałem poszukać spokojnego miejsca, a nie wiedziałem, gdzie ono jest. Wyszedłem z Wielkiej Sali bocznymi drzwiami na dwór. (...) W gęstwinie nocy, w błocie i w deszczu stał zbity tłum. Pomywacze rzucali mu resztki z półmisków. Patrzyłem na tłum, który jadł ogryzki, kości i rybie łby pracowicie i ze skupieniem. W biesiadowaniu tym była uważna, skrupulatna koncentracja, nieco gwałtowna i zapominająca się biologia, zaspokajana łakomie namiętność. (...) Zmokłem, więc wróciłem na cesarskie przyjęcie. Popatrzyłem na srebro i złoto, na aksamit i purpurę (...), odetchnąłem zapachem kadzideł i róż, (...) buchnąłem ze stołu paczkę papierosów, pokłoniłem się cesarzowi i poszedłem do domu (ss. 247-248).*

Cała ta opowieść zostanie potem (po kosmetycznych korektach o charakterze w zasadzie tylko stylistycznym) wpleciona w narrację *Cesarza*. W pierwotnym kontekście sygnalizuje ona zmianę autorskiego sposobu widzenia

etiopskiej polityki. To zresztą tylko przykład, jak w interesującej nas książce współwystępują przeciwstawne poglądy. Podobnie rzecz ma się z problemem rasizmu. Przypomnijmy, że w zacytowanym fragmencie reportażu z 1963 roku, który w afirmatywny sposób przedstawiał Hajle Sellasje, znalazło się sformułowanie: *Jesteśmy tu w Afryce, która nie zna kompleksu niższości i nie ma problemów rasowych*. Kolejne reportaże przynoszą radykalną zmianę tej opinii. Spójrzmy na fragment zamykającego tom tekstu *O rewolucji afrykańskiej* z 1966 roku: *Jakąż potężną siłą jest więź rasowa! Człowiek, który spędza życie w środowisku jednolitym rasowo, nie uświadamia sobie demonicznej, dławiącej siły więzi rasowej. Ujawnia się ona tym silniej, im bardziej skrajna sytuacja; sytuacji najbardziej skrajnych dostarcza Afryka. Oto dwóch białych, z których każdy przebywał jakiś czas sam wśród czarnych. Dwóch białych – całkowicie różnych: w Europie dzielą ich przepaście – inna pozycja społeczna, inny język, inna mentalność, inne poglądy. Tyle że są biali. A teraz spotykają się w buszu, padają sobie w objęcia, cieszą się, nie chcą się rozstać (...) Hierarchia kolorów: środowisko Mulałów, w którym pozycję, znaczenie, miejsce w towarzystwie wyznacza odcień skóry, normy zawartości pigmentu. Im jaśniejszy, tym wyższy szczebel na drabinie. W Haiti Mulaci dzielą się na dziewięć klas. Różnica między tymi klasami wyznacza odcień skóry. Podobnie jest w całej Afryce, gdzie panuje terror koloru (s. 364). Problem zaburzonego, paranoicznego świata nierówności rasowej, w którym o wszystkim decyduje kolor skóry (a nawet jego odcienie)⁸ będzie wielokrotnie powracał – jest to jeden z wielu wątków zainicjowanych we wczesnych reportażach Kapuścińskiego i rozwijających się oraz zyskujących na wyrazistości w jego następnych utworach.*

Poglądy na rzeczywistość polityczną i społeczną zawarte w tekstach ze zbioru *Gdyby cała Afryka...* nie są zatem bynajmniej jednolite. Przemiany ideowe wyraźniej się, rzecz jasna, uwidocznia, gdy skonfrontujemy tę książkę z następnymi utworami Kapuścińskiego. I byłyby to konstatacja najzupełniej banalna, gdyby nie zaskakująca obecność w dyskursie krytycznoliterackim sądów, u podłoża których stoi przeświadczenie, iż stałość poglądów jest zależą samą w sobie. To – z pewnością – chwalebne, kiedy pozostajemy przy swoim pomimo czyichś nacisków i niezależnie od wymiernych korzyści, które by mogła przynieść zmiana opinii w jakiejś sprawie, trudno jednak upatrywać cnoty w stałości utrzymującej się mimo napływających z zewnątrz informacji godzących w nasz system wyobrażeń o świecie. Są to sprawy w gruncie rzeczy oczywiste, ale – nie wiedzieć czemu – znajdują się tacy, którzy czynią pisarzom i poetom zarzut ideowej „niespójności”, inni zaś dowodzą tej spójności „mimo wszystko”, czyli na przykład wbrew temu, co znajdują w tekstach. Ta skłonność dała o sobie znać w świetnym skądinąd posłowi profesora Jana J. Milewskiego do nowego wydania interesującej nas książki. Cytamy w nim: *Mimo upływu kilkunastu lat dzielących te teksty od „Cesarza” czytelnik znajdzie w tej słynnej książce tę samą krytykę systemu władzy w Etiopii, choć w innej konwencji pisarskiej*⁹. Nie sposób zgodzić się z Milewskim, że kwestia różnic wizerunku postaci sprowadza się do „pisarskiej konwencji”. Wszak Hajle Sellasje, poddany w *Cesarzu* tak surowej krytyce, w reportażu *Afryka przy okrągłym stole* został nazwany *mężem stanu, wybitnym starcem, wielkim człowiekiem, najwybitniejszym umysłem politycznym swego kraju o wysokich walorach osobowości*, predestynujących go do sprawowania władzy. Różnice w opisie nie są zatem z pewnością kwestią stylu.

To zresztą nie jedyny przykład czytania tomu *Gdyby cała Afryka...* z założeniem o zasadniczej jednolitości i ponadczasowości reporterskiego światopoglądu. Wspomnijmy jeszcze o innej ściśle z tym związanej sprawie, a mianowicie o problemie sformułowań charakterystycznych dla dyskursu publicznego Polski lat sześćdziesiątych, które współtworzą teksty wczesnych

⁸ R. Kapuściński: *Heban*. Warszawa 1998, s. 74.

⁹ J. J. Milewski: „*Gdyby cała Afryka...*” – *dzisiaj*. Posłowie (w:) R. Kapuściński: *Gdyby cała Afryka...*. Warszawa 2011, s. 388.

reportaży Kapuścińskiego. Odnosił się do nich także Milewski: *Dzisiejszego czytelnika, niepomniającego czasów pierwszego wydania książki, zdziwi może czasami używany w niej język. Dotyczy to takich terminów jak „burżuazyjna literatura”, „imperializm”, „neokolonializm” itd. Wydawca tego wznowienia słusznie zrobił, zachowując tę terminologię. Odzwierciedla ona obecny także u nas sposób pisania, a szczególnie silny w publikacjach afrykańskich i lewicy na Zachodzie*¹⁰. Chciałoby się zapytać, czy wydawca zdołałby owej „terminologii” „nie zachować” bez poważnej ingerencji w semantykę wywodu. Takie pytanie jest jednak w gruncie rzeczy niezbyt stosowne, bo retoryczne. Potocznej frazy „jak zwał, tak zwał” można z czystym sumieniem użyć co najwyżej w codziennych rozmowach o konkretnych, w dialogach silnie zależnych od kontekstu sytuacyjnego, często także interpersonalnego. Ze znacznie słabiej osadzonymi w komunikacyjnym „tu i teraz” tekstami publicystycznymi sprawy mają się inaczej. W ich wypadku to, „jak się mówi”, nie daje się oddzielić od tego, „co się mówi” – podział na formę i treść jest tu nie do utrzymania, co ma głębokie przyczyny, do których nie dotrzemy bez uświadomienia sobie związku między nazwą a myślą.

Jak wiadomo, u podłoża słów, z których tworzone są wypowiedzi, leży określona kategoryzacja świata. Jej konwencjonalność i uwarunkowania kulturowe uwidaczniają się tym silniej, im bardziej ogólne i abstrakcyjne będą klasy zjawisk, do których odsyłają wyrazy. Słowa implikują zatem, iż rzeczywistość jest zorganizowana w określony sposób, nierzadko także podpowiadają ocenę poszczególnych jej aspektów. Jednak nawet wyrazy nieprzesycone aksjologią są wykładnikami określonego „porządku intelektualnego”, elementami pewnej siatki pojęciowej nakładanej przez mówiącego na zjawiska stanowiące temat wypowiedzi, toteż zamiana jednych sformułowań na inne bywa zwykle konceptualną reorganizacją. W charakterze eksperymentu można pokusić się o zastąpienie wyrazów i wyrażeń będących „znakami czasów” z paru fragmentów wczesnych reportaży Kapuścińskiego: (...) *ekonomika afrykańska w zasadniczym swoim zakresie znajduje się w rękach obcych, neokolonialnych i (...) ekonomika ta w coraz większym stopniu służy jako dźwignia regulacji sytuacji politycznej, dźwignia kierowana ze stolic państw imperialistycznych* (s. 78), *W Europie burżuazyjne państwo stawia na swoim czele burżuazyjnego premiera, a państwo socjalistyczne – komunistę. W Afryce zależy od osoby przywódcy, jakie będzie państwo. Jeżeli tym przywódcą będzie zwolennik socjalizmu – kraj będzie rozwijać się w kierunku socjalistycznym. Jeżeli tym przywódcą będzie reakcjonista – państwo rozwinię się w najbardziej kapitalistycznym kierunku* (s. 344). Dałoby się usunąć z tych wypowiedzi słowa, które mogą „zdziwić” dzisiejszego czytelnika, ale w konsekwencji uległaby przeobrażeniu wizja świata, a wraz z nią zmieniłaby się instancja nadawcza – podmiotem mówiącym zwyczajnie przestałby być Kapuściński z lat sześćdziesiątych.

On sam zresztą już wtedy zdawał sobie sprawę z problemów, jakie wiążą się z ujmowaniem zjawisk swoistych dla kultury afrykańskiej w kategoriach ukształtowanych na gruncie europejskim w określonym momencie historycznym. Dał temu wyraz w (sporadycznych jeszcze na tym etapie twórczości, a z czasem znacznie częstszych) refleksjach o charakterze meta-językowym. Pisał na przykład: *W Afryce jest ogromnie trudno przedstawiać antagonizmy w płaszczyźnie konfliktu reakcji z postępem lub wyzyskiwaczy z wyzyskiwanymi, ponieważ w wyobraźni prostego Afrykanina obraz ten jest zawsze zdeformowany i sfalszowany emocjami rasowymi* (s. 186). Wypowiedź ta dotyczy w jakiejś mierze także nieprzystawalności pewnej narzucającej się autorowi (czy też może i przez pewne okoliczności – narzucanej) siatki pojęciowej do wniosków płynących z reporterskiej obserwacji. Tak czy

¹⁰ Tamże, s. 391.

inaczej, problemu języka nie da się sprowadzić do „terminologii”, której „zachowanie” byłoby kwestią wydawniczą.

Ze stylistyką wiąże się jeszcze jedna interesująca cecha tekstów składających się na tom *Gdyby cała Afryka...*, która je bardzo wyraźnie odróżnia od *Hebanu*. Jest nią obecność ekspresywnych i silnie wartościujących sformułowań, którym można by zarzucić „polityczną niepoprawność”. Wyrażenie to wzięłam w cudzysłów, gdyż ani ono, ani jego pozytywny odpowiednik nie oddają dobrze przyczyn, dla których reportaże Kapuścińskiego zostały napisane w taki a nie inny sposób, niemniej jednak myśl o „niepoprawności” przychodzi w pierwszej chwili do głowy, kiedy czytamy następujące fragmenty: *Sprawa (baz militarnych, przyp. A.W.) jest skomplikowana również dlatego, że takie bazy w nędznych kraikach afrykańskich stanowią często jedno z ważnych źródeł dochodu państwa* (s. 83); *Anglicy są mistrzami mętnej wody. Anglik zawsze szuka dziury w całym, zawsze szuka szczeliny, w której dłubie dotąd, aż nie wykopie przepaści* (s. 284); *Jeżeli ktoś idzie przez Ibadan i słyszy potworny wrzask, nie powinien się przejmować: to dwaj Jorubowie rozmawiają ze sobą. Jorubowie mają bardzo trudny język o tonalnej strukturze, który z brzmienia może przypominać chiński* (ss. 309-310). Trzeba bardzo wyraźnie zaznaczyć, że tego typu ekspresja nie jest we wcześniejszych reportażach Kapuścińskiego częsta, zdarza się raczej sporadycznie, niemniej jednak warto zwrócić na nią uwagę, zwłaszcza w kontekście *Hebanu*, który z kolei cechuje się żelazną dyscypliną intelektualną, przejawiającą się w niechęci do stereotypów, ostrożnym uogólnianiu i wielkim umiarze w wyrażaniu ocen.

Nie wydaje się również możliwe, by „późny Kapuściński” w strategicznym miejscu swojej książki, bo na samym jej początku, umieścił tekst listu sekretarza generalnego Frontu Wyzwolenia Mozambiku, zawierający prośbę o pomoc w zebraniu funduszy na uroczysty ślub z Panią Jego Serca, będącą jednocześnie Bojowniczką Wolności (cytat stanowi większą część artykułu pod wieloznacznym, przewrotnym tytułem: *Ożenek i wolność*). Ów tekst z 1962 roku jest skądinąd przeżabawny i stanowi intrygujące wprowadzenie w afrykańskie realia społeczne oraz w pewien charakterystyczny i bardzo odległy od europejskiego sposób myślenia, który dopuszcza oficjalne szukanie przez osobę publiczną finansowego wsparcia u zagranicznych przyjaciół, gdy gra toczy się o najwyższą stawkę, jaką jest szczęście w miłości. Niemniej jednak operowanie przez Kapuścińskiego tego rodzaju egzotyką i tym typem humoru, zwłaszcza w inicjalnej partii książki, gdzie najsilniej kształtuje się czytelnicze nastawienie do całości, jest symptomatyczne dla pewnego etapu pisarskiej biografii, a w kolejnych jej stadiach nie byłoby chyba do pomysłenia.

Staralam się jak dotąd uwypuklić to, co mnie samą zaskoczyło w reportażach z książki *Gdyby cała Afryka...*. Zaskoczenie wzięło się stąd, że na mój obraz twórczości Kapuścińskiego przemożny wpływ miały takie utwory, jak *Cesarz czy Heban*, a także teksty o charakterze niereportażowym, powstałe w latach dziewięćdziesiątych i już w XXI wieku. Z tomu *Gdyby cała Afryka...* wyłania się tymczasem inny „Kapuściński”. Jaki? Pokuszę się o kilka przybliżeń: „Kapuściński” ukształtowany przez określony moment historyczny i operujący pojęciami charakterystycznymi dla swojego czasu, ale miejscami kwestionujący pewne kategorie, które miały wówczas status obiegowych prawd. „Kapuściński” chwilami powierzchowny, częściej jednak wnikliwy. Reporter, którego frapują głównie bieżące wydarzenia polityczne: zakulisowe rozgrywki, przewroty, kongresy, przywódcy (wystarczy spojrzeć na imponujących rozmiarów indeks osób, o jaki został wzbogacony tom w swoim nowym wydaniu), ale momentami również intelektualista, pragnący zajrzeć pod powierzchnię zjawisk. Ten drugi „Kapuściński” z czasem weźmie górę, dziennikarz zostanie zdominowany przez historiozofa i antropologa kultury, który w tekstach z lat sześćdziesiątych do głosu dochodzi jeszcze względnie

rzadko. Daje się on jednak rozpoznać w następujących konstatacjach: *Istnieje odwieczna trudność w definicji Afryki – czy Afryka to etniczna i kulturowa jedność, czy też wielość* (s. 62; por. fragment przedmowy do *Hebanu: Tylko w wielkim uproszczeniu, dla wygody, mówimy – Afryka. W rzeczywistości, poza nazwą geograficzną, Afryka nie istnieje*¹¹); *Opinia europejska była nieraz zaszokowana doniesieniami z Konga na temat masakrowania ciał zabitych (...). Nie jest to wyraz sadyzmu, jak próbowano tłumaczyć. Ten akt destrukcji zwłok wynika z metafizyki, z przekonania, że człowiek składa się nie tylko z ciała, ale i z duchów to ciało wypełniających. Ale wiara w jedną duszę jest prymitywnym uproszczeniem skomplikowanej zagadki ludzkiego bytu. W rzeczywistości bowiem ciało człowieka wypełnia wiele duchów osiedlonych w różnych częściach organizmu ludzkiego. Moc tych duchów jest przepiętna – zostawione przy życiu mają zdolność odradzania ciała. Byłoby naiwnością sądzić, że ten cały skomplikowany świat duchów, bytujący w zakamarkach ludzkiego ciała, da się zlikwidować pojedynczą kulą* (s. 292; w *Hebanie* znajdziemy wiele podobnych fragmentów, zawierających analizę specyfiki życia duchowego Afrykanów); *Nienawiść plemienna – ta monstrualna, demoniczna obsesja Afryki – została uzbrojona w broń szybkostrzelną i kosa śmierci coraz to sięga do jakiegoś oficerskiego gardła. Każdy z nich kładzie się spać, nie wiedząc, czy doczeka świtu. Kto chce zrozumieć Afrykę, powinien czytać Szekspira* (s. 302).

We fragmentach takich jak te rozpoznajemy „Kapuścińskiego” takiego, jakiego znamy z jego najpopularniejszych książek. Porównywać je z tomem *Gdyby cała Afryka...*, to jak patrzeć jednocześnie na zdjęcia jakiejś osoby w wieku trzydziestu i siedemdziesięciu lat. Widzimy upływ czasu, a jednocześnie rozpoznajemy, że to ten sam człowiek. Ta fotograficzna analogia ma jednak pewną słabość: mijające lata z reguły negatywnie oddziałują na wygląd, zaś ideowa i warsztatowa ewolucja, której przebieg możemy prześledzić dzięki lekturze tekstów Kapuścińskiego powstających w kolejnych dekadach, przyniosła dzieła najwyższej klasy. Dlatego warto czytać zbiór *Gdyby cała Afryka...* nie tylko jako arcyciekawe świadectwo ducha epoki Uhuru (w języku suahili: „niepodległość”) (Eugeniusz Rzewuski), reportaż i gruntowną analizę rewolucji afrykańskiej (Małgorzata Szejnert), charyzmatyczną (...) opowieść o rewolucjach, upadających starych porządkach i narodzinach nowych, radosnej beztrójce nadziei, goryczy nieuniknionych rozczarowań i tęsknocie za tym, co bezpowrotnie mija (Wojciech Jagielski¹²), dzieło, które pomoże zrozumieć Czytelnikowi problemy krajów Afryki dziś, w 2011 roku, i w nadchodzących latach (Jan J. Milewski¹³), choć wszystkie te interpretacje są w pełni uprawnione. Warto dostrzec w nim także przyczynek do artystycznej biografii, kontrargument dla współczesnych brązowników i antybrązowników, wreszcie – potwierdzenie częściowej tylko słuszności łacińskiej maksymy: „Tempora mutantur, nos et mutamur in illis”.

Ryszard Kapuściński: *Gdyby cała Afryka...* Agora SA, Warszawa 2011, ss. 404 + 6 nlb.

¹¹ Tamże, s. 5 nlb.

¹² Wypowiedzi Rzewuskiego, Szejnert i Jagielskiego zamieszczono (w:) R. Kapuściński: *Gdyby cała Afryka...*, dz. cyt., s. 1 nlb.

¹³ J. J. Milewski: „*Gdyby cała Afryka...*” – *dzisiaj...*, dz. cyt., s. 391.

Nie tylko analitycznie...

WIESŁAWA TURZAŃSKA

CHYTRY WILNIUK WYCHODZI Z MILCZENIA

Opublikowana w końcu 2011 roku nakładem Wydawnictwa Czarne książka *W pośpiechu* zawiera zapis rozmów prowadzonych z Tadeuszem Konwickim przez Przemysława Kanieckiego. Publikacja ta stała się ważnym wydarzeniem literackim, tym bardziej że przez szesnaście lat, odkąd ukazał się *Pamflet na siebie*, nawiązujący do znanej z *Kalendarza i klepsydry* czy *Wschodów i zachodów księżycy* formy pseudo-raptularza, twórca milczał. Trudno uznać za wystarczające wyjaśnienie tego faktu odpowiedź Konwickiego na ankietę *Po co piszę?*, ogłoszoną w 1996 roku na łamach „Kwartalnika Artystycznego” (nr 2): *Nieoczekiwanie dopadła mnie starość. Jestem znudzony i zniechęcony. Cóż bym mógł odpowiedzieć na ankietę? Że w ogóle niepotrzebnie pisałem i że z ulgą odłożyłem pióro (chyba na zawsze)*. Ponieważ pisarz wycofał się także z życia literackiego i filmowego oraz rzadko udzielał się w mediach, czytelnicy z radością przyjęli w 2001 roku *Pamiętam, że było gorąco* – wywiad rzekę Katarzyny Bielas i Jacka Szczerby, w którym autor *Małej apokalipsy* opowiedział o swoich wieloletnich związkach z filmem oraz o relacjach z ludźmi kina. Dwa lata później Wydawnictwo Literackie przypomniało *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim* Stanisława Beresia. Wywiad ten powstał w stanie wojennym, a opublikowały go oficyny alternatywne: podziemny „Przedświt” i emigracyjny „Aneks”. Edycja z 2008 roku wzbogacona została o obszernie fragmenty zapisu ścieżki dźwiękowej z dokumentarnego filmu Andrzeja Titkova *Przechodzień*.

Mimo to miłośnicy twórczości jednego z ostatnich autentycznych autorytetów artystycznych, przyzwyczajeni przez długi czas, że co dwa lata na rynku wydawniczym pojawiała się jego nowa ważna książka, mogą odczuwać niedosyt. Słowa uznania należą się Przemysławowi Kanieckiemu za nakłonienie twórcy do zgody na wielogodzinne wynurzenia. Być może decydujący wpływ miała kilkuletnia znajomość pomiędzy interlokutorami, stwarzającą głębszą płaszczyznę porozumienia. Przemysław Kaniecki, pracownik naukowy Instytutu Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, absolwent polonistyki oraz antropologii, poświęcił Tadeuszowi Konwickiemu swą działalność naukową, w tym oczywiście doktorat. Był (z Tadeuszem Lubelskim) pomysłodawcą i współredaktorem tomu *Wiatr i pył*, na który składają się teksty z lat 1946-2008, do tej pory niepublikowane w formie książkowej – znalazły się wśród nich fikcyjne listy, eseje, recenzje, felietony, reportaże, jeden scenariusz (*Trochę apogeum*) czy też przypadkowo odnalezione zapiski. Zgodnie z życzeniem Konwickiego zbiór ma układ chronologiczny, rozpoczyna się partyzanckim opowiadaniem z 1947 roku *Kapral Koziółek i ja*, a kończy esejem *Mickiewiczowie młodszy* z 2005 roku (dodatkowy walor stanowią ilustracje samego autora). Należy również zaznaczyć udział Kanieckiego w redagowaniu dwunastotomowej edycji dzieł zebranych

pisarza. Dzięki drobiazgowej rekonstrukcji rękopisów czytelnicy otrzymali po raz pierwszy wydanie z fragmentami, które przed laty usunęła cenzura.

Można więc przyjąć, iż częste obcowanie z twórczością Konwickiego sprzyjało wytworzeniu mentalnej więzi pomiędzy dwudziestodwuletnim badaczem a osiemdziesięcioletnim pisarzem. Zresztą w trakcie rozmów prowadzonych od połowy kwietnia do połowy czerwca 2011 roku Konwicki w pewnym momencie konkluduje: *Doznałem, panie Przemku kochany, olśnienia, czyli iluminacji, a przy okazji dokonałem ważnego odkrycia naukowego. O co chodzi. Nagle uświadomiłem sobie, że ja z panem rozmawiam jak z rówieśnikiem, do tego jeszcze gorzej, bo z Kolonii Wileńskiej.* Owa bezpośredniość relacji przekłada się na grę z konwencją wywiadu, rozbijając klasyczne rygory, widoczne choćby we wspomnianym *Pół wieku czyścica*. Wobec sędziwego pisarza Kaniecki przyjmuje postawę pełną kurtuazji, momentami przypomina ucznia słuchającego mistrza, z pokorą znosi sarkazm i uszczypliwości, a kiedy o godzinie piątej mija czas rozmowy, posłusznie wychodzi, choć bywa niekiedy żartobliwie upominany: *To jest kabel. Nie pręt metalowy brutalny, tylko trochę elastyczny. Małgosia pewnie pana nie bije, to dziadek Konwicki może pobić. Przemeczku, jazda!* Czytelnik od razu dostrzega, że Kaniecki, na szczęście, nie zachowuje się jak badacz-naukowiec czy też wścibski redaktor tabloidu – jest spolegliwy, pozwala rozmówcy na unikanie odpowiedzi, uciekanie w dygresje lub kąśliwe komentarze. Zarazem konsekwentnie powraca do istotnych kwestii, dotyczących twórczości, szeroko rozumianej biografii oraz zagadnień światopoglądowych, dopytuje czy też z lekka prowokuje. Taka konwencja wyraźnie odpowiada Konwickiemu, który jako chytry wilniuk – sam siebie tak kilkakrotnie określa – zasłania się niepamięcią: *ja mam (...) dość marną pamięć i ja boję się jakichś takich zdecydowanych oświadczeń, które by mogły służyć jako dokument; wstydlivością (ja jestem czymś okropnie wypelniony, mianowicie wstydlivością); sarkazmem (Panie Przemku, przecież pan wie, że ja mam dobre serce, czy pan dąży do tego, abym zmyślił parę takich historii, żeby pana zadowolić?); zmęczeniem czy też starością (Przemeczku, bo jestem naprawdę w zlej formie. Nikt mnie nie wierzy. Przekonam wtedy, kiedy nagle kipnę).* Niekiedy też żartobliwie deprecjonuje rozmówcę: *Gdyby pan musiał żyć z prowadzenia wywiadów w jakiejś redakcji, toby pan umarł z głodu.*

Balansowanie pomiędzy powagą a kpiną, tak charakterystyczne dla poetyki Konwickiego, służy eksponowaniu postaci Kanieckiego i zarazem autokreacji. Pisarz nie bez powodu trawestuje Gombrowicza (*jestem skomplikowany, bo sytuacje są skomplikowane*), bawi się gombrowiczowską formą, zachowując autoironiczny dystans. Kilkakrotnie nazywa siebie prowincjonalnym skrybą z zaścianką lub człowiekiem z wykształceniem podstawowym, pozbawionym szans w pojedynku słownym z „panem doktorem”. Niekiedy podkreśla różnicę pokoleń utrudniającą przekaz doświadczeń, powołuje się na wiek, tłumacząc, że brakuje mu słów i elokwencji, bądź też – jako schorowana ofiara – przypomina o swoim ciśnieniu: *Jak pan miał przyjść, zmierzyłem ciśnienie: 160/75, teraz na pewno mam 500/300.* Autorytarnie stwierdza, że się już wypisał i wypowiedział – że żyje zbyt długo: *Gdybym dziesięć lat temu umarł, to byłoby wszystko w porządku. Zrobiłem, zrobiłem źle, dobrze zrobiłem, i się wyniosłem. Nikt by nie miał pretensji, że nie piszę, bo byłbym na Powązkach, pozbawiony pióra i papieru.* W wielu sytuacjach, jak mantrę, powtarza słowa: *ja jestem w pośpiechu. W pośpiechu duchowym, fizycznym trochę mniej. Mam ten taki niepokój, który odbija się na całokształcie mego życia.*

Tego rodzaju zabiegi sprawiają, że interakcje pomiędzy mistrzem a młodym pasjonatem jego twórczości stają się osobnym tematem tej – posiadającej wartość dokumentarną – książki. Kaniecki zachował specyficzną frazeologię, składnię i powtórzenia oraz opatrzył wypowiedzi didaskaliami. Dzięki nim poznajemy kontekst domowych rozmów przy ballantine'cie lub litewskiej nalewce i „ponętnych” ciasteczkach. Dowiadujemy się, kiedy Konwicki podchodzi do okna,

zawiesza głos, gasi bądź zapala kolejnego papierosa. Wiemy, kiedy rozmówcy piją kawę u Bliklego lub spacerują po Nowym Świecie, przebiegając w pewnym momencie przez jezdnię, by wysłuchać hejnału z Instytutu Głuchoniemych, i przy okazji mijając dawny budynek KC PZPR. Te drobiazgi, z pozoru banalne, budują klimat spotkań. Dodatkowy komentarz stanowią archiwalia, a wśród nich m.in. wyszperane przez Kanieckiego maszynopisy młodzieńczych wierszy, na które Konwicki reaguje gwałtownie: *Co to? To jest Różewicz? Co pan? Oszalał? (...) To jest jakaś podróbka*. Mimo to przewrotnie godzi się na ich przedruk, podobnie jak innego tekstu z czasu „pryszczatych” – *Krajobrazów*. Ponadto czytelników z pewnością zainteresują: odautorski wstęp do litewskiego wydania *Dziury w ziemi*, eksplikacja *Kroniki wypadków miłosnych* czy barwna *Opowieść kawiarniana*, poświęcona długoletniej przyjaźni ze Stanisławem Dygatem. Najważniejszym jednak archiwaliem pozostaje scenariusz *Lawy*, zrealizowanej w 1989 roku, kiedy „w szeregach rządzących był popłoch”. O adaptacji Mickiewiczowskich *Dziadów* reżyser wspomina kilkakrotnie, odczuwając z wieszczem szczególną więź – nazywa go zresztą sąsiadem i rodakiem. Krytycy określili *Lawę* jako rozrachunek z tradycją romantyczną, Konwicki przypomina ostatnią scenę – głos Poety i jego przesłanie: *Europo, tak bardzo nam nie współczuj, sama się pilnuj, bo u ciebie też nie nadzwyczajnie się dzieje*.

Uwagi o *Lawie* pojawiają się w trakcie rozmów o wileńskiej przeszłości, stanowiącej jeden z lejtmotywów książki. W rozmowach tych, podobnie jak w dziełach literackich i filmowych Konwickiego, dostrzegamy napięcie pomiędzy terażniejszością (Warszawa) a przeszłością (Wileńszczyzna), która ukształtowała osobowość autora i zdeterminowała stosunek do świata. Krytycy odnajdowali w jego twórczości powinowactwo z metodą pisarską Marcela Prousta, z uwagi na motyw powrotu do miejsc, do których nie można już wrócić, gdyż odmienił je czas. Tak Combray, jak i Wileńszczyzna są rajem utraconym, zaś nostalgiczny obraz wykorzenia znajduje wyraz w tekstach literackich i filmach Konwickiego. Ich bohater to zazwyczaj człowiek znikąd, który utracił mityczną krainę niewinności wskutek globalnego kataklizmu i zagubiony błąka się po obcym mu świecie współczesnym. W wywiadzie powracają wspomnienia półsierocego dzieciństwa Tadzki, rozłączenia z matką, która – jak bohaterka *Śniadania u Tiffany’ego* – ciągle była w podróży; powraca pamięć biedy i poczucie osamotnienia. *Tak że ja nie mam doświadczeń waszych rodzin, kochających się, niewielkich. Nie miałem rodzeństwa, nie miałem rodziców, swobodnaja ptica. Dlatego może mam tyle przykrych cech, które ukrywam*. Konwicki kilkakrotnie przywołuje w pamięci dziadków Blinstrubów (wychowujących go najdłużej). Żywili oni kult dla pracy, pielęgowali wiarę oraz zachowywali świadomość, że zawsze trzeba radzić sobie samemu. Stąd dość ironiczne uwagi na temat roszczeniowych postaw ludzi współczesnych. W wypowiedziach o Blinstrubach pobrzmiwają wyrzuty sumienia – pisarz nie mógł odwdziżyć się im po wojnie oraz nie odnalazł ich grobu w Kolonii Wileńskiej. W pewnym momencie Konwicki wyznaje: *Będę musiał jeszcze kiedyś, jeśli zdarzy się okazja, wrócić do nich. Zapisać ich w tej ulotnej pamięci ludzkiej*.

W kolejnych rozmowach wileńska przeszłość stanowi punkt odniesienia dla różnorodnych problemów, z których większość zarysowała się już w początkowych partiach książki. Często unikając odpowiedzi, twórca powołuje się na wileńskie obciążenie, wynikające z wychowania w atmosferze powściągliwości, samowystarczalności, skromności i zarazem dumy. Podczas pierwszego wywiadu, dokonując rekapitulacji swej drogi twórczej jako pisarza i filmowca, stwierdza: *nie żądam żadnych faworów, szacunku czy uznania. (...) To mogę o sobie powiedzieć, Pan Konwicki jest skromny i ma po temu powody*. Przewrotnie wyjaśnia, że nie wie, dlaczego pisał i kręcił filmy – być może z chęci pozostawienia po sobie śladu. Choć parokrotnie zarzeka się: *Nie znam swoich książek, bo nigdy nie czytałem*

ich. Niektóre fragmenty pamiętam, ale niektórych zupełnie nie, często komentuje swoją twórczość. Przy okazji mówi o faktach częściowo znanych, ujawniając na przykład podobieństwo bohaterów książek do znajomych. Tak więc na kartach *Czytadła* pojawia się Stanisław Dygat, w *Rzeczce podziemnej, podziemnych ptakach* – pisarz i malarz – Mieczysław Piotrowski, zaś w *Małej apokalipsie*: Jacek Kuroń i Kazimierz Moczarski (rozmowa z tym ostatnim została przytoczona również we *Wschodach i zachodach księżycy*). Dowiadujemy się, że do napisania *Małej apokalipsy* przyczynił się spór z Jackiem Kuroniem, który zarzucił pisarzowi konformizm w *Kompleksie polskim*. Natomiast kanwę antymartyrologicznego opowiadania *Kilka dni wojny, o której nie wiadomo, czy była* stanowiła historia miłości Jana Brzechwy, który mimo żydowskiego pochodzenia poruszał się w czasie okupacji swobodnie po ulicy i wydobył z aresztu swą przyszłą żonę, gojkę. Jednak na pytanie o stopień utożsamienia bohatera literackiego z autorem Konwicki odpowiada wymijająco: *każdy człowiek, który pisze, wykorzystuje swoje doświadczenie albo wykorzystuje zbudowaną na nim wyobraźnię*.

W prowokacyjny sposób reżyser *Salta* podkreśla, iż realizację swych pomysłów filmowych, skierowanych do ograniczonego kręgu widzów, zawdzięcza czasom PRL-u, gdyż na Zachodzie czy w USA nikt nie sfinansowałby produkcji niespełniającej wymogów wolnorynkowej kinematografii. Mówiąc o swoich filmach, z lekką ironią odnosi się do czasów współczesnych: *Nie robiłem filmów dla szerokiej widowni, filmy moje są dla pokazów. Puszczają je teraz, bardzo słusznie, w telewizjach: moja pora to jest w pół do trzeciej nad ranem. Coś pozytywnego spełniam, wypełniam ramówkę*. Uważa też, że sztuka filmowa, w której ceni się lapidarność, jest bardziej uniwersalna i ponadczasowa niż literatura, nazywana przez niego „gadulstwem”. Jako dowód podaje przykład dziewiętnastowiecznej literatury, prawie obecnie nieczytanej, głównie z powodu języka. Podczas gdy z literatury owej przetrwała, jego zdaniem, tylko *Lalka* Prusa i częściowo *Faraon*, można dziś mówić o sentymentalnym powrocie do kina niemego. Jednocześnie sam siebie nazywa człowiekiem, który od dzieciństwa był zatruty literaturą – opowiada, że jako chłopiec pilnował nocą sadu w zamian za dostęp do biblioteki państwa Kruszewskich, choć w tradycyjnym domu wileńskim czytanie uznawano za czynność karygodną, za stratę czasu. Jak przyznaje, *wiele zachowań moich wynikało z lektur. (...) Cała nasza, tego pokolenia, romantyzmu choroba brała się z lektur, byliśmy uwrażliwieni*. Za chwilę zaś przekornie dodaje: *nieprzyjemnie być przyglupem sterroryzowanym przez lekturę*.

Konwicki dość sceptycznie ocenia współczesne gusta czytelnicze, konstatuując, że obecnie największą popularnością cieszy się proza kobieca w stylu Mniszkówny: „lekką, łatwą i przyjemną”, w której *Zosia kocha Franka, a Franek kocha Józia, a Józia...* Stąd też bez emocji zaznacza: „Mój czas minął i to jest zrozumiałe”. Swoje książki określa jako pokrętne i drastyczne, pisane z pragnienia nawiązania z odbiorcą intymnego kontaktu. Sięgając w przeszłość, wyznaje: *utrzymali mnie w pewnej kondycji czytelniczy, którzy to odbierali powyżej treści, która jest informacją zawartą w moich książkach, odbierali coś więcej. (...) To mnie odpowiada: działać na te nienazwane obszary odbioru czytelnika czy widza, działać na jakimś podsuwaniu mu przeczuć, nastroju, tęsknoty za czymś*. Za utwór, który zapoczątkował charakterystyczną dla jego pisarstwa poetykę, uznaje *Dziurę w ziemi*, a właściwie fragment o wisielcu. W odpowiedzi na zarzuty dotyczące tekstów socrealistycznych wyjaśnia przekornie: *Ja na początku nie wiedziałem, że piszę socrealistyczną prozę*. Przypominając dyskusje z tamtych lat o potrzebie kontynuacji przedwojennego nurtu prozy proletariackiej, która nie była jeszcze wtedy określana jako socrealizm, wyznaje, że w porywie w 1949 roku „machnął” *Przy budowie*. Niespieszny, meandryczny tok wypowiedzi powoduje, że Konwicki odsłania się, dokonuje rozrachunku z rzeczywistością i z samym sobą. Kaniecki zaś nie przekracza granic prywatności i nie nagabuje o wyjaśnienie przyczyn za-

milknienia. Wydaje się jednak, że jest to odpowiedź na współczesny, pozbawiony imponderabiliów świat i rozpetane politykierstwo.

Choć sędziwy twórca zajął wycofaną postawę wobec współczesności, nadal jest jej wnikliwym obserwatorem. Mimowolnie na dzisiejszą rzeczywistość patrzy przez pryzmat systemu wartości charakterystycznych dla jego pokolenia: *Jestem związany ze swoją generacją. Nie mam ambicji nagle się teraz odmienić.* Unika banalnego moralizowania, ale przypomina młodych ludzi ukształtowanych przez tradycję romantyczną, ceniących angielską powściągliwość, poczucie honoru, godność oraz ogarniętych obsesją bezinteresownej walki o ojczyznę. Okazję do rozwinięcia wątku pokoleniowego stwarza wypowiedź Kanieckiego o cięciach cenzorskich w *Senniku współczesnym*, które dotyczyły fragmentów przedstawiających brutalne traktowanie przez NKWD pojmanych partyzantów. Konwicki początkowo milknie, potem o traumatycznych doświadczeniach mówi dość ogólnie, zasłaniając się niepamięcią, wreszcie – gdy przypomina sobie, jak zarzucano mu, że nie jest wzorowym patriotą, wyznaje poirytowany: *ja przyjmuję wszelkie pouczenia, nauczki, wymysły. Może mi się należą. Ale nie jest tak dużo ludzi, którzy w dwóch partyzantkach byli w czasie wojny. A na naszych obszarach przeciwko, no, w końcu dość sprawnej Armii Czerwonej i dywizjom NKWD jeszcze mniej. Czyli można przypuścić, (...) że to nie był pobyt na wakacjach w jakimś pensjonacie, tylko że ja się ocierałem o najstraszliwsze rzeczy, które człowiek może zobaczyć i przeżyć.* Dopiero po kilku dniach, sprowokowany informacją, że dawny dowódca, Ryszard Kiersnowski, dość nieprzychylnie przedstawił go w swojej książce *Tam i wtedy*, powraca do partyzanckiej przeszłości na Wileńszczyźnie. Poznajemy więc historię plutonu, który uratował się z rozbitej przez NKWD Szóstej Brygady, tzw. Oszmiańskiej. Opowieści dotyczące działań partyzanckich należą do najbardziej wstrząsających fragmentów *W pośpiechu*. Choć autor mówi o nich bez patosu, pod chropowatą narracją wyczuwamy dramat człowieka, który w świadomości powraca do innej czasoprzestrzeni. Oddaje zarazem hołd swojej generacji i dowódcom, dzięki którym przeżył. Kiersnowski miał wtedy, podobnie jak Konwicki, osiemnaście lat: *Odnaczał się, jak my wszyscy, to pokolenie, takim romantycznym patriotyzmem, oddaniem tak zwanej sprawie i muszę powiedzieć, że on dowodził – już w bardzo ciężkich warunkach – wzorowo. (...) w końcu umożliwił nam i sobie przedostanie się na fałszywych papierach do kraju. Z czułością Konwicki wspomina łączniczki, a wśród nich Mewę, której także zawdzięcza ocalenie. Jednocześnie, mówiąc o wpływie tamtych przeżyć na swoje życie, porusza kwestię bardzo delikatną, związaną z wojenną codziennością: *Strzelałem jak wszyscy. Miałem jednak wątpliwości o decydowaniu o życiu lub śmierci konkretnego człowieka stojącego metr ode mnie.**

Wokół wątku partyzanckiego osnuta zastała fabuła napisanej w kilka lat po wojnie powieści *Rojsty*, której bohater, podobnie jak autor, nosił pseudonim Żubr. Wiele osób, w tym profesor Kiersnowski, sprzeciwiało się deheroizacji obrazu oddziału partyzanckiego. W rozmowie z Kaniewskim Konwicki przedstawia owe doświadczenia w innej perspektywie, wyjaśniając, dlaczego przez lata o tym nie pisał: *„Ja chciałem, ale nie umiałem”.* Na koniec dodaje: *Młodzi polscy inteligenci biorący udział w tej wojnie byli w porządku. Tylko historia była nie w porządku.* Ukazując panoramę duchowości czasów pożogi, Konwicki przechodzi do trudnych wyborów powojennych, kiedy po przyjeździe do Polski przyłączył się do „pryszczatych”. Przypomnijmy, że ostry rozrachunek z tym okresem pisarz przeprowadził w *Kalendarzu i klepsydrze* oraz w *Pół wieku czyśca* Stanisława Beresia. Tym razem także mówi wprost: *Ja przyjechałem z jakimś młodzieńczym zamiarem kontynuowania naszej walki o jakąś wolność, ale na każdym metrze spotykałem się z innym życiem: nie z życiem Puszczy Rudnickiej i nie czających się wszędzie oddziałów NKWD, tylko ludzi, którzy strasznie smakowali życie po wojnie. Straszny ruch: handel, bieganie, szaber, szukanie bliskich, krewnych – tak*

że tej chęci do tak zwanej walki ubywało, a przybywało chęci zagospodarowania się w tym życiu powstającym po długim stanie okupacyjnym. Konwicki przyznaje, że z pewnymi wahaniem postawił na socjalizm, którego zresztą później, gdy przeżył rozczarowanie i został wyrzucony z partii, nigdy nie krytykował en bloc. Natomiast okres mariażu z PRL-em wykształcił w nim awersję do angażowania się w politykę, dlatego np. nie należał do „Solidarności”, choć wspierał opozycję. Zresztą w 1977 roku opublikował w podziemnym wydawnictwie NOWA *Kompleks polski*, a w drugim obiegu ukazały się *Mała apokalipsa*, *Wschody i zachody księżycy* oraz *Rzeka podziemna*. Nie podpisywał także listów protestacyjnych ideologiczno-politycznych, tylko te o charakterze humanitarnym, na przykład do radzieckiej elity intelektualnej w sprawie ujawnienia prawdy o Katyniu.

Wydaje się, że osiemdziesięcioletni samotnik ma dość pseudo-lustracyjnych zarzutów i moralizatorskiego oceniania wydarzeń z jego przeszłości. Niechęć do tego typu postaw wyrażał w rozmowach wiele razy – szczególnie drażnią go kategoryczne osądy ludzi urodzonych wiele lat później, pozbawionych pełnej wiedzy o tamtych czasach i niemających podobnych doświadczeń. Człowiekiem, któremu przyznawał pełne prawo do moralizowania, był poznany w kawiarni Czytelnika Kazimierz Moczarski, prześladowany i torturowany w okresie stalinowskim, lecz potrafiący po latach zachować powściągliwość. Twórca z przekąsem puentuje też nieprzyjazne sobie opinie: *Na starość zrozumiałem, że w którymś momencie życia – już po upływie dużego kawałka życia – znalazłem autorytet moralny dla siebie. Tym autorytetem moralnym był niejaki pan Tadeusz Konwicki*. Z drugiej zaś strony znajdujemy w książce wiele wypowiedzi nasyconych filozoficzną autoironią, wynikającą w dużej mierze z lektury tekstów popularnonaukowych, zwłaszcza prac profesora Ryszkiewicza, gdyż autor *Małej apokalipsy* po latach porzucił czytanie beletrystyki. Z upodobaniem zaznacza, że „jest tylko przechodniem”, a jego los wpisuje się w dzieje wielomiliardowej populacji na tej niewielkiej i niepewnej swej przyszłości planecie, wstrząsanej ciągłymi kataklizmami. Działaniom człowieka przypisuje motywacje dość prymitywne: chęć przebicia się, pieniędzy, zrealizowania erotycznego czy mordowania, które w dziejach ludzkości ciągle się powtarza. Nauka jest zaś bardziej potrzebna od sztuki, gdyż przynosi wszystkim wymierne korzyści. Choć w pewnym momencie autor traktuje sztukę jako efekt funkcjonowania gruczołów estetycznych, w innym miejscu, zgodnie z zasadą „tak mówię, a jednocześnie sam sobie zaprzeczam”, wprowadza perspektywę metafizyczną: *Sztuka (...) ma sporo cech podobnych do religii. Ja nie mówię, do której – do wszystkich religii. Religia jest też rodzajem tęsknoty do Nieznanego. Tak samo sztuka usiłuje wobec duchowego wszechświata człowieka, który wymyka się racjonalizacji*.

Odblask metafizyki pojawia się także w trakcie rozmowy poświęconej zmarłej żonie, plastycze Danucie Konwickiej. Pisarz opowiada o niej z dyskretną czułością, kreśląc zarazem swój ideał kobiecości: *Ona stanowiła przez swój charakter pewien fundament naszego istnienia, naszego funkcjonowania. (...) w podświadomości mojej Danką była jakimś psychologicznym, nieładnie to słowo brzmi, nakłanianiem mnie do tego, żeby coś robić. To może nie jest przypadek, że jak Danką umarła, to mi się odechciało pisać*. Konwicki wspomina też wydarzenie niemożliwe do wytłumaczenia w kategoriach rozumowych: w rocznicę dotknięcia żony paralizem spadł jego portret, który kiedyś namalowała. Konwicki zakłada, że może to znak, iż po śmierci jest coś więcej niż czarna dziura.

To tylko niektóre tematy poruszone w tej frapującej książce, pozwalającej czytelnikowi obcować z wielką osobowością. Na zakończenie należy wspomnieć o jeszcze jednym walorze publikacji: zaprojektowanej przez Agnieszkę Pasierską okładce, która – utrzymana w szarawym błękitie i stłumionej czerni – przedstawia zrywające się do lotu gawrony i przypomina kadry z filmu *Lawa*. Jednocześnie koresponduje ona z intymnym portretem Tadeusza Konwickiego – człowieka

mądręgo, doświadczonego przez życie, który ma współczesnym tak wiele do przekazania.

Tadeusz Konwicki: *W pośpiechu*. Czarne, Wołowiec 2011, ss. 305.

ROBERT KUWAŁEK

POWRÓT DO MIASTA, KTÓREGO NIE MA

Pierwszy raz z *Dos buch fun Lublin* zetknąłem się na początku lat 90. ubiegłego wieku, kiedy mało kto o tym wydawnictwie w Lublinie słyszał, a z pewnością nikt nie śmiał marzyć, że będzie trzymał w rękach jego polską edycję. Księga ta wzbudziła we mnie z jednej strony wielkie zaciekawienie, z drugiej natomiast, z powodu bariery językowej, wydawała się owiana tajemnicą. Na szczęście, na moją prośbę izraelscy przyjaciele pochodzący z Lublina tłumaczyli mi fragmenty niektórych artykułów. Kiedy radziłem sobie z tym już sam, zyskałem pewność, że byłoby bardzo dobrze, gdyby lubelska *Księga pamięci* została udostępniona szerszemu gronu – przede wszystkim lubelskich – czytelników. Tym bardziej że prawie do końca XX w. nie znalazła się ona w kręgu zainteresowań badawczych lubelskiego środowiska naukowego, co spowodowane było nie tylko wspomnianą barierą językową. Oryginał lubelskiej *Księgi pamięci* wydany został w Paryżu w 1952 roku w języku jidysz, którym posługiwała się zdecydowana większość lubelskich Żydów. Dopiero po wielu latach opracowania polskiej edycji dużych fragmentów *Księgi* podjął się Adam Kopciowski z Zakładu Kultury i Historii Żydów UMCS. Jego tytaniczna praca, której niewątpliwie musiał poświęcić wiele czasu i cierpliwości, zaowocowała powstaniem antologii *Księga pamięci żydowskiego Lublina*.

Starannie wydana publikacja z pewnością przyczyni się do podjęcia głębszych badań nad dziejami społeczności żydowskiej w Lublinie. Wielu czytelnikom umożliwi też zetknięcie się z Lublinem, którego dotychczas nie znali. Choć coraz częściej bywa on opisywany w popularnych wydawnictwach, wydaje się, że nadal zrobiono zbyt mało, by przeciętny mieszkaniec miasta zyskał wiedzę, która nie ogranicza się jedynie do ogólnikowej znajomości historii Krakowskiego Przedmieścia i najważniejszych zabytków Starego Miasta. Poza tym *Księga pamięci Żydowskiego Lublina* to także opowieść o ludziach, których obecność jeszcze przed 70 laty była czymś naturalnym na lubelskich ulicach.

Antologia przygotowana przez Kopciowskiego jest nie tylko zbiorem przetłumaczonych z języka jidysz tekstów. To również poważne naukowe opracowanie historyczne dotyczące okoliczności powstania *Dos buch fun Lublin*. Tom otwiera obszerny wstęp poświęcony społeczności żydowskiej w Lublinie w latach 1944-1949, kiedy to ocaleni z zagłady nieliczni już lubelscy Żydzi (w całej Polsce doliczono się w 1948 roku 719 osób¹) próbowali odbudować swoje życie po II wojnie światowej. Informacje tu zawarte są niezwykle ważne dla zrekonstruowania kontekstu powstania *Dos buch fun Lublin*, a także umożliwiają odpowiedź na pytanie, dlaczego pierwotna idea wydania *Księgi* w Polsce nie została zrealizowana. Ponadto w rozdziale tym czytelnicy znajdą informacje dotyczące przemian w życiu politycznym Żydów mieszkających wówczas w Lublinie lub Żydów lubelskich rozsianych po całej Polsce oraz barwne opisy ich trudnego codziennego życia w pierwszych powojennych latach.

¹ W latach 1944-1946 liczba ocalałych Żydów lubelskich w Polsce z pewnością była zdecydowanie wyższa, jednakże nikt nie prowadził dokładnej statystyki. Po pogromie w Kielcach duża ich część opuściła Polskę. W zasadzie do dzisiaj nie wiadomo dokładnie, ilu lubelskich Żydów ocalało po II wojnie światowej. Tylko na zlot zorganizowany dla nich we wrześniu 1947 r. w Lublinie przybyło 800 osób, a przecież nie byli to wszyscy Żydzi lubelscy mieszkający wówczas w Polsce. Przy tym należy mieć w pamięci, że mowa o grupie ocalałych ze społeczności liczącej w 1939 r. prawie 40 000 osób (ss. 52, 54).

Kolejna część wstępu poświęcona została lubelskim ziomkostwom, na czele z najliczniejszą po wojnie organizacją w Polsce, która zainicjowała wydanie *Księgi*. Żydzi lubelscy rozproszeni po kraju przyczynili się także do pierwszych upamiętnień ofiar zagłady w Lublinie, czego dowodem są stojące do dzisiaj pomniki na nowym cmentarzu żydowskim przy ul. Walecznych. Wydaje się jednak, że to właśnie inicjatywa wydawnicza była w owym czasie najważniejsza. Swój wkład w ukazanie się *Księgi pamięci* wniosło także środowisko żydowskich wychodźców z Lublina mieszkających po wojnie w Paryżu oraz w Los Angeles². Kopciowski prezentuje okoliczności powstania ziomkostw lubelskich, partycypujących w publikacji *Dos buch fun Lublin*, a także charakteryzuje ich działalność – w przypadku ziomkostwa paryskiego i w Los Angeles również przedwojenną. Bardzo cenne są ponadto wiadomości o formacji ideowej tych środowisk. Ich lewicowość, szczególnie silna wśród osób przebywających w Polsce (później również one wyemigrowały z kraju) i we Francji, zaciążyła bardzo mocno na treści *Księgi pamięci*.

To, że publikacja ta nie ukazała się ostatecznie w Polsce, spowodowane było sytuacją polityczną w kraju. Narastająca komunizacja, likwidacja resztek pozornej demokracji i wreszcie tendencje antysemitki stały się przyczyną emigracji większości Żydów lubelskich. Duża część polskiego Ziomkostwa Lubelskiego już w latach 1948-1949 znalazła się w nowo powstałym Izraelu. Inni zasilili środowiska lubelskie we Francji i USA. Ciężar wydania *Księgi pamięci* spadł na Żydów lubelskich mieszkających w Paryżu. Warto w tym miejscu podkreślić, że Kopciowski, opisując działalność różnych środowisk lubelskich skupionych w ziomkostwach, posiłkował się nie tylko tekstem *Dos buch fun Lublin*, ale aby możliwie najdokładniej zrekonstruować ich funkcjonowanie czy losy przywódców, sięgał po dokumenty, wspomnienia czy wreszcie opracowania, które nie są znane do dzisiaj szerszemu gronu czytelników w Polsce. Dowodem jest obszerny aparat naukowy, jakim opatrzone zostały rozdziały wstępne antologii.

Na treści *Księgi* i układzie materiału zaważyły podziały ideologiczne i polityczne istniejące w środowisku powojennych Żydów lubelskich. Autor antologii słusznie zauważył – za pierwszym recenzentem *Dos buch fun Lublin* Jakowem Szackim – że publikacja ta ma charakter wybitnie lewicowy, a przy tym jest wybiórcza. Niewspółmiernie wiele miejsca w stosunku do rzeczywistych zasług zajmuje w niej opis działalności chociażby żydowskich komunistów w Lublinie, ale to właśnie oni znaleźli się zarówno w komitecie redakcyjnym, jak także odpowiedzialni byli za druk wydawnictwa (zob. ss. 95-98). Większość członków komitetu redakcyjnego rekrutowała się z partii lewicowych, takich jak Bund czy Poalej Syjon Lewica. Poza tym na zawartość *Księgi pamięci* rzutowały konflikty polityczne pomiędzy poszczególnymi partiami lewicowymi. W tym miejscu nasuwa mi się – jako osobie od lat zajmującej się historią Żydów lubelskich – jeszcze jedna uwaga. Pewne braki w treści *Dos buch fun Lublin* spowodowane są nie tylko podejściem ideologicznym jej twórców. O wielu osobach lub wydarzeniach nie można było już wtedy opowiedzieć, ponieważ świadkowie lub ludzie, którzy mogliby wiedzieć więcej o żydowskim Lublinie, zostali po prostu zamordowani podczas zagłady. Wśród autorów tekstów poświęconych organizacjom politycznym działającym w Lublinie w okresie międzywojennym znalazły się przede wszystkim osoby, które wojny w rodzinnym mieście nie przeżyły. Nie mogły więc w wielu przypadkach bezbłędnie opowiedzieć o losach swych partyjnych kolegów³.

Kopciowski sam zauważa, że teksty umieszczone w *Księdze* prezentują różny poziom. Obok tych opracowanych od początku do końca w sposób całkowicie

² Niejednokrotnie były to osoby, które z Polski wyjechały wiele lat przed wybuchem II wojny światowej.

³ Tak jest chociażby w przypadku lubelskiego Bundu. Trzech jego najwybitniejszych działaczy: dr Szloma Herszenhorn, Lejba Lerer i Berysz Krempel, wojnę przeżyło w Związku Sowieckim. O swoich kolegach partyjnych, którzy pozostali pod okupacją niemiecką, prawie w ogóle nie wspominali w *Księdze pamięci*. Podobnie jest z działaczami Poalej Syjon wchodzącymi w skład komitetu redakcyjnego. W czasie, gdy powstawała *Dos buch fun Lublin*, nie mieli nawet świadomości, że ich kolega Szmul Zytomirski z Poalej Syjon Prawicy w czasie okupacji zawiązał organizację konspiracyjną w getcie lubelskim.

naukowy, znajdują się artykuły wybitnie wspomnieniowe, co jest charakterystyczne dla wszystkich ksiąg pamięci wydawanych po wojnie przez ocalałych Żydów z różnych miejscowości w Polsce. Jednakże w publikacji lubelskiej pojawiają się też teksty, które noszą znamiona opracowań, chociaż trudno je uznać za naukowe. W *Dos buch fun Lublin* brakuje bardzo wielu informacji, w pewnej mierze uzupełnionych w hebrajskiej wersji, wydanej w kilka lat potem w Izraelu. Nie pojawia się na przykład rozdział o XIX wieku, co jednak nie powinno dziwić czytelników, ponieważ w historiografii Lublina do dzisiaj nie ma publikacji poświęconej w całości żydowskiej społeczności miasta w okresie zaborów. Brak pewnych informacji w oryginalnej *Księdze pamięci* jest nie tylko wynikiem określonego pod względem politycznym składu komitetu redakcyjnego – spowodowany został także odcięciem autorów poszczególnych rozdziałów od dokumentów, które pozostały w Polsce. Wiele z nich do dzisiaj czeka w Archiwum Państwowym w Lublinie na naukowe wykorzystanie. Nie wspominając nawet o dokumentach pochodzących z okresu staropolskiego czy XIX wieku, należy przy okazji zauważyć, że nie doczekaliśmy się dotąd rzetelnego opracowania żydowskiego życia politycznego w Lublinie w okresie międzywojennym⁴.

Bardzo cennym dodatkiem do wstępu otwierającego antologię są biogramy członków komitetu redakcyjnego odpowiedzialnego za wydanie *Dos buch fun Lublin* oraz niektórych autorów tekstów. W tym wypadku także trzeba było sięgnąć po nieznane w Polsce źródła i opracowania. Choć wiele osób, które przyczyniły się do powstania pierwotnej *Księgi pamięci*, było przez długi czas związanych z Lublinem, współcześni mieszkańcy miasta nigdy o nich nie słyszeli. By odtworzyć ich życiorysy, autor antologii musiał wykorzystać nie tylko opracowania (w przypadku wielu osób nawet ich nie było), lecz także swe kontakty w Polsce i Izraelu. Losy tych zapomnianych ludzi z pewnością zainteresują czytelników.

Wreszcie sam wybór tekstów. *Księga pamięci żydowskiego Lublina*, jak już wspomniano, stanowi antologię artykułów pochodzących z oryginalnej *Dos buch fun Lublin*. Wydaje się, że selekcja została przeprowadzona w sposób bardzo trafny. W zasadzie każda część pierwotnej publikacji jest odpowiednio reprezentowana, zgodnie z układem wydawnictwa z 1952 roku. Korzystając z zamieszczonych tekstów, czytelnicy mogą udać się na spacer pamięci ulicami Lublina, którego już nie ma i który nie wyłania się nawet ze współczesnych książek czy z opowiadań dzisiejszych przewodników. Podczas lektury warto zwrócić uwagę na fragmenty dotyczące żydowskich partii politycznych czy organizacji społeczno-kulturalnych. W *Księdze* pojawia się także wiele informacji na temat życia religijnego – to kolejne zagadnienie czekające na całościowe opracowanie naukowe, które mogłoby powstać w Lublinie. Nie zabrakło również części poświęconej zagładzie, gdzie znalazły się dwa, moim zdaniem, niezwykle ważne teksty – wspomnienia Idy Rapaport-Gliksztajn i Hersza Feldmana. Zwłaszcza te pierwsze zapiski to prawdopodobnie najlepszy pamiętnik opowiadający o lubelskim getcie. Od wielu lat toczą się nieśmiałe dyskusje o konieczności ich wydania w formie książkowej, ponieważ w Lublinie nie powstała dotąd osobna publikacja gromadząca tego rodzaju wspomnienia. Zapiski Idy Rapaport-Gliksztajn w kilku niewiele różniących się od siebie wersjach przechowywane są chociażby w Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku i Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie⁵. Zdaniem badaczy stanowią one do dzisiejszego dnia najlepsze i najpełniejsze źródło informacji na temat getta w Lublinie. W antologii przygo-

⁴ W 1987 roku spotkałem się po raz pierwszy z Dawidem Sztokfiszem, ówczesnym prezesem Ziomkostwa Lubelskiego w Izraelu. Sztokfisz był jednym z członków komitetu redakcyjnego *Dos buch fun Lublin*. Podczas rozmowy zainspirował mnie do przeprowadzenia kwerendy w zasobach Archiwum Państwowego w Lublinie poświęconej przedwojennym partiom żydowskim. Sztokfisz stwierdził wówczas, że ponieważ wszystko, co wiemy o ich działalności, opiera się głównie na ludzkich wspomnieniach, dobrze byłoby poznać zawartość oficjalnych dokumentów z tamtych lat. Efektem podjętych poszukiwań była moja praca magisterska na temat Organizacji Ogólnych Syjonistów w Lublinie, obroniona na KUL w 1990 roku, oraz artykuł *Organizacja Ogólnych Syjonistów w Lublinie w latach 1918-1939* w drugim tomie pracy zbiorowej *Żydzi w Lublinie. Materiały do dziejów społeczności żydowskiej Lublina*. (Wyd. UMCS, Lublin 1998).

⁵ Dotychczas ukazały się zaledwie dwie książki zawierające wspomnienia ocalałych z lubelskiego getta: Sujka Erlichman-Bank, *Listy z piekła*. Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok 1993; Nechama Tec, *Suche tzy*. Baobab, Warszawa 2005.

towanej przez Kopciowskiego odnaleźć można także teksty literackie poświęcone żydowskiemu Lublinowi oraz jego zagładzie, jak chociażby słynny wiersz Mojsze Szulsztajna o butach z Majdanka – *Widziałem górę*.

Nad tłumaczeniami tekstów pracowało kilku autorów, którzy poprawiali jednocześnie błędy znajdujące się w pierwotnej publikacji. Każdy z owych tekstów opatrzony został przypisami, zawierającymi dodatkowe informacje na temat pojawiających się na kartach *Księgi* osób oraz uwagi dotyczące terminologii judaistycznej. W wielu przypadkach wskazano także miejsce lokalizacji lubelskich obiektów żydowskich. Przypisy te są nie tylko niezbędne ze względu na fakt, że autorom oryginalnych tekstów osoby i miejsca, o których pisali, były dobrze znane. Mamy równocześnie do czynienia ze źródłem cennych wiadomości dla współczesnych czytelników, nie zawsze orientujących się w topografii żydowskiego Lublina.

Księga pamięci żydowskiego Lublina to niezwykle potrzebna i długo oczekiwana publikacja. Można mieć pewność, że wielu badaczy wykorzysta zawarte w niej informacje podczas swych studiów nad przeszłością społeczności żydowskiej w Lublinie. Książka ta świetnie nadaje się również jako pomoc dydaktyczna dla nauczycieli, którzy chcieliby pokazać swym uczniom trochę inny Lublin. Teksty zamieszczone w antologii można wykorzystać na lekcjach historii czy nauczania regionalnego. Jest to wreszcie tom skierowany do tych czytelników, którzy pragną wybrać się na wyprawę do Lublina dotychczas nieznanego, a dzięki *Księdze pamięci* otwierającego swoje podwoje. Żałować jedynie należy, że otrzymaliśmy do rąk tylko wybór tekstów. Ale – jak stwierdził sam Kopciowski – być może w przyszłości znajdzie się ktoś, kto podejmie się trudu opracowania całości *Dos buch fun Lublin*.

Księga pamięci żydowskiego Lublina. Wstęp, wybór i opracowanie A. Kopciowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, ss. 451 + il.

ANNA FRAJLICH

WIECZNE ŻYCIE RODU KOŚCIELSKICH

Opublikowany w 2011 roku przez wydawnictwo Universitas tom *Kościelscy. Ród, Fundacja, Nagroda* autorstwa Wojciecha Klasa i Jana Zielińskiego łączy w sobie cechy znakomitej monografii i fascynującej opowieści. Zalety monografii książka zawdzięcza nadzwyczaj precyzyjnemu warsztatowi naukowemu autorów – każda teza jest tu poparta faktami, każdy fakt został potwierdzony dokumentem. Na fascynującą opowieść składają się niezwykła i w dużej mierze tragiczna historia rodu, a także kronika jednej z najbardziej prestiżowych nagród w dziejach polskiej literatury, odsłaniająca meandry polskiego życia literackiego na emigracji i w kraju. Pamiętać należy, że Fundacja Władysława i Wojciecha Kościelskich, ustanowiona w 1957 roku testamentem Moniki Kościelskiej, żony i matki dwóch ostatnich przedstawicieli znakomitej i zasłużonej rodziny, powstała w Szwajcarii i miała na celu nagradzanie najzdolniejszych pisarzy tworzących po dwóch stronach żelaznej kurtyny. Taka geneza nagrody jest odbiciem tradycji rodu, który słynął z tolerancji i otwarcia na różnorodność, a także wyrazem mentalności zarządu, hołdującego tym rzadkim zaletom. Mało prawdopodobne, aby taka instytucja – nawet w dzisiejszych czasach – powstała po drugiej stronie „przegrody”.

François Rosset, obecny prezes fundacji, pisze we wstępie: *Wydaje się płynąć we krwi Kościelskich nie tylko zamiłowanie do piękna i do wszelkich dążeń artystycznych, ale też poczucie odpowiedzialności za los artystów i dzieł, za zachowanie*

i utrwalenie spuścizny kulturowej narodu. Opracowana przez Wojciecha Klasa saga rodzinna nie tylko tę tezę potwierdza, ale roztacza również perspektywę na kilka wieków historii Polski. Szczęśliwy jest czytelnik, który bez zagubienia potrafi śledzić genealogię kilku pokoleń, ale także ten, który może mieć z tym niejaki trudności, znajdzie w książce fascynujące szczegóły obrazujące życie rodziny Kościelskich na przestrzeni stuleci.

Światowość, fascynacja Wschodem, czynna obecność na zachodnich dworach, arystokratyczny styl, łoża masońskie, zamiłowanie do turystyki i sybarytyzm – to hasła charakteryzujące niejedną generację słynnego rodu. Zaangażowani w sprawy niepodległości jego członkowie często musieli opuszczać kraj niezależnie od tego, pod jakim żyli zaborem i jak wysokie zajmowali stanowiska polityczne. Jednocześnie Kościelskich odwiedzali sułtanowie, cesarze, pisarze, malarze – zapraszali ich do siebie, korespondowali z nimi i obdarowywali cennymi pamiątkami, obecnie zdobiącymi niejedno znane muzeum. W każdym niemal pokoleniu życie rodziny związane było z elitami politycznymi, artystycznymi i finansowymi. Czytelnicy coraz to natrafiają na nazwiska znane z historii polityki, dyplomacji i kultury. Juliusz Słowacki, Adam Jerzy Czartoryski, Władysław Zamoyski, gen. Józef Bem, Karol Marks, Michaił Bakunin, George Sand, Franciszek Liszt, Fryderyk Chopin, Gustave Flaubert – oto ludzie, w kręgu których obracali się przedstawiciele rodu. Jakąż to inną perspektywę otwiera na życie polskie, nawet pod zaborami. Życiorysy Kościelskich dekonstruuja każdy stereotyp, który przez dziesięciolecia wpajała nam szkoła i – co tu ukrywać – literatura.

Najbardziej intrygująca jest chyba postać Sefer Paszy – Władysława Aleksandra Kościelskiego (1818-1895). Jego dzieje pozwalają z niezwyklej perspektywy spojrzeć na wojnę krymską i udział w niej Polaków. Podróże arystokraty to z kolei zapierająca dech powieść przygodowa, która jednocześnie rzuca światło na Wschód. Podobno był on nawet pierwowzorem Armanda Duwała. Również życiorys poety i polityka Józefa Teodora (1845-1911) wart jest literackiej mszy.

Niemalą rolę w dziejach rodziny odgrywały żony, które wносиły nie tylko pokazne posagi wzmacniające pozycję rodu, ale i talenty literackie, aktorskie oraz towarzyskie, m.in. prowadząc salony literackie i biorąc aktywny udział w działalności mężów. Monika Kościelska, fundatorka nagrody, po tragicznej śmierci męża w trudnych warunkach lat 30. postawiła na nogi założone przez niego wydawnictwo i księgarnię, a pod koniec życia, po samobójczej śmierci syna, wzbogaciła polską literaturę o zaszczytny legat ich obu – tragicznych i heroicznych ostatnich przedstawicieli rodu.

Taka wiedza zobowiązuje każdego laureata, a także czytelników – nagroda Kościelskich od pół wieku wpisuje się w historię polskiej kultury, a właściwie tę historię stwarza. Zrodzona w środowisku emigracji niepodległościowej, objęła zarówno twórców emigracyjnych, jak i krajowych, co czynem akcentowało fakt, że literatura polska jest jedna. Nie był to jedyny laur przyznawany po zachodniej stronie ówczesnej granicy politycznej – w Stanach istniała nagroda Jurzykowskiego, zwana polskim Noblem. O ile jednak ta ostatnia, już nieistniejąca, wręczana była uznanym znakomitościom, o tyle nagroda Kościelskich takie znakomitości kreowała – w kraju i za granicą szukano młodych obiecujących twórców, a większość z nich stanowi obecnie polską elitę kulturalną, unikalny klub, którego członkowie rozpoznawalni są według tego jednego znaku. A jednak zdarzyło mi się spotykać, nawet wśród młodszych laureatów, osoby mające dość mgliste pojęcie na temat historii nagrody...

Jan Zieliński, znakomity znawca literatury z emigracyjną włącznie, fenomenalny historyk kultury i niedościgniony łowca skarbów internetowych, sporządził niepowtarzalną kronikę nagrody, zawierającą fakty, nazwiska, tytuły i daty, ale także opis aury towarzyszącej każdej decyzji, każdemu spotkaniu. Zainicjowana w 1957 roku testamentem Moniki z Krystyńskich Kościelskiej fundacja pierw-

szy werdykt ogłosiła w pięć lat później, a więc pół wieku temu. Laureatami byli wówczas Andrzej Busza, Andrzej Brycht, Sławomir Mrożek i Jan Rostworowski.

Władze PRL-u od początku miały duży problem psychologiczny z faktem, że ktoś w Szwajcarii, z emigracji politycznej chce decydować, kto w Polsce zasługuje na wyróżnienie. Brychtowi nie dano paszportu, Mrożkowi zabroniono przyjęcia nagrody. Takie dość konsekwentne próby sabotowania działań fundacji poprzez odmawianie paszportu członkom jury i nagrodzonym będą się powtarzały do końca istnienia PRL-u. W latach stanu wojennego zastosowano jeszcze bardziej absurdalne szykany. W 1985 roku cenzor zablokował esej Andrzeja Biernackiego o fundacji napisany dla „Tygodnika Powszechnego”, powołując się na paragraf o treści: „pochwała, względnie nawoływanie do przestępstwa”.

Trzeba zaznaczyć, że członkowie Związku Literatów Polskich, m.in. Jarosław Iwaszkiewicz i Jan Józef Szczepański, doceniali znaczenie i działalność fundacji. Z czasem coraz głębiej też utrzymywało się przekonanie o ogromnym znaczeniu tej nagrody dla kultury polskiej. Profesor Jan Błoński, laureat (1968) i późniejszy członek jury, nazwał fundację „jedną z najtrwalszych polskich instytucji kulturalnych”. W 1991 roku Krzysztof Dybciak (laureat z 1981 roku) uznał nagrodę za „jedną z najważniejszych”, pisząc w „Tygodniku Literackim”: *W ostatnich kilkudziesięciu latach uzyskała duży autorytet dlatego, że działała w warunkach niezależności, poza układami politycznymi i kulturalnymi.*

Z właściwą sobie dociekliwością i przenikliwością Jan Zieliński oddaje atmosferę funkcjonowania samej instytucji, wkracza w jej kuluary oraz opisuje, jak postrzegana jest przez osoby z nią związane i postronne. Odwołując się do dziesiątków dokumentów, autor pozwala czytelnikowi wyrobić sobie własne zdanie na jej temat. Prócz corocznych nagród dla młodych twórców, fundacja od czasu do czasu przyznaje nagrody specjalne: za całokształt twórczości, najlepszą książkę, propagowanie polskiej literatury za granicą i za inne zasługi. Wielkim wydarzeniem była nagroda dla Wisławy Szymborskiej za tom *Ludzie na moście*, przyznana w 1990 roku, 6 lat przed Noblem.

Z 1990 rokiem wiążą się epokowe zmiany. Choć posiedzenie jury ma miejsce corocznie w Szwajcarii, wręczenie nagród przeniesiono do Polski. Odbywa się ono na przemian w ambasadzie szwajcarskiej, w Willi Decjusza w Krakowie oraz w zamku Kościelskich w Miłosławiu. Każdej takiej uroczystości towarzyszą spotkania autorskie laureatów z różnych lat, młodszych pisarzy, warsztaty dla uczniów i młodzieży, całonocne celebracje literatury. Zmieniła się też metoda zawiadamiania nagrodzonych. O ile na początku fundacja wysyłała list do ZLP z prośbą o podanie adresu tego czy innego, nawet dość znanego pisarza, o tyle teraz laureaci dostają wiadomość przez komórkę.

Z biegiem czasu można też zaobserwować zmianę w postrzeganiu nagrody przez samych laureatów. Na początku jej akceptacji towarzyszył pewien dyskomfort, wynikający z wątpliwości, jaką wartość może mieć bliżej nieznaną emigracyjną nagrodą przyznawaną przez „amatorów” nienamaszczonych przez krajowe autorytety? Obecnie, kiedy tak upragniona niegdyś decentralizacja i widmo wolnego rynku zmaterializowały się w stopniu przechodzącym wszelkie oczekiwania, nagroda zyskała większe znaczenie. Jan Zieliński, przytaczając opinię Przemysława Czaplńskiego, świetnego krytyka i teoretyka, laureata z 1998 roku, pisze: *Jury (...) włączyło się, zdaniem Czaplńskiego, w dialog z kulturą masową, a proponując dzieła trudne, nie ulegając rynkowej koniunkturze zachowało własne oblicze.*

Trzeba mieć nadzieję, że nowy „punkt siedzenia” nie wpłynie zanedo na zawężenie spojrzenia – na przykład wśród nazwisk laureatów zapraszanych na zbiorowe spotkania nie widziałam ani jednego należącego do pisarzy emigracyjnych. Nawet jeżeli impreza odbywała się w miejscach ich zamieszkania.

Prestiż nagrody umacnia się z każdym rokiem, o czym świadczą nie tylko zamieszczone w tekście Jana Zielińskiego (obecnie także jurora) oświadczenia

znakomitych krytyków, ale jeszcze bardziej może przytoczone pastisze młodych pisarzy. Sama książka jest doskonałą lekturą tak samo dla specjalistów przy biurku, jak i dla „zwykłych zjadaczy chleba” – do poduszki. Lista członków Rady Fundacji i Jury Nagrody Kościelskich, a także lista laureatów wieńczy część historyczną tomu, mistrzowsko opracowaną przez Jana Zielińskiego.

Tekst uzupełniony został licznymi reprodukcjami dokumentów oraz drzewem genealogicznym rodu (od zmarłego po 1123 roku Wojsława do wdowy po Władysławie Kościelskim, zmarłej w 2007 roku). Kilkadziesiąt fotografii, w tym wiele unikalnych, wzbogaca tę niezwykłą publikację. Wzbogaca, ale nie wyczerpuje, bowiem na samym końcu czeka czytelnika jeszcze jedna niespodzianka – *Aneks* z tekstami Jerzego Pluty, Jerzego Pilcha i Antoniego Libery. Indeks nazwisk – jak zwykle – pomaga w lokalizacji autorów i ich wypowiedzi (przy następnym wydaniu do nazwiska Barbary Toporskiej dodać należy s. 130).

Tom współfinansowany przez Fondation Jan Michalski pour l'Écriture et la Littérature, Fondation Koscielski w Genewie oraz Ambasadę RP w Szwajcarii opublikowany został przez Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas w Krakowie z właściwym temu wydawnictwu profesjonalizmem i elegancją.

O czym donosi
Anna Frajlich
(laureatka z 1981 roku)

Wojciech Klas, Jan Zieliński: *Kościelscy. Ród, Fundacja, Nagroda*. Universitas, Kraków 2011, ss. 334.

EDYTA ANTONIAK-KIEDOS

WILEŃSKIE HORYZONTY MIŁOSZA

Czy po Roku Miłosa, gdy ukazało się co najmniej kilka książek o życiu i twórczości noblisty, kilkadziesiąt artykułów, szkiców, omówień, wspomnień i wywiadów, można jeszcze powiedzieć o nim coś ciekawego? Czy można dodać coś, co nie będzie powielaniem już zapisanych kart? Co zabrzmiałoby oryginalnie i ciekawie? Próbuje to zrobić Anna Szawerna-Dyrszka. Autorka raczej mało znana poza środowiskiem akademickim w książce *Bliższe i dalsze okolice Miłosa. Szkice* przedstawia to, co w miłoszologii jeszcze słabo omówione, zapoznane albo uznawane za marginalne. Na zbiór składają się pierwodruki oraz poprawione i uzupełnione teksty, które funkcjonowały dotąd w rozproszeniu.

Anna Szawerna-Dyrszka zawsze trzymała się z dala od wielkich nazwisk, pisała o poetach interesujących, zapewniających intelektualną przygodę, ale nie mainstreamowych. Jako motto do jednej z książek wybrała pytanie Miłosa, które w pewnym sensie wyjaśnia jej wybór: *Dlaczego, zapytam, przedmiotem historii literatury jest zawsze sukces, nigdy porażka? Czyż porażka nie uczy o wiele więcej?* Z tego zapewne powodu badaczka w swych licznych szkicach naukowych i esejistycznych upominała się między innymi o zapomnianego poetę Skamandra – Zygmunta Karskiego lub zajmowała się poezją Jerzego Niemojowskiego. Ponadto na podstawie doktoratu opublikowała interesującą książkę pt. *Doświadczenie czasu: o poezji Wacława Iwaniuka* (2000), a później studium *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów* (2007). Ta ostatnia rozprawa stanowi zarazem ważny punkt odniesienia w stosunku do najnowszego tomu. Wiedza zdobyta w czasie pracy nad książką o przyjacielu Miłosa z czasów studenckich – słynnym wówczas Dorku-Amorku – pozwoliła autorce pójść o krok dalej i zająć się osobą noblisty, jego inspiracjami, obsesjami, a także nakreślić pełniejszy obraz wileńskiego okresu życia i twórczości poety. Dzieciństwu i młodości Miłosa

w perspektywie splatającego się z nimi dzieła przyglądano się już wcześniej wiele razy, ale Szawerna-Dyrszka poszerzyła ogląd o kwestie tak nietypowe, jak tropy leśne czy domowa hodowla trytonów.

Badaczka zrywa z konwencjonalnym dyskursem akademickim i bez nadmiaru przypisów oraz odwołań buduje żywą i przystępną narrację. Z różnych publikacji zbiera Miłoszowe wypowiedzi, pozwala jakby samemu poecie rozjaśniać nachodzące czytelników wątpliwości. Warto zaznaczyć, że sztuką jest umiejętność skondensowania zdobytej wiedzy do rozmiarów szkicu, który potrafi wciągnąć przeciętnego, acz zorientowanego odbiorcę. Poza tym pisanie o Miłoszu bez powoływania się (poza koniecznymi wyjątkami) na słowa historyków i krytyków literatury wymaga odwagi – dla wielu niezapośredniczony powrót do utworów noblisty wydaje się już niemożliwy. Szawerna-Dyrszka odkłada na bok komentarze innych, stara się spoglądać na *Dolinę Issy* czy *Rodzinną Europę*, jakby dopiero się ukazały. Aby zrozumieć Miłosza i jego wielkość, pochyla się nad tym, co najmniejsze – zbiera okruszki i drobinki, wykorzystuje metodę podobną do tej, którą w *Małym Mickiewiczu* zastosował Aleksander Nawarecki (nazwałabym ją „poszukiwaniami mikrologicznymi”). Paralela między wieszczem romantycznym a współczesnym jest szczególnie widoczna, gdy uwzględnimy kwestię robaków – dla jednego stanowiły łącznik między światem widzialnym a niewidzialnym, dla drugiego w skali mikro obrazowały sprawy wagi makro.

Zamiast wstępu autorka dokonuje przeglądu wszystkich ważniejszych wydarzeń związanych z obchodami Roku Miłosza. Są wśród nich premiery dawno oczekiwanych książek (nie tylko obszernej biografii napisanej przez Andrzeja Franaszka czy ukazującego liczne oblicza noblisty zbioru *Z Miłoszem* Aleksandra Fiuta), tematyczne wydania czasopism, konferencje i sesje naukowe oraz festiwale.

Bliższe i dalsze okolice Miłosza składają się z dwóch zasadniczych części, z których pierwsza pozwala zapoznać się z mikrokosmosem noblisty, druga zaś rozszerza spojrzenie na kwestie środowiska, w jakim dojrzewała wrażliwość poety, kształtowały się jego poglądy i gusta. Autorka rozpoczyna historię Miłosza, jakby wzorując się na Genesis: „na początku był więc las”. Obcowanie z przyrodą, dni spędzone na beztróskim hasaniu po łąkach i borach wpłynęły zapewne na żywotność pisarza, ale nade wszystko rozbudziły jego wyobraźnię, skierowały myśli w stronę natury, o której w jednym z ostatnich wierszy napisze: *Kochałem się w tobie, Naturo, aż zrozumiałem kim jesteś*. Stwierdzenie, że życie zatacza krąg, by wrócić do punktu wyjścia, samo się nasuwa. Tym bardziej że następny szkic Szawerna-Dyrszka poświęciła właśnie tematowi powrotów.

Autorka *Bliższych i dalszych okolic Miłosza* pokazuje w następujących po sobie rozdziałach, jak bunt poety się „ustatecznia” (użyjmy określenia Grochowiaka). Spory o narodowe piarstwo Henryka Sienkiewicza, polemiki awangardzistów o poezję czystą czy międzysłowie nie przeminęły, ale złagodniały. W tekstach badaczki Miłosz to indywidualista, który nie może tworzyć bez innych, bez wchodzenia z nimi w interakcje, czasem przyjacielskie, czasem wręcz odwrotnie. Jako specjalistka od żagarystów Szawerna-Dyrszka najlepiej czuje się w rozważaniach dotyczących socjologii literatury, gdy opowiada o konspiracyjnej grupie Pet (czasy gimnazjalne) i Akademickim Klubie Włóczęgów Wileńskich, które były niejako „zabawą” przed poważną twórczością literacką Miłosza, Bujnickiego, Zagórskiego, Maślińskiego, Jędrzychowskiego i innych. Tej „zabawie” towarzyszy też wzorowana na Filomatach „pochwała mleka” jako ulubionego napoju młodych wędrowców. Autorka wyłuskuje powinowactwa między młodzieżą czasów Tomasza Zana i Czesława Miłosza, by w kontekście „motywów pijanych” ukazać Miłoszowy stosunek do alkoholu i bachanaliów. Okolice Miłosza to nie tylko radość i beztróskość, ale także śmiech splatający się z przeczcuciem katastrofy. Autorka polemizuje jednak ze stereotypami nagromadzonymi wokół Żagarów, pokazując,

że mimo społecznego zaangażowania młodych poetów humor ich nie opuszczał. W coraz cięższych czasach sublimowali jego pokłady w satyrze, a śmiech stawał się przeciwwagą „grozy historii”.

Ostatni szkic wyjawia, dlaczego Czesław Miłosz stał się autorce na tyle bliski, że postanowiła poświęcić mu książkę. Wybitny poeta stoi po prostu na straży pamięci o Teodorze Bujnickim, który, choć ważny i ceniony, dziś wspominany jest praktycznie jedynie jako element „tła” wileńskiego okresu życia noblisty. Wychodząc od Miłoszowego pytania, wracamy znów do poezji niedocenionej, a godnej uwagi. Anna Szawerna-Dyrszka nie porzuca więc swojej historycznoliterackiej zasady – pisać o tych za dużych na zapomnienie, za małych na pomniki.

Na koniec odnotować trzeba interesujący pomysł pojawiający się na marginesie jednego ze szkiców, a dotyczący stworzenia słownika czy może raczej encyklopedii Miłosza. Jak się jednak zdaje, na tego typu publikację przyjdzie czas dopiero przy okazji kolejnej rocznicy...

Anna Szawerna-Dyrszka: *Bliższe i dalsze okolice Miłosza. Szkice*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2011, ss. 140.

ANDRZEJ GOWORSKI

NOLI TURBARE CIRCULOS MEOS

Książka Janusza Misiewicza *Ciało czasu. Esej o teatrze* jest zarówno tekstem eseistycznym, o czym świadczy sam tytuł, jak i swego rodzaju wykładem naukowym. Za pierwszym zaszeregowaniem gatunkowym przemawiają liczne sformułowania, które bezpośrednio wskazują na subiektywny charakter wywodu. Symbolicznie reprezentuje je sentencja „de gustibus...”, zamykająca krótki tekst pełniący funkcję słowa odautorskiego. Ponadto Misiewicz nie „wygładza” swych oryginalnych poglądów. Jest polemiczny i często dąży do intelektualnej konfrontacji z koncepcjami stworzonymi przez autorytety z dziedziny teatrologii i filozofii. Bywa również ironiczny – ironia wzbogaca tekst o cechy właściwe dla żywej dyskusji, dzięki czemu jeszcze bardziej zbliża go do kanonicznego eseju. Autor, jako doświadczony dydaktyk akademicki, posiłkuje się także konwencją wykładu naukowego. Gęsta od faktów materia została w książce uporządkowana z myślą o czytelniku. Zapewne dlatego Misiewicz z konsekwencją właściwą profesorowi polonistyki opatruje prezentowane koncepcje teatrologiczne przykładami z historii teatru. Gdy zaś wymaga tego jasność wywodu, wraca do zawitych kwestii i naświetla je jeszcze raz. W tych fragmentach lekkość dyskursu ustępuje miejsca chęci bycia właściwie zrozumianym.

Refleksja teatrologiczna podlegała w ostatnich dziesięcioleciach licznym fluktuacjom na skutek zachodzących w humanistyce przewartościowań. Obecnie – jak pisze w nocie zamieszczonej na okładce *Ciała czasu* Janusz Degler – prym w dyskusji wiodą badacze zajmujący się aspektami społecznymi i psychologicznymi teatru. Książka Misiewicza, gdy spojrzy się na nią z perspektywy trendów obowiązujących we współczesnej krytyce i naukowej refleksji teatralnej, w pełni zasługuje na miano przewrotnej. Autor świadomie staje po stronie niemodnej estetyki i swego rodzaju konserwatywnej ontologii teatralnej. Odcina się od „historycznej nad-ekspresji niektórych współczesnych eksperymentatorów”¹, odwołuje się przede wszystkim do tekstów kanonicznych: tragedii greckich i dramatów Szekspira, natomiast podłożem teoretycznym swych rozważań czyni koncepcje Arystotelesa, Hegla i Witkacego. Autor *Ciała czasu* nie kwestionuje zjawisk ponowoczesnych w teatrze ani nie polemizuje z nimi. Z mainstreamowymi trendami

¹ Sformułowanie „historyczna nad-ekspresja” zdaje się bezpośrednio odnosić do prac parateatralnych Jerzego Grotowskiego i jego naśladowców.

rozprawia się jak eseista, a nie jak badacz – wyrzuca je poza nawias swojej refleksji². Ten gest wykluczenia mógłby sprowadzić na książkę niebezzasadne skądinąd zarzuty. Gdyby Misiewicz za jedyny punkt odniesienia przyjął konwencję stricte naukową, niezycieli krytycy nie podjęliby zapewne polemiki z jego tezami, lecz zdyskredytowaliby tekst u podstaw, piętnując wybór materiału i narzędzi badawczych (notabene argumentacja zaprezentowana w *Ciele czasu* zgodna jest z logiką wyводу naukowego). Jednak dzięki zastosowaniu konwencji eseistycznej autor odebrał potencjalnym oponentom podstawy do wysuwania tego typu oskarżeń.

Tak oto okopawszy się na stworzonym przez siebie teatrologicznym stanowisku, Misiewicz zadaje niewygodne i nieczęsto współcześnie stawiane pytania: czym jest teatr i jaka jest w teatrze rola aktora? Próba odpowiedzi determinuje kształt tekstu. Refleksjom nad istotą teatru autor poświęcił dwa rozdziały (każdy innemu aspektowi), a roli aktora – trzeci, zamykający książkę. Triadyczna kompozycja została zainspirowana kwestią wypowiedzianą przez Hamleta. Książę duński w drugiej scenie III aktu dramatu poucza aktorów, jak mają wystawić przygotowaną przez niego sztukę. Mówi o idealnym teatrze między innymi jako o „postaci czasu”, „zwierciadle natury”, a złego aktora określa mianem „draba w peruce”. Te trzy Szekspirowskie metafory Misiewicz zamierza rozszyfrować, gdyż – jak stwierdza – kryją się w nich odpowiedzi na postawione przez niego pytania.

Taktyka zadawania uszczegółwiających pytań i rozszyfrowywania znaczeń tropów stylistycznych nasuwa skojarzenia z hermeneutyką. W szczególności zaś figuralny proces myślenia, owe kolistości i spiralności wnioskowania (drażnienie zagadnienia, odpuszczanie, ponowne powracanie do problemu i naświetlanie go z innej strony), pozwalają ustanowić analogię z kołem hermeneutycznym, czyli techniką „głębinowego” poszukiwania znaczeń, stosowaną między innymi przez Heideggera i Gadamera. Kwestia metodologii przyjętej przez autora ma poważne konsekwencje. Zakładając bowiem, że wykazuje ona podobieństwa z koncepcjami hermeneutycznymi, możemy zaryzykować tezę, iż istota teatru zdaniem Misiewicza nie podlega zmianom. Innymi słowy – jest ona niezależna od podmiotu poznającego. Dowodem pośrednim mogą być rozważania autora dotyczące postępu w dramaturgii. Misiewicz uważa, że *istotna wartość utworów nie zależy od tego, w jakiej fazie historycznej powstały, a późniejsze nie są ani trochę bardziej cenne niż wcześniejsze*. Uogólniając, należałoby zatem stwierdzić, że autor zakłada istnienie zespołu uniwersalnych cech definiujących teatr niezależnie od miejsca i czasu. Takie stwierdzenie nie może nie zaintrygować badaczy domen Melpomeny i Terpsychory. Z jednej strony wzburzy ono krew zwolennikom teatralnych eksperymentów prowadzonych w ostatnich dziesięcioleciach, którzy np. w aktywizacji widzów dostrzegają przybliżanie się do istoty misterium teatru, z drugiej zaś – będzie wodą na młyn dla radykalnych konserwatystów niewierzących w rozwój dramaturgii i głoszących obce Misiewiczowi tezy o postępującej degeneracji sztuki. Przemyslenia autora *Ciała czasu* są odległe od obu stanowisk – jego koncepcje należałoby raczej określić mianem własnych, wsobnych i oryginalnych. Niemniej niektóre pojawiające się w książce stwierdzenia wskazują na to, że Misiewiczowi bliższy jest klasycyzm niż „barbarzyńska” awangarda – dociekania nad istotą teatru prowadzą go do uwag na temat architektonicznej przestrzeni teatralnej, czyli antycznego theatrum: *Umiejscowiony poza siedzibami ludzkimi i wyzyskujący w maksymalny sposób możliwości, jakie stwarzała górska przyroda, teatr grecki stanowił w jakiś niepojęty sposób wcielenie ideału pitagorejskiego, doskonałej formy estetycznej o ściśle geometrycznym, a przy tym wybitnie metafizycznym charakterze. Po dziś dzień ten teatr stanowi niedościgłe połączenie piękna, prostoty i funkcjonalności, z którym nie mogą się równać żadne osiągnięcia architektury teatralnej późniejszych czasów*.

² Wymowne wykluczenie, wyrażone przywołanym „de gustibus...”, może nasuwać skojarzenia ze słynną literacką ekskluzją kopisty Bartlebygo: „wolałbym nie” („I would prefer not to”).

Mimo spójnej argumentacji nie sposób oprzeć się przeświadczeniu, że u podłoża tego rozstrzygającego sądu leży subiektywne upodobania. I o ile wspomnianą ekskluzję ponowoczesności można zasadnie rozważać w kategoriach gestu retorycznego, o tyle najbardziej prawdopodobną przyczyną odrzucenia współczesnego wzorca architektury teatralnej, którego wcieleniem jest np. opera w Sydney (1973 r.), na rzecz tego reprezentowanego przez konstrukcje w Efezie (II w p.n.e.) są klasyczne preferencje estetyczne autora.

Czym zatem według Misiewicza jest teatr? Autor *Ciała czasu* rozpoczyna od stwierdzenia faktu oczywistego – na planie najbardziej ogólnym jest sztuką. Konstatacja ta stanowi wstęp do szczegółowej analizy o charakterze estetycznym. Badacz śledzi różnice między poszczególnymi przejawami działalności artystycznej, uwzględniając materię i sposób przekazu właściwe tradycyjnym dyscyplinom sztuki³. Poglądowe, nieomal naukowe rozważania autor znów przełamuje eseistycznie, prezentując wybrane teorie estetyczne i filozoficzne. Za Heglem stwierdza, że sztuka to „zmysłowe przeświecanie idei”. Tezę tę opatrjuje licznymi komentarzami, wśród których szczególnie ważne i godne zapamiętania są te dotyczące muzyki. Misiewicz naświetla z wielu stron koncepcje niemieckiego romantyka, a tok prowadzonego wywodu znów przywodzi na myśl hermeneutyczne koło. Hegłowska definicja sztuki jako „związku między jakościami metafizycznymi a formą artystyczną”, staje się osią dalszych roztrząsań teatrológicznych. Kolejnym zadaniem, które stawia przed sobą autor *Ciała czasu*, jest wybór metodologicznych narzędzi pozwalających skonkretyzować pojęcie „jakości metafizycznych”. Badacz rozważa możliwość skorzystania z pomysłów Ingardena bądź Witkacego: *W dwudziestym wieku mówi się o tym, co metafizyczne w sztuce albo jako o jakościach – tzn. kwalifikacjach dzieła (Ingarden), albo jako o szczególnych przeżyciach (Witkacy). Nie wdając się w szczegółowe rozważania ich propozycji, muszę stwierdzić, że ani jedna, ani druga, nie wydają się wyjaśniać metafizycznych aspektów dzieła sztuki.*

Misiewicz we właściwy sobie – dyskursywny, polemiczny i eseistyczny – sposób uznaje obie propozycje za nieadekwatne. Jedynym wyjściem okazuje się powrót do zamierzchłej, leżącej u podwalin europejskiej kultury, nieomal geometrycznej koncepcji pitagorejskiej, czyli metafizycznego postrzegania sztuki jako kosmosu/ładu i harmonii. Teatr z tej perspektywy stanowi „prawdziwą syntezę sztuk” – *jednoczy w sobie jakości architektoniczne, rzeźbiarskie, muzyczne, poetyckie, ze sprawnościami, które tworzą fenomen gry aktorskiej.* Zbliżając się ku finałowi swych dociekań, Misiewicz przywołuje Arystotelesowskie przemyślenia dotyczące akcji w dziele dramatycznym, które leży u podstaw przeprowadzonego przez Stagirytę podziału na utwory tragiczne i komediowe. Ponowne odwołanie do antycznego dziedzictwa, tym razem pogłębione i uwspółcześnione dzięki inspiracjom płynącym z dwudziestowiecznego namysłu nad estetyką, pozwala Misiewiczowi dokonać nieoczekiwanej konstatacji. Autor uwypukla kategorię dziania się, co umożliwia mu udzielenie odpowiedzi na pytania o istotę sztuki dramatycznej i rolę aktora. Rozwiązanie kryje się w metaforze „nieczynnego teatru”: *Nieczynny teatr. Nieczynny chwilowo czy już od dłuższego czasu. Bezruch i pustka sąsiadują w nim z utajoną, choć stale obecną energią. (...) Teatr, w którym się nie gra, kryje w sobie przecież potencjalność rozmaitych projektów artystycznych, które w każdym dowolnym momencie mogłyby doczekać się realizacji. Jest on właśnie (jako miejsce akcji) czystą możliwością przyszłych realnych wypełnień.*

Co należy przez to rozumieć? Dlaczego potencjał drzemący zarówno w niewystawionej sztuce, jak i w samej świątyni muz tragedii i komedii stanowić ma o istocie teatru? Zagadkowa odpowiedź staje się bardziej zrozumiała, gdy możliwość „stawania się” potraktować jako spoiwo łączące poszczególne składniki

³ Sztuki performance, jak się zdaje, autor zalicza do teatru; w swoich rozważaniach nie wspomina jednak nic o sztukach wideo oraz o całej dziedzinie designu, które współcześnie uzyskały status przedmiotów kursowych, wykładanych w akademii sztuk pięknych i w instytutach historii sztuki.

dzieła teatralnego. Misiewicz akcentuje odrębność tej dyscypliny sztuki i kreśli jej granice opierając się na dokonaniach wielkich tragików greckich i Szekspira. Możliwe do wyodrębnienia z owych dzieł elementy konstytuujące teatr (np. sposoby budowania akcji, ale też sama tragiczność czy komiczność bądź prawidła gry aktorskiej) ze swoistego „pozasztu” wyłaniają się właśnie dzięki charakteryzującej je potencjalności. Tę teatralną dwoistość bezruchu i działania, określoną przez autora mianem „nieczynnego teatru”, najlepiej dostrzec można w konstrukcji aktora, który jest zarówno kontemplującym podmiotem sztuki teatralnej, jak i przedmiotem, dzięki czemu całość zasługuje na miano przedstawienia. Jakże warunki zatem powinna spełniać nowo powstała sztuka teatralna? Jak się wydaje, według Misiewicza oryginalna koncepcja dramaturga musi zostać wkomponowana w ramy określone przez ponadczasowe oraz obiektywnie ustalone zasady. Warto z uwagą przyrzeć się tej propozycji.

Zainteresowanie budzą także wątki pojawiające się niejako na marginesie zasadniczych rozważań zawartych w książce oraz nawiązania do szeroko rozumianego dorobku kultury światowej. Erudycyjne passusy poświęcone chińskiemu malarstwu czy też japońskiemu teatrowi Nō ułatwiają zrozumienie przemyśleń autora. Przykład dotyczący roli fatalizmu w kulturze, choć dla samego wywodu teatrologicznego Misiewicza drugoplanowy, wart jest szczególnej uwagi ze względu na interdyscyplinarny charakter. Badacz za Arystotelesem analizuje rolę akcji w antycznych gatunkach teatralnych. Stwierdza, że postacie w komediach mają swobodę działania. Ich wolność gwarantowana jest przez zakorzenienie w teraźniejszości, natomiast symbolizowani przez Edypa bohaterowie tragedii zdeterminowani są własnymi czynami bądź działaniami swych przodków. Misiewicz dostrzega w tym jeden z wyznaczników antycznego światopoglądu. Z inną sytuacją mamy do czynienia w Biblii – w *Ewangelii św. Jana* uczniowie Jezusa na widok napotkanego ślepcę pytają swego nauczyciela o przyczynę kalectwa nieszczęśnika. Chcą wiedzieć, czy chorobę sprowadziły na niego jego własne przewinienia, czy może grzechy przodków. Odpowiedź Jezusa, że właściwych powodów ułomności człowieka należy szukać w sposobie „objawiania się spraw Bożych”, stanowi przykład zerwania z fatalizmem antycznym i świadczy o tworzeniu się współczesnych kanonów myślenia judeochrześcijańskiego.

Archimedes został zabity przez Rzymian podczas walk o Syrakuzy w 212 roku p.n.e. Jak głosi legenda, jego ostatnie słowa wypowiedziane do oprawcy miały brzmieć „noli turbare circulos meos” („nie psuj moich kół”). Sytuacja ta może stanowić niemal paraboliczną ilustrację postępowania autora *Ciała czasu*. Z jednej strony koncepcje Misiewicza łatwo uznać za anachroniczne. Ukryte, aczkolwiek niezmiernie wyraziste gloryfikowanie dramatów Szekspira oraz dramaturgii antycznej w obliczu kryzysu klasycznej estetyki po II wojnie światowej wydaje się co najmniej zastanawiające. I podobnie jak postawa Archimedesa, który porzuciwszy prace inżynierskie przy obronie Syrakuz, zajął się kreśleniem kół, mogłoby zostać ocenione jako pod pewnym względem egocentryczne i idealistyczne. Z drugiej jednak strony poglądy Misiewicza, będące efektem wiary w stałość kategorii estetycznych i poparte przekonaniem o celowości naukowego wnioskowania, wpisują się w nurt refleksji humanistycznej, która budzi szacunek i – co ważniejsze w przypadku tej dyscypliny – prowokuje do dyskusji. Patronem autora *Eseju o teatrze* jest tu również Archimedes, tym razem postrzegany jako nonkonformista i obrońca wyższych idei filozoficznych.

Prozaicy, prozaicy...

EDYTA IGNATIUK

SYLWA POGRANICZA

Tylko niech pan pisze tak jak Chopin komponował: prosto, jakby od niechcenia, ale zarazem finezyjnie, zwiewnie, muskając papier piórem tak jak on palcami klawiaturę. On też dużo brał z ludu... Niech pan pisze nokturny, etiudy, impresje – takie byle co, ale żeby miało niebiańską formę (s. 142). Te słowa jednego z bohaterów doskonale ilustrują zasadę konstrukcyjną książki Adama Wiesława Kulika. Czas *hieny* to zbiór kilkudziesięciu tekstów prozatorskich, które można podzielić na dwie grupy: te dotyczące wsi Królewski Dwór, jej historii, współczesności, życia mieszkańców (na przykład: *Moskwa, Kabaret, Jaśko Biznesmen, Głosowanie*) oraz te opowiadające o plenerze malarskim, który odbywa się w miejscowej szkole (*Plener I, Plener II, Schizma, cytoplazma, Kwirywał*). Punktem wspólnym wszystkich historii jest miejsce akcji – wspomniana podzamojska wieś. Książka przypomina sylwę – składa się z impresji, miniatur, klasycznych opowiadań, fikcyjnych listów i fragmentów pamiętników. Poszczególne teksty nie są ze sobą ściśle powiązane (czasem pojawiają się ci sami bohaterowie lub wcześniej sygnalizowane problemy). Różnorodna jest też tematyka: od poważnych rozważań filozoficzno-egzystencjalnych, politycznych i historycznych (np. *Rzemienie metafizyki, Zakręt*), przez obrazki obyczajowe (*Głosowanie, Jurczki*), do zabawnych anegdot (*Czysty seks, Indie pod Zamościem*). Dodatek do tekstów stanowią fotografie Feliksa Łukowskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Michała Wronki i Stanisława Gajewskiego – fotografów amatorów, którzy dokumentowali życie zamojskiej wsi od lat 20. po lata 60. XX wieku. Połączenie różnych, z pozoru niepowiązanych elementów tworzy spójny obraz współczesnej przygranicznej prowincji.

Z opowiadań wyłania się obraz wsi, która „popadła w kulturową zapaść” i jeszcze do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku żyła w epoce drewna. Autor prezentuje bogatą galerię postaci: wiejskich pijaków, pomyleńców, mężów zdradzających żony, niewierne kobiety, krętaczy, cwaniaczków itp. Wszyscy spotykają się pod sklepem i oddają ulubionej (a właściwie jedynej) rozrywce – plotkom. Starzy wciąż rozpamiętują wojenną przeszłość, czasy PRL-u, młodszy żyją z dnia na dzień bez nadziei na lepszą przyszłość. A jednak we wsi zamieszkałej przez tę z pozoru ospałą zbiorowość rozgrywiają się dramaty: zbrodnie, miłości i zdrady. W rzeczywistości przeżycia i zachowania bohaterów są naturalne i spontaniczne, wciąż żywa jest wśród nich wiara w świat nadprzyrodzony (diabły, duchy itp.).

Kreślony przez Kulika obraz prowincji daleki jest od konwencjonalnych, sie-lankowych wizji. Autor przytacza szereg anegdot, które opowiedziane zostały językiem autochtonów: barwnym, żywym, zawierającym elementy gwary, momentami wulgarnym i obcesowym. Naturalistyczne opisy pełne są drastycznych, a nawet odrażających szczegółów: *Ciotka Kazika taszczy do domu zaciętego indora. (...) Krew kapie ścięgiem na podwórko (...) potem ciach brzuch i ciepłe jeszcze*

kiszki do wiadra, dla kotów. Żołądek, serce i wątroba z powrotem idą do środka (s. 273). Z pozoru zabawne, nieprawdopodobne historie są jednak w swej istocie dość przynębiające.

Wydarzeniem, które burzy status quo wiejskiej wspólnoty, jest pojawienie się pleneru malarskiego. Obecność artystów budzi początkowo poruszenie: *Wieś spowiła mgiełka oszołomienia: panienki podchodziły pod szkołę, niby niechcący i przypadkiem, zakładały lepsze bluzki, przypadkiem też wypadło im przechodzić pod oknami szkoły ze trzy razy w obie strony. Kawalerka – wiadomo bardziej obcesowa, od razu usiłowała trafić w sedno rzeczy. (...) Ten i ów próbował zagadnąć, postawić piwo, ale miastowe państwo (...) trzymało się na uboczu i preferowało własne towarzystwo* (s. 18). Uczestnicy pleneru – przedstawiciele wojewódzkiego świata artystycznego, którego ambicje artystyczne wychodzą daleko-daleko poza województwo – to z perspektywy autochtonów ludzie „światowi”, przez co interesujący i pociągający. Na próby „zbratania się” przyjezdni patrzą jednak z dystansem – mieszkańcy wsi są dla nich raczej ciekawymi obiektami obserwacji niż partnerami do spotkań towarzyskich. Doskonale ilustruje to opowiadanie *Czysty seks*, w którym malarz Marek Tarnawski podsłuchuje przypadkiem rozmowę telefoniczną dziewczyny ze wsi. Młoda kobieta w dosadny i bardzo bezpośredni sposób mówi o swoich poglądach na sprawy damsko-męskie: *Mój dom jest przybytkiem rodzinnym, trzeba szanować: jesteś kurwa męska. Taka szczerka! Żaden materiał na kajtanie* (s. 249). Malarz stwierdza rozbawiony, że: „Wieś jest cudowna! (...) Pełna cudu!” (s. 250).

Spśród wielu przewijających się w książce postaci na szczególną uwagę zasługują te, które ciężko przyporządkować do jednej z dwóch opisanych przez Kulika grup. Przykładem jest Mietek – z wykształcenia historyk, który po studiach wrócił na wieś i pracuje jako dziennikarz w lokalnych gazetach, co sprawia, że ziomkowie nazywają go, trochę prześmiewczo, „Piśmienny”. To człowiek o szerokich horyzontach myślowych i dużej wiedzy – chce na wsi robić „ważne, nawet mądre rzeczy” (s. 66), nie znajduje jednak zrozumienia tak u sąsiadów, jak i wśród członków swej rodziny. Plener stwarza mu okazję do obcowania z ludźmi rozumiejącymi jego idee, o podobnym poziomie wrażliwości. Środowisko artystyczne początkowo traktuje go z dystansem, jednak z czasem bohater zjednuje sobie sympatię malarza Marka.

Piśmienny jest kimś w rodzaju przewodnika po wsi: doskonale zna jej historię (zglębienie dziejów, nauka to dla niego namiastka „lepszego” świata), rozumie zachodzące procesy społeczne, a także, jako autochton, wiejską mentalność. Co ciekawe, potrafi zachować dystans i trafnie diagnozować bolączki własnej społeczności. Spotkanie z artystami uświadamia mu, że w tym pogrążonym w marazmie środowisku nigdy nie zdoła zrealizować swych marzeń: *Nagle ogarnęło go przerażające poczucie smutku i pustki. Zrozumiał, że jeszcze kilka dni i normalny świat, który niespodziewanie do niego przyszedł, a na który przestał już czekać, skończy się tak nagle, jak się zaczął. Plener zwinnie się, malarze wyjadą i zostanie sam w przerażającej pustce doliny, która jeszcze kilka minut temu wydawała mu się rogiem obfitości* (s. 144).

Inną pozycję zajmuje światowej sławy rzeźbiarz Korzeniewski, który niespodziewanie przyjeżdża na plener (jak się okazuje, odwiedza on po latach rodzinne strony). Jego wizyta wywołuje wśród artystów niemniejsze poruszenie niż to, które we wsi wzbudziła ich obecność. Przybycie Korzeniewskiego zmienia dotychczasową hierarchię – z jego punktu widzenia „województki świat artystyczny” to głęboka prowincja („To prowincja interesuje się polityką?” – dziwi się); nie potrafi zrozumieć antysemickich komentarzy ani obaw Karskiego o tożsamość kulturową pogranicza.

Co ważne, książka Kulika na kwestię „pograniczności” pozwala spojrzeć z wielu perspektyw. W najbardziej dosłownym rozumieniu mowa o przestrzeni

w sąsiedztwie granicy państwowej lub etnicznej, gdzie dochodzi do konfrontacji odmiennych norm kulturowych. Kulik nie stara się budować mitu „ziemi wybranej”, na której w idealnej harmonii współżyją różne narody, wręcz przeciwnie – pokazuje trudne relacje, nierozwiązane do dziś konflikty z przeszłości i problemy z uporządkowaniem pamięci historycznej. Wspomnienia bratobójczych zbrodni polsko-ukraińskich są wciąż żywe w pamięci naocznych świadków, a niezagojone rany rzutują na stosunek do „sąsiadów zza Buga” – nie ma mowy o przyjęciu innego punktu widzenia: *mamy tam kawał wspólnej historii. Oni ciągle myślą, że to tylko nasza historia, do głowy im nie przyjdzie, że sześćset lat życia razem to jednak wspólnota – zła, dobra, ale wspólnota. (...) idziemy razem do nowego świata, ale nie mam zamiaru zapominać. Poza tym, co normalne w cywilizowanym świecie, trzeba zdać rachunek z tego, co się zrobiło. Oni jeszcze go nie zdali* (s. 60).

Z szerokiej perspektywy, popartej wiedzą naukową i wieloletnią obserwacją, patrzy na problemy pogranicza Antoni Karski – autor filmów dokumentalnych, który stwierdza, że *na pograniczu nie ma rzeczy niemożliwych. Tu wszystko się zdarza, od największej zbrodni, po największą ofiarność, od największego lajdactwa po największe uczucie* (s. 309). Reżyser dostrzega też zagrożenia płynące z czynienia wielokulturowości wizytówką i „towarem eksportowym” Lubelszczyzny – według niego za duży nacisk położony na obecność „innych” rodzi zagrożenie utraty własnej tożsamości.

Inny rodzaj „pograniczności” rodzi się na styku stosunków społecznych. Gdy Kulik zestawia dwie grupy: uczestników pleneru i mieszkańców wsi, mamy do czynienia z konfrontacją dwóch systemów wartości, sposobów postrzegania świata. Widać to np. w sposobie, w jaki poszczególni bohaterowie traktują swój rodzinny dom. Malarz Marek Tarnawski mówi, że dom *to jest ogólne poczucie mojego miejsca* (s. 19). Wspomnienia z dzieciństwa wywołują w nim szereg onirycznych skojarzeń – do zapamiętanych ludzi, sytuacji, zapachów artysta podchodzi z sentymentem: *Idzie się tropem wrażeń pierwszych i nieważne są dramaty, które przeżywałeś, jak ci się układało – dobrze czy źle. Ale jak zbudowało się twoje wnętrze. Kiedy poczujesz zapach papierówek, widzisz jak one tworzą wyniosłe attykę na szapie* (s. 22). Zupełnie inny charakter mają wspomnienia starszej wiejskiej kobiety – Ciotki Kaziki. Mówi ona, że: *Dom to jest dom. Żeby była w nim najgorsza bieda, to do domu ciągnie*. Dla niej dzieciństwo łączy się z wojenną traumą, strachem, poczuciem zagrożenia i – najgorszą rzeczą, jaka może spotkać człowieka – opuszczeniem domu. Według kobiety nie ma takiej wartości w życiu, która uzasadniałby dobrowolne porzucenie rodzinnych stron.

Kolejna sfera pograniczna związana jest z relacjami międzypokoleniowymi. Konfrontacja „starych” i „młodych” ujawnia różnice w podejściu do historii (opowiadania: *Zakręt* i *Schizma, cytoplazma, Kwirynał*). Syn Kaziki mówienie o ukraińskich zbrodniach oraz jasny podział na dobrych i złych, jaki stosuje jego matka, traktuje jako przejawy nacjonalizmu. Kobieta odpiera zarzuty: *Nie wymyślaj mi od nacjonalistów, bo ja widziałam ich robotę. Jeżeli mówię, to tylko po to, byś się strzegł. Żeby ich robota nigdy więcej nie była robiona na tej ziemi* (s. 277). Podobne rozbieżności ujawnia happening Marka Tarnawskiego. Artysta odczytuje przed młodymi uczestnikami pleneru przemówienie generała Jaruzelskiego, wygłoszone w momencie wprowadzenia stanu wojennego. Zaskoczenie, z jakim widzowie przyjmują występ (*Nie mów mi, że ktoś to serio pisał, wygłaszał, i ktokolwiek tego serio słuchał. I nie daj Boże jeszcze starał się stosować*, s. 377), jest dowodem, że wydarzenia, które dla starszej generacji nabrały cech przeżycia pokoleniowego, dla młodych są tylko martwymi faktami z podręczników historii.

Ważną rolę w książce Kulika odgrywają popadłe w ruinę, opuszczone wsie – stanowią one dla bohaterów pretekst do rozważań na temat upływu czasu, zmian społecznych, a także tworzą tło dla wątku miłosnego. Ruiny to ponadto wielka metafora rozkładu – tak jak z dawnego okazałego zamku zostały tylko szpalery

drzew i resztki baszty, tak z dawnej naturalnie wielokulturowej wspólnoty pogranicza przetrwały jedynie wzajemne niechęci i sztuczne, zinstytucjonalizowane inicjatywy. W tym kontekście tytuł zbioru brzmi jak diagnoza postawiona przez autora współczesności. *Czas hieny* to – jak mówi w jednym z wywiadów Kulik – *czas myślowego fermentu, w którym zacierane są granice pomiędzy całkiem ostrymi i jednoznacznymi pojęciami*¹.

Adam Wiesław Kulik: *Czas hieny*. Arcana, Kraków 2011, ss. 436.

MAGDALENA GÓRECKA

ŚWIAT Z PUDEŁKA, CZYLI O DOŚWIADCZANIU HISTORII W POSTKULTURZE

W polskiej powieści najnowszej historia coraz częściej wykorzystywana bywa jako pole literackiego eksperymentu lub rekwizitorium atrakcyjnych motywów. Swoboda w traktowaniu historycznego materiału, jak również wyszukane i oryginalne strategie przedstawiania przeszłości idą w parze z niekonwencjonalnymi metodologiami ponowoczesnej historiografii, które, najprościej rzecz ujmując, kontestują klasyczną ideę prawdy i autorytet źródeł, a w konsekwencji zrównują historię z fikcją. Z kolei we współczesnych praktykach kulturowych powszechna mediatyzacja i informatyzacja sprzyja wytwarzaniu rzeczywistości wirtualnych oraz konkurencyjnych wizji świata, a historia staje się wówczas jeszcze jednym spośród wielu imaginariów.

Szczególnie wyrazistym zjawiskiem literackim ostatnich lat jest mariaż historii z fantastyką, przekładający się na obfitą produkcję powieści z gatunku historii alternatywnej. Można przy tym zaobserwować, że najczęściej to właśnie twórcy powieści fantastycznych zmieniają wektor swych zainteresowań i zamiast projektowania przyszłości próbują mierzyć się z przeszłością. Tak jest również w przypadku Łukasza Orbitowskiego, którego najnowsza powieść *Widma* zdecydowanie wyróżnia się na tle dotychczasowego dorobku pisarza, ale także znacznie odbiega od klasycznych realizacji gatunku historii alternatywnej. Podobnie jak niektóre powieści z serii „Zwrotnice czasu” (*Wieczny Grunwald* Szczepana Twardocha, *Miraż* Zbigniewa Wojnarowskiego) czy też utwory Jacka Dukaja (*Lód*) i Andrzeja Barta (*Pociąg do podróży*, *Don Juan raz jeszcze*), *Widma* wychodzą poza schematy i klisze historii alternatywnych, stosując strategie i koncepty ciężące ku estetyce postmodernistycznej.

Orbitowski igrza z historią w sposób spektakularny i odważny – wymazuje z dziejów powstanie warszawskie i mierzy się z legendą Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, „darowując” mu drugie życie w czasach Polski Ludowej. Autor traktuje wydarzenia historyczne na równi z fikcyjną fabułą, a autentyczne postacie jak bohaterów literackich, którym można dopisać „dalsze losy”. Moment, w którym rozchodzą się drogi historii rzeczywistej i alternatywnej, a więc tak zwany punkt dywergencji (point of divergence), przypada w powieści na słynną godzinę W. Za sprawą ingerencji tajemniczego osobnika o nadnaturalnych właściwościach zmienia się przeznaczenie Warszawy i jej mieszkańców. W momencie wybuchu powstania broń zawodzi po obu stronach: karabiny nie strzelają, granaty i bomby nie chcą wybuchnąć. Defekt całego uzbrojenia sprawia, że powstańcom i okupantom przychodzi zmierzyć się na gołe pięści, kije i kamienie. Koncept opiera się zatem na swego rodzaju paradoksie: oto w kulminacyjnym momencie

¹ <http://www.zamosconline.pl/text.php?id=2579&rodz=lud>

nowoczesnej wojny żołnierze muszą zwrócić się ku najbardziej pierwotnym metodom i środkom, przez co powstanie zamienia się w groteskową bijatykę. Tymczasem ciężar prawdziwej bitwy biorą na siebie siły nadprzyrodzone – ponad głowami niczego nieświadomych warszawiaków brutalną walkę toczą ze sobą armie aniołów i diabłów.

Podczas gdy Krzysь zmierza na zbiórkę swojego batalionu, jego ukochana Basia spotyka wspomnianego wcześniej tajemniczego mężczyznę, który prosi ją o przyszłą. Kobieta ma przechować u siebie pewną paczkę, nie wolno jej jednak pod żadnym pozorem otwierać, a jej istnienie musi pozostać sekretem. W zamian za to przez kolejne powojenne lata Basia regularnie znajduje w swoim domu złote monety. 1 sierpnia 1944 roku ukazany został nie tylko z perspektywy Krzysia i Basi, lecz także z punktu widzenia Janka, który jako jedyny dostrzega toczącą się nad Warszawą walkę sił dobra i zła. Brutalnie pobity przez Niemców, później niemal zamęczony w ubeckich więzieniach, popada w chorobę psychiczną i może przeniknąć istotę rzeczy. Z kolei przyjaciel Krzysia i Janka – Wiktor, w dzień powstania wyjeżdża poza miasto, gdzie ratuje z opresji małoletnią Hanię.

Kilkanaście lat później losy wszystkich pięciorga bohaterów krzyżują się. Wiktor, milicjant usiłujący rozwikłać zagadkę „Cudu Dnia Pierwszego”, spotka na swej drodze zarówno szalonego Janka, jak i małżeństwo Baczyńskich oraz kochankę Krzysia – Hanię. Zawile ścieżki życiowe bohaterów i ich osobiste dramaty składają się na obyczajową warstwę powieści, którą Orbitowski kreśli z dużą sugestywnością. Jako że modyfikacja jednego faktu historycznego nie wywołała efektu domina i nie zmieniła zasadniczego biegu dziejów, autor zdaje się zostawiać na boku refleksję historiozoficzną i przez znaczną część książki skupia się na perypetiach bohaterów.

Pierwsze lata Polski Ludowej przedstawione są jako czasy, w których łamią się i komplikują ludzkie losy. Obserwujemy dramat Janka: patriotyczna postawa w czasie powstania i nieugięty charakter czynią go więźniem politycznym i skutkują latami kaźni. Po traumatycznych przeżyciach bohater zupełnie nie potrafi odnaleźć się w rzeczywistości i zaczyna żyć pośród widm. Nieoczekiwane zwroty wydarzeń obracają dawnych przyjaciół przeciw sobie, innym razem sytuacja zmusza ich do niewygodnych sojuszy. Postacie Orbitowskiego są wielowymiarowe, niejednoznaczne. Zwłaszcza Wiktor, początkowo pokazany jako bezwzględny, wykorzystujący swą pozycję milicjanta, w toku akcji nabiera szlachetnych rysów, wielokrotnie stając się wybawcą dla innych bohaterów.

Najbardziej przejmującym wątkiem utworu jest obraz życia nieszczęśliwego małżeństwa – Krzysia i Basi. Egzystencja rodziny Baczyńskich w realiach PRL-u zakrawa na ponury żart historii. Krzysztof nie może odnaleźć się w nowej rzeczywistości, marnuje swój talent pisząc powieści produkcyjne, nie liczy się w środowisku literackim, a winą za swe niepowodzenia obarcza żonę. Basię z kolei męczy niejasne poczucie, że prawdziwe życie skończyło się w 1944 roku, podczas gdy obecne jest tylko marną namiastką, pozbawioną jakiegokolwiek znaczenia i celu. Według niej, jako dzieci wojny nie mogą być szczęśliwi – nie mają do tego prawa, gdyż żyją skradzionym życiem. Krzysь w pewnym momencie wytyka żonie, że umie kochać „tylko pod kulami”: *Czasem sobie myślę, że ty byś tak chciała. Wyciągnęłabyś Hitlera z grobu, razem z czołgiem i grubym Göringiem. Niech znów zadymi w Auschwitz, a Frank wróci na Wawel, byleby Basia miała swoją bajkę strajkę o wspaniałym małżeństwie* (s. 251). Basia ripostuje w równie okrutny sposób: *To ciekawe (...). Bo mnie dla odmiany wydaje się, że zrobilibyś to samo, żeby tylko dopchać się do żłobu. Pobrylować u Literatów, wydawać książki, jeździć na rauty i spotkania po bibliotekach. Nie moja wina, że ci nie wyszło, i weź mi nie wmawiaj, że zostałam z tobą dla sławy. Jesteś nikim Krzysiu, ale ja cię kocham* (s. 251). Zawiedzeni małżonkowie, spragnieni miłości i powodzenia, podsycają wzajemne pretensje i gubią się w swej rozpacz. Dla czytelnika oczywistym tropem inter-

pretacyjnym staje się przekonanie, iż największym dramatem Baczyńskich jest to, że nie zginęli w powstaniu. W rzeczywistości przecież heroiczna śmierć nie tylko stworzyła piękną legendę i zapewniła literacką nieśmiertelność, ale oszczędziła późniejszych rozczarowań i prób charakteru, jakie przyniosły ze sobą nowe czasy.

Czyniąc Baczyńskiego głównym bohaterem powieści, Orbitowski wprowadza pewien rodzaj metadyskursu. *Widma* są zatem także utworem o poecie, o kryzysie twórczym i zaprzepaszczonym talencie, o wrażliwości artysty nieprzystającej do prozy życia, a także o środowisku literackim, podzielonym na nieudaczników i karierowiczów. Do tych ostatnich należy znieawidzony przez Krzysia Tadzio (Gajcy), który świetnie radzi sobie w powojennej rzeczywistości, jest duszą towarzystwa, wśród literatów urasta do rangi idola. Postać Gajcego pojawia się w powieści tylko przez chwilę, ale jest to moment ważny. Efektowny, odnoszący sukcesy Tadzio stanowi przeciwieństwo słabego nieudacznika Krzysia. W naszej rzeczywistości dwaj czołowi przedstawiciele pokolenia Kolumbów dzielą literacką legendę i pośmiertną sławę, w świecie alternatywnym – koleje ich losów rozchodzą się. Symulacja powojennych biografii Baczyńskiego i Gajcego prowokuje do rozważań na temat ewolucji ich twórczości i rozwoju osobowości – procesów przerwanych na skutek przedwczesnej śmierci. Hipotetyczne losy bohaterów, ich wybory i poczynania, wysnute przez autora na bazie deterministycznych i mocno zracjonalizowanych przesłanek, dekonstruują romantyczny wizerunek poetów, zakodowany w świadomości zbiorowej.

Akcja powieści zaczyna nabierać tempa, gdy syn Basi i Krzysia pod nieobecność rodziców znajduje ukrytą pod podłogą tajemniczą paczkę. Staś otwiera pudełko, którego zawartość stanowi komplet figurek-żołnierzyków, i – niczego nieświadomy – rozpoczyna zabawę. Tymczasem w mieście zaczynają dziać się dziwne rzeczy: znikają dzieci, budynki rozpadają się lub nikną niczym fatamorgana, pojawiają się leje po bombach. Warszawa stopniowo pogrąża się w chaosie. Krzys zaczyna tracić zmysły na skutek dziury, która nie wiadomo skąd pojawiła się w jego czaszce, a ciało Basi pokrywa się ranami po skaleczeniach. Są to oczywiste aluzje do okoliczności śmierci Baczyńskich w rzeczywistości. Na skutek otworzenia „puszki Pandory” warszawiaków dosięga odroczone na kilkanaście lat zagłada. Czasoprzestrzeń zakrzywia się, płaszczyzny historii realnej i alternatywnej nakładają się na siebie, a status ontologiczny postaci ulega zachwianiu. Tę podwójność rzeczywistości od samego początku odczuwa Janek. Już od dnia powstania, tam gdzie wszyscy widzą niezniszczoną przedwojenną zabudowę miasta, bohater obserwuje zgłiszczca i ruiny, a większość napotkanych na swej drodze ludzi postrzega jako chodzące trupy. Autor wykorzystuje tu częsty w historiach alternatywnych chwyt, polegający na wyposażeniu jednej z postaci w wiedzę na temat istnienia innego, równoległego scenariusza historii, który jest de facto wersją prawdziwą (taki zabieg znajdziemy u klasyka gatunku Phillipa K. Dicka w *Człowieku z Wysokiego Zamku*).

Bohaterowie stopniowo orientują się, że przestrzeń Warszawy od dłuższego czasu jest wyizolowana, choć wcześniej tego nie zauważyli. Egzystują w swoistym mikrokosmosie, nie mając żadnej wiedzy na temat tego, co dzieje się na świecie. Dopiero niemożność ucieczki z rozpadającego się miasta uświadamia im tę sytuację. Wiktor, prowadząc śledztwo w sprawie „Cudu Dnia Pierwszego”, wpada na trop tajemniczego mężczyzny i trafia do miejsca, gdzie przechowywane są inne paczki, podobne do tej, którą kiedyś otrzymała Basia. Milicjant dowiadyuje się, że są w nich ukryte różne scenariusze dziejów, a rzeczywistość, w której się znajduje, jest tylko jednym z wielu pudełek...

Wydaje się, że poprzez wprowadzenie tego zaskakującego konceptu autor czyni tematem powieści sam proces pisania historii alternatywnych, który zasadza się na wyborze dowolnego scenariusza. Świat z pudełka jest eksperymentem, żartem spletanym przez nieznanne siły, zabawą figurkami, podobnie jak powieść

jest polem symulacji, grą różnymi porządkami i postaciami. *Widma* to typowo postmodernistyczna hybryda, utwór, w którym historia miesza się z fantazją, wzniosłość z wulgarnością, komedia z horrorem, oryginalność z cytatem. Już sam tytuł zapowiada, że światem powieści rządzi intertekstualny impuls. W drugiej części fabuły, gdy przeznaczenie dogania Warszawę i jej mieszkańców, obserwujemy isticie apokaliptyczne, makabryczne sceny, które odpowiadają obrazom ze słynnego poematu Gajcego. Próba zabójstwa Bieruta i rozterki Janka u progu sypialni w wyraźny sposób nawiązują do sceny zamachu na cara z *Kordiana*. Narracja z jednej strony poprzetykana jest fragmentami wierszy Baczyńskiego, z drugiej – pojawiają się motywy typowe dla popkultury (żywe trupy, ubeckie „archiwum X” itp.).

Widma są w dużej mierze eksperymentem estetycznym, próbą zmierzenia się z materią i środkami literatury, a także grą z reprezentacją historyczną. Warto zadać pytanie, w jaki sposób powieściowy Krzysz z drugiej części utworu może stanowić odbicie swego autentycznego odpowiednika, skoro trzydziestokilkuletni Baczyński de facto nigdy nie istniał? Kim jest Gajcy tworzący w PRL-u? Jakim miastem jest powojenna Warszawa bez swej największej ofiary? Rzeczywistość przedstawiona w powieści to świat widm, iluzja, ułudka. Wraz z rozwojem fabuły ów świat się rozpada, odsłaniając prawdę. Celem utworu nie jest zatem kontestacja historii i stworzenie konkurencyjnych, lepszych scenariuszy, ale raczej legitymizacja rzeczywistej wersji dziejów, przyznanie, że sprawy nie mogły potoczyć się inaczej. Świadczy o tym klamra powieści: scena spotkania dwojga bohaterów nad brzegiem strumienia, który w drugiej odsłonie płynie w przeciwnym kierunku, niejako zwracając historię na właściwe tory.

Widma odczytywać można na różnych płaszczyznach: jako głos w toczącej się współcześnie dyskusji na temat znaczenia i słuszności powstania warszawskiego, jako powieść o ludziach zagubionych w meandrach trudnej historii czy wreszcie jako postmodernistyczną grę z literaturą i historią na metatekstowym poziomie. Na pewno jednak powieść Łukasza Orbitowskiego wpisuje się w modną ostatnio tendencję do zwracania się ku przeszłości i szukania nowych sposobów jej konceptualizacji. Zaskakujące, że w tej postmodernistycznej papce udało się autorowi przemycić wiele cennych myśli. W utworze, w którym mieści się niemal wszystko (brakuje chyba tylko kosmitów), głównym tematem i najważniejszym wyzwaniem pozostaje historia. Nieprzypadkowo na jednej z ostatnich kart powieści pada stwierdzenie: *Prawdą jest tylko to, co utracone, i dlatego ludzie nie mogą jej znaleźć. Szukają przed sobą, wokół siebie, a należy spojrzeć wstecz. Na to, czego już nie ma* (ss. 610-611).

Łukasz Orbitowski: *Widma*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, ss. 620.

MARCIN KLIMOWICZ

W ŻELAZNYM UŚCISKU

W najnowszej powieści Marek Sołtysik zdaje się wprost dotykać problemu, który, choć dotąd nienazwany, stale pojawiał się w jego prozatorskiej twórczości. Weźmy pod uwagę chociażby jedną z ostatnich książek: *Czułość i podniecenie*. Można założyć, że niezorientowany czytelnik, sądząc po samym tytule, od razu zakwalifikuje powieść Sołtysika jako tanie romansidło. Choć to jeszcze nie wystarczy, by przypisywać autorowi obsesję na punkcie kiczu, niemniej wciąganie czytelnika do specyficznej gry, prowokowanie go, stałe oscylowanie wokół kiczowości pozwalają sądzić, że Sołtysik jest na tę kwestię szczególnie wyczulony.

Osią fabularną *Mocnych ramion pani Kicz* są splatające się losy Henryka Wiślińskiego i Teresy Modzickiej, ukazane na fali antysemitki nagonki 1968 roku. On, z jednej strony popularny pisarz, redaktor pisma literackiego, z drugiej jednak – osobnik niepewny politycznie, w dodatku skrywający swą żydowską tożsamość. Ona – młodsza od niego o kilkanaście lat sprzątaczką mieszkająca kątem u pracodawcy, a jednocześnie władająca kilkoma językami erudytką, tzw. „była ziemianka”. W tle cały zastęp postaci – głównie ze środowiska artystyczno-naukowego – rzuconych w wir historii zarówno dawniejszej, jak i tej najnowszej. Wyłaniają się z tych obrazów ciekawe anegdoty, pełne zaskakujących rozwiązań i zawitych perypetii życiorysy, jednak można odnieść wrażenie pewnej fragmentaryczności, przypadkowości, jakiegoś przyczynkarstwa zamiast spójnej całości. Właściwie to nie zarzut, jeśli ktoś preferuje narrację w typie gawędowym, dygresyjnym, do jakiej zresztą Sołtysik czytelników przyzwyczaił. Nie można nie docenić celnych obserwacji dotyczących uwikłania artystów w romans z władzą, uwag o funkcjonowaniu sieci wzajemnych zależności – różnego rodzaju drobnych trybutach, niegroźnych draństwach czy intratnych synekurach za małe świństwo. Ten spisał świat, gdzie każdy boi się każdego, gdzie wszyscy podejrzewają się o donosicielstwo, nie jest wbrew pozorom odmalowany z pozycji moralizatorskiej. Nie ma u Sołtysika jednoznacznego potępienia, czerni i bieli, są za to różne odcienie szarości. Ludzie bez wyjątku wplątani są w zło tego świata. Istotne jest jedynie, czy potrafią się do tego przyznać, czy też biernie dryfują przez życie niesieni falami podłości.

Henryk Wiśliński to postać wyobcowana w kilku wymiarach. Ucieka od swych żydowskich korzeni, wypiera traumę okupacyjnego ukrywania się i tragicznej śmierci pierwszej żony. Jako pisarz wydaje się wypalony – nie chce pisać panegiryków na cześć władzy, wszystko, co najlepsze, odkłada do szuflady. Niby jest chroniony przez redaktora naczelnego pisma, w którym wyrobił sobie wysoką pozycję, jednocześnie jednak ma poczucie niedoceny, obawia się, że nie zdąży już, jako pisarz, powiedzieć otwarcie wszystkiego; lęka się nagonki antysemitki, schorowany czuje oddech śmierci, aż pewnego dnia, pijany, staje w otwartym oknie klatki schodowej z jednoznacznym zamiarem ostatecznego zakończenia. I w tym właśnie momencie, niczym *deus ex machina*, pojawia się Teresa, a Wiśliński ląduje w zbawiennych objęciach „pani Kicz” – jak sam ją nazywa. To zwrot akcji tyleż dramatyczny, co karkołomny, tani, niemożliwy, kiczowaty właśnie, ale – podkreślmy – z pełną premedytacją wprowadzony przez autora.

Okazuje się, że pani Kicz to najciekawsza postać w powieści Sołtysika. Nie jest już najmłodsza, ma 35 lat, lecz dla Wiślińskiego staje się uosobieniem młodzińczej witalności, niewinnej dziewiczości. Teresa, jako była ziemianka, sytuuje się poza socjalistycznym społeczeństwem. Oczywiście to przede wszystkim jej wybór. Gdyby tylko zechciała złożyć hołd obecnej władzy, mogłaby z powodzeniem ukończyć studia, a nawet zrobić błyskotliwą karierę. Wybrała jednak drogę radykalnej niezgody na zastaną rzeczywistość, pragnąc za wszelką cenę ocalić godność. To właśnie Wiśliński uświadamia jej utopijność i jałowość takiej postawy. Według niego eskapizm Teresy skazuje ją przede wszystkim na cywilną śmierć, na absurd wewnętrznej emigracji, a więc na życie, którego – jako jednostka wybitna – powinna za wszelką cenę uniknąć. Tak oto na naszych oczach rodzi się swoisty układ wzajemnych powinności i korzyści. Nie jest to bowiem w żadnym wypadku naturalny związek oparty na uczuciach czy też choćby pożądaniu, a raczej *sui generis* koegzystencja, w której beneficjentami, ale i pasożytami są obie strony. Wiśliński zapewnia Teresie bezpieczeństwo, dobre i wygodne życie oraz, jak się okaże, niemały majątek w przyszłości. Teresa natomiast, oddawszy Henrykowi ciało i talent, staje się jego natchnieniem – muzą. Brzmi kiczowato? Tak właśnie ma być.

Związek ten wydaje się na wskroś przeniknięty ambiwalencją – choć obydwójce czerpią z niego korzyści, jednocześnie nawzajem się wykorzystują. O ile w postaci Henryka doszukiwać się można rysów wampirycznych, o tyle Teresa ma w sobie coś z femme fatale, wcale nie jest taka święta i niewinna. Dlatego zasługuje właśnie na miano pani Kicz, a nie pani Arcydzieło, co doskonale rozpoznaje żona Henryka: *Czy coś takiego może być realne? Teresa nie jest surrealitycznym widziadłem. Kimże więc jest? Czy może być ktoś, kto jest ponad wszelkim wzorcem? Ktoś jak coś, wiesz, Henryk? Figuryntka z marzeń o drugim człowieku, jedynym, z którym jest możliwe pożycie w harmonijnej napiętności, wystrugana i pomalowana z miłością przez niedzielnego rzeźbiarza to pani Kicz.*

Henryk i Teresa publikują wspólnie dzieło życia – owoc ich związku. Gdy Wiśliński dostaje kuszącą propozycję od francuskiego wydawcy stworzenia cyklu książek dotyczących współczesnej Polski, tłumaczenie powierza Teresie, która oprócz doskonałej znajomości języka, posiada także literacki talent. Henryk nie może jednak podpisać powieści własnym nazwiskiem, ponieważ w kraju poddany zostałby represjom. Ostatecznie książki wydawane we Francji pod pseudonimem Hersz Theres odnoszą wielki sukces, nie tylko finansowy. Dla Henryka słodko-gorzki posmak owego sukcesu okazuje się nie do zniesienia. W kraju nikt nie wie, kto jest prawdziwym autorem cyklu. Rozgoryczony Wiśliński zapija się na śmierć. Brzmi znów niemiłosiernie kiczowato? Tak musi być, wszak „mocne są ramiona pani Kicz”.

Teresa-pani Kicz po śmierci Wiślińskiego wiąże się z pośrednikiem jego francuskiego wydawcy – niejakim Parochem. Oboje żyją dostatnio we Francji, a później, by posmakować hollywoodzkiego blichtru, wyjeżdżają do Los Angeles, gdzie Paroch ginie w przypadkowej strzelaninie: *Wyszło kiczowato, prawie tak, jak w filmie klasy B.*

Dlaczego Sołtysik tak obsesyjnie krąży wokół kiczu? Co chce nam uświadomić, przed czym przestrzec? A może przeciwnie – stara się nas uspokoić? Nie można zapominać, że Marek Sołtysik to także (a może przede wszystkim) malarz, a pojęcie kiczu wyrosło właśnie na gruncie malarstwa. Kicz, wydawałoby się, łatwy do uchwycenia, jest jednak kategorią nieoczywistą, niejednoznaczną. Kicz to koszmar malarza, tak jak grafomania to zły sen pisarza.

Czym właściwie jest kicz dla Sołtysika? Tym, co powstaje na styku życia i naśladowanej sztuki. Sztuka jest trafieniem w samo sedno, uchwyceniem rzeczy jako takiej, jest tym czymś; kicz to wszystko, co nadto, nazbyt, kicz to przedobrzenie, przesadzenie, a przez to chybienie – puszczenie całej pary w gwizdek: *Sztuka jest pięknem, a śliczność kiczem.* Kicz w tym najszerszym ujęciu to kategoria estetyczna; to, jeśli sięgnąć do kanonów antycznych, wykroczenie przeciw zasadzie stosowności-decorum.

Jednak literatura jako sztuka fabulacji, opowiadania zdarzeń rządzi się także zasadą prawdopodobieństwa. Nie chodzi tu o opozycję realistyczne – fantastyczne, lecz o pewną zasadę strukturalno-kompozycyjną narracji, która decyduje o logicznej spójności elementów, a więc o przyczynowo-skutkowych zależnościach. Prościej rzecz ujmując, to kwestia tego, czy w określonym przebiegu zdarzenia układają się w prawdopodobny ciąg, czy są pasmem niedorzeczności – np. gdy mamy do czynienia ze zbiegiem okoliczności, zbyt szczęśliwym zakończeniem lub, przeciwnie, przesadnym nagromadzeniem dramatyzmu czy tragiczności. Oczywiście zagadnienia te porządkował już Arystoteles, który uznał życie za domenę wszelkiego rodzaju nieprzewidywalności, a od sztuki domagał się daleko idącej konsekwencji.

„Skoro ludzkie losy są pogmatwane, nieprawdopodobne, to dlaczego literatura ma taka nie być?” – zdaje się pytać Sołtysik. Losy jednostek składają się na Historię – to ona, kapryśna i ironiczna, pisze najbardziej karkołomne scenariusze. Ona trzyma nas w żelaznym uścisku, ale nie nazwiemy jej kiczem, bo ten

zarezerwowany jest dla sztuki. I tu dotykamy sedna: trudno jest wyswobodzić się z mocnych ramion pani Kicz-Historii, gdy chce się ją literacko ujarzmić: *Wszędzie czai się kicz. Dziś zwłaszcza. Kiedy pisarz wie, że może sobie na wiele pozwolić, i trąbi, że żyje w kraju, w którym nie ma cenzury, (...) to musi się ocknąć; jeżeli, pomyśli, nie zafalszowałem, bo mi się omsknęła ręka, to znaczy, że skorzystałem z cementowej, nudnej, ale prościutko wytyczonej szosy, która prowadzi do kiczu. Do kiczu – etapami uogólnień, żwawych fanfar i proporczyków wyzłacanych szychem.*

Pisząc historię ludzi, która ma odbijać życie, pisząc o Historii w ogóle, nie sposób nie natknąć się na ryzyko kiczu. Tak, mocne ramiona ma ta pani. Nie wypada nie zgodzić się z Sołtyśkiem.

Marek Sołtyśki: *Mocne ramiona pani Kicz*. Świat Książki, Warszawa 2012, ss. 303.

JAROSŁAW CYMERMAN

MANOWCE POETY

Pisarzom zdarza się pisać jeszcze po śmierci. W przypadku Bolesława Leśmiana to obiegowe stwierdzenie nabiera dodatkowych sensów, wystarczy przypomnieć sobie bardzo znany wiersz *Dziewczyna*, w którym śmierć nie była w stanie powstrzymać dążenia do odkrycia prawdy o „dziewczęcym głosie zaprzepaszczonym”. Takim swego rodzaju „głosem zaprzepaszczonym” poety były rękopisy jego tekstów zachowane w Harry Ransom Research Center w Austin w Teksasie, które zastanawiająco długo nie mogły trafić do polskiego czytelnika. Wszystkie te materiały znalazły się w Teksasie po długiej wędrówce – wywiezione w 1944 roku z Warszawy przez żonę i córkę Leśmiana, w 1966 roku zostały kupione przez Aleksandra Jantę-Połączyńskiego, ten zaś odsprzedał je, najprawdopodobniej za pośrednictwem nowojorskiego domu aukcyjnego, archiwum w Austin. Znajdowały się wśród nich między innymi dwie „baśnie mimiczne”: *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek opętany* (opublikowane w 1985 roku przez Rochelle H. Stone), poemat dramatyczny *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (wystawiony w 1982 roku, opublikowany w 1994), a także opowiadanie *Satyr i Nimfa* i III akt *Bajki o złotym grzebyku*. Dwa ostatnie teksty zredagowane przez Dariusza Pachockiego i Artura Truszkowskiego opublikowane zostały dopiero w 2011 roku staraniem Wydawnictwa KUL w serii Archiwum Edytorskie.

Edycja ta wyróżnia się starannością – bardzo dokładnie zaprezentowano zachowane rękopisy (w książce znajdują się dobrej jakości zdjęcia tych materiałów), odtworzono koleje ich losu, a także zaznaczono wszelkie odmiany tekstu – skreślenia, pomyłki i dopiski. Dzięki temu uważny czytelnik i badacz może mieć wrażenie, że przynajmniej w pewnej mierze obcuje z oryginalnym rękopisem Leśmiana. Zamieszczone w tomie dzieła pochodzą prawdopodobnie z różnych okresów twórczości autora *Łąki*. *Satyr i Nimfa* według relacji córki poety, Marii Ludwicy Mazurowej, miał powstać w 1935 roku, zaś *Bajka o złotym grzebyku* około roku 1912. Obydwo tekstów za życia poety w żaden sposób nie udostępniono publicznie – *Bajka o złotym grzebyku* została najprawdopodobniej ostro oceniona przez wybitnego krytyka teatralnego Władysława Rabskiego, który ganił ją za „nieprzyzwoitość” i „trywialność”, natomiast na druk *Satyra i Nimfy* nie zgodziły się, według Mazurowej, redakcje kilku warszawskich czasopism.

Warto zatem przyjrzeć się tym dwu odrzuconym dziełom, swego rodzaju „manowcom” twórczości Leśmiana, przy czym słowo „manowiec” nie musi tu wcale oznaczać utworu z marginesu, bo jak wiadomo chociażby z wiersza *Srebroń*, tak brzmiało jedno z imion poety:

*To – niepoprawny Istnieniowiec!
Poeta! – Z nawca mgły i wina.
Nadskakujący snom – manowiec,
Wieczności śpiewna krzątania.*

Jednym z ważniejszych „manowców” w życiu poety okazał się teatr. Dziś stonkowo rzadko pamiętamy o tym, że Leśmian był reżyserem, kierownikiem artystycznym scen warszawskich i łódzkich, krytykiem i teoretykiem teatru. On sam zresztą dziwnym trafem nie opublikował za życia żadnego ze swoich tekstów dramatycznych, choć można wśród nich znaleźć poetyckie zapisy choreografii spektakli tanecznych (*Pierrot i Kolombina*, *Skrzypek opętany*) czy niezwykle poematy dramatyczne – swego rodzaju Leśmianowskie *Dziady* – *Dziejbę leśną* i *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*.

Bajka o złotym grzebyku (czy raczej jej trzeci i ostatni akt – nie wiadomo, co stało się z dwoma pierwszymi i czy w ogóle powstały) na tym tle zaskakuje – to farsa o dość ograniczonej ilości pierwiastka fantastycznego, w której nie ma ani baśniowej atmosfery, ani rozważań na temat śmierci i tego, co poza nią. Wyjaśnieniem owej „trywialności” tekstu może być geneza utworu – otóż, jak przypuszcza Rochelle H. Stone, *Bajka o złotym grzebyku* została napisana dla warszawskiego Teatru Nowości. Wniosek ten komentarka dzieł poety wyciągnęła na podstawie kilku wzmianek, jakie pojawiają się w listach Leśmiana pisanych w pierwszej połowie 1913 roku. Pierwsza z nich znajduje się w liście do Zenona Przesmyckiego, który Jacek Trznadel datuje na styczeń 1913 roku. Autor *Satyra i Nimfy* pisze: *Śliwiński dopiero dwa dni temu zaczął farsę moją czytać. Dziś zapewne dowiem się o rezultacie*. Kolejne zdania zawierają ciekawe informacje dotyczące okoliczności powstania sztuki: *Fertner okazał się człowiekiem kryształowo szlachetnym. Wcale nie miał na myśli ujmowania mi honorarium. Miał tę myśl w początkach, gdy zamierzył być współautorem*¹.

Ludwik Śliwiński to aktor i reżyser, który w latach 1890-1915 pełnił funkcję kierownika zespołu operetki i farsy Warszawskich Teatrów Rządowych. Siedzibą tego zespołu był od 1901 roku właśnie Teatr Nowości; dodajmy, że ta mieszcząca się przy ulicy Daniłowiczowskiej scena miała charakter rozrywkowo-komercyjny. Z kolei wspomniany jako potencjalny współautor *Bajki o złotym grzebyku* Antoni Fertner to głośny już wówczas komik teatralny i filmowy, który w 1912 i 1913 roku grywał na deskach teatru kierowanego przez Śliwińskiego. Warto przy okazji zauważyć, że farsy bardzo często pisane były właśnie przez autorskie spółki, a możliwy współudział znanego aktora przy powstaniu sztuki mógł stanowić istotną przyczynę jej tak mało leśmianowskiego charakteru (choćby w zestawieniu z pisaniem prawdopodobnie niemal równoległe *Skrzypkiem opętany*). Być może dlatego też utwór podpisany został nieużywanym gdzie indziej przez autora *Łąki* pseudonimem „Jan Łubin”.

O domniemanej współpracy ze Śliwińskim i Fertnerem podczas pisania farsy świadczyć może również to, że rękopis nosi ślady skreśleń, które według notatki zapisanej w katalogu HRC w Austin przez wnuczkę poety, nie pochodzą od autora. Jak słusznie zauważyli Pachocki i Truszkowski: *Charakter ingerencji wyraźnie wskazuje na intencję: najczęściej zmierzają one do utrzymania dynamiki akcji poprzez zminimalizowanie objętości opisów lub skrócenie czy zupełne usunięcie wypowiedzi postaci*. Pomimo tych śladów teatralnej pracy nad tekstem (w jednym z listów do Przesmyckiego Leśmian wspomniał nawet, że „farsa będzie wystawiona”) *Bajka o złotym grzebyku* musiała czekać na upublicznienie niemal sto lat.

W ten sposób do rąk czytelników trafia swego rodzaju zabytek stanowiący świadectwo bogatej teatralnej tradycji, dziś już niemal martwej, bo choć farsa za sprawą tekstów Raya Cooneya (*Mayday*) czy Paula Pörtnera (*Szalone nożyczki*)

¹ B. Leśmian: *Utwory rozproszone. Listy*. Zebrał i oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 328.

ma się na scenach nie najgorzej, przeszła w ciągu stu lat dość istotną ewolucję, będącą zarówno pochodną przemian obyczajowych, jak i tych, które dokonały się w sztuce teatru. Dziś na przykład nikogo już nie śmieszą typowe dla XIX-wiecznych sztuk tego rodzaju gonitwy po scenie, natłok postaci, absurdalne spiętrzenia fabularne, a i erotyczne podteksty sprzed stu lat wydawać się mogą nieco zwietrzałe. Jednocześnie jednak farsa stale zachowuje swoją podstawową cechę – to dzieło przede wszystkim teatralne. Jak zauważyła Dobrochna Ratajczakowa: *Podstawową zasadę farsy trzeba więc upatrywać w motywowanym wymogiem rudymen tarnej teatralności, o wiele silniej tu działającym niż w innych gatunkach dramatycznych, bezwzględny nakazie wykorzystywania tych samych mechanizmów konstrukcji gatunkowej i podstawowych chwytów śmiechotwórczych kontrastowanych z czysto zewnętrzną zmiennością, migotliwością pozbawionego głębi obrazu świata, zawsze zredukowanego do materialnej, zmysłowej widzialności i ruchliwości, uzależnionej od lokalnych i momentalnych warunków spektaklu*².

Zachowany III akt *Bajki o złotym grzebyku* tę zasadę realizuje. Osią fabularną znanej nam części dramatu jest poszukiwanie tytułowego złotego grzebyka, który z nieznanых bliżej powodów znalazł się w ciele Antka Ordzyńskiego – ukochanego Klary Kromkowskiej. Ów grzebyk jest najcenniejszą pamiątką, jaką zachował po swojej matce Feliks Kromkowski – ojciec Klary. Dziewczyna pomaga w poszukiwaniu grzebyka w ciele Antka, co oczywiście budzić musi erotyczne skojarzenia. Kromkowski wzywa na pomoc Detektywa, który rozpoczyna śledztwo i stwierdza na podstawie zachowanych śladów (zacieranych przez żonę Kromkowskiego – Marię, co świadczy, że miała ona coś wspólnego ze zniknięciem pamiątki), iż złodziej chce zabić właściciela grzebyka. Feliks w celach obronnych postanawia poćwiczyć strzelanie z rewolweru, tarczę zaś rysuje na szafie, w której ukrywa się półnagi Ordzyński. Wszystko to kończy się szaloną pogonią Feliksa i Detektywa za Antkiem oraz wizytą obudzonych hałasami sąsiadów. Kiedy zakłopotany niezręczną sytuacją Kromkowski oznajmia, że półnagi Antek jest narzeczonym córki, z którym bawił się w łapanego, grzebyk zniecka wypada z ciała Ordzyńskiego.

Widać zatem, że fabuła *Bajki o złotym grzebyku* stanowi przede wszystkim pretekst do pokazania na scenie lepszych lub gorszych gagów oraz stwarzania możliwości opisania się grą aktorską. Akcja toczy się od skeczu do skeczu, dialogi prowadzone są wokół coraz to nowych rekwizytów i sytuacji, często rozwijają się bez związku z główną osią fabularną i pełnią przede wszystkim „rolę śmiechotwórczą” (użyjmy słów Ratajczakowej). Wydaje się, że nieprzypadkowo jeden z głównych bohaterów nosi imię Antoni – wspomniany już wcześniej Fertner zdobył dużą popularność grając w filmach *Antoś pierwszy raz w Warszawie* (1908), *Antek klawisz*, *bohater Powiśla* czy *Dzień kwiatka* (1911), a postać Antka stała się dla niego przepustką do sławy. Być może rola Ordzyńskiego była pomyślana właśnie jako kolejne wcielenie popularnego bohatera – notabene uciekający przed Kromkowskim półnagi narzeczony Klary przypomina Antosia z *Dnia kwiatka*, który nie mając czym zapłacić za kwiatek dla kolejnych napastujących go pań, oddaje poszczególne części swej garderoby i w neglizju biega ulicami Warszawy.

Świat farsy Leśmiana wydaje się pozbawiony głębi, co w przypadku autora *Napoju cienistego* może dziwić. Dziwi tym bardziej, że pisząc *Bajkę o złotym grzebyku*, miał on w swym reżyserskim dorobku inscenizację zupełnie innej farsy – *Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia* Christiana D. Grabbego. Ten pełen filozoficznych podtekstów i literackich aluzji utwór niemieckiego romantyka, według Dobrochny Ratajczakowej, zainteresował Leśmiana nie tyle jako „żart” lub „satyra”, ale przede wszystkim jako „ironia” i „głębsze znaczenie” służące do ujawnienia skrzywionego, lecz za to bardziej wyrazistego obrazu natury ludzkiej, ludzkiej egzystencji, która tylko poprzez zło może dochodzić do założonych sobie celów. Poznańska badaczka stwierdza, że takie elementy zabawy w teatr musiały przyciągać Leśmiana, bowiem umowność sytuacji przenosiła całość sztuki w świat

² D. Ratajczakowa: *Nie tylko o farsie* (w:) *Sztuka aktorska a dramat*. Pod red. L. Kuchtówny. Warszawa 1993, s. 236.

fikcji, poetyckiej przypowieści, odrywała od realizmu codziennych szczegółów³. Tekst Grabbego posłużył polskiemu poecie do stworzenia widowiska pozwalającego wcielić w życie założenia projektowanego przez niego teatru stylizowanego. Leśmian po premierze *Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia* pisał: *Dla widomego wydzwignięcia utworu na scenę – trzeba go było uprzednio rozszerzyć odpowiednim pomysłem scenicznym, aby aforystyczność i metaforystyczność tego utworu stała się obrazem w przestrzeni*⁴. Możliwe to było przez wprowadzenie pierwiastka tanecznego, który warunkował odpowiedni stylizowany ton i ruchy aktorów, a ponadto *miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci*⁵.

Być może zatem *Bajka o złotym grzebyku* wzbogacona o ów element stylizacji ujawniałaby na scenie to „głębsze znaczenie”, którego – jak pisał Leśmian we wspomnianym artykule poświęconym sztuce Grabbego – „brak utworowi zawartemu w książce”. W gruncie rzeczy nie wiemy jednak, jak miałyby wyglądać owo drugie dno i czy w ogóle jego obecność autor w *Bajce...* zakładał. Zachowany tekst już pewnie na zawsze pozostanie tylko fragmentem i nie poznamy odpowiedzi chociażby na niezwykle istotne zarówno dla fabuły, jak i dla ideowej wymowy utworu pytanie, w jaki sposób grzebyk znalazł się w ciele Ordzyńskiego. Ten w zasadzie jedyny baśniowo-fantastyczny element akcji mógłby dużo wyjaśnić i odpowiednio umotywować farsowe gonitwy z trzeciego aktu. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na typowo Leśmianowskie wątki, począwszy od sprzężenia tematu miłości i śmierci (tu oczywiście w komicznym wydaniu), po specyficzny „bunt” przeciwko Stworzycielowi widoczny w słowach Ordzyńskiego: *Życie mi zbrzydło! (...) Marynarka mi zbrzydła! (...) Kamizelka mi zbrzydła! (...) Nawet spodnie mi zbrzydły! Wolalbym przyjść na świat zgoła bez nóg, niż tak nieustannie mieć do czynienia ze spodniami! (z goryczą i żalną pogardą przygląda się własnym nogom). Co mi po takich nogach, które nic innego nie robią, tylko co chwila albo włożą, albo wyłożą ze spodni!*

Drugi z ineditów poety, który znalazł się w tomie wydanym przez Pachockiego i Truszkowskiego, na pierwszy rzut oka bardzo odbiega od *Bajki o złotym grzebyku*. *Satyr i Nimfa* (ze względu na brak pierwszych trzech kart nie ma pewności, czy tytuł pochodzi od autora) to tekst będący zapisem miłosnego dialogu tytułowych postaci, które decydują się rozstać, a w zakończeniu wspólnie umierają, gdy jedno po drugim rzuca się w otchłań. Uwagę zwraca ciekawy zabieg narracyjny – w pierwszej części utworu narracja jest prowadzona w czasie teraźniejszym, po zerwaniu i ucieczce Satyra od Nimfy czas zmienia się na przeszły, by w finale, w opisie spadania w otchłań wrócić do teraźniejszego. Tak jakby miłość bohaterów stwarzała im wieczne teraz, a jej brak sprawiał, że obydwoje przechodzą do historii. Opowiadanie to określić można jako rodzaj pisanych poetyckim językiem medytacji nad typowo leśmianowskimi tematami (warto zwrócić uwagę na konfrontację „trzeźwego” i „naukowego” Satyra, zawiedzionego tym, że współcześni ludzie mają w pogardzie takie mityczne istoty jak on, z pełną wiary w miłość i intuicję Nimfę) i choć trudno uznać je za dorównujące najwybitniejszym osiągnięciom autora *Przygód Sindbada Żeglarza*, z całą pewnością powinno zostać zauważone przez badaczy jego twórczości.

Choć to oczywisty przypadek, że *Satyr i Nimfa* oraz *Bajka o złotym grzebyku* zostały opublikowane w jednym tomie, można znaleźć coś, co obydwa teksty łączy. Chodzi o pierwiastek teatru. W opowiadaniu przejawia się on przede wszystkim w dominacji partii dialogowych, ale temat sztuki teatralnej powraca również w jednej z wypowiedzi narratora, w której Leśmian wyraźnie daje do zrozumienia nie tylko to, że w 1935 roku wciąż wierzy w swoją koncepcję stylizacji na scenie, lecz także wyraża przekonanie, iż bez teatru trudno byłoby mówić w ogóle o jakimkolwiek życiu: – *Przekleństwo! Przekleństwo! – woła Satyr, wyrzucając*

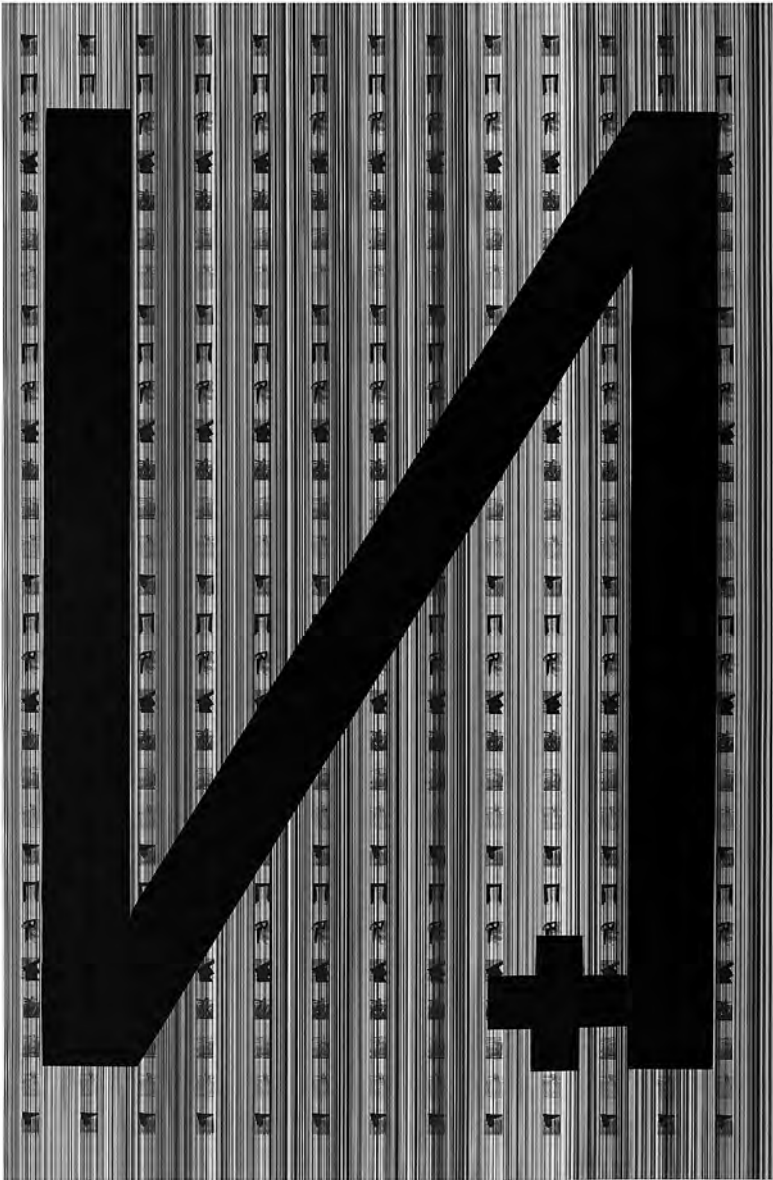
³ D. Ratajczak: *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*. Wrocław 1979, s. 82.

⁴ B. Leśmian: *O sztuce teatralnej* (w:) tegoż: *Szkice literackie*. Zebrał i oprac. Jacek Trznadel. Warszawa 2011, s. 175.

⁵ Tamże.

naprzód prawe kopyto i potrząsając pięściami nad głową. Ruch nieco teatralny, ale ponieważ wyniknął bezpośrednio ze szczerych i bolesnych uczuć, więc trudno go, na razie przynajmniej, zastąpić innym bardziej prawdopodobnym, lecz za to mniej prawdziwym ruchem. Zresztą ruch teatralny jest częstokroć dowodem bezwzględnej szczerości, szczególnie w chwili, gdy wykonawca wspomnianego ruchu nie ma nawet czasu, by uniknąć jego teatralności... Pewna przesada i wyrazistość ruchów jest koniecznym warunkiem istnienia na ziemi, które w przeciwnym razie stałoby się wprost – niepostrzegalnym... Wydaje się zatem, że Leśmian-poeta, czyli – mówiąc językiem z cytowanego już wiersza Srebroń – „niepoprawny Istnieniowiec”, ten „nadskakujący snom” teatralny „manowiec” traktował bardzo poważnie.

Bolesław Leśmian: *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*. Opracowanie i posłowie Dariusz Pachocki, Artur Truszkowski. Wydawnictwo KUL, Lublin 2011, ss.132.



Andrzej Węclawski: *Wiadomość VIII*, druk cyfrowy, szablon, 116 x 79 cm, 2012 r.

plastyka

LECHOSŁAW LAMENSKI

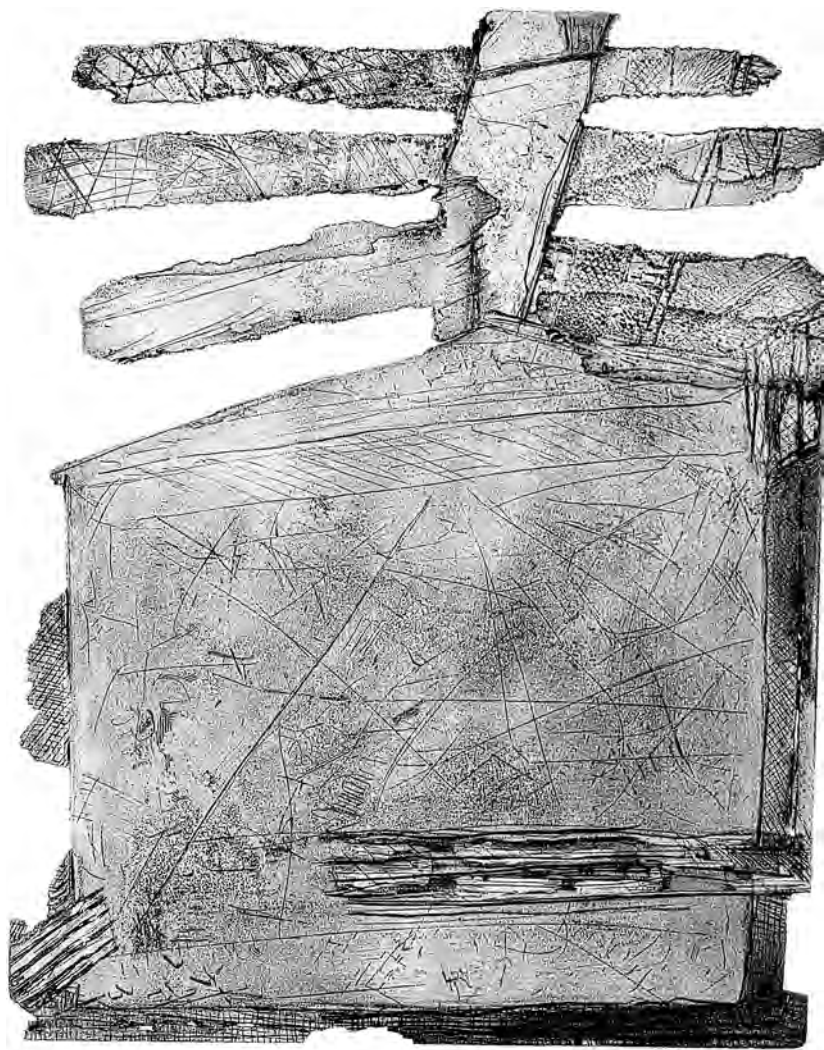
Świat widziany oczami grafika

O Andrzeju Węclawskim słów kilka

Gdy patrzę na dzieła sztuki zgromadzone w muzeach i galeriach, przede wszystkim jednak na obrazy i rzeźby, odnoszę wrażenie, że twórcy zczytający swoją przygodę ze sztuką na przełomie XX i XXI wieku nie mogliby istnieć (czy nawet tylko wypowiedzieć się w charakterystyczny dla siebie sposób) bez uwzględnienia całego bagażu dokonań na tym polu, od starożytności do współczesności. I choć prawie każdy artysta, który pojawia się na rynku sztuki, jak ognia wystrzega się odniesień do dzieł uznanych mistrzów, negując jakikolwiek związek własnej twórczości z dokonaniem poprzedników, to nie uniknie przecież dialogu i konfrontacji z mniej lub bardziej odległą przeszłością.

W przypadku malarstwa prowadzi to do coraz częstszych prób rezygnacji z uprawiania tradycyjnego – obecnego w sztuce od setek lat – obrazu sztalugowego na rzecz działań interdyscyplinarnych, w których plamę koloru położoną na płótnie za pomocą pędzla czy szpachli zastępuje na przykład krótki film nakręcony kamerą video specjalnie do celów wernisażowo-ekspozycyjnych lub starannie zakomponowany fragment filmu fabularnego, dokumentalnego, a nawet wiadomości telewizyjnych, „wyabstrahowany” z rzeczywistości pozaartystycznej na potrzeby tej czy innej manifestacji twórczej. Skala nowych możliwości wyrazowych jest tak ogromna, że coraz trudniej krytykom i recenzentom przychodzi nie tylko znalezienie odpowiedniego języka, fachowych terminów potrzebnych do opisania eksponowanych dzieł i wyrażenia emocji, jakie wywołuje kontakt z nimi, ale zawodzi także próba określenia dziedziny sztuki reprezentowanej przez te dzieła, a nawet rozstrzygnięcia tego, czy ich autor to wybitny artysta, czy genialny mistyfikador.

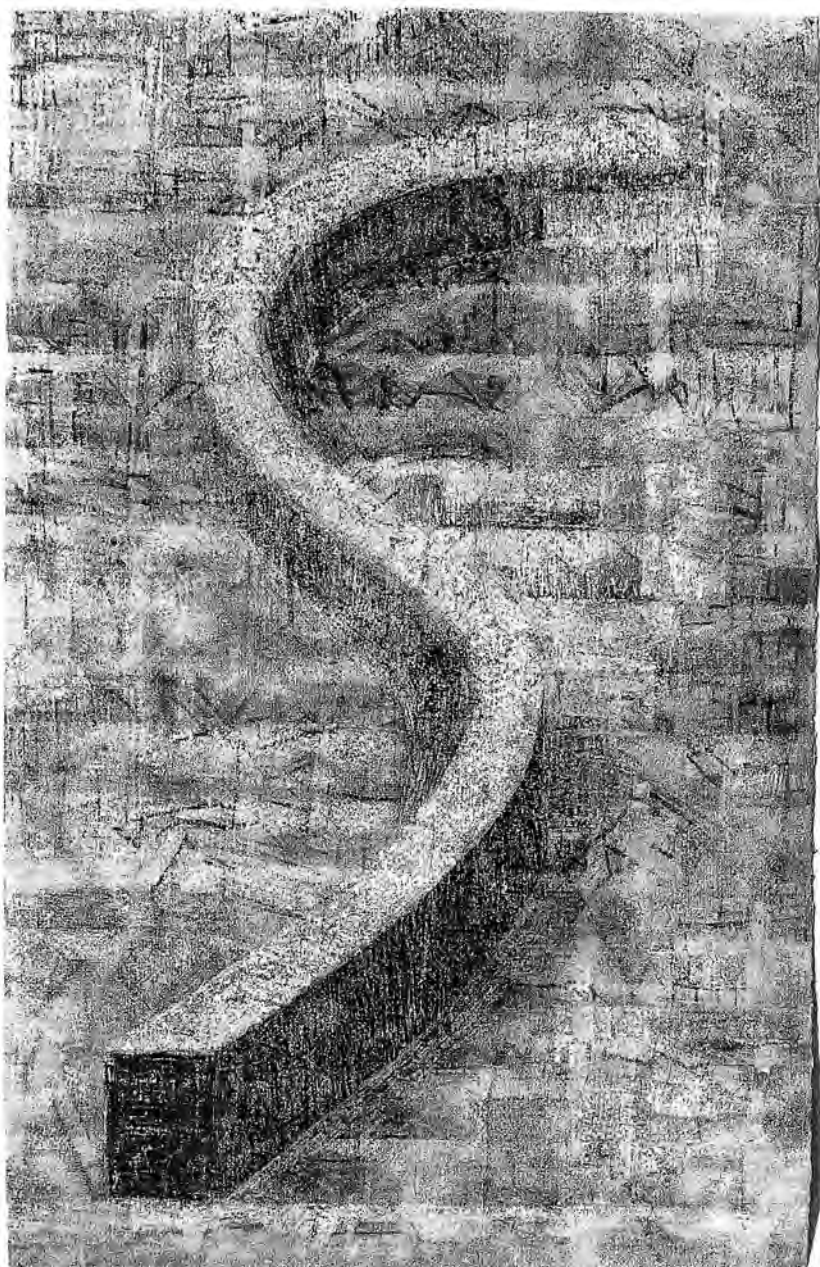
Odnoszę wrażenie, że zupełnie inna sytuacja panuje w świecie grafiki. Co prawda, tutaj także mamy do czynienia z nowymi, wcześniej niespotykanymi środkami wyrazu, ale wszystkie one – a przede wszystkim coraz modniejsza i popularniejsza grafika komputerowa – tak naprawdę w dalszym ciągu służą do oszukiwania oka widza, do naśladowania, imitowania technik znanych od kilku co najmniej stuleci. Graficy nie chcą, czy wręcz nie potrafią, zrezygnować z fascynacji plamą czerni i bieli, czyli z podstawowego środka wyrazu wykorzystywanego do budowania form abstrakcyjnych, geometrycznych bądź organicznych. Mimo pozorów hermetyczności, stosowane przez grafików środki formalne umożliwiają wyrażanie różnorodnych emocji i uczuć, zaś bezkarne mieszanie i łączenie technik skutkuje tym, że poszczególne ryciny zachowują świeżość, zaś ich autorstwo daje się bez trudu rozpoznać dzięki wyrazistej obecności cech charakterystycznych dla danych twórców.



Z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)*, akwaforta, akwatinta, 64 x 48 cm, 1995 r.

Jeszcze do niedawna niemal wyłącznie czarno-biały świat grafiki (wyjątek stanowią wielobarwne litografie powstałe pod koniec XVIII wieku oraz kolorowy drzeworyt obecny w świadomości artystów europejskich od lat siedemdziesiątych XIX wieku) staje się na początku drugiej dekady XXI wieku bardziej malarski, zdecydowanie walorowy i wielowątkowy; ponadto uderza dbałość o wyszukaną grę form i plam z dominantą czerni na nieskazitelnie białej płaszczyźnie papieru lub kartonu.

Jak zatem prezentuje się w tej rzeczywistości twórczość Andrzeja Węclawskiego, artysty grafika urodzonego w Lublinie w 1962 roku, od początku kariery zawodowej związanego ze środowiskiem warszawskim? Po studiach na Akademii Sztuk Pięknych (1981-1986; dyplom w Pracowni Grafiki Warsztatowej u prof. Zenona Januszewskiego) został pracownikiem naukowo-dydaktycznym macierzystej uczelni. Przeszedł wszystkie stopnie kariery akademickiej, od asystenta do profesora (nominacja w 2005 roku). Dodatkowo w latach 2002-2008 pełnił z powodzeniem funkcję dziekana Wydziału Grafiki. Obecnie prowadzi zarówno Pracownię Grafiki Warsztatowej, jak i kieruje równolegle Katedrą Grafiki Warsztatowej. Otrzymał wiele nagród i wyróżnień, m.in. Ministra Kultury i Sztuki dla młodych zdolnych artystów



Koniec i początek, technika własna, 93 x 60 cm, 1997-1999 r.

(1986), Pegaza – nagrodę artystyczną ASP w Warszawie (2007), Grand Prix de la Ville Sarcelles na 13. Biennale Internationale de la Gravure w Sarcelles we Francji (2007), Grand Prix w prestiżowym VII konkursie o nagrodę im. Daniela Chodowieckiego (w zakresie grafiki i rysunku) w Sopocie (2007), przyznawaną przez berlińską fundację Günтера Grassa, a także medal „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis” w (2011). Uprawia z równym powodzeniem malarstwo i rysunek, najchętniej wypowiada się jednak w najbliższej mu formalnie oraz ideowo grafice warsztatowej.

W Internecie znajdziemy sporo informacji na temat artysty, na przykład: *Inspiracją dla twórczości Andrzeja Węclawskiego jest kultura. Jest to twórczość określona przez samego autora mianem sztuki integralnej, wynikającej ze*

swojej archaicznej i współczesnej złożoności, nie uciekającej w nowoczesność, ale dążącej do jej wzbogacenia. Chodzi tu o taką postawę twórczą w obszarze sztuki, zdystansowaną wobec modnych kierunków, która sięga po inspirację do kultury jako całości. Wywodzi się ona z obszaru, który przekracza wymiar fizyczno-materialny, skłania się ku transcendencji, zakłada tajemniczość bytu i naszej egzystencji.

Rolą artysty jest bycie swoistym przewodnikiem w świecie tajemnicy, obcującym z niewidzialnym, będącym łącznikiem między dwoma światami.

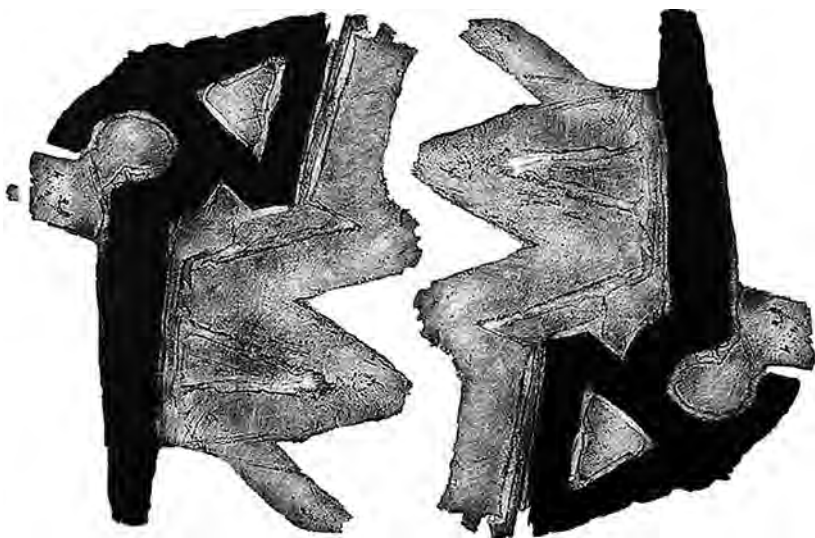
Andrzej Węclawski funkcjonuje z powodzeniem na krajowym i międzynarodowym rynku sztuki – miał już ponad trzydzieści wystaw indywidualnych, brał także udział w dwustu wystawach zbiorowych pod wszystkimi niemalże szerokościami geograficznymi, m.in. w Korei Południowej, USA, Francji i Egipcie, w Warszawie, Krakowie, Gdańsku, Katowicach, Lublinie i Chełmie. Jest artystą wyjątkowo konsekwentnym, metodycznym i purystycznym. Jego bogata i różnorodna twórczość nieustannie ewoluuje – od rozgadanych, „malarzkich” cyklów z drugiej połowy lat 80. XX wieku po coraz bardziej ascetyczne, choć z pewnością dojrzałe serie graficzne z pierwszych kilkunastu lat obecnego stulecia.

O charakterze całej dotychczasowej twórczości Andrzeja Węclawskiego decydują cykle graficzne, wykonywane przede wszystkim w dwóch technikach metalowych: akwafortcie i akwatincie, nierzadko łączonych w jednej kompozycji, uzupełnianych dodatkowo w miarę upływu czasu o elementy wykonane w technice kolażu (pojedyncze litery i znaki graficzne malowane za pomocą szablonu), a także – w ostatnich latach – druku cyfrowego i off-setu. Tak oto dzieła, teoretycznie czarno-białe, zaczynają promieniować całą paletą subtelną i ciepłych barw, w których pojawiają się wysublimowane odmiany łamanych brązów i wyciszonej sepii, zgaszone róże indyjskie oraz przytłumione, pozbawione blasku i wiosennej świeżości zielenie. Obecność coraz szerszej gamy delikatnych barw w poszczególnych rycinach to także efekt stosowania tzw. techniki własnej, polegającej – jak zanotował twórca – na odciskaniu obrazów bez udziału klasycznej matrycy. Matrycę zastępują pokryte farbą płyty fakturowe. Rysunek i forma pracy wylania się drogą mozolnego odbijania poszczególnych fragmentów i użycia szablonów, taśm maskujących, którymi przysłania się kolejno wybrane partie powierzchni. Taki proces powoduje uzyskanie określonych faktur i subtelną efektów barwnych.

Wyczuwalna skłonność artysty do wzbogacania świata czarno-białych znaków o korespondujące z nimi pierwiastki barwne zwiększa aluzyjność poszczególnych kompozycji oraz całych cykli stworzonych świadomie w formule otwartej (dopełnianych w sposób naturalny w ciągu kilku kolejnych lat o nowe ryciny). W ten sposób Andrzej Węclawski nie narzuca odbiorcy wyłączenie swego sposobu widzenia świata, lecz pozwala mu na samodzielne podjęcie próby indywidualnego zinterpretowania form i znaków stanowiących istotę poszczególnych kompozycji, a także zachęca do odczytania „ukrytej” pod ich warstwą plastyczną treści o podtekście literackim.

Bez wątplenia swoistym znakiem rozpoznawczym, ikoną blisko trzydziestoletniej twórczości artysty jest cykl *Il y a de tout (Yadtout)* powstały w latach 1987-2000. Traktowany od początku jako otwarty, ciągle uzupełniany o nowe prace (zdarzały się również powroty do dawno ukończonych kompozycji), pojawił się w pracowni artysty po lekturze jednego z tekstów wielkiego pisarza i eseisty André Malraux, przypominającego o pomysle francuskich artystów, którzy na fali fascynacji sztuką prymitywną stworzyli z francuskiego *Il y a de tout* („w tym jest wszystko”) neologizm „Yadtout” i nadali taką nazwę nieistniejącemu plemieniu, jego kulturze i sztuce.

To stanowiło dla mnie bodziec intelektualny i znakomite określenie tego, co staram się przekazać poprzez sztukę – napisał Andrzej Węclawski w autokomentarzu do cyklu reproduktowanego w katalogu jego wystawy indy-



Przemiany II, akwaforta, akwatinta, 120 x 79 cm, 2003 r.

widualnej w Galerii Oranżeria w Jabłonnie (wrzesień-październik 2008) i w Muzeum Lubelskim w Lublinie (luty-marzec 2009). *Poszczególne prace w cyklu nie mają tytułów i wszystkie stanowią część sztuki wyimaginowanego plemienia. Natura i kultura, mity i archetypy, marzenia i rzeczywistość to antynomie, kształtujące język artystyczny, którym się posługuję. Sprzeczność pomiędzy tym co racjonalne, a tym co intuicyjne, stanowi podstawowy klucz do zrozumienia prac. (...)*

Prace z cyklu balansują na granicy abstrakcji i świata realnego. Wolne są od dosłowności, raczej stwarzają warunki i prowokują do zastanowienia nad rzeczywistością. Formy, którymi operuje, są ledwie rozpoznawalnymi umownymi przedstawieniami przedmiotów, które utraciły realność. Grafiki z tego cyklu to sformułowane w języku obrazu krótkie wypowiedzi. Podstawą obrazowania są ślady i znaki. Nie jest to jednak forma cyklicznej narracji. Powstałe prace mają sygnalizować, a nie relacjonować.

Tyle Andrzej Węclawski o *Il y a de tout (Yadtout)*. Dla porządku odnotujmy, że obok najstarszych, powstałych jeszcze w latach 80. kompozycji tego cyklu, w których główną rolę odgrywały duże plamy płasko położonej czerni o niezbyt regularnych kształtach, skontrastowane ze zdecydowanie fakturowym tłem, utrzymanym w wysublimowanych szarościach, na początku lat 90. pojawiły się m.in. kompozycje o zdecydowanie ciemnym, w miarę jednolitym tle, z którego wyłaniają się dziesiątki, setki drapieżnych kresek, nasuwających dalekie skojarzenia z misternymi rusztowaniami oplatającymi trudne do zidentyfikowania budynki. W drugiej połowie lat 90. dialog artysty z kapryśną, rozedrganą plamą, więcej niż umownym znakiem i nerwową kreską, doprowadził do narodzin kompozycji bardziej syntetycznych, a zarazem niezwykle wyrazistych i pełnych wewnętrznej ekspresji. Kompozycji, które zdają się balansować nieustająco na granicy czystej abstrakcji i świata realnego. Różnorodność kształtów, swoboda, z jaką artysta przechodził od form zamkniętych do otwartych, położenie nacisku na zróżnicowanie faktury poszczególnych partii tła, wreszcie dodawanie – jakby mimochodem – koloru do dominujących stref czerni i zróżnicowanych szarości uczyniły z cyklu *Il y a de tout (Yadtout)* wspaniałą, pełen pasji traktat o ludzkim życiu, namiętnościach, chwilach słabości i tęsknotach.

Krytycy docenili postawę artysty, akceptując sposób, w jaki doszedł do własnych, oryginalnych – jak się okazuje – środków wyrazu. Anna Mar-

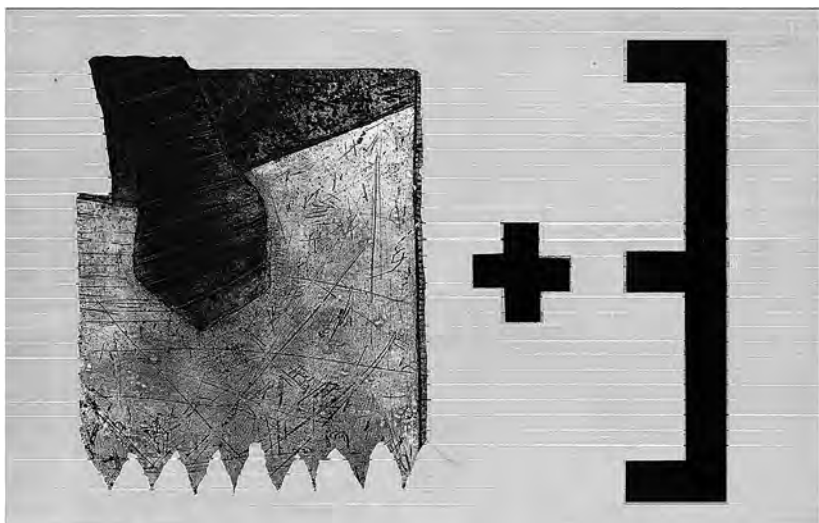
kowska, związana z wrocławskim środowiskiem plastycznym, uznała we wstępie do wystawy indywidualnej artysty w Galerii ZPAP „Pod Podłogą” (Lublin, listopad 2003), że Węclawski *działa (...) pod nadzorem rzeczy pierwszych, zdarzeń pierwotnych; pod presją tego z czego pochodzimy. Z podobnej działalności powstaje sztuka, w której artysta jest na poły kapłanem. Wynika z tego powaga twórczości. Jeżeli artysta lokuje się w przestrzeni między światem transcendencji a codziennością, pragnie zaświadczyć o łączności tych dwóch światów, wyklucza ze swojego inne działania niż sytuowanie na świętej osi góra – dół. Staje się po trosze strażnikiem wzniosłości i stosowności.*

Dorota Folga-Januszewska, historyk sztuki i krytyk ze środowiska warszawskiego, stwierdziła we wstępie do wspomnianego katalogu wystawy w Jabłonnej i Lublinie, że jej przyjaciel Andrzej Węclawski swoją postawą artystyczną i sposobem myślenia o sztuce bliski jest intelektualnie niewielkiej grupie artystów, którzy – jak Halina Chrostowska, David Hockney, Jan Berdyszak czy Georg Baselitz – *nieustannie próbowali „badać” granice między kuszącym warsztatem a presją egzystencjalnych pytań.* Jednocześnie badaczka uznała, że Węclawski należy do Zakonu Nauczycieli, do tej rzadkiej grupy artystów, którzy we własnej twórczości „koduja” przekaz dla innych, często niedostrzegalny przez pobieżnych obserwatorów, przekaz ukryty na marginesach kompozycji, między śladami farby, odciskami płyty, po którym jak po tropach na śniegu podąża wrażliwość młodszych, czujnych i otwartych. *Może dlatego cienie jego prac ożywają w licznych pracach studentów i młodszych artystów, bo choć oni tego nie chcą i nie zamierzają, rodzaj twórczości, którą uprawia Andrzej, jest jak nasiona porywane wiatrem. Tam gdzie znajdują odrobinę gleby, zapuszczają korzenie, bo w sztuce musi być trwanie i kontynuacja, jak w naturze i we wszechświecie.*

Nie sposób nie zgodzić się z wyjątkowo trafnymi spostrzeżeniami Doroty Folgi-Januszewskiej, zwłaszcza gdy obserwuje się cykliczne pokazy prac studenckich, m.in. w ramach najlepszego dyplomu: uczeń i jego promotor, w Pracowni Grafiki Artystycznej nr 6 warszawskiej ASP. Podstawowym założeniem programu pracowni jest rozwijanie kreatywnych i artystycznych możliwości studenta, dbałość o jego rozwój intelektualny i pobudzanie zainteresowania sztuką. Pod czujnym okiem profesora (Andrzeja Węclawskiego) i jego asystenta (dra Mateusza Dąbrowskiego) powstają kompozycje o wyjątkowo świeżej formule plastycznej, z wykorzystaniem zasad technologii grafiki warsztatowej – techniki druku cyfrowego, druku offsetowego, technik przedrukowych, jak też klasycznych technik graficznych oraz unikatowych metod tworzenia obrazu. *Program obejmuje również zespół zagadnień tematycznych i ćwiczeń praktycznych – czytamy w okolicznościowym druku ulotnym prezentującym dokonania pracowni – analizujących, jak poprzez rozszerzenie warsztatu o nowe media zmienia się miejsce, rola, sposób tworzenia i oddziaływania grafiki warsztatowej: jak zmienia się definicja grafiki, problem i zastosowanie niematerialnej matrycy, proces opisu cyfrowego jako źródła kreacji, nowe miejsca prezentacji – grafika artystyczna w sieci internetowej, wykorzystanie grafiki warsztatowej do pokazów multimedialnych i instalacji graficznych.*

Z całą pewnością coraz liczniejsze grono studentów, w tym również studentów zagranicznych, zafascynowanych osobowością profesora, to efekt jego kolejnych, szalenie inspirujących działań plastycznych w postaci nowych cykli, które zdominowały dokonania warsztatowe Andrzeja Węclawskiego także w pierwszych latach XXI wieku.

W 2000 roku artysta pokazał po raz pierwszy publicznie w Galerii Studio Centrum Sztuki im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie kompozycje z cyklu *Koniec i początek*. Ten zapoczątkowany w 1994 roku, a kontynuowany co najmniej do 2002 roku, zestaw kompozycji wykonanych w tzw. technice własnej zawiera charakterystyczną formę, znak zbliżony do



Alfabet znaków III, akwaforta, akwatinata, szablony, 111 x 70 cm, 2007 r.

napisanej prawidłowo lub odwróconej litery „S”. Andrzej Węclawski świadomie i konsekwentnie różnicował poszczególne kompozycje cyklu, zmieniając ich wielkość, wprowadzając różne kolory, przede wszystkim jednak przez zmianę faktury tła i samego znaku budował niepowtarzalny nastrój i charakter kolejnych rycin.

W 2003 roku Andrzej Węclawski rozpoczął prace nad cyklem *Przemiany*, który jest kontynuowany do dzisiejszego dnia. Generalnie od poprzednich różni go znacznie większy format i wyczuwalna plakatowość (płaskość kompozycji i umowność zastosowanych środków przekazu plastycznego) całego przedsięwzięcia.

Wreszcie w 2007 roku pojawiły się pierwsze ryciny z cyklu *Alfabet znaków*. Te duże kompozycje (od 100 x 70 cm do 117 x 80 cm) to w gruncie rzeczy suma dotychczasowych poszukiwań Andrzeja Węclawskiego, najbardziej wyrazisty, najbardziej uporządkowany i przekonujący układ prostych i skromnych form oraz znaków o ogromnej sile ekspresji. To właściwie rodzaj równań matematycznych z dwiema niewiadomymi, które tworzą bardzo konkretną, przetworzoną na określone znaki plastyczne całość, zamkniętą w obrębie arkusza papieru, jak niemający początku ani końca ciąg kilkunastu kompozycji. I chociaż niektóre z jego elementów to znaki i plamy barwne obecne w twórczości artysty od wielu już lat, to jednak *Alfabet znaków* stanowi nową jakość, nowy zapis emocji.

Ale ostatnio Andrzej Węclawski stwierdził – jakby od niechcenia (z szelmowskim uśmiechem) – że niestety zbliża się nieuchronnie kres *Alfabetu znaków*. I mimo że jego formuła jeszcze się nie wyczerpała, artysta ma już nowy pomysł i koncepcję na kolejny cykl. Znając cały dotychczasowy dorobek grafika, możemy założyć – bez ryzyka popełnienia błędu – że będzie równie interesujący i frapujący jak poprzednie.

Lechosław Lameński

MAGDALENA JANKOWSKA

Człowiek w lesie

Gdyby *Sen nocy letniej* nie był jedną z najczęściej wystawianych sztuk Szekspira, można by go zarekomendować reżyserom jako dzieło szczególnie nadające się do interpretacji przez pryzmat bieżącej epoki. Dotyczy bowiem uniwersalnego tematu, jakim jest miłość, a naiwny łańcuszek omyłek, który nas niekiedy u Stradfordczyka drażni, znosi dysharmonię światów – realistycznego i nadprzyrodzonego. Nawet motyw czarów na początku XXI nie razi anachronizmem, choćby za sprawą tak popularnej ostatnio literatury fantasy. Ponadto przenosiny w wymaginowaną rzeczywistość są dziś znane nie tylko jako efekt działania soku z kwiatu Kupidyndy i „śpiącego serduszka”.

Młodzi ludzie z Szekspirowskiego dzieła (Hermia, Helena, Demetriusz, Lizander) przeżywają uniwersalne miłosne kłopoty, bo albo kochają bez wzajemności, albo są w podobny sposób kochani, a kiedy już afekt jest obustronny, na przeszkodzie stają decyzje rodzica. Ci zaś, co idą za głosem rozsądku i nie doświadczają tych perturbacji (Hipolita i Tezeusz), są tak ogołoceni z emocji, że nawet tuż przed wstąpieniem na ślubny kobierzec wieje od nich chłodem i nudą.

Jednak w te ludzkie problemy wkrada się interwencja duchów leśnych, które funkcjonują w typowej dla baśni strukturze społecznej. Jest Król (Oberon) i jego małżonka (Tytania). On ma swojego „zaufanego” (Puk), ona swoją świtę (Elfy). Między nimi zaś stoi indyjski chłopiec – jako przedmiot długotrwałego konfliktu, w który wprowadza nas kwestia Puka: *Oberon strasznie jest zły, że królowa / Ślicznego pazia w swojej świecie chowa: / Nie dbając o to, że z małżonkiem zdradze, / Gdy odwiedzała w Indiach maharadżę, / Uprowadziła chłopca z jego dworu. / Oberon chciałby sam w gęstwinie boru / Trzymać przy sobie wdzięcznego kompana, / Ale Tytania, w pазiu rozkochana, / Strojąc go w kwiaty, wprost szalejąc za nim, / Nie chce się zgodzić z takim rozwiązaniem.* Do licznych zdrad małżeńskich, a może i wstydliwych skłonności, Oberon dorzuca pomysł szantażu: *Mając już sok, postaram się Tytanię / Przyłapać w chwili drzemki; w śpiące oczy / Prysneć jej kroplą płynu. Gdy się zbudzi, / Pierwsze ujrzone stworzenie – niedźwiedzia, / Lwa, wilka, byka, pawiana, goryla / – Obdarzy całą miłością swej duszy. / Ja zaś ten urok z niej zdejmę (wystarczy / Zaaplikować sok z innego ziela) / Dopiero wtedy, gdy odda mi pazia.* Król stosuje wobec Tytanii fortel, czekając „aż się w niej skłębi wir urojeń dziki” – tuż po przebudzeniu namiętnym uczuciem obdarza ona... osła. Jednak ujrzone zwierzę nie jest autentycznym przedstawicielem czterokopytnych, ale aktorem z trupy teatralnej, która ćwiczyła swoje role w lesie. Wszak to Podszewka. Nagle nikt nie jest tym, kim był. Oniryczna logika wikła postaci w perwersyjny układ. Ale konwencja snu broni jednocześnie ich niewinności, wydobywając tylko na powierzchnię ukryte głęboko pragnienia.



Demetriusz (Daniel Salman), Helena (Marta Sroka), Lizander (Paweł Kos),
Hermia (Halszka Lehman). Fot. Bartłomiej Sowa

Oberon jednak używa magii również wobec ludzi. Widząc cierpienia Heleny odtrąconej przez Demetriusza, obiecuje jej w myślach: *Nie martw się nimfo. Nim zajdzie krąg złoty / Ty zaczniesz zmykać – on ruszy w zaloty.* Zadanie to zleca Pukowi. Ten myli instrukcje, zakraplając oczy innego Ateńczyka (Lizandera), a całość sprawy komentuje: *Los pewnie nie chciał w tych sprawach wyjątku / Od tradycyjnych reguł nieporządku.* Przystająć do działań wpajane zasady i przyswojone prawidła, nie obowiązują wcześniejsze powinności. Świat zaczyna działać na opak.

Szekspir w swej genialnej intuicji artystycznej przeczuł istnienie w człowieku podświadomości, co jako tezy psychologii głębi uczeni sformułowali długo po nim. Dzisiaj myśl badawcza sygnowana nazwiskami Freuda i Junga jest na tyle rozpowszechniona, że tezy owe wydają się prawdami ogólnymi. Ale konflikt świadomego z nieświadomym, kultury i natury przybiera ciągle nowe kształty. Każde pokolenie ma swoje wartości wzorcowe, powszechnie normy i przedmioty wyparć. Jak je wpisał w *Sen nocy letniej* Artur Tyszkiewicz reżyserujący spektakl na deskach Teatru im. J. Osterwy w Lublinie?

W młodych bohaterach sztuki: Helenie (Marta Sroka), Hermii (Halszka Lehman), Lizanderze (Paweł Kos) i Demetriuszu (Daniel Salman) – rozpoznajemy uczniów elitarnej szkoły angielskiej. Zewnętrzna dyscyplina, symbolizowana mundurkami, kontrastuje z wewnętrzną burzą hormonów. Więc z jednej strony troska o zdobycie pozycji społecznej, do której drogą jest edukacja, a z drugiej prawa biologii. W to wplata się jeszcze inny konflikt. Ojciec Hermii (Jerzy Rogalski) obiecuje rękę córki faworyzowanemu przez siebie Demetriuszowi, choć ta kocha Lizandera. Posłuszeństwo woli rodzicielskiej ściera się z niepewnymi argumentami uczuć. Młodzi jeszcze niewiele wiedzą o życiu, o sobie, o miłości, choć tyle o niej mówią. Lizander: *Niestety! wiem to z ksiąg i z opowieści: / Prawdziwa miłość nie zna gładkiej drogi; /Przeszkodą bywa jej nierówność rodu.* Hermia: *Jeśli kochankom nigdy się nie wiecie, / Taki jest widać dekret przeznaczenia.* Helena: *Serce snom wierzy, nie trzeźwemu oku, / Stąd na obrazach Kupidyn ma skrzydła, /Ale jest ślepy. Rozsądku prawidła / W snach się nie liczą – rozum moc swą traci: / Nie bez powodu w dziecięcej postaci / Portretujemy Miłość, bo okłamać / Łatwo się daje, sama skłonna łamać / Przysięgi, niczym urwis przy zabawie.* I jeszcze raz Lizander: *Olśnienie, które, zanim człowiek zdąży / Krzyknąć*



Mikołaj Podszewka (Wojciech Rusin) i Tytania (Joanna Morawska).
Fot. Bartłomiej Sowa

„Spójrz!”, *niknie w głodnej paszczy mroku. / Tak gaśnie każda żywa jasność świata.* Wszystko to jeszcze zasłyszane opinie, wpajane ideały, niejasne lęki, przeczucia za ledwie.

Kiedy Hermia i Lizander uciekają z domów, żeby zamieszkać razem u ciotki, są jeszcze niewinni. W lesie szukają osobnych miejsc na nocny odpoczynek. Jeszcze wystarcza im wysublimowana więź duchowa, jednak zew natury daje o sobie znać. W spektaklu Hermia i Lizander stoją na krawędzi sceny, co jakiś czas lekko tracąc równowagę. I tu się kończy realistyczny wymiar ich relacji. Do akcji wkracza Puk (gościnnie Przemysław Stippa, aktor Teatru Narodowego w Warszawie), by wykonać zlecenie Oberona. Teraz Helena staje się przedmiotem namiętności Lizandra. Tama pęka. Delikatność uczuć znika. Istotą obcowania staje się kontakt cielesny. Coraz śmieiej zdejmują z siebie ubrania. Nadnaturalnie ożywni wykrzykują coś w histerycznym tonie, jakby „naćpani”. Ich taniec przypomina narkotyczne drgawki. A potem, kiedy już raptownie stygną po erotycznej ekstazie, zawstyżeni własną nagością, zakładają ubrania tak chaotycznie, że któraś z dziewczyn przywdziewa męską garderobę, a chłopak – żeńską. Teraz ich wizerunek oddaje całą przypadkowość tego kontaktu i wewnętrzne pomieszanie po przekroczeniu granicy intymności.

Warto się zatem przyjrzeć warstwom ludzkiej psychiki odpowiedzialnym za tę nagłą odmianę. Puk od pierwszej chwili pojawienia się na scenie elektryzuje publiczność. To chyba najlepsza rola w tym spektaklu. Ów chochlik jest kompilacją charakterów i mieni się różnymi barwami. Ma sataniczny ryt – piosenkarza heavymetalowego i niepokój Hamleta, co wyraża w aluzyjnym geście. Duchowe wyrafinowanie łączy ze zmysłowością ciała. To sprawia wrażenie, że chciałby się schować przed światem, to się wdzięczy, jakby należał do grupy *chippendales*. Pojawia się w starczej masce, by po chwili ujawnić swą młodą gładką twarz. I nawet kiedy popełnia błąd w powierzonym mu zadaniu, z chochlikowatym wdziękiem oświadcza: *Los widać nie chciał w tych sprawach wyjątku / Od tradycyjnych reguł nieporządku.*

O ile Puk jest pół ludzki, pół zwierzęcy, to jego pan – Oberon (Roman Kruczkowski), w smokingu, cylindrze i z laseczką, ma w sobie coś z podsta-

rzalego magika. Witalność, dynamizm, porywczosć dominująca w Robinie Filucie, tu ma kontrast w statecznej rutynie. Wykonuje swoje popis, ale sam wie, że to tylko triki. Skupiają jednak czyjąś uwagę i dają jakieś korzyści, więc musi je powtarzać. I nawet jako Król Cieni ma nieco „nadsztukowaną” moc. Dwa wielkie cienie pojawiające się na ekranie tworzą coś na kształt skrzydeł lub żagli. Jednak subtelna materia tiulu drży, nie dając nadziei ani na to, że się na nich uniesie, ani że złapie w nie więcej wiatru niż to potrzebne, by były w łopocie.

Tytania (Joanna Morawska) też jest kobietą w latach. Kiedy w srebrnej sukni i etoli z białego lisa tańczy ze swoim wybrankiem o wielkiej ośle głowie do piosenki *Pamiętasz była jesień*, to widz zaczyna odczuwać, że sen wydobyl nie tylko miraż erotycznego spełnienia, ale dramatycznego zadośćuczynienia właśnie w trzeciej części życia.

Również kreacje elfów burzą tradycję obsadzania tych ról najmłodszymi członkami w zespole: Groszek (Nina Skołuba-Uryga), Goryczka (Piotr Wysocki), Pylek (Hanna Pater), Pajęczynka (Anna Nowak) – to sami bardzo dojrzały aktorzy. To nie królewska świta w ponętym kształcie duszków, które tylko zbierają rosę i wyłaczają świat blaskami, ale istoty, które także chłoną w siebie, choćby mimowolnie, jady małżeńskiej koegzystencji królewskiej pary. Ich status istot nadprzyrodzonych splata się z ludzkim doświadczeniem, ze świadomością błędów, zawodów, niespełnień, jakie każdemu życiu przynależą. Możemy je zatem brać za symbol samopoznania. Elf przecież mówi: *przez wszystko, co jest w naturze / Przenikam jak blask księżycy*. Światło księżycy przecież próbuje wydrzeć obrazy nieprzeniknionej czerni nocy.

I jeszcze jedna postać z magicznego świata – indyjski chłopiec, którego Szekspir nie wymienia wśród postaci, zaś w lubelskiej inscenizacji otrzymuje swój wizerunek. Jest ładnie podobny do Kena – męża lalki Barbie. Ze sztuczną opalenizną na twarzy, o nienaturalnie ostrych rysach, z „ulizaną” fryzurą i w garniturze z cekinów. W tej roli występuje gościnnie śpiewak Piotr Olech, dysponujący rzadkim głosem, który uderza niespotykaną u mężczyzny wysokością. Zestawienie samych z pozoru doskonałych elementów skutkuje wrażeniem dziwności, która wyróżnia z tłumu. A czyż dążenie do tak pojętego, kreowanego przez media ideału nie jest obsesją współczesnego człowieka?



Helena (Marta Sroka), Puk (Przemysław Stippa), Lizander (Paweł Kos).
Fot. Bartłomiej Sowa



Paź (Piotr Olech), Tytania (Joanna Morawska), Oberon (Roman Kruczkowski),
Puk (Przemysław Stippa). Fot. Bartłomiej Sowa

W *Śnie nocy letniej* wszystko istnieje w antagonistycznych formach, które jednak domagają się wzajemnego dopełnienia. Jak w świecie, który znamy – z jednej strony marzenie o funkcjonowaniu w trybach korporacji, z drugiej o kompletnym wyzwoleniu się od jej reguł. Tak przecież, w clubingowym zatraceniu, odreagowują „białe kołnierzyki”. Albo obyczaj panieńskich i kawalerskich wieczorów, gdzie ideał wiernej miłości bywa na moment zawieszony dla doraźnej uciechy erotycznej.

Reżyser tego spektaklu podjął się udanej próby pokazania, że w działaniu człowieka jest wiele niewyjaśnionego. Oberon odczarowuje Tytanię *Tym, kim byłaś stań się znowu / Ujrzyj jawę nie świat snów*. Trzy pary – dobrane według pierwotnego planu – decydują się połączyć węzłem małżeńskim. Stają zgodnie do zbiorowego zdjęcia, jakby wydarzenia tej dziwnej nocy letniej zostały wyparte. *Wszystko ma jakby zatarte kontury, / Jak szczyt w oddali, stopiony z obłokiem* (Demetriusz). Czy już wiedzą, jak żyć? Nie! Wiedzą już tylko, ile prawdy jest w słowach Tezeusza: *Różne zna sztuczki bujna wyobraźnia: / Dość jest nam przeczuć jakieś przyszłe szczęście / – Już niby wiemy, kto nam je zapewni*. A co nam dał ten lubelski Szekspir? Pokazał po prostu *wiekuisty ból bezsilności człowieka, który tak jak nic nie może, i wcale nic nie zrozumiał*, co można powtórzyć za Józefem Ignacym Kraszewskim (choćby z tej okazji, że rok 2012 został ogłoszony jego rokiem).

To jest ta cienka filozoficzna podszewka *Snu nocy letniej*, ale to przecież także „tragedia do śmiechu”. I ten wymiar widowiska bardzo się udał. Publiczność ma okazję zdrowo się uśmieć. Reżyser poprzestawiał trochę akty, czyniąc z działań trupy teatralnej ramę spektaklu. W tych scenach tłumaczenie Stanisława Barańczaka okazało się szczególnie dobrze trafić do ucha widza. Kwestie brzmią jak wyjęte ze współczesnego kabaretu, choć co pewien czas „najżałośliwsza komedia” ujawnia drugie dno i aktualizuje swoje znaczenie. Tak na przykład to, co elżbietąński teatr znał pod pojęciem dublury i co odnosiło się do praktyki scenicznej, dziś może być odczytane jako forma transwestytyzmu czy wręcz transgenderyzmu, które w różnym stopniu zmierzają do przekraczania tożsamości płciowej. Kiedyś młodzi chłopcy grali kobiece role, dziś mężczyźni mogą występować w klubach drag queen. W ten właśnie sposób dało się zinterpretować postać Tyzbe zagraną przez Tezeusza.

Na barwność widowiska złożyły się praca scenografa i kostiumologa w jednej osobie (Jan Kozikowski). Wnętrze pałacu, mimo swego dostojństwa symbolizowanego przez głowę łosia na zgniłozielonej ścianie, jest jakieś zapyziałe, jak – nie przymierzając – salon państwa Dulskich. Natomiast wszystko, co dzieje się w lesie i w działaniach trupy ma bazarowy przepych i tandetną stylistykę. Skrajny jej wykwit stanowi lew (Krzysztof Bielawiec) w futrze z nutrii na gołym torsie, ze złotym łańcuchem na szyi i w adidasach. Nie można też pominąć zasług choreografa (Maćko Prusak). To dzięki niemu bardzo zyskała dynamika spektaklu ornamentowanego takimi drobnymi, ale przyjemnymi dla oka etiudami, jak bójka Hermii i Heleny powstrzymanych przez chłopców, kiedy to z ich rąk i nóg wprost tworzy się furkoczący wiatrak. Niebagatelne znaczenie dla klasy spektaklu ma muzyka (Jacek Grudzień), w dodatku grana na żywo przez zespół w oryginalnym składzie instrumentalnym – trzy wiolonczele i waltornia. Reżyser światła (Piotr Pawlik) też zrobił dla tego widowiska sporo dobrego.

Magdalena Jankowska

William Szekspir: *Sen nocy letniej*. Reżyseria Artur Tyszkiewicz. Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, premiera 22 czerwca 2012 r.

Książki nadesłane

Norbertinum, Wydawnictwo – Drukarnia – Księgarnia, Lublin

Leon Zdzisław Stroiński: *Chmura. Portret poety*. Słowo wstępne Julia Hartwig. Opracowanie Hanna Zofia Etemadi. Posłowie Piotr Sanetra. 2011, ss. 158.

Elżbieta Cichła-Czarniawska: *Usidleni. Wybór wierszy*. 2012, ss. 128.

Wanda Kocięcka: *Pęknięte ogniwa. Rozmowy z przeszłością*. 2011, ss. 229.

Piotr Krzysztof: *Odwracalny świat*. Poezje, 2011, ss. 63.

Teresa Maria Smyl: *Kropla*. Poezje. 2011, ss. 37.

Bożena Anna Iwankiewicz: *Bezłęk*. Poezje. 2011, ss. 56+3 nlb.

Światomir Grzegorz Ząbek: *Zamyślenia... zachwycenia...* Poezja i przekłady. 2011, ss. 113.

Paweł Wojciech Maciąg: *W barokowych przestrzeniach*. 2012, t. 1, ss. 260.

Alicja Mazan Mazurkiewicz: *Chropawe głoski*. Poezje. 2011, ss. 85.

Marta Jedliczko: *Na progach domu*. Poezje. 2011, ss. 41.

Róża Plater-Gałęcka: *Okna*. Poezje. Posłowie Urszula Ciechomska. 2011, ss. 68.

Joanna Kos: *Tropem owieczki*. Poezje. Posłowie Ewa Junke. 2011, ss. 55+3 nlb.

Elżbieta Lewandowska: *Szczęśliwe oczy*. Poezja. Posłowie Piotr Sanetra. 2012, ss. 55.

Ekspresje. Rocznik Literacko-Społeczny Stowarzyszenia Pisarzy Polskich za Granicą. Redaktor Alina Siomkajło. Londyn 2011, t. 1, ss. 233, t. 2 ss. 234+7 nlb.

MARGARET LENG TAN

Zabawka to zabawka to (nie) zabawka

Refleksje nad *Suitą na dziecięcy fortepian* Johna Cage'a

Choć już od blisko dwudziestu lat wykonuję muzykę na dziecięcych fortepianach, ciągle mnie pytają: „Jak to się stało, że zaczęłaś grać na takich instrumentach?” Odpowiadam zawsze tak samo: „Dzięki Johnowi Cage'owi”.

W 1993 roku organizatorzy letniego festiwalu Serious Fun! w nowojorskim Centrum Lincoln zaproponowali mi wykonanie koncertu upamiętniającego twórczość Cage'a, który zmarł minionego lata. Opracowałam program pokazujący bogactwo jego twórczości widzianej poprzez utwory napisane na różnego rodzaju fortepiany – od klasycznego po preparowany¹, „dotykowy”², „smyczkowy”³ i miniaturowy fortepian dla dzieci. Ten ostatni, pomyślałam, będzie szczególnie pasował do nazwy festiwalu („serious fun” znaczy „poważna zabawa”).

W 1948 roku Cage napisał *Suite for Toy Piano* (Suita na dziecięcy fortepian) w stylu Satié'ego do spektaklu tanecznego Merce'a Cunninghama pt. *Diversion*. Kompozycję tę wykonał podczas premiery spektaklu w Black Mountain College w Północnej Karolinie, grając na autentycznym dziecięcym fortepianie. Świadomie czy nie, otworzył nowy rozdział w historii muzyki, bowiem jego suita⁴ była pierwszym poważnym dziełem skomponowanym na ten instrument.

Żeby wykonać utwór Cage'a, musiałam najpierw znaleźć odpowiedni instrument. Realizacja tego zamierzenia okazała się dość trudna, gdyż dziecięce fortepiany czasy swojej świetności miały już dawno za sobą. Na przestrzeni lat 80. i 90. popyt na nie spadł do minimalnego poziomu, bowiem zostały wyparte przez elektroniczne keyboardy-zabawki, które za naciśnięciem guzika mogły zagrać dowolną wybraną melodię.

Przeszukując sklepy z antykami i używanymi sprzętami w East Village szczęśliwie trafiłam na instrument firmy Jaymar z lat 70., który był w doskonałym stanie. Jego urocze dźwięki idealnie odpowiadały moim potrzebom. Zakochałam się w tym fortepianie od razu. Magiczna aura, jaką tworzył fałszując we wzruszający sposób, wzbudzała nostalgię za czasami, kiedy wszystko było prostsze; jego złożone tony harmoniczne były jednocześnie

¹ Najbardziej znany wynalazek Cage'a: między struny fortepianu wkładane są przedmioty, które całkowicie zmieniają oryginalne brzmienie instrumentu.

² Nazwa wymyślona przez Henry'ego Cowella w latach trzydziestych, opisująca grę bezpośrednio na strunach fortepianu.

³ Fortepian, na którego strunach gra się smyczkiem wykonanym z żyłki wędkarskiej.

⁴ *Suite for Toy Piano* nagrałam i wydałam na trzech płytach: *Daughters of the Lonesome Isle* (1994, New Albion Records, NA 070), *The Seasons* (2000, ECM New Series 1696) oraz *She Herself Alone: The Art of the Toy Piano 2* (2010, Mode Records, mode 221 CD/DVD).

ujmujące i złowieszcze. Instrument zafascynował kilku znajomych kompozytorów w równym stopniu co mnie, a kontakt z nim zaczął wywoływać u nich niekontrolowane napady gorączki twórczej. Ja sama zaaranżowałam kilka utworów Erika Satie i Philipa Glassa, czując, że koniecznie trzeba je wykonać na dziecięcym fortepianie⁵. Instrument zaczął szybko zyskiwać własną tożsamość i gromadzić własny repertuar, a ja rozpoczęłam karierę pianistki specjalizującej się w grze na miniaturowych fortepianach.

Z wyboru, bądź też z konieczności, Cage napisał swoją uroczą i żartobliwą *Suitę na dziecięcy fortepian* korzystając tylko z dziewięciu kolejnych białych klawiszy. Kompozycję tę można wykonać na każdym fortepianie-zabawce, nawet na takim, którego czarne klawisze są tylko namalowane. W trakcie pracy nad utworem zaczęło jednak docierać do mnie, że pozorna prostota tego skromnego dzieła w istocie skrywa jego subtelną złożoność i wiele drobnych, technicznych niuansów. Dwie z pięciu krótkich części – pierwsza i ostatnia – są proste, bowiem wykorzystują jedynie pięć dźwięków diatonicznych. Jednak pozostałe części są nowatorskimi ćwiczeniami z pomysłowości, prezentującymi bogactwo melodii, rytmów i struktur przy użyciu skrajnie oszczędnych środków wyrazu. By w pełni oddać zawartą tam mnogość artykulacyjnych i rytmicznych detali, musiałam się mocno skoncentrować i włożyć tyle samo pracy, co w opracowywanie utworów napisanych na klasyczny fortepian. Jeśli się weźmie pod uwagę ograniczone możliwości instrumentu, cały proces przypominał tworzenie misternego haftu⁶.

Cechująca partyturę miniatury Cage'a dbałość o detale świadczy o tym, że kompozytor poświęcił napisaniu tego dzieła całą swoją uwagę, pragnąc, by wykonanie nie było jedynie odegraniem nut, lecz by brzmiało gładko i elegancko. Najbardziej uderzającym przykładem tego podejścia są przesadnie szczegółowe wskazówki dotyczące dynamiki, od „sffz” po „ppp”. Tak jakby można było ten zakres oddać na dziecięcym fortepianie! To cały Cage – ironiczny i dowcipny, ale zarazem przemyślny. Rzucił pianości wyzwanie, by zagrał coś, czego nie można uzyskać na instrumencie, którego skala dynamiczna jest, mówiąc ogólnie, ograniczona. Ale pianista daje z siebie wszystko i w rezultacie tych starań rzeczywiście słychać subtelne zmiany dynamiki. Cel więc zostaje osiągnięty: wykonanie jest znacznie bardziej dopracowane i precyzyjne.

Dziecięcy fortepian to nic innego jak cymbałki w obudowie udającej prawdziwy instrument. Podczas gdy działanie mechanizmu normalnego fortepianu opiera się na pracy wielu dokładnie wyskalowanych, ruchomych części, konstrukcja fortepianu-zabawki jest wyjątkowo prosta: naciskanie klawiszy powoduje, że, połączone z nimi plastikowe młoteczki uderzają w metalowe pręciki. I to wszystko. Marcel Duchamp, dadaista, który zrewolucjonizował sztukę, powiedział kiedyś: „Marne narzędzia wymagają lepszych umiejętności”. Trudno o trafniejsze podsumowanie wyzwania, jakie stało przed pianistą, który poważnie podchodzi do gry na dziecięcym fortepianie.

Tak, jak pozornie niepoważny charakter ruchu Dada skrywał jego bardziej nihilistyczne podteksty, zmyślna prostota Cage'owskiej *Suity na dziecięcy fortepian* może być postrzegana jako zabawna i lekka krytyka poważnego (i pretensjonalnego) świata sztuki. Gest Cage'a przywodzi na myśl nie tylko dadaistów, ale także neodadaistyczny, konceptualny ruch Fluxus z lat sześćdziesiątych, tak mocno przesycony duchem zabawy i zamiłowaniem do zabawek.

Skomponowanie przez Cage'a utworu na instrument dla dzieci było naturalną kontynuacją jego muzyki perkusyjnej z połowy lat trzydziestych i wczesnych czterdziestych (*Three Constructions, Credo in US, The City Wears*

⁵ *Gymnopédie no. 3* Erika Satie i *Modern Love Waltz* Philipa Glassa można znaleźć na mojej płycie *The Art of the Toy Piano* (Point 456345-2/Universal) z 1997 roku..

⁶ Pokonanie wyzwania, jakie stawia dziecięcy fortepian, okazało się tym bardziej owocne, że podniosło moje umiejętności gry na klasycznym fortepianie do nieosiągalnego dla mnie wcześniej poziomu.



a *Slouch Hat*). Obok tom-tomów i gongów, wykorzystał w nich jako instrumenty różne zwykłe przedmioty. Stworzył zestaw perkusyjny składający się m.in. z blaszanych puszek, sprzętów kuchennych, felg kół samochodowych oraz kołpaków. Eksperymenty te poszerzyły granice muzyki poprzez włączenie w nią dźwięków normalnie uznawanych za hałas. Budząc dusze, które – jak twierdzą animiści – śpią we wszystkich martwych przedmiotach, Cage pokazywał, że muzykę można zagrać na wszystkim, co wydaje dźwięk. Przykładem jest *Living Room Music* (1940), utwór wykonywany przez czterech perkusistów grających nie tylko na przedmiotach i meblach znajdujących się normalnie w salonie, ale także na elementach architektonicznych pomieszczenia. Taka sama idea przyświecała Cage'owi, kiedy między strunami fortepianu zaczął umieszczać różne drobne przedmioty (nakrętki, śruby, kawałki filcu i gumy, drewniane klocki), co w magiczny sposób zamieniło klasyczny instrument w fortepian preparowany.

Z dzisiejszej perspektywy widać, że użycie przez Cage'a zwykłych przedmiotów do tworzenia muzyki było bliskie dadaistycznej koncepcji wykorzystywania przedmiotów znalezionych, tak jak zrobił to Man Ray w 1920 roku tworząc *Obstruction*, ruchomą konstrukcję z 63 drewnianych wieszaków na ubrania. Przypomina się też *Głowa byka*, rzeźba Picassa z 1943 roku zbudowana tylko z kierownicy i siodełka od roweru.

W 4'33", słynnym utworze „na ciszę”, Cage oferuje publiczności najszerzą z możliwych definicję muzyki obejmującą odgłosy życia codziennego. Jest to dźwiękowy odpowiednik rzeźb *readymade* tworzonych przez jego przyjaciela i współpracownika Marcela Duchampa, który przedmioty codziennego użytku podnosił do rangi dzieł sztuki. Tak jak klasyczne rzeźby Duchampa, *Fontanna*⁷ i *Koło rowerowe*⁸ z 1913 r. czy *Suszarka do butelek*⁹ z 1914, na zawsze zmieniły nasze postrzeganie sztuki, „muzyczny *readymade*”¹⁰ Cage’a na zawsze zmienił sposób, w jaki doświadczamy muzyki. Man Ray tworzył niezwykle dzieła przy pomocy minimalnych środków, a Duchamp i Cage stworzyli niezwykle manifesty bez użycia jakichkolwiek środków w ogóle, bez jakiegokolwiek ingerencji w istniejącą rzeczywistość.

W kreowanym przez nich alternatywnym świecie, w którym króluje zwykła codzienność, a prowokacja jest normalnym sposobem działania, z pewnością jest też miejsce dla dziecięcego fortepianu.

Podniesienie przez Cage’a konstrukcji z kawałków złomu i różnych „przedmiotów znalezionych” do rangi instrumentu perkusyjnego dało mi siłę i pewność, że dziecięcy fortepian też można uznać za prawdziwy instrument i że podobny potencjał, wykraczający poza przedszkolne zastosowania, mają również inne muzyczne zabawki. Rosnące uznanie dla dziecięcego fortepianu postrzegam więc jako logiczne następstwo Cage’owskich przygód z muzyką perkusyjną sprzed siedmiu dziesięcioleci.

Najlepiej, jeśli artysta tworzący sztukę z odpadków nie idzie na żadne kompromisy i ogranicza się do minimalistycznych środków. Cokolwiek by mówić, trzymanie się zasady „im taniej, tym lepiej” i „lepiej znaleźć, niż kupić” wymaga pewnej odwagi. Odzyskiwałam już ze śmietników dziecięce fortepiany w różnych stadiach rozkładu. Jeśli da się wydobyć dźwięk pstrykając, pukając, stukając czy waląc w klawisze, to taka ulubiona kiedyś zabawka wciąż nadaje się do użycia. Wydając nieprzewidywalne, spontanicznie spreparowane dźwięki, taki instrument kreuje własną estetykę i piękno. Ross Bolleter, kompozytor z antypodów, od lat osiemdziesiątych komponuje muzykę przeznaczoną na „dorosłą” wersję dziecięcego fortepianu. Wyszukuje w australijskiej głuszy instrumenty *popadłe w ruinę, nie zepsute czy zniszczone, tylko pozostawione na pastwę losu. „Opuszczony” instrument zamienia się w rozklekotane pudło pełne nieprzewidywalnych „plumkań”, „brzdęknięć” i różnego rodzaju dudnień. Rozstrojone dźwięki są co najmniej tak samo interesujące jak te dobre.* Forte piany takie są w sposób naturalny i nieubłagany preparowane przez zaniedbanie i upływ czasu. Cage byłby zachwycony. W 2010 roku stworzyłam wspólnie z Bolleterem utwór na popadły w ruinę dziecięcy fortepian i zwykły fortepian koncertowy, adekwatnie zatytułowany *Hymn to Ruin*¹¹ („Hymn na cześć rujnacji”).

Trudno o lepszy hołd dla Cage’a w stulecie jego urodzin niż uznanie *Suity na dziecięcy fortepian* za sztandarowe dzieło wciąż powiększającego się repertuaru kompozycji na ten instrument! Coraz liczniejsi pianiści próbują gry na dzieciennym fortepianie i coraz częściej zamawiane są utwory nań przeznaczone. Już czterdzieści lat temu George Crumb nowatorsko wykorzystał brzmienie dziecięcego fortepianu w *Ancient Voices of Children*. Dzisiaj instrument ten można usłyszeć tak w utworach kameralnych, jak i orkiestrowych. I czyż nie jest swoistym przełomem to, że w „New York Times” muzyka grającego na dziecięcym fortepianie oficjalnie ohrzczone już mianem „toy-pianisty”?¹² Mamy też do czynienia z renesansem zainteresowania dziecię-

⁷ Porcelanowy pisuar z autografem „R. Mutt 1917”.

⁸ Koło osadzone na rowerowym widelcu przytwierdzonym do drewnianego taboretu.

⁹ Kupiona przez Duchampa w sklepie suszarka do butelek z galwanizowanej stali, wystawiona przez niego w 1914 roku jako rzeźba typu *readymade*.

¹⁰ George Brecht pisze w *Notebook, 1959-60*: „Cage wykorzystuje dźwięki otoczenia niczym przedmioty *readymade*”. Christian Xatrec określił 4'33" jako „muzyczny *readymade*” w rozmowie z Cage’em z 1985 roku.

¹¹ *Hymn to Ruin* został zarejestrowany na płycie *She Herself Alone: The Art of the Toy Piano 2*.

¹² Allan Kozinin: *Michael Hearst: Songs for Unusual Creatures*, „The New York Times”, 3 czerwca 2012 r.

cymi fortepianami: katalog szacownej firmy Schoenhut Toy Piano Company (nazwanej tak na cześć Alberta Schoenhuta, który w 1872 skonstruował ten instrument) dumnie prezentuje szeroki wachlarz fortepianów-zabawek, a od niedawna także innych instrumentów dla dzieci. Z dumą donoszę też, że mój własny zabytkowy fortepianik zrobił dość zawrotną karierę, wędrując z podwórkowej wyprzedaży gdzieś w Wisconsin do nowojorskiej sali koncertowej Carnegie Hall, po drodze odbywszy pielgrzymkę do domu Beethovena w Bonn. Nie jesteś zielony z zazdrości, Schroederze!¹³

A Ty, Johnie Cage'u, czy się uśmiechasz?

Brooklyn, Nowy Jork, 8 lipca, 2012 r.

przełożyli Mateusz Durczak i Jerzy Kutnik

¹³ Schroeder to grający na dziecięcym fortepianie i zafascynowany Beethovenem bohater komiksu Charlesa M. Schulza *Fistaszki*.

Książki nadesłane

Poezja

James Schyler: *Trzy poematy*. Przełożyli: Marcin Sendeki, Andrzej Sosnowski i Bohdan Zadura. Biuro Literackie, Wrocław 2012, ss. 104.

Bolesław Leśmian: *Dzieła wszystkie*. [T. 3] *Baśnie i inne utwory prozą*. Zebrał i opracował Jacek Trznadel. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2012, ss. 889.

Ryszard Kapuściński: *Wiersze zebrane*. [Wersja polsko-angielska]. Przełożyli Diana Kuprel i Marek Kusiba. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, ss. 242.

Wacław Oszajca: *Az őrólm szenvedése. Válogatta és szerkesztette Zsille Gábor*. „Magyar Naplo”, Budapest 2012, ss. 136+6 nlb.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: *Geschichte polnischer Familien. Dzieje rodzin polskich. Gedichte. Aus dem Polnischen von Doreen Daume*. Edition Korespondenzen, Wien 2012, ss. 107.

Waldemar Michalski: *Bariera timpului nu există. Culegere de poezii*. Selecție, traducere și comentarii Alexandru G. Șerban, Editură Performantica Iasi, Editură Acreditată de CNCIS Bukartesti, București 2012, ss. 235.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: *Una notizia dell'ultimo minute*. A cura di Alessandro Amenta e Lorenzo Costanzino. Il Ponte del Sale, Rovigo 2012, ss. 109.

Adam Lizakowski: *156 Listów poetyckich z Chicago do Pieszyc z lat 1991-2010*. Urząd Miejski w Pieszycach, Pieszycy 2012, ss. 174.

Eugeniusz Koźmiński: *Narodziny wyspy*. „Świadectwo”, Bydgoszcz 2012, ss. 84.

Zofia Zarębianka: *Tylko na chwilę*. Posłowie Wojciech Ligęza. Grafika Anna Wirska-Saini. Wydawnictwo Homini, Kraków 2012, ss. 63.

Wojciech Kawiński: *Słowo po słowie*. Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2012, ss. 111.

Małgorzata Południak: *Czekając na Malinę*. Zaułek Wydawniczy Pomyłka, Szczecin 2012, ss. 117.

Tomasz Wybranowski: *Nocne czuwanie*. Wydawnictwo „Solutions”, Łódź 2012, ss. 66.

DZIECI SKAMANDRA I ANIOŁY ZOSTAWIONE W SZATNI

Z Agnieszką Osiecką rozmawia
Sergiusz Sterna-Wachowiak

*Pamięci Agnieszki Osieckiej (1936-1997)
– w piętnastą rocznicę śmierci*

Słyszałem, że Agnieszka Osiecka łatwo fascynuje się nowo poznanymi ludźmi. Pociągają ją wciąż nowe sytuacje, przygody i doznania, dla których potrafi porzucić dotychczasową codzienność, by po czasie wszystko znów się powtórzyło.

Siedemnastego grudnia 1993 roku Osiecka jest moim gościem na Scenie Verbum w Teatrze Nowym w Poznaniu. Nie umiem zapomnieć o usposobieniu poetki, gdy po przyjeździe do naszego miasta – starsza już pani – podziwia moją zimową czapkę. Nieustannie też coś mówi albo o coś pyta, prawi komplementy, a gdy po rozmowie na scenie schodzimy za kulisy – z wielu bukietów kwiatów, które otrzymała, wybiera najokazalszy i wręcza mi w uznaniu „inteligencji, uroku i męskich przymiotów”.

Podczas kolacji rewanżuję się Osieckiej egzemplarzem książki *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku*, z dedykacją. Uradowana poetka otwiera literaturoznawczo-filozoficzne szkice i czyta, co napisałem: *Ten fragment wiersza jest typowym sylabotoniem, czterostopowcem trocheicznym przeplecionym dwustopowcem trocheicznym. Ośmioletkowiec przeplata się z czterozgłoskowcem, w wierszach ośmiosylabowych dominuje cezura, w czterosylabowych – diereza. W miarę czytania jej twarz tężeje i zachodzi smutkiem. Dalsza rozmowa przy winie jest już wolna od pociągających poetkę wciąż nowych sytuacji, przygód i doznań, a zwłaszcza od łatwej fascynacji nowo poznanymi ludźmi.*

Tylko ja wiem, że na innej stronie książki widnieją słowa, których sens napawa mnie przerażeniem. Co by to było – lękam się – gdyby Agnieszka Osiecka otworzyła nomen omen *Szyfr i konwencję* i przeczytała: *Czy można wyobrazić sobie coś bardziej kuszącego: tu zmieniam formę przydawce, tam przesuwam się łańcuch górski, tu nowy trop stylistyczny, tam nowa forma życia?*

Dwa miesiące później w felietonie Agnieszki Osieckiej *Czytadło – nieczytadło (tekst karnawałowy)*, drukowanym w jej autorskim cyklu na łamach „Ex Librisu”, dodatku do „Życia Warszawy” (1994, nr 45), czytam: *Na półkach księgarskich – kolejna fala aktorskich autobiografii. Są wśród nich dzieła bigotek i kokotek, rzeczy lepsze i gorsze (...) no, ale ludzie są różni. Jeden sięgnie po literaturę, a drugi po tajemnice tej czy owej alkowy. Zwłaszcza kiepskie szanse mają dzieła napisane przez solidnie wykształconych polonistów, te bowiem posługują się wielce dziwnym językiem. (...) Pan Sterna-Wachowiak, na przykład, przemawia cudnie. Chciałoby*

się go słuchać i słuchać, bawić się z nim słowami. Ale kiedy bierze się do ręki jego książkę „Szyfr i konwencja”, baranieje się lekko. Człowiek doświadcza takiego uczucia, jakby się z milej ciuchci przesiadł do odrzutowca, który leci tyłem. Oto autor poddaje solidnej analizie wiersz Stanisława Młodożeńca pod tytułem „Przewrót”: w pewnym miasteczku zbierają się na rynku tłumy ludzi. Mieszają się ze sobą, tłoczą i splatają ramionami. Krytyk cytuje:

Mąż z niewiastą – ramieniemją,
szewc się skrawczył – ramieniemją,
krawiec zszewczył – ramieniemją,
mądry zgłupiał,
głupi zmądrzał –
ramieniemją...

No dobrze. Ale oto doktor Sterna-Wachowiak objaśnia ów niewinny obrazek: „Ten fragment wiersza jest typowym sylabotonikiem, czterostopowcem trocheicznym przeplecionym dwustopowcem trocheicznym. Ośmiozłogłoskowiec przeplata się z czterozłogłoskowcem, w wersach ośmiosylabowych dominuje cezura, w czterosylabowych – diereza”. Ludzie! Tak dalek być nie może! Jeżeli nie zaczniecie dorabiać na boku, musicie zacząć robić bokami!

Co do mnie, na wspomnienie wizyty poetki w naszym mieście, nawet w tej sytuacji, wołę mimo wszystko bezpieczne trocheje od pamiętnych niebezpiecznych przydałek.

Co do Agnieszki Osieckiej, moje uczone wywody, pomieszane z jej współczuciem, odpowiadają za jej zabawny pomysł ratowania finansów i godności środowiska pisarsko-polonistycznego: *Pisarze i pisarki! Egzegeci i tłumacze pisma! Powiedzmy sobie szczerze: weszli aktorzy na wasze podwórko? Weszli. Robią wam koło pióra? Robią. A środowisko co na to??? Środowisko siedzi sobie z założonymi rękami i pali tanie papierosy. Ale dosyć tego, basta! Zabierają wam oni czytelników, zabierzcie wy im publikę! Weźcie się w garść i ruszcie ławą na sceny i scenki, skruszcie bramy oper i lochy kabaretów, bądźcie sobą: lepsi piją pepsi. Aktorzy do piór??? – Pisarze do szpad!!! Oto mój pomysł ratowania finansów i godności waszego (naszego) środowiska: na początek kilka prostych propozycji obsadowych. Weźmy rzecz pierwszą z brzegu – „Hamleta”. W roli tytułowej mógłby, rzecz jasna, wystąpić Ryszard Krynicki, zaś w roli Ofelii – Krystyna Kofta (naturalna blondynka). Urodzonym Poloniuszem jest, oczywiście, Artur Międzyrzecki, zaś królową matką – Julia Hartwig. W „Zemście” widzę Adama Zagajewskiego w roli rejenta Milczka, a Zbigniewa Herberta – w roli Cześnika. Fertyczną Podstoliną mogłaby z łatwością być Irena Szymańska, a Papkinem – Józef Hen. Wydaje mi się wszakże, że Papkin nie wyczerpuje możliwości aktorskich Józefa Hena. W każdym razie widzę go doskonale w kreacji Jontka w „Halce”. Halką naturalnie byłaby liryczna i dumna Ewa Lipska. „Moralność pani Dulskiej” obsadziłabym tak: pani Dulska – Maria Nurowska (to w pierwszej obsadzie, w drugiej – pani Ficowska); Hesja i Mela – Małgosia Musierowicz i Ania Ślesicka. Kopiec Kościuszki – Julian Kornhauser, Psozny Zbyszko – Bronisław Maj. Miłosz powinien kreować dziada w „Dziadach”, Tadeusz Konwicki – wujaszka Wanię w „Wujaszku Wani”, Wojciech Żukrowski – straszny dwór w „Strasznym dworze”, zaś postać Ryszarda III – niezastąpiona Hanna Krall. Wisławę Szymborską widzę w „Lecie w Nohant” (w obu rolach na przemian), a profesora Błońskiego – w „Makbecie”. W „Emigrantach” – także widzę kogoś z Krakowa. Niechby Jan Józef Szczepański zagrał tego chudego, a Jerzy Pilch – tego bardziej puszystego. Rolę Panny Julii dałabym którejś z młodych poetek – powiedzmy pani Bielobradek z Chicago, zaś w roli jej siarczystego kochanka doskonały byłby Paweł Huelle. W „Wizycie starszej pani” podobałby mi się Sławomir Mrożek w przebraniu, a w „Szalonej lokomotywie” – Joanna Olczakówna, bez*

przebrania. Adam Michnik zagrałby, naturalnie, Kordiana, a Odrowąż-Pieniążek – Anię z Zielonego Wzgórza. Całość reżyserowałby pan Apiecionek, który doskonale się w tym wszystkim orientuje (wydawca, krytyk, animator).

Przyznaję, że w tym momencie, setnie ubawiony, zapomniałem już o bezpiecznych trochejach i zapomniałbym może także o niebezpiecznych przydawkach, gdyby nie akapit, który następuje teraz w felietonie Agnieszki Osieckiej. Nieco kłopotów może przysporzyć obsadzenie ról baletowych. Mało jest bowiem zwiewnych i lotnych kolegów i koleżanek w naszym (waszym) świątku. Na początek wezmę wszystko na siebie. Zacznę od „Jeziora łabędziego”, a potem biorę się za „Romea i Julię”.

Sergiusz Sterna-Wachowiak

Milan Kwiatkowski: Dobry wieczór państwu, witam wszystkich bardzo serdecznie na kolejnym spotkaniu Sceny Verbum. Jest to już osiemnaste spotkanie od momentu, w którym się idea tej sceny w naszym teatrze narodziła. Ponieważ zbliża się koniec roku i na każdym spotkaniu jest trochę inna publiczność, chciałbym przypomnieć, że gościliśmy już na Scenie Verbum takie znakomitości, jak Gustaw Herling-Grudziński, Günter Grass, Jan Józef Szczepański i wielu innych, a ostatnio mieliśmy przyjemność powitać tutaj panią Zofię Kucównę. Chciałem też przypomnieć tym, którzy są stałymi bywalcami naszej imprezy, a przedstawić tym, którzy nas jeszcze do tej pory nie odwiedzali, ideę naszych spotkań.

„Scena Verbum – przestrzeń spotkania i miejsce dialogu – to nowa, inna możliwość teatru. Teatr budowany z dzieł literackich, z żywego słowa, dialogu i w końcu z rozmowy. Lecz nie tylko teatr – »zwierciadło przechadzające się po gościńcu«. Przede wszystkim teatr świadka i uczestnika rzeczywistości, mieszkańca naszej pamięci albo mieszkańca naszej zbiorowej i indywidualnej wyobraźni.

Scena Verbum to teatr naszego świata, naszych w nim prywatnych i społecznych ról. Dotknięcie światoobrazu – zawsze ważne, często niewygodne, czasem bolesne. A jednocześnie bawiące, zdystansowane, trzeźwe. Scena Verbum zapewnia spotkanie z Osobą i Sprawą. To socjodrama i psychodrama w światłach teatru słowa. Sceniczna, więc zwykle bezlitosna lektura dzieła literackiego z udziałem autora-sprawcy, albo krytyka znawcy, oraz widzów-czytelników. Miejsce spotkania i rozmów, dysput i sporów – wokół problemów, spraw, pytań, które są wyzwaniem naszej teraźniejszości lub naszej pamięci, wyobraźni, uczuciowości i wołają o odpowiedź, frapują czy frasują współczesnych.

Scena Verbum – szansa niepowtarzalnego przeżywania sztuki. Bez »świateł rampy«, ale w kręgu światła. U źródeł. Jest tak, jakby – nieważne: przed chwilą, czy dawno temu – Autor wyszedł z pracowni, zostawiając na stoliku rękopis. Jest tak, jakby rękopis ze stolika podjęli Aktorzy. Czytają. Pismo staje się mową. Słowo – głosem. Literatura – teatrem.

Potem Autor wraca. We własnej osobie. Albo przychodzi ktoś, kto umie współodczuwać z nieobecny Autorem. Znawca, miłośnik, krytyk. Ktoś, kto chce ROZMAWIAC.

ROZMAWIAMY”.

Taka jest idea Sceny Verbum, wszystkich naszych spotkań.

Bardzo miło nam gościć dzisiaj doskonale znaną państwu autorkę, panią Agnieszkę Osiecką. Bardzo się cieszymy, że znalazła trochę czasu i zechciała przyjechać do nas, do Poznania. Bardzo serdecznie witam! (Brawa) I na przywitanie proszę przyjmując bukietek róż. (Brawa)

Agnieszka Osiecka: A konto! (Śmiech, brawa)

Milan Kwiatkowski: Nasz scenariusz nie uległ żadnej zmianie, jak zwykle proponujemy dwie części wieczoru. W pierwszej części aktorzy będą czytali fragmenty książki pani Agnieszki Osieckiej „Rozmowy w tańcu”, potem będzie krótka prze-

rwa. Mamy gorącą prośbę – wyłożyliśmy karteczki, jest długopis nawet – żebyście państwo byli tak uprzejmi i zechcieli podczas przerwy wypisać pytania, po to, żeby rozmowa z panią Agnieszką potoczyła się wartko. Drugą część spotkania będzie prowadził Sergiusz Sterna-Wachowiak, który siedzi teraz na widowni obok Agnieszki Osieckiej. Przypomnę tym z państwa, którzy tego nie wiedzą, że jest on poetą, krytykiem literackim, pisarzem, prezesem poznańskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Fragmenty „Rozmów w tańcu” Agnieszki Osieckiej czytać będą aktorki naszego teatru Bożena Borowska i Maria Rybarczyk. (Brawa)

(Po przerwie)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: O, bardzo dużo pytań napłynęło! Różne rzeczy ludzie chcą wiedzieć. Będę łączył te same czy podobne pytania i wplatał je w naszą rozmowę.

Agnieszka Osiecka: Bardzo wygodna forma spotkania, bo, na przykład, jak pytają człowieka o coś, czego człowiek nie wie, to można schować kartkę i udawać, że nie było pytania. (Śmiech)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: Po wielkiej ilości lektur pani książek, poezji i prozy, dzięki „Rozmowom w tańcu” wpadłem na jeszcze jeden pomysł. Czytałem u pani i o aniołach zostawionych w szatni, i o smoku wawelskim, a chociaż wydaje mi się, że dziś same anioły z szatni tutaj przyszły, „normalni ludzie, ludzie z sercem i z babcią”...

Agnieszka Osiecka: Tak...

Sergiusz Sterna-Wachowiak: ...to może jednak smok się jakiś też trafił? Czytam więc: „Patrz – kupiłam ci taki dzwoneczek. Połóż go na stole albo przyczep do bransoletki. Jeżeli nie chcesz o czymś mówić, zadzwoń”. (Dzwoni, stawia na stole złoty dzwoneczek.) Proszę bardzo, mamy dzwoneczek! Sposób na ochronę naszego gościa przed pytaniami, na które może nie chce odpowiedzieć. (Śmiech, gwar)

Agnieszka Osiecka: Z drugiej strony to jest obosieczna broń, dlatego że to jest takie intrygujące...

Sergiusz Sterna-Wachowiak: ...że się chce bawić dzwoneczkiem...

Agnieszka Osiecka: ...jak zacznę dzwonić, to się dopiero zrobi ciekawie. (Śmiech, brawa)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: Nasze spotkanie zatytułowałem od pani słów: „Dzieci Skamandra i anioły zostawione w szatni”. I chyba co do aniołów zostawionych w szatni jest jasność: to ci, którzy są ludźmi dobrymi. Mają babcie, cenią tradycję, chyba ciepło jakieś domowe, i tak dalej, wszystko to, co się z aniołami kojarzy. Nie ma ich zresztą znów tak wielu, skoro obawia się pani: „wyglądają jak wykopaliska”. Natomiast drugie pojęcie, dzieci Skamandra. Wydaje mi się, że to połączenie wynika stąd, że „anioły zostawione w szatni” są jakby adresatami pani twórczości, a pozostaje pytanie o pani skamandryckie dzieciństwo. O pozytywną, jak rozumiem, tradycję pani poezji. Czy czuje się pani dzieckiem Skamandra?

Agnieszka Osiecka: Bardzo, bardzo mocno czułam się dzieckiem Skamandra. I dalej się czuję. W dodatku uważam, że skamandrycy sami byli trochę dziećmi, bo w pewnym czasie... Zresztą państwo wiedzą, ile sobie robili dowcipów, żarcików. To te pomysły, żeby przyjacielowi w imieniny przysłać potworną ilość bardzo ciężkich rzeczy. Czy też, chyba Antoniemu Słonimskiemu, tonę węgla przysłać, co by się zresztą przydało na zimę, bo to w innych czasach było, przed wojną, czy pięćdziesiąt kilo buraków. Jedno i drugie było nastawione na żart, na płatanie sobie figli. Zresztą to środowisko przedwojennych ludzi, nie tylko skamandrytów, miało taką cudowną płochosć, chociaż przecież tyle przeżyli. Pamiętam, że na przykład Stefan Kisielewski, który nie był skamandrytą, tylko

był Stefanem Kisielewskim, kiedyś przysłał mi puszkę, zwyczajną puszkę ze szparagami ze sklepu jakiegoś, i nakleił na niej karteczkę z napisem: „Pora odciąć siwy warkoczyk”.

À propos skamandrytów, bardzo mi się zawsze podobała atmosfera „Ziemiańskiej”, ale też ich solidne, poważne podejście do rymu i rytmu. To jest nam, autorom piosenek, bardzo przydatne. Słonimski potem troszeczkę stetryczał, kiedy był starszym panem. Poznałam go wtedy i wiem, że był bardzo niesprawiedliwy wobec wszystkich poetów, którzy nie rymowali. Nie cenił w ogóle, na przykład, Białoszewskiego. Ale i tak był cudownym człowiekiem i z jego wierszy, a zwłaszcza z wierszy Tuwima, po prostu nauczyłam się wszystkiego, jeśli idzie o piosenkę. Bardzo dla mnie jest ważne to, co napisał Tuwim. Że refren sam śpiewa, że piosenka musi mieć dobry szlagwort, musi być dużo prostsza niż głęboki, poważny wiersz. To rzeczywiście jest tradycja, na której się uczyłam. Zresztą mój ojciec jako muzyk należał troszeczkę do tego środowiska i ta tradycja była w naszym domu obecna. Wracam do tego z uporem maniaaka, nie zawsze spotykając się ze zrozumieniem. I nawet dzisiaj opowiadałam młodej pani, tutaj, w Poznaniu, że kiedyś odwiedziła mnie dziewczyna, która pisała magisterium, o zgrozo, o mnie. Zapytana o moje tradycje, powiedziałam, że jestem dzieckiem Skamandra. A ona powiedziała: ojej, a ja myślałam – tu zajrzała do notatek – że pani jest dzieckiem pana Wiktora Osieckiego! (*Śmiech, gwar, brawa*)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Ja z kolei chciałbym zapytać panią o rodzeństwo. To znaczy: ilu was jest, dzieci Skamandra? Jakie nazwiska zalicza pani do tego kręgu?*

Agnieszka Osiecka: Ja myślę, że, po pierwsze, te nazwiska osób, które się dosłownie fizycznie kręciły wokół Słonimskiego. Przede wszystkim Jonasz Kofta. Na pewno Stanisław Grochowiak. Nie wiem, czy on sam myślał o tym, ale wydaje mi się, że należy do tej tradycji.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *To wielkopolskie dziecko Skamandra, bo z Leszna. A poeci i artyści Krakowa? Piotr Skrzynecki, Ewa Demarczyk?*

Agnieszka Osiecka: Mi się wydaje, że oni są bliżsi tradycji Bruno Schulza.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *A tak, rzeczywiście. Znalazłem w „Szpetnych czterdziestoletnich” pani bajeczną etymologię poezji Krakowa i Piwnicy pod Baranami. Wybrałem ten tekst na motto programu, który państwo na widowni mają teraz w ręku. „Może było tak: jest zima czterdziestego drugiego albo czterdziestego trzeciego roku. Jakież małe nieszczęsne miasteczko na kresach. Przed chwilą wywieziono ostatnich Żydów. Ostatni krzyk brzęczy jeszcze w gołych konarach. Na opustoszałym rynku coś błyszczą: to potłuczone lusterko na zawsze już nieobecnej dziewczynki. Nadchodzi wieczór, nadlatuje sroka. Zwabiona blaskiem błyskotki, unosi jeden lśniący okruszek i niesie go daleko, daleko, aż pod Kraków. Tam, moszcząc gniazdo, gubi okruszek, i znajduje go... kto? Nie wiem. Może Andrzej Bursa, może Zygmunt Konieczny, może (Kazimierz) Wiśniak... Przecierają znalezione szkiełko i widzą w nim, jak we śnie, odłamki z miasteczka Schulza. Skąd bowiem nagle ta nuta tęskna w śpiewie Ewy (Demarczyk), skąd Piotra (Skrzyneckiego) płaszcz jak z chasydzkich skrzydeł uczyniony, skąd przygarbienie Krzysia Litwina i skąd wreszcie – Hucu?...”. Jest tam i ciąg dalszy, wywód poetyki Warszawy, tak innej od krakowskiej. „My, warszawiacy, jesteśmy cali z gazety, od stóp do głów dzisiejsi i stale na dziś. Zamiast grzebać pod gruzami, rozejrzeliśmy się wokół i zarechotaliśmy Wiechem, zaklęliśmy Hłaską, zakrzyczeliśmy STS-em, rozkochaliśmy się w Gombrowiczu. To nasze nastawienie na żart i na kpinę jest szeroko w świecie znane i komentowane. Ale czemu to tak jest, dlaczegośmy się tak totalnie wypięli? Bo ja wiem... Może dlatego, że nie mieliśmy innego wyjścia?”. Co znaczą te słowa: „nie mieliśmy innego wyjścia”?*

Agnieszka Osiecka: Bo nie mieliśmy starych murów. Ja dopiero jako całkiem dorosła dziewczyna zrozumiałam, że zupełnie się inaczej człowiek wychowywał w Warszawie niż państwo na przykład w Poznaniu czy oni w Krakowie. Czy, powiedzmy, młodzi ludzie w Pradze czeskiej. Stare mury to jest coś, co o wiele więcej znaczy niż po prostu stare mury. Tam, w tych starych murach, żyją dusze przodków, dusze dziadków. Tam żyją stare zdjęcia, tam żyją ubrania dziadków, pamiątki, legendy, stare przedmioty. Z tego wszystkiego również płynie natchnienie dla poety i po prostu tematy wierszy. A myśmy tego nie mieli. Mieszkanie moich rodziców było zburzone, jak większość mieszkań warszawskich. Mamy tylko jeden album, jeden jedyny album ze zdjęciami. Przedmiotu przedwojennego żadnego nie widziałam, bodaj do dwudziestego roku życia w ogóle nie widziałam żadnego starego przedmiotu, chyba że w Desie. Ja pierwszy raz właśnie w Krakowie widziałam w domach stare meble. Tak że my, autorzy warszawscy, z konieczności nie patrzyliśmy za siebie, przeglądając się w przeszłości, z którego to patrzenia rzeczywistość robi się wielowymiarowa. My patrzyliśmy panoramicznie, dookoła siebie, jak dziennikarze. Tu się coś buduje, tutaj coś się dzieje, tutaj coś ktoś komuś kradnie. Żadnej przeszłości.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Tak. Ale będąc niedawno w kraju Miłosz ukuł ciekawe porównanie, że czasy naszego nowego ustroju czy wręcz formacji cywilizacyjnej, jak by nie było, kapitalizmu – są tradycyjnie dobre na pojawienie się bohemy. Są czasami wołającymi o cyganerię artystyczną. Natomiast w czasach komunizmu czy innego totalitaryzmu środowiska artystyczne na codzienność odpowiadają kontestacją. A więc kontestator i cygan. Wydaje mi się, że dzieci Skamandra jakby troszeczkę unieważniają tę opozycję. Bo w postawie tych, których możemy nazwać dziećmi Skamandra, zaznacza się i kontestacja, i bohema. Cygan i kontestator w jednym.*

Agnieszka Osiecka: Ten mój teatrzyk, Studencki Teatr Satyryków STS, czyli grupa warszawska, był w moim odczuciu najmniej cyganeryjny ze wszystkich tego typu grup. Takich jak, powiedzmy, teatrzyk łódzki, był taki, „Pstrąg”, i krótko trwający teatrzyk „Cytryna”. Wszystkie grupy jazzowe, teatrzyk „Bim-Bom” i oczywiście wszędobylska dzisiaj Piwnica pod Baranami były znacznie bardziej cyganeryjne. Nas już w latach sześćdziesiątych pytali dziennikarze: a co pani powie o waszych słynnych czarnych swetrach? Albo: czy wyście pili absynt do rana, chodząc całą noc po parku? To nie było tak. Nasza grupka była [inna], właśnie może dlatego, że nie było tych starych murów, czy takie, a nie inne były indywidualności kolegów naszych ważniejszych... Myśmy byli bardziej związani z tradycją gazetowo-kabaretową, byliśmy bardziej grupką polityczno-społeczno-dziennikarską niż cyganeryjno-artystyczną. Mówię o moim roczniku, o nas, młodych wtedy, bo sztandar cyganerii właśnie starzy cyganie nieśli. Po to pojawiał się, był wśród nas Słonimski czy Janusz Minkiewicz, czy Otto Axer z malarzy. Byliśmy bardziej frakcją polityczną, zbuntowaną grupką ludzi na ogół lewicowych, którzy sobie dyskutują bardziej, niż muzykują.

Naszym głównym, dobrym, intensywnym, najważniejszym człowiekiem z uwagi na zasługi był początkowo Witold Dąbrowski, typ romantycznego komunisty. Nie pozował na żadnego cygana, tylko raczej na Majakowskiego. Witold sobie nawet głos pod Majakowskiego ustawiał. Nosił czerwony goździk, nosił radziecką raportówkę wojskową, taką, jaką się teraz kupuje na rosyjskich bazarach. Wydaje mi się, że nasi koledzy jakoś tak świadomie po stalinowsku chcieli pokazać, że nic nas nie obchodzi strój. Ulubione ciuchy pochodziły z GS-u w Piszu, szary sweterek z zamkiem błyskawicznym. I zabawne jest to, że my, całe moje pokolenie, jesteśmy ogromnie przywiązani do ubrań, które nosiliśmy wtedy. Do dzisiaj, oczywiście, krakusy i bimbomowcy, no, to jakieś ekscentryczne bardzo stroje noszą, kapelusze, i tak dalej. W Krakowie był też krawiec, który przyszywał jednemu

panu skrzydła do płaszcza, bo ten pan to bardzo lubił, i ten krawiec płacił temu panu, który był poetą, stypendium. To była cyganeria. A moi koledzy, którzy byli nastawieni na bojową satyrę polityczną, domagającą się zmian wewnątrz ustroju – ktoś się z nas śmiał i twierdził, że my zawsze mówimy: socjalizm nie, wypaczenia tak – byli przywiązani do demonstracyjnie normalnych ubrań z GS-u. Takich, jakie wszyscy noszą. I było zabawne, że moi koledzy, ci, co żyją, bo niestety Witold Dąbrowski już nie żyje, i Andrzej Jarecki, który później nas duchowo prowadził przez wiele lat... Moi koledzy liczni w miarę upływu lat robili pewne bardzo wytworne kariery, na przykład Andrzej Jarecki do zeszłego roku był polskim attaché kulturalnym w Waszyngtonie. Ale każdy z moich kolegów, kiedy już nawet ma bajońskie sumy, kiedy nawet wyjeżdża jako attaché do Waszyngtonu i musi choćby kupić sobie smoking, w momencie kiedy wchodzi do sklepu w Warszawie czy Poznaniu, gdzie są najcudowniejsze firmy z całej Europy, wychodzi z tego sklepu w identycznym sweterku szarym na suwak, w jakim wszedł. Nie byliśmy klasyczną cyganerią. Może ja byłam najbardziej cyganerią z tej całej grupy poprzez ojca, który przed wojną grał w „Adrii” i znał tych przedwojennych cyganów.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Cyganeria się zmienia, zdaniem Miłosza. Współczesny amerykański cygan Allen Ginsberg idzie w krawacie, garniturze jako profesor-gość wykladać o poezji gdzieś na uniwersytet, nie przestając być cyganem. Ale mam w związku z tym, o czym przed chwilą pani mówiła, inne pytanie. W stanie wojennym – nie pamiętam, czy ta wojna była już zawieszona, czy trwała – po raz pierwszy widziałem panią „na żywo” na zebraniach Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza w Uniwersytecie Warszawskim. Na tych naszych spotkaniach zjawiał się Adam Michnik, czasami Andrzej Jarecki, stale Marta Fik, Kazimierz Dziewanowski, Michał Głowiński i wielu innych. Widywałem też panią i Magdę Umer. W jakimś sensie były to wspaniałe czasy z uwagi na głęboką solidarność środowiska. Dzisiaj Maria Janion twierdzi, że konkurencja, fundament wolnego rynku, jest przeciwieństwem solidarności. Adam Zagajewski pisze: „Solidarność i samotność”. Jakie dzisiaj ma pani samopoczucie?*

Agnieszka Osiecka: Moje samopoczucie akurat jest niezłe, dlatego że ja nie jestem jednak, powiem najkrócej, typem pisarza przez duże P. Nie piszę trudnych książek, które wymagają skupienia. Piszę rzeczy dosyć popularne, tak że na przykład książka *Rozmowy w tańcu* przyniosła mi masę przyjemnych chwil, ale również, jak na moje wymagania, sporo pieniędzy. Natomiast to, o czym pan mówi, chociaż nie dotyczy mnie, to absolutnie tak jest. Jest większa konkurencja i większe rozproszenie, ludzie są bardziej zajęci sobą. Mniej słuchają jeden drugiego. Poza tym, wydaje mi się, coś złego jest w powietrzu. Coś się złego dzieje w grupach przyjacielskich, jest jakaś nielojalność. Pod tym względem w moim pokoleniu jeden drugiemu był wierniejszy, niż to jest w pokoleniu tej romantycznej solidarności. Tak jak pisarze lat dwudziestych i trzydziestych, my podbudowywaliśmy legendę. Do dziś jeden drugiego wychwala pod niebiosa, a nawet jeżeli krytykuje, to we względnie uczciwy sposób. Na przykład ja na dziesiątkach spotkań z młodymi ludźmi jestem przepytywana z „Bim-Bomu”, a młode panienki pytają mnie, co dziesiątki razy musiałam im mówić, jaki był Zbyszek Cybulski. Nie, ja już nie mogę słuchać własnego głosu!

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Dobrze, to przynajmniej ja już pani tego pytania nie zadam. (Śmiech)*

Agnieszka Osiecka: Ale nie przychodzi mi do głowy odpowiedź: e tam, Cybulski. Nie. Cierpliwie opowiadam całe jego życie, wszystko, co wiem. Jak się urodził gdzieś w Kołomyi i miał kompleksy, że tam przez środek rynku przejeżdżał pociąg. Jeżeli idzie o pokolenie starsze, to kto w końcu wylansował Franca Fiszera? Przecież koledzy! Gdyby nie powtarzali jego anegdot, latami, aż do znudzenia, to by nie było książek o Francu Fiszerze. Tak że te dwa czy trzy pokolenia składały

się z ludzi dla siebie dosyć dobrych, chociaż złośliwych. Słonimski nie cierpiał Iwaszkiewicza, ale jeden o drugim opowiadał, opowiadał, opowiadał. A następne pokolenie, Adama Michnika, którego dosyć dobrze znam i pamiętam, że jeszcze jak był młodziutkim, walczącym opozycjonistą, już go znałam... On przyszedł kiedyś do STS-u i wzbudził niechęć, ponieważ ruszał bębny, i ktoś powiedział: wyrzucicie tych młodych, bo oni ruszają nasze bębny i perkusje! Był zbuntowanym chłopcem, czupurnym. Później go widywałam i podziwiałam, kiedy bohatersko tkwił latami w więzieniach, pisał w tych więzieniach i tak dalej.

W latach osiemdziesiątych o tyle, o ile przebywałam z jego rówieśnikami, widziałam, że oni po prostu ubóstwiają Michnika. To jest pokolenie młodsze ode mnie o ileś tam ładnych lat, więc to nie była taka znajomość, żebyśmy codziennie herbatę razem pili. Ale od czasu do czasu ich widywałam i słuchałam, jak rozmawiają; jego koledzy. Młode kobiety były wszystkie zakochane w Adamie i nie było takiej, żeby nie była zakochana. A młodzi mężczyźni patrzyli w niego jak w obraz, z bezkrytycznym uwielbieniem. Miał przezwisko – nie wiem, czy i tu, w Poznaniu – w Warszawie miał przezwisko Heros. Jeden do drugiego dzwonił o dziewiątej rano i mówił: był Heros. Albo: idę na spotkanie z Herosem. Albo: Heros powiedział. Czcił go. Kiedyś byłam na winku w prywatnym domu, gdzie był Adam i chciałam coś powiedzieć, ale jeden z jego wielbicieli mówi: cii, cii. Żeby nie przeszkadzać Herosowi. Nie można się było odezwać w ogóle. Ja jestem kobietą, nie jestem typem adiutanta, więc to mnie rozśmieszyło. Natomiast jestem bardzo wierna pisaniu Michnika. Uważam go za jednego z najwybitniejszych pisarzy polskich i niektóre jego teksty, eseje historyczne czy polityczne, wydają mi się poza wszystkim przepięknymi tekstami artystycznymi. Na przykład opublikowany w „Krytyce”, bodajże w trzynastym numerze, tekst *Rozmowa w Cytadeli*. Historia myśli politycznej Polaków jest tam bardzo lekko napisana, a ujmuje podstawowe różnice między sposobem myślenia endeckim a myśleniem otwartym.

I teraz rówieśnicy Michnika co robią? Nagle się strasznie nim znudzili. Owszem, zrobił jeden czy drugi, czy trzeci błąd, ale pisze w dalszym ciągu tak wspaniale, jak pisał. I mogli go koledzy jeden czy drugi raz skrytykować. Ale oni go nie krytykują; oni go biorą pod obcas! I puszą się. Ludzie, którzy wydzwaniali i mówili: był Heros, dzwonił Heros – czytają na przykład jego przepiękny, poetycki tekst *Konik polny* i im się nie podoba, że zawiera elementy liryki. Tępią go, bo jest moda, żeby nie czytać Michnika. Jeden drugiego pyta: czytałeś w „Wyborczej”? Nie, no słuchaj, omiotłem, o czym my mówimy, no o czym my mówimy!? Ja tu widzę, że nie wiedzieć czemu właśnie ludzie tego pokolenia nie są przyzwoici. Nie mówię o jakimś kołtuńskim towarzystwie wzajemnej adoracji. Mój ojciec, kiedy widział takie cechy w moim pokoleniu, mówił: „wy się kąpicie we własnym sosie”. Ale między towarzystwem wzajemnej adoracji a jakąś realnością jest jednak duża różnica. Na przykład, pan na pewno czytał, chyba w „Kulturze” paryskiej ogłoszono niedawno coś w rodzaju ankiety: *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni*.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: W „Kulturze”, tak.

Agnieszka Osiecka: Kto tam komu dokłada? Jeden drugiemu, właśnie to pokolenie. Nagle Tomasz Burek pisze, że Adam Zagajewski jest przeceniony; jego najlepszy przyjaciel. Widziałam potem Zagajewskiego w Paryżu, był zalany łzami... Jeden drugiego podkopuje, są dla siebie bardzo niedobrzy. Nie piszą o sobie żadnych serdecznych wspomnień. Nie wiem, dlaczego to robią?

Sergiusz Sterna-Wachowiak: Chciałbym, abyśmy przyjrzeni się teraz jeszcze młodszemu pokoleniu, aby sprawdzić, czy Skamander doczekał się wnuczki, a właściwie już prawnuczki. Zanim to się stanie, dla odprężenia opowiem może anegdotę. Unaocznia ona, a sprzedają ją pierwszy raz, że nawet najsurowsze czasy mają swoje momenty kabaretowe. Niosą gotowe skecze.

Gdy jadę do profesora Bronisława Geremka do Warszawy w stanie wojennym, aby zaprosić go na tajne spotkanie do Poznania, znajomi radzą mi, abym wszelkie informacje – daty, miejsca, telefony, nazwiska, pseudonimy – zanotował w dziecięcym znikopisie. Na plastikowej tabliczce dla dzieci od lat trzech do sześciu do wielokrotnego pisania i zmywania tekstu. Zapisane pokażę na miejscu, po czym jednym ruchem zetnę, a raczej: „zniknę”. Zdążyć też prawdopodobnie „zniknąć” tekst, gdybym został zatrzymany i poddany przeszukaniu. Jestem w Warszawie. W mieszkaniu na Pivnej pani Geremkowa przez drzwi pyta, bo profesora nie ma w domu: kto tam? Mówię: z Poznania. A, to proszę bardzo. Wchodzę do przedpokoju, mówię, że mam informacje i pokazuję znikopis. Pani Geremkowa przeprasza na chwilę i udaje się w głąb mieszkania po swój znikopis. Wraca i prosi, żebym podyktował informacje z mojego znikopisu do jej znikopisu. Dyktuję, pisze. Po czym głośno i wyraźnie sprawdza daty, miejsca, telefony, nazwiska, pseudonimy, żeby nie było pomyłki. Nie ma pomyłki. Pełna konspiracja, jednym ruchem przesuwam tabliczkę w ramce znikopisu i tekst rzeczywiście znika. I teraz pani Geremkowa pyta: a dlaczego pan nie telefonował? Odpowiadam: bo przecież telefony są na podłuchu. A ona: tu wszystko jest na podłuchu! (Śmiech, gwar)

Wracając do pytania, w wywiadach i felietonach mówi pani o pokoleniu Jarocina i piosenkach z Festiwalu Muzyków Rockowych, które jakoby wieszczą apokalipsę. A czy są inne, bliższe pani gustom? Czy Skamander nie będzie miał wnuczka?

Agnieszka Osiecka: Bardzo cenię piosenki, które teraz wszystkie nowe radia lansują. Bardzo lubię Kazika, Atrakcyjnego Kazimierza i Elektryczne Gitary. Moje ukochane piosenki to *Jestem z miasta*, *Człowiek z liściem na głowie* i inne. Wielu ich autorów wraca do porządnej formy, rymowanej, nawet kupletowej. Myślałam, że kuplet umarł śmiercią własną, a tu są bogate obserwacje społeczne, polityczne, rozmaite piosenki buntu. Autorzy tych piosenek – może piosenka to jest poezja ulicy? – często bardziej trzymają rękę na pulsie, wydaje mi się, niż poeci.

Współpracuję z pismem „Ex Libris”, dodatkiem literackim do „Życia Warszawy”, piszę coś w rodzaju recenzji książkowych. Raz czy dwa napisałam serdecznie o młodej poezji, o młodych poetach. Od tej pory dostaję codziennie mniej więcej dziesięć listów od młodych poetów i zauważyłam, że w odróżnieniu od autorów piosenek, zwłaszcza tych ostrzejszych – zespół Kult od początku rozwijał się od strony mocnych tekstów – młodzi poeci, proszę mi wierzyć, zwłaszcza mężczyźni, są straszliwymi mazgajami. Coś się dziwnego zdarzyło. Są oczywiście wiersze lepsze i gorsze, są też znaki dużego talentu. Ale coś takiego się zrobiło, jak gdyby oni się obrazili albo znudziła ich tradycja mickiewiczowska. Że Mickiewicz cierpiał za miliony, a młody poeta współczesny, przysyłający mi wiersz, wprost przeciwnie: chce, żeby miliony cierpiały za niego.

Muszę powiedzieć i zapisać, z cytatami: te wiersze są pełne niesamowitych narzekań. Wątroba go boli. Trzustka go boli. (Śmiech) Głowa go naturalnie boli, serce to już w ogóle nie ma o czym mówić. Nogi go bolą. (Śmiech). Wszystko go boli. On jest rozbity. Przy wierszu zawsze jest list i taki poeta pisze, że ma depresję potworną. Że może do mnie przyjedzie. Przyjedzie do domu, opowie mi, jaką ma depresję straszliwą, i ustalimy terapię. Redakcja „Ex Librisu” mieści się mniej więcej dwieście metrów od mojego domu, tak że już mi raz przysłali takiego poetę. Płakał przed babcią moją, że nikt go nie rozumie. (Śmiech) Z drugiej strony, niektórzy są tak młodzi, że mogłabym być ich ciotką, może nawet babką. I czytam, a w tych listach jest taki ton, jak gdyby on pisał: ciociu, zajmij się mną. Kup mi coś na zimę, jakieś palto. Wydrukuj mi wiersze, kochana, bo ja już sobie nie radzę. No dajcie spokój! (Śmiech, gwar) Dostaję też wiele listów i wierszy od młodych kobiet. I te wiersze, dziewczęce czy kobiece, wydają mi się lepsze. One piszą oczywiście o miłości, co już jest ciekawsze niż o miłości do własnej poharatanej wątroby. (Gwar, śmiech) No, to jest dziś taki „męski” ton! Ludzie przestali naśladować Asnyka, Tetmajera i tak dalej. Teraz się tak źle uczy dzieci, że one, ci

późniejsi poeci, w ogóle mało czytają. A w moim pokoleniu każdy początkujący poeta naśladował takie niepotrzebne wzory, właśnie Asnyka, to to, to owo; teraz tego nie ma. Młode kobiety piszą piękne, pełne silnego liryzmu wiersze miłosne, bo one są dzielne. To jest liryka z zaciśniętymi zębami pisana. „Wyłączyłam telefon / żeby nie słyszeć / jak on nie dzwoni”, czy coś takiego. (*Śmiech*) Mi się te wiersze jak najbardziej podobają. Ale piosenki zdecydowanie najbardziej.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *A środowisko „brulionu”? Śmiesz mi troszeczkę, szczerze mówiąc, jakaś obawa tutaj niedawno wyrażana przez Jana Józefa Szczepańskiego czy też reakcje „Tygodnika Powszechnego” na środowisko „brulionu”, że to są nowi futuryści, skandaliści. Czy nie jest tak, że to też jest pewna poza?*

Agnieszka Osiecka: Rzadko czytam „brulion”, ale wiem, o co panu chodzi. Może, nie wiem, nie czuję tego środowiska. Wydaje mi się, że oni po prostu lubią poskandalizować.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Mamy wiele pytań od widzów, dzwoneczek też w pogotowiu... W swoich książkach bardzo mało pisze pani o znajomości z Markiem Hłasce. Czy dlatego, że była to prozaiczna znajomość?*

Agnieszka Osiecka: Dziwne pytanie, bo dlaczegoż by nie pisać o prozaicznych znajomościach? Jeżeli osoba jest na sali, proszę o wyjaśnienie pytania. Co to znaczy: prozaiczna znajomość?

Głos z widowni: *Prozaiczna znajomość to po prostu znajomość, do której nie przywiązuje się większej wagi.*

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *O, tu jest przekreślone słowo „nieważna” i poprawione na „prozaiczna”.*

Agnieszka Osiecka: Aa... Nie, to była bardzo ważna znajomość. Tylko ja miałam wrażenie, że pisząc wspominki, kreśląc sylwetki różnych osób, tak sobie gawędząc, powinnam jednak dźwigać jakąś odpowiedzialność za słowo. Mnie się przez wiele, wiele lat Marek Hłasce wydawał pisarzem i człowiekiem, którego mi jest za trudno opisać. Za trudno. Mi się w ogóle wydaje, że znacznie trudniej jest opisać mężczyznę, w jakiś sposób scharakteryzować; trudniej mężczyznę niż dziewczynę, kobietę. Ale w miarę, jak starzeję się czy dorosleşę, ten temat wydaje mi się łatwiejszy do ugryzienia. Ja już o Hłasce gdzieś na spotkaniu opowiadałam trzy godziny. Wydaje mi się, że teraz więcej o nim wiem, lepiej go rozumiem. Rozumiem też te czasy, jego w kontekście czasów. Może gdybym jeszcze pisała książkę tego typu, chociaż nie sądzę, to coś napiszę? Ale jest parę dobrych tekstów o Hłasce: Piotra Bratkowskiego, Michała Komara. Ja się wystrzegam, będąc kobietą, pisania o mężczyznach, żeby nie zostać Izabelą Czajką-Stachowicz. Pisała ona o mężczyznach i polegało to zawsze na tym, że się ten mężczyzna w niej zakochał. Nawet Iwaszkiewicz, nawet Gombrowicz się w niej zakochał. Popłynęła statkiem do Argentyny i napisała w „Przekroju” wspomnienie, że Gombrowicz postawił jej olbrzymi obiad na szczycie jakiegoś hotelu. A on przysłał sprostowanie, że nie postawił.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Jestem nauczycielką? Ze znakiem zapytania. Narysowany jest kwiatek.*

Agnieszka Osiecka: Bardzo ładny kwiatek, wezmę na pamiątkę. Jestem nauczycielką. To jest rzeczywiście we mnie jakaś mania, że kiedy mam spotkanie autorskie w szkole, co mi się zdarza – chodziłam czasami prowadzić lekcje gościnne w szkole u mojej córki, czasem gdzieś jadę do szkoły, byłam niedawno w Bielsku, w Tomaszowie – to mam jakiś natrętny sposób mówienia. Nie zachowuję się na przykład na scenie tak spokojnie jak pan, tylko tak strasznie zagaduję dzieci, że one ledwo zipią. (*Śmiech*) Tak miałam, tak robiłam będąc szkolną dziewczynką. Kiedy miałam komuś pomóc z polskiego za to, żeby mi coś wytłumaczył z mate-

matyki, to tego człowieka zadreślałam straszliwą intensywnością. Mam ochotę anegdotę o tym opowiedzieć. Mogę?

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Proszę bardzo.*

Agnieszka Osiecka: Byłam kiedyś gdzieś tam z jakimś państwem i tam był bardzo wysoki chłopiec, który spytał mnie, czy przyjdę do nich do szkoły. Powiedziałam, że przyjdę. Nie wiedzieć czemu wydawało mi się, że to jest klasa licealna, a to był wyrosnięty chłopiec z jakiejś czwartej klasy; są tacy wyrosnięci chłopcy. Tam były po prostu małe dzieci, co mnie strasznie speszyło. Miałam wate w głowie, nie umiałam wymyślić jakiegoś chwytu na rozmawianie z tak małymi dziećmi. Przygotowałam się zresztą do ambitnego wykładu na temat różnicy między poezją a piosenką. Miałam jakieś przemyślenia na temat Herberta, Bóg wie co, a chciałam zacząć od Puszkina. Miałam też przygotowane pierwsze zdanie: już Aleksandrowi Puszkiniowi wydawało się niejasne, gdzie przebiega granica pomiędzy poetykami. O, coś takiego. Te dzieci, jak zaczęłam mówić, od razu zaczęły się rzucać kapiami, wstawaly, chodziły po klasie. Mnie to strasznie speszyło. Speszyła mnie też druga rzecz, że nauczycielka nie wyszła z klasy i nie usiadła, tylko cały czas stoi obok i poprawia mnie. Tak przestraszyłam się tych dzieci, że machają kapiami, że w ogóle nie miałam żadnego pomysłu, co dalej robić z lekcją, tylko brnęłam. I powiadam: już Aleksandru, już Aleksandru Siergiejewiczu... A ta nauczycielka odzywa się: nie mówi się po polsku Aleksandru, tylko Aleksandrowi. (*Gwar, śmiech*) Pomyślałam: no, nie możesz być taką idiotką! Powiedz coś jak do dzieciaka, normalnie. I zrobiłam rzecz straszną, bo zaczęłam się w jednego z chłopczyków wpatrywać uważniej. Chciałam, żeby się skupił i usiłowałam przyciągnąć jego oczy. Wpatrywałam się w niego długo i powiedziałam: wyobraź sobie, że masz zwierzątko i chcesz o nim napisać wierszyk; masz, powiedzmy, chomika. Ale ten bardzo grzeczny chłopiec w ogóle nie mógł ścierpieć mojego wzroku i cały czas robił tak: pfff. (*Śmiech*) Nauczycielka i cała klasa to widziały, a mi dalej nic do głowy nie przychodziło! Powiedziałam więc: to w końcu masz czy nie masz tego chomika?! (*Śmiech, gwar*)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Mamy pytanie w tej sytuacji brzmiące tak: co w tych okolicznościach zrobiłby Singer? Czy mogłaby pani powiedzieć coś więcej o swoim spotkaniu z Isaakiem Bashevisem Singerem i jego twórczością? Jego nazwisko pojawia się w pani książkach wielokrotnie.*

Agnieszka Osiecka: Ja jego twórczość uwielbiam, bardzo cenię i kocham. Czuję się z nią o tyle związana, że napisałam piosenki do wrocławskiej adaptacji *Sztukmistrza z Lublina*. Ale fizycznie, oko w oko, widziałam Singera tylko raz na spotkaniu autorskim ze studentami w Cambridge, kiedy dostał Nagrodę Nobla i jeździł z wieczorkami po USA. To nie było spotkanie tak urządzone jak nasze, bo on niewiele mówił, tylko czytał. Wydawało mi się, że był już chory. To było dosyć krótkie spotkanie, na którym po prostu czytał, ale z jego twarzy można było wnioskować, jak się czuje. Później dowiedziałam się ze wspomnień jakiegoś jego znajomego, że on zawsze miał przerażającą cerę, zupełnie pergaminową, białą. Był straszliwie brzydki; to była twarz żółtwa właściwie. A drugi kontakt miałam z Singerem telefoniczny, i to właściwie nie z Singerem, bo on był już bardzo chory. Byłam w Miami, ale nie miałam bezczelnego jakiegoś pomysłu, żeby zadzwonić i powiedzieć: czy mogłabym wpaść do pana na herbatę?, albo: niech się pan mną zaopiekuje. Tylko moja znajoma, która jest dziennikarką i mieszka w Nowym Jorku, poprosiła mnie o drobną przysługę. Żeby, będąc w Miami, spróbowała dodzwonić się do Singera – to było może rok czy dwa przed jego śmiercią – czy on by jej nie udzielił wywiadu. To jest pewna ciekawostka, bo ona chciała przeprowadzić szereg wywiadów ze sławnymi ludźmi na temat okna. Co widzą przez okno. Jeden taki wywiad, bardzo ciekawy, długi wywiad zrobiła z Brodskim i opublikowała w Stanach. No i ta młoda kobieta, Ewa, poprosiła

mnie o pomoc. Zadzwoniłam do państwa Singerów i on przyjął telefon, ale powiedział, że jest bardzo zmęczony i od razu oddał słuchawkę żonie. Ona powiedziała mi, że mąż jest tak zmęczony, że co chwilę odpoczywa i [jedyne] co robi, to podpisuje książki. Przychodzą do niego tysiące egzemplarzy książek pocztą, on siedzi w fotelu i wpisuje autografy, a potem śpi, drzemie. Niedawno czytałam w „Polityce” wstrząsający tekst o nim, że właściwie ostatni chyba rok już w ogóle nie miał kontaktu z ludźmi. A wtedy był zmęczony tak, żona mi powiedziała, że tylko podpisuje książki, drzemie i potem je coś słodkiego, bardzo lubił podobno wtedy, i wychodzi, ale z paniami, które wynajmowała do niego. Tego mi nie zwierzyła, to mi ktoś powiedział. Tak uwielbiał kobiety, że kiedy zmęczona pani Singerowa wynajmowała kobietkę do pielęgnowania go, gdy był chory, zawsze się zakochiwał i próbował z tą dziewczyną romansować. Później powiedziała, że już się lepiej czuje, w drugim telefonie, i on powiedział, że udzieli wywiadu o oknie, tylko już nie chce widzieć nowych ludzi. To mi się wydaje bardzo poruszające i zrozumiałe, że już za dużo widział twarzy w życiu i nie przyjmie jej w domu. Udzieli jej długiego, jak jej się żywnie podoba, wywiadu przez telefon. I proszę sobie wyobrazić, jaka zaskakująca pointa! Przyjechałam do Nowego Jorku z powrotem z tak, wydawało mi się, rewelacyjną nowiną, a ona powiedziała: e tam, mnie to w tej sytuacji nie interesuje. Jak nie widzę człowieka, to w ogóle nie mogę z nim rozmawiać. I zrezygnowała z tego. Jeszcze jedną rzecz powiedziała mi pani Singerowa, kiedy skończyłam załatwiać sprawę znajomej. Ośmieliłam się ją spytać, czy słyszała o spektaklu pod tytułem *Sztukmistrz z Lublina*, który gramy we Wrocławiu, bo już to graliśmy chyba wtedy, koledzy grali. I ona powiedziała: oj słyszeliśmy, słyszeliśmy, tylko że my z tego w ogóle nie wydusimy żadnych pieniędzy, a jedynie złotówki!

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *To jest bardzo ciekawy trop. Mam wrażenie, że kulturze Żydów polskich nasza literatura – kiedyś Jerzy Kosiński zwracał na to uwagę – zawdzięcza jakieś elementarne zainteresowanie rodzajowością, humorem dnia codziennego. Tym, czego tyle jest w literaturze czeskiej, nawet niemieckiej, co jest u Woody Allena, i tak dalej, a czego w polskiej literaturze jest trochę mało. Od chasydów z kolei pochodzi traktowanie własnego życia jak listu do nieba, wymodlnego, wyśpiewanego i wytańczonego. Skąd wziął się pani pomysł na „Listy śpiewające”? Jeden z naszych widzów pisze, że dzięki ostatnim telewizyjnym powtórkom „Listów...” poznał bliżej pani twórczość. „To było wspaniałe przeżycie. Dziękuję. Tych wrażeń nie zastąpi nic. I ci wspaniali aktorzy, Kalina Jędrusiak, Bobek Kobiela, Zofia Kucówna, Ela Czyżewska”. Jakiś bliski znajomy chyba. (Śmiech) „Pani z pewnością kocha aktorów. Od czego rozpoczęła się ta miłość, jak pozyskiwała ich pani do swych programów? Czy ich udział był konsekwencją długiej, wcześniej już zawartej przyjaźni? A może pani sama chciała być kiedyś aktorką?”*

Agnieszka Osiecka: Może najpierw odpowiem na pierwsze pytanie, króciutko. Pomysł *Listów śpiewających* wziął się z mojego najbardziej dawnego dzieciństwa, bo zawsze uwielbiałam pisać listy. Najpierw nie miałam wielu znajomych, jak każde dziecko, więc pisałam zastraszającą ilość listów do mojego dziadka. To zresztą córka moja odziedziczyła, bo też pisze od dzieciństwa tony listów. W latach sześćdziesiątych przekochana redaktorka z telewizji, Rysia Lankiewicz, dzięki której *Kabaret Starszych Panów* w ogóle trwał i przetrwał, bo musiała walczyć z zarzutami, że to snobistyczny program; właśnie redaktor Lankiewicz zaproponowała mi program telewizyjny, bo troszeczkę знаła moje piosenki z radia. Pomyślałam, że najprościej byłoby taki program oprzeć na jakiejś formie, w jakimś gatunku się poruszać, który jest mi najlepiej znany. I pomyślałam: o, listy, to jest właśnie moja forma. Zresztą później napisałam *Białą bluzkę* w formie listów i teraz książkę porządną, nową, też w formie listów. To są kaptcie, w których mi jest wygodnie. Natomiast, co chciałam przez nie powiedzieć? Właściwie nic nie chciałam przez

nie powiedzieć. Chciałam w wygodny sposób połączyć piosenki konferansjerką. Nie było w tym żadnych podtekstów.

Jeżeli chodzi o aktorów, różne były nasze drogi. Elżbietę Czyżewską znałam prawie że od dzieciństwa. Znaczący: nie mojego, tylko jej, bo ona jest ode mnie znacznie młodsza. Poznałam ją w ten sposób, że przyszła do nas, do teatrzyku, grać. Ela była studentką szkoły teatralnej, ale była bardzo żywa, nudziła ją ta akademicka dłubanina aktorska i przyszła do naszego teatrzyku; jakoś dziekan się zgodził. Grała u nas najpiękniejsze skecze, piosenki śpiewała, pierwszy raz śpiewała piosenkę *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, później znaną w innych wykonaniach. Tak że kiedy napisałam pierwsze, najpierwsze „listy śpiewające”, to właściwie było dla mnie oczywiste, że Elżbieta to zagra. I reżyser się na to chętnie zgodził, bowiem była wtedy już też znana z teatrów zawodowych. Była moją bardzo bliską koleżanką, bliską przyjaciółką. A wielu innych aktorów to są i byli ludzie, których w ogóle nie znałam towarzysko. Angażował ich po prostu reżyser czy reżyserka. Aktorzy rzadko odmawiali występu w telewizji i rzadko odmawiają, bo to zawsze jest pokazanie twarzy. Czasem dzieci odmawiają; dzieci czasem się nudzą. Na przykład córeczka mojego pierwszego kompozytora *Listów...*, Adama Sławińskiego, uroczą dziewczynka, Ania, chyba ośmio- czy dziewięcioletnia, która gra na skrzypcach, raz w życiu zaśpiewała w telewizji, nie w moim programie. To było precudowne i powiedziałam do niej: Aniu, tak wspaniale śpiewasz i taką jesteś aktorką, czy zaśpiewałabyś w moim programie, czy w ogóle będziesz śpiewała w telewizji? A ona odpowiedziała: nie, ja już śpiewałam w telewizji! (*Śmiech*) Była mowa o aktorach, o przyjaźniach. Myślę, że połowę tych osób znałam towarzysko właśnie w taki sposób jak Elżbietę, z STS-u jeszcze. Znałam też towarzysko Kalinę Jędrusik, bo wcześniej śpiewała moje piosenki w radiu. Do radia też łatwo było zaprosić aktorów, bo aktorzy wtedy lubili śpiewać; to była ich choroba zawodowa. Niektórych aktorów nie znałam towarzysko i nie starałam się jakoś sztucznie ich poznać, na przykład pętać się tam w czasie nagrań.

A czy ja chciałam zostać aktorką? Wprost przeciwnie! Byłam i jestem chodzącym antytalentem aktorskim. Pamiętam czasy u nas, w teatrzyku, jeszcze amatorskim, kiedy po prostu wszyscy grali. Nasi elektrycy grali – zresztą nie było takiego podziału sztywnego – scenografowie grali, montażyści grali. (*Śmiech*) Andrzej Jarecki zagrał ogromną rolę w sztuce wyreżyserowanej przez Konrada Swinarskiego, w *Tym, który mówi tak i tym, który mówi nie* Brechta; ogromną rolę. Drawicz grał na scenie, osła zresztą. (*Śmiech, gwar*) Andrzej Krzysztof Wróblewski, dziennikarz pisujący dla nas, grał dużą rolę w STS-ie. Natomiast ja tylko dwa razy byłam w STS-ie na scenie i oba razy były okropne. Raz wyszłam do ukłonu i widział to ojciec jednej z naszych koleżanek aktorek. Potem wyjechał z Polski na jakieś trzydzieści lat, spotkał mnie na ulicy i mówi: wie pani, z tego STS-u to ja pamiętam tylko panią, bo pani tak jakoś krzywo stała, a wszystkich innych pozapominałem. (*Śmiech*) Drugą okropną przygodę miałam też na naszej malutkiej scenie, cztery razy mniejszej, czy pięć razy, niż ta. To już może nie było związane z moją niezdarnością, bo ja nie byłam specjalnie nieśmiała, tylko jestem stokrotnym antytalentem strasznym aktorskim. Było tak. Mieliśmy piąty jubileusz i przyjechała „Kronika Filmowa”, zrobiła zdjęcia, że tacy młodzi, tacy ładni i tacy odważni, no i to będzie na pointę. Cały dzień koledzy próbują, są strasznie głodni, zrobili sobie pełno kanapek jakichś z kielbasą, takich najprostszych, i zostawili na półmiskach, że zjedzą po przedstawieniu. Jednocześnie wymyśliliśmy, bo to jest jubileusz, że publiczność szampanem. Koniec spektaklu, brawa niesamowite, mili ludzie, dużo naszych rodziców, ta cała warszawka. I zamieszanie za kulisami, ciasno strasznie. Wtem ktoś mówi: Osiecka, co tak stoisz, noś, noś. Temu człowiekowi chodziło o to, żebym wyniosła szampana. A ja, jak głupia, złapałam te kanapki! (*Śmiech*) Ta publiczność... Połapałam się, kiedy byłam już tam i pomyślałam: co

ja zrobiłam, przecież to kulturalni ludzie, nie zjedzą tego. (*Śmiech*) Pożarli w pięć minut! (*Śmiech, gwar*) Jeszcze liczyłam na to, że na dole, w naszym malusińskim bufeciku, były rozłożone cukierki. Ale to wszystko zjadła pani Janka Słonimska. Wszystkie słodczyce, jakie tam były! (*Śmiech*) Wracam za kulisy, a tam piekło: kto wyniósł kanapki, co za mała wyniosła nasze kanapki! Myślę sobie: taki bałagan, nikt mnie nie widział, to się nie przyznam. Tydzień później idę do kina, a tam... „Kronika Filmowa” i ja z tacą jako najbardziej wyeksponowana postać! (*Śmiech, brawa*) Ciągłe mi to przypominają. Na przykład czasy po stanie wojennym czy paskudne czasy począwszy od marca '68 roku, kiedy nasz teatrzyk jest źle widziany i ktoś robi ze mną wywiad do telewizji. Jakiś bardzo szlachetny program, więc mówię: dobrze, udzielę wywiadu, ale pokażcie jakieś materiały filmowe z STS-u, bo jest trochę archiwalnych materiałów telewizyjnych. To ten redaktor zawsze mówił, że z cenzury ma wiadomość, że nie ma materiałów. Wszystkie materiały z STS-u poginęły, nigdy nic nie było, tylko ja ukazywałam się z tacą z kanapkami. Jeszcze niedawno bardzo zdolna wrocławska telewizyjna reżyserka, Grażynka Pieczuro, zrobiła długi film o mnie, godzinny, który pozostanie w archiwach. Oczywiście, zaczyna się: ja z tacą. (*Śmiech*) Matka moja to widziała i po trzydziestu pięciu latach mówi: a co ty tak ciągle z tą tacą? (*Śmiech, brawa*)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *A swoją drogą, między nami: o co w końcu chodzi z tą tacą?* (Brawa, śmiech) *Pani odpowiedź na pytanie o zainteresowania aktorstwem, bycia aktorką – okazała się myśleniem odpowiedziami. Jak wiem, na pytanie o to, czy pani śpiewa, odpowiada pani krótko, że pani mruczy.*

Agnieszka Osiecka: Tak, właśnie. W ogóle nie umiem śpiewać, natomiast mam pewne uzdolnienia do gry na perkusji. (*Śmiech*) Bardzo często zapamiętuję tylko rytm, bardzo dużo rytmów czasami. Jak pisałam do melodii, zwłaszcza do melodii Jacka Mikuły, który niestety wyjechał, siedzi we Frankfurcie nad Menem – znaczy: nie niestety, bo może tam jest mu bardzo dobrze – ale nie pracujemy... Są to rytmiczne piosenki, bardzo nieraz skomplikowane. Jest taka piosenka *Nie ma jak pompa*, która ma cztery różne rytmy, bardzo szybkie i dziwne. I ja się tych melodii Jacka Mikuły czy też trudnych, nieraz skomplikowanych piosenek jazzmanów uczę w ten sposób, że umiem cały rytm na pamięć, bez melodii. To znaczy, mogłabym to zagrać na stole, ale w żadnym wypadku na pianinie.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *A czy zdarza się, że jest pani „zazdrosna” o czyjś tekst lub wiersz?*

Agnieszka Osiecka: Och... Może mniej jestem zazdrosna o piosenki. Nie mogę sobie przypomnieć, żebym była zazdrosna o piosenki. Wylansowałam nawet piosenkę Magdy Czapińskiej o kamyku zielonym; zresztą Pan Bóg był dla mnie życzliwy, bo i tak wszyscy uważają, że to jest moja piosenka. Ale pomogłam jej, przeprowadziłam nagrania. Może o piosenki nie. Ale tak. Jestem potwornie zazdrosna do dzisiaj o jedną książkę: zazdroścę Milanowi Kunderze powieści *Žart*. Ponieważ przeżyłam podobne rzeczy, które jego bohater przeżył na studiach, koszmary stalinowskie, ale też w groteskowej szacie. Przez jedną pocztówkę, właśnie przez jeden żart, bohater trafia do karnych batalionów, do kopalni. Ja nie trałam do karnych batalionów, ale byłam na tego typu uczelni. Okropne się tam działy rzeczy z dziedziny zamordyzmu i zawsze to graniczyło z farsą. Miałam więc podobny materiał, ale jakoś do głowy mi nie przyszło, żeby napisać o tym powieść. Potem się ten materiał zaczął starzeć, zaczął jałowić i zapamiętałam w sposób taki żywy, że można się i pisać, tylko w zasadzie kilka scenek. Już pomijam fakt, że może nie mam takiego talentu, ale moja zazdrość jest samokrytyczna. Kiedy więc przeczytałam *Žart*, myślałam, że szalu jakiegoś dostanę. Drugiej książki też jemu zazdroścę, mniej popularnej, *Walc pożegnalny*. To w podziemiu wydana u nas książka. O takim panu, który chce emigrować, a na końcu spotyka znajomego ginekologa, do którego wszystkie dzieci we wsi są podobne... Tak. Taki

miły akcent z Czechosłowacji. Bardzo jestem zazdrosna. I dostałam raz ataku zazdrości, kiedy, nie pamiętam gdzie, może w „Szpillkach”, przeczytałam maleńkie prozy Márqueza. Była jedna taka maleńka proza pod tytułem *Mrówka* i mnie się to tak obłędnie podobało, że ugryzłam jasiak. (*Śmiech, brawa*)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Co do Milana Kundery, pewna znawczyni beletrystyki, Małgorzata Czermińska, wtajemniczyła mnie w latach osiemdziesiątych, że w Polsce powstał nawet ruch kunderówek, miłośniczek Kundery. Bardzo to był kultowy wówczas autor. A któremu kompozytorowi najbardziej lubi pani powierzać teksty swoich piosenek? Dla kogo lubi pani pisać piosenki i jak zaczęła się pani współpraca z Sewerynem Krajewskim?*

Agnieszka Osiecka: Najpierw może... Ale coś jeszcze powiem o zazdrości. Bo chociaż potrafię być tak obrzydliwie zazdrosna, to jestem też zdolna do wielkiej miłości i ubóstwienia kogoś.

Jestem zupełnie oszalała fanką Adama Zagajewskiego, co nie wyszło mu na dobre. Muszę o tym opowiedzieć anegdotę, bo inaczej nie będzie dopowiedziany poprzedni temat. Nie znałam prywatnie Zagajewskiego do zupełnie ostatnich lat i dziś nie wiem, czy go znam. Była to normalna miłość do poety, a ponieważ on bardzo dużo wydawał w podziemiu, więc jak dziewczynka dwunastoletnia ręcznie przepisywałam sobie jego wiersze; musiałam oddać komuś egzemplarz, akurat nie miałam jego tomiku. No i on siedział na emigracji, a ja byłam tutaj. Poznałam go po dziesięciu ładnych latach tej mojej miłości. To króciutka była rozmowa, tyle że zaczęliśmy się wzajemnie jakoś odróżniać. Ja zresztą nie chciałam się do niego zbliżyć; chciałam pozostać prawdziwym, pokornym fanem, a nie jakąś znajomą. I proszę sobie wyobrazić, że zupełnie niedawno, jakieś pół roku temu, Adam Zagajewski... A nie, najpierw jakieś dwa lata temu miał spotkanie ze studentami na uniwersytecie w Warszawie, wtedy, kiedy już mógł przyjechać. To było wspaniałe spotkanie, fantastyczne. Ze trzy godziny gadał na wszelkie możliwe tematy, poczynawszy od jego stosunku do Pana Boga, a skończywszy na tym, jak kot studiuje wiersz. Był bardzo ożywiony, studenci odpowiednio złośliwi i zainteresowani, bo to polonistyka, to są tacy. Natomiast jakieś pół roku temu przyjechał i miał u nas, w Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich, wieczór, który prowadził Artur Międzyrzecki. Siedział tak, jak pan siedzi, Zagajewski siedział tu, gdzie ja. Międzyrzecki, chociaż jest szefem PEN Clubu i w ogóle znacym może człowiekiem, chyba nie był specjalnie w formie, bo cały czas drzemał. Tutaj Zagajewski swoje wspaniałe strofy recytuje, a Międzyrzecki śpi. Poza tym Zagajewski był od początku nieprawdopodobnie speszony, jakby królowa angielska z Miłoszem pod rękę siedziała na widowni. Nie wiem dlaczego, po prostu inny człowiek niż na uniwersytecie. A tam siedziało takie środowiskowe środowisko, troszeczkę starszych pań, które zawsze przychodzą, i ja siedziałam, w pierwszym rzędzie naturalnie, żeby zrobić zdjęcia mistrzowi. I proszę sobie wyobrazić, że on był tak strasznie sztywny i speszony! Może czytał jakieś wiersze, które niedawno napisał i jakoś to poruszało go bardzo, może bał się, że Miłosz jest na sali? Coś było dziwnego w człowieku. Kiedy już skończył czytać, Artur Międzyrzecki się obudził i powiedział: a teraz prosimy zadawać pytania. I tu sala kompletnie zamarła, straszliwa jakaś cisza, ale to zupełnie straszna. Wtedy, chcąc pomóc mojemu ideałowi poety – prawdę mówiąc, wołę go nawet od Herberta – pomyślałam: rzucę się i tak powiem, żeby się wszyscy rozruszali, a zwłaszcza on. I z pierwszego rzędu powiedziałam: mistrzu, co słyhać? (*Śmiech, brawa*) Artur Międzyrzecki już się kompletnie obudził i powiedział: to jest pytanie na poziomie „Przekroju”. Panie Adamie, proszę nie odpowiadać! (*Śmiech*) Tak się wszyscy przestraszyli, tak śmiertelnie, tak bał się człowiek, wszyscy kompletnie skamienieli. A ja się skuliłam, że niby w ogóle mnie nie ma tutaj z tym pytaniem, bo byłam zresztą schowana w takiej czapeczce; środowisko niby artystyczne, to

przyszłam w takiej czapeczce. I wtedy nasz kochany prezes, Andrzej Braun, pochylił się w stronę Międzyrzeckiego i szeleszczącym szeptem powiedział: panie Arturze, przecież to Osiecka! (*Śmiech*) I Międzyrzecki zrobił to, o czym czytałam w książeczce z lat trzydziestych, że nie należy wychodzić z gąfy. Był tam dowcip, powiem na zasadzie dygresji do dygresji. Dwóch panów spotyka się na przyjęciu i jeden pyta drugiego: jak zdrowie małżonki? W tym momencie przypomina sobie, że ta pani zmarła, ale brnie i mówi tak: czy nadal nie żyje? (*Śmiech, brawa*) Braun powiedział, że ja to ja i Międzyrzecki zrobił coś takiego – on ma zdolności aktorskie – że jakby się zamyślił i rzekł: im dłużej zastanawiam się nad pytaniem, tym bardziej wydaje mi się interesujące. Agnieszko, bardzo ciekawe pytanie! (*Śmiech*) Ale Zagajewski nie był w stanie się bawić, był zupełnie skacowany, no, marmur. Wyszeptał tylko: na pytanie, co słyhać, w pewien sposób odpowiada moja poezja. (*Śmiech*) To była straszliwa kicha! Prawie płakałam w środku cała, bo wiedziałam, że jemu jest przykro. Ale nagle w tej strasznej ciszy jakiś człowiek powiedział: jestem Albańczykiem. (*Śmiech*) Że co? – spytał ktoś. Jestem Albańczykiem! Przetłumaczyłem jedenaście wierszy pana Zagajewskiego na albański, muszę powiedzieć, że jest moim ulubionym poetą, i zaraz je państwu odczytam. (*Śmiech*) Nie wszystkie jedenaście, tylko siedem. Pan Artur powiedział: jeden. Na to Albańczyk powiedział: dwa. Przeczytał trzy. (*Śmiech, brawa*) Jak Albańczyk skończył, Zagajewski miał kompletnie wszystkiego dosyć. A Międzyrzecki powiedział, że teraz prosimy na wino: serdecznie zapraszam tych z państwa, którzy są członkami PEN Clubu, a jeśli ktoś inny też ma ochotę, to bardzo proszę. Po czym poszliśmy na winko i paluszki.

A teraz o piosenkach. Piszę najchętniej z Sewerynem Krajewskim. Nie dlatego, że jest jednym z moich bardzo serdecznych przyjaciół, ale dlatego, że jego melodyka jest pokrewna moim rytmom. Jakoś to bardzo łatwo idzie. Jemu idzie bardzo łatwo pisanie muzyki do moich tekstów, a mnie idzie bardzo łatwo pisanie tekstów do jego muzyki. Wygodne są te rytmy, kiedy jeden z drugim gdzieś blisko siebie tkwią. Natomiast jako para przyjaciół czy znajomych bardzo długo nie mogliśmy się dotrzeć. Właściwie to jest tak, jak gdyby się zaprzyjaźniły nasze dzieci, bo piosenki się zaprzyjaźniły od razu, a myśmy się zupełnie nie rozumieli. Po pierwsze, on jest ode mnie o ładne pokolenie młodszy i cała ta poetyka Czerwonych Gitar zupełnie była mi obca. Pisałam z Sewerynem tylko smutne czy też poważne ballady dla niego samego. W czasach Czerwonych Gitar nie znałam go w ogóle, zresztą nie rozumiałam tego i nie byłam z tego świata, on natomiast nic nie słyszał o STS-ie. Seweryn jest sopotczaninem i kiedy przeniósł się do Warszawy, do Michalina pod Warszawę, to ta grupa nasza już nie istniała. W ogóle nie znał tekstów politycznych, satyry społecznej; było mu to zupełnie obce. I chociaż mieszkaliśmy blisko siebie, bo nas tylko niewielki, zaśmiecony zresztą lasek dzielił, nie mogliśmy się zupełnie porozumieć. Mieszkałam przez jakiś czas w Falenicy, a on w Michalinie i odwiedzałam go, idąc sobie przez lasek. Bardzo lubiłam jego ogród i jego żonę śliczną, i jego drzewa w ogrodzie, i cisy, wszystko co jego, jego muzykę uwielbiałam, tylko jego samego nie lubiłam. Ja byłam z gadającego pokolenia, ciągle dyskusje, a on się w ogóle do mnie nie odzywał. Pisał i pisał te melodie rozmaite i mi dawał, ja pisałam jakieś teksty, ale on się do mnie nie odzywał, jak taki mruček. Raz powiedziałam: wie pan, niech pan chociaż głową kiwnie i niech pan powie, czy pan to bierze czy nie? Tyle rozmowy. A może tylko ze mną nie lubił rozmawiać? Mam znajomą, która się strasznie nudzi, ciągle chce gdzieś ze mną jechać, bo myśli, że tam będzie dobrze, jakieś towarzystwo miłe i tak dalej. Kiedyś ubłagała mnie, żeby wziąć ją do Michalina. Powiedziałam: Kasiu, ale tam będzie strasznie nudno, bo Seweryn w ogóle nigdy nic nie mówi! Przyjechałyśmy, a on gadał jak najęty przez dwie godziny! Opowiadał anegdoty na każdy temat.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Jeszcze może dwa pytania publiczności. Z czego wynika fakt, że tak wiele piosenek napisała pani dla Maryli Rodowicz? I drugie: co skłoniło panią do napisania „Stworzonka”? Czy zostało ono pomyślane jako kontynuacja „Białej bluzki”?*

Agnieszka Osiecka: Jeśli chodzi o piosenki dla Maryli Rodowicz, to ja ich napisałam sporo dlatego, że ona chciała. To są wszystko piosenki napisane dzięki jej impulsowi. Ona jest bardzo uparta, zawzięta, wszyscy dookoła niej robią to, co ona chce. Zamawia u mnie piosenki troszeczkę jak u krawcowej. To jest jedyna osoba, przy której kompletnie tracę indywidualność, i to jest ciekawa praca, żeby zrobić to, czego się ktoś spodziewa. Chciała i chce, i jeszcze czasami śpiewa moje piosenki, tylko teraz jest tylu różnych młodych piosenkarzy, że jej nowe piosenki są może mniej zauważane. Ale są. Ostatnio napisałyśmy piosenkę o idiotach:

*Chodzi sobie Baj po ścianie,
chodzą sobie różne panie.
I górniczy, i hutniczy,
i zwyczajni bezbożnicy.
Nawet bardzo młody jeź – chodzi też.
Chodzi Polak na wódeczkę.
Chodzi Basia het, nad rzeczkę.
I turyści z Ameryki,
i dawniejsze bolszewiki.
Ostatecznie nawet ptak – chodzi wszak.
Ogólnie zaś chodzi o to,
żeby nie być idiotą.*

Po prostu: kiedy ona chce, żeby coś dla niej napisać, to piszę. Dzwoni, że chce i jest tak zawzięta, że się dla niej pisze. Potrafi wyrywać piosenki z cudzego gardła. Bo, na przykład, Seweryn Krajewski, kiedy napisał *Niech żyje bal*, nie chciał, żeby ona to śpiewała. Zupełnie o kim innym myślał, potem myślał o samym sobie, a ona pewno przyjechała do niego, do Michalina... Oni się bardzo kochają, znaczy: lubią się strasznie, mają świetny kontakt. Ale ona tak spędza czas, że kiedy go odwiedzamy, mówi: Seweryn, masz jakiś numer dla mnie? I on jej gra dwa najsłabsze numery z tych, które ma w głowie. Wtedy ona zaczyna myszkować. Chodzi po tym sporym domku i kradnie. Znalazła w ten sposób *Niech żyje bal* i mówi: a co to jest? A on mówi: to? Nic. Pusta kaseta. Ale ona wyczuwa bezbłędnie, że to jest coś dla niej; zagrał i zaśpiewała. Tak że to jest zawsze jej inicjatywa.

A jeżeli idzie o *Stworzonko*: tak, to jest kontynuacja *Białej bluzki*. To jest dokładnie dalszy ciąg *Białej bluzki*, przygody Elki Marzycielki po dziesięciu latach. Ona ciągle biega za tym samym mężczyzną, tylko ten mężczyzna, który był płomiennym działaczem podziemia, teraz ma hurtownię, która zajmuje się produkcją zdrowej żywności. (*Śmiech*) To jest fanatyk, typ fanatyka. Tak samo kocha teraz zdrową żywność, jak kochał podziemie. I znowu nie ma dla niej czasu, bo z żarem wielkim przekonuje ludzi, żeby jeść glony i algi, a nie męczyć zwierzęta. Jest typem mężczyzny, który nie może żyć bez ideologii. A ona znowu jest takim typem kobiety, o wiele częściej spotykanym, która nie może żyć bez niego. *Stworzonko* dlatego jest tak wydane, że tam jest mój okropny pomysł na okładkę, ale w środku są śliczne rysunki Marcina Nowosielskiego. Góra okładki jest biała, *Biała bluzka*, dół okładki jest zielony jak *Stworzonko*. To miało się rozmywać, wchodzić jedno w drugie, a wydawnictwo zrobiło fał. Trochę ta okładka wygląda tak, jakby wpadła do szpinaku, prawda? (*Śmiech*)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Ciekawi mnie pani twórczość poetycka, moment debiutu. Kiedy zaczęła pani pisać poezję? Czy pamięta pani swój pierwszy wiersz? I jakich rad udzieliłaby pani dzisiejszym początkującym poetom?*

Agnieszka Osiecka: Pierwszy wiersz napisałam mając czterdzieści dwa lata, bo uznaję za wiersze rozmaite utwory, które zaczęłam pisać w latach późnych. To są wiersze, które włączyłam do tomiku *Wada serca*. Takie, można je nazwać, prawdziwe wiersze. Natomiast przedtem pisałam tylko piosenki. Pierwszą piosenkę, *List z wakacji*, napisałam dla STS-u, kiedy miałam dziewiętnaście lat. Nigdy nie myślałam, że zacznę kiedyś pisać wiersze-wiersze. Moja mama używa określenia, że hormony zaczęły po mnie skakać. Może to jest taki wiek. Najpierw, kiedy kobieta ma lat siedemnaście, osiemnaście, coś się z nią dzieje i wtedy wyszły z tego piosenki, a kiedy niewiasty mają czterdzieści jeden, czterdzieści dwa lata, to też się dzieje coś bardzo dramatycznego i z tego wyszły wiersze. Ciekawe, co zacznę pisać jako zupełna emerytka? Może coś wspaniałego.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Porady dla młodych autorów.*

Agnieszka Osiecka: Po pierwsze, gdybym miała jakąś bardzo dobrą radę, to bym tego nikomu nie powiedziała. Dobroć ma swoje granice! (*Brawa*) Jest taka poetka, bardzo dobra autorka dla dzieci, Danuta Wawiłow, moja młodsza koleżanka. Ona ma kompletnego bzika, mianowicie urządza kursy, na których uczy młodych poetów, jak się pisze. Ja, gdybym wiedziała, jak się pisze, to bym nigdy w życiu tego nikomu nie zdradziła! Spotkałam kiedyś tę Dankę w pociągu i powiedziałam jej: Danko, ty jesteś chyba zupełnie nienormalna! To jest tak, jak po prostu chodzić po ulicy i rozdawać pieniądze! W dodatku nikt nie szanuje ludzi, którzy chodzą po ulicy i rozdają pieniądze. Ale jakies tam, znaczy, jakby to powiedzieć... Pierwszorzędnej rady, gdybym ją miała, to bym nikomu nie dała. Ale czasami daję, tak jak ludzie, którzy dają, powiedzmy, skromne prezenty, ale porządne, złotego pierścionka nigdy nikomu nie dadzą. Takie skromniejsze rady czasami daję młodym poetkom, bo poetom nic nie chcę dać; nie noszę opiekować się chłopcami. Poetkom daję rady na przykład takie, żeby nie rezygnowały z pracy i nie próbowały żyć z pióra. Młode kobiety mają czasami rewelacyjne przemyślenia, związane właśnie z miejscami, gdzie pracują. Jest, no, może już nie taka młodzieńka, ale ciągle debiutująca poetka, która się nazywa Elżbieta Zelenay, z zawodu lekarka, pediatra, która pisze bardzo oryginalne formy. Mianowicie, oprócz wierszy, pisuje coś, co się nazywa „wzmianki”. To są małe prozy poetyckie, w których wyraźnie widać, jak dużo jej daje doświadczenie przynieszone ze szpitala. Jest też poetka, którą lansowałam do tego stopnia, że jej załatwiłam wydanie tomiku debiutanckiego; nazywa się Barbara Pieńkowska. Ma zupełnie straszliwy zawód, bo jest biologiem i pracuje w ośrodku, gdzie prowadzi się badania nad nowotworami. Ma ona znowu straszne, ale bardzo głębokie i twórcze przemyślenia na temat śmierci. Widać, że to bardzo żywi jej poezję.

Wydaje mi się, że zasadzką dla młodego poety czy prozaika, jeszcze większą zasadzką dla młodego prozaika, jest zbyt prędkie oderwanie się od materii żywego życia i pójście, na przykład, w stronę uniwersytetu. Bardzo poważne zwierzenie uczynił mi kiedyś pewien poeta i prozaik amerykański, który od lat pracuje na uniwersytecie gdzieś w głębokiej Ameryce jako tak zwany „resident poet”. To jest z jednej strony wspaniały pomysł, że ceniony poeta czy prozaik może sobie na uniwersytecie strawić na przykład dziesięć lat. Nie musi być żadnym profesorem, tylko ma opowiadać młodym ludziom o poezji. Ale ten pan mi powiedział, że on już na uniwersytecie tak żyje i siedzi lat piętnaście czy dwadzieścia, bo to jednak człowiek się przyzwyczaja do wygodnego życia. Tylko że tu jest tak, że żyje w wyizolowanym od życia, a nawet miasta, środowisku akademickim. W Ameryce często uniwersytety stoją gdzieś w polu i on nie widzi normalnych ulic, fabryk, sklepów. Nie widzi nędzarzy, kobiet z dziećmi, tylko widzi wyłącznie studentów, a studenci oglądają jego. Na pewno poradziłabym piszącym ludziom, żeby wczynie nie zanurzyli się w życiu akademickim. Miłosz zanurzył się w życiu akademickim i wiele czasu tam spędza, ale, po pierwsze, przedtem miał bogate

i pełne doświadczeń życie, a po drugie jednak dużo podróżuje i w dalszym ciągu ma kontakt z żywym życiem. Choć uważam, że Miłosz tetryczeje jako poeta w Berkeley, i nie lubię na przykład w późnych wierszach Miłosza takiej jakiejś posągowej pozy. Troszkę widać, że to profesor napisał. Jeszcze jedną miałabym radę, bo jednak nie tak wielu ludzi piszących ma pomysł, żeby rzucić pracę, zwłaszcza w naszych czasach, ani nie tak wielu ma propozycję, żeby pracować na uczelni. Dałabym radę, żeby dużo czytać, ale nie ze swojej branży. Bo kiedy poeta czyta dużo poetów, to z konieczności zaczyna małpować, a z kolei nie czytać nie sposób. Prasę, wydaje mi się, należy czytać; masami trzeba czytać gazety. Tam występują zjawiska językowe – jak choćby to, co się dzieje z reklamą – które bardzo działają na wyobraźnię. Chociażby wściekłość, którą wzbudzają we mnie niektóre reklamy, strasznie nie lubię takich form językowych: pyszna lodowa smakowitość. Ale, choć wydaje mi się, że młody, piszący człowiek powinien masę czytać, to wydaje mi się jednakże, że powinien też być strasznie uparty.

Pozwolę sobie dać jeden przykład. Zwraca się do mnie pewnego dnia fajny jegomość, że ma bardzo nietypową sprawę. Mówi mianowicie, że jego szwagier jest początkującym poetą i bardzo mnie prosi, żebym powiedziała temu szwagrowi, że to, co on pisze, jest do luftu. Ponieważ ten piszący szwagier, niedobry, na całą zimę jedzie gdzieś pod Węgorzewo, rzuca pracę i pisze, a żona i dzieci piszczą z głodu. Więc ten brat, ten dobry, co chce uratować życie rodziny, zaprosił mnie i tego złego do kawiarni, ten zły przyniósł pełno wierszy i kazali mi czytać. Każdy z nich miał, oczywiście, inne nadzieje. No, czytam te wiersze i czytam, i widzę, że to jest jakaś osobliwa grafomania, ponieważ to nie jest zupełna grafomania, tylko to jest coś takiego, jakby ktoś teraz walce Straussa pisał. (*Śmiech*) Strasznie to jest staromodne, jakieś pejzaże gdzieś z *Marii* Malczewskiego i co chwilę się powtarza słowo „kurhan”. Mówię: wie pan, ale to jest taka polszczyzna, takie obrazowanie, jakiego już nikt nie używa. A on, strasznie zawzięty ten człowiek, mówi: co mi tu pani opowiada. To jest wszystko zupełnie tak, jak chciałem, w ogóle nie rozumiem, o co pani chodzi. Ja się rozzłościłam, bo był uparty jak koziół, i mówię: nie mówi się „kurhan”! Słyszysz pan? Nie mówi się „kurhan”! Dwudziesty wiek! (*Śmiech*) A on: a właśnie, że będę pisał „kurhan”! Więc zamykam temat, bo ile można się tak kłócić, każdy wyczerpał już argumenty. I jeszcze mechanicznie przekładam stronę, a tam jest napisane: *Kurhan dwa*. Jeszcze jedną stronę przewracam, a tam: *Kurhan trzy*. I nagle myślę sobie, że to zupełnie inaczej brzmi! Nie, że jakieś starodawne, nudne zdanie wielokrotne, ale zestawienie „kurhan dwa” już coś znaczy. I mówię: widzi pan, „kurhan dwa” to już co innego. A on: e, w ogóle się pani nie zna. Raz pani mówi tak, raz siak. Trzecia więc moja dobra rada dla młodych piszących, to być upartym. Bo tak długo pisał o tym kurhanie, aż napisał coś dobrego. A tak, gdyby słuchał Osieckiej, tu tego, tu tamtego, to może by się to zrobiło bezosobowe, prawda?

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Tak, mi też w związku z kurhanem coś się przypomina à propos znaczenia dawnych, archaicznych słów. Kiedyś zaśpiewałem ma-lutkiej córce dumkę Moniuszki „Kozak” ze słowami Anonima: „Tam na górze jawor stoi, / Jawor zielonieńki, / Ginie Kozak w obcej stronie, / Kozak młodziusieńki”, i tak dalej. Zaśpiewałem, a to dziecko, które było już tak troszeczkę większe i mówiące, całe zapłakane mówi: tatusiu, a czy ta koza smartwychwstanie? (Śmiech, gwar)*

Agnieszka Osiecka: Natomiast ja à propos języka powiem, że z zawziętością nauczycielki prowadziłam lekcję w Bielsku, w szkole, w bardzo dobrym liceum. Coś tam opowiadałam o tym, jak czytać książki, nieważne, i pytam uczniów: a jaka książka jest dla was najtrudniejsza, z lektury, co wam się najgorzej czytało? Oni mówią chórem, wszyscy: *Chłopi*. Ja mówię: a dlaczego? A oni: bo to jest zupełnie niezrozumiały język. Rzeczywiście, w moim pokoleniu gwara gdzieś bardziej była w powietrzu, moja rodzina nie miała na wsi nic, ale język wsi się lepiej rozumia-

ło. Ja mówię: ale jakie słowo jest dla was niezrozumiałe? A oni mówią: „pedoł”. Bo tam mówią: „Boryna pedoł”, „Antek pedoł”... (*Śmiech, gwar*) To była szkoła wspaniała, liceum w Bielsku, z greką i z łaciną. Nie, to jednak te dzieci jakieś są... Jak można nie rozumieć Reymonta! Wracam do domu i pytam mojej córki, która jest osobą piszącą listy ciągle, jakieś tam wiersze, malutkie opowiadania, pisze i pisze, i jest z inteligenckiej rodziny. Mówię: Agata, czy rozumieście *Chłopów* Reymonta w szkole? A ona mówi: nie. Ja mówię: a czy jak się mówiło „pedoł, Boryna pedoł”, to wyście myśleli, że to po angielsku? A ona mówi: no pewnie. I w ogóle nikt nic nie rozumiał! (*Gwar, śmiech*)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Ale... Czy zdaniem pani możliwe jest zrozumienie i przyjaźń między rodzicem a dzieckiem?*

Agnieszka Osiecka: Między mną a córką na pewno jest. Na pewno. Było różnie, bo kiedy Agata miała lat szesnaście, siedemnaście, to kiedy była nieszczęśliwa, była automatycznie wściekła na mnie. Po prostu wszystko ją we mnie irytowało. Bardzo to dobrze znałam, ponieważ ja też byłam wściekła na matkę, kiedy mi się coś nie udawało. Agata raz przewróciła się na nartach, była tak daleko ode mnie jak pan, i wrzasnęła dzikim głosem: to twoja wina! Ale teraz naprawdę jest między nami przyjaźń i ja nią nie próbuję w żaden sposób manipulować. Nie namawiam jej na jakiegoś mężczyznę, że ten drugi jest okropny, ani nie wmawiam jej, że powinna być poetką, ani nie wmawiam, że nie powinna być poetką. Czasami bym chciała, żeby nosiła jakąś sukienkę, którą ja jej kupię, ale to jest nie do przeprowadzenia, bo ma zupełnie inny gust. I uważam, że się z nią przyjaźnię. Wydaje mi się, że przyjaźnią się, nieraz patrzę na moich znajomych, ojcowie z synami. Natomiast jest to bardzo mało możliwe między ojcem, który ma córkę, jedynaczkę zwłaszcza. Dlatego że mężczyźni, którzy mają córki, są tak nieludzko o nie zazdrośni... Na przykład, widzę u przyjaciół, siedzi śliczna dziewczyna, czeka na telefon. I dzwoni telefon. A jej tatuś podnosi słuchawkę i mówi: a, to pan. A w jakiej sprawie? W jakiej sprawie? Ale o co chodzi? (*Śmiech, gwar*)

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Na koniec zostawiłem sobie dwa bardziej zasadnicze pytania. Czego poszukuje pani wśród ludzi i w świecie? I jakie jest pani motto życiowe?*

Agnieszka Osiecka: Wśród ludzi zdecydowanie poszukuję szczerości. Dla mnie prawie bezwartościowe są takie zdawkowe rozmowy, nie wiem... Właściwie zdawkowe owszem, lubię takie rozmowy. Człowiek jest okropnie zmęczony, wciąż jest jakaś walka, tak że zdawkowa rozmowa jest dobra. To cudownie pogadać sobie chwilę o pogodzie, o tym, o tamtym. Ale strasznie nie lubię sztucznych kontaktów. Że tak się siedzi i rozmawia, i rozmawia, i rozmawia, a to jest zupełnie jałowe dla mnie, ponieważ nie ma szczerości. Nie, zdecydowanie potrzebuję albo szczerości, albo takich zdawkowych kontaktów. Ale w świecie, to właściwie szukam chyba... Nie wiem, czy w ogóle można na takie pytanie udzielić odpowiedzi, zwłaszcza że człowiek już tyle żył na tym świecie. Bo pewno każdy z nas przez ileś lat czegoś szuka, a potem szuka czegoś innego. Nawet jeden pustelnik japoński najpierw szukał samotni, a potem się ożenił z mniszką i pił wódkę. (*Śmiech*) Zmienia się człowiek. W świecie szukam rzeczy zupełnie sprzecznych. Są okresy, kiedy najwyraźniej szukam emocji, silnych, i sama się pcham w jakieś czasami okropne sytuacje. Ale wyraźnie idę tam po emocje, jak mężczyzna, który jedzie na wojnę gdzieś w obcym kraju. A czasem szukam dokładnie czegoś odwrotnego, a mianowicie szukam nudy. Wtedy kiedy piszę, potrzebuję zdecydowanie nudy. Błagam Pana Boga, że jeżeli sobie planuję napisanie czegoś, co mi zajmie, powiedzmy, miesiąc, to marzę o tym, żeby to był bardzo nudny miesiąc. Żeby się nic nie wydarzyło, żeby mnie nikt nie pokochał, ani nie rzucił, żeby nie było jakichś zdarzeń politycznych, żeby jakaś przeprowadzka się nie wydarzyła. Żeby było nudno i brzydko.

Nie lubię pisać w żadnych pięknych miejscach. W jakichś Kaliforniach, na jakichś wakacjach i tak dalej. Zresztą akurat z wakacjami to chyba nie jest tylko mój wynalazek, bo kiedyś znajomy spytał mnie, co będę robiła przez wakacje. Powiedziałam, że będę siedziała na wsi nad morzem i będę pisała sztukę. A on powiedział: oszalałaś? Przecież to wyjdzie strasznie nudne! Ja mówię: skąd wiesz, przecież jeszcze nie zaczęłam pisać? On: to musi wyjść nudne, bo na urlopie się nie pisze. Bo człowiek zaczyna się relaksować, relaksować, relaksować i takie rozlazłe to się robi. I wykrakał, bo to jest straszne. Na przedstawieniach moich *Znajomych znajomych* ludzie się nudzili i krzesła tak trzeszczały, że nie słychać było tekstu! Tak że lubię, żeby było nudno i brzydko. Żaden okazały urlop, żadna palma za oknem, żaden szampan w kieliszku. Takie żadne tło. I nuda. A potem widocznie, jak się tak wynudzę, wynudzę, wynudzę – rzucam się w jakiś bieg zdarzeń i szukam emocji. Ale z nudą to jest pewno tak, że wiele osób potrzebuje nudy. Myślę, że jegomość, który zbudowałby i urządził hotel pod tytułem „Nuda” i dawał reklamę do prasy: „Tu się wynudzisz jak nigdy w życiu”, zrobiłby pieniądze. W takim napięciu, prawda, w jakim żyją, powiedzmy, młodzi biznesmeni, wiecznie w podróży, w samolotach, i tak dalej, codziennie... A postawić taki hotel na moczarach gdzieś, żeby nie było żadnych widoków, żadnych dzikich zwierząt, żadnych polowań, atrakcji, wycieczek do malowniczych miejsc, to by człowiek odpoczął! Położyłby się na kanapie.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Ale to nie jest motto życiowe? Nuda?*

Agnieszka Osiecka: Ja nie mam motta życiowego. Natomiast znam powiedzonko, którego po prostu nie cierpię, a które wiele osób ma za motto życiowe. Moja matka to w kółko powtarza: „Bądź sobą”. Nie cierpię tego i w ogóle nie rozumiem, co to znaczy: być sobą? A już niektóre zawody się w ogóle do tego nie nadają, bo jak by pan powiedział szpiegowi: bądź sobą? (*Śmiech*) Albo przychodzi nauczyciel do szkoły i dzieci go pytają: a co pan profesor robił wczoraj? A pan profesor mówi: piłem wódkę od rana do wieczora, potem ukradłem zegarek po pijanemu, bo jestem kleptomanem. (*Śmiech*) Co znaczy: „Bądź sobą”? Nie mam takiego motta życiowego. Nie mam. Czasami tylko mam ulubione cytaty. Bardzo lubię na przykład wpis Gałczyńskiego do pamiętnika Zaruby, który plagiaturę. Jeżeli ktoś go ma w mojej książce – to jest godzina szczerości – to to nie jest moje: „Tarzaj się w winie i złocie / i niech cię malują na płócie”. I jeszcze lubię taki też Gałczyńskiego wpis do pamiętnika pana Ziemiowita Fedeckiego: „Okarynie mojego życia”. Nie chciałyby pan być okaryną czyjśgoż życia?

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Ja pewnie jestem okaryną czyjśgoż życia... Dziękuję pani za rozmowę.*

Agnieszka Osiecka: Bardzo panu dziękuję. Nigdy w życiu nikt tak pięknie nie prowadził ze mną spotkania! Pan jest naprawdę tak interesujący i atrakcyjny, że gdyby mi odebrało mowę, to pan by sam spotkanie przeprowadził.

(*Owacja na stojąco*)

rozmawiał:

Sergiusz Sterna-Wachowiak

namiętności

MAREK DANIELKIEWICZ

Ostatni taki wielki pan

Z postacią ks. Janusza Radziwiłła, konserwatywnego polityka, autorytetu moralnego nie tylko dla arystokracji w czasach PRL-u, po raz pierwszy zetknąłem się w podczas lektury *Dziennika 1960-1969* Zygmunta Mycielskiego (Iskry, Warszawa 2001). Mycielski, kompozytor i publicysta muzyczny, pozostawił dokument niezwykle, pisany wspaniałą polszczyzną, bez żółci, a jednocześnie bez taryfy ulgowej dla samego siebie. Właśnie opis wizyty z listopada 1966 roku u 87-letniego, schorowanego Radziwiłła, o którym autor wyraża się z estymą, wart jest przytoczenia: *Byłem u Radziwiłła. Zgrzybiały, dyszący i kaszlący, z kołdrą na kolanach, ale schludny, przytomny zaczął zaraz: „Cieszę się, że pana widzę, bo chcę panu pogratulować. Ja bardzo cenię odwagę cywilną, to jest bardzo rzadka rzecz, odwaga cywilna”. Zaczął kaszleć. (...) Coraz bardziej gulgotało mu „r” w gardle. Byłem coraz bardziej wzruszony, myślałem, żeby go uściskać za rękę, ale tego nie zrobiłem. Ten jego wielkopański fason nie dopuszczał do wylewności, wzruszeń, uścisków ręki. To siedział ostatni wielki pan, jaki tu jeszcze jest, polski pan, pomimo przyczępionego Radziwiłłom kosmopolityzmu. Ale Janusz nie. Bez patosu, bez krzty hysterii, mówi tym samym tonem o odwadze cywilnej, jak o tym, gdy po zamordowaniu ks. Sanguszki przyjechał do Sławuty: „jego trup leżał goły, na ulicy, dom był wypalony, bez drzwi, bez okien, jeszcze się dymiło. Pogrzebaliśmy go. To było bardzo przykre”. (...) Nie wykorzystywałem dłużej księcia Janusza. Kaszlał coraz więcej. Czulem, że trzeba iść. (...) Może zbyt chciwie patrzyłem na tego ostatniego właściciela Ołyki, Szpanowa, Nieborowa, pałacu w Warszawie, w którym po odbudowie umieszczono Muzeum Lenina.*

Po lekturze dziennika Mycielskiego natychmiast uzupełniłem wiedzę, czytając Jana Szembeka *Diariusz, wrzesień – grudzień 1939* (oprac. B. Grzełoński, Warszawa 1989) oraz fragmenty *Pamiętnika* angielskiego dyplomaty i wojskowego, długoletniego gościa Karola Radziwiłła, Cartona de Wiarta, zamieszczone w paryskich „Zeszytach Historycznych” (1988, nr 86). Szczególnie ważną lekturą była niewielkich rozmiarów książka Jerzego Jaruzelskiego *Książę Janusz (1880-1967)* starannie opublikowana w Wydawnictwie DiG w Warszawie w 2001 roku. Zawiera ona wcześniej niepublikowane i nieautoryzowane przez Radziwiłła *Wspomnienia*.

Musiałem czekać aż dziesięć lat na pracę Jarosława Durki *Janusz Radziwiłł 1880-1967. Biografia polityczna* (Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2011) – książkę ważną i w pewnym sensie niezbędną – by zaspokoić moje ambicje czytelnicze i wszechstronnie poznać postać Radziwiłła, przede wszystkim jako polityka wielkich możliwości, które nie zawsze mogły być spełnione. Wreszcie polityka, który w tak niesprzyjających okolicznościach (obie wojny światowe, utrata wielkiego majątku, represje komunistyczne) pozostał wzorem obywatela i Polaka.

Jarosław Durka należy do wąskiego grona współczesnych historyków, którzy piszą ze swobodą i elegancją, dlatego jego pracę doktorską czyta się jak dobrą powieść, tym bardziej interesującą, że mówi o człowieku autentycznym, z krwi i kości, o jego politycznych sukcesach i porażkach, wreszcie o polityku, który zachował twarz do końca. Bez wątpienia jest to postać pomnikowa, a brak wiedzy o jego zasługach z czasów tworzenia się odrodzonej Polski, okresu II wojny światowej czy PRL-u można uznać za stratę intelektualną i moralną nie do odrobienia. Moje pokolenie uczyło się w zideologizowanych szkołach o Świerczewskich, Józwiakach, Bierutach, a nie uczyło o bohaterach AK, „Nilu” Fieldorfie, Pileckim czy Januszu Radziwille. Uczyliśmy się więc o tych, którzy przez podpitego radzieckiego oficera bezpieczeństwa nazwani zostali: „Trusy! Stierwiecy! Warszawskoje dier'mo!” Teraz dla wielu jest za późno, by ten brak wiedzy nadrobić i chociaż otrzeć się o prawdę. Dlatego tak bardzo istotna jest konsekwentna i bezustanna edukacja historyczna społeczeństwa, szczególnie najmłodszych.

Janusz Radziwiłł był politykiem konserwatywnym, a co to znaczyło według niego powiedział w krakowskim „Czasie” z 23 grudnia 1933 roku: *Konserwatysta powinien być wrogiem radykalizmu i wyznawać zasadę umiarkowania. Powinien być zwolennikiem autorytetu, ale wrogiem despotyzmu. Powinien być patriotą, cenić wolność, ale nienawidzić anarchii, pragnąć postępu, nie znosić jednak eksperymentowania, ponadto powinien być religijny, ale nie fanatyczny. Powinien być przywiązany do pokoju, nie będąc pacyfistą. Nie może myśleć kategoriami klasowymi, a do cech, które szczególnie trzeba pielęgnować, należą moralność i uczciwość.*

Podczas lektury rozprawy Jarosława Durki istotne wydały mi się trzy sprawy. Pierwsza dotyczy domniemanej współpracy Radziwiłła z rosyjskimi służbami specjalnymi, zaś druga i trzecia jego postawy w czasie II wojny światowej i po powrocie w 1947 roku do Polski Ludowej z aresztu w ZSRR. Autor biografii ustosunkowuje się do tych kwestii w sposób korzystny dla Radziwiłła, stawiając go na piedestale jako osobę piękną i ważną dla polskiej historii XX wieku: *Udowodnił życiem, że przypisywany często polskim konserwatystom sztyld kosmopolityzmu był nieprawdziwy, a mieszkanie w Berlinie przez kilka pokoleń nie oznaczało zatracenia poczucia narodowej przynależności.*

W okupowanej Warszawie (...) *pomoc księcia Janusza i jego najbliższej rodziny dla ludności żydowskiej w getcie nie ograniczała się do działalności w ramach RGO (Rada Główna Opiekuńcza). Ponieważ pałac przy ul. Bielańskiej znajdował się tuż obok getta, to kanałami mogły do niego przychodzić dzieci żydowskie. Izabella Radziwiłłowa pisała we Wspomnieniach: Dostawały jedzenie w specjalnie do tego przygotowanym pokoju, z zamkniętymi okiennicami. Następnie wypełniano im menażki, w których niosły jedzenie dla swoich rodzin. Dzieci były małe – mogły mieć 8-10 lat, były potwornie smutne i wyraz ich oczu pozostał na zawsze w mej pamięci. Pewnego dnia dzieci przestały przychodzić.*

Po powstaniu w getcie, powstaniu warszawskim, aresztowaniu przez Niemców, później znowu przez Rosjan, przesłuchaniach i zarzutach, propozycjach współpracy wywiadowczej i innych Janusz Radziwiłł wraz z rodziną doczekał 1947 roku. Dopiero wtedy zakończyła się dla niego wojna i wojenna tułaczka. Nigdy nie skorzystał z możliwości wyjazdu na stałe z Polski. Zamieszkał na warszawskiej Sadybie w małym mieszkaniu. On, ostatni właściciel wielkich majątków, został pozbawiony prawa do rodzinnych fotografii, świadectw szkolnych czy korespondencji z żoną, która zmarła w ZSRR, nie doczekawszy powrotu do ojczyzny. Nie pozwolono mu nawet zabrać ciała żony do Polski.

Można powiedzieć, że czasy to też ojczyzna – tutaj nie można wybierać. Trzeba się pogodzić z czasem danym nam przez Stwórcę. Trzeba z godnością dzielić dobre i złe chwile z krajem i współobywatelami. To nierzadko trudna sztuka, ale przecież możliwa do spełnienia.

Również nie najlepiej działa się w jego ongiś wspaniałym majątku w Ołyce. Zachował się w zbiorach Muzeum w Nieborowie list Tadeusza Kotowicza do Janusza Radziwiłła z 27 stycznia 1944 roku (rękopis 189), w którym czytamy: *W Ołyce w ostatnich czasach okropnie czuliśmy się, mordy wokoło, spalili folwark w Malinie [? nieczytelnie], w Nosowiczach, wszędzie mordują Polaków w bestialski sposób. W Wigilię Bożego Narodzenia wymordowali rodzinę Borowskich i jeszcze parę rodzin, w tym 16 osób. Porąbali siekierami, dzieciom porąbali ręce i nogi, a w wigilię N/owego/ R/oku/ napadła banda na Turczyn, zabrali 63 konie i też zabili 2 parobków. To była ostateczność, dyrektor zdecydował się wywieźć stadninę. Co teraz robi się w Ołyce, to nic nie wiemy, ale uciekinierzy, którzy później od nas wyjechali, opowiadają, że nic już nie zostało.*

Piękna i zasobna dla wszystkich mieszkańców Ołyka była we wrześniu 1939 roku przez tydzień miejscem postoju Prezydenta RP Ignacego Mościckiego. Jego żona Maria zachwycała się zamkiem. Tu Janusz Radziwiłł żegnał Mościckiego staropolskim pocałunkiem w ramię. Nie wiedział, że w ten sposób żegna raz na zawsze II Rzeczpospolitą.

W dniu 20 września 1939 roku kamerdyner miał obwieścić: „Księżę Panie, bolszewicy już są w ogrodzie”. Przyszli. Zastali rodzinę Radziwiłłów w bibliotece przy popołudniowej herbacie. Oficer zapewnił zebranych, że pod opieką Armii Czerwonej nic im nie grozi...

Zupełnieniem tego pasjonującego dzieła autorstwa Jarosława Durki niech będzie zupełnie prywatna refleksja, którą czynię na marginesie książki. Oczywiście nie byłbym sobą, gdybym, pisząc o Radziwille, nie zobaczył jego rodzinnego Nieborowa – miejsca, które dziś wydaje się jeszcze piękniejsze, niżli było za dawnych czasów. A skoro jestem bardziej poetą niż recenzentem, ostatnie słowa zapisuję strofami:

Nieborów

Motto:

*Umiar, umiar w dążeniach, umiar w decyzjach
i umiar w przeprowadzaniu tych decyzji*

Janusz Radziwiłł (1880-1967)

*Nie opuszcza mnie przekonanie,
że byłem tu wiele razy,
choć tak naprawdę
przyjechałem po raz pierwszy wczoraj wieczorem –
nocą obce miejsca wydają się bliskie.*

*Przypomniały mi się słowa Janusza Radziwiłła
wypowiedziane pod adresem Zygmunta Mycielskiego:
„Odwaga cywilna imponuje, gdy ma pokrycie,
gdy oni nie mają odwagi się do pana przyczepić. (...)
Tak. To się zawsze opłaca. Chyba że się przegrywa.
Ale przegrywa się, gdy odwaga cywilna jest bez pokrycia”.*

*W pałacowych wnętrzach świeżo wypastowane parkiety –
z portretów wyrozumiałe spojrzenia zmarłych.
Suknie, gorsety, smokingi, fraki, koronki, kapelusze...*

*W parku platany i lipy –
chce się je obejmować i całować.*

Zapis w „Dzienniku”
przyjaciółki Marii Dąbrowskiej z 24 X 1968 roku:
„Weszli do mojego pokoju – złocistego –
dawnej sypialni księcia Janusza.
Jego syn pokazał łóżko, na którym spałam –
łóżko jego ojca i teścia (...).
Poczułam się okropnie zażenowana.
Radziwiłłowa była bardzo uprzejma, komplementująca”

Nie mogę opanować śmiechu,
gdy wyobrażam sobie to przypadkowe spotkanie
grubej pisarki Anny Kowalskiej
z filigranową Jacqueline Kennedy,¹
w intymnym momencie korzystania z wilegiatur komunistycznych
przez tę pierwszą.

Marek Danielkiewicz

¹ Jacqueline Kennedy, wdowa po prezydencie USA, była rodzoną siostrą Caroline Lee Bouvier Radziwiłł, żony Stanisława Radziwiłła, syna Janusza. Zob. D. DuBois: *Lee Radziwiłł. W cieniu siostry*. Warszawa 1997.

Książki nadesłane

Poezja

Sławomir Matusz: *Cisza. Wybór wierszy*. Poślowie Krzysztof Kuczkowski. Klub Niezależnych Stowarzyszeń Twórczych „Marchoń”, Katowice 2012, ss. 184.

Zbigniew Joachimiak: *Sezon lotów trwa*. Fundacja Światło Literatury, Gdańsk 2011, ss. 91.

Ewa Bechyne-Henkiel: *Pod różą herbacianą*. Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2012, ss. 141.

Witold Hreczaniuk: *Krajobrazy dalekie i bliskie. Wiersze*. Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2012, ss. 72.

Mariusz Kargul: *Niewczesny pogrzeb wierszoroba*. „Scripta Manet”, Izbica 2011, ss. 46+2 nlb.

Sławomir Mrugowski: *Otóż*. Warszawska Firma Wydawnicza, Warszawa 2011, ss. 89.

Marek Pacukiewicz: *Budowa autostrady*. Wydawnictwo Mamiko, Nowa Ruda 2012, ss. 70.

Andrzej Januszewski: *Pralnia*. Biblioteka Kartek, Białystok 2011, ss. 59+3 nlb.

Aleksander Słowik: *Jednoczęściowy wierzchni strój kobiecy*. Zaułek Wydawniczy Pomyłka, Szczecin 2010, ss. 80.

Edward Franciszek Cimek: *U źródła*. Polianna, Izbica 2011, ss. 35.

Stanisław Fornal: *Fraszne rzeczy. Fraszkobliwe myśli*. Bestprint, Lublin 2012, ss. 165.

Sandra Szczepańska: *Plaski koń*. Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne „Rita Baum”, Wrocław 2011, ss. 37+3 nlb.

bez tytułu

LESZEK MĄDZIK

Splot

W różnych porach roku naszą uwagę skupiają różne obiekty, obrazy, rzeczy. Lato zawsze wrzuca mnie w głąb kameralnego zakątka przyrody na Pojezierzu Łęczyńsko-Włodawskim. Mam wrażenie, że coraz bardziej pragnę tam być i odkrywać te fragmenty pejzażu i jego detale, które wcześniej umykały mojej uwagi. Każda pora dnia i każda pogoda wyzwala tu nowe myśli, pragnienia i tęsknoty. Czuję się organicznie częścią tej barwnej i wonnej przyrody. Nawet wielodniowe opady deszczu sprawiają – absurdalnie – że na swój sposób odnajduję się w tym klimacie. Pomocny jest też dźwięk, który rodzi się z wiatru głaszczącego lub targającego liście drzew.

W kąpielu słońca, cienia, ciemności rodzi się stały rytm. Początek daje mu świt, nasycając swoją intensywnością wyodrębnione kadry pejzażu, by w finale dnia zanurzyć w mroku łąki, krzewy, drzewa i niebo. To tutaj z każdym rokiem, a teraz z każdym dniem, dostrzegam coraz więcej „cudów natury”. Jedne nakładają się na drugie, szukając wspólnego mianownika, jakim jest czas. To on rodzi i zabiera nie tylko nas, ale i to co jest przed nami – zobaczone, zasłyszane i pachnące. Krążąc po wnętrzu tego świata znajduję przeżycia fascynujące swą oryginalnością. Pewnie nie miałbym tych odczuć, gdyby nie liczne wcześniejsze wędrówki, które w zestawieniu z obecną chwilą rodzą przekonanie, że nie trzeba być gdzieś daleko, by zajrzeć w tajemnicę człowieka.

Mam też kilka ulubionych pejzaży, na które patrzę z jednego miejsca. To nie jest tylko uczta estetyczna, którą przeżywali impresjoniści, nie tylko duchowa, której doświadczała Hildegarda z Bingen, ale rodzaj transu i przecucia odpowiedzi na pytanie, ku czemu to wszystko zmierza. A pomocny w tych rozważaniach może być czasem mały szczegół, pozornie niewidoczny, ale jednak czytelny za sprawą światła. Na przykład rozpięta między dwoma gałęziami świerku nić pająka. Regularna, symetryczna, cienka jak najdelikatniejszy rysunek japoński. Wypełnia przestrzeń wybraną przez jej twórcę i pomysłodawcę. To on nieruchomo, cierpliwie, nieraz godzinami czeka na swoją ofiarę. Ani deszcz, ani wichura nie zniszczą jego splotu, który ugnie się przed ich siłą, ale przetrwa.

JAROSŁAW WACH

„JEŚLI CHODZI O LIRYKĘ UKRAIŃSKĄ – WSZYSTKIE DROGI PROWADZĄ DO LUBLINA”

Czytanie Ukrainy w „Akcentcie” – Noc Kultury 2012

Noc Kultury w Lublinie odbywa się cyklicznie od 2007 r. To olbrzymie wydarzenie ogniskujące cały potencjał kulturowy miasta na jedną czerwcową noc. Redakcja „Akcentu” uczestniczy w tym przedsięwzięciu od początku, dotychczas zorganizowała następujące akcje: *Ideal sięgnął bruku* (2007), *Wiersze z beczki* (2008), *Duch liryki* (2009), *Na skrzydłach poezji* (2010), *Wiersze z kapelusza* (2011), *Czytanie Ukrainy w „Akcentcie”* (2012). Te happeningi za każdym razem opierały się na innym pomysle, ale łączy je to, że angażowały do aktywnego udziału nie tylko artystów, ale także publiczność. Na przykład podczas pierwszej Nocy Kultury z okna redakcji „Akcentu” redaktorzy i czytelnicy wyrzucali ulotki, na których z jednej strony wydrukowano wiersze lubelskich poetów, a z drugiej odcisk wielkiego buta i cytat z *Fortepianu Chopina* Norwida. Osoby tłumnie przemierzające się ulicą Grodzką ze zdziwieniem i zaciekawieniem podnosiły kartki z bruku albo chwyciły je już w locie. Kolejnego roku każdy z uczestników Nocy Kultury mógł wspiąć się na wielką beczkę i zaprezentować własną twórczość lub przeczytać liryki opublikowane na łamach „Akcentu”, których lekturę inicjowali ich autorzy. Jako pierwszy wystąpił Bohdan Zadura.

Najnowsze przedsięwzięcie – *Czytanie Ukrainy w „Akcentcie”* – nawiązywało do legendarnego już tomu „Akcentu” sprzed dwunastu lat, zatytułowanego „Czytanie Ukrainy” (nr 3/2000) oraz trwających ćwierć wieku ożywionych kontaktów z ukraińskimi artystami. Gościliśmy wybitnych, znanych także poza granicami Europy, ukraińskich twórców (Oksana Zabużko, Iwan Andrusiak, Andrij Lubka), polskich tłumaczy (Aneta Kamińska i Bohdan Zadura) oraz eksperta w dziedzinie polsko-ukraińskiego dialogu (prof. Bogusław Bakuła). W spotkaniu uczestniczyła również Hałyna Kruk, poetka i wykładowczyni Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie.

Podczas trwającego ponad trzy godziny panelu zaprezentowano lirykę ukraińskich czołowych autorów oraz wydaną niedawno monumentalną, siedemsetpięćdziesięciostronicową antologię Anety Kamińskiej *Cząstki pomarańczy. Nowa poezja ukraińska*. Dobitnie wybrzmiały inicjujące spotkanie słowa redaktora Bogusława Wróblewskiego, który skonstatował, że jeśli chodzi o współczesną lirykę ukraińską, to wszystkie drogi prowadzą do Lublina. Z Lublinem właśnie albo z Lubelszczyzną i „Akcentem” związane są osoby, które zrobiły najwięcej dla popularyzacji tej literatury w Polsce. Puławianin Bohdan Zadura przez ćwierć wieku był współredaktorem „Akcentu”, zaś Aneta Kamińska, pochodząca z Za-



Prof. Bogusław Bakuła (z prawej) i dr Bogusław Wróblewski. Fot. Jarosław Wach

mojszczyzny, publikowała na łamach kwartalnika zarówno własne utwory, jak i liczne przekłady.

Profesor Bogusław Bakuła zwrócił uwagę, że „współczesna literatura ukraińska jest zjawiskiem, które na naszych oczach odkrywa coraz to nowe karty”. Jako znawca kultury, a w szczególności epiki i liryki ukraińskiej, omówił antologię Anety Kamińskiej, przedstawiając ją na tle dwóch książek opublikowanych przed laty: *Antologii poezji ukraińskiej* (1976) Stefana Kozaka i Floriana Nieuważnego oraz *Wiersze zawsze są wolne* (2004) Bohdana Zadury. Pierwsza to, zdaniem badacza, „historycznie wielka księga”, której autorzy próbowali nadrobić zaległości wielu dziesięcioleci i stworzyli zbiór umożliwiający czytelnikom sięganie do najgłębszych pokładów ukraińskiej poezji, druga zaś przedstawia dorobek kilku pokoleń poetów z ostatnich trzydziestu lat, poczynając od Dmytra Pawlyczki, a kończąc na twórcach najmłodszych.

Cząstki pomarańczy Anety Kamińskiej w sposób zasadniczy różnią się od obu tych tomów – stanowią wybór najbardziej osobisty, bez ambicji pokazania literackiej panoramy, stworzenia wielkich syntez czy prób obiektywizacji. Powstały po prostu jako obszerny zbiór tłumaczeń utworów, które według Bakuły „każdy lubiący ukraińską poezję, znawca lub filolog, chciałby sobie poczytać i pokazać innym jako przejaw swojej fascynacji”; innymi słowy – stanowią rezultat poszukiwania przez poetkę tropów najbliższych jej w sensie artystyczno-estetycznym. Pod tym względem to antologia niesłychanie zróżnicowana, wskazująca na fascynację awangardą, potem neoawangardą, aż po poezję amerykańską.

Zdaniem badacza najnowsza liryka ukraińska jest doskonale „wmontowana w życie poezji europejskiej, przewijają się w niej wszystkie rytmy poezji europejskiej i pozaeuropejskiej”. Bogusław Bakuła podkreślił, że choć wiersze zebrane w *Cząstkach pomarańczy* często wyrastają z doświadczenia współczesnego życia na Ukrainie, bynajmniej nie jest to tom – wbrew tytułowi – „upolityczniony”. Etap dźwigania społecznikowskiego, narodowego ciężaru, który był odczuwalny jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, ta poezja ma już za sobą. Dziś poeta to wolny człowiek. Autorów zajmuje przede wszystkim egzystencja – w sposobie jej przed-



Czyta Andrij Lubka, siedzą Bogusław Bakuła, Oksana Zabużko i Aneta Kamińska. Fot. Jarosław Wach

stawiania brutalizm miesza się z ogromnym liryzmem, a chłodna ocena rzeczywistości z przebywaniem w świecie marzeń. Owa poetyzacja świata, stanowiąca nowość w liryce ukraińskiej, nie ma bynajmniej wiele wspólnego z estetyzmem, który bardzo długo był jej wyróżnikiem, a obecnie wydaje się mocno podejrzany. Twórców interesują także zagadnienia związane z tradycją ukraińskiej literatury, a ich „ostra świadomość języka poetyckiego” jest wręcz nadzwyczajna. Zdaniem badacza tylko wnikliwi czytelnicy będą mogli w pełni docenić wszystkie walory monumentalnej pracy Anety Kamińskiej.

Po wypowiedzi prof. Bogusława Bakuły przyszedł czas na czytanie wierszy w oryginale i ich przekładów. Zaczęła Oksana Zabużko. Każdy utwór poetki opatrzyła komentarzem, odsłaniającym okoliczności jego powstania. Dzięki temu zgromadzeni nie tylko wysłuchali liryków, recytowanych w wyjątkowo sugestywny, wręcz hipnotyczny sposób, ale mieli także okazję uczestniczyć w osobistych i niekiedy być może nawet nieco intymnych wyprawach autorki w przeszłość, usłyszeć o doświadczeniach, które dodatkowo oświetliły jej nie tylko poetycką wrażliwość. Zresztą warto zauważyć, że umiejętność prezentowania własnych liryków jest chyba specyficzną cechą ukraińskich twórców i ich tłumaczy, gdyż wszyscy – Iwan Andrusiak, Andrij Lubka, Hałyna Kruk, Aneta Kamińska i Bohdan Zadura – prezentowali utwory w niezwykajny sposób, przecząc stereotypowemu przekonaniu, iż niewielu jest autorów umiających dobrze wygłosić swe wiersze.

Dzięki wypowiedziom Oksany Zabużko dyskusja o poezji ukraińskiej rozwinęła się w debatę na temat recepcji liryki na całym świecie. Jedną z uczestniczek spotkania, mocno poruszona wypowiedzią poetki, zapytała, co zrobić, by Europejczycy postrzegali Ukrainę przez pryzmat kultury, a nie polityki. Zabużko skonstratowała, że „nie sposób poznać kraju inaczej niż przez literaturę. Literatura zapewnia najbardziej osobisty odbiór. To jest zawsze dialog ja – ty, czytelnik – autor, zawsze utożsamienie z bohaterami na jakimś poziomie, odniesienie do siebie ich i ich świata. Tylko w ten sposób naprawdę wyczuwa się obcy kraj, tylko dzięki temu zanika wrażenie obcości. W głębi każdego udanego utworu literackiego znajduje się uniwersalne doświadczenie ludzkie. Kraj, który nie jest reprezentowany przez literaturę – w tłumaczeniach – nie istnieje w świadomości obcokrajowców!”

Pisarka opowiedziała także o swojej najnowszej powieści *Muzeum porzuconych sekretów*, na której polskie wydanie czeka z niecierpliwością. To dla Zabużko

najważniejszy ze wszystkich przekładów. Autorka bardzo by chciała, żeby ta książka, przedstawiająca losy trzech pokoleń jednej rodziny, stała się impulsem do powstania „nowego rozdziału w dialogu polsko-ukraińskim, który ciągnie się od dwudziestu lat, choć niektórzy ciemne strony tej naszej strasznej, krwawej, bolesnej historii, zwłaszcza dwudziestowiecznej, przemilczają” lub nawet próbują wykorzystać do własnych celów. Życzyłaby sobie, by ów nowy rozdział w polsko-ukraińskim dialogu umożliwił „ujawnienie prawdy o wydarzeniach z lat czterdziestych i wspólne opłakanie ofiar”.

Wagę nie tylko literackich, ale i bezpośrednich kontaktów podkreślili również pozostali twórcy, a także wypowiadający się czytelnicy. O wspólnych polsko-ukraińskich przedsięwzięciach opowiedziała m.in. Krystyna Głowniak, dyrektorka Zespołu Sztuk Plastycznych im. C. K. Norwida w Lubinie, oraz urodzony we Włodzimierzu Wołyńskim poeta i eseista Waldemar Michalski. Bogusław Bakuła stwierdził, że dobrze by się stało, gdyby ktoś zechciał przełożyć na język ukraiński prozę Włodzimierza Odojewskiego, a zwłaszcza *Zasypie wszystko, zawieje*, zaś według Bohdana Zadury warto byłoby przetłumaczyć także powieściowy cykl autobiograficzny Bogdana Loebła, którego akcja rozgrywa się na pograniczu polsko-ukraińskim.

Czytanie Ukrainy w „Akencie” to jeden z ważnych przejawów takich bezpośrednich kontaktów, których bezwzględną potrzebę postulowali i Polacy, i Ukraińcy, i literaci, i czytelnicy. Podczas tegorocznej Nocy Kultury co najmniej stu jej uczestników wzięło udział w tym żywym, emocjonującym polsko-ukraińskim spotkaniu.

Jarosław Wach

Iwan Andrusiak – ur. 1968; poeta, krytyk literacki i tłumacz z języka angielskiego i polskiego. Urodził się na Huculszczyźnie, mieszka w okolicach Kijowa. Ukończył filologię ukraińską w Iwano-Frankowsku, obecnie pracuje jako redaktor literacki wydawnictwa Hrani-T. Współzałożyciel grupy literackiej Nowa Degeneracja. Opublikował tomy: *Depresywny syndrom* (1992), *Otrujennia hołosom* (1996), *Szarga* (1999), *Powernennia w Galapagos* (2001), *Sad perelitnyj* (2001), *Derewa i wody* (2002), *Czasnykowyj sik* (2004), *Wurhun* (2006), *Chrabust* (2007), *Pysaty myslyte* (2008), *Nemożlywosti mowy* (2011). Wydał również przekłady wierszy Andrzeja Bursy *Usmiszka hołtom* (1999) i Edwarda Estlina Cummingsa *Tiulpany j dymari* (razem z Kateryną Borysenko, 2004), Thomasa Stearnsa Eliota, Charlesa Dickensa, Lwa Tołstoja, Andreja Chadanowicza



Oksana Zabuzko, Aneta Kamińska i Iwan Andrusiak. Fot. Kamil Kudyba

i in. Jest też popularnym autorem książek dla dzieci: *Stefa i jiji Czakałka* (2007), *Zwiriacza abetka* (2008), *Zajczykowa knyżeczka* (2008), *Sorokopudy, abo jak Liza i Stefa wtekły z domu* (2009), *Chto bojiťsia Zajczykiw* (2010), *Kaban dykyj – chwist wetykyj* (2010), *Mjake i puchnaste* (2010). W Polsce fragmenty jego powieści *Wurhun* były drukowane w „Kresach” (tłum. Renata Rusnak), a wiersze w „Akcencie”, „Studium”, „Poboczach” i „Gazecie Wyborczej” (tłum. Aneta Kamińska i Andrij Porytko).

Bogusław Bakuła – ur. 1954 w Warszawie. Historyk literatury polskiej, slawista. Od 1998 r. kierownik Pracowni Komparatystyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2003 r. Kijowski Uniwersytet Sławistyczny przyznał mu doktorat honoris causa za wkład w dialog polsko-ukraiński i badania nad ukraińską literaturą. Inicjator kilku polsko-ukraińskich programów naukowych (Poznań-Lwów, Poznań-Kijów). Książki: *Oblicza autotematyzmu (autoreflexyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)* (1991), *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej* (1994), *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o literaturze i kulturze ukraińskiej lat 50.-90. XX wieku* (1999), *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej w XX wieku* (2000), *Antylatarnik oraz inne szkice literackie i publicystyczne* (2001). Redaktor naukowy tomów zbiorowych: *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890-1999* (2001), *Polska – Ukraina: partnerstwo kultur* (2003). Współautor *Słownika polskich spisowatelů* (2000) oraz *Encyklopediji suchasnoji Ukrainy* wydanej przez Akademię Nauk Ukrainy. Redaktor wydanej na Ukrainie antologii *Teorii literatury v Polščzi* (2007), *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956-2006*, pod red. Bogusława Bakuły i Moniki Talarczyk-Gubały (2007), *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989-2004*, praca zbiorowa pod red. nauk. Bogusława Bakuły (Biblioteka „Porównań” t. 5, Poznań 2007), *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*, pod red. Bogusława Bakuły i Moniki Talarczyk (2008), *Radio Solidarność. Podziemne rozgłośnie oraz audycje radiowe i telewizyjne w Polsce 1982-1990*, pod red. Bogusława Bakuły (2008). Redaktor naczelny naukowych periodyków: „Porównania. Czasopismo poświęcone komparatystyce literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym” oraz „Slavia Occidentalis”.

Aneta Kamińska – ur. 1976; poetka, performerka i tłumaczka najnowszej literatury ukraińskiej. Urodziła się w Szczeczeszynie, pochodzi z Zamościa, mieszka w Warszawie. Skończyła filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim i pracuje jako lektorka języka polskiego dla cudzoziemców. Autorka tomów: *Wiersze zdyszane* (2000), *zapisz zmiany* (2004), *czary i mary* (hipertekst) (2007; wersja internetowa: www.czary-i-mary.pl) oraz *autoportret z klepsydrą. ostatnie wiersze Nazara honczara napisane przez anetę kamińską* (2012). Wydała również wybór przekładów wierszy Nazara Honczara *Gdybym* (2007; przekład wspólnie z Andrijem Porytką) oraz Hałyny Tkaczuk *Ja i inne piękności* (2011). Na przygotowanie autorskiej antologii *Cząstki pomarańczy. Nowa poezja ukraińska* dostała stypendium Ministra Kultury w 2008 r. Jako performerka występuje w multimedialnym projekcie „Elektroliryka”. Prowadzi dwa blogi: www.wszczeczeszynie.blog.pl (o przygodach cudzoziemców z językiem polskim) oraz www.marszrutka.blog.pl (o przygodach z tłumaczeniem literatury ukraińskiej). Przetłumaczyła m.in. wiersze Iwana Andrusiaka, Nazara Honczara, Marianny Kijanowskiej, Bohdany Matijas, Jurka Pozajaka, Marjany Sawki, Marii Szuń, Oksany Zabuzko oraz prozę Kseni Charczenko i Jurija Izdryka.

Hałyna Kruk – ur. 1974 we Lwowie. Ukraińska poetka, prozaiczka, tłumaczka, historyk literatury. Autorka tomów poetyckich: *Podróżny w poszukiwaniu domu* (1997), *Ślady na piasku* (1997), *Twarz poza zdjęciem* (2005) oraz wierszy i bajek dla dzieci – jej książki *Marek podróżuje wokół świata* i *Trudno być najmniejszym* (2003) tłumaczone były na 15 języków w ramach międzynarodowego projektu literatury dziecięcej „Step by Step”. Była stypendystką Gaude Polonia (2003, 2010), programu „Homines Urbani” (Willa Decjusza, 2005) i Bałtyckiego Centrum Pisarzy i Tłumaczy na wyspie Gotland (2007). Przekłada z białoruskiego, polskiego i rosyjskiego.

Andrij Lubka – ur. 1987; poeta, tłumacz, eseista i krytyk. Urodził się w Rydze, przez długi czas mieszkał w Wynohradowie, obecnie mieszka w Kijowie. Ukończył filologię ukraińską na uniwersytecie w Użhorodzie. Autor tomów poetyckich: *Wisim misiaciw szy-zofreniji* (2007) i „*Terroryzm*” (2008). Wiersze drukował w pismach: „Kyjiwska Rus”,

„Szo”, „Wseswit”, „Potiah 76” oraz w almanachach: *Dżynsowe pokolinnia, Karpacka salamandra, Korzo*. Laureat nagrody literackiej „Debiut” (2007) i „Kyjiwski Lawry” (2009). Jego liryki tłumaczono na węgierski, rosyjski, angielski i polski. W Polsce były publikowane w „Akencie”, „Pociągu 76” i „Poboczach” (tłum. Aneta Kamińska) oraz we „Frazie” i „Znaj” (tłum. Bohdan Zadura). W 2009 r. był stypendystą programu „Homines Urbani” w krakowskiej Willi Decjusza, a w 2010 – programu Ministra Kultury RP Gaude Polonia.

Oksana Zabużko – ur. 1960 w Łucku. Pisarka oraz działaczka kulturalna i społeczna. W 1987 r. uzyskała tytuł doktora filozofii na Uniwersytecie Kijowskim im. Tarasa Szewczenki. Na przełomie lat 80. i 90. – m.in. dzięki tekstom publicystycznym na temat kultury ukraińskiej – zdobyła opinię przywódcy intelektualnego swojego pokolenia. Wykładała ukrainistykę w USA (Pensylwania i Pittsburgh), była też na stypendium Fullbrighta w Harvardzie. Mieszka w Kijowie. Od 1989 r. współpracuje z Instytutem Filozofii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Jest wiceprezesem ukraińskiego PEN-Clubu, członkiem Rady Nadzorczej Fundacji Międzynarodowej „Odrodzenie” oraz członkiem Rady Narodowej ds. Kultury przy Prezydencie Ukrainy. Opublikowała 17 książek, w tym tomy poetyckie: *Trawnnyj inij* (1985), *Dyrygent ostannioji swiczky* (1990), *Awtostop* (1994), *Nowyj zakon Archimeda* (2000), *Druha sprobna. Wybrane* (2005), powieść *Poliowi doslidżennia z ukrajinskocho seksu* (1996) oraz zbiory opowiadań, esejów i studiów literaturoznawczych. Powieść *Poliowi doslidżennia z ukrajinskocho seksu* stała się pierwszym narodowym bestsellerem niepodległej Ukrainy, a w 2006 r. zwyciężyła w plebiscycie na „książkę, która najbardziej wpłynęła na ukraińskie społeczeństwo po odzyskaniu niepodległości”. Oksana Zabużko jest zaliczana do 100 najbardziej wpływowych osób na Ukrainie. W 2009 r. została uhonorowana Orderem Księżnej Olgi III stopnia. Tłumaczona na dwanaście języków. W Polsce ukazały się jej książki: w 2003 r. (wznowienie w 2008) – *Badania terenowe nad ukraińskim seksem* (tłum. Katarzyna Kotyńska) i w 2007 r. – zbiór opowiadań *Siostra, siostra* (tłum. Katarzyna Kotyńska i Dawid Mańko), wiersze były drukowane w „Akencie”, „Odrze”, „Pociągu 76”, „Poboczach” i „Gazecie Wyborczej” (tłum. Aneta Kamińska i Andrij Porytko). Na podstawie *Badania terenowych nad ukraińskim seksem* warszawski teatr



Iwan Andrusiak i Bohdan Zadura. Fot. Jarosław Wach

Polonia wystawił monodram Katarzyny Figury w reżyserii Małgorzaty Szumowskiej. Fragmenty jej najnowszej powieści, przygotowywanej w Polsce przez wydawnictwo W.A.B., autorka obiecała powierzyć do druku „Akcentowi”.

Bohdan Zadura – ur. 1945 w Puławach. Poeta, prozaik, krytyk literacki, tłumacz liryki anglojęzycznej, węgierskiej i ukraińskiej. Autor tomów poetyckich: *W krajobrazie z amfor* (1968), *Więzień i krotchwila* (inedita sprzed 1970; 2001), *Podróż morską* (1971), *Pożegnanie Ostendy* (1974), *Małe muzea* (1977), *Zejsście na łód* (1983), *Starzy znajomi* (1986), *Prześwietlone zdjęcia* (1990), *Cisza* (1994, 1996), *Noc poetów. Warszawa pisarzy* (1998) *Kaszel w lipcu* (2000), *Poematy* (2001), *Ptasia grypa* (2002), *Stąd* (2002), *Kopiec kreta* (2004), *Wszystko* (2008), *Nocne życie* (2010), *Zmartwychwstanie ptaszka (wiersze i sny)* (2012); powieści: *Lata spokojnego słońca* (1968), *A żeby ci nie było żal* (1971), *Lit* (1997), zbiórów opowiadań *Patrycja i chart afgański* (1976), *Do zobaczenia w Rzymie* (1980), *Sriptease*; książek krytyczno-literackich: *Radość czytania* (1980), *Tadeusz Nowak* (1981), *Daj mu tam, gdzie go nie ma* (1996), *Między wierszami* (2002). Przez 25 lat (od 1980) był współredaktorem kwartalnika literackiego „Akcent”. Wcześniej, po studiach filozoficznych na Uniwersytecie Warszawskim pracował w muzeum w Kazimierzu Dolnym i był kierownikiem literackim lubelskiego Teatru Wizji i Ruchu. Od jesieni 2004 jest redaktorem naczelnym miesięcznika „Twórczość”. W latach 2005-2006 ukazały się w trzech tomach jego wiersze zebrane, w dwóch tomach proza oraz dwa tomy szkiców, recenzji i felietonów (2007). Wydane ostatnio tomy jego przekładów z ukraińskiego to: antologia *Wiersze zawsze są wolne* (2004), *Piosenki dla martwego koguta* Jurija Andruchowycza (2005), *Historia kultury początku stulecia* Serhija Żadana (2005), *Jogging* oraz *Historie ważne i nieważne* Andrija Bondara (2005, 2011), *34 wiersze o Nowym Jorku i nie tylko* Wasyla Machny (2005), *Ruchomy ogień* Ostapa Sływynskiego (2009) oraz *Roża i nóż* Natałki Biłocerkiweć (2009). Niedawno opublikowany został tom *Węgierskie lato. Przekłady z poetów węgierskich* (2010). Za tom wierszy *Nocne życie* (2010) został uhonorowany Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius 2011 w kategorii „książka roku”. Przed kilkoma miesiącami ukazał się obszerny tom jego *Wierszy wybranych* (Poznań 2012).

opr. J.W.

BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI

ZŁO JEST NUDNE, CZYLI O CIERPLIWEJ WRAŻLIWOŚCI

Truizmem jest stwierdzenie, że środki masowego komunikowania karmią się sensacją. Najlepszą wiadomością jest dla nich zła wiadomość, bohaterką sezonu – matka Madzi z Sosnowca. Wiadomo, że w mediach publicznych – radiu i telewizji – wypracowano metody starannego obliczania czasu antenowego poświęconego poszczególnym partiom politycznym, pilnując zachowania proporcji między rządzącymi i opozycją. Wydaje się natomiast, że nikt jeszcze nie zadał sobie trudu stworzenia metod umożliwiających ocenę proporcji między tym, co płynie do nas z mediów jako samonapędzający się przekaz na temat zła, a tym, co wskazuje na wartość dobra, obywatelskiej solidarności, wrażliwości, społecznej i humanitarnej bezinteresowności.

Upowszechnianiu dobrych wzorów, przynajmniej w skali regionalnej (a przecież największe wrażenie robi zazwyczaj to, co znajduje się w zasięgu osobistego doświadczenia) służy zrodzona przed siedmioma laty idea, by w szczególnie sposób honorować osoby „dobrze zasłużone dla Ziemi Lubelskiej”. Co roku agencja Vena Art i firma Intrograf przygotowują limitowaną edycję specjalnego kalendarza, którego pierwsze egzemplarze sprzedawane są w trakcie licytacji na cele charytatywne, wraz z dziełami sztuki ofiarowanymi przez lubelskich artystów. W tym roku tematem fotogramów zamieszczonych w kalendarzu były odbite w oknach kamienic obrazy Starego Miasta, utrwalone w obiektywie Grzegorza

Pawlaka. Ale najważniejszy w tym przedsięwzięciu jest zamysł wskazania co roku dwunastu osób, które mogą być wzorami wrażliwości i aktywności w określonej dziedzinie. Otrzymują one dedykowany im kalendarz na specjalnej uroczystości. Laureatów wyłania kapituła złożona z przedstawicieli lubelskich mediów, uwzględniająca zgłoszenia płynące od czytelników, słuchaczy i widzów.

Pierwsze edycje „konkursu” Bene Meritus Terrae Lublinensi wskazały dwunastu „społeczników niosących pomoc innym” (2006) i „pasjonatów poświęcających siły i czas dzieciom” (2007). W 2010 r. wyłoniono „opiekunów magicznych miejsc Lubelszczyzny” – laureatami zostali wówczas m.in. prof. István Kovács, znany czytelnikom „Akcentu” jako poeta, eseista i tłumacz, który doprowadził do upamiętnienia miejsc bohaterskiej śmierci węgierskich uczestników powstania styczniowego na Lubelszczyźnie, Edward Balawejder – wieloletni opiekun domu Marii i Jerzego Kuncewiczów w Kazimierzu oraz Leon Popek (wyróżniony kiedyś nagrodą Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent”), który dokumentuje i porządkuje cmentarze polskie z okresu pierwszej i drugiej wojny światowej. Wśród laureatów pozostałych edycji znalazły się znane już wcześniej z mediów postaci lubelskiej kultury (m. in. Tomasz Dostatni, Mietek Jurecki, Teresa Księska-Falger, Piotr Kotowski, Leszek Mądzik, Mirosław Olszówka, Janusz Opryński, Tomasz Pietrasiewicz, Stefan Schmidt, Norbert Wojciechowski), ale większość stanowią osoby, o których dokonaniach szersza publiczność mogła usłyszeć po raz pierwszy.

W bieżącym roku zamiarem organizatorów akcji było wskazanie ludzi, „którzy sprawiają, że świat staje się piękniejszy”, przetwarzają swoje otoczenie z dbałością o zachowanie najlepszych standardów estetycznych. Wyróżnieniem Bene Meritus Terrae Lublinensi uhonorowano osoby z różnych stron Lubelszczyzny, np. Andrzeja Kudlickiego z Tomaszowa Lubelskiego, Tadeusza Kucharskiego z Ryk, Marka M. Pieńkowskiego (zamieszkałego w okolicach Chełma organizatora międzynarodowych warsztatów artystycznych), Stanisława Santarka z Lublina (organizującego kwesty na odnowienie zabytków na najstarszym lubelskim cmentarzu). Warto przyrzeć się bliżej sylwetkom i dokonaniom czterech spośród tegorocznych laureatów.

Elżbieta Hałasa wyróżniona została „za cierpliwą realizację idei wydobycia i wzmocnienia piękna małego miasteczka”. Chodzi o Zwierzyniec, będący kiedyś centrum Ordynacji Zamojskiej, który w przestrzenno-urbanistycznej perspektywie ma się rozwijać jako miasto-ogród. Laureatka studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Form Przemysłowych, dyplom z wyróżnieniem uzyskała w Katedrze Komunikacji Wizualnej w 1990 r., zajmuje się malarstwem, grafiką i fotografią. Zaprojektowała m.in. herb Zwierzynca (trzy włócznie z herbu Zamojskich oplecione motywem roślinnym). Społecznie działa od lat jako prezes Towarzystwa Miłośników Zwierzynca, które dba o odnowienie zabytków architektury, ochronę przyrody i miejsc pamięci. Można ją uznać za kontynuatorkę dzieła innej znanej malarki Roztocza – Aleksandry Wachniewskiej¹, która pracę artystyczną łączyła z działalnością na rzecz ochrony kulturowego i przyrodniczego dziedzictwa Roztocza.

Artystka uczestniczyła w przygotowywanych w Zwierzyncu projektach odnowienia zabytkowych części miasteczka (m.in. prace wokół „kościółka na wodzie”, zamysł odtworzenia „Zwierzynczyka”², projekt rewitalizacji Parku Środowiskowego). Co roku organizuje kwestę „Ratujmy zabytkowe nagrobki zwierzynieckiego cmentarza”. Na wystawach w kraju i za granicą Elżbieta Hałasa prezentuje swe prace malarskie ukazujące piękno roztoczańskiej przyrody i niedostrzegane walory zabytkowych obiektów rodzinnego miasteczka.

Bartłomiejowi Pniewskiemu z Mięcmierza (koło Kazimierza Dolnego) przyznano wyróżnienie „za wykorzystanie i przetwarzanie przestrzeni wiejskiej dla

¹ Zob. Agnieszka Szykuła-Zygawska: *Drzewa Aleksandry Wachniewskiej*, „Akcent” 2010 nr 1, ss. 147-151.

² Idea ta została niedawno (za pomocą środków unijnych) zrealizowana – 8 lipca br. zrekonstruowane „założenie wodno-parkowe »Zwierzynczyka«” udośćpiono mieszkańcom i turystom.



Bartłomiej Pniewski odbiera kalendarz Bene Meritus 2012
z rąk Małgorzaty Bieleckiej-Gołdy

promocji sztuki i rozbudzania wrażliwości estetycznej mieszkańców”. Laureat jest absolwentem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, wielokrotnie nagradzany w konkursach wzorniczych, członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Stowarzyszenia Projektantów Form Przemysłowych, wykładowcą na wydziałach wzornictwa przemysłowego w ASP w Warszawie oraz Kingston Politechnic w Londynie (obecnie prowadzi studia podyplomowe w tej dziedzinie na Politechnice Lubelskiej). Swoje doświadczenie zawodowe i społeczne wykorzystuje dla rozwoju i promocji Kazimierza Dolnego (jest prezesem stowarzyszenia przyjaciół tego miasta) i pobliskiego Mięćmierza, gdzie od 2008 roku, gdy zamieszkał tu na stałe, prowadzi w starej stodole Galerię „Klimaty”, pulsującą życiem artystycznym i wydarzeniami kulturalnymi, promieniującą na zewnątrz i angażującą do swoich działań przestrzeń całej wioski i całą jej społeczność.

Oto kilka przykładów takich przedsięwzięć: wystawa rysunkowych portretów mieszkańców i bywalców Mięćmierza wykonanych przez Rudolfa Buchalika (Galeria „Na płocie”, w ramach kazimierskiego Festiwalu Filmu i Sztuki „Dwa Brzegi”, 2008 r.); wystawa portretów fotograficznych mieszkańców Mięćmierza w obiektywie Janusza Kobylińskiego (Galeria „Za płotem” – centralny plac Mięćmierza, sierpień 2009 r.) zwieńczona wydaniem, we współpracy z Muzeum Nadwiślańskim, albumu pt. *Mięćmierzanie*; wystawa malarstwa na jedwabiu Hanny Masojady w sadzie jabłoniowym (2009 r.), wystawa *Mali bracia* – portrety fotograficzne zwierząt mieszkających i żyjących dziko w Mięćmierzu autorstwa Tomka Sikory (Galeria „Na płocie”, sierpień 2010 r.; ten sam artysta zaprezentował rok później wystawę zatytułowaną *Odsłony Mięćmierza*) czy wreszcie, w ubiegłym roku, wystawa fotografii *Landart* – Jarosława Koziary. Stworzona przez Pniewskiego Galeria „Klimaty” gościła na wernisażach, spotkaniach autorskich, koncertach i recitalach znakomitych artystów: Mike’a Steina, Jacka Sempolińskiego, Grzegorza Turnaua, Tomasza Szweda, Adama Ferencego, Krzysztofa Kura, Bohdana Zadurę, Jana Dobkowskiego i wielu innych³.

Kapituła Bene Meritus nagrodziła w tym roku aż dwóch mieszkańców Szczeczeszyna.

³ O projekcie artystycznym realizowanym przez Bartłomieja Pniewskiego we współpracy ze środowiskiem literackim Lublina pisał Jarosław Wach w artykule *Trzeci brzeg. Mięćmierski festiwal sztuk*. „Akcent” 2011 nr 4, ss. 180-185. Ostatnio gościem „Klimatów” był Wiesław Myśliwski – piszemy o tym osobno w dalszej części numeru.

Janusz Kapecki otrzymał wyróżnienie „za dzieło udostępniania ludziom wrażliwym piękna roztoczańskiej przyrody”. Laureat jest społecznikiem mocno zaangażowanym w przedsięwzięcia ukazujące uroki Roztocza mieszkańcom gminy i turystom. Zaprojektował i wyznakował Centralny Szlak Rowerowy Roztocza Kraśnik – Hrebennie, szlaki turystyczne na terenie Roztoczańskiego Parku Narodowego, pieszy Szlak Partyzancki oraz trzy ścieżki poznawcze prowadzące przez najpiękniejsze zakątki gminy Szczepieszyn („Błońskie Doły”, „Przez Popław”, „Frampolską”). Jest autorem dwóch przewodników po Szczepieszynie i okolicach. Opracowuje dokumentację fotograficzną najciekawszych obiektów krajoznawczych i prezentuje swoje prace na wystawach. Jest ponadto współtwórcą Roztoczańskiego Ekomuzeum i twórcą Laboratorium Lessowego Roztocza Zachodniego. Jako przewodnik i instruktor krajoznawstwa prowadzi m.in. grupy szkolne w cyklicznej imprezie „Poznajemy nasze Roztocze”, której jest pomysłodawcą.

Dostrzeżony został również **Zygmunt Jarmuł**, autor jedyne w świecie pomnika owada tj. szczepieszynskiego „Chrzążca”. Absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, od lat mieszka i tworzy w Szczepieszynie. Jego dziełem są właściwie dwa różne pomniki stojące w mieście nad Wieprzem: pierwszy, wykonany w drewnie w 2002 roku i umieszczony nad urokliwym źródłem naprzeciw szczepieszynskiego młyna, oraz drugi, wykonany w brązie i odsłonięty w sierpniu ubiegłego roku na rynku miasta. Jego prace można oglądać również w Zamościu (np. pomnik Dzieci Zamojszczyzny na cmentarzu, rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego na ołtarzu w kościele Matki Bożej Królowej Polski) oraz w innych miejscowościach. Zygmunt Jarmuł jest jednym z inicjatorów i opiekunem plenerów rzeźbiarskich w Szczepieszynie, skoncentrowanych na motywie „chrzążca”. Rzeźby wykonane w czasie plenerów są eksponowane na terenie miasta. Zawodowo od wielu lat realizuje się jako pedagog w Liceum Plastycznym w Zamościu (dwóch jego uczniów pracuje obecnie w akademiach sztuk pięknych w Krakowie i w Warszawie).

W ciągu siedmiu lat honorowe wyróżnienie Bene Meritus Terrae Lublinensi otrzymało blisko sto osób. Chciałoby się tylko, żeby ich działalność była znacznie częściej tematem publikacji w wysokonakładowej prasie i audycji telewizyjnych. Dobro, które czynią, jest pasjonujące. Zło jest nudne.

Bogusław Wróblewski
Fotografie *Rafał Michałowski* (Agencja „Gazeta”)



Janusz Kapecki (z lewej) odbiera dyplom i kalendarz od Bogusława Wróblewskiego

„WSZYSTKO MI MOGĄ ODEBRAĆ, ALE LOSU MOJEGO NIKT MI NIE ODBIERZE”

Wiesław Myśliwski na Dwóch Brzegach

Dwa Brzegi to festiwal filmu i sztuki odbywający się od sześciu lat w Kazimierzu Dolnym oraz Janowcu nad Wisłą, a także – od 2008 r. – w Mięćmierzu (o ubiegłorocznych mięćmierskich spotkaniach i wydarzeniach pisaliśmy w „Akcentie” 2011 nr 4). Przedsięwzięcie – organizowane na początku sierpnia lub na przełomie lipca i sierpnia – trwa zawsze tylko osiem dni, niezmiennie jednak zaskakuje ambitnym, bogatym repertuarem. W tym roku główne hasło stanowiła „Filozofia buntu”, rozumianego – przywołajmy słowa dyrektora artystycznej festiwalu Grażyny Torbickiej – „w znaczeniu pozytywnym: jako negacja tego, co złe i zastygłe, jako ożywiający proces zmian i w końcu – artystyczna rewolucja, owocująca nowymi zjawiskami w sztuce, inspirująca wyobraźnię”. Mimo precyzyjnie zdefiniowanej festiwalowej myśli przewodniej projekcje, koncerty i spotkania z twórcami podzielone zostały aż na dziewiętnaście różnych sekcji. Jedną z nich stanowił „Filmowy widnokrąg Wiesława Myśliwskiego”, w ramach którego zaprezentowano trzy filmy zrealizowane na podstawie twórczości pisarza: *Klucznik* (1979; seans poprzedzony prelekcją Grażyny Torbickiej i Bogusława Wróblewskiego), *Pałac* (1980) oraz *Kamień na kamieniu* (1995). Ponadto we współpracy z „Akcentem” zorganizowano panel literacki w Mięćmierzu w Galerii „Klimaty” prowadzonej przez Bartłomieja Pniewskiego oraz spotkanie autorskie w Kazimierzu Dolnym.

Mięćmierskie wydarzenia, przygotowane ze świadomością przypadającej właśnie 80. rocznicy urodzin Wiesława Myśliwskiego, zainicjowane zostały wernisażem cyklu fotografii wykonanych przez Tomka Sikorę, przedstawiających autora *Traktatu o łuskaniu fasoli* w kadrach inspirowanych fragmentami z tego właśnie dzieła i ujawniających – co podkreślił gospodarz „Klimatów” – fascynujące zderzenie osobowości pisarza i fotografa. Uczestnicy spotkania otrzymali w prezencie komplety tych zdjęć.

Panel pt. *Wielkie narracje Wiesława Myśliwskiego* poprowadził Bogusław Wróblewski. Redaktor „Akcentu” uściślił, że tytułowe „wielkie narracje” bynajmniej nie mają wiele wspólnego z wielkimi narracjami, których kres wieścił Jean-François Lyotard. Nie stanowią próby pełnego objaśnienia świata w jego społecznym aspekcie, co jak wiadomo, kończy się zawsze jakimś „wzmówieniem”, a nie dotarciem do prawdy czy jej przekazaniem, lecz dążą do przedstawienia indywidualnego, jednostkowego ludzkiego losu. Myśliwskiemu nie chodzi przecież o poszerzenie społecznej perspektywy oglądu świata, ale o maksymalne sięgnięcie w głąb. Czytelnicy jego prozy stają się świadkami cierpliwego formułowania tego nadrzędnego, niewypowiadalnego pytania, które wyrazić można jedynie poprzez szereg pytań szczegółowych. „Wielkie narracje Wiesława Myśliwskiego są po prostu rezultatem gigantycznej pracy i gigantycznego namysłu nad człowiekiem i światem” – skonstatował naczelny „Akcentu”, po czym omówił zagadnienie pamięci jako metody budowania własnej tożsamości, rolę słowa w procesie „stwarzania siebie” przez człowieka oraz kwestię nielinearności narracji w *Widnokregu* i *Traktacie o łuskaniu fasoli*. Na zakończenie wyraził opinię, że twórczość Wiesława Myśliwskiego adresowana jest do ludzi z różnych pokoleń.

Następnie głos zabrała tegoroczna absolwentka polonistyki, Monika Gliniak, autorka pracy magisterskiej na temat narracji jako monologu wypowiedzianego w *Traktacie o łuskaniu fasoli* napisanej pod kierunkiem Wróblewskiego. Przypomniała, że Michał Głowiński w *Grach powieściowych*, wydanych przed czterdzie-



Wiesław Myśliwski, Małgorzata Wróblewska, Zdzisława Zadurowa, Bohdan Zadura, Bogusław Wróblewski, Jarosław Wach, Monika Gliniak, za nią stoi Tomasz Sikora.
Fot. Agnieszka Kida

stu laty, stwierdził, iż ta forma narracji zanika we współczesnej literaturze. Ale tamtej tezie badacza przeczy późniejsza twórczość Wiesława Myśliwskiego, który wykorzystując wspomnianą technikę opowiadania, pokazuje swoje przywiązanie do języka. Zdaniem Moniki Gliniak „użycie formy monologu jest doskonałym chwytym pozwalającym głównemu bohaterowi na opisanie swojej historii, określenie własnej tożsamości”. W ten sposób narrator pragnie ocalić siebie, pozostawić po sobie jakiś ślad i „to właśnie jest podstawą tzw. literatury języka”, którą Myśliwski odróżnia od „literatury idei”.

Autorka pracy zajęła się tym zagadnieniem mimo powszechnej opinii, że *Traktat o łuskaniu fasoli* skierowany jest wyłącznie do dojrzałych czytelników. W przekonaniu Gliniak jest to powieść „przede wszystkim o potrzebie rozmowy, a u dwudziesto- czy trzydziestolatków taka potrzeba rozmowy jest niezwykle silna”, choć ich konwersacje są na ogół skrótowe, kontakt zaś powierzchowny i niebezpośredni (SMS-y, komunikatory internetowe, portale społecznościowe). Młoda polonistka wyraziła nadzieję, że właśnie dzięki *Traktatowi o łuskaniu fasoli* jej rówieśnicy mogliby odkryć inne formy kontaktu – takie, które właściwie już zanikają, jak pisanie listów czy po prostu rozmowa twarzą w twarz. W dodatku powieść Myśliwskiego pokazuje bohatera na tle przemian historycznych ostatnich kilkudziesięciu lat w sposób przystępny i frapujący nawet dla osób niezainteresowanych historią; zawiera spory ładunek życiowej mądrości i zmusza czytelnika do samodzielnego zrekonstruowania różnych wątków, co zdaniem Gliniak „też może być atrakcyjne dla młodych ludzi”.

Mnie przyszło powiedzieć kilka słów o uniwersalizmie epiki Wiesława Myśliwskiego. Narracja w tych powieściach jest formą namysłu nad człowiekiem i jego losem, jej osnowę stanowią najczęściej zwykłe zdarzenia i powszednie sytuacje, zaś istotę zawsze to, co wyróżnia człowieka spośród innych bytów, co ludzką egzystencję czyni jednostkową i niepowtarzalną. Mówiąc dobitniej: autor *Nagiego sadu* odkrywa patos ludzkich spraw przeważnie w wydarzeniach pospolitych i pozornie błahych. Jedną z zasadniczych cech jego pisarstwa jest uwalnianie przedmiotów i zwykłych ludzkich czynności ze znaczeń dosłownych. Wyrazisty konkret ze świata bezpośrednio doświadczanego przez bohaterów z zasady stanowi podstawę wszelkich rozważań i często przeistacza się w egzystencjalne uogólnienie, a nawet w pomost do transcendencji. Co ważne, powieści Wiesława Myśliwskiego tworzą jedno uniwersum. Fundamentem tego świata są kategorie

egzystencjalne, w których i poprzez które wyraża się ludzki los – nadrzędny temat tej twórczości. Słowem, kategorie egzystencjalne określają istotę tego, czym człowiek jest i co odróżnia go od innych bytów. Przykładowe kategorie to: mowa, miłość, pamięć, wyobraźnia, cierpienie czy śmierć. Są one wspólne wszystkim ludziom, choć w życiu każdego człowieka konkretyzują się przecież w sposób wyjątkowy i niepowtarzalny. I tę właśnie odrębność autor *Widnokręgu* potrafi tak przedstawić, że identyfikują się z nią różni czytelnicy.

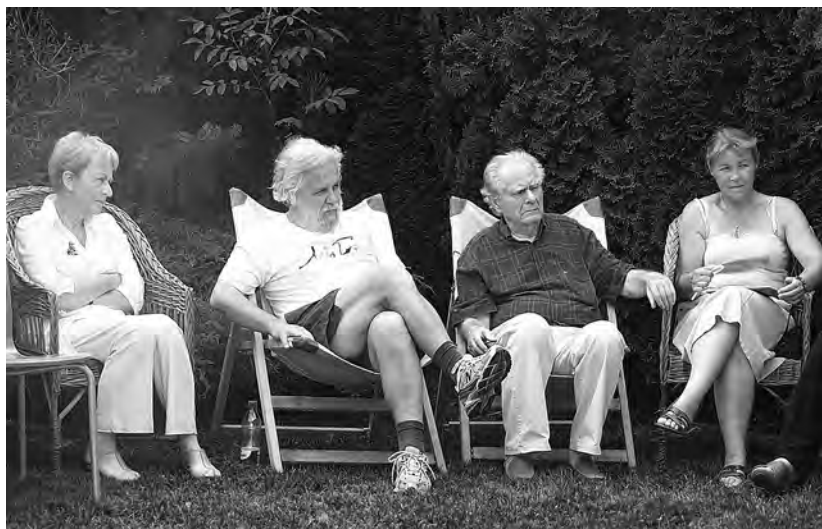
Zwróciłem także uwagę na nadzwyczajną zdolność Wiesława Myśliwskiego do ukazywania stanów psychicznych bohaterów, na mistrzostwo w dyskretnym mówieniu o uczuciach i najważniejszych aspektach ludzkiego życia, polegające nie na ich bezpośrednim nazywaniu bądź opisywaniu, lecz na znajdowaniu dla nich doskonale literacko zrealizowanych ekwiwalentów sytuacyjnych.

Jerzy Illg, redaktor naczelny Wydawnictwa Znak, wyznał, że jest szczęśliwy i dumny z powodu możliwości współpracy z Wiesławem Myśliwskim oraz Małgorzatą Szejnert, która także wzięła udział w międmiejskim benefisie. Z przejęciem opowiedział, że fascynuje go sposób, w jaki Myśliwski pisze – bez planu czy szczegółowej wizji dotyczącej na przykład konstrukcji powstającego dzieła. Autor *Kamienia na kamieniu* to twórca, który „pisze, bo nie wie, dla niego pisanie jest jednocześnie aktem poznania”. Takich artystów, za każdym razem uwzględniających ryzyko porażki i niezabiegających o honory czy nagrody, zdaniem Ilga, w Polsce już nie ma. Utwory młodych autorów są nudne lub nie spełniają czytelniczych oczekiwań. Może m.in. dlatego nastał czas non-fiction i ludzie z większą ciekawością niż teksty prozatorskie czytają pamiętniki, dzienniki czy listy... Ale dzieła Wiesława Myśliwskiego „ocalają wiarę w gatunek wielkiej powieści”.

Wydawcę ponadto ucieszył fakt, że po książki mistrza sięgają młodzi ludzie, co być może związane jest także z poczuciem ich zagubienia w „postmodernistycznym bałaganie”, wśród „rozmaitych rozrzuconych wartości”. Niemniej, by zrozumieć dzieła Myśliwskiego, powinno się dysponować doświadczeniem życiowym, najlepiej na podobnym poziomie, oraz mądrością wynikającą z dojrzałości. Z tą opinią nie zgodził się Bogusław Wróblewski, podkreślając, że chodzi tu przecież przede wszystkim o potrzebę rozmowy, niezależną od potrzeby autorytetu,



Wystawa portretów Wiesława Myśliwskiego w Galerii „Klimaty” stworzonej przez Bartłomieja Pniewskiego. Fot. Agnieszka Kida



Małgorzata Szejnert, Jerzy Ilg, Wiesław Myśliwski, Małgorzata Wróblewska.
Fot. Agnieszka Kida

i o znalezienie takiej perspektywy, która umożliwi otworzenie się na drugiego człowieka. Jego zdaniem „nie trzeba mieć wielkiego życiowego doświadczenia, by jakoś odpowiadać na prozę Wiesława Myśliwskiego. Trzeba mieć po prostu ciekawość świata, wrażliwość i chęć szukania odpowiedzi”.

Do uwag Jerzego Ilga na temat popularności non-fiction nawiązała Małgorzata Szejnert. Dziennikarka co roku przewodniczy jury Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego przyznawanej za reportaże literackie, w związku z czym czyta głównie literaturę faktu, ale jeden z wyjątków stanowią właśnie powieści Wiesława Myśliwskiego, „pięknie napisane i niezmiernie bogate pod względem poznawczym”.

Po wypowiedziach panelistów głos zabrał jubilat. „Państwo fetyszyzujecie młodość. Robicie z niej stan istotny na przykład dla percepcji sztuki” – stwierdził stanowczo i opowiedział o swych studenckich latach, wypełnionych głównie grą w karty oraz czytaniem książek, choć na polonistykę trafił przypadkowo. Gdy teraz ponownie – już jako człowiek dojrzały – czyta kanoniczne dzieła, dochodzi do wniosku, że czas poświęcony na ich lekturę w młodości był po prostu zmarnowany. Największą wiedzę zdobył nie dzięki książkom, których w tak młodym wieku nie mógł przecież zrozumieć, lecz dzięki wieloletniemu redagowaniu czasopisma „Regiony”. Jego niewielki zespół jeździł po Polsce i odnajdywał bezcenne chłopskie zapisy bynajmniej nie w muzeach, ale w starych kufrach upchniętych na strychach czy w piwnicach.

Chłopi zaczęli posługiwać się pismem stopniowo, powoli, dopiero około drugiej połowy XIX w. Było ono obce ich wielowiekowej kulturze języka mówionego. Chłop mówił tak, jak chciał: „we wszystkim niewolny, w jednym był wolny – w języku”. Ponadto dla każdego zjawiska, faktu czy zdarzenia znajdował nazwę, ponieważ „słowem obłaskawiał świat”. Chłopi wnosili do pisma struktury mowy żywej. Ich zapisy, listy, skargi, supliki, a zwłaszcza testamenty pisane w odruchu serca są przejmujące i nierzadko mają „wspaniałe walory artystyczne”. Chłop żegnający się ze światem jak w soczewce ogarniał całą rzeczywistość, postrzegał ją „integralnie, na jednej płaszczyźnie: i psa, i budę, i suchą śliwkę, i to, co stanie się z jego żoną – wdową, i z majątkiem... To są poematy”. Te właśnie zapisy były dla autora *Kamienia na kamieniu* „wielką lekcją języka, języka mówionego”. A literatura – co Wiesław Myśliwski często podkreśla – „musi wychodzić od mowy, nie od pisma”, które jest czymś „pochodnym, wtórnym, sztucznym”.

Pisarz wspominał także o radości, jaką przyniosła mu lektura dzieł Ludwiga Wittgensteina, który właściwie w paru zdaniach potwierdził jego przeczcucia i przekonania dotyczące języka oraz podał w wątpliwość pojęcia najbardziej oczywiste – uznane za w pełni oswojone, niepodważalne. Ponadto autor *Pałacu* zwrócił uwagę, że w czasach, kiedy tworzył Wittgenstein, a nawet nieco wcześniej – na przełomie XIX i XX w. – przeobrażeniom ulegała również literatura. Przedtem swobodnie czerpała z historii, socjologii, psychologii, ale w pewnym momencie te dyscypliny usamodzielniały się i zyskały możliwość społecznego oddziaływania. Tak oto literatura straciła olbrzymią część swych terytoriów, pomniejszonych także przez gwałtowny rozwój prasy, fotografii, filmu, co sprawiło, że musiała na nowo się określić, odpowiedzieć, czym jest wobec nadchodzących zjawisk – znaleźć przestrzeń tylko dla siebie właściwą, niedostępną innym środkom przekazu czy dziedzinom sztuki. Przedstawianie losu pojedynczego człowieka w kontekście dramatycznych wydarzeń XX wieku, w stosunku do których klasyczna powieść była bezradna, również wymagało wynalezienia nowej formy: właśnie skrótowej, fragmentarycznej, nieliniowej.

Na zakończenie pisarz skonstatował, że zarówno podział na literaturę fikcji i literaturę faktu, jak i podział na gatunki uważa za sztuczny. Obecnie „każda forma jest w gruncie rzeczy esencją wszystkich form”. Opowiedział również o swoim przywiązaniu do konkretności, szczegółu, co bynajmniej nie wynika z żadnych postmodernistycznych teorii, lecz z istoty kultury chłopskiej, której świadectwa stanowią nieprzebrane bogactwo ludzkich doświadczeń i życiowej mądrości. Na poparcie swych słów przywołał z pamięci kilka chłopskich wypowiedzi, także frazę zacytowaną w tytule tego tekstu.

Spotkanie z Wiesławem Myśliwskim i Bogusławem Wróblewskim w Kazierniu Dolnym odbyło się cztery dni później, 2 sierpnia, i chyba przerosło oczekiwania organizatorów, bowiem wielbiciele twórczości autora *Nagiego sadu* przybyli tak tłumnie, że nie zmieścili się w festiwalowej kawiarni Cafe Kocham Kino. W roli prowadzących wystąpili Grażyna Torbicka oraz Adam Kruk.

Pisarz na wstępie wyjął, że od najmłodszych lat był wielkim, namiętnym miłośnikiem kina. Jako gimnazjalista często chodził na wszystkie seanse tego



Adam Kruk, Bogusław Wróblewski, Wiesław Myśliwski, Grażyna Torbicka.
Fot. Jarosław Wach



Wiesław Myśliwski, Grażyna Torbicka. Fot. Jarosław Wach

samego filmu. Właściwie jego młodość trwała do momentu, gdy po raz pierwszy obejrzał *Siódmą pieczęć* Ingmara Bergmana, która stała się dla niego miarą kina w ogóle. Pozostali cenieni przez Myśliwskiego reżyserzy to Michelangelo Antonioni, Federico Fellini i Luis Buñuel. Tworzyli oni dzieła filmowe „mogące równać się z największymi osiągnięciami literatury, muzyki, malarstwa”.

Autor *Requiem dla gospodyni* wyznał również, że kino mogło mieć wpływ na jego twórczość literacką: „W gruncie rzeczy struktury moich opowieści wywodzą się z mowy ludzkiej, z jej nieskoordynowania, ponieważ jestem namiętnym słuchaczem nie tego, co ludzie mówią (bo mnie się wydaje, że to, co mówią, to ja wiem), ale jak ludzie mówią. Każdy człowiek ma swój język, niezależnie od tego, że mówimy tak zwanym wspólnym językiem. Żaden [osobniczy] język się nie powtarza, tak jak nie powtarza się żaden człowiek na świecie. Ale często zastanawiałem się nad tym, czy ta fragmentaryczność moich narracji, swobodne przeskoki, pomiatanie czasem, który w moich powieściach chcę zabić, bo czas uważam za zniewalający dla opowieści – czy te przeskoki i fragmentaryczność nie wywodzą się właśnie z mojej wielkiej namiętności do kina, ponieważ struktury każdego filmu, nawet słabego, są właśnie tak komponowane”.

Bogusław Wróblewski zwrócił uwagę, że ilustracją tej specyficznej metody prowadzenia narracji można znaleźć w najnowszych utworach Myśliwskiego: „Powieść *Widnokrąg* jest oparta na założeniu, że oto człowiek stoi w centrum jakiegoś świata, którego granicę widnokrąg wyznacza. Każdy z nas ma taki impuls, żeby dotrzeć do horyzontu i tam stanąć w którymś z punktów okręgu. Okazuje się, że wtedy tworzy się nowy widnokrąg i zaczyna się nowe opowiadanie. Później można podążać do kolejnego miejsca na horyzoncie, po zdobyciu którego otwiera się nowa perspektywa na coś istotnego w człowieku, lub wrócić do punktu wyjścia, czyli do głównej opowieści. *Traktat o łuskaniu fasoli* pomyślany jest natomiast w ten sposób, że z każdym wyluskaniem przez rozmówców strąkiem też odkrywa się jakąś cząstkę prawdy o człowieku, jakiś fakt bądź aspekt ludzkiej egzystencji, i później wraca się do wątku centralnego, którym jest indywidualny ludzki los pokazany na tle historii Polski od II wojny światowej po czasy transformacji ustrojowej”.

Wiesław Myśliwski, zapytany przez Grażynę Torbicką o stosunek do ekranizacji jego utworów, odpowiedział, że „dzieło filmowe nie może być ilustracją literatury – musi zostać zgniecione z powrotem w pierwotną materię. I z tego ma się dopiero narodzić zupełnie inna, filmowa, koncepcja”. *Pałac* w reżyserii Tadeusza Junaka

to „film niewiarygodnie bogaty, kosztowny, zrobiony w pałacu w Łańcucie, ale niestety jest ilustracją książki” – skonstratował autor powieściowego pierwowzoru.

Dotychczas żaden z filmowców, w przeciwieństwie do teatru (np. dobrze przyjęta teatralna adaptacja *Widnokregu* w reżyserii Bogdana Toszy), nie miał odwagi zmierzyć się z którąś z dwóch najnowszych powieści Wiesława Myśliwskiego. Grażyna Torbicka przyznała, iż obie stanowią materiał absolutnie filmowy, choć bardzo trudny do ekranizacji, zaś Bogusław Wróblewski zauważył, że *Traktat o łuskaniu fasoli* to epopeja o indywidualnym ludzkim losie, jednak filmu na podstawie tej powieści nie dałoby się zrealizować bez pokazania, w jakich odsłonach polskiej historii ów los się rozgrywa. „Byłby to zatem film z jednej strony bardzo pracochłonny, z drugiej – niesamowicie odpowiedzialny”.

Myśliwski zaproponował: „Literatura czy sztuka nie ma żadnych obowiązków wobec rzeczywistości historycznej. Rzeczywistość historyczna, jeżeli występuje w utworze, to tylko jako kontekst człowieka, nic więcej”. Potem dodał, że gdyby ktoś na podstawie *Traktatu o łuskaniu fasoli* chciał zrobić film o dziejach powojennej Polski, to nigdy by się na to nie zgodził, „bo dzieje powojennej Polski są tam w gruncie rzeczy daleką perspektywą i tłem”. Wydobycie ich w osobny wątek opowieści byłoby, zdaniem autora, dosyć łatwe. „Ale jak poradzić sobie z głównym bohaterem na tym tle?”

Podsumowując tę część dyskusji, pisarz podkreślił: „Wielkie dzieła literatury światowej w gruncie rzeczy lekceważą historię. Historia jest niebezpieczna dla sztuki i literatury”.

Na zakończenie, odpowiadając na pytania publiczności, twórca wyjawiał, że napisał nową powieść, ale zanim trafi ona do druku, musi zostać zaaprobowana przez najbardziej krytyczną i wymagającą czytelniczkę. Los najnowszego dzieła (zresztą podobnie jak w swoim czasie wszystkich poprzednich) spoczywa teraz w rękach Waławy Myśliwskiej, żony pisarza.

Jarosław Wach



Waława i Wiesław Myśliwscy. Fot. Agnieszka Kida

POMOST DLA SERC

Janina Januszewska-Skreiberg zajmuje miejsce szczególne wśród Polonii norweskiej i w świecie literacko-artystycznym w Norwegii. Od blisko 40 lat jest wnikliwym uczestnikiem, obserwatorem, krytykiem oraz kronikarzem polsko-norweskiego i polonijnego życia kulturalnego. Urodziła się w Warszawie, jako córka Stanisława i Anny ze Żmudzińskich. Jej ojciec – pilot – uczestniczył „w bitwie o Anglię”. W 1968 r. wyszła za mąż za Norwega – mgr. inż. Nilsa Øysteina Skreiberga. W kościele Sióstr Wizytek udzielał im ślubu ks. Jan Twardowski, z którym przez lata utrzymywała serdeczne kontakty. Po przyjeździe do Norwegii studiowała język norweski na uniwersytecie w Oslo.

Od początku lat 70. ubiegłego wieku rejestruje i komentuje na łamach prasy kontakty oraz wzajemne oddziaływanie kultury polskiej i norweskiej, prezentuje twórców literatury, poezji, artystów słowa, muzyki, malarstwa, rzeźby. Pisała także o historycznych związkach norwesko-polskich, tradycjach wspólnych walk przeciwko Niemcom, przede wszystkim pod Narwikiem. Opublikowała kilkaset reportaży, artykułów, recenzji i zwykłych informacji. Od 1971 r. pisze teksty dla prasy polskiej („Przekrój”, „Tygodnik Kulturalny”, „Tygodnik Powszechny”, „Film”, „Kierunki”, „Panorama Śląska”, „Twój Styl”, „Życie Warszawy”, „Odra”, „Polityka”, „Wspólnota Polska”), od 1977 r. publikuje w polskojęzycznych czasopiśmie w Norwegii, Szwecji, Francji, Anglii: m.in. „Kronika” (Oslo), „Twoja Norwegia” (Oslo), „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn), „Dragoni Naprzód” (Londyn), oraz w gazetach norweskich: „Aftenposten”, „Arbeidbladet”, „Dagsavisen”, „Nationen”, „Dagbladet”, „Ergo”. Była inicjatorką i współorganizatorką wielu imprez, jak np. Dni Filmu Polskiego w Oslo, pokazu filmów Krzysztofa Kieślowskiego, pomagała w organizowaniu imprez kulturalnych Ambasady RP w Oslo. Dzięki temu stała się znaną i cenioną publicystką, dziennikarką, popularyzatorką kultury i sztuki polskiej, polonijnej oraz norweskiej. Zajmują ją przede wszystkim teatr, film, literatura, architektura, muzyka, malarstwo, rzeźba, ale także narciarstwo czy alpinistyka w Norwegii i w Polsce. W środowiskach artystycznych uważana jest wprost za „człowieka-instytucję” – „ambasadorkę” polsko-norweskich związków kulturalnych.

Poza aktywnością publicystyczną Janina Januszewska-Skreiberg włączała się w różne akcje pomocy Polsce: kwestowała na odbudowę Zamku Królewskiego w Warszawie, rewaloryzację zabytków Krakowa, opiekowała się niepełnosprawnymi dziećmi z Polski. Za działalność publicystyczną i społeczną została uhonorowana odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (1974), medalem „Opiekuna Miejsc Pamięci Narodowej” (1990)¹, Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2006).

Wybór artykułów, informacji, notatek Januszewskiej-Skreiberg został opublikowany w książce *Od Ibsena do Twardowskiego. Polsko-norweskie pejzaże kulturalne*, ze wstępem profesora Lecha Sokola, skandynawisty, byłego ambasadora RP w Norwegii. W 2007 r. w wydawnictwie Lockert Forlag wyszła jej druga książka, tym razem w języku norweskim, *Med hjertet i to land. Norsk-polske kulturforbindelser (Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie związki kulturalne)*. We wstępie do publikacji Lech Sokół stwierdzał: (...) *pisarstwo Janiny Januszewskiej-Skreiberg pokazuje swój walor niezaprzeczalny: nikt od tak długiego czasu jak ona, nikt tak wytrwale jak ona nie informował, nie spisywał na gorąco wydarzeń, których często był bezpośrednim świadkiem, nikt nie śledził wątych nici łączących nasze kraje,*

¹ *Życiorys J. Januszewskiej-Skreiberg z 2009 r.* (zbiory autora); E. Wróblewska-Kucharska: *Skreiberg (Januszewska-Skreiberg) Janina Krystyna* (w: *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii*, T. 4. Pod red. Kazimierza Dopierały. Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń, ss. 393-394; L. Sokół: *Zamiast wstępu. Praca u podstaw* (w:) J. Januszewska-Skreiberg: *Od Ibsena do Twardowskiego. Polsko-norweskie pejzaże kulturalne*. Wyd. Interlibro, Warszawa 2001, ss. 9-14.

układających się w kapryśny, choć może wdzięczny splot. Nasuwa się jeszcze inna metafora, określająca to, co przynosi jej książka: jest to mozaika złożona z wielu różnokolorowych kamyczków, które przypominają wydarzenia minione i zachęcają do refleksji nad całością obrazu, jaki tworzą. Kiedy minie jeszcze nieco czasu, pozostaną one jedynym świadectwem przeszłości². Wysoką ocenę książki wystawił też Andrzej Jaroszyński na łamach lubelskiego „Akcentu”³.

Przywołane opinie w pełni odnieść można również do najnowszej książki Janiny Januszewskiej-Skreiberg: *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*⁴, stanowi ona bowiem rozszerzoną i udoskonaloną wersję norweskiego wydania *Med hjertet i to land...* Autorka podkreśla, iż (...) publikacja jest w znacznym stopniu zapisem osobistych wspomnień, zapisem dziennikarskim, nie zaś encyklopedią; jej treść stanowią w dużej mierze moje własne przeżycia (s. 13).

Prezentowana książka zawiera niezwykle bogactwo informacji faktograficznych, biograficznych, a szczególnie opisów relacji norwesko-polskich i polsko-norweskich w szeroko rozumianej sferze kultury. Całość problematyki ujęta została w czternastu rozdziałach, zróżnicowanych pod względem objętości i tematyki. Ponad połowę rozważań autorka poświęciła czołowym postaciom polskiego teatru i filmu, festiwalom teatralnym i filmowym oraz gościnnym występom zespołów polskich w Norwegii i norweskich w Polsce. *Teatr jest dziedziną w której bezpośrednia współpraca i wzajemne wpływy są najwyraźniejsze. (...) to właśnie z polskiego teatru nadeszły do Norwegii w ostatnich latach najważniejsze i pod wieloma względami rewolucyjne impulsy* (s. 20) – pisze Januszewska-Skreiberg. Przy tym, chociaż polski teatr przyczynił się do rozwoju norweskiej sztuki scenicznej, największe wpływy w Norwegii osiągnął polski film. To z tego względu znajdujemy w książce prezentację blisko trzydziestu wybitnych postaci oraz ważnych wydarzeń polskiego życia teatralnego (od Henryka Tomaszewskiego i Sławomira Mrożka do Jana Peszka) oraz filmowego (od Romana Polańskiego i Jerzego Skolimowskiego do Krystyny Jandy oraz festiwali filmowych w Norwegii i w Polsce). Nie są to zwykłe kronikarskie lub biograficzne zapisy osiągnięć aktorskich czy reżyserskich. Janina Januszewska-Skreiberg akcentuje znaczenie wzajemnych wpływów i oddziaływań, kontaktów osobistych artystów i animatorów kultury, wspólnych przedsięwzięć teatralnych i filmowych. Eksponując elitę artystyczną, ukazuje ją w otoczeniu scenografów, recenzentów, producentów, operatorów, animatorów życia kulturalnego – oddaje tym samym atmosferę życia i twórczości, dynamikę zmian w wyrazie artystycznym. Niepowtarzalne pod tym względem są relacje z osobistych kontaktów i spotkań autorki z prawie wszystkimi „bohaterami” książki.

Drugą odsłonę „norwesko-polskich pejzaży kulturalnych” stanowią fragmenty poświęcone literaturze i poezji. Wprowadzeniem do tej problematyki jest krótki, ale jakże bogaty w informacje rozdział *Norwegia oczami Polaków*, w którym zaprezentowano prace autorskie, tłumaczenia dzieł norweskich na język polski, bibliografie, słowniki i leksykony, przewodniki. Poza działalnością polskich i norweskich autorów, Januszewska-Skreiberg wydobywa na światło dzienne dokonania twórcze i przekłady polskich imigrantów w Norwegii: Jadwigi Teresy Kvaadsheim, Janiny Zagrodzkiej-Kawy, Elżbiety Jaroszek-Hygen. Sporo miejsca poświęca prezentacji zmarłego w 2005 r. filozofa profesora Jeremiego M. F. Wasiutyńskiego, jednej z najwybitniejszych postaci emigracji polskiej w Norwegii⁵. Współcześnie wysoką pozycję i uznanie w tym kraju osiągnęła Nina Witoszek-FitzPatrick, profesor uniwersytetów w Oslo, Oxfordzie i Stanfordzie, która

² L. Sokół: *Zamiast wstępu...*, dz. cyt., s. 14.

³ A. Jaroszyński: *Polska w Norwegii*. „Akcent” 2008, nr 1.

⁴ Należy zaznaczyć, że projekt okładki wykonał przyjaciel autorki z lat studenckich w Gdańsku – Andrzej Wujek, zamieszkały w Paryżu, znany architekt, wiceprezes SARPFR w Paryżu. Było to jego ostatnie dzieło. Zmarł w Paryżu 11 marca 2012 r. w wieku 75 lat, nie doczekawszy publikacji książki.

⁵ Jedną z jego monumentalnych prac naukowych, *Kopernik. Twórca nowego nieba*, opublikowało Wydawnictwo Adam Marszałek w Toruniu w 2007 r. (już po śmierci autora).

oprócz prac naukowych z dziedziny komparatystyki kulturowej, napisała wiele powieści, scenariuszy filmowych i sztuk teatralnych. Uprawia też dziennikarstwo i jako jedyna Polka posiada własną szpaltę w największych norweskich dziennikach: „Aftenposten” i „Morgenbladet”. Na kolejnych stronach książki znajdujemy informacje na temat uznanych naukowców, sławistów i tłumaczy, reżyserów, jak prof. Ole Michael Selberg, Jan Brodal, Martin Nag, oraz polskich pisarzy i poetów, którzy w pejzażach norwesko-polskich zaznaczyli swoje miejsce: Edward Stachura, Krzysztof Seliga, filmowiec Jan Burski, a wśród poetów – Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Stanisław Grochowiak, ks. Jan Twardowski.

Trzeci obszar „pejzaży norwesko-polskich” i „polsko-norweskich” obejmuje malarstwo artystyczne, architekturę i muzykę. Zaprezentowani w tej części twórcy, poza Edwardem Munchem, Witoldem Lutosławskim, Arne Nordheimem, Henrykiem Wieniawskim, Wojciechem Kilarem, Henrykiem Mikołajem Góreckim i Krzysztofem Pendereckim, są w Polsce znani tylko profesjonalistom. Twórczość wielu z nich i wkład w kulturę artystyczną Norwegii ukazuje autorka po raz pierwszy lub znacznie dopełnia dotychczas dostępne na ich temat informacje. Szczególnie eksponowana jest twórczość polskich imigrantów: w pierwszym rzędzie malarza (również poety) Ryszarda Warsińskiego, który sam przyznawał, że jego drugą ojczyzną była Norwegia, następnie – projektanta wystaw Piotra Zamecznika, rzeźbiarza Tomasza Bończę-Ozdowskiego i Marka Sobocińskiego, Małgorzatę Basińską (malarstwo, grafika, tkanina), fotografika Michała Wasążnika i projektantkę monet Danutę Hamerską. Wśród twórców odnotowano także urodzoną w Zamościu malarzkę i graficzkę Ewę Eleonorę Seligę, Edytę (Edith) Stylo (rysunek i scenografia), Barbarę Czaprán (trójwymiarowe rzeźby figuratywne). Nie zabrakło prezentacji osiągnięć polskich architektów: Piotra Choynowskiego i Marcina Bogusławskiego.

Krótki zarys treści książki nie wyczerpuje bogactwa przytoczonych w niej faktów i zdarzeń. Czytelnik dowie się na przykład, że norweski pianista Thomas Tellefsen był uczniem Fryderyka Chopina, że wybitny fotografik Morten Krogvold wykonał portrety Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego i Jeremiego Wasiutyńskiego, a norwesko-polski saksofonista zamieszkały w Norwegii, Jan Garbarek, skomponował muzykę do wierszy Wisławy Szymborskiej.

Książka Janiny Januszewskiej-Skreiber nie należy do dzieł naukowych, nie jest leksykonem czy encyklopedią, lecz – jak oceniła Justyna Jaszke – jest *informacyjnym medium, na bieżąco odnotowuje w kraju Ibsena i Hamsuna wydarzenia z Polski*⁶. Koniecznie dodać należy, że w równym stopniu odnotowuje wydarzenia w Norwegii. W dużej mierze została zredagowana w oparciu o wcześniej publikowane informacje, artykuły i doniesienia prasowe. Zatem na jej kartach znalazły się różne gatunki dziennikarskie: od relacji, felietonu, eseju, po wywiad i komentarz. Ponadto, jak stwierdzono podczas promocji w Ambasadzie RP w Oslo 22 stycznia 2012 r., *ogromnym walorem książki jest gawędziarski styl, liczne i interesujące dygresje, wyraźnie zaznaczony ton osobisty w prezentowanych opiniach, ocenach, przeżyciach i relacjach autorki z wybitnymi twórcami polskimi i norweskimi. Książka jest żywym dowodem słuszności powiedzenia, że aby rozpalić zainteresowanie innych, samemu trzeba płonąć*⁷. Tego płomienia i zaangażowania nie brak autorce. Z piórem i magnetofonem podążała za zespołami artystycznymi i twórcami, jeździła na wystawy w Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger, a w Polsce do Warszawy, Gdańska, Krakowa i wszędzie tam, gdzie działa się coś ciekawego i inspirującego. Stworzyła swoisty pomost w dziedzinie szeroko rozumianej kultury między Norwacją a Polską, przebijając „sercem w dwóch krajach”. Znamiennym rysem pisarstwa Januszewskiej-Skreiber jest poszukiwanie tego, co piękne, konstruktywne – co buduje relacje polsko-norweskie. Nie znajdujemy w książce

⁶ J. Jaszke: *Skandynawia w Polsce*. <http://www.poloniainfo.se/artykuł.php?id=683>

⁷ *Promocja książki*. <http://ksiazki.tv/n/205>

opinii krytycznych, słów niezadowolenia czy wątpliwości. Prezentowani twórcy, ich dzieła, ekspozycje i wystawy są: rewelacyjne, wspaniałe, świetne, wyborne, wybitne, genialne, entuzjastycznie przyjęte. To charakterystyczny dla autorki rys życzliwości, pogody ducha – wyraz radości życia i zadowolenia z uczestnictwa w kulturze.

Książkę docenić należy także z naukowego punktu widzenia, jako materiał badawczy, możliwy do wykorzystania podczas analizy współczesnych, aktualnych problemów dotyczących stosunków polsko-norweskich w dziedzinie kultury. *Sercem w dwóch krajach* stanowi cenne dopełnienie chociażby prac naukowych Kazimierza Ślaskiego⁸, Zenona Ciesielskiego⁹, o. Mariana Lewki (SDB)¹⁰. Także autor tej recenzji wiele skorzystał z publikacji Janiny Januszewskiej-Skreiberg podczas pracy nad monografią przedstawiającą dzieje Polaków w Norwegii¹¹.

Janina Januszewska-Skreiberg: *Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne*. Fundacja Inicjatyw Społecznie Odpowiedzialnych (FISO), Gdańsk 2011, ss. 335 (ilustracje + indeks osobowy).

⁸ K. Ślaski: *Tysiąclecie polsko-skandynawskich stosunków kulturalnych*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Gdańsk 1977.

⁹ Z. Ciesielski: *Skandynawia w oczach Polaków*. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1974; *Słownik pisarzy skandynawskich*. Red. Z. Ciesielski. Warszawa 1991.

¹⁰ M. Lewko: *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*. Wyd. KUL, Lublin 1996.

¹¹ E. Olszewski: *Polacy w Norwegii 1940-2010*. Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2011.

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Philip Bibel: *Szebreszin*. Opowiadania. Z angielskiego przełożył Tomasz Pańczyk. Wydawca Tomasz Pańczyk, Warszawa 2012, ss. 215.

Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim. Pod redakcją Ludmiły Siryk i Ewy Łoś. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, ss. 252.

Stanisław Jastrzębski: *Moje Kresy wczoraj i dziś. Relacja z podróży po Kresach Południowo-Wschodnich*. Agencja Artystyczna PARA, Katowice 2011, ss. 169.

Krzysztof Bobrowski: *Żywot człowieka nadzwyczaj elastycznego*. Warszawska Firma Wydawnicza, Warszawa 2011, ss. 107+3 nlb.

Tadeusz Sławek: *Kim jesteśmy? Fragmenty do poezji Georga Trakla*. Wstęp Zbigniew Kadłubek. Uniwersytet Śląski, Katowice 2011, ss. 236.

Marek Sołtysik: *Jak upadają wielcy*. Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2012, ss. 420.

Agnieszka Dębek: *Co się stało z Luizą*. Opowiadania. „Świadectwo”, Bydgoszcz 2012, ss. 169.

Jacek Hajduk: *Pliniusz Młodszy*. Novae Res, Gdynia 2012, ss. 151+6 nlb.

Paweł Wojciech Maciąg: *Miłość frasośliwa*. Polihymnia, Lublin 2012, ss. 64.

Anatol Dyaçzyński: *Tętent koni przez wieki*. Opowiadania. Mała Poligrafia oo. Redemptorystów, Tuchów 2012, ss. 223.

Zbigniew Waldemar Okoń: *Między teatrem a poezją. Życie i twórczość Reginy Możdżeńskiej*. Związek Literatów Polskich, Lublin 2012, ss. 230+5 nlb.

ARRKA. *Prace uczestników Akademii – Siennica Różana 2011*. Redakcja Marek Kusiba, Franciszek Piątkowski. Wakacyjna Akademia Reportażu im. Ryszarda Kapuścińskiego. Lublin – Siennica Różana 2012, ss. 263.

noty o autorach

Anna Bielecka-Mateja – ur. 1983 w Tczewie. Kociewianka z kaszubskim adresem. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim. Teatrológ, literaturoznawca, logopeda, nauczycielka języka polskiego. Finalizuje rozprawę doktorską na temat adaptacji powieści Witolda Gombrowicza w polskim teatrze. Jako recenzentka współpracowała z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie, recenzje teatralne i szkice o literaturze publikowała też w prasie lokalnej.

Marcin Czyż – ur. 1977 w Tarnobrzegu. Absolwent filozofii UMCS oraz Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów w Lublinie. Debiutował wierszami w „Akcentcie” 2003 nr 4. Publikował także w almanachu *Zaułek poetów* (2005). Wydał tom *Smoczy uśmiech i ogon*, uznany przez lubelski Oddział SPP za najlepszą książkę poetycką młodego autora w 2007 r. Współzałożyciel lubelskiej grupy literackiej „Nic wspólnego”. Lider zespołu Maliner. Przyjaciel UEFA Euro 2012, w dziedzinie literatury. Tytuł otrzymał za wiersz *Mistrzostwa Świata. Bank informacji*. W 2012 r. stypendysta MKiDN, pracuje nad książką *(U)kraina marzeń. Eseje eurotyczne*.

Joanna Dziwak – ur. 1986 w Puławach. Debiutowała w 2005 r. w lubelskiej „Gazecie Wyborczej” (w prowadzonej pod patronatem „Akcentu” rubryce „Zaułek poetów”) oraz w „Akcentcie” (nr 2). Publikowała m.in. na łamach „Czasu Kultury”, „Kursywy”, „Portretu”, „Toposu” i „Twórczości”. Autorka zbioru wierszy *sturm & drang* (2010) oraz powieści w odcinkach *Gry losowe* publikowanej na łamach portalu Ha!art. Jej wiersze były tłumaczone na język angielski i węgierski. Mieszka w Krakowie.

Magdalena Jankowska – poetka i krytyk teatralny. Autorka tomów poezji: *I co dalej?* (1990), *Kula i skrzydło* (1992), *Zbiór otwarty* (1994), *Tak się składa* (1998), *Już* (2002), *Salon mebli kuchennych* (2006), *Skrzyżowanie* (2011) oraz książki prozatorskiej *Billing* (2001). Stała współpracowniczką „Akcentu”. Recenzje publikowała również w „Kamieniu”, „Kresach”, „Na przykład”, „Scenie”, „Sycynie”, „Relacjach”, „Tygodniku Współczesnym”, „Życiu Warszawy”. Ostatnio w „Akcentcie” specjalizuje się w omówieniach dramaturgii radiowej.

Grzegorz Józefczuk – ur. w 1955 w Lublinie. Absolwent filozofii UMCS, w latach 1980-1990 pracownik naukowy UMCS, 1990-1992 dziennikarz „Gazety Lubelskiej Dzień”, 1992-2012 dziennikarz „Gazety Wyborczej” w Lublinie. Współpracował m.in. z „Akcentem”, „Kulturą Enter”, „Nowym Dziennikiem” i „Zeszytami Literackimi”. Laureat I nagrody w konkursie dziennikarskim SDP im. Mirosława Dereckiego (Lublin, 2002). Laureat nagrody honorowej Teatru im. Andersena w Lublinie „Zapałka Andersena 2011”. Autor tekstów do katalogów, albumów i folderów takich artystów, jak: Jan Łazorek, Stasys Eidrigevičius, Leszek Mądzik, Mariusz Drzewiński, Bartłomiej Michałowski, Piotr Kmieć, Andrzej Polakowski. Współzałożyciel Kazimierskiej Konfraterni Sztuki, Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i Kresowej Akademii Smaku, członek Kapituły Nagrody „Angelus” w Lublinie. Inicjator Salonu Ludzi Ciekawych (Kawiarnia Artystyczna Hades). Inicjator i prezes Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza (2007), dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (2006-2012). Przeprowadził m.in. projekt wmurowania tablicy memorialnej w miejscu śmierci Brunona Schulza. Kurator międzynarodowego projektu „Bruno4ever” w Lublinie. Mieszka w Lublinie.

Ryszard Kapuściński – ur. 1932 w Pińsku, zmarł 2007 w Warszawie. Publicysta, reportażysta, fotograf, poeta. Współpracownik m.in. „Sztandaru Młodych” (1950-1956), „Polityki” (1957-1961), korespondent PAP w Azji, Afryce i Ameryce Łacińskiej; od 1998 r. członek PAU.

Autor wnikliwych i pełnych dramatyzmu relacji o przeobrażeniach społeczno-politycznych, głównie w krajach Trzeciego Świata i na obszarze byłego ZSRR. Opublikował zbiory reportaży literackich, m.in. *Kirgiz schodzi z konia* (1968), *Chrystus z karabinem na ramieniu* (1975), *Wojna futbolowa* (1978), *Imperium* (1993). W głośnych książkach *Cesarz* (1978, adaptacja sceniczna 1979) i *Szachinszach* (1982) przedstawił mechanizmy, rozwój i upadek współczesnych form despotyzmu. W *Hebanie* (1998) ukazał dramatyczną sytuację Afryki. Opublikował także tomy zapisków z pogranicza reportażu, eseju i dziennika intymnego *Lapidarium* (cz. I-VI, 1990-2007), wielki esej z elementami reportażu pt. *Podróże z Herodotem* (2004) oraz zbiory wierszy *Notes* (1986) i *Prawa natury* (2006). Wielokrotnie nagradzany w kraju i za granicą, wyróżniony siedmioma doktoratami honorowymi polskich i zagranicznych uniwersytetów. Był współzałożycielem i członkiem Rady Programowej Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent”, na łamach „Akcentu” ogłaszał wiersze i eseistykę.

Diana Kuprel – ur. w 1963 w Ocean Falls w Kolumbii Brytyjskiej. Tłumaczka literatury polskiej, eseistka i redaktorka. Na Uniwersytecie Torontońskim, gdzie obecnie pracuje, obroniła pracę doktorską na temat dramatów Gombrowicza, Pirandella i Geneta. Przełożyła na angielski *Medaliony* Zofii Nałkowskiej (Illinois 2000) i wiersze Ryszarda Kapuścińskiego, opublikowane w Kanadzie w wyborze *I Wrote Stone: The Selected Poetry of Ryszard Kapuściński* (Emerville 2007) oraz w Polsce w tomie *Wiersze zebrane / Collected Poems* (Lublin 2012, wspólnie z Markiem Kusibą). Obecnie pracuje nad przekładami *Lapidariów*. Redagowała przegląd „Books in Canada” oraz wielokrotnie nagradzany kanadyjski magazyn „idea&s”. Jest członkiem zarządu PEN Canada. Mieszka w Toronto.

Marek Kusiba – ur. 1951 w Krośnie. Reporter, poeta, publicysta. Absolwent filologii polskiej UMCS w Lublinie. Od 1984 r. mieszka w Kanadzie. Wydał tomy wierszy: *Tratwa* (1976), *Wszystkie działa na mnie* (1983), *Samobójstwo Marsjan* (1987), *Rozwiązać siebie* (1995), *Inne powody* (2005), *Admirał Road* (2006), a także angielskojęzyczny wybór wierszy Ryszarda Kapuścińskiego *I Wrote Stone* (wraz z Dianą Kuprel, Emerville 2007) oraz biografię *Janusz Żurawski: From Avro Arrow to Arrow Drive* (Toronto 2003). Utwory poetyckie i przekłady drukował także m.in. w „The New Yorker”, „Books in Canada”, „Exile”, „Akcent”, „Frazie”, „Kamienie”, „Nowym Wyrazie” i „Odrze” oraz w licznych antologiach. Członek zarządu Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich w Toronto. Współpracuje z „Przeglądem Polskim” w Nowym Jorku (stały felieton „Żabka przez Atlantyk”).

Lechosław Lameński – ur. 1949 w Bydgoszczy. Profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie kieruje Katedrą Historii Sztuki Nowoczesnej. Redaktor działu plastyki i historii sztuki w „Akcentie” (od 1985 r.). Autor ponad 160 artykułów, recenzji, wstępów do katalogów, a także książek *Tomasz Oskar Sosnowski, 1810-1886, rzeźbiarz polski w Rzymie* (1997), *Stach z Wartę. Szukalski i Szczep Rogate Serce* (2007), *Moi artyści, moje galerie. Teksty o sztuce XIX i XX wieku* (2008). W pracach zbiorowych, publikacjach na łamach „Akcentu” i w katalogach opracowywał m.in. twórczość Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Dudy-Gracza, Jerzego Jarnuszkiewicza, Rafała Malczewskiego, Grzegorza Mazurka, Antoniego Michalaka, Stanisława Szukalskiego, Stanisława Bałdygi, Jacka Wojciechowskiego, Tomasza Zawadzkiego, Tomka Kawiaka. Współpracował ze „Znakiem”, „Biuletynem Historii Sztuki” i „Tygodnikiem Powszechnym”, gdzie publikował m.in. artykuły na temat Magdaleny Abakanowicz, Edwarda Dwurnika, Jana Lebensteina, Aliny Szapocznikow. Od 2009 r. członek Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa (SKOZK).

Jarosław Nowosad – ur. 1970 w Olkusz. Prozaik, krytyk, eseista, poeta, autor tekstów piosenek, dziennikarz. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Śląskim. Publikował m.in. w „Akcentie”, „Czasie Kultury”, „Frazie”, „Lampie”, „Opcjach”, „Studium”, „Śląsku” oraz w antologii młodej poezji śląskiej *Inny świt* (1995). Autor tomów poetyckich *Mogę być* (2006) i *Nie płynie* (2011). Laureat wielu konkursów literackich – w tym im. Haliny Poświatowskiej, im. Stanisława Grochowiaka i im. Rafała Wojaczka. Mieszka w Olkusz.

Eda Ostrowska – ur. 1959 w Sławatyczach. Poetka, prozaik. Absolwentka bibliotekoznawstwa na UMCS w Lublinie. Pracowała jako bibliotekarka w lubelskich szkołach. Autorka kilkunastu książek, m.in.: *Ludzie, symbole i chore kwiaty* (1981), *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała* (1983), *Smugi pieprzu* (1983), *Małmazja* (1988), *Letycja u miecznika* (1990), *Psalmy* (1990), *Krew proroków (na twoich rękach)* (1994), *Parszywe nasienie Abrahama* (1996), *Nie znalazłam Chrysta* (2003), *Wierszownik* (2007), *Śmiech i łaska* (2010), *Dojrzałość piersi i pieśni* (2011). Otrzymała m.in. trzykrotnie nagrodę im. Józefa Czechowicza, Nagrodę Artystyczną

Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego, nagrodę w IX Ogólnopolskim Konkursie Literackim im. Edwarda Stachury; w 2011 r. została laureatką XVII Konkursu Poetyckiego im. Anny Kamieńskiej za tom *Śmiech i łaska*, zaś w 2012 r. zbiór *Dojrzałość piersi i pieśni* został nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia w dziedzinie poezji.

Małgorzata Piernik – ur. 1993 w Toruniu. Tegoroczna absolwentka Liceum Akademickiego w Toruniu, laureatka Olimpiady Literatury i Języka Polskiego, podopieczna Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci. Współtwórczyni art-zinu *Kofeina* oraz autorka blogu arthistoryformodels.blogspot.com. Utwór prezentowany na łamach „Akcentu” jest jej debiutem czasopiśmienniczym.

Izaak Baszewis Singer – ur. 1904 w Leoncinie koło Warszawy, zmarł 1991 w Miami (USA). Prozaik żydowski, tworzący w języku jidysz. Syn rabina, wychował się w Warszawie (1908-1917) i Biłgoraju (do 1922 r.); po powrocie do Warszawy m.in. tłumaczył na język jidysz powieści E. M. Remarque’a, T. Manna, S. Zweiga. Od 1935 r. w Nowym Jorku. Niemal wszystkie swoje utwory publikował w nowojorskim „Forverts”. Pod pseud. Icchok Warszawski, D. Segal uprawiał publicystykę, krytykę literacką i teatralną (wybór *Felietony, eseje, wywiady* – 1993). Do arcydzieł należą krótkie opowiadania Singera, odznaczające się kunsztem narratorskim i wnikliwym portretowaniem postaci, wydane m.in. w zbiorach: *Krótki piątek* (1965, wyd. pol. 1993), *Seans* (1967-1968, wyd. pol. 1991), *Namiętności* (1970-1975, wyd. pol. 1992), *Moc światła* (1980, wyd. pol. 1991), *Śmierć Matuzalema* (1988, wyd. pol. 1990). Utwory, zwłaszcza o wyraźnym charakterze autobiograficznym, ujawniają związki Singera z Polską: zbiór opowieści *Urząd mojego ojca* (1955, wyd. pol. 1992), powieść *Szosza* (1978, wyd. pol. 1991), a szczególnie autobiografia *Miłość i wygnanie* (1978, wyd. pol. 1991). Powieści utrwaliły obraz różnych środowisk żydowskich w Polsce na tle przemian politycznych, społecznych, obyczajowych, zarówno w XVII w. – *Szatan w Goraju* (1935, wyd. pol. 1992), *Niewolnik* (1962, wyd. pol. 1991), jak i w XIX w. – *Dwór* (1967, wyd. pol. 1983), *Spuścizna* (1970, wyd. pol. 1983) oraz XX w. – *Sztukmistrz z Lublina* (1960, wyd. pol. 1983), *Wrogowie* (1972, wyd. pol. 1992), *Pokutnik* (1974, wyd. pol. 1992). W 1978 r. Singer otrzymał Nagrodę Nobla.

Ewa Solska – ur. 1977 w Lublinie. Absolwentka politologii na UMCS i filozofii na KUL. W 2006 r. uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych. Obecnie pracownik Instytutu Historii UMCS. Laureatka I nagrody w XIV Konkursie Literackim Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (oddział w Lublinie) – wydano wówczas jej tom poetycki *Listki Penelopy* (2004). Organizatorka Inicjatywy Dworzec Wschodni. Publikowane wiersze to jej debiut czasopiśmienniczy.

Tadeusz Szkołut – ur. 1947 w Radzięcinie. Profesor UMCS w Lublinie, prodziekan do spraw studenckich na Wydziale Filozofii i Socjologii (1999-2005), członek Rady Wydawniczej UMCS (2001-2008), kierownik Zakładu Etyki i Estetyki w Instytucie Filozofii (1998-2008), zaś od 2008 r. kierownik Zakładu Estetyki. Członek zespołu redakcyjnego „Akcentu” od 1994 r.; członek Zarządu Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent”. Współzałożyciel i przewodniczący Ogólnopolskiego Towarzystwa Witkacyńskiego z siedzibą w Lublinie; założyciel Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Autor książek: *Ponadestetyczny sens sztuki* (1997), *Awangarda, neoawangarda, postawangarda* (1999) oraz ponad 200 publikacji naukowych i eseistycznych; redaktor serii wydawniczej *Studia etyczne i estetyczne*. Ostatnio opracował dla Universitasu obszerny tom *Stanisław Brzozowski. Wybór pism estetycznych* (2008). Główne kierunki zainteresowań naukowych: sztuka w kontekście przemian kultury współczesnej, aksjologiczne dylematy epoki ponowoczesnej, filozofia rosyjska.

Margaret Leng Tan – ur. 1945 w Singapurze. Pianistka. W wieku 16 lat wygrała doroczny konkurs pianistyczny w Malezji i otrzymała stypendium najświetniejszej amerykańskiej akademii muzycznej Juilliard School of Music w Nowym Jorku. W 1971 r. jako pierwsza kobieta w historii uczelni uzyskała stopień doktora w dziedzinie muzyki. Od 1981 r. była blisko związana z Johnem Cage’em, który w ostatnich latach życia skomponował dla niej kilka utworów na fortepian wymagających wirtuozowskiego opanowania instrumentu. W 1983 r. Tan wprowadziła do sal koncertowych toy piano (dziecięce pianino), znana jest również z mistrzowskich wykonań muzyki na fortepian preparowany. Wykorzystuje często niekonwencjonalne instrumenty perkusyjne, takie jak porcelanowe miseczki czy blaszane puszki. W maju br. wystąpiła w Lublinie na festiwalu KODY i wzięła udział w konferencji CAGE100.

Grzegorz Wróblewski – ur. 1962 w Gdańsku, od 1985 r. mieszka w Kopenhadze. Poeta i dramaturg. Publikował w wielu antologiach oraz w większości znaczących polskich czaso-

pism literackich, a także w magazynach angielskich, duńskich, chorwackich i amerykańskich. Tłumaczony również na język czeski, słoweński i niemiecki. Autor dwunastu zbiorów wierszy, m.in. *Ciamkowatość życia* (1992, 2002), *Dolina królów* (1996), *Pomieszczenia i ogrody* (2005), *Noc w obozie Corteza* (2007), *Pan Roku, Trawy i Turkusów* (2009), *Kandydat* (2010), *Dwie kobiety nad Atlantykiem* (2011); pięciu dramatów, m.in. *Mandarynki* (2000), *Nowa kolonia* (2002), *Obserwatorzy* (2004); tomów ze szkicami i prozą poetycką: *Kopenhaga* (2000), *Android i anegdota* (2007), *Pomyłka Marcina Lutra, proza i szkice kopenhaskie* (2010) oraz traktatu: *Nowa Kolonia* (2007). Książki w jęz. duńskim: *Siesta pa Norrebro* (1994), *Hvis hver fluevinge er talt* (1999), *Kopenhaga* (2001), *Den ny koloni* (2003), *Soul Rebel* (2006); w Bośni-Hercegowinie wybór wierszy *Pjesme* (Mostar 2002); w Wielkiej Brytanii *Our Flying Objects – selected poems* (2007), w Australii *A Marzipan Factory – new and selected poems* (2010). Wystawy malarstwa w Danii, Niemczech, Wielkiej Brytanii; ostatnio „Ambient” w Galerie Zenit (Kopenhaga 2011) oraz „Wonder Rooms” w Bury Art Gallery (Bury 2011). Laureat wielu nagród; stypendia literackie Duńskiej Rady Literatury (1999, 2002, 2004) i Duńskiej Państwowej Fundacji Sztuki (2000, 2003).

Grzegorz Władysław Wróblewski – ur. 1982 w Lublinie. Absolwent filologii angielskiej i socjologii KUL. Jako dziecko uprawiał taekwondo, a w latach 2001-2004 karate tradycyjne (jego trenerami byli mistrzowie świata Andrzej Maciejewski i Daniel Iwanek). Doktorant w Katedrze Socjologii Makrostruktur i Ruchów Społecznych na Wydziale Nauk Społecznych KUL. Autor przekładów z języka angielskiego publikowanych w wydawnictwach Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej oraz na łamach „Akcentu” (2009 nr 4).

Irena Wyczółkowska – ur. 1941 w Warszawie. Ukończyła filologię polską, pracowała w wydawnictwie Uniwersytetu Opolskiego. Kilkanaście lat współpracowała z Radiem Opole, omawiając nowości książkowe. Jest członkiem redakcji kwartalnika „Strony”. Debiutowała w 1958 r. w „Odrze”. Jej wiersze ukazywały się wielokrotnie w prasie literackiej. Po wczesnym debiucie autorka zrezygnowała z pisania na ćwierć wieku. Opublikowała tomy poetyckie: *Skóra węża* (1990), *Gdzie piołun rośnie* (1991), *Ptaszyko* (1991), *Balkon bez poręczy* (1993), *Gwar utajony* (1996), *Smocza samotność* (1997), *Wstęp do teorii jawy* (2000), *Ulica Równoległa* (2005), *Bilet na wodolot* (2010). Mieszka w Opolu.

W następnych numerach:

- Proza Waldemara Bawółka, Adama Bindugi, Mariusza Kargula, Piotra Kobielskiego-Graumana, Ryszarda Lenca, Sławomira Majewskiego, Tadeusza Michrowskiego, Marka Roberta Stecha;
 - Wiersze Jakuba Beczka, Bogusławy Latawiec, Emilii Mazurek, Tomasza Pułki, Bartosza Suwińskiego, Katarzyny Wiśniewskiej;
 - Liryka współczesnej Holandii (Menno Wigman, Hagar Peeters, Wiel Kusters);
 - Poemat Adonisa (Alego Ahmada Sa'ida Isbira) *Grób dla Nowego Jorku*;
 - Wojciech Chlebda: *Czy polska etnolingwistyka może być zwrótnikiem nauk humanistycznych?*;
 - Urszula M. Benka: *Przeklinam cię, jeśli nie będziesz poetą!* (nowa lektura Mickiewicza);
 - Piotr Kobielski-Grauman: Leśmian – poeta zaangażowany;
 - Jarosław Wach o pamięci, czasie i przemijaniu w prozie Wiesława Myśliwskiego;
 - Emigracyjna odyseja w listach;
 - Omówienia nowych książek poetyckich i literaturoznawczych.
-

Informujemy Czytelników, że sprzedaż AKCENTU prowadzą m.in. księgarnie:

Salon sprzedaży „Empik”
ul. Lipowa, Galeria „Plaza”
20-024 Lublin, tel. 81 534-36-98

Księgarnia – Antykwariat
ul. Jasna 7a
20-071 Lublin, tel. 813-078-887

Księgarnia „Ezop”
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 81 532-56-15

Galeria ZPAP
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 81 532-68-57

Księgarnia Uniwersytecka
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin, tel. 81 537-54-13
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu”.

Ośrodek Informacji Turystycznej
ul. Jezuicka 1/3
20-113 Lublin, tel. 81 532-44-12

Arche. Uniwersytecka Księgarnia Naukowa
ul. Bażyńskiego 6
80-952 Gdańsk, tel. 58 523-28-06

M. Grynder. Gdańska Księgarnia Naukowa
ul. Łagiewniki 56
80-855 Gdańsk, tel. 58 301-41-22

Księgarnia Wydawnictw Naukowych
ul. Podwale 6
31-118 Kraków, tel. 12 422-90-57

Księgarnia Literacka Stefan Zielski
plac Konstytucji 3 Maja 3
10-414 Olsztyn, tel. 89 533-62-24

T. Grajkowski – Księgarnia „Wrzenie Świata”
ul. Gałczyńskiego 7
00-362 Warszawa, tel. 22 828-49-98

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa, tel. 22 826-18-35

Księgarnia ORPAN „BIS”
ul. Twarda 51/55
00-818 Warszawa, tel. 22 697-88-35

Księgarnia „Czytelnik” – „Skryba”
ul. Wiejska 14
00-490 Warszawa, tel. 22 621-36-55

księgarniawarszawa.pl (internetowa)
ul. Generała Andersa 24
00-291 Warszawa, tel. 22 831-01-90

Księgarnia Wysyłkowa LEXICON
ul. Sengera „Cichego” 24 m.2A
02-790 Warszawa, tel. 22 648-41-23
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu”.

Księgarnia „Stacja Falenica”
ul. Patriotów 44a
04-912 Warszawa-Falenica, tel. 530-882-809

Księgarnia Akademicka
Al. Wojska Polskiego 69
65-625 Zielona Góra, tel. 68 326-35-20 w. 220

Tu do nabycia m.in. numery:

z 2007: 1 – Schulz, *Drohobycz, pogranicze*; 2 – proza M. Głowińskiego i M. Czornyja, Rabizo-Birek o Lipskiej, Wróblewski o Młynarskim, płyta CD z głosem R. Kapuścińskiego i piosenkami W. Młynarskiego; 3 – Marcińczak o lubelskich nekropoliach, Leszczyńska-Pieniak o artystach w Zamościu, wiersze Wichy-Wauben o arcydziełach malarstwa; 4 – Czermińska, Mikołajewski i Pisarek o R. Kapuścińskiego.

z 2008: 1 – wiersze B. Zadury i T. Chabrowskiego, proza J. Łukasiewicza, szkice o poezji Kapuścińskiego i o Polakach w Paryżu; 2 – A. Kochańczyk o dziennikach Iwaszkiewicza, szkic o rzeźbach Zamoyskiego, wiersze A. Niewiadomskiego i M. J. Kawalki; 3 – *Karol Wojtyła – poeta, dramaturg, filozof* (m.in. A. Boniecki, W. Osajca, J. Pasierb, B. Taborski, J. Życiński, J. Tischner) + suplement *Wiersze U. Jaros*; 4 – nowa poezja ukraińska, J. Święch o współczesnej biografistyce, piosenki J. Kondraka, Tomek Kawiak – artysta niespokojny + suplement poetycki *I jeszcze dalej* W. Sołtysa.

z 2009: 1 – Balcerzan o Herbercie i Miłoszu, Cyborgi – figury globalizacji i industrializacji, „Widnokrąg” Myśliwskiego w Teatrze Osterwy; 2 – Proza T. Chabrowskiego i J. Bieruta, *Penderecki multimedialny*, Jak powstał pomnik na Majdanku; 3 – *Ostatnie dni Nazara Honczara*, Z Lublina na Manhattan – Tadeusz Mysłowski, *Internet jako miejsce pochówku*, Marcin Różycki – bard ironiczny i sentymentalny; 4 – Marcińczak o Bobkowskim, Zubiński o Hrabalu, Rzym i Jerozolima – opowieść o dwóch miastach.

z 2010: 1 – Nowicki o prozie Brunona Schulza, Ryczkowska o opowiadaniach Andrzeja Pilipiuka, Wróblewski o piśarstwie Danuty Mostwin, malarstwo Jana Ziemskiego; 2 – Nowa powieść Jacka Dehnela, Łobodowski o Czechowiczu, Broniewskim, Gałczyńskim, Szkołot o Kapuścińskim, Jarosław Wach: *Anatomia nienawiści*; 3 – Opowiadania Birutė Jonuškaitė, Marcina Kreczmera, R. Książek o jękaniu w kulturze współczesnej, urodziny Hanny Krall; 4 – Hanna Krall: *Dom opieki*, Ryszard Kapuściński: *Fakty nie są nagie*, Marcin Czyż: *(U)kraina marzeń*, Jan Popek – artysta nostalgiczny.

z 2011: 1 – *Jerzy Giedroyc – Sokrates czy Robespierre?*, Graffiti – historia nowej wrażliwości, Jak Wyka czyta Różewicza?, *Kłopoty z „Latającym Cyrkiem Monty Pythona”*; 2 – Proza Amira Gutfreunda i Katalin Mezey, wiersze Halny Kruk i Tadeusza Chabrowskiego, Bogdan Nowicki o ontologicznych herezjach Brunona Schulza, Muzyka klasyczna wobec wszechwładzy rynku; 3 – Nowa poezja ukraińska w przekładach Bohdana Zadury, Marek Kusiba: *Kochankowie z ulicy Kościelnej*, Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Sceny z życia codziennego artystów*; 4 – *Sienkiewicz metafizyczny*, Wojciech Białasiewicz o Wieniawie-Długoszewskim, „Żar” Leszka Mądziaka, Maciej Białas o Grzegorz Ciechowskim.

„Akcent” można nabyć również w sieci „Ruch” S.A. oraz „Kolporter” S.A. Zainteresowani zakupem archiwalnych numerów mogą się zwracać bezpośrednio do redakcji „Akcentu”.

**„Akcent” można zaprenumerować m.in. w sieci „Ruch” S.A.
i kupić w salonach prasowych i kioskach tej firmy. Oto niektóre adresy:**

Augustów	3-Go Maja 4	Piotrków Tryb.	Wojska Polskiego 24
Biała Podlaska	Sidorska 100	Piotrków Tryb.	Słowackiego 123
Białystok	Upalna 68 A	Płock	Morykoniego 2
Białystok	Mieszka I 8	Płock	Sienkiewicza 42
Białystok	Sitarska 9	Płock	Kobylińskiego 2
Białystok	Fabryczna 18	Poznań	Wrocławska/Podgórna
Bielsko-Biała	Warszawska 28	Poznań	Garbary
Brodnica	Duży Rynek	Poznań	Keplera 1
Bydgoszcz	Kruszwicka 1 Real	Poznań	Fredry/Kościuszki
Bydgoszcz	Magnuszewska 6 (Salon)	Przemysł	Mickiewicza 3
Bytom-Szombierki	Wyzwolenia 125	Przemysł	Kamienny Most
Chorzów	Wolności 8	Puławy	Centralna 10
Chorzów	Wolności 42	Pułtusk	Świętojańska 6
Ciechanów	Warszawska 62	Radzyń Podlaski	Ostrowiecka 5 A
Częstochowa	Kościuszki/Lelewela 16	Rybnik	Plac Wolności
Garwolin	Senatorska	Rzeszów	Zygmuntowska 10
Gdańsk	Dragana 17/18	Sanok	Rynek 16
Gdańsk	Sikorskiego/Cienista	Siedlce	Młynarska 10
Janów Lubelski	Wesoła 9	Ślusk	Mochackiego
Jarosław	Jana Pawła II 16	Szczecin	Pl. Hołdu Pruskiego 8
Jaśło	Lwowska 24 H	Szczecin	5-Go Lipca 4
Kalisz	Narutowicza	Szczytno	Plac Juranda
Katowice	Chorzowska 111	Tarnów	Lwowska 2
Katowice	Pl. Oddz. Młodz. Powstań.	Tarnów	Krakowska 33
- Dworzec PKP		Tomaszów Lubelski	Króla Zygmunta 1
Kędzierzyn Koźle	Pamięci Sybiraków 1	Tomaszów Lubelski	Zamojska 9
Kielce	Radomska	Toruń	Fałata 41a
Kłodzko	Rodzinna 42	Toruń	Dąbrowskiego 8-24
Konin	Szeligowskiego	Toruń	Kujawska 10
Konin	Dworcowa	Trzebinia	Kościuszki
Koszalin	Zwycięstwa/Traugutta	Wałbrzych	Broniewskiego 12/14
Leszno	Rynek 30	Warszawa	Radarowa 4
Lublin	Krakowskie Przedmieście 27	Warszawa	Al. Jerozolimskie 144
Lublin	Gabriela Narutowicza 11	Warszawa	Słowackiego/Potockiej
Lublin	Jana Sawy 1a	Warszawa	Długa 1
Lublin	Bursztynowa 17	Warszawa	Puławska 1
Łosice	Rynek 30	Warszawa	Ostrobramska 75 C
Łódź	PKP Widzew	Warszawa	Marszałkowska 81
Łódź	Zachodnia 6	Warszawa	Kraśnickiego 24
Łódź	Wróblewskiego 67	Warszawa	Złota 59
Łódź	Broniewskiego 59	Warszawa	Grochowska (Uniwersam) 207
Łódź	Piłsudskiego 124	Warszawa	Kopińska 2/4
Maków Mazowiecki	Moniuszki 4a	Warszawa	Żwirki I Wigury 1
Maków Podhalański	nr 29-31	Warszawa	Słowackiego 15/13
Mińsk Mazowiecki	Pl. Stary Rynek 5	Włocławek	Toruńska 51
Mrągowo	Królewiecka 29	Włocławek	Pl. Wolności - Wysepka
Ostrołęka	Kopernika 24a	Wrocław	Kiełbaśnicza 7
Ostróda	Czarneckiego 20/3	Wrocław	Kościuszki 11
Ostrów Maz.	Mieczkowskiego 23	Wrocław	Pl. Solny 6/7a
Pabianice	Grota Rowckiego 19	Zamość	Rynek Wielki 10
Pabianice	Wiejska 1/3	Zamość	Zamoyskiego 5/15
Piekary Śl.	Henczka	Zgierz	Witkacego 1/3
Piekary Śl.	Wyszyńskiego	Zgorzelec	Kościuszki
Piła	Budowlanych	Żelechów	Rynek



„Akcent” sprzedawany jest także w prenumeracie „Kolpoltera” S.A.



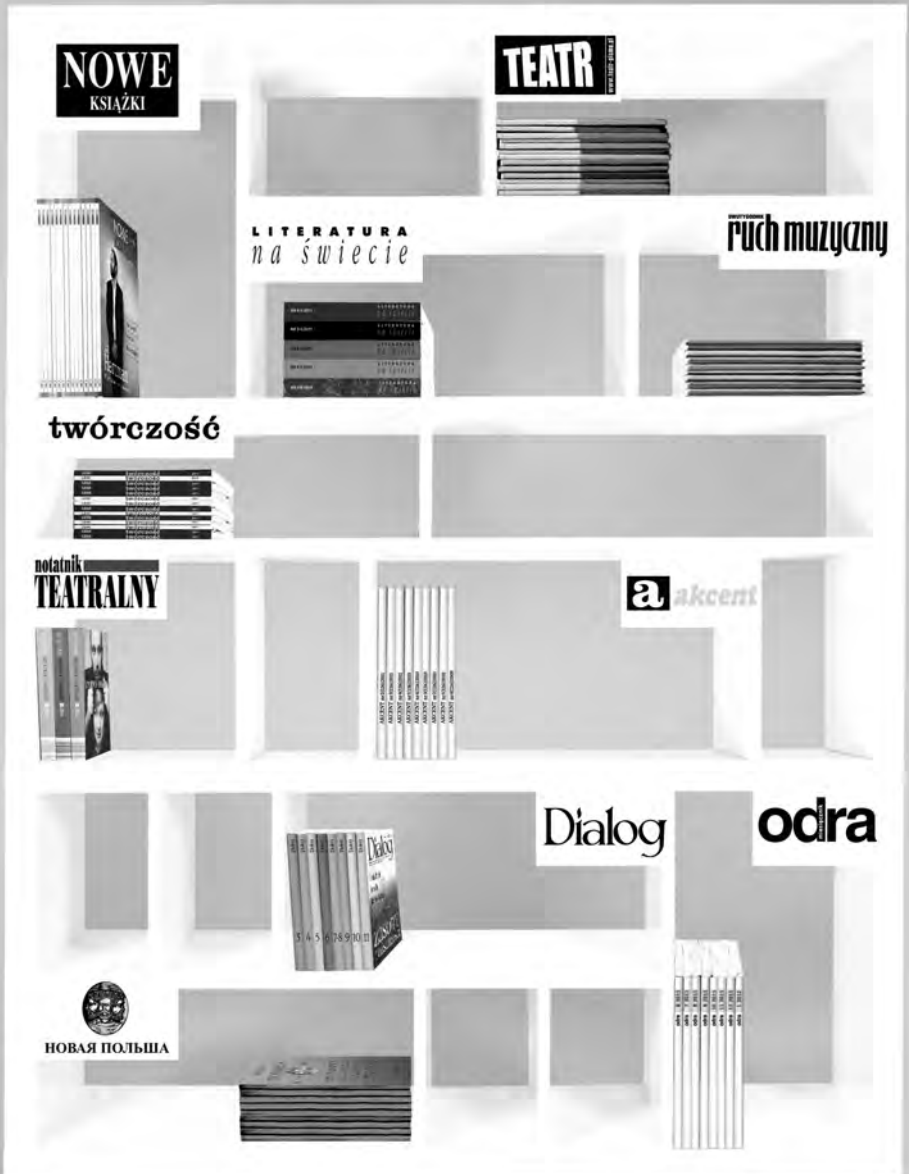
**Regularne otrzymywanie „Akcentu”
zapewnia prenumerata!**

INSTYTUT KSIĄŻKI



©POLAND

z najwyższej półki



Instytut Książki Dział Wydawnictw
al. Niepodległości 213, 02-086 Warszawa, tel. +48226082374, tel./fax +48226082488
e-mail: czaspatron@instytutksiazki.pl
www.instytutksiazki.pl

Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadczenia ludzkości

/.../

Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena 10zł (w tym 5% VAT)
NR INDEKSU 352071
PL ISSN 0208-6220

