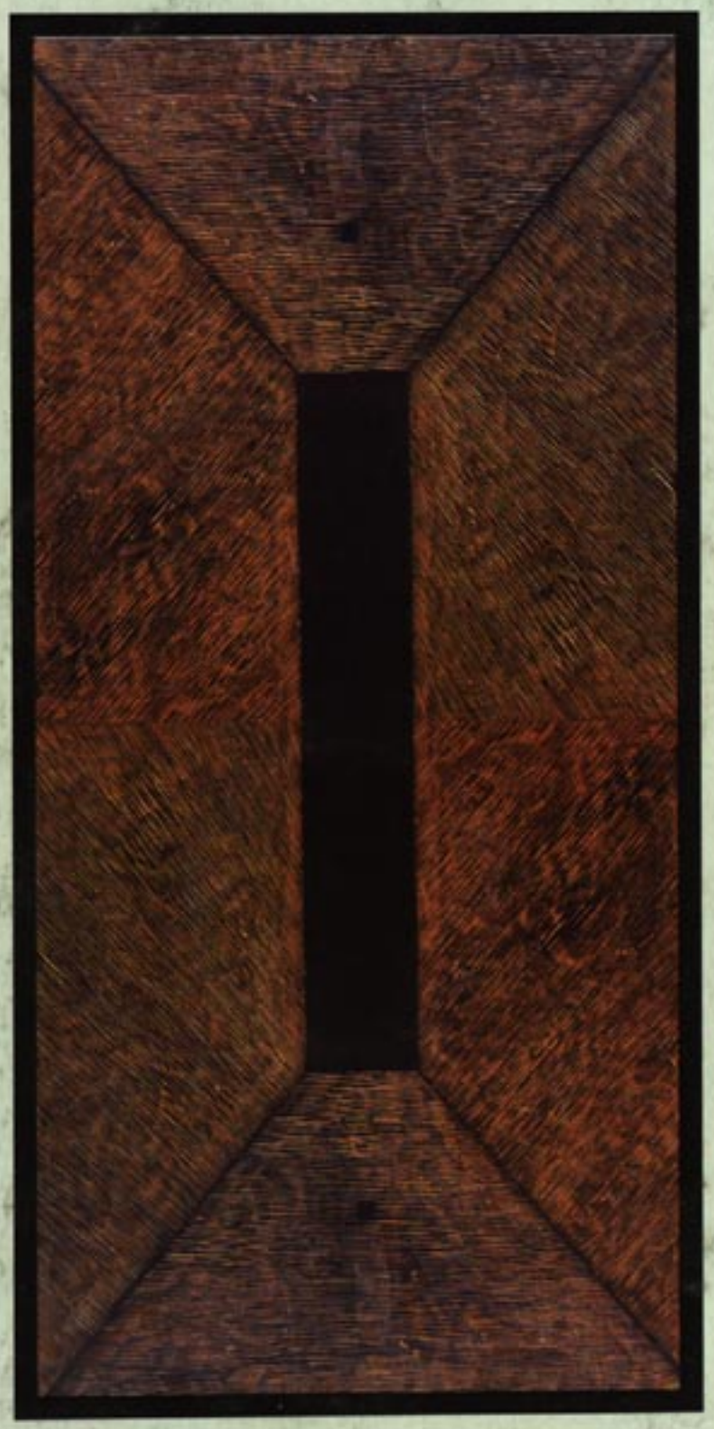
Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości
/.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena 10 zł (VAT 0%)
NR INDEKSU 352071
PL ISSN 0208-6220

9 770208 622007

AKCENT nr 2 (108) 2007

a

2

(108) 2007

akcent

literatura i sztuka ● *kwartalnik*

● Czy Bruno Schulz był masochistą? ● M. Głowiński, M. Czornyj – opowiadania ● G. J. Pelica – Prawosławie w ogniu polityki ● Rabizo-Birek o Lipskiej, Łukasiewicz o Drewnowskim, Wróblewski o Młynarskim ● Lubelscy bohaterowie węgierskiej Wiosny Ludów ● wywiad rzeka ze Zdzisławem Beksińskim – ciąg dalszy

oraz

● Płyta CD – R. Kapuścinski, W. Młynarski, D. Bieniaszkiewicz, poeci z grupy „Nic Wspólnego"

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Zespół redakcyjny
MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA
JANINA HUNEK
LECHOSŁAW LAMEŃSKI
WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)
ANNA RUMAN
TADEUSZ SZKOŁUT
JAROSŁAW WACH
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)
ANETA WYSOCKA

Łamanie
MAC Arkadiusz Makowski

Konsultacja techniczna
Janusz Solecki

Stale współpracują:
Bogusław Biela (Francja), *Marek Danielkiewicz, Kate Delaney* (USA), *Ewa Dunaj, Józef Fert, Ludwik Gawroński, Michał Głowiński, Magdalena Jankowska, Alina Kochańczyk, István Kovács* (Węgry), *Marek Kusiba* (Kanada), *Jerzy Kutnik, Jacek Łukasiewicz, Łukasz Marcińczak, Wojciech Młynarski, Danuta Mostwin* (USA), *Dominik Opolski, Wacław Oszajca, Mykoła Riabczuk* (Ukraina), *Andrzej Sosnowski, Sergiusz Sterna-Wachowiak, Małgorzata Szlachetka, Jerzy Święch, Bohdan Zadura*

Czasopismo patronackie **Biblioteki Narodowej**
wydawane na zlecenie **Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego**

Numer 2/2007 zrealizowano przy pomocy finansowej
Województwa Lubelskiego

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 352071

© Copyright 2007 by „Akcent"

a

rok XXVIII
nr 2 (108)
2007

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki:
Mariusz Drzewiński: *Kafle z pieca 1*, 2001-2003

Na czwartej stronie okładki:
Mariusz Drzewiński: *Drohobycz*, olej na płótnie, 200 x 100 cm, 2007

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

Materiałów nie zamówionych 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 rok 2007 wynosi 38 zł.

Pieniądze można wpłacać także bezpośrednio na konto wydawcy:
Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent" Bank PEKAO SA, V O w Lublinie
nr rachunku: 50124015031111000017528667
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
Biblioteka Narodowa, Dział Wydawniczy Czasopism Patronackich
02–086 Warszawa, al. Niepodległości 213
tel. 22 608-23-74, tel./fax 22 608-24-88
e–mail: czaspatron@bn.org.pl

Nakład 1000 egz. Druk ukończono 31 maja 2007 r.
Druk: Multidruk S.A., Lublin, ul. Unicka 4

Cena zł 10,-

Spis treści

Michał Głowiński: *Widoczki z miasteczka* / **7**
Urszula Gorzelak: *Czy Bruno Schulz był masochistą?* / **13**
Martyna Franczuk: *wiersze* / **21**
Maksymilian Czornyj: *Ojcowie*; *Wczorajsza sprawa* / **24**
Tadeusz Chabrowski: *wiersze* / **35**
Magdalena Rabizo-Birek: *Drogowskazy paradoksów. O poezji Ewy Lipskiej* / **39**
Iza Smolarek: *wiersze* / **50**
Jacek Łukasiewicz: *Żyć w kilku czasach. Na jubileusz Tadeusza Drewnowskiego* / **53**
Joanna Borzęcka: *wiersze* / **59**
Grzegorz Jacek Pelica: *Tradycje, język i religia w ogniu polityki* / **62**

WĘGRZY I O WĘGRACH
Ferenc Mózsi: *Tomek Sawyer – 1956* / **73**
Wiersze poetów węgierskich: Sándor Kányádi, László Marsall, Imre Oravecz, Gáspár Nagy, István Kovács / **75**
István Kovács: *Lubelscy bohaterowie węgierskiej Wiosny Ludów* / **86**

PRZEKROJE

Prozaicy, prozaicy...
Janusz Termer: *Jak nie czytać „Pasażu" Donata Kirscha?* [Donat Kirsch: „Pasaż"]; Ewa Dunaj: *Śpiewamy dalej?* [Krzysztof Masłoń: „Bananowy song"]; Emilia Ryczkowska: *Układanka wspomnień* [Bernard Nowak: „Smolice N°86"]; Ewa Grzegorczyk: *Jeszcze ciepłe obrazy* [Zofia Mitosek: „Pelargonie"]; Andrzej Goworski: *O spotkaniu Zenona z Elei z Heraklitem* [Maciej Malicki: „takie tam"]; Michał Kędzierski: *Dopełnienie bliższe i dalsze* [Jacek Dehnel: „Lala"]; Jarosław Wach: *Nagi król* [Michał Witkowski: „Fototapeta"] / **98**

Wokół dramatu
Grzegorz Kondrasiuk: *Bezsenność eseisty* [Jan Kott: „Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze"]; Jarosław Cymerman: *Trzy tomy Pintera* [Harold Pinter: „Dramaty"]; Grzegorz Kondrasiuk: *Na zachodzie ciemny las* [Andrzej Stasiuk: „Ciemny las"] / **119**

PLASTYKA
Lechosław Lameński: *Czy warto oglądać obrazy Mariusza Drzewińskiego?* / **127**
Wszystko, co jest formą, może podlegać deformacji. Rozmowa Moniki Skarżyńskiej ze Zdzisławem Beksińskim (część V) / **133**

BARDOWIE
Bogusław Wróblewski: *Stańczyk i Kubuś w jednym stali dziele. O twórczości Wojciecha Młynarskiego* / **142**

BEZ TYTUŁU
Leszek Mądzik: *Spacer* / **147**

MUZYKA
Ludwik Gawroński: *Koncerty rodziny Szymanowskich w Lublinie* / **148**

TEATR
Kazimierz Braun: *W starym teatrze nowy* / **155**

ROZMOWY
„Absolutna szczerość". Rozmowa Piotra Mareckiego i Doroty Niedziałkowskiej z Adamem Macedońskim o Stanisławie Czyczu / **176**

NOTY
Grzegorz Jacek Pelica: *„Terespol" w atmosferze „prostej wiary i wzruszenia"* / **188**

Noty o autorach / 194

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

WIDOCZKI Z MIASTECZKA

Starszy pan na rowerze

Mam go wciąż przed oczami, utrwalił się w mojej pamięci zawsze niemal w tej samej sytuacji: gdy powoli, jakby ostrożnie, jechał na rowerze, z reguły w identycznym mocno podniszczonym stroju, w nieodzownym baskijskim berecie, coraz bardziej zdeformowanym i wyszarzałym. Latem, w czas wakacji, wyposażał się w takie lub inne akcesoria malarskie; od kilku dziesięcioleci był nauczycielem rysunków w tutejszym liceum, ale – jak widać – nie całkiem zrezygnował ze swej własnej twórczości. Podobno przed pierwszą wojną światową ukończył z sukcesem jedną z rosyjskich akademii sztuk pięknych, niewykluczone, że petersburską. Nie tylko mnie trudno byłoby wyobrazić go sobie jako młodego człowieka. Patrzono na niego tak, jakby na świat przyszedł od razu w wieku zaawansowanym. Samotny, był uosobieniem starego kawalera, tak jakby zszedł z kart powieści Dickensa lub innego wielkiego klasyka XIX-wiecznej prozy. Kiedy czytałem „Kuzyna Ponsa" Balzaka, na jego wzór i podobieństwo wyobrażałem sobie tytułowego bohatera. Starszy pan dożył wieku sędziwego i przez dziesięciolecia należał do stałego ludzkiego pejzażu Miasteczka. Od jego odejścia w zaświaty minęło już sporo czasu, nie całkiem jednak został zapomniany. Jak słyszałem, jego imieniem nazwano jedną z uliczek. Zapewne jest tak mała, że nie udało mi się jej odnaleźć. Nie pomógł plan miasta.

Młodzieniec ze skrzypcami

Zafascynowałem się muzyką wcześnie, choć nie miałem z nią nigdy praktycznego kontaktu, nie czytam nut, moje ręce nie dotknęły żadnego instrumentu, od początku zatem mogłem jedynie słuchać. Przyciągało mnie jednak wszystko, co miało z nią jakikolwiek związek – i dlatego zapewne zapisał się w mojej świadomości trochę ode mnie starszy chłopiec, którego widywałem podążającego ze skrzypcami (zapewne na lekcje). Był uczniem innego liceum, nie znałem go wtedy – i nigdy nie dane mi było go poznać. Myślę, że nie został słynnym wirtuozem, z pewnością też nie grał w filharmonicznej orkiestrze, bo przecież bym go dostrzegł. Wielokrotnie zauważyłem go jednak wśród publiczności, już bez skrzypiec; pojawiał się zwłaszcza na koncertach, wypełnionych utworami rzadko wykonywanymi, trudnymi, nowoczesnymi, od których stronią zwykle wyposażeni w abonamenty słuchacze. Spostrzegłem, że w czasie przerw przebywa w towarzystwie muzyków, gdy ci mieli jeszcze w zwyczaju odwiedzanie sal koncertowych, muzyków, znanych mi z widzenia, bo ich zdjęcia ukazywały się w prasie, a niektórzy z nich szparkim krokiem podążali na filharmoniczną estradę, zapraszani gościnnym gestem przez dyrygenta, by pokłonić się publiczności w podzięce za oklaski. Dawny młodzieniec ze skrzypcami nigdy bodaj nie pojawił się w tego rodzaju sytuacji, a więc z pewnością nie stał się

kompozytorem, w każdym razie jednym z tych twórców, których dzieła się grywa. Od dawna go nie widziałem, nie wiem nawet, czy żyje. Pozostał dla mnie osobą tajemniczą i anonimową, a w istocie owym młodzieńcem z futerałem od skrzypiec w ręku, podążającym w nieznane miejsce, tak jakby czas mój i jego zatrzymał się na zawsze.

Młody ksiądz

Na jednej z bocznych ulic znajdował się duży internat (czy przytułek) dla dzieci głęboko upośledzonych umysłowo. Mieścił się za dość wysokim murem, a gmach, przylegający bezpośrednio do chodnika, też robił wrażenie niedostępnej twierdzy. Nie dziwię się, nie było powodu, by ktoś przypadkowy czy ciekawski podpatrywał smutny świat tych nieszczęsnych istot. Z rzadka tylko siostry wyprowadzały podopiecznych na zewnątrz, dbając o zachowanie porządku; nie było wątpliwości, że ten przygnębiający pochód kieruje się ku ośrodkowi zdrowia, mieszczącemu się za przejazdem, a więc względnie daleko. Czasem procesji tej towarzyszył młody ksiądz, z pewnością nieznany nie tylko mnie, ale też wielu obywatelom tych okolic, w tym osobom pobożnym, wierzącym i praktykującym. W dzielnicy popularny i lubiany był inny duchowny, dużo starszy, od dawna w niej pracujący; mówiono o nim po prostu Kanonik, bliższe określenia stały się zbyteczne. Dopiero po wielu latach dowiedziałem się z jakiegoś przypadkiem przeczytanego artykułu, że ów skromny ksiądz to późniejszy sławny poeta, jeden z nielicznych współczesnych liryków, którzy z ochotą są czytani także przez tę część publiczności, co po zbiory wierszy sięgać nie zwykła. Miałem okazję z nim rozmawiać, kiedy był już sędziwym człowiekiem, doskonale jednak pamiętał lata, w których pracował jako wikary w Miasteczku i to właśnie w tej jego najskromniejszej dzielnicy. Do jego obowiązków należała opieka nad prowadzonym przez siostry zakonne przytułkiem. Były to czasy, w których zaczynałem interesować się literaturą i słowo „poeta" nabierało dla mnie zabarwienia magicznego. Gdybym wiedział, że ów młody człowiek w sutannie pisze wiersze, z pewnością rzucałbym na niego zaciekawione spojrzenie.

Obrączka

Widywałem tego srodze doświadczonego przez los chłopaka na Czarnej Drodze, gdy w pośpiechu szedłem na stację, by zdążyć na pociąg. Kulał, chodził tak, jakby „nie mógł iść inaczej, jak tylko w podskokach", robił wielkie susy, czego nie można było nie zauważyć. Był niski i mocno przygarbiony, miał nieproporcjonalnie długie, nie przystające do reszty ciała ręce, a twarz jego była dziwacznie wykrzywiona, jakby wzorowana na maszkaronach z takiego lub innego architektonicznego zabytku. Kiedy go mijałem, starałem się na niego nie patrzeć, by nie pomyślał, że oglądam go, jakby był jakimś dziwem natury. Wydawał mi się uosobieniem nieszczęścia. Od pewnego momentu wszakże zaobserwowałem zmianę. Towarzyszyła mu dziewczyna, będąca dla niego z pewnością kimś więcej niż przypadkiem spotykaną znajomą lub koleżanką. Z pozoru wszystko pozostało takie, jak było, nadal chodził, robiąc owe dziwne podskoki, na nic innego nie pozwalała fizyczna kondycja, ale na jego zniekształconej, opanowanej przez wieczny grymas twarzy zaczął się pojawiać zarys uśmiechu. A pewnego razu wydał mi się człowiekiem szczęśliwym. Szedł z ową dziewczyną, która – nie mogłem mieć wątpliwości – nie była przygodną znajomą. Wkrótce przekonałem się, że została jego żoną. Zauważyłem, że tak wyciąga on swoją długą

rękę, by pokazać przechodzącym lśniącą na palcu obrączkę. Zrozumiałem ten gest, który mógłby się wydawać osobliwy. W ten sposób nie tyle nawet komunikował, ile krzyczał: patrzcie, niczym się od was nie różnię, jestem żonaty, mam rodzinę… Wszystko jest w porządku!

„Pydyrasta"

Tym jakże skromnym obnośnym handlem trudniły się zwłaszcza starsze kobiety. Skupowały na okolicznych wsiach różnego rodzaju wiktuały i roznosiły je po domach. Na brak klientów narzekać nie mogły, tym bardziej że sklepy spożywcze coraz częściej świeciły pustkami. Tak zwana baba z cielęciną była nie tylko chętnie widziana, stała się jednym z symboli coraz chudszej codzienności. Kobieta, którą wspominam, nie handlowała jednak cielęciną, w ogóle nie zajmowała się mięsem, jej domeną był nabiał, przychodziła z jajkami, białym serem… Była rozmowna, lubiła opowiadać, a przede wszystkim narzekać na swe marne życie. Pewnego razu żaliła się w ogromnie emocjonalnym tonie, że z młodszej córki ma tylko jednego wnuka i nie będzie miała więcej, bo jej zięć nie chce mieć z żoną nic wspólnego. I po chwili dodała: to „pydyrasta", co po pracy włóczy się po ulicach z jakimiś strasznymi chłopami. Słowo „pydyrasta" powtórzyła kilkakrotnie, tak jakby mu się dziwiła, ale też nim upajała. A może zastanowiło ją, że w ogóle potrafi wypowiedzieć ten osobliwie brzmiący obcy wyraz?

Aktywista

O istnieniu tego osobnika przypomniałem sobie w roku 1968, gdy w najlepsze trwały marcowe kampanie. Kiedyś po prostu go się bałem i wszelkimi sposobami starałem się unikać, każde zetknięcie niosło w sobie jakąś groźbę, a przynajmniej łączyło się z przykrością, choć do bicia nigdy się zabrał. Wyzywał mnie od parchów, krzyczał: Żydziak, Żydziak… Działo się to w pierwszych latach powojennych, nie wyzwoliłem się jeszcze z okupacyjnych lęków, takie wyzywania-piętnowania budziły we mnie szczególną grozę. Potem już mnie nie zaczepiał, może ktoś mu wytłumaczył, że to niestosowne, a może choć trochę dojrzał i taki proceder przestał go bawić. W pewnym momencie dostrzegłem, że paraduje w czerwonym krawacie – i to nie tylko w dni uroczyste, w których noszenia tak zwanego stroju organizacyjnego wymagano, ale chyba codziennie; w ten sposób manifestował swój ideologiczny wybór. Kiedyś do mnie doszło, że stał się jednym z najbardziej fanatycznych młodzieżowych działaczy partyjnych w Miasteczku, odznaczał się gorliwością i bezwzględnością, był niedoścignionym w zwalczaniu wrogów socjalizmu i w sławieniu nadludzkiego geniuszu chorążego pokoju i przywódcy światowego obozu pokoju i postępu. Nie jestem świadom, jak potoczyły się jego losy i czy zrobił karierę, nie wiem nawet, jak się nazywał, dla mnie pozostał anonimowym prześladowcą. Przypomniałem sobie o nim właśnie w roku 1968, bo to wtedy tradycyjna, archetypiczna wręcz nienawiść do tych, których uważa się za obcych, w sposób tak łatwo dostrzegalny nałożyła się na ideologię komunistyczną, powstała spójna całość. W moim odczuciu ten facet, zapamiętany z lat powojennej wczesnej młodości, stać by się mógł symbolem tego dość jednak niespodziewanego zespolenia.

Kukułka

Historii tej nie znałem, gdy opowiadałem o tym, co działo się na naszej ulicy w moich czasach szkolnych; z pewnością wydarzyło się to na tym jej

odcinku, który znajdował się poza bezpośrednim zasięgiem moich obserwacji. Przywołał ją pan Witold S., brat mojego kolegi Zbigniewa jeszcze ze szkoły podstawowej. Skontaktował się on ze mną po przeczytaniu książki o Miasteczku. Po naszej ulicy kręcił się pewien mężczyzna w średnim wieku, który po wypitce zwyczaj miał osobliwy. W zasadzie nie wadził nikomu, nie wywoływał awantur, agresja była mu nieznana, przeciwnie, był lubiany, bo zwłaszcza młodszej publice zapewniał zabawę. Wdrapywał się na słupy lub drzewa i naśladował kukułkę, robił to podobno całkiem udatnie. Znudziła mu się ludzka kondycja, chciał przemienić się w ptaka! Do pewnego momentu wszystko mu się udawało, sprawnie wdrapywał się na wysokości i z łatwością po wykonaniu swej kukułczej arii zsuwał na bruk uliczny. Ale dobra passa się skończyła. Pewnego razu zaszedł zapewne zbyt wysoko, alkohol zaś szumiał w głowie intensywniej niż zwykle, tak że zrobił niefortunny ruch i spadł tak nieszczęśliwie, że natychmiast życie zakończył. Nie trzeba było długo czekać aż narosło zbiegowisko.

U Kazi

Przez pewien czas główną osobą w tym spółdzielczym sklepie była jej siostra, panna Kazia pełniła rolę pomocnicy. Tę wysoką i tęgą kobietę spotkało wielkie nieszczęście: zapadła na tajemniczą chorobę, zaczęła puchnąć, tak że wyglądała przerażająco. Nie była już w stanie pracować – i wkrótce zmarła. Panna Kazia objęła funkcję po siostrze, stała się pierwszą ekspedientką, a może nawet kierowniczką sklepu i po roku czy dwóch poślubiła swego owdowiałego szwagra. Wiadomość o tym szybko rozniosła się po najbliższej okolicy, słowo „panna" znikło, zostało już tylko samo imię. Kazia jako sprzedawczyni w coraz bardziej ubogo zaopatrzonym sklepie zdobyła sobie popularność, nie dlatego tylko, że była szybka i sprawna, a także uprzejma, co w tamtych czasach handlu „uspołecznionego" reguły nie stanowiło. Z tej przede wszystkim racji, że umiała nawiązać kontakt z klientami, do nich zagadać, a także zręcznie odpowiedzieć na zaczepki czy niestosowne uwagi. Była ceniona i lubiana, postać jej z tym sklepem identyfikowano tak, jakby nikt inny w nim nie pracował, kupowało się różne wiktuały właśnie „u Kazi". Kiedy nawet małe dziecko dostawało od matki polecenie: skocz do Kazi, kup kilo soli, doskonale wiedziało, gdzie ma się udać.

Bóżnica

Tak właśnie o tej świątyni w Miasteczku mówiono, raczej nie używano słowa „synagoga". Tym też wyrazem określa się ją w czasach, w których od dawna nie istnieje i wie się o niej to jedynie, że była. Nie potrafię wyjaśnić tego zwyczaju językowego, tłumaczy się on może tym, że była stosunkowo nowa i niewielka, dostosowana do potrzeb społeczności małej i chyba dość szybko się laicyzującej. A gdzie się znajdowała? Nie wiem, została doszczętnie zapomniana, ślad po niej nie pozostał. Z pewnością nie była zabytkiem, w przeciwieństwie do kilku ocalałych na polskich ziemiach synagog, w których dzisiaj mieszczą się biblioteki, muzea, kina, ale także pływalnie (jak w jednym z wielkich polskich miast) bądź sale do gry w bilard i w ping-ponga. Coś może o tej wymazanej z powierzchni ziemi budowli powiedzieć są w stanie historycy Miasteczka, ale też pewności nie mam. Pomyślałem o tym pogrążeniu budynku w niepamięci, kiedy wędrowałem po dobrze mi znanych ulicach. Zastanowiło mnie, czy moi dziadkowie pokonywać musieli dużą odległość, gdy chcieli uczestniczyć w nabożeństwie.

Puste miejsce

Pozostało po nim puste miejsce, nie tylko w sensie dosłownym. Zaprojektowany został w latach międzywojennych przez parę wybitnych awangardowych architektów, w stanie surowym zdążono go ukończyć tuż przed wybuchem wojny. Po kilkudziesięciu latach, na początku XXI wieku, uznano, że jest nieużyteczny – i go zburzono. Trudno mi było uwierzyć, że taką decyzję ktoś mógł podjąć, a przekonałem się, że stała się ciałem, gdy ujrzałem puste miejsce. Budynek ten nazywano potocznie zet-zet-ka od skrótu Związku Zawodowego Kolejarzy, który go wystawił. Odegrał ważną rolę w dziejach Miasteczka, to w nim odbywały się najróżniejsze imprezy kulturalne, to w nim występowali wybitni artyści. W żywej pamięci zachowałem koncerty szkolne (byłem ich pilnym i chętnym słuchaczem), przypominam sobie, z jakim przejęciem oglądałem wyświetlany w tej sali słynny film Vittorio de Sici *Złodzieje rowerów*. Pomyślałem, zniszczono gmach, który powstał ze społecznej inicjatywy i tak wiele w nim się działo. Nasunęło mi się pytanie: czy gdyby mieściła się w nim sala parafialna, spotkałby go los tak okrutny? Ale też przyszła do głowy smutna konstatacja: każdy przełom polityczny powoduje świadome niszczenie tych obiektów, które nie mieszczą się w aprobowanej w danym czasie tradycji. A przecież dom, zbudowany według projektu sporządzonego przez małżeństwo architektów, których nazwisko odnotowywane jest w encyklopediach, mógł być traktowany jako cenny zabytek. Puste miejsca bywają zwykle świadectwami nieroztropności, a niekiedy barbarzyństwa.

Narożny dom

Wzniesiony w okresie międzywojennym u zbiegu dwu niewielkich ulic, odchodzących od pryncypalnej w naszym kwartale Trzeciego Maja, był chyba największym, a niewątpliwie najbardziej nowoczesnym budynkiem mieszkalnym w tej dzielnicy Miasteczka. Zaważyło to na jego losach. Już na samym początku okupacji Niemcy wysiedlili mieszkańców, by się w nim zainstalować, ale też po zakończeniu wojny nie udało się im od razu wrócić, bo zarekwirowali go bodaj na dwa lata Rosjanie. Dom stoi do dzisiaj i jest – jak można sądzić, gdy się koło niego przechodzi – w całkiem dobrym stanie. Nie znam jego dalszych dziejów, mam nadzieję, że nie były już tak dramatyczne, znam jednak pewną związaną z nim romansową historię, która zdobyła trwałą pozycję wśród miasteczkowych plotek. Otóż dom ten miał wystawić pewien architekt dla swej ukochanej jako wyraz czci i oddania; pozostał jej wierny przez długie lata, nie mógł wszakże dzielić z nią życia z powodów rodzinnych, była bowiem młodszą siostrą jego żony (miał z nią sporą gromadkę dzieci). Była to dwupiętrowa czynszówka, w ten sposób chciał zapewne zabezpieczyć kobietę, która nigdy za mąż nie wyszła i nie miała – jak powiadano – żadnego zawodu. Nie wiem, czy ten pomysł przyniósł rezultaty, żywot kamieniczniczki nie był w Polsce Ludowej łatwy, posiadanie domu nie wiązało się z dochodami. Te ważne skądinąd realia nie zachwiały jednak legendą: panna Lidia W. dostała duży, dobrze się prezentujący dom w miłosnym darze.

Smak ciastek z czasów dzieciństwa

Kiedyś pewna starsza pani, której przyszło większość życia spędzić na emigracji, powiedziała mi, że lubi tylko takie ciastka, jakie jej przypominają te jedzone w czasie dzieciństwa i jedynie one jej smakują. Opinię tę

zapamiętałem, wydała mi się trafna. Po jej usłyszeniu od razu pomyślałem o słodyczach wytwarzanych w Miasteczku. Nie było w nim, w każdym razie w tamtej zamierzchłej epoce, osobnej cukierni, nie miało ono swojego Bliklego lub swojego Gajewskiego (kto jeszcze pamięta o tej sławnej przed wojną warszawskiej firmie?) choćby na skromną prowincjonalną miarę. Ciastka kupowało się w małych wciąż jeszcze prywatnych sklepikach, których część nosiła miano owocarni. Ich wypiekiem trudniły się na ogół kobiety nie będące właścicielkami piekarni, amatorki; czyniły to we własnych kuchniach i ze zrozumiałych względów na nader niewielką skalę. Zapamiętałem jedną z nich, tę, którą często widywało się na naszej ulicy. Tęga, niskiego wzrostu, wnosiła do owych sklepików zapewne jeszcze ciepłe pączki; leżały precyzyjnie ułożone na dużej blasze, tej, na której znalazły się w piekarniku. A jaki miały smak, nie pamiętam, przypuszczam, że nie należały do arcydzieł gatunku. Miały jednak tę niekwestionowaną zaletę, że były. Prawdziwym rarytasem stawały się jednak ciastka przywożone z Warszawy, to był znak dany z wielkiego świata.

Pańska skórka

Przeszłość przypominają nie tylko ciastka wytworne i smakowite, z powodzeniem podawane w salonach. Potencjalnie każdy wyrób stać się może magdalenką. Wróciłem myślą do tej sprawy niedawno, kiedy w okresie zadusznym przed bramą jednego ze stołecznych cmentarzy ujrzałem dwie stare kobiety, sprzedające przysmak zwany pańską skórką. Przez lata nie pamiętałem o jego istnieniu, a jeśliby ktoś mnie o niego zapytał, ani chybi powiedziałbym, że przepadł w pomrokach dziejów, przekonany, że sztuka jego sporządzania została zaprzepaszczona i nie ma do niej powrotu. Widok kobiet handlujących tą słodką masą, zabawnie się nazywającą, białą bądź na różowo zabarwioną, podzieloną na równe części i owiniętą w papier, wywołał obraz sprzed dziesięcioleci. W Miasteczku przed szkołami pańską skórkę sprzedawały spieszącym na lekcje lub wracającym do domu uczniom stare kobiety, można byłoby sądzić, że te same, które uplasowały się w dnie szczególnego ruchu u wrót cmentarza, gdyby nie minęło kilka dziesięcioleci. W samej rzeczy zapewne jednak nic się nie zmieniło. Tak pomyślałem, nie miałem jednak ani ochoty, ani odwagi, by kupić ten groszowy smakołyk i od nowa zaznać jego całkiem już zapomnianych uroków. Niech pańska skórka pozostanie jednym ze znaków tamtych odległych i jakże skromnych czasów!

sierpień – wrzesień 2006

Michał Głowiński

URSZULA GORZELAK

Czy Bruno Schulz był masochistą?

Odcienie kobiecości w *Xiędze bałwochwalczej*

Bruno Schulz nie jest artystą, którego twórczość łatwo poddaje się „zdemaskowaniu". Zresztą, jak sam twierdzi: *zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła*[1]. W przypadku twórcy tak samorodnego nie możemy być pewni odkrycia źródeł artystycznych pomysłów. Nie ma jednego ani dwóch, ani nawet trzech kluczy do jego twórczości, co bynajmniej nie upoważnia interpretatorów jego dorobku do posługiwania się masochistycznym wytrychem.

Jerzy Jarzębski w monografii poświęconej Schulzowi przytacza dwie niejako przeciwstawne etykietki, jakimi opatrywany był Schulz, zarówno przez krytykę, jak i przyjaciół (?), a mianowicie: masochista i mizogin[2].

Do powstania pierwszej przyczyniły się czytane wówczas pisma Leopolda von Sacher-Masocha, w szczególności należąca już do klasyki „prozy masochistycznej" – *Wenus w futrze*. Książka ta, z całą pewnością Schulzowi znana, wprowadziła bohatera, którego w *Psychopatii Sexualis* Ryszard von Krafft-Ebing określił mianem masochisty. Jednak nazwa zachowań seksualnych opartych na samoponiżaniu utworzona została od nazwiska autora tej autobiograficznej powieści – von Sacher-Masocha.

Inicjatorem wątku masochistycznego w twórczości autora *Xięgi bałwochwalczej* był w głównej mierze Witkacy, który w artykule poświęconym m.in. grafikom z tego cyklu napisał, że specjalnością Schulza jest „sadyzm kobiecy połączony z męskim masochizmem"[3].

Po wojnie opinię tę utrwalał Artur Sandauer, który wykorzystując rozmaite aspekty masochizmu zbudował krytyczny wywód na temat twórczości Schulza, nie szczędząc przy tym osoby samego pisarza, używając niekiedy określeń co najmniej niezręcznych („nieśmiały człowieczek"). Niemniej jednak *Rzeczywistość zdegradowana*, jedna z pierwszych prac poświęconych Schulzowi, mimo drobnych ułomności stanowi cenne świadectwo ducha ówczesnej epoki, która wykreowała obraz kobiety-wampa. W tym także czasie miało miejsce odkrycie nowego typu erotyki, co być może uczyniło Sandauera niewrażliwym na inne aspekty twórczości Schulza, przesłonięte etykietką wszechobecnego masochizmu.

Z kolei Jerzy Ficowski do tego modelu seksualności przypisanego Schulzowi dodaje fetyszyzm, jako argument przytacza fragment listu przyjaciela pisarza Izydora Friedmana (vel Tadeusza Lubowieckiego) „zwierzającego starą tajemnicę":

Bruno miał do mnie bezgraniczne zaufanie i (...) pozwolił mi nieco wglądnąć w swoje życie prywatne. (...) Był zdeklarowanym fetyszystą. (...) Jego

[1] B. Schulz: *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza* (w:) tenże, *Szkice krytyczne*. Oprac. M. Kitowska-Łysiak. Wyd. UMCS, Lublin 2000, s. 19.

[2] Niektórzy egzegeci przypisali Schulzowi mizoginistyczne skłonności, odnajdując w jego prozie realizację ówczesnej myśli filozoficznej, m.in. Ottona Weiningera, Nietzschego czy Schopenhauera.

[3] Zob.: S. I. Witkiewicz: *Wywiad z Brunonem Schulzem* (w:) B. Schulz: *Opowiadania, eseje, listy*. Wybór, układ, posłowie W. Bolecki. Świat Książki, Warszawa 2000, s. 378.

fetyszyzm polegał na tym, że uwielbiał piękne, długie nogi – koniecznie ubrane w czarne pończochy jedwabne. Całowanie takich nóg było dlań – jak mi to niejednokrotnie opowiadał – największą rozkoszą[4].

Czyżby pan Izydor Friedman nie lubił pięknych, długich nóg kobiecych odzianych w jedwabne pończochy? Oczywiście, że nie! Jak każdy mężczyzna zachwycał się koślawymi, ozdobionymi śliwkami żylaków – koniecznie obleczonymi w seksowne, wełniane rajtuzy!

Dziwne, że Jerzy Ficowski otoczył nimbem tajemnicy i skandalu tak oczywisty fakt: **Bruno Schulz był mężczyzną**.

Być może zaważyła tu skłonność Ficowskiego do momentami zbyt drobiazgowego biografizmu, który w tym przypadku, mimo starań autora *Regionów wielkiej herezji* nie *stanowi dowodu istnienia najbardziej osobistych, głębokich źródeł, z których brały początek niektóre istotne motywy twórczości Schulza*[5].

Dlatego warto przyjrzeć się na nowo pracom plastycznym Schulza, a w szczególności cyklowi grafik składających się na *Xięgę bałwochwalczą* (1920-1922), które za sprawą powierzchownej interpretacji przyczyniły się do powstania krzywdzących i niekiedy ośmieszających opinii na temat seksualności ich autora.

Schulz był jedynym znanym w Polsce grafikiem stosującym metodę określaną jako cliché-verre, a wynalezioną w XIX wieku przez Camille'a Corota. W liście do Zenona Waśniewskiego, redaktora chełmskiej „Kameny", pisał:

Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. cliché-verre – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny, pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywowy, przeświecający rysunek traktuje się jako negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotograficznej na papierze światłoczułym, wywołuje i utrwala, po czym zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także[6], ale efekt zaskakujący – możemy dodać.

Witkacy – jak już wspomniałam – inicjator wątku masochistycznego w twórczości Schulza, nazwał cykl grafik składających się na *Xięgę* „poematami okrucieństwa nóg", bo u Schulza środkiem gnębienia mężczyzn przez kobiety jest noga, *ta najstraszliwsza, prócz twarzy i pewnych innych rzeczy, część kobiecego ciała. Nogami dręczą, depczą, doprowadzają do ponurego, bezsilnego szału (...) skarlałych, spokorniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz – mężczyzn – pokrak*[7].

Autor *Nienasycenia*, oczarowany i pełen podziwu dla twórczości Schulza, uznał nawet niektóre z jego kompozycji za bliskie ideałowi Czystej Formy.

Ponadto włączył Schulza w poczet demonologów, gdzie miejsce twórcy kierunku wyznaczył Goi, zaznaczając, że „chodzi o treść, o podkład rzeczywistościowy, o pretekst dla Czystej Formy", bo zaczątki demonizmu dostrzegł już w dziełach wcześniejszych mistrzów, niejako w nim nie wyspecjalizowanych, na przykład Cranacha, Dürera, Grünewalda, malujących *z dziwną pewnością, rozkoszą wyuzdania tematy bardziej piekielne niż niebiańskie*.

Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.) – tłumaczy Witkacy – *tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszyst-*

[4] J. Ficowski: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Pogranicze, Sejny 2002, s. 113.
[5] Ibidem, s. 113.
[6] Cyt. za: M. Kitowska-Łysiak: *Bruno Schulz – „Xięga Bałwochwalcza" wizja – forma – analogie* (w:) *Bruno Schulz 1892–1942. In memoriam*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak. FiS, Lublin 1992, s. 133.
[7] S. I. Witkiewicz: op. cit., s. 378. O fetyszystycznym znaczeniu kobiecych stóp występujących m.in. w twórczości Baudelaire'a, Flauberta, Barresa pisał Mario Praz (por.: M. Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. K. Żaboklicki. PIW, Warszawa 1974, przyp. 61, ss. 460-461).

kiego dookoła), na której dopiero przez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości[8].

Krystyna Kulig-Janarek odwołując się do symboliki karłów, które w dawnych przedstawieniach uosabiały ciemne, irracjonalne siły, a ich rola sprowadzała się do pozycji błaznów na dworach, stwierdza, że masochizm można odczytywać jako tendencję do pomniejszania, samozatracania siebie. Znalazło to, według niej, dosłowne odzwierciedlenie w grafikach Schulza, w których mężczyźni nierzadko ukazywani są jako karły należące do orszaku władczych kobiet. Zdaniem Janarek, te mitologizowane kobiety przywodzą na myśl Wielkie Boginie Eliadego, które w jego interpretacji były źródłem zarówno życia, jak i śmierci. Sugerowały to również sposoby ich przedstawienia – były piękne i zimne...

Tak jak Wanda von Dunajew – bohaterka *Wenus w futrze* Leopolda von Sacher-Masocha, która spoczywa na otomanie *wsparta na lewym ramieniu, w ciemnym futrze na obnażonym ciele; prawa jej ręka igra z biczem, obnażona zaś jej noga wspiera się niedbale na mężczyźnie, który leżał u jej stóp jak niewolnik, jak pies, który rozmarzonym, płonącym wzrokiem męczennika ku niej w górę spoglądał*[9].

W tym fragmencie powieści Masocha, zacytowanym przez autorkę w pracy: *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, odnajdujemy pozy, gesty, rekwizyty obecne także w wielu grafikach z *Xięgi bałwochwalczej*, a także rysunków Schulza nie wchodzących w jej skład.

Z kolei ja natrafiłam na fragment, mogący być dokładnym opisem sceny przedstawionej w grafice *Ławka*:

Jak oszołomiony ukląkłem przed nią i zanurzyłem twarz w fałdy jej jedwabnej, ażurowej sukni.

– Ależ Sewerynie, to nieprzyzwoicie – krzyknęła.

Nie zważając na to, chwyciłem jej drobną nóżkę i wycisnąłem na niej pocałunek[10].

Trudno stwierdzić czy to przypadkowa analogia, czy zabieg celowy, nawet wówczas, gdy mamy biograficzne potwierdzenie faktu, że Bruno Schulz znał tę powieść i zapytany przez swoich uczniów o *Xięgę bałwochwalczą* odparł nieco zmieszany, być może wymijająco, że jest ona zbiorem ilustracji do *Wenus w futrze*, która była wówczas książką poczytną i znaną.

Równie dobrze Schulzowska *Xięga* (1920-1922) mogłaby nawiązywać – stanowiąc malarską wersję – do *Zalotów z Pieśni kalekujących* (1920) Bolesława Leśmiana, który, jak twierdzi Jerzy Jarzębski, *należał do poetów najbardziej przez Schulza cenionych i bliskich mu zarówno przez podobieństwo poetyckiej wyobraźni, jak i przez zbieżność filozoficznej tradycji, do której obydwaj nawiązywali*[11].

Być może to Schulzowskie grafiki zainspirowały Leśmiana do napisania *Zalotów* lub miała miejsce obopólna inspiracja, bo dzieła powstawały niemalże w tym samym czasie... Niestety nie możemy tego ustalić na podstawie źródeł, bo jedyne – korespondencja twórców – nie zachowały się, podobnie zresztą jak ogromna część spuścizny po Schulzu. Pozostaje nam tylko własna refleksja, po przeczytaniu Leśmianowskich *Zalotów*, doskonale wpisujących się w klimat *Xięgi bałwochwalczej*:

W tym mój tryumf, że jestem niestrudzony klęczeń
Twej krasy! Kochajże mnie! Nuże do pieszczoty!
Potwór błaga cię o nią! Przyjm moje zaloty!

[8] Ibidem, s. 378.
[9] Cyt. za: K. Kulig-Janarek: *Erotyka – groteska – ironia – kreacja* (w:) *Bruno Schulz 1892-1942. In memoriam*, ed. cyt., s. 155. Motyw kobiety olbrzymki obecny był już u Baudelaire'a – zauważa autorka, dla którego, podobnie jak dla Schulza, „była ona przedmiotem pożądania, a jej ciało stanowiło niejako miejsce schronienia" (s. 157).
[10] L. von Sacher-Masoch: *Wenus w futrze*. Wyd. „Res Polona", Łódź 1989, s. 42.
[11] J. Jarzębski: *Schulz*. Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 120.

Wnijdź naga i bezwstydna w mej nędzy bezdomność
I tak pieść, by wargami pożreć mą ułomność!
(...)
Odsłoń czar w mej brzydocie! Znijdź z wyżyn do karła!
Bądź posłuszna mym dłoniom, jak ślepa lub zmarła!
Zdołam być nieodparty, jako grzech i zguba,
I potrafię wysiłkiem zmyślnego kadłuba
Zdobyć się na pieszczoty słodkie, jak czereśnie,
Których dotąd nikt nigdy nie oglądał we śnie![12]

Niektórzy interpretatorzy starali się usilnie sprzeciwiać Sandauerowskiej prośbie: *Czytajcie mniej i mniej się swymi lekturami popisujcie!*[13]

Autorką bardzo oczytaną jest z całą pewnością Małgorzata Kitowska-Łysiak, która znalazła niemalże wszystkie możliwe analogie *Xięgi bałwochwalczej*: od widmowego Golema – kobiety(?), pochodzącego z powieści o tym samym tytule, autorstwa Gustawa Meyerinka, poprzez symbol „opiekuńczych granic" domu Bachelarda i pokoju Freuda (w marzeniu sennym oznaczającego kobietę), po Boklinowskie nereidy i chimery Malczewskiego[14].

Kitowska wyróżniła ponadto w stworzonych przez Schulza wizerunkach kobiet trzy odmienne ujęcia: 1) podlotka; 2) osoby dojrzałej i w miarę łagodnej; 3) osoby dojrzałej, ale już demonicznej, „bestii", „potwora".

Nie wiem, co skłoniło autorkę do wyróżnienia faz życia bohaterek *Xsięgi*, którą otwiera... dojrzała kobieta. A nawet, gdyby pokusić się o zmianę kolejności poszczególnych grafik, to „fazowość" i tak byłaby ledwo zauważalna i poniekąd wymuszona.

Ten trójfazowy podział dostrzegł „oczyma Kitowskiej" Andrzej Sulikowski, opisując go w swojej pracy *Bruno Schulz i kobiety. O motywach nie tylko z „Xięgi Bałwochwalczej"* będącej w dużej mierze nawiązaniem do tekstu Łysiak zatytułowanego *Bruno Schulz – „Xięga Bałwochwalcza": wizja – forma – analogie*.

Ponadto na podstawie grafiki *Eunuchy i ogiery*, z precyzją godną Lwa Starowicza, Sulikowski zdiagnozował, że autor *Xięgi bałwochwalczej*, po pierwsze nie umiał sprostać zwykłym, biologicznym wymaganiom stawianym mężczyźnie w akcie seksualnym, po drugie obawiał się płciowego narządu kobiecego, „wystawiającego, by tak rzec, jego męskość na pośmiewisko".

I tu *dochodzimy do najbardziej osobistego, wstydliwego węzłowiska artysty* – pisze seksuolog Sulikowski – *do zjawiska znanego psychoanalitykom jako „vaginofobia", a które można by za Biblią nazwać „kompleksem Tobiasza"*[15].

Powróćmy jednak do symboliki kobiecej w pracach plastycznych Schulza. Temat ten podjęła wspominana Krystyna Kulig-Janarek w cytowanej wcześniej pracy, w której omawia m.in. zwierzęce symbole kobiece.

Pies, towarzyszący niekiedy Schulzowskim kobietom, nierzadko z głową mężczyzny (autoportret autora), symbolizuje Wielką Matkę i Boginię Księżyca i zaliczany jest do znaków żeńskich i seksualnych. Rysunek *Na spacerze* (ołówek) doskonale ilustruje paralelizm zachodzący pomiędzy mężczyzną a psem, naszkicowanym tu wyraźnie z ludzką głową. Wyniosła kobieta „wyprowadza" obydwu na spacer. W *Xiędze bałwochwalczej* pojawia się także człowiek–tygrys, istota według Junga należąca do Księżyca – znaku żeńskiego. Jego obecność podkreśla jeszcze raz władzę kobiety: pokazana przemiana (*Zaczarowane miasto II*; cliché-verre), wyrażająca rozbudzenie w mężczyźnie dzikiego zwierza, kontrastuje z jego pokorną rolą posłusznej kobiecie istoty – zauważa autorka.

Do symboli żeńskich należą także – według Freuda – kobiece kapelusze, zdobiące głowy Schulzowskich kobiet, oraz bielizna i pościel, często pokazywane w grafice. Na jednej z rycin (*Kobieta siedząca w pościeli i dwaj mężczyźni*, ołówek; *Zuzanna przy tualecie*, cliché-verre) widzimy przy posłaniu płaską miednicę z wodą, niekiedy w kształcie wielkiej muszli, która była atrybutem Wenus, jej „ołtarzem"[16].

Z kolei Jerzy Ficowski uważa, że fetyszystyczny kult, który w sztuce Schulza przybiera postać kultu sakralnego, najdobitniej wyrażony został w grafice zatytułowanej *Procesja*, w której uczestniczą główne Schulzowskie fetysze: czarne pończochy i damski pantofelek[17].

Także na tę grafikę zwrócił uwagę Serge Fauchereau, lecz nie za sprawą pantofelków i pończoch, ale nóg, „eksponujących w pełni dialektykę nagości i ubioru", kuszącą białą podwiązką. *Pozostawiona część garderoby podkreśla nagość podobnie jak u „Wenus" Tycjana, „Nagiej kobiety w pończochach" Delacroix i „Olimpii" Maneta*[18].

Do kanonu Schulzowskich fetyszy należy włączyć jeszcze księgę, rekwizyt świata męskiego – fetysz nacechowany patriarchalną symboliką. To za sprawą księgi wkraczamy w *inny klimat, w którym kompas uczuć działa na opak, a kierunki oznaczeń moralnych przesunęły się dziwnie*.

Tam drobnym kroczkiem wychodziła spętana trenem sukni niejaka Magda Wang i oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery. (Tu ruchem nóżki układała tren na ziemi.) W tym celu istnieją metody, ciągnęła przez zaciśnięte zęby, niezawodne metody, nad którymi nie chce się rozwodzić, odsyłając do swych pamiętników (...), w których złożyła rezultaty swych doświadczeń kolonialnych w dziedzinie tresury ludzi (ten wyraz z naciskiem i ironicznym błyskiem oczu). I rzecz dziwna, ta opieszale i bezceremonialnie mówiąca dama zdawała się być pewna aprobaty tych, o których z takim cynizmem mówiła, i wśród osobliwego zawrotu czuło się, że (...) jesteśmy tu w innym klimacie, w którym ***kompas uczuć działa na opak*** (podkreślenie – UG)[19].

Ten fragment pochodzący z opowiadania *Księga*, zdaje się być wskazówką interpretacyjną do prac plastycznych Schulza, w których bez trudu rozpoznajemy Magdę Wang w akwareli *Kobieta z pejczem i trzej nadzy mężczyźni*.

Także w liście otwartym do Witolda Gombrowicza Schulz pisze:

Czy chciałeś w chytrości swej zwabić mnie na te grząskie tereny pogranicza, tak dobrze Ci znane, gdzie ***busola naszych uczuć zaczyna wirować błędnie, bieguny oznaczeń moralnych wymieniają swe znaki w dziwnej ambiwalencji*** (podkreślenie – UG), *a nienawiść i miłość tracą swą jednoznaczność w wielkiej powszechnej konfuzji?*

i dalej:

Usiłujesz skompromitować nasze poczynania, stawiając nam przed oczy masywne cielsko doktorowej i solidaryzujesz się z jej tępym rechotem. Twierdzisz, że w jej osobie bronisz witalności, biologii przeciwko abstrakcji, przeciwko naszemu od życia oderwaniu. Jeżeli biologia, Witoldzie, to chyba jej siła bezwładności, jeżeli witalność, to chyba jej bierna ciężka masa[20].

---

[12] B. Leśmian: *Pieśni kalekujące. Zaloty*, (w:) tenże, *Poezje wybrane*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, ss. 95-96.
[13] Zob.: A Sandauer: *Mniej czytajcie!* (w:) tenże, *Pomniejsze pisma krytyczne. Pisma zebrane 4*. Czytelnik, Warszawa 1985, ss. 414-416. Mimo iż w przypadku autora *Sklepów cynamonowych* Sandauer niekiedy dopuszczał się interpretacyjnych nadużyć, to jego wezwanie zdaje się być szczególnie ważne przy analizie dokonań artystycznych, nie tylko Schulza.
[14] Zob.: M. Kitowska-Łysiak, op. cit., ss. 133-149.
[15] Zob.: A. Sulikowski: *Bruno Schulz. O motywach nie tylko z „Xięgi Bałwochwalczej"* (w:) *Bruno Schulz. 1882-1942. In memoriam*, op. cit., ss. 179-195.

[16] Zob.: K. Kulig-Janarek, op. cit., ss. 155-157.
[17] Zob.: J. Ficowski, op. cit., ss. 110-112.
[18] Zob.: S. Fauchereau: *Twórczość Brunona Schulza*. Tłum. A. Trznadel-Szczepanek. „Twórczość" 1979, nr 7-8, s. 162.
[19] B. Schulz: *Sanatorium Pod klepsydrą. Księga* (w:) tenże, *Opowiadania*, op. cit., s. III.
[20] Chodzi o doktorową z Wilczej i jej słowa: „Bruno Schulz – to albo chory zboczeniec, albo pozer." (B. Schulz: *Do Witolda Gombrowicza*, (w:) tenże, *Szkice krytyczne*, op. cit., ss. 14-16).

Te ostatnie słowa mogą być komentarzem do obrazów kobiecości „pozbawionej hamulców i chorobliwie wybujałej" obecnych w prozie Brunona Schulza. Ale list zawiera także sformułowania odnoszące się niemalże bezpośrednio do *Xięgi*, paralelnie korespondujące z kolejnymi grafikami wchodzącymi w jej skład, co możemy prześledzić w sporządzonym przeze mnie zestawieniu:

Mężczyzna podający koronę
(autoportret artysty)
Dedykacja, cliché-verre

„Posadźmy ją na tronie, panią
doktorową z Wilczej"
Święto bałwochwalców, cliché-verre

„(...) hosanna, hosanna, bijmy
pokłony"
Pielgrzymi, cliché-verre

„Niech wypina biały brzuch,
wzdymając się w pysze – pani
doktorowa z Wilczej, **idol wieczysty**,
meta wszystkich tęsknot naszych,
hosanna, hosanna..."
Undula odwieczny ideał, cliché-verre

Podczas gdy tak siedzi upojona, wystąpiwszy ze swych brzegów z błękitnymi ***oczyma, które nas przeoczają i nie widzą*** (podkreślenie – U.G.) *zanalizujmy jej twarz, zgruntujmy jej minę, zapuśćmy sondę na dno tego niezgłębionego oblicza*[21].

Twarze kobiet Schulza z wetkniętymi w nie „szklanymi" oczyma niczego nie wyrażają, są martwe i bezduszne, przepełnione narcystycznym samozadowoleniem, dla którego nie ma odpływu. W pracach plastycznych, tak jak i w prozie, nie dochodzi do spotkania płci. Kobiety siedzące przy jednym stole z mężczyznami „przeoczają" ich, nie ma między nimi autentycznego kontaktu, wspólnego obszaru emocjonalnego, bo ich światy się nie przenikają. Mimo że kobiece gesty mają prowokacyjny charakter, nie dają podstaw do snucia, że „coś się wydarzy", zostają w potencjale, zatrzymane w pół ruchu, niby przez tkwiący w nich mechanizm. Upodabniają się przez to do mechanicznych lalek, nieświadomie wykonujących swoje czynności, albo wystawowych manekinów zastygłych w pozie raz na zawsze nadanej, zajmujących istotne miejsce w późniejszej, literackiej twórczości Schulza. Autor *Sklepów cynamonowych* opisując wygląd zewnętrzny swoich bohaterek niemal zawsze podkreśla ich nieruchome oczy i rzęsy, a ze szczególnym wręcz upodobaniem mechaniczny chód.

[21] Ibidem, s. 16.

W tym chodzie bowiem zawarta jest idée fixe ich doskonałości, której nie zdołają zakłócić żadne mankamenty urody.

Marcel Mauss w książce *Sposoby posługiwania się ciałem* mówi nawet o teorii chodzenia, przytaczając na potwierdzenie własnych spostrzeżeń pracę Elsdona Besta, zawierającą interesujący dokument dotyczący sposobu chodzenia kobiet Maorysów (Nowa Zelandia):

Kobiety tubylcze przyjmują pewien „gait" (określenie ang. jest znakomite): polega on na silnym i jednocześnie luźnym kołysaniu biodrami (...). Matki tresują (autor używa słowa „drill") córki w tym sposobie chodzenia, który nazywa się „onioi". Słyszałem jak matki mówiły do córek (tłumaczę): „Dlaczego nie robisz onioi", kiedy jakaś dziewczynka to zaniedbywała. (...) Ciało bowiem jest pierwszym i najbardziej naturalnym narzędziem i zarazem środkiem technicznym człowieka[22] – dodaje Mauss.

Sztuczność przedstawień *Xięgi* w dużym stopniu wynika z trywialnej patetyczności tych gestów, co doskonale tłumaczy Bergson w eseju o komizmie:

Wystarczy tylko zapomnieć, co jest pełnym powagi przedmiotem jakiejś uroczystości lub ceremonii, by ich uczestnicy stali się w ruchach podobni do marionetek[23].

Stąd Schulzowską *Xięgę* możemy interpretować jako przewrotną demaskację mitu kobiety. Jak zauważyliśmy, nie brak w niej elementów groteskowych, konstruowanych na zasadzie sprzecznych znaczeń oraz kontrastu między znaczeniem dosłownym a treścią ukrytą. Schulz łudząc nas realizmem, często przedstawiał autentyczne postaci czy łatwo rozpoznawalne miejsca zanurzając je w fantastycznej scenerii. W rzeczywistości wabił nas „na grząskie tereny pogranicza, gdzie kompas uczuć działa na opak".

Na zakończenie warto poczynić kilka uwag dotyczących faktycznych związków Schulza z kobietami i jego do nich stosunku. Jako że niektórzy interpretatorzy (m.in. A. Sulikowski) zdali się zapomnieć o licentia poetica, utożsamiając sposób kreślenia postaci kobiecych zarówno w pracach plastycznych, jak i w prozie Brunona Schulza z jego autentyczną wobec nich postawą.

Najbliższe Schulzowi kobiety w żaden sposób nie przypominały przepełnionych „ekspansywną kobiecością" – i niczym ponadto – manekinów, a wręcz przeciwnie – były mądre, nieprzeciętne i piękne.

Taka była Debora Vogel, najwcześniejsza z muz – doktor filozofii (doktorat z estetyki Hegla), oryginalna pisarka i tłumaczka, autorka powieści *Akacje kwitną*. Dzięki długotrwałej i bogatej z nią korespondencji powstały *Sklepy cynamonowe*. Do ich wydania z kolei przyczyniła się Zofia Nałkowska, którą łączyły z Schulzem, prócz spraw literackich, nie tylko przyjacielskie stosunki.

Piękne listy otrzymywały od pisarza Anna Płockier – młoda malarka, obdarzona wielką wrażliwością, oraz Romana Halpern – oryginalnej urody modelka Witkacego, należąca do artystycznych kół warszawskiego towarzystwa. Schulz darzył szczególną atencją także lubliniankę – Kingę Czajkę (z domu Hebrik), profesor chemii mieszkającą przy ulicy Sowińskiego, która zachowała niezwykle ciepłe wspomnienia o pisarzu. W rozmowach z Dorą Kacnelson opowiadała o nim z ogromną czułością. Równie serdecznie pisze o Schulzu Maria Rey-Chazen (vel Chazin), pianistka, w liście do Jerzego Ficowskiego, określając znajomość z nim jako „intensywną, niezwykłą i długotrwałą przyjaźń". Nie możemy zapomnieć o Józefinie Szelińskiej –

[22] Por.: M. Mauss: *Sposoby posługiwania się ciałem*, cyt. za: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. A. Mencwela. Wyd. UW, Warszawa 1998, s. 186.
[23] H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Tłum. S. Cichowicz. Wyd. Literackie, Kraków 1977, s. 87.

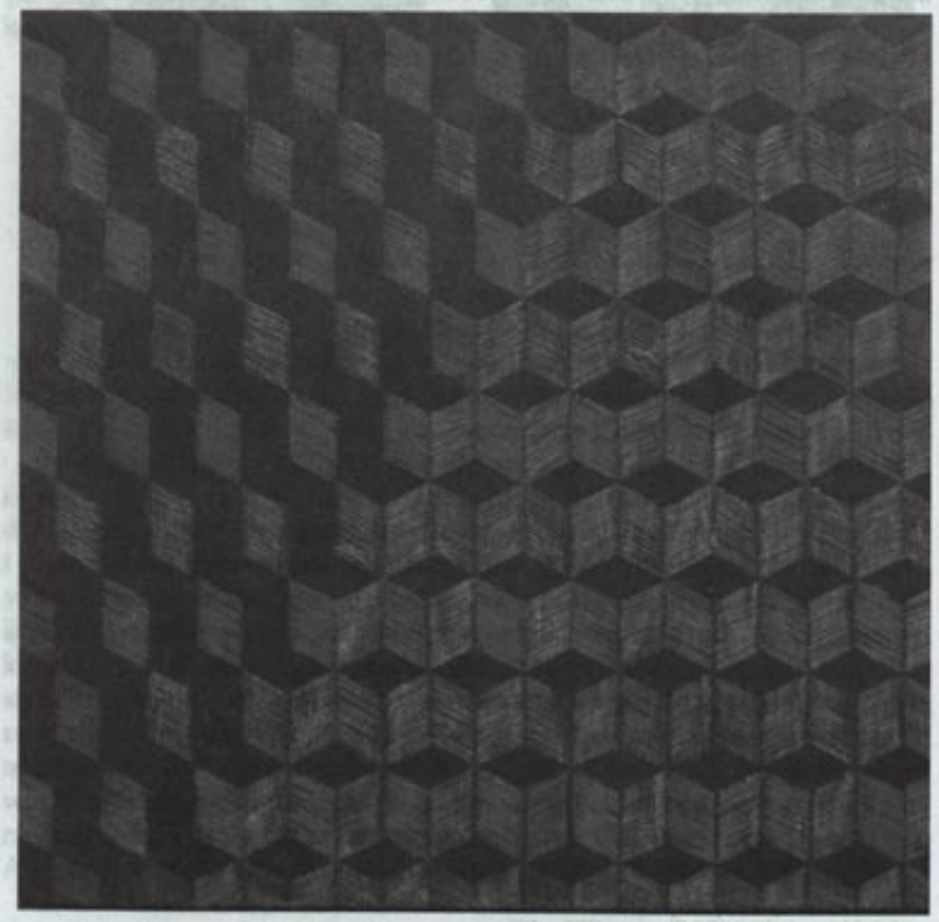
niedoszłej żonie pisarza, przez całe życie unikającej rozgłosu, autorce polskiego przekładu *Procesu* Kafki, do dziś błędnie sygnowanego nazwiskiem Schulza...

Jak widzimy, autor *Xięgi bałwochwalczej* miał wiele intensywnych związków z kobietami, przyjaźni–przyjaźni, przyjaźni–romansów, prawie małżeństw... Jego relacje z kobietami na poziomie duchowym i intelektualnym były zawsze relacjami równoprawnymi, nie ma w nich śladów masochistycznego uzależnienia.

Poza tym uważam za bezsensowne wikłanie twórczości tak wielkiego artysty jak Schulz w rozważania dotyczące preferencji seksualnych, mimo iż „świadkowie epoki", według Jerzego Ficowskiego, złożyli wiele wiarygodnych zeznań w tej sprawie[24]. Takie dywagacje, moim zdaniem przyczyniają się w głównej mierze do deprymowania osoby pisarza, ujmując przy tym wielkości jego sztuce. A *twórca* – jak pisze Jung – *nie jest w ogóle erotyczny, tylko w najwyższym stopniu rzeczowy, bezosobowy, a nawet nieludzki czy ponadludzki, ponieważ jako artysta jest swym dziełem, a nie człowiekiem*[25].

Urszula Gorzelak

[24] Zob. m.in. tekst Ireny Kejlin-Mitelman (w:) J. Ficowski: *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*. Wyd. Literackie, Kraków 19884, ss. 45-51.
[25] C. G. Jung: *Psychologia i literatura* (w:) *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Tłum. J. Prokopiuk. Czytelnik, Warszawa 1981, s. 421.



Mariusz Drzewiński: *Figury alternatywne*, olej na płótnie, 100 x 100 cm, 2007

MARTYNA FRANCZUK

Kalendarze z reprodukcjami obrazów Gauguina

Sortując je, obwąchuję kartki i rewiduję nieświeże litery.
Spodziewam się natknąć na trop mojej entelechii,
ale tu nie ma nic, oprócz znoszonych zapachów
i koniecznych prywatnych zapisków.

To na przykład zdanie przypomina mi linię życia:
trzeba w nim postawić akcent, bo inaczej życie
pojmę opacznie, a nie wiem nawet,
jak wygląda rysa chwili obecnej.

Nie obawiam się o czyste kartki,
chociaż nie mam dla nich sensownego zastępstwa.
Uważam pilniej, by zmieścić się między
brzmieniem a pauzą, rokiem a obiegiem Ziemi,
cieniem a cieniem, pamiętając przy tym,
że w dzieciństwie rok rzeczywiście trwa
od Gwiazdki do Gwiazdki, w młodości tyle co
wypalenie papierosa, a potem już nie dłużej niż
poszukiwania srebra w potoczystych rzekach włosów…

Nie podlegamy cyklom i jesteśmy dla siebie za szybcy.
Obrazy rejestrujemy (o ile dobrze pamiętam)
co jedną dwunastą sekundy. Dlatego nie dostrzeżemy,
dokąd odchodzimy, tak jak nie udało nam się spostrzec,
skąd przyszliśmy.

Diagnoza

Wysłałam duszę na wakacje,
żeby nie wyjadała po nocach
dziennych wydarzeń,
doraźnie odstąpiła miejsce w parafii
i przy okazji odetkał się odpływ
w szlachetnym żeliwie czyjegoś serca.

Ona ma teraz fakturę plaży,
kolor ciepła, stan skupienia cienia
i kształt oceanicznej pryzmy.
Proszę mi wierzyć, moja dusza
dobrze się bawi tam,
gdzie jej nie poznają
i nie biorą za swoją.
Nie jest potrzebna bardziej
niż kiedykolwiek,
nie śle widokówek,
nie kupuje regionalnych pamiątek.
Wyjaśnia sobie ważne sprawy,
w końcu – zrywa ze sobą.
A ja nie przestaję wypatrywać,
gdy wystukujecie na szybie
treść telegramu.

Kobiety portretowe

Nie są to już hieratyczne odzwierciedlenia Egipcjanek
ani żywe dzbany Rubensa. Kiedyś to okazywało się
nie takie proste – trzy wymiary streścić w dwóch.
Dziś bezzwłocznie rezygnuje się z szerokości.
Co więcej karygodne jest greckie siedem i pół głowy
na nogach tak białych i solidnych, że to aż rozsądne.
Natomiast sylwetce kategorycznie zakazuje się
dążenia ku przestrzeni wokół. Cera ma kolor światła
jego oczu, należy się jej więc zrozumiała doskonałość.
Artysta może śmiało poniechać dbałość
o jak najwierniejsze oddanie tekstury pieszczot wielbiciela.
Ja, gdybym była fotografem, zasugerowałabym może
zmianę oświetlenia, a i tak najpopularniejszy jest retusz.

Porozstawiane na okładkach w pozycji kulszowej,
warte są poświęcenia im kilku wyłącznych tomów.
W najgorszym wypadku – rozpraw napisanych przez nas,
może i słusznie nie zasługujących nawet
na uśmiech wszech czasów, mogący – nie nas jedne –
wywieść z abstrakcji.

Posthistoria

Nie wiem, kim wyjdę ze świata
i czy jeśli będę jeszcze kogoś kochać,
to będę kochać go już wyłącznie z nazwiska.

Życie to metamgnienie,
my mamy osobowości luster
– jesteśmy tym, co odzwierciedlamy,
a tunel do nieskończoności
dostrzeżemy tylko w drugich takich.
W starszych młodsi, w młodszych starsi.
Co i tak nie zmienia faktu,
że nie można w nas niczego zachować.
Pozostawieni na pastwę niejasności,
stajemy się owym chaosem,
ponoć sferycznym i wydrążonym
jak embrion kosmosu.

Pigmalionka

Kiedy szukam obręczy bezdechu,
nie poznaję mężczyzn, których nie ma.
Są mi potrzebni, chociaż podobni
do zdań posiadających tylko
swoją wielokrotność.
Przemilczam schemat ich legendy,
ustawiam poniżej dobra wyższego
i składam, bardziej przez próbę
niż przypadek, kwiat pocałunku.

Stworzeni przeze mnie z cienia włosa
stoją blisko siebie, ale jak proste równoległe,
a dialogi roztaczają jednym horyzontem głosu.
Wszyscy byli mi wierni – z gotowością pustki
rzucili się w piany rzeczywistości.
Incydentalnie pytają mnie w autobusach,
czy z bloku metafizycznego ścierwa
nadal rzeźbię nową kulturę.

Zasługi geometrii

Przez długi czas, idąc okręgiem,
czułam się asekurowana.
Godziłam się na to skwapliwie
w okresie ćwiczeń i prób.
A gdy przed pierwszym publicznym występem
poprosiłam, by akrobata nie szedł już za mną,
odpowiedział, że zawsze chodził
o okrąg wcześniej.

Martyna Franczuk

MAKSYMILIAN CZORNYJ

OJCOWIE

Do południa siedział na schodku przed dwupiętrową kamienicą, w której mieszkali. Była to stara francuska kamienica pokryta płatami łuszczącej się białej farby. Naprzeciw niej ciągnął się niski mur, za którym wzgórze opadało do morza. Wąska ulica pięła się w górę znikając za ostrym zakrętem. W dole przecinała szeroką, pełną ludzi aleję i schodziła jeszcze niżej wśród nadmorskich wzniesień pokrytych zdziczałymi drzewkami cytrynowymi.

Kamienice rzucały krótki cień pozwalający odetchnąć od piekielnego gorąca południa, a znad morza wiał delikatny, wilgotny wiaterek, który lekko muskał twarz chłopca. Powietrze pachniało morzem, przyrządzanymi rybami i fetorem rozkładającego się na ulicy łajna. Przez to zdawało się, że jest bardzo duszno, a kolejne porywy wiatru pozwalały zaczerpnąć jedynie odrobinę świeższego powietrza.

Chłopiec co chwila spoglądał w dół ulicy z nadzieją wsłuchując się w dalekie odgłosy kroków. Było już dobrze po południu, gdy wydało mu się, że ktoś schodzi ulicą, ale postać znikła za załamaniem kamienicy. Odczekał chwilę i usłyszał nierówne, szurające kroki, a po chwili tęgi trzydziestokilkuletni mężczyzna wyszedł zza rogu. Miał krótkie, czarne włosy i płaski nos. Obojętnie minął chłopca i skręcił w bramę kolejnej kamienicy. Na ulicy znowu zaległa cisza przerywana szumem rozbijających się o brzeg fal.

– Gdybym wierzył w Boga – pomyślał chłopiec – to mógłbym się teraz pomodlić.

Ale tata powiedział, że mogę nie wierzyć, że mogę robić, co tylko zechcę, skoro mama umarła. Powtarzał to bardzo często, szczególnie kiedy był zły i krzyczał, że wszystko mu jedno. Ale czy ja wierzę w Boga? Nie powinienem tu siedzieć bezczynnie i czekać, a może właśnie to jest tym, co powinienem? Dziadek kazał mi iść do domu, do tego domu. Nie, Dziadek nie każe, Dziadek mnie prosił jak młodego mężczyznę. Muszę, więc teraz tu siedzieć i czekać aż przyjdzie.

Chłopiec sięgnął po leżący przy schodku kamień i bezmyślnie przerzucał go sobie z ręki do ręki. Wreszcie uchwycił go mocniej i przydusił do ubitego piasku i ziemi. Nie zważając na opór ryl znany tylko sobie wzór i raz po raz nachylał się by poprawić kontury. Nie zwracał uwagi na zdrętwiałą i obolałą dłoń, lecz wciąż prowadził kamień półokrągłymi liniami. Pozwalało mu to niemal całkowicie zapomnieć o oczekiwaniu. Gdy wreszcie skończył, z zadowoleniem spojrzał na swoje dzieło i ostrożnie odłożył kamień. Rozwartą dłoń przeszył skurcz bólu i zdrętwienia, więc zacisnął ją ponownie przyciskając do piersi.

– Zaciskam pięści zupełnie jak prawdziwy bokser – uśmiechnął się w duchu – i tulę je do siebie jak tchórz. Muhammad Ali był prawdziwym bokserem. Dziadek też kiedyś był bokserem i ja nim będę. Tak, będę bokserem. To wspaniałe zajęcie. Miło jest coś postanowić.

W tym czasie słońce obniżyło się tuż ponad linię domów i cień przesunął się wzdłuż schodów, na których siedział chłopiec. Przez chwilę nie ruszał się pozwalając słońcu nagrzewać swoje czarne, rozwichrzone włosy, ale po chwili przesunął się głębiej w cień i spuścił głowę między kolana.

Miał już dosyć czekania i czuł się bardzo zmęczony. Przez chwilę pomyślał o odpoczynku wyobrażając sobie kąpiel w zimnym morzu i bezwiednie wsłuchał się w szum fal. Odpoczynek był czymś najgorszym, o czym mógł myśleć, gdyż zagłuszał naturalny niepokój i zmartwienie przysłaniając obraz Dziadka sennymi wizjami. W zmęczeniu zapomina się o bólu, jednak ten prawdziwy, najgłębszy ból ma to do siebie, że jest silniejszy od zmęczenia i każe zmysłom utrzymywać się na wierzchu jak plama oleju na wodzie. Niełatwo walczy się z takim bólem, gdyż przekonuje on człowieka, że jest najważniejszą częścią jego życia i że bez niego będzie już tylko zapomnienie, a nikt, kto ma choćby odrobinę uczuć, nie może na nie pozwolić.

Kiedy tak myślał, zdał sobie sprawę, że od śniadania nic nie jadł. Poczuł bardzo mocny głód i zrobiło mu się niedobrze. Od dłuższego czasu ze zdenerwowania bolał go brzuch, a teraz zdało mu się, że niepokój ściska też gardło. Zaczerpnął głęboko powietrza i wstał jeszcze raz spoglądając na wyryty wzór. Przedstawiał on dwie splecione ze sobą ryby z rozszczepionymi ogonami i bardzo okrągłymi pyskami. Miały płaskie oczy i długie, jakby energicznie rozdęte w wysiłku nozdrza. Chłopiec zatarł nogą głębokie kontury i w przypływie złości chciał wściekle splunąć, lecz zauważył, że w ustach ma zupełnie sucho i że bardzo chce mu się pić.

Głód i pragnienie nasiliły się w jednej chwili równocześnie podrażniając ściśnięte gardło. Było to bardzo nieprzyjemne uczucie i chłopiec pomyślał, że rozrywa jego pragnienia tak, jak mocną linią kamienia mógł rozerwać dwie splecione w uścisku ryby. W tym samym momencie przypomniały mu się dwa zakochane koty, które widzieli rano, lecz postanowił natychmiast o nich zapomnieć.

Bez namysłu otworzył duże, solidne drzwi i zanurzył się w chłodnym półmroku. Przez chwilę pozwalał promieniom słońca oświetlić wnętrze, a kiedy zaczął już wyraźnie rozróżniać przedmioty, cicho zamknął drzwi i wszedł po kilku murowanych stopniach. Odgarnął brudną, wygniecioną płachtę i wszedł do zacienionego pomieszczenia. Na środku ustawiony był okrągły, drewniany stolik z rozłożoną nieukończoną partią szachów, a w każdym rogu pokoju stał niski, pufiasty taboret. Naprzeciw wejścia było przysłonięte zasłoną okno, a po lewej drzwi prowadzące do dalszych pomieszczeń. Chłopiec podszedł do stolika i schylił się wyciągając dzbanek wody. Z niezadowoleniem zauważył, że jest prawie pusty i powoli przyłożył sobie zimny, szklany lejek do ust. Kiedy skończył pić, poczuł się trochę lepiej, a ściśnięte gardło wydawało się nieco bardziej rozluźnione.

– Kiedy Dziadek wróci – pomyślał – na pewno będzie chciał pić. Moim obowiązkiem jest, aby mógł się od razu napić. Wypiłem całą wodę, więc teraz muszę ją przynieść. W końcu jestem młodym, odpowiedzialnym mężczyzną. Tak, to mój obowiązek. Mieć czyste sumienie, Bóg tu nie ma żadnego znaczenia. Kiedyś zastanowię się, czy istnieje.

Chłopiec spojrzał, czy na stole nie ma żadnych pieniędzy, ale były tam tylko porozrzucane figury szachowe. Chwilę przyjrzał się ustawieniu na szachownicy i zdecydował, że wieczorem dokończą partię.

Przez moment chciał przesunąć kilka pionków, lecz gwałtownie rozmyślił się i poczuł głębokie zakłopotanie. Wtedy po raz pierwszy zastanowił

się, co tak naprawdę stałoby się, gdyby Dziadek umarł. Chłopiec przystanął starając się skupić uwagę na czymś innym, lecz złe myśli mają to do siebie, że najtrudniej jest się ich pozbyć i mimo usilnych starań pozostają w głowie. A była to bardzo smutna i bardzo nieprzyjemna myśl, dopuszczająca wiarę w życie po śmierci, lecz chłopiec nie chciał na razie o tym myśleć. Być może nigdy nie będzie chciał. Mocno chwycił pusty dzbanek, z całych sił zaciskając obolałą dłoń na szklanym uchu, po czym odsłonił wejściową przesłonę, zbiegł po schodach i wyszedł na zewnątrz.

Promienie popołudniowego słońca padały już na całą ulicę nie pozostawiając żadnego cienia i chłopiec zatrzymał się mrużąc oczy. Po chwili krążące wokół białe plamki znikły, co oznaczało, że wzrok na powrót przyzwyczaił się do mocnego światła. Myślał już o czymś zupełnie innym, czuł się bardzo odpowiedzialny i wydawało mu się, że jest znacznie starszy od beztroskiego dwunastoletniego chłopca, którym był jeszcze rano. Jednak szybko zrozumiał, że nic wyjątkowego na razie nie wydarzyło się i że z powrotem może być tym beztroskim chłopcem.

Kiedy zastanawiał się nad tym, szedł w dół ulicą i skręcił w boczny mały zaułek. Znajdowała się tam ręczna pompa otoczona wielką, brudną kałużą. Stał w niej do połowy zanurzony kosz zgniłych owoców, zapewne pozostawiony zeszłego dnia przez jakiś roztargnionych turystów. Krążyło nad nim mnóstwo małych muszek i chłopiec wściekłymi ruchami rąk starał się je odganiać. Wreszcie podszedł do pompy i nadstawił dzbanek, który napełnił kilkoma energicznymi pociągnięciami. Poczuł, jak woda z kałuży przesiąka przez buty, i ostrożnymi krokami, by nie zanurzyć całych stóp, wyszedł z powrotem na ulicę. Obtupał buty i zabił muszkę, która usilnie próbowała dostać się do jego ucha. Przeszkadzała mu nieprzyjemna lepka wilgoć butów, ale nic nie mógł na to poradzić.

Żałował, że nie jest jeszcze na tyle silny, by zamiast dzbanka móc nosić wielki plastikowy pojemnik, który każdego ranka uzupełniał wodą Dziadek. Zawsze starał się pomóc, widząc starcze zgarbione plecy i napięte, uwypuklone mięśnie grzbietu i ramion. Dziadek niechętnie godził się na tę współpracę i wciąż powtarzał, że to kiedyś uczyni go bezużytecznym. Mówił to z miłym, delikatnym uśmiechem, który podkreślał zmarszczki w kącikach jego ust. Właściwie z całego uśmiechu chłopiec zawsze najbardziej pamiętał te zabawne zmarszczki, przypominające korytarze rzek w atlasie twarzy.

– Zbierz się w sobie – mówił bezgłośnie – ty mały, niedojrzały chłopcze. Wiesz, że jesteś niedojrzały i że zachowujesz się głupio. Ale masz do tego prawo. Nie usprawiedliwiaj się! Jednak dobrze byłoby myśleć jak dorosły mężczyzna. Nie bać się, bo przecież mężczyźni nie boją się, prawda? Powinieneś zastanowić się, co powiedziałby Dziadek, ty mały, tchórzliwy dzieciaku. No nie, tak na pewno by nie powiedział. Ale mógłby użyć tych swoich dosadnych słów. Dziadek używa bardzo wymownych określeń. Zawsze mogłem go zrozumieć, zupełnie nie to co z ojcem. Z tatą – poprawił zatrzymując się przed drzwiami domu – ojciec brzmi surowo i nieswojo, ma negatywne, smutne zabarwienie. A więc nie to co z tatą, chociaż i z tym bywało różnie. Teraz on jest daleko i myśl o nim dobrze.

Z bramy obok wyszedł ten sam pulchny, czarnowłosy mężczyzna, który mijał go wcześniej. Tym razem spojrzał w stronę chłopca i uśmiechnął się. Przez moment sprawiał wrażenie jakby chciał coś powiedzieć, lecz swoim chybotliwym krokiem poszedł dalej.

– Dzień dobry panu – w myślach szepnął chłopiec i wydało mu się, że bardzo chce z kimś porozmawiać. – Dzień dobry...

Był bardzo dumny z dotrzymanego postanowienia i z zadowoleniem postawił wodę na stole w domu i wrócił z powrotem na schodek. Nie znalazł już nigdzie cienia, więc posiedział chwilę i zdecydował, że miło będzie przejść się nad morze. Jednak w tym samym momencie jego uwagę przykuła dwójka bardzo mocno opalonych, młodych ludzi. Byli oni oczywiście dużo starsi od niego, ale chłopiec w myślach nazwał ich „młodą parą" i z ciekawością im się przyglądał. Kobieta miała jasne blond włosy, mocno kontrastujące z ciemną opalenizną ciała. Poruszała się bardzo zgrabnie, co chwila wymieniając się z mężczyzną jakimiś uwagami. Był prawie równie ciemny jak ona, lecz brązowe, wypłowiałe od słońca włosy nie stwarzały tak uderzającego kontrastu i w odróżnieniu od kobiety wyglądał zupełnie przeciętnie.

Przechodząc obok chłopca, mężczyzna uśmiechnął się i kucnął, kładąc przy nim pięciodinarową monetę. Zrobił to z nieukrywaną ostrożnością, jakby obawiając się jego reakcji. Chłopiec siedział przez chwilę bez ruchu zbierając myśli. Wreszcie wstał i uniósł monetę podając ją mężczyźnie.

– Proszę – powiedział najmilszym głosem, na jaki mógł się zdobyć. – Nie potrzebuję pieniędzy, nie jestem żebrakiem. Czy pan mnie rozumie?

Kobieta wzruszyła opalonymi ramionami i roześmiała się głośno do swojego partnera. Mężczyzna z lekko zakłopotaną miną cofnął się i ruszył za nią nie patrząc nawet na chłopca. Z niesmakiem wyminęli rozkładające się na ulicy cuchnące łajno i poszli dalej. Nie byli stąd.

– Nie jestem żebrakiem – powtórzył chłopiec. – Nie potrzebuję tych pieniędzy.

W ułamku sekundy zdecydował się nie iść za parą turystów i bez słowa odprowadził ich spojrzeniem, dopóki nie znikli za zakrętem na dole ulicy.

– Nie jestem żebrakiem – zawzięcie powtórzył w myślach. – Mam dom, mam rodzinę, więc chyba nie jestem żebrakiem. Jak mogłem pozwolić im zostawić te pieniądze. Powinni widzieć, jak wyrzucam je gdzieś daleko, co pokazałoby, że wcale ich nie potrzebuję. Chociaż mógłbym ich potrzebować. Ale jeszcze nie teraz, jeszcze nie.

Słońce zeszło już nisko nad horyzont i niebo nabrało zupełnie nowych barw. Jednolity blady błękit przemienił się w mieniący fioletowo-czerwonymi pasami bezkres.

Biały mur mocno odcinał się od nieba rzucając nierówny cień. Rosnące w dole drzewa cytrynowe wydawały się być przysłonięte brudnoszarą zasłoną. Promienie słońca nie były już tak dokuczliwe i coraz wyraźniej czuć było wieczorny wiaterek, niosący powiew świeżości i ochłodzenie.

Chłopiec poczuł się bardzo smutny i bardzo samotny. Zawsze gdy coś było nie tak, najintensywniej dawało o sobie znać wieczorem. Wszystkie zagłuszane zmartwienia i niepokoje powracały ze zdwojoną siłą. Chłopcu zebrało się na płacz, lecz powstrzymał się i jeszcze raz z nadzieją spojrzał w dół ulicy. Była całkowicie pusta, jedynie aleja poniżej stanowiła ostatnie skupisko życia.

– Nikt nie zapuszcza się w wąskie uliczki – szepnął do siebie chłopiec. – Czemu pani tutaj nie skręci? – zapytał bezgłośnie, kiedy aleją przemknął ledwie widoczny zarys kobiecej sylwetki. – Czemu tam pan się śmieje? Zapraszam tutaj, proszę tu przyjść, chciałbym z kimś porozmawiać. Chociaż i tak bym się nie odważył. Ale niechże pan przejdzie tędy, albo pan. Czy już nikt nie zapuszcza się w wąskie uliczki?

Nad domem przeleciał nietoperz. Chłopiec dostrzegł jego czarny kontur na tle kolorowego nieba. Przemieszczał się bardzo szybko, ale jakoś niezgrabnie i chłopiec uśmiechnął się.

– Nawet on nie chce się tutaj zatrzymać. Pewnie nie jest taki samotny jak ja. Nikt nie jest tak samotny jak ja. Trudno to znieść, ale nie masz wyjścia. Już pewnie koło ósmej. Późno. Dziadka nie ma już tyle godzin. Co mogło się wydarzyć? Nie myśl, nie poznasz odpowiedzi, a wysnujesz tysiąc okropnych domysłów, które na pewno są nieprawdziwe. Może powinieneś spać? Chce mi się spać i dobrze by mi to zrobiło. Lecz muszę czekać. Gdybym spał, znaczyłoby to, że zlekceważyłem Dziadka. Muszę o nim myśleć.

Nietoperz obniżył lot i znikł z oczu chłopca przysłonięty murem.

– Na pewno spotkał się ze swoimi. Każdy z moich kolegów jest teraz ze swoimi, ten nietoperz nie jest oczywiście moim kolegą, ale też spotkał się ze swoimi. Chyba powinienem rzeczywiście iść spać, bo plotę straszne bzdury. Ale nie mogę, w żadnym wypadku nie mogę. Nikt tak nie tęskni jak ja. Czemu taki jestem? Czemu mam tęsknić? Muszę tęsknić. To mój obowiązek.

Zaczął zastanawiać się, co powie kiedy Dziadek wróci. Ułożył sobie nawet krótką przemowę, ale uznał, że lepiej ją będzie zapisać. Bez zapisania pewnie i tak nic nie wyjdzie lub wszystko zapomni. Jednak wiedział, że nic nie napisze. Były to tylko myśli, które miały mu pomóc poczuć się lepiej. Przez chwilę delektował się nimi tak, jak delektuje się najlepszymi potrawami, ale wiedział, że czeka go powrót do rzeczywistości, a rzeczywistość pełna była smutnych domysłów.

Przypomniał sobie śniadanie i poranne wydarzenia, pomyślał także o mamie, a później o tacie. Za nim też tęsknił, nie wiedział nawet, że może aż tak bardzo tęsknić za ojcem. Znowu poczuł się źle, ale zupełnie nie był głodny. Czas posiłku minął pozostawiając w jego żołądku miejsce na wszystkie zmartwienia.

Potem przypomniał sobie pustynię. Kiedyś Dziadek zabrał go na kilkudniową wyprawę. Wtedy także tęsknił za tatą. Nigdy natomiast nie brakowało mu brata. Pustynny piasek parzył stopy, gdy zdejmował obwiązane łachmanami buty. Dostawał się za ubranie, do nosa i do uszu. Było to bardzo nieprzyjemne i pamiętał to doskonale. Pamiętał też, że nie narzekał i zawsze słuchał rad Dziadka. Przypomniał sobie dzikie wielbłądy, które widzieli. Dziadek powiedział, że już ich się prawie nie spotyka i że większość wielbłądów została udomowiona. To bardzo go zasmuciło, ale nic nie odpowiedział. Sami jechali na wypożyczonym wielbłądzie. Był on wyjątkowo powolny i uparty, ale Dziadek wspaniale go prowadził. Nocą zatrzymywali się przy studniach i rozpalali ognisko. Miło było wpatrywać się w strzelające w czarne niebo płomienie. Rozmawiali czekając, aby placki upiekły się, a jedli już w ciszy. Miały zawsze ten sam prosty, suchy smak. Mógł go teraz wyraźnie poczuć w ustach i wspomnienia stawały się jeszcze wyraźniejsze.

Słońce opadło poniżej linii wzgórza i zrobiło się tak ciemno, jak robi się, gdy do jednego pokoju wpada przez drzwi słabe światło z innego. Taka szarość jest znośna, kiedy ma się przy sobie kogoś bliskiego, w przeciwnym razie tylko pogłębia samotność i wżera się w serce przygnębiającym bólem. Ból ten trudno jest zagłuszyć promieniami światła i być może czas jest najlepszym i jedynym lekarstwem, które zresztą nie zawsze skutkuje. Chłopiec spojrzał w dół uliczki i ze smutkiem zauważył, że aleja rozświetlona jest przez dwa rzędy latarni.

– Czemu siedzę w ciemności? Tam są turyści, jest mnóstwo ludzi, to inny świat. Oni mieli rację. Jestem żebrakiem i siedzę w okropnej ciemności.

Zacisnął dłoń na monecie, aż poczuł krótki, rozchodzący się po całej ręce skurcz. Zawarł w tym geście całą swoją rozpacz i zniechęcenie. Znowu poczuł łzy napływające do oczu i wydało mu się, że zwariował. Poczuł się prawdziwym wariatem i ból już nie miał znaczenia. Potem jednak zrozumiał, że mimo wszystko musi poluzować uścisk, bo wariactwo nie zagłusza fizycznego cierpienia. Chciał zrobić sobie krzywdę, ale nie wiedział po co. Starał się każdym sposobem zapomnieć o samotności. Najbardziej męczyła go myśl, że wcale nie wie, jak długo to potrwa.

Wsłuchiwał się w odgłosy ulicy i to go wykańczało. Nie mógł znieść odgłosu rozmów dobiegających z alei, więc mówił sam do siebie. Nie słuchał tego i nie zastanawiał się nad tymi słowami.

– Bo Dziadek to naprawdę wspaniały facet. Niewielu takich znajdzie się na świecie. Sam wiesz, jak wiele znaczy i w czym ci pomaga. Dziadek tak naprawdę wcale nie jest Dziadkiem, on znaczy coś więcej, być może jest moim Bogiem. To by było całkiem sensowne. Czemu nigdy nie powiedziałem, jak bardzo go kocham? Ohydnie dawkowałem użycie tych wzniosłych słów. Psia kość, mogą być wzniosłe i patetyczne, ale są prawdziwe. W innym wypadku byłoby teraz ze mną całkiem inaczej. Ale choć cierpię, to chyba nie żałuję tych uczuć.

Zrobił się bardzo śpiący i głowa zaczęła opadać mu na kolana. Z trudem unosił ciężkie powieki, ale wreszcie uległ zmęczeniu i pozwolił zmysłom powoli odpłynąć.

Śnił o splecionych w uścisku rybach. Widział je bardzo wyraźnie, jak wiją się tuż pod powierzchnią wody w głębokiej pustynnej studni. Przyglądał się im, obserwował ich ruchy i rzucał w wodę piasek tak, że ziarenka orały jej powierzchnię setką drobnych odłamków.

Wydawało mu się, że ze snu wyrwał go krótki krzyk, ale nie miał pewności, czy nie był to krzyk jedynie we śnie. Podniósł głowę i poczuł, że kolano odcisnęło się mu okręgiem na policzku.

Spojrzał w rozgwieżdżone niebo i przymknął na chwilę oczy. Gdy znowu je otworzył, zorientował się, że odgłosy z alei ucichły i musiało być już dość późno. Ze wszystkich stron dobiegało brzęczenie cykad. Był to dźwięk tak głośny i przestrzenny, jakby tworzyły one całą orkiestrę dającą koncert po wszystkich domach i zaroślach. Było przyjemnie chłodno i chłopiec zastanawiał się, czy nie wejść do domu. Dopiero wtedy przypomniał sobie o wszystkich wydarzeniach i na powrót zrobiło mu się bardzo smutno. Minęło chwilowe odprężenie i niepokój ścisnął gardło ze zdwojoną siłą.

Wtedy znowu usłyszał krzyk. Teraz był już pewien, że nie było to senne przywidzenie i wsłuchał się jeszcze bardziej w odgłosy nocy. Ulica byłaby zupełnie ciemna, gdyby nie delikatne światło wznoszącego się księżyca i kilka rozświetlonych mieszkań. To pomagało mu skoncentrować się.

Wytężył słuch i zamarł w bezruchu, aby nie umknął mu nawet najdrobniejszy odgłos. Trudno było odizolować brzęczenie cykad, a jeszcze trudniej powstrzymywać emocje, i chłopiec całą swoją energię skupił na słuchaniu.

Przez chwilę wydawało mu się, że nic nie może usłyszeć, a potem, że wszystko jest zbyt głośne, by usłyszeć coś konkretnego. Było to przygnębiające uczucie, więc za wszelką cenę starał się nie dopuścić go do głosu.

– Słuchaj, musisz słuchać. Nasłuchuj i wsłuchuj się w noc, bo teraz ona kryje to, co chcesz odkryć i wydobyć na światło dzienne. Jest wrogiem jesz-

cze gorszym od tych przeklętych cykad. Właściwie co ci do nich. Ciesz się z tego, że teraz nie jesteś samotny. Cykady są z tobą i możesz z nimi rozmawiać. To głupie, jak możesz to wygadywać.

– Proszę was, zamilknijcie na chwilę – odezwał się cicho w stronę niskich zarośli przy murze. – Bardzo was proszę, potem możecie brzęczeć, ile tylko macie sił w swoich przeklętych skrzydełkach, ale zamknijcie się, wy złośliwe, głupie robaki.

Mówił to bez przekonania, uparcie bawiąc się własnymi słowami. Zmuszony przytłaczającym uczuciem samotności chciał usłyszeć swój głos i jego dźwięk wprawił go w nieco lepszy nastrój.

– Teraz nasłuchuj. One przecież nie będą cicho, nikt poza tobą samym nie słucha się ciebie i to jest chyba najważniejszy powód, dla którego musisz się teraz szanować. Szanuj się i nasłuchuj. Zmuś się do tego.

W tym momencie wydało mu się, że słyszy powolne szuranie. Po chwili zmieniło się ono w wyraźny odgłos zbliżających się kroków, lecz były one ciche i nieregularne, jakby ktoś co chwila przystawał, a potem powoli i bezsilnie ruszał dalej. Z całych sił pragnął przeniknąć wzrokiem ciemność, lecz nie widział nic poniżej linii ostatnich jasnych mieszkań.

Poczuł, że zdrętwiał i gwałtownie podniósł się starając wywołać jak najwięcej hałasu. Nie bał się, lecz czuł pewien niepokój i zakłopotanie. Chciał odetchnąć, ale serce już rozszalało się w jego piersi i wiedział, że nic z tym nie zrobi. Pozostawało tylko czekać, więc stał oparty o ścianę i czuł jak łuszcząca się farba przylega do jego koszuli.

– Dziadek? – zapytał, gdy kroki były już bardzo bliskie i całkiem wyraźne.

Nie chciał nic mówić, lecz głos wydobył się zupełnie od niego niezależnie i czuł, że nie może go stłumić. Kroki Dziadka brzmiały całkiem inaczej, były pewne i równe, ale gdzieś w głębi czuł, że to właśnie jest Dziadek.

Odpowiedziało mu krótkie jęknięcie. Było ono stłumione, jednak do głębi rzeczywiste i chłopcu wydało się, że jest otulone starczym głosem.

– Dziadku? – powtórzył zdecydowanie i zerwał się do krótkiego biegu.

Kierował się słuchem i starał przypomnieć wszystkie nierówności ulicy. Znał tę ulicę i mimo ciemności poruszał się zwinnie i szybko.

Wreszcie przy murze kamienicy dostrzegł zarys zgarbionej sylwetki. Wydawało mu się, że mężczyzna opiera się jedną ręką o ścianę budynku i z trudem włóczy nogami co chwila przystając i opuszczając głowę. Znał te pochylone plecy i wyobrażał sobie niewidoczne w mroku napięte ramiona.

Musiały być takie, jakimi je pamiętał. Szerokie i wyprężone z niechęcią ulegały starzeniu.

Chłopiec nabrał zupełnej pewności i powstrzymując emocje podszedł do Dziadka. Starał się mówić opanowanym, spokojnym głosem.

– Nareszcie wróciłeś – odezwał się. – Cały czas czekałem!

Zamiast odpowiedzi usłyszał stłumiony jęk. Drgnął.

– Dobrze się czujesz? – łamiącym głosem zapytał chłopiec.

Dziadek nic nie odpowiedział. Patrzał na chłopca jakby z daleka.

– Może chcesz tu odpocząć. Pobiegnę do domu i przyniosę wodę.

Starzec przecząco pokręcił głową. Zebrał siły i zrobił kilka chwiejnych kroków.

– Przepraszam – szepnął niewyraźnie. – Ten dzień to katastrofa.

– Nieważne – odpowiedział chłopiec. – Chodźmy już do domu. Musisz odpocząć.

Dziadek zrobił kolejne kroki podpierając się jedną ręką o ścianę, a drugą o ramię chłopca. Teraz jego plecy naprężyły się utrzymując ciężar mężczyzny. Po chwili zatrzymali się, a na twarz Dziadka padło światło z nieprzysłoniętego okna. Chłopiec wykrzywił się w bólu i poczuł, jak uginają się pod nim kolana.

Twarz pokryta była ciemną, zaschniętą krwią zaklejającą niemal zupełnie lewe oko. Nos wyglądał na bardziej płaski niż zawsze. Na pewno został złamany. Wargi były pocięte drobnymi ranami, a włosy rozwichrzone. Starzec dyszał ciężko półotwartymi ustami.

– Ruszajmy – powiedział ciężko. – Dojdziemy do domu i obaj odpoczniemy.

Chłopiec rozejrzał się. Na ulicy nie było nikogo. Pochylił się podtrzymując ramię Dziadka.

Przeszli do drzwi, a potem powoli schodami do domu. Było ciemno i chłopiec w zdenerwowaniu długo szukał włącznika światła. Gdy je zapalił, oślepiło ich gwałtownym blaskiem. Wydawało się, że zrywa wygodną, niby jedwabną przesłonę, jaką dawała ciemność. Ostrożnie ułożył Dziadka na łóżku i przyniósł wodę.

Starzec leżał bez słowa wpatrzony w sufit. Miał spokojną twarz przeoraną zmarszczkami. Niektóre z nich wypełniła krew. Zupełnie jak koryta rzek. To chłopiec pamiętał. Zawsze pamiętał o zmarszczkach.

Potem w rozpaczy wybiegł szukać pomocy. Dziadek nic nie powiedział i wciąż patrzył w sufit. Umarł następnego dnia rano z lekko przechyloną głową i spojrzeniem utkwionym w szpitalnej ścianie. W chłopcu też coś wtedy umarło, ale długo nie mógł zrozumieć co. Nigdy nie powiedział, że chciał być bokserem. Płakał jeszcze po przyjeździe ojca. Ojciec nie płakał, ale widać było, że nie jest mu wszystko jedno. Taki właśnie był tata.

WCZORAJSZA SPRAWA

Do motelu weszło dwóch mężczyzn. Była już dziewiętnasta i na zewnątrz zrobiło się ciemno. W holu paliły się dwie duże lampy.

– To tu – odezwał się pierwszy.

– Dobra, Paul.

Z zaplecza do recepcji podszedł starszy mężczyzna.

– Wszystkie miejsca zajęte – oznajmił i usiadł na obracanym fotelu.

– W dupie mam miejsca – warknął Paul.

– Nic się nie znajdzie, nie ma mowy – spokojnie odpowiedział mężczyzna.

– Nie słyszałeś, co on mówił? – krzyknął drugi z przybyłych. – Powiedział, że w dupie ma miejsca.

– Nie drzyj się tak, bo staruszek zaraz wykituje i niczego nam nie powie.

Recepcjonista drżącą dłonią sięgnął po telefon.

– Ani się waż – przestrzegł Paul. – Micke, pokaż mu spluwę.

Micke położył na ladzie rewolwer.

– Czego chcecie?

– Nic wielkiego. Parę informacji – wokół wyraźnie czuć było alkohol.

– Panowie, jesteście pijani – hotelarz odsunął fotel.

– Co on powiedział? – zapytał Paul oglądając stojące w rogu akwarium.

– Że jesteśmy pijani – Micke roześmiał się chrapliwie.
– A co go to w ogóle obchodzi? – Paul obrócił się w ich stronę. – Niech mówi, co ma mówić.
– Ale on jeszcze nie wie, co ma mówić.
– Racja. Zapytaj go.
– Czemu ja?
– Kurwa, pytaj go, znasz lepiej sytuację.
– Dobra, już dobra – Micke spojrzał uważnie na hotelarza. – Jak się nazywasz dziadu? Czekaj, nie odpowiadaj! Niech zgadnę... John Smith? Wy wszyscy tu jesteście Johny Smithy.
– Nie o to miałeś pytać debilu.
– Spokojnie, Paul, wyluzuj. Wprowadzam atmosferkę – oparł się łokciami na ladzie. – Mów, w których pokojach mieszkają turyści, którzy tu wczoraj przyjechali.
– Ależ... wczoraj przyjechało wielu turystów.
– Nie zgrywaj idioty, chodzi nam o tych, co przyjechali w grupie, około północy.
– Niestety panowie, ale nie mogę wam tego powiedzieć – wydawało się, że przerażony mężczyzna zaraz rozpłacze się. – Proszę o wybaczenie...
Paul podniósł rewolwer i wycelował w hotelarza.
– Skoro nie, to nie, przynajmniej jak cię kropnę, to nie będzie dla nas straty – odciągnął iglicę obracając naładowany bębenek. – To jak, gadasz?
– Tak, tak – hotelarz przysunął się do biurka i wyciągnął duży notes. – Pozwólcie, że sprawdzę. Tu wszystko jest zapisane.
– Tylko bez numerów, staruszku – Micke wyminął ladę. – Bądź grzeczny, a zachowasz głowę.
– Ej, Mickie, jeśli on ma to wszystko, to opisz tego typa i nie będziemy musieli łazić po niewiadomo ilu pokojach, a ściągnie się kolesia do nas. Chyba tak to działa, nie?
Na niewielkim korytarzyku rozległy się kroki.
– Chowaj gnata – szepnął Paul. – A ty dziadu, jak coś piśniesz... – znacząco przesunął dłonią po szyi.
Ze schodów zeszła stara, dostojna kobieta i przeszła przez hol zmierzając do wyjścia.
– Dobry wieczór panie Willson – przywitała się. – Wrócę dziś trochę później.
Drewniane drzwi trzasnęły i wewnątrz zaległa cisza.
– To pan wcale nie jest Smith? – roześmiał się Micke.
– Zamknij się – warknął Paul. – Opisz mu tego typa.
– A co ja mu powiem? Metr siedemdziesiąt, może siedemdziesiąt parę. Trzydzieści kilka lat. Przyjechał wczoraj. Znacie takiego?
Hotelarz drżącą dłonią przekładał kartki. Szybkim gestem otarł pot z czoła i poprawił przekrzywione okulary.
– Wczoraj zameldowała się grupa z Niemiec – oznajmił. – Same starsze pary. Tylko jeden mężczyzna w tym wieku.
– Ale fart – przeciągle gwizdnął Micke. – No to gadaj, jak się nazywa.
– Ee... On jest...
– Nie pierdol dziadku, tylko wal prosto. Ten a ten! Nie chce mi się znowu wyjmować gnata.
– Hans Kohler – sapnął Willson. – Nazywa się Hans Kohler.
– No widzisz, czy to takie trudne? – Paul głośno beknął. – Zadzwoń do niego. Powiedz, żeby zszedł do nas.

– Ależ panowie, co mam mu powiedzieć?
– Nie wiem kurwa, byle co, ma tu zejść i tyle.
Po kilku minutach na schodach ponownie rozległy się kroki. Do recepcji podszedł elegancki mężczyzna.
– Cóż to za ważna sprawa? – zapytał uśmiechając się.
Micke i Paul stali z boku obserwując gościa.
– Tamci panowie chcieli porozmawiać – powiedział hotelarz. – Myślałem, że zna ich pan.
– Nie, nie sądzę – mężczyzna obrzucił ich krótkim, nieuważnym spojrzeniem.
Paul podszedł do niego chwiejnym krokiem. Położył mu dłoń na ramieniu.
– Słuchaj gnoju – wrzasnął. – Pamiętasz, coś wczoraj zrobił?
Niemiec spojrzał na niego pytajaco.
– Popatrz Micke, on nie pamięta.
– A to palant – powiedział Micke.
– Nie lubię, jak się mnie okłamuje. Wiem, że dobrze pamiętasz.
– Nie mam pojęcia, o co chodzi. Przyjechałem tu wczoraj.
– I właśnie w tym rzecz, kutasie.
Paul odepchnął Niemca rzucając go na blat recepcji. Hotelarz chybotliwym krokiem cofnął się w głąb zaplecza.
– Pilnuj starucha Micke, zaraz zawiadomi gliny.
– Dobra, dobra – Micke pobiegł na zaplecze.
– A ty modnisiu – Paul zwrócił się do Kohlera – przypomnij sobie, coś wczoraj zrobił.
Niemiec otrzepał się z niewidocznego kurzu i godnie wyprostował.
– Micke, on dalej nie kuma.
– Wyjątkowy idiota – Micke wybuchnął nerwowym śmiechem. – Tak samo jak staruch.
– No to nam się dobrali.
– Jak bliźniacy, no nie?
– Przyjdź tutaj z nim. Wolę was mieć na oku.
– Idę, idę.
– Czego chcecie? – zapytał Kohler.
– Tylko pomyśl, pomyśl sukinsynu, coś wczoraj narobił? Pomyśl, pomyśl, jak to ładnie brzmi.
– Nie mam pojęcia, o co wam chodzi.
– Nie mam pojęcia, nie mam pojęcia – zgrywał się Paul. – A o czym masz pojęcie? O dziwkach?
– Dość tego – Niemiec niepewnym krokiem podszedł do recepcji, sięgając po telefon.
– Ani mi się waż – krzyknął Micke z zaplecza. – A ty dziadu usiądź sobie spokojnie w fotelu i się nie ruszaj.
Hotelarz usiadł posłusznie.
– Co z nami zrobicie? – zapytał.
– Z tobą nic, jak będziesz cicho, a z tym modnisiem kiepska sprawa.
Kohler cofnął się zbliżając do ściany. Słychać było nierówny świst głębokiego oddechu.
– Nadal nie rozumiem, o co chodzi – jęknął.
– Powiem więc ci debilu – wrzasnął Paul. – Jesteś cholerny dupek – zatoczył się podchodząc do Niemca. – Za dużo machasz rękoma. Już wiesz, o

co chodzi? Nie? Wczoraj moja lalunia powiedziała, żeś pokazał jej faka. I to zaraz po wyjściu z autokaru. Od razu. Tak, że wszyscy widzieli. A ja tego nie puszczę. O nie – oparł się o ścianę głośno sapiąc. – Micke, daj no tu colta.

Kohler wcisnął się w róg pomieszczenia.

– Jesteście pijani – powiedział dysząc.

– Kolejny mądrala nam się znalazł – jęknął Micke. – Skąd ich tutaj kurwa przywiało?

– Czyli już wiesz, o czym mowa? – wściekał się Paul. – Teraz już wszystko pamiętasz?

– To był kierowca – Kohler drżał. – Wszyscy widzieli, że ta dziewczyna wydzierała się na niego, a on odszedł pokazując jej... tego... faka. Przyrzekam. Właśnie tak było.

Micke podał broń Paulowi.

– A jeżeli ten dupek kłamie?

– Mówię prawdę – jęknął Kohler.

– Zamknij mordę, nie z tobą gadam.

Paul spojrzał na niego. Ubrany był w wyjściowy żakiet, spod którego wystawał kołnierz białej koszuli.

– To nie on – smutno kiwnął głową. – Spójrz, jak on wygląda.

– Chyba masz rację. To kretyn.

– A kretyni nie pokazują faka – uśmiechnął się niewyraźnie.

– No to sprawa się komplikuje – warknął. – Co teraz zrobimy?

– Nie wiem – Paul usiadł na podłodze. – Kurwa, nie wiem.

Micke zatoczył się nieomal upadając.

– Trzeba było wziąć Małą i by nie było problemu.

– Ty tępaku, też nie rozumiesz. Ona coś miesza z tym kierowcą.

– Możliwe.

– Ględzenie, nie „możliwe", tylko na pewno. Bo o co mogłoby chodzić?

– Czyli robota skończona. Przynajmniej tutaj. Chodźmy szybko.

– Tak sądzisz? Mamy po prostu wyjść? – bezuczuciowo spojrzał na akwarium.

– Owszem. Zanim znowu ktoś przyjdzie.

Paul wstał i odwrócił się plecami do Kohlera.

– Niech tylko dorwę tego sukinsyna.

Maksymilian Czornyj

TADEUSZ CHABROWSKI

Diabeł się powiesił

W małej wiosce pod Wieluniem diabeł
powiesił się na ręczniku: tułów mu zwisał
z belki sufitu jak przekłuta dętka; poszło o głupstwo,
w ankiecie rozpisanej przez teologów,
nie był już głównym sprawcą zła,
spadł na siedemnaste miejsce, gorsi od niego
byli terroryści arabscy, księża uprawiający seks
z nieletnimi, rozwodnicy, fabrykanci
rozklejających się mebli, morskie wodorosty podawane
do stołu na deser i nieprany trykot na biodrach
sześćdziesięcioletniej mężatki.

Patrząc Bogu w twarz, zaczął się dławić,
najpierw pękła mu śledziona, potem obie nerki,
udo zwiędło niczym cytat z Petrarki,
kopyta wykrzywiły się jak dwa lewe trzewiki.

Nie powinienem chyba o tym fakcie opowiadać
w wierszu, w którym na papierze kreśli się zygzaki,
na śnieżnej nitce próbuje powiesić nicość,
w rękawie błazna stroi dziwy i dmucha
w pęcherz z cudzej skóry, żeby na scenie
narobić hałasu, rozśmieszyć do łez widownię.

Desant Aniołów w Garwolinie

W Garwolinie chłopcy kujący przeręble
w stawie spostrzegli, że wysypuje się z chmur
bielusieńki desant aniołów.

Spadających z niebios było z osiem tysięcy,
niektóre żeby sprzeniewierzyć się
nieważkości i przyciąganiu ziemskiemu
płynęły w powietrzu motylkiem,
inne zwijały się w kłębek, pikując do dołu

jak jastrzębie, niektórym udało się rozpostrzeć
skrzydła, żeby spowolnić spadanie.

W kipieli chmur o zerowej temperaturze
ich zwiewne koszule pokrywały się szronem,
ku ziemi obsuwały się linią nieciągłą,
metamorficzną.

Dla chłopaków z Garwolina, aniołowie wyglądali
jak gigantyczne łodygi kwiatów ścięte mrozem.
Płatki koron nad ich głowami różniły się
odcieniami różnych kolorów: fiolet
rozmazywał się na bieli,
posrebrzony karmazyn przypominał granat,
słonecznikowa żółć znikała lub jawiła się
we włosach aniołów.

Sypki śnieg na polach łagodził
zderzenie z ziemią; desantowców było tak wielu,
że przestraszeni chłopcy powiadomili sołtysa
i proboszcza o niesamowitym łopotaniu skrzydeł,
śnieżnej kurzawie i obcokrajowcach;
proboszcz z komórki zadzwonił do biskupa;
biskup ukontentowany nowym cudem
pojechał do Warszawy do Prymasa.

Wieczorem w rozgłośniach Radia Maryja
i laickich stacjach telewizyjnych obwieszczono
całej Polsce i Europie, że gwieździste wojsko
rozpostarło nad naszymi poligonami tarczę antyrakietową;
będziemy jak kiedyś pod Wiedniem rozgramiać
Turków i muzułmanów, z naszych podziemnych
silosów Bóg będzie groził pięścią niewiernym.

Biskup i diabeł

Bękart natury nie zna się na żartach,
przez ostatnie tygodnie zadrukował trotuar
kopytami przed moim oknem, chce mnie wplątać
w herezje: w każdy piątek słyszę jak użera się
z biskupem na temat nieortodoksyjnych
hymnów podczas liturgii, że biel na ornacie
różni się od bieli na palecie, że dzioby lilii
przy ołtarzu są zbyt szeroko otwarte.

Biskup tłumaczy, że czas nie stoi w miejscu,
w prezbiterium można na ścianach powiesić hymn
uszyty z jedwabiu, pomigać światłem żarówki
zamiast świecy, przypiekanym jałowcem zastąpić

mirrę, kadzidło i złoto;
    ponieważ jestem lektorem biskupa,
mści się na mnie, kiedy mnie nie ma w pokoju
odkręca kran z wodą, grzebie w szufladach,
wiesza krzywo krucyfiks na ścianie.

Nie ma się z czego śmiać… zielona ślina kapie mu
z jęzora, po wahnięciach bioder go poznacie,
gdy toczy się chodnikiem, lewe udo od pachwiny
z nieheblowanego drewna, w głowie ani deka
skruchy. Biskup twierdzi, że jest pół zwierzęciem,
pół widmem, może – w mgnieniu chwili –
pojawić się w trzewiach bawołu lub kreta.
Kościół się troszczy, żeby nie znikł do szczętu,
z mgłą poranną nie wyparował z rejestru bytów.

Dla diabła stodoła

Cieśle z Oporowa budują diabłu stodołę,
dociskają gont do gonta i papę mażą smołą,
chodzi o to, żeby przed grudniem miał dach
nad głową;
    zeszłej zimy chlupotał mu Bałtyk
w płucach, ciemną krwią kasłał jak gruźlik.

Na wsi bez diabła trochę nudno, w karczmie
nikt nie przypomni alchemii ryzyka, ani dziewczyn
nikt tak nie podnieci jak on owłosionym ogonem.

Gdy trzeba rzuca w powietrze czerwoną
płachtą, z której wysypuje sprośne kawały:
lepiej jest chłopie mieć jądra niż ich nie mieć,
wieczorem nawet węże i ryby kopulują!
Potem pierwszą lepszą samicę bierze do tańca,
kręci nią jak wrzecionem, aż mu się odda.

Proboszcz z parafii św. Rocha niejeden pogrzebacz
złamał na jego grzbiecie, niejeden wiecheć włosów
wyrwał z czupryny; raz nawet jakimś zgniataczem
łydkę mu złamał ale jego egzystencji czarciej
zniszczyć nie potrafił. Diabeł przez wieki
nauczył się korzystać z tolerancji w Kościele.

Chłopi dobrze o tym wiedzą i po zachodzie słońca
oplatają swoje kobiety ramionami, szukając
ich cnót pod niezbyt szczelnie zapiętymi stanikami,
łaskotanie ciepłych palców ich żon w pobliżu bioder
może potrwać do rana.

Anioł z Roztocza

Bogusławowi W.

Był wrzesień… zapamiętałem gonty
chat pokryte warkoczami ze słomy,
fioletowe wzgórza wrzosu i jałowce
z których o zmroku wyfrunął Anioł.

Szybował niziutko nad szachownicą pól
w zielone i bure kwadraty,
obcisły i smukły w talii leniwie poruszał
skrzydłami – jakby od niechcenia.

Z uczuciem lęku, że mogę go spłoszyć
przykucnąłem cicho pod jabłonką,
nad Roztoczem troiły się już czerwienie,
lokalne Dyrdymały kładły się do snu.

W pewniej chwili Anioł zaplątał się
na wietrze w długą nić,
uderzył głową w biały prostokąt wieży
i skrzydłem zawadził o dach kościoła.

Wytrącony z lotu upadł na ziemię:
z kolan i łokci wysączała się purpura,
z pękniętych łuków brwi lawendowy błękit,
zdziwionymi źrenicami dotykał horyzontu.

Podbiegłem, żeby wątkami jego stroju
w różne kolory szczelnie się otulić,
zapamiętać rysy przezroczystej twarzy,
całej sylwetki niebiańskie ułożenie.

Tadeusz Chabrowski

MAGDALENA RABIZO-BIREK

Drogowskazy paradoksów

O poezji Ewy Lipskiej

Ewa Lipska jest jedną z niewielu polskich poetek znanych w świecie, zaś w Polsce cieszących się zarówno uznaniem krytyki[1], jak i wielką popularnością wśród czytelników. Do klasyki polskiej poezji wkroczyła wcześniej niż rówieśnicy. I pozycję tę zdołała utrzymać pomimo wieloletniej nieobecności w Polsce, przewartościowania poetyckiego kanonu, silnej konkurencji: pokoleniowej (wszak należy do nowofalowej generacji Barańczaka, Zagajewskiego, Krynickiego, Wojaczka itd.), związanej z rozpowszechnieniem liryki emigracyjnej oraz z ofensywą młodych z roczników 60-tych i 70-tych. Lipska skromnie, bez błyskotliwych wzlotów i fanfar, ale niezmiennie istnieje w polskiej poezji od czterdziestu lat. Na czym polega jej fenomen? W czym tkwi siła jej krótkich wierszy i opowiadań, których nie wspiera żadna pozaliteracka legenda – ani religijna, ani polityczna, ani biograficzna?

Wiersze „lipskie"

W latach 1963-1966 poetka studiowała malarstwo w krakowskiej ASP. O ile wiem, nigdy nie uprawiała czynnie twórczości plastycznej, a tematyka z nią związana pojawia się w jej wierszach jedynie marginesowo. Można jednak w jej poezji dostrzec analogie konstrukcyjne i podobieństwo wyobraźni z surrealizmem i szerzej – z imaginacyjnym i wizyjnym nurtem sztuki XX w. oraz tymi kierunkami awangardy, które – zachowując rozmaite związki z rzeczywistością, dokonują jej daleko idących przekształceń, kierując się zarówno pragnieniem odkrywania i nazywania tajemniczych, nowych form i postaci bytu, jak i potrzebą politycznej, społecznej oraz obyczajowej kontestacji cywilizacji i kultury (kubizm, ekspresjonizm, dadaizm i pop-art).

Krytycy i badacze podkreślają też „konstruktywistyczną" formę jej wierszy, które rzadko wpisują się w klasyczne formy gatunkowe liryki, częściej zaś tworzą odrębne „artefakty", charakteryzujące się wyraźnym, autorskim charakterem pisma. Składają się nań przede wszystkim: spiętrzenia błyskotliwych metafor i metaforycznych epitetów, przekształcenia semantyczne zwrotów frazeologicznych oraz idiomów, inkrustowanie wierszy aforyzmami i złotymi myślami, wyraziste i mocne puenty. Lipska bywa z tego względu porównywana do Stanisława Jerzego Leca. Oto trzy przykłady jej krótkich, błyskotliwych liryków bliskich formie aforyzmu. Formułuje w nich ważne przesłania swej twórczości:

[1] W moim szkicu nie ma przypisów, ale przygotowując się do jego napisania, przeczytałam znaczną część tekstów, które do tej pory napisano o twórczości Ewy Lipskiej (a pisali o niej najwięksi, by wymienić tylko Jerzego Kwiatkowskiego, Juliana Rogozińskiego, Ryszarda Matuszewskiego, Martę Wykę). Autorzy znajdą w moim tekście echa swych interpretacji i rozpoznań krytycznych. Szczególnie dziękuję Arkadiuszowi Morawcowi – współredaktorowi tomu *„Nic nie jest pewne". O twórczości Ewy Lipskiej* (Łódź 2005), który zachęcił mnie do badania twórczości poetki i jest autorem zamieszczonych w tej książce *Materiałów do bibliografii twórczości Ewy Lipskiej* (umożliwiły mi one skuteczną kwerendę biblioteczną) oraz profesorowi Bogdanowi Czaykowskiemu, który zachęcił mnie do napisania tego tekstu.

„Przesłanie"

Tak pisać aby nędzarz
myślał że pieniądze.

A ci co umierają:
że to urodziny.

„Testament"

Po śmierci Boga
otworzymy testament
aby dowiedzieć się
do kogo należy świat
i
ta wielka łapka
na ludzi.

„Zwątpienie"

Wierzę w zwątpienie
wolna od nałogu wiary.

Pod nieobecność życia
śmiertelnie się waham.

Poetka na wzór języka niemieckiego wiele rzeczowników pospolitych i przymiotników pisze, niezgodnie z regułami języka polskiego, z dużej litery, co jest najczęściej sygnałem ich symbolizacji lub personifikacji. Preferuje wiersz wolny o krótkim wersie – stychiczny lub ze swobodnie komponowanymi strofoidami (najczęściej krótkimi: dystychami, tercynami i tetrastychami). Metaforycznie rzecz ujmując – jej wiersze to charakterystyczne i niepowtarzalne, rozpoznawalne na pierwszy rzut oka wiersze „lipskie".

Kiedy w 1979 r. opublikowała tom prozy poetyckiej *Żywa śmierć* i pierwszy wybór wierszy zatytułowany *Dom Spokojnej Młodości* krytycy uznali, że stanowią one cezurę w jej twórczości. Zdanie to wydaje się podzielać także autorka, która od tego czasu opatruje kolejne tomiki i autorskie wybory wierszy metaforycznymi tytułami, zaczerpniętymi z, jej zdaniem, najważniejszych dla przesłań kolejnych książek, tytułów utworów, np. *Strefa ograniczonego postoju*, *Stypendyści czasu*, *Ludzie dla początkujących*. Próby porządkowania twórczości Lipskiej przez wydzielanie w niej cezur nie wydają mi się w pełni przekonujące. Jej twórczość poetycka wyróżnia się konsekwencją w rozwijaniu oraz pogłębianiu podobnej problematyki i cyzelowaniu poetyckiego warsztatu.

Poetka ogłasza nowe książki regularnie, w kilkuletnich odstępach czasu, ale jej dorobek nie należy do szczególnie obfitych. Także jej wiersze z biegiem czasu stają się bardziej lapidarne, choć nie rezygnuje z ulubionych form quasi-opowieściowych (można je też nazwać narracyjnymi): bajki, ballady czy przypowieści. Uprawia lirykę maski i roli; kreuje wyrazistych bohaterów lirycznych, tworzy mikrofabuły, osadza akcję w konkretnym miejscu i określonym czasie. Pisuje także krótkie opowiadania, które charakteryzują się właściwościami jej liryki: bogactwem środków stylistycznych, statyczną akcją, przewagą dyskursu. Często rozwija w nich pomysły zarysowane w wierszach. Najbardziej znane są opowiadanie *Żywa śmierć* i zawierająca deklaracje programowe, zbliżona do eseju proza poetycka *Niedorzeczność piękna* (pierwotnie ogłoszona jako wstęp do wyboru wierszy *Godziny poza godzinami*, Warszawa 1998).

Jako prozaik Lipska preferuje konwencje psychologiczne (strumień świadomości i monolog wewnętrzny) oraz fantastyczne (jedno z jej opowiadań ukazało się w piśmie „Fantastyka"). Warto dodać, że także jej wiersze wyróżnia ciekawość świata i zainteresowanie nowoczesnością, zwłaszcza rozwojem nauki i techniki, co jest rzadkim zjawiskiem w, zapatrzonej w przeszłość, zwróconej ku naturze, antyurbanistycznej polskiej poezji. Ta cecha jej wierszy oraz eksperymenty z językiem czynią zeń kontynuatorkę poetyki awangardowej. Odmienny jednakże, bo zabarwiony niepokojem o losy świata i człowieka, jest jej poetycki światopogląd. Warto dodać, że poetka przyjaźniła się ze Stanisławem Lemem, co zaświadcza podobieństwo ich zainteresowań i temperamentów.

My – rocznik powojenny

Z racji urodzenia, czasu debiutu, niektórych cech formalnych i tematyki twórczości Lipska jest wiązana z Nową Falą lub szerzej – z Pokoleniem '68. Jej utwory poetyckie można napotkać w wyborach poezji tej generacji, a otwierający debiutancki tomik wiersz *My* uważany jest nawet za manifest stanu ducha Polaków urodzonych po II wojnie światowej, wychowanych w totalitarnym państwie, dźwigających brzemię narodowej klęski:

My – rocznik powojenny otwarty na oścież –
w pełnokomfortowym stanie swoje ciała
czytamy Sartre'a i książki telefoniczne.
Rozważamy uważnie wszelkie trzęsienia ziemi.
My. Rocznik powojenny ze spokojnych doniczek.
Wyprowadzony z bezspornych statystycznych wyliczeń.
Cierpiący na bezsenność i do ćmy podobny.
Powołany do koncentracji nad.

(...)
My zazdrościmy tym
którzy w wysokich sznurowanych butach
przeszli przez wojnę.
(...)
O tamtym świcie
z miasta lęk wywożono na taczkach
i wymiatano kule.
(...)
Ludzie na wolność klaskali. Bramy się otwierały.
W bramach kobiety rodziły dzieci:
nas. Jakże odświętnych. Powołanych jeszcze przed świtem.
Odpornych na ciało. Otrząśniętych z chrzęstu broni.

Oddano narodzeniem naszym cześć – zabitym.

A pamięć przestrzeloną dźwigamy
już my

Pokolenie Lipskiej nie czekało długo na historyczną inicjację. W 1968 r. przez Polskę przetoczyła się fala studenckich protestów w obronie swobód obywatelskich i wolności słowa, brutalnie stłumiona przez komunistyczne władze. Kolejnymi historycznymi datami były lata: 1970, 1976, 1980-81 i 1989 – czas strajków, walki o demokrację i ustrojowe przemiany, w których aktywnie uczestniczyli artyści jej pokolenia. W tym okresie Lipska zachowywała pozycję artystycznego samotnika i dystansowała się od strategii literackich przyjętych przez Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Adama Zagajewskiego, Jacka Bieriezina, Juliana Kornhausera, któ-

rzy inicjowali przez swoje teksty publicystyczne i zaangażowaną w sprawy polityczne twórczość burzliwe dyskusje o kształcie literatury i kultury współczesnej, tworzyli różnorodne formy kultury niezależnej i alternatywnej, wreszcie – aktywnie działali w demokratycznej opozycji.

Lipska na służbę publiczną wstąpiła dopiero po 1989 r. w niepodległej Polsce, ale tematyka historyczna i patriotyczno-obywatelska, demaskacje natury komunistycznego systemu i ideologicznego fałszu były od początku obecne w jej twórczości. Wydany poza cenzurą w 1984 r. tomik *Przechowalnia ciemności* obok *Raportu z oblężonego miasta* Zbigniewa Herberta i poematu *Cisza* Bohdana Zadury wydaje się być z perspektywy czasu najwartościowszym i najciekawszym poetyckim wizerunkiem Polski po zdławieniu rewolucji „Solidarności" i wprowadzeniu stanu wojennego. Oto fragment jednego z wierszy tomu, oparty na błyskotliwym, nieomal kabaretowym koncepcie. Zamach stanu zostaje przez poetkę ujęty w metaforę gigantycznej „awarii języka", co dokumentuje historię w dwoistej perspektywie – dramatycznych wydarzeń i ich kłamliwego odzwierciedlenia w mediach, opanowanych przez partyjno-wojskową juntę:

W kraju nastąpiła awaria języka.
Monterzy od wczesnych godzin rannych
usiłowali zatrzymać potoki słów.
Zatopione znaczenia opadały na dno.
Wyrazy traciły szyk.
Mowa zaczęła być zależna
od kilku generałów jednego nieboszczyka
w znaku skorpiona papugi
używanej do przenoszenia haseł
usłużnych językoznawców
nakręcających język na papiloty.
Ufryzowana mowa
ginęła w rwących potokach.
Mówiono o wymianie głosek.
Gwałtownie ustawiano zapory mównic.
Na drzewach rozwieszano megafony.
Zajeżdżały wozy pancerne
z żonglerami słów.
Ale język słabł. Opadał z sił.
Szerzyła się epidemia afazji.
Sens błądził po manowcach
gdzie zaczynały kwitnąć
pierwsze podejrzenia i truskawki.
Manipulanci pracowali na cztery zmiany.
Urywał się wątek.
W gazetach wisiały już tylko
czarne garnitury czcionek.
Z ust wydobywał się bezkształt.
Ginęły szepty i wyznania.
Ktoś próbował się jeszcze zdobyć na odpowiedź
ale zagłuszyły go jaskrawe iluminacje. (...)

(*Z cyklu: Wielkie awarie [1]*)

Po latach okazało się, że tylko Lipska pozostała wierna nowofalowej poetyce, gdy liderzy pokolenia odmienili swe poglądy na rzeczywistość i sztukę, ewoluując ku klasycyzmowi, jak Zagajewski, lub w stronę kunsztownej, wydestylowanej z odniesień do rzeczywistości, poezji metafizycznej, jak Barańczak i Krynicki. Lipska nadal stosuje nowofalową strategię „nieufności", „podejrzliwości", „sprzeciwu", a przede wszystkim „zwątpienia". Frazy z jej wierszy: „Nic nie jest pewne", „wierzę w zwątpienie", „nie opieraj się o pewność, bo zawodzi" – lapidarnie charakteryzują jej postawę filozoficzną. Odnosi się sceptycznie do możliwości poznawczych człowieka, nie ufa rozumowi, uczuciom, wyobraźni.

Mistrzowie, pobratymcy

Te cechy jej twórczości zbliżają ją do Tadeusza Różewicza. Adam Czerniawski stwierdził nawet, że Lipska przewyższa autora *Niepokoju* swym pesymizmem. Ponawianą strategią jej wierszy jest poddawanie próbie, podważanie i kwestionowanie stereotypowych sądów, przekonań, potocznych opinii, wzorców zachowań i hierarchii wartości. Dotyczy to także zastanego zbioru poetyckich toposów: miłości i śmierci, historiozofii i metafizyki, człowieka i bytu, zagadnień etycznych i autotematycznych. Podobnie jak poeci jej generacji: Krynicki i Barańczak, obnaża kłamstwa języka i literackie kalki oraz kulturowe matryce:

szuka ratunku w języku
który jak wszystkie żywe gatunki
gotowy jest do okrucieństwa i zdrady.

(*Poeta? Zbrodniarz? Szaleniec?*)

Chodzi o to
by wiedzieć
czy z ust wydobywają się jeszcze
słowa słowa słowa
czy tylko kamienna fontanna
z której zsuwa się liść.

(*Chodzi o to*)

Punktem wyjścia poezji Lipskiej, podobnie jak twórczości całej Nowej Fali, było osadzenie we współczesności z wszelkimi tego przedmiotowymi rekwizytami: modami, gadżetami, politycznymi sensacjami i żywiołowymi katastrofami. Wyraziła apokaliptyczne przeczucia, atmosferę zimnej wojny i egzystencjalnego niepokoju. Przedstawiła kryzys rodziny, diagnozowała jako neurotyczną osobowość współczesnego, wykorzenionego człowieka. Pisała o zamachach terrorystycznych, fałszywych ideologiach i prorokach, wojnach, patologicznych mechanizmach życia politycznego, ale także o: podróżowaniu samolotami, telefonii komórkowej, komputerach, Internecie, dyskotekach, reklamie, domach starości oraz masowej turystyce. W tomikach z przełomu XX i XXI wieku zawarte są wyraźne odwołania do zagłady World Trade Center, kryzysów na polskiej scenie politycznej i wojny w Iraku, choć czyni to poetka zawsze oryginalnie, daleko od publicystycznej dosłowności, podkreślając przenikanie się tego, co prywatne, z tym, co powszechne:

„Popołudnie"

Rozmawiamy o wojnie.
W ogrodzie bagnety irysów.

Siedzimy na huśtawce.
Za zakrętem znika trąbka.

Popycha nas wiatr.

W górę życie.
W dół śmierć.

W górę życie.
W dół śmierć.

W górę życie.
Nikt nas nie ostrzega.
Dopalają się pola naftowe
zachodu słońca.
Fryzjer przycina liście klonu.

Ty patrzysz na mnie
jak gdybyś wiedział więcej.

W niektórych popularnych opracowaniach można przeczytać, że Lipska jest najwybitniejszą współczesną polską poetką. I trudno się z tym nie zgodzić, jeśli za kryterium „współczesności" przyjmuje się właśnie aktualność podejmowanych tematów i przedmiotowe rekwizytorium jej poezji. W tym względzie wyprzedza poetów od siebie młodszych, a o palmę pierwszeństwa rywalizuje jedynie ze swym równolatkiem – Bohdanem Zadurą, podobnie współczesnym, choć posługującym się odmiennymi środkami wyrazu: konstrukcjami zdaniowymi i sprozaizowanym językiem, żonglującym po mistrzowsku odmianami współczesnej polszczyzny. Z Zadurą spokrewnia Lipską poczucie humoru, ironia i sceptycyzm, a różni – brak zaufania do bliźnich oraz emocjonalna powściągliwość.

Jej twórczość pozostaje bowiem na antypodach poezji konfesyjnej oraz formułowanych w formacji kontrkultury, do której należy, wizji sztuki bliskiej życiu, zaangażowanej w utopijne projekty jego przemiany i poprawy. Poetka chroni prywatność i tylko wnikliwa lektura jej wierszy, połączona ze znajomością biografii, pozwala zauważyć dyskretnie uobecniane i najczęściej poetycko zaszyfrowane motywy autobiograficzne: przebytej ciężkiej choroby, związków miłosnych, reminiscencji podróży, spotkań z przyjaciółmi, czytelnikami i tłumaczami.

Intelektualną dyscyplinę, zmysł konstrukcji, powściągliwość emocjonalną, nieobecność motywów somatycznych w jej poezji wielu krytyków uważa za cechy niekobiece. Obserwująca od lat twórczość Lipskiej Marta Wyka napisała niedawno, że jest ona indywidualnością wolną „od różnorakich pokus literackiego feminizmu". Czyni ją to bliską Wisławie Szymborskiej, która wszak tworzy poezję filozoficzną, pełną humoru, opartą na efektownych konceptach. W pierwszym okresie twórczości zaprzyjaźniona z Szymborską Lipska była uważana za jej kontynuatorkę, a nawet naśladowczynię. Rychło jednak ujawniły się między nimi zasadnicze różnice.

Szymborska to poetka „jasności": światła rozumu i trudnego optymizmu. Mimo wszelkich zastrzeżeń opiewa człowieka i stworzoną przez niego kulturę, w której preferuje wartości środka: umiar, harmonię, szlachetną prostotę, przejrzystość. Lipska uchodzi za poetkę tonacji „ciemnej": opisuje szaleństwo i choroby, jest oniryczna, alogiczna, katastroficzna, skrajnie pesymistyczna, barokowo rozrzutna w jaskrawej wyrazistości i komplikacji środków wyrazu, wyostrzaniu paradoksów i sprzeczności oraz kulcie tajemnic bytu. Jej literackimi pobratymcami są romantycy i moderniści, a z polskich poetów – przede wszystkim Bolesław Leśmian, z którym łączą ją: skłonności epickie, kult wyobraźni i lingwistyczna wynalazczość, a także religijny sceptycyzm, fascynacja śmiercią, zamiłowanie do penetrowania zaświatów oraz gorzki wizerunek miłości dojrzałej.

Bycie-ku-śmierci

Tematem obsesyjnie powracającym w jej poezji pozostaje od początku tajemnica i skandal śmierci. Człowiek Lipskiej to „byt-ku-śmierci" i nie ma chyba we współczesnej poezji polskiej, a i zaryzykuję – światowej – osoby

tak konsekwentnej i bezkompromisowej w głoszeniu tej najtrudniejszej z prawd. Nieustanna świadomość kresu życia nigdy nie znika z horyzontu jej twórczości i rzuca cień na wszystkie podejmowane przez nią tematy. Można nawet powiedzieć, że każdy problem zostaje przez nią poddany próbom ostatecznym.

Poetka przełamuje aporię myślenia człowieka Zachodu, który wyraźnie oddziela życie od śmierci. Ma to dwie konsekwencje. Z jednej strony pokazuje, jak wszystko, co przywykliśmy nazywać istnieniem, bytem, trwaniem jest podszyte oraz przeniknięte śmiercią i nicością. Wszystko przemija i się kończy – wcześniej, później, ale nieuchronnie. Dobro, zło, ludzie, systemy polityczne, religie, poglądy, miłości, idee, lasy, góry, rzeki. Nawet Bóg, jak pokazują dzieje kultury, jest śmiertelny, skoro umiera w sercach jednostek, narodów i całej cywilizacji.

Świat jest z utkany z czarno-białych, migotliwych cekinów życia-śmierci. Zanim znikniemy z tego świata, umieramy co dzień we śnie, doświadczamy wygasania uczuć, wiar, przekonań, świadkujemy śmierci bliskich i zwierząt, obserwujemy niszczenie się i psucie przedmiotów, więdnięcie roślin, wysychanie jezior, ruinę budowli. W gorzkim liryku *Miłość* stwierdza bez złudzeń: „Wszystko zależy od tego / jak długo będziemy zawsze". Czytelnikom, wytykającym jej nazbyt pesymistyczny i katastroficzny światopogląd odpowiedziała w wierszu *Pytania na spotkaniu autorskim*:

Pani nie ma nadziei?
Pani nas przeraża.
Dlaczego niebo jest czarne
zestrzelony czas?
Pusta ręka kapelusz płynący przez morze?
Dlaczego suknia ślubna
z pogrzebowym wieńcem?
Korytarze szpitalne
zamiast leśnych dróg?
Dlaczego miniony a nie przyszły czas?
Pani wierzy? Nie wierzy?
Pani nas przeraża.
Uciekamy od Pani.

Próbuję ich zatrzymać.
Lecą prosto w ogień.

Tworzy wizerunek człowieka odważnie stającego wobec trudnych prawd i spraw ostatecznych, który nie zadowala się łatwymi odpowiedziami i nie szuka pociechy. Propaguje heroiczną postawę, ujętą w lapidarne maksymy: „lękać należy się odważnie", „ucz się śmierci", „Pamiętać / aby nie popełnić błędu przy śmierci. / Umrzeć ortograficznie". Przesłania te formułuje osoba wątpiąca i daleka od idealizowania człowieka. Jej etyka opiera się na filozofii stoików i sceptyków, czerpie z egzystencjalizmu Josepha Conrada i Alberta Camusa. Można też wskazać analogie antropologicznej refleksji Lipskiej ze stawiającą na krytyczną autorefleksję i zdrowy rozsądek etyką postmodernizmu – myślą Zygmunta Baumana, filozofów dialogu oraz krytyków zachodniej kultury i uroszczeń rozumu – Jacquesa Derridy i René Girarda.

Lipska uporczywie „ożywia śmierć", kolonizuje zaświaty, nie pozwala, by wokół ludzi i rzeczy, ubywających ze świata, zapadała kurtyna milczenia, nicości i zapomnienia. Wskazuje na wszelkie formy i sposoby przedłużania życia, także urojone i fantastyczne, przekreślające fakt śmierci i zaprzeczające nicości. Tej tematyce poświęciła przewrotny, metafizyczny

i alegoryczno-polityczny dramat *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*, którego bohaterami są umarli, a akcja rozgrywa się w swego rodzaju Czyśćcu – przedsionku wieczności, połączonym mocnymi więzami z doczesnością. Sen, marzenie, przewidzenie, chorobliwe urojenie i wyobraźnia, pamięć, sztuka i poezja są w jakiejś mierze ostojami umarłych ludzi, przedmiotów, postaci świata – miejscami ich pośmiertnego życia i obcowania z żywymi. Tak wyraża to w wierszach poświęconych umarłym poetom – Johnowi Keatsowi i Zbigniewowi Herbertowi:

Już trzecie jego życie
kaszle we mnie
wypluwając rywali z płuc

(*John Keats*)

A on. Chociaż już bez tętna języka
pisze podobno dalej.
Dużo dalej od kasyna historii.
Roztrwonionych po nocach prawd
kiedy demaskuje nas pełnia samogłoski.

(*Kiedy w moim kraju umiera wielki poeta*)

Śmierć w poezji Lipskiej zostaje „odmieniona przez wszystkie przypadki"; nie ma chyba żadnego tematu z nią związanego, który by się nie pojawił w jej poezji. W wierszu *Naciśnij Enter* opisuje specyficzne, wykorzystujące zdobycze komputerowej techniki, zwyczaje pogrzebowe:

Na wieki wieków Enter
(z prasy)

Najnowocześniejsze krematorium w Europie.
Berlin Treptow. Żałobna Arkadia.

Komputerowy zakon z matową krepą źrenicy.
Sieć ciszy. Jedynie szum sztucznych liści.

Pozagrobowe Pentium.
Nieśmiertelna pamięć.
(...)

Na twardym dysku etui trumny.
Leżymy w indeksie nazwisk.
(...)

Teraz już tylko plik połączony z niebem.
Zamknięta baza danych.
Z komina osierocony obłok.

Czy chcesz na pewno
rozpocząć operację kasowania?

Choroba świata, choroba istnienia

Słowo „śmierć" jest także przez Lipską używane metaforyczne i przenoszone na dziedziny i aspekty życia zazwyczaj z nią nie wiązane. Na przykład oksymoron „żywa śmierć" określa doświadczane przez bohatera opowiadania – schizofrenika, poczucie cierpienia, niepełności i bezsensu życia, stanu chronicznej neurozy. Szpital psychiatryczny stanowi w tym utworze czytelną metaforę totalitarnego systemu politycznego, a dotknięci chorobą są wszyscy jego mieszkańcy. W utworach z ostatnich lat metaforykę śmiertelnej choroby rozciąga Lipska na całą współczesną cywilizację, kontynuując refleksję modernistów: T. S. Eliota, W. H. Audena i Tadeusza Różewicza, którzy opisywali Nic, tkwiące w samym jej centrum. W wierszu o wiele mówiącym tytule *Otchłań* napisała:

Czasem widzisz jak z głów
sypie się tynk.
Łuszczy się elewacja rozumu

„Znowu historia.
Po co do niej wracać,
kiedy i tak wszystko przed nami.
Stało się. Nie odstanie."

Siedzę pod byle jakim niebem
i słucham co mówi przeciętność.
(...)

Z każdego narodu „wiesz o tym"
można wycisnąć morderców.
Skomle moralność przy płocie
pod cytryną słońca.

Wystarczy trochę nudy. Jazgot przemówień.
I na złość otchłań.

Nie poprzestaje na wskazywaniu aberracji kultury Zachodu; choć w wytykaniu jej ułomności i śmieszności mało ma sobie równych. Nie idealizuje też przeszłości i traktuje jednakowo pełną błędów, grzechów i zbrodni historię ludzkiego rodzaju. Czas, w którym żyje, jest dla niej jedną z epok w długich dziejach ludzkości – nie gorszą i nie lepszą od innych. Błąd, Niedoskonałość, Tajemnica są wpisane w zasadę świata i podobnie skażona oraz pełna sprzeczności jest natura człowieka. W światopoglądzie Lipskiej można odnaleźć wyraźne rysy gnostyckie, zwłaszcza w pesymistycznej odpowiedzi na pytanie o naturę sił tworzących kosmos. W wielu utworach poetki poświęconych Bogu pojawia się postać niedoskonałego demiurga, gorszego, ułomnego Stwórcy, który „od lat myli się nad światem", „któremu świat się spruł", albo konkurująca z nim mroczna postać ciemnego, amoralnego kreatora z greckiego panteonu – Saturna.

Opisując człowieka Lipska najczęściej posługuje się dwoma metaforami, w których podkreśla cechy ułomności i niespełnienia. Są nimi szaleństwo i dziecięctwo, innymi słowy – choroba i niedojrzałość. Rozwija refleksję pierwszego polskiego poety nowoczesności Cypriana Kamila Norwida, który na pytanie o istotę człowieka odpowiedział w wierszu *Sfinks*: „jest to kapłan bezwiedny / i Niedojrzały...". Lipska rozpatruje różne aspekty i konotacje dziecięcości; często w tym samym utworze ukazuje zarówno jej pozytywy, jak i negatywy.

Tajemnicze Coś, które uczyniło nas ludźmi, jednocześnie bezpowrotnie oddzieliło nas od świata natury, odebrało zapisaną w genach mądrość gatunku i zgodę na śmierć, jaką obserwujemy w świecie zwierząt. Konsekwencją śmiertelności jest krótkość pobytu na ziemi, która skazuje ludzkość na wieczne „przedszkole świata": chroniczną niedojrzałość i błędy

popełniane przez każde pokolenie na mocy niewiedzy, głupoty, braku wyobraźni, młodzieńczej zapalczywości, brawury, fanatycznego oddania zgubnym ideom naprawy świata i niezmiennej mimo podejmowanych prób poprawy, ułomnej natury człowieka:

Dzieci porywają ministrów i samoloty.
Dzieci emigrują na koniec świata.
Dzieci donoszą na swoich rodziców.
Dzieci walczą o prawa dla lalek.
Dzieci siedzą w karakułowych futrach.
W powietrzu fruwają różowe ciastka.
Dzieci wspominają Imperium Romanum
i kiwają smutnie główkami.

W wielkim przedszkolu narodów
dzieci grają w piłkę i
plują na siebie pestkami z wiśni.
Uruchamiają sztuczne słońce
które wschodzi jako okoliczność łagodząca.
Dzieci odkładają wtedy zabawki
i pilnie zaczynają pracować
nad nowymi dziećmi.

Dziecięce metafory poezji Lipskiej od początku celnie charakteryzowały współczesną cywilizację. Reprezentuje formację kontrkultury, która wywindowała młodość na uprzywilejowane miejsce, uczyniła z niej modę, fetysz, sprężynę napędzającą gospodarczą koniunkturę. Puerylizacja kultury Zachodu zaczęła się jednak wcześniej; trafnie diagnozował to zjawisko Witold Gombrowicz, sytuując jego początek w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Lipska kontynuuje jego refleksje, choć próżno u niej szukać fascynacji młodością jako ideałem estetycznego piękna i seksualnym fetyszem. Lipska z Gombrowicza bierze upodobanie do demaskowania niedojrzałych pokładów ludzkiej natury; a swą diagnozę rozciąga na całokształt współczesnej kultury, która, wedle niej, epatuje infantylizmem. Jedną z nośnych metafor współczesności jest w jej ostatnich wierszach dyskoteka:

Całe życie żyliśmy w trójkącie.
Ja. Ty. Disc Jockey z pobliskiej Apokalipsy.
(*Trójkąt*)

Ocierają się o siebie chłopcy dziewczyny mężczyźni.
Noc spocona. Bez żadnego stylu. Trywialny dźwięk.
Stajnia ciał. Otwarta na oścież podkasana noc.
(...)
Opuszczałam kraj który do mnie nie należał.
Nazywał się Dyskoteka. I mówił językiem szczura.
(*Dyskoteka*)

W interpretacji poetki także Zbrodnia jest małą, kiepsko wykształconą dziewczynką z „fanatycznymi warkoczykami" i „ostrymi nabojami w tornistrze". Trzeba jednak pamiętać, że jest córeczką „starego małżeństwa" Etosu i Moralności. *Córeczka Z.* – to późny wiersz Lipskiej, ale i wcześniej konfrontowała ona dziecięcych bohaterów z ideami, będącymi tworem dorosłych i uchodzącymi za pozytywne, np. rewolucji. Fanatyczne oddanie dzieci, ich entuzjazm przy próbach wprowadzenia utopii w życie służył poetce do demistyfikacji i kompromitacji świata idei.

Pozytywnymi konotacjami dziecięcości i wiecznej młodości są natomiast w jej poezji: ciekawość świata, naiwność, podatność na złudzenia, nadzieja na bycie szczęśliwym i znalezienie ziemskiego azylu, niegasnąca zdolność do miłości oraz wiara w cuda. Dziecięce są także, wedle poetki: wyobraźnia, dar tworzenia, eksperymentatorstwo, zabawa i śmiech. A są to wszystko wartości, które łagodzą dolegliwości istnienia i pomagają je znosić.

Do poezji Lipskiej uwagę kolejnego pokolenia czytelników przykuwa to, że swe trafne, choć niezwykle pesymistyczne spostrzeżenia i refleksje o naturze człowieka i świata potrafi ujmować w zaskakujące pomysłowością, dowcipne skojarzenia i zapadające w pamięć, oryginalne obrazy. W jej poezji odzwierciedla się w pełni dekadencki i postmodernistyczny duch przełomu XX i XXI wieku oraz neurotyczna osobowość współczesnego człowieka, który, jak bohater wiersza *Oko jastrzębia* u schyłku życia wypowiada słowa, pod którymi podpisać się może każdy:

Przeżyłem 75 lat
a zapamiętałem tylko jedną godzinę
w miasteczku Vejer de la Frontera
podczas której nie działo się nic oprócz życia.
Przeczytałem tysiące książek
a zapamiętałem tylko jedno zdanie:
„Tu pytam czy to nie szaleństwo
z trwogi przed śmiercią umierać?"

Magdalena Rabizo-Birek

Książki nadesłane

Poezja

Janusz Szuber: *Cze-też*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, ss. 80.

Czesląu Milasz: *Inszaga kanca swetu nja budze. Wybranyja twory*. Układalnik i redaktar Andrej Chadanowicz. [Wersja polsko- białoruska]. Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2006, ss. 352.

Zbignieu Gerbert: *Rapart z goradu u abloze. Wybranyja twory*. Układalnik i redaktor Andrej Chadanowicz. [Wersja polsko-białoruska]. Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2006, ss. 299.

Słowo, które dojrzewa. Debiuty poetyckie dzieci i młodzieży z Lublina. Wybór i opracowanie Alina Jahołkowska. Polihymnia, Lublin 2006, ss. 121+3 nlb.

Bolesław Taborski: *Plan B. Wiersze 2004-2006*. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007, ss. 82.

Rafał Jaworski: *Wierni i wybrani*. Wydawnictwo HYLA, Bytom 2007, ss. 65+3 nlb.

Henryk J. Kozak: *...o świcie kiedy... nic z nas*. Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa", Warszawa 2007, ss. 144.

Krystyna Szlaga: *Czas zyskany. Wybór liryki miłosnej*. Wydawnictwo WiR Partner, Kraków 2006, ss. 64.

Krystyna Szlaga: *Niebo po Ikarze*. Wstęp Marian Grześczak. Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków 2006, ss. 2006, ss. 110.

Julian Kornhauser: *Origami*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, ss. 69.

IZA SMOLAREK

kulka

lokalne radio. szesnasta zamówiona piosenka
za sto lat pożycia. ludzie to mają fantazję
zapadam się w miękki polyester. Chris wmawia
falsetem że miłość jest piękna, żujemy gumę
ziewając na wprost jak krokodyle;
niebo obniża loty o trzydzieści dwa
stopnie mam na sobie czerwone stringi
i Roberta Mc Liam Wilsona. to co
tancerka wyczynia na parkiecie sto lat temu
określono by gwałtem twoje doświadczenie
mówi nie daj się w to wciągnąć twoje hormony
nie dopuszczają go do głosu nadal siedzimy słuchając jak
wali się chuderlawy kalendarz autorskich spotkań
życie i związki zdrożały mówią. Chris kończy wykład

miłość zlepia się ze wszystkich słów
i rzuca w nas małą, ciemną, śmierdzącą kulką

hda: 120064896 sectors (61473 MB) w/2048KiB Cache

<my binarni ściśle wykreowani
barwną pobudką w papierowych torbach
z markowym nadrukiem
stawiamy kroki między inwestycją dewiacją
psychoanalitykiem wierszem nieuchronną burzą
budujemy kościoły które odwiedza czasem pająk

w jesiennej promocji nabyty romantyzm otula nam uda
pozwala na intercyzę związek partnerski dwojakość marzeń
zależność inflacji i pustej lodówki

nim się zakochamy wysyłamy headhuntera
(czytamy poradniki, które rozpacz po cichu owija bluszczem)
nie jesteśmy nijacy nasze mieszkania
mają aneksy kuchenne w łazienkach pomrukują bosche
nocami nie zasłaniamy werticali
w drodze do garderoby przegryzając fast love

(nie dla nas liczby stałe, logarytmiczne układy)
depczemy strach zakorzeniony między panelami
przykryty szwedzką wykładziną I to już wszystko
i z bliska

i z oddali/>

mono

stały obrazek: we wstecznym spóźniona droga odjeżdża

jak tani film od trzydziestej sceny w której tamta

szlocha i naprawdę nie wiesz kogo na bieżąco trafi

niezbyt bezpieczna fabuła z krzyżem na szyi

zawsze miałam małe piersi i oczy które nad wyraz

przylepiały się do facetów ukrytych głęboko
w pieleszach z kapciami zamiast porsche

to nie moja wina matko dobrej rady

tym razem znów od żonatych
sprawa okazała się prostsza

nie było dowodów ani przytulnej atmosfery

dzielenia majątku żadnych większych dzieci

z empatycznych rozmów o shutym i vardze

więc już

na schodach sądu zdałam sobie sprawę

do związków w przeciwieństwie do pisania

trzeba mieć jakiś dryg

/mężczyźni/

w stosunku to widać najbardziej –

długość ramion trójkąta do rozmiaru podstawy jest niebywała
jednak bez wyczucia chwili łatwo dochrapać się guza albo czegoś
w tym rejonie. na starość pewnie przywyknę do niemrawego obrzędu
śniadania bez następnego ciebie i kliszy jak z amerykańskiego kina
wtedy boli najbardziej poetyka puchnącego zdjęcia
dzieci w portfelu. słodka nerwica

wywołuje mnie czasem na środek sali. prawdziwe
są tylko zmyślone historie. trzymając się tego szuram z miejsca
żeby pospiesznie dukać jak bardzo nie jest chociaż wygląda że jest

jak wiersz na autorskim przez półprzywarte powieki. nieźle to znoszę
jestem prorodzinna, a wręcz twierdzę śmiało – związki nieznane

dotąd mi znane są obojętne i zazwyczaj kończą się śmiercią albo ciężką
chorobą

zdumionych powódek. biedne małe do kwadratu! wzruszam ramionami
dokładnie wtedy twoje ramiona zaczynają wzruszać mnie
trochę jakby mniej. i wiesz jak jest *spoko loko luz i spontan* wszystko
mi pewnie wytłumaczysz przy następnym merlocie albo czystej
poetyce z przypadku. mimo to [*wybacz*] trzymam się
w życiu

– słowa dobrały mi się lepiej niż mężczyźni

Iza Smolarek

Książki nadesłane

Poezja

Michał Jagiełło: *Goryczka, słodyczka, czas opowieści*. Wstęp Leszek Szaruga. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007, ss. 119.

Beata Tkaczyńska-Diezt: *Dylematy*. Wydawnictwo ASTRA, Łódź 2006, ss. 84.

Magdalena Mieczkowska: *TAM*. Oficyna Literatów i Dziennikarzy POD WIATR, Warszawa 2006, ss. 50.

Zdzisław Tadeusz Łączkowski: *Czy wszystko już powiedziałem...?* Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2006, ss. 71.

Kenneth Rexroth: *Wiersze wybrane*. Wybrali i przełożyli Zofia Prele i Tadeusz Rybowski. Wstępem opatrzyła Zofia Prele. Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2007, ss. 67+4 nlb.

Andrzej D. Misiura: *Krzyż mandragory*. Posłowie Waldemar Michalski. Oficyna Wydawnica ELIPSA, Krasnystaw 2006, ss. 39.

Zbigniew Tanajewski: *Do cna*. Biblioteka Publiczna w Suwałkach, Suwałki 2005, ss. 44.

Rafał Brasse: *Oblicze*. Wydawnictwo Akwedukt, Wrocław 2006, ss. 151.

Ewa Klajman-Gomolińska: *Sługa, niewolnik i błazen*. Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 2006, ss. 60.

Sławomir Rudnicki: *Tam gdzie Sybilii świątynia*. Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2006, ss. 124+7 nlb.

Andrzej Słomianowski: *Zniewolone słowo – albo trzy krucjaty*. Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2006, ss. 39. Seria: Biblioteka „Toposu", t. 30.

JACEK ŁUKASIEWICZ

Żyć w kilku czasach

Na jubileusz Tadeusza Drewnowskiego*

Przed osiemdziesięciu laty, 1 grudnia 1926 roku, w nieistniejącym już dziś domu przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, pod numerem 36, w mieszkaniu na parterze urodził się Tadeusz Drewnowski, dzisiejszy jubilat. Mówiąc o działalności publicznej Tadeusza Drewnowskiego, o jego pracach krytycznoliterackich i naukowych trzeba pamiętać o tej dacie, o wpływającej na całą jego działalność świadomości doświadczenia pokoleniowego.

Kiedy zaczęła się druga wojna światowa, Tadeusz Drewnowski miał niecałe 13 lat; jako dziecko znalazł się w kręgu konspiracji, niedługo potem z rodzicami i bratem został aresztowany i osadzony na Pawiaku – był najmłodszym z przebywających tam więźniów. Ojca rozstrzelano w Palmirach, matkę wywieziono do obozu koncentracyjnego. Starszy brat, Jerzy, współtwórca pierwszej organizacji konspiracyjnej PLAN, wespół z innym organizatorem PLAN-u Herlingiem Grudzińskim znalazł się w sowieckim obozie na półwyspie Komi, i powrócił z Berlingiem, by objąć redakcję „Pioniera" we Wrocławiu, a potem zostać wiceministrem propagandy w rządzie Osóbki-Morawskiego.

Po uwolnieniu z Pawiaka młodego Tadeusza wysłano na wieś, do majątku Krubki, gdzie przyjęty został do Armii Krajowej, a potem postrzelony przez żołnierzy Kedywu, których wziął za bandytów. Po operacji klatki piersiowej wysłano go na rekonwalescencję do Czorsztyna. Tam dowiedział się o wybuchu powstania w Warszawie. Po wojnie Tadeusz Drewnowski znalazł się w Łodzi na polonistyce, publikował w „Kuźnicy", w roku 1947 wstąpił do PPR (przyjmował go Moczar, a rekomendowali Kołakowski i Herczyński), w 1948 przeszedł do PZPR. Potem było wiele lat pracy redakcyjnej, m.in. w „Nowej Kulturze", „Polityce', i działalności w Związku Literatów Polskich. Pełnił różne funkcje, m.in. sekretarza POP w ZLP. Był świadkiem i brał udział w kolejnych polskich przełomach. W roku 1983 wystąpił z partii po rozwiązaniu ZLP, w którym był wiceprezesem Zarządu Głównego w pamiętnej kadencji (opisanej przez Jana Józefa Szczepańskiego), później działał w opozycyjnych podziemnych gremiach.

O tym wszystkim i o innych pewnie rzeczach trzeba pamiętać, gdy czcimy profesora Tadeusza Drewnowskiego, wybitnego badacza literatury polskiej XX wieku, świetnego krytyka literackiego, czego dowodził i dowodzi nadal, wydając w bieżącym roku dwie ważne książki. Chcę o nich właśnie powiedzieć. Ale nie mogę się do nich ograniczyć, choćby z tego względu, że stanowią „ciąg dalszy". Trzeba więc pamiętać o tym, co było poprzednio. Przynajmniej o pięciu z wcześniejszych książek, a to – o trzech monografiach: twórczości Tadeusza Borowskiego, Tadeusza Różewicza i Marii Dąbrowskiej. Dziełom o Borowskim i Dąbrowskiej towarzyszą bardzo ważne, pieczołowite prace edytorskie. Dalej wspomnieć trzeba książkę wspomnień Drewnowskiego *Tyle hałasu – o nic*, która – podpisana do składania

* Wypowiedź na spotkaniu z okazji jubileuszu Tadeusza Drewnowskiego w Muzeum Literatury w Warszawie 1 XII 2006 r.

22 IV 1981 – ukazała się w lutym roku 1982, oraz syntezę polskiej literatury w latach 1944-1989 *Próba scalenia. Obiegi – Wzorce – Style* (1997). I wreszcie dwie najnowsze: *Wyprowadzka z czyśćca. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej* (PIW 2006) oraz *Porachunki z XX wiekiem. Szkice i syntezy literackie* (Wydawnictwo Literackie). One wzajemnie się łączą, tłumaczą, wynikają z siebie.

*

Dwa dążenia były u początku jego drogi twórczej, dwa zaangażowania, dwie wartości: dokonująca się rewolucja i wojenna więź pokoleniowa. Zmiany społecznego ustroju dokonały się jednak poprzez sowiecką wpierw okupację, a potem dominację. Towarzyszyły im instytucje restrykcyjne, prewencyjna cenzura. Swoiście rozumiany był internacjonalizm. A przede wszystkim bolały metody i zakres walki z opozycją. Armia Krajowa, PSL Mikołajczyka, polityczne i kulturalne instytucje na emigracji w ideologicznej dychotomicznej wizji świata i w politycznej praktyce znalazły się, potępione, po tamtej, wrogiej stronie. Dokonując ideologicznej konwersji, należało się od nich odciąć. Nie było to prostym moralnie wyborem. Więź pokoleniowa zaś rozumiana była jako więź solidarności, wierności, ofiarności, ale także jako więź moralnego niepokoju, pytań dotyczących wojny, zabijania. Te pytania były w poezji poległych, zwłaszcza u Baczyńskiego, ale i w „Widmach". A po wojnie wielki dramat Tadeusza Borowskiego, tak jak go odczytuje Drewnowski, zakończony tragicznym finałem. Te problemy moralne pokolenia wojennego odnajduje oczywiście Drewnowski u Różewicza: od *Niepokoju* przez *Do piachu*, po *Nożyk profesora*, u Jana Józefa Szczepańskiego, o którym napisał wnikliwe studium, przedrukowane w *Porachunkach...* z ważnym apendixem. Wraca się do tamtych spraw, pamiętając też, że obrachunki pokolenia z wojenną przeszłością nie mogły zostać we właściwym czasie dokonane, gdyż nie szuka się cieniów, gdy bohaterowie siedzą w więzieniach lub właśnie z nich wyszli.

Ale już wcześniej, zaraz po okupacji, godzenie pokoleniowych, wyniesionych z wojny wartości z aktywnym udziałem w ówczesnym życiu publicznym okazywało się niemożliwe. Przemiany społeczne były połączone z zależnością od ZSRR, a młodym kazano odrzucić „wojenne obsesje" i zająć się aktualną walką klasową. Etos Conrada służył interesom wielkich armatorów, ci zaś, co dokonywali akcesu musieli się z takim poglądem pogodzić. W roku 1980 w *Wiele hałasu – o nic* pisał Drewnowski: *Podówczas był to bodaj główny dylemat polskiej rewolucji: drogi dwóch głównych najbardziej dynamicznych i najbardziej uczciwych sił – obozu reformy i patriotycznego żywiołu młodzieży – rozeszły się*. Można westchnąć: obóz „wielkiej reformy" – czyste siły!?

Drewnowski miał nadzieję, że to, co cenił, wartości i tradycje – choćby pod pewnymi względami obce sobie wzajem – dadzą się pogodzić. Później, po kilkunastu latach w pierwszym rozdziale *Próby scalenia* napisze o możliwym jeszcze w roku 1946 sojuszu Gomułki z Mikołajczykiem i o zaprzepaszczonych możliwościach „polskiej drogi" po roku 1956... Lecz nie o politycznych nadziejach, złudzeniach – choć one są ważne – chcę mówić.

Ale o dwóch książkach wydanych w tym roku. *Wyprowadzka z czyśćca*, jak dalszy ciąg tytułu wskazuje, jest o „życiu pośmiertnym" Marii Dąbrowskiej, a właściwie jej dzieła. Swoistym czyśćcem staje się zapomnienie o głośnym wcześniej twórcy, następujące po jego śmierci. A wyjście Marii Dąbrowskiej z takiego czyśćca spowodowane zostało wydaniem (przez Drewnowskiego) jej *Dzienników*. Dąbrowska, pisarka uważana za należącą literacko do dziewiętnastego wieku, anachroniczną, poczciwą, posążkową okazała się zupełnie kimś innym: kobietą pełną pasji, targaną namiętnościami, używającą krańcowych sformułowań. Przenikliwą obserwatorką życia

publicznego. Forma zaś jej *Dzienników*, zwłaszcza powojennych, zastępowała niemożliwą przynajmniej dla niej do kontynuowania formę powieści o zakroju eposu, jaką były *Noce i dni* i jaką miały stać się *Przygody człowieka myślącego*. Nie stały się i, jak dowodzi krytyk, nie zostały napisane. Pozostały za to dokończone krótkie opowiadania wojenne, Drewnowski wydał je osobno, zgodnie zresztą z planami pisarki, od których potem, publikując w „Przeglądzie Kulturalnym" *Przygody*, odstąpiła.

Dąbrowska wyszła z czyśćca – czy może raczej z Hadesu – gdyż wróciła na ziemię z jej konfliktami, dramatami i tragediami nowymi, a nie do idealnych niebios. Hermesem zaś, wyprowadzającym jej dzieło z otchłani był, a właściwie jest wciąż, Tadeusz Drewnowski. Jego książka mówi właśnie o tym, o kłopotach Hermesa – z testamentem, z cenzurą, wydawcami, czytelnikami i bohaterami *Dzienników*. Także o innych ustanowionych testamentem pisarki kustoszach tego dzieła: Wyce, Hernasie, Terleckim, którzy kolejno umierali. Mówi o czasie historycznym tych trudów edytorskich; nie stał on w miejscu, lecz ulegał przyspieszeniu. I co było wywalczonym sukcesem w jednym roku, w następnym wyglądało na niezrozumiałe ustępstwo. Mówi w trybie doraźnym, gdyż zgromadzone w niej teksty różny miały charakter, podsumowywały, chwaliły, polemizowały w rozmaitym czasie i w różnych okolicznościach. Napisana żywo, ciekawie, jak każda dobra książka krytyczna nie jest kolekcją rozmaitości, staroci sprzed kilkunastu czy paru lat, ale – jako całość – głosem nowym, aktualnym, tekstem wypowiedzianym dziś, w roku wydania, do dzisiejszego czytelnika.

Dzieło Marii Dąbrowskiej wyznacza – w ujęciu Tadeusza Drewnowskiego – ważny nurt tradycji lewicowej, także niepodległościowej, idącej od Abramowskiego, Żeromskiego, tradycji racjonalistycznej, wspartej w wypadku tej pisarki na etosie wolnomularskim. Jest to tradycja społeczna. Autor pisał o niej tak: *Głównym dobrem etyki Dąbrowskiej jest człowiek i poszanowanie jego praw, lecz wszystkie inne nakazy tej etyki (dobroć-braterstwo, wolność, praca twórcza) mają już charakter społeczny, mitygujący wszelkie egoizmy* (PzXX, 129). Jest to tradycja polonocentryczna (i w tym kryć się mogą pewne niebezpieczeństwa), każe widzieć całość kultury narodowej, scalać ją według przyjętych hierarchii. Utwór literacki, zwłaszcza epicki, może być modelem tak rozumianej kultury. Tak Drewnowski mówił w wywiadzie (a w rozmowach inaczej, bardziej wprost formułuje się myśli): *Dąbrowska bardzo mnie frapuje jako pisarka, a jeszcze bardziej jako pewien wzorzec kulturowy w Polsce. Tradycyjny, a równocześnie osobliwy i współczesny, taki, który dobrze przekładałby się i na język „ polskiej drogi do socjalizmu", i na język „Solidarności", i pasował do rozmaitych całkiem nowych utrapień. Uderza mnie jej niepolska polskość, tzn. bardzo mocne poczucie narodowe połączone z urazową wręcz niechęcią wobec pewnych jej cech i wobec nacjonalizmu w ogóle, wiążące się natomiast z własnymi stanowczymi wymaganiami wobec narodu. Przy tym wszystkim nie mam poczucia, ze reprezentuję Dąbrowską. Ani myślę bronić każdego słowa, każdego sądu w jej dziennikach*[1].

I nie broni. Tam gdzie uważa, że trzeba się nie zgodzić, czyni to otwarcie. Nie ukrywa tego, z czym się nie zgadza. Przykładem takiej postawy jest artykuł o dwu antysemickich fragmentach w wojennym *Dzienniku* Dąbrowskiej. Przed wydawcami – także zmarłym Czesławem Hernasem, który był kustoszem tych dzienników, upoważnionym testamentem autorki do publikowania z nich wyborów – stanęło pytanie: co z tymi fragmentami uczynić? Tadeusz Drewnowski postanowił po prostu opublikować je, wraz ze swoim komentarzem, z jasną, jednoznaczną oceną, z uwzględnieniem okoliczności. I to nie chyłkiem, wstydliwie, w przypisie, tekst ten stał się bo-

[1] *Nie tylko odpoczciwiona*. Rozmowa z Elżbietą Sawicką, „Odra" 1988 nr 1, przedruk: *Wyprowadzka z czyśćca*, ss. 112-113.

wiem wykładem inauguracyjnym na polonistyce warszawskiej, a zanim znalazł się w książce, został wydrukowany w wielonakładowym dodatku do „Faktu" – „Europie".

Podobnie jest też z innymi bohaterami monografii. Nie identyfikuje się ani z Borowskim, ani z Różewiczem. Nawet gdy może ma takie pokusy, dba o to, by być tym trzecim. A to znaczy mieć zawsze (w tym co pisze) dystans krytyka. A także mieć własne sumienie, dyktujące w podobnych sytuacjach własne rozstrzygnięcia, nieraz inne niż rozstrzygnięcia bohaterów.

Tych bohaterów, których dzieło odpowiadało życiorysowi, o których pisał w monografiach, do których wraca w różnych miejscach *Porachunków z XX wiekiem*. Do tych, u których znajdował własną wrażliwość na współczesność, jakby własny stosunek do niej, nie ten zracjonalizowany, dający się ująć w pojęcia, w uporządkowaną refleksję, lecz intuicyjny, afektywny, który oddaje sztuka. Jest takie jego wspomnienie. W 1943 roku w Gimnazjum Handlowym w Warszawie siedział w jednej ławce z młodszym bratem Tadeusza Gajcego, znalazł wtedy pewnego razu pod pulpitem „Widma", które wywarły na nim duże wrażenie. Po raz pierwszy spotkał poezję mówiącą tak wizyjnie, ale przenikliwie o współczesności. Oni – powiada Drewnowski – „nie byli wyzbyci nadziei", jak pisał Miłosz w trenie włączonym do *Traktatu poetyckiego*. *Czy nie było przejawem nadziei* – powiada krytyk – *to, że mimo niejasnych perspektyw i sceptycyzmu podejmowali walkę, ryzykowali życiem? I to właśnie, pomimo wewnętrznych podziałów, przeciwstawiało to pokolenie najwyraziściej postawom wyniosłości, bierności czy asekuranctwa wśród „starych"* (PzXX, 15). Ta właśnie solidarność, która nie mogła zaowocować zaraz po wojnie, w tekście z roku 1994 jest mocno podkreślona: *ci, co pozostali przy życiu, podjęli natychmiast tę tradycję z warszawskich płomieni. W „Pokoleniu" Bratnego i w „Nurcie" Borowskiego pojawia się ona w szerszej i bardziej solidarnej postaci pokoleniowej. To pokolenie zdziesiątkowane i szykanowane usiłowało stworzyć nie jakąś mechaniczną, metrykalną, lecz prawdziwie ważną formację, wyrosłą z polskiego ruchu oporu* (PzXX).

Nie było to możliwe ani wtedy, gdy jedni otrzymywali ciężkie wyroki, włącznie z kaesem, a inni popełniali samobójstwa. Ani potem, gdy na rzeczywiste rozrachunki było za późno, a solidarność pokoleniowa przekształcała się w solidarność kombatancką. Natomiast ta „rzeczywiście ważna formacja", często bardziej idealna niż faktyczna, stawała się podstawą twórczości poetyckiej, prozatorskiej, częstokroć bardzo wybitnej, i podstawą twórczości krytycznej samego Drewnowskiego.

*

Co cechuje Tadeusza Drewnowskiego jako krytyka, a wynika z korpusu jego dzieł? Wymieniłbym kilka takich cech.

Po pierwsze – swoisty personalizm, zainteresowanie twórczością jednego autora w jej przebiegu. Ale twórczością, którą odczytuje się od zewnątrz, wychodząc od kontekstów: historycznych, społecznych, kulturowych, historycznoliterackich, światopoglądowych, poprzez niejako mediujący (najbardziej całościowy) kontekst biograficzny, a nie od wewnątrz: od dzieła ku kontekstom.

Stąd biorą się preferencje gatunkowe: obszerne monografie, portrety literackie Herlinga-Grudzińskiego, Jana Józefa Szczepańskiego, Andrzeja Stawara, poniekąd Iwaszkiewicza, syntezy okolicznościowe. Przecież dwie takie znakomite syntezy były laudacjami promotora, wygłoszonymi na uroczystościach przyznania doktoratów honoris causa Jerzemu Giedroyciowi i Tadeuszowi Różewiczowi. Ważny jest zwłaszcza Różewicz, którego *niepohamowany rozwój twórczy stał się w pełni samodzielny, niezależny,*

poza wszelkim oficjalnym rozkładem jazdy wciąż jeśli nie tłamszonej, to kierowanej kultury (PzXX, 21). Można chyba postawić tezę, że te postaci na Tadeusza Drewnowskiego wpływały w czasie pracy nad ich dziełami, że znajdował w ich twórczości odpowiedzi na to, co nieskładne i na co jakakolwiek doktryna daje odpowiedź tak niepełną, iż przez to fałszywą. Przede wszystkim ich słuchał, dopiero potem (choć w czasie nie da się tego rozdzielić, lecz w porządku logicznym tak) – interpretował i oceniał. Od ocen, jak powiedziałem, nigdy się nie uchylając.

I to druga ważna cecha jego pisarstwa krytycznego: wyraźne wartościowanie. Zawiera się ono nie tylko w wyborze autorów, o których pisze, choć to jest ważne. W hierarchizowaniu dzieł, w rewizjach kanonu. Tu szczególną uwagę wypada zwrócić na miejsce, jakie przypisuje *Ślubowi* Gombrowicza, który ujrzał dramat narodowy (ten, któremu początek dały *Dziady*) w nowej sytuacji duchowej XX stulecia, po „śmierci Boga". Także wartościowanie zawiera się w sposobie lektury. Krytyk stara się uważnie wysłuchać utwór, o którym pisze, odnaleźć w nim pogłębiony i zobiektywizowany przez sztukę głos autora, a następnie ocenić, czy zamierzenie się udało, czy też udać się nie mogło. Tak jak nie mogły udać się, według niego, *Przygody człowieka myślącego*, o czym już wspomniałem, jak nie mógłby się udać Ściborowi-Rylskiemu dalszy ciąg *Pierścionka z końskiego włosia*. Mógłby on tylko, prognozuje Drewnowski, zepsuć wymowę dwóch napisanych części. Na marginesie: taki stosunek do omawianego utworu – projektujący, radzący, wskazujący alternatywy – jest dziś właściwie nieobecny, co widać w dziełach recenzyjnych czasopism. Wartościowanie w książkach Tadeusza Drewnowskiego bywa uwikłane językowo. Prześledzenie takich uwikłań, aspektu wartościującego słów, jak historia, rewolucja, ale też zestawień jak np. „rosyjski komunizm", „reżim cenzury", sposobu formułowania takich postulatów jak „rzucanie wyzwania historii" i podejmowania jej wyzwań – a nie są to u Drewnowskiego frazesy – zbadanie ich w diachronii i określenie systemowe – wiele by mogło powiedzieć i o tym krytyku, i o jego epoce.

Trzecią cechę krytycznego dzieła Tadeusza Drewnowskiego nazwałbym dbałością o zachowanie form gatunkowych i zarazem o komunikację pomiędzy nimi. Chodzi tu o wielość form funkcjonalnych, odpowiadających funkcjom krytyka. Są to wstępy, posłowia, referaty konferencyjne, recenzje, polemiki, laudacje – całe bogactwo różnych gatunków, odpowiadających funkcjom krytyka w życiu literackim, czy szerzej – kulturalnym, jego zaangażowaniu na różnych polach życia literackiego. A przecież nie mamy tu do czynienia z debiutantem czy przebojowym młodzieniaszkiem. Wszystkie te formy łączą się jednak w tej książce w całość spójną aksjologicznie, o jasnych hierarchiach i wyrazistych wyborach. Nie chodzi mi jednak tylko o komunikację pomiędzy gatunkami krytycznymi i różnymi rolami krytyka (którym towarzyszą nieuniknione uwikłania instytucjonalne), ale także o spójność krytyki literackiej z innymi dziedzinami działalności Tadeusza Drewnowskiego.

W ostatnich kilkunastu latach dwie były takie dziedziny. Pierwsza to edytorstwo: *Dzienniki* Dąbrowskiej, jej opowiadania wojenne, przekłady aforyzmów Emersona; wiersze i korespondencja Borowskiego; powieść Ścibora-Rylskiego. Towarzyszyły temu poszukiwania, kwerendy, problemy z lekcją tekstów, z komentarzem. To jest ta praca polonisty, która stanowi, że jest on rzeczywistym kustoszem tradycji, a także jej współtwórcą. Każda z wymienionych tu pozycji wzbogacała tradycję o ważne dzieła, a niektóre jej rejony istotnie modyfikowała.

Zwracał też Tadeusz Drewnowski w III Rzeczypospolitej uwagę na zadania badaczy literatury z czasu Polski Ludowej. A wiedział o czym pisze: *Tę przeraźliwą obojętność wobec skonfiskowanych, zatrzymanych czy pokie-*

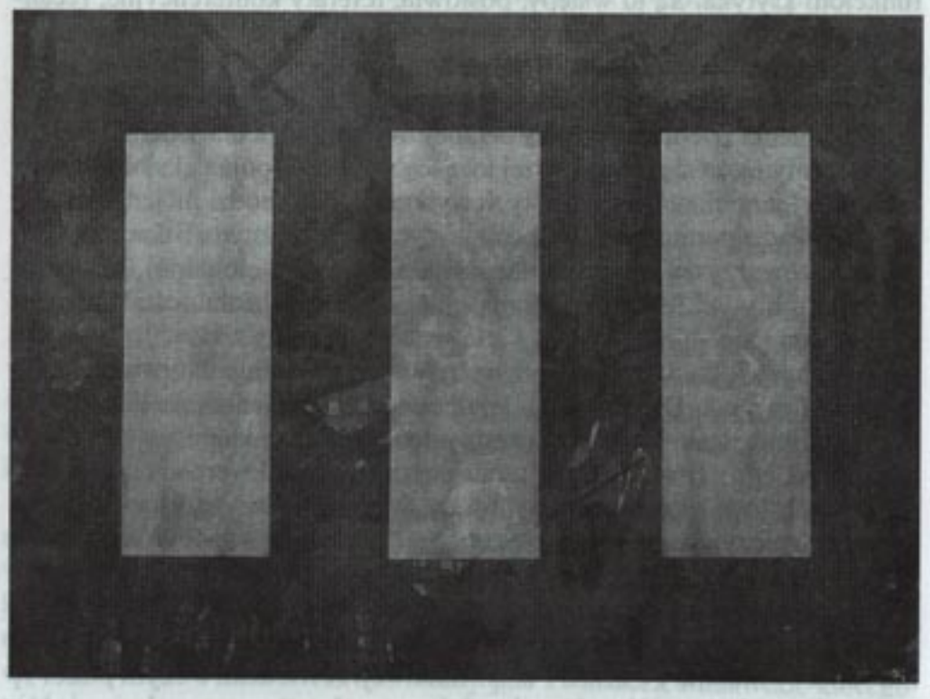
reszowanych przez cenzurę książek trudno – poza szczególnymi splotami okoliczności – tłumaczyć sobie inaczej niż brakiem pamięci wobec naszych czasów i naszych bliźnich (PzXX, 58).

Druga pozapisarska dziedzina działalności Drewnowskiego – to dydaktyka uniwersytecka i odpowiedzi na jej wymagania. Synteza polskiej literatury 1944-1989 powstawała jako wykład. A to znaczy w konfrontacji z żywym słuchaczem. Z jego zainteresowaniami, wyczuwalnym porozumieniem, albo niezrozumieniem. Jego wiedzą nabytą z lektur i wiedzą wynikającą z osobistej pamięci, własnego doświadczenia. Ten słuchacz, adresat jest w owej syntezie obecny. To jego, a nie pisarzy ani krytyków się uczy, przekonuje, jemu proponuje własne periodyzacje, typologie i punkty widzenia. Gdzie indziej pisze Tadeusz Drewnowski o tym, jak prowadził zajęcia krytycznoliterackie ze studentami i mógł na nową, młodą literaturę popatrzeć ich oczami. A więc oczami rzeczywistego bezpośredniego adresata tych utworów, jest nim bowiem zawsze rówieśnik i to przede wszystkim rówieśnik o podobnych zainteresowaniach.

Sam krytyk i historyk literatury XX wieku znajduje się po stronie innej – modernizmu, pojętego jako wielka formacja *w kulturze, religii i cywilizacji, w ekonomice, technice i literaturze, którego motorem był racjonalizm, a wyznaniem – wiara w rozum ludzki i postęp* (*Na powierzchni literatury i w głębi*, 1995, PzXX, 250).

Publiczność literacka jest dziś publicznością dwudziesto- i trzydziestoletnich. Krytyka literacka starego autora stającego przed nową publicznością ma szansę żyć w paru czasach równocześnie. Teraźniejszość własnej młodości i własnych nadziei wprowadza w nową młodość, nowe gusty, oczekiwania, nadzieje. Jest doświadczony, czujny, bada, jak jest rozumiany – jako świadek, jako czytelnik, interpretator, jako autor przesłań ideowych. Nie zamyka, lecz otwiera. Dziś też otwiera. Stary Krytyk, pełniący tyle ról jednocześnie, nawet podsumowując – rozpoczyna.

Jacek Łukasiewicz



Mariusz Drzewiński: *Tora Bora*, olej na płótnie, 97 x 130 cm, 2002

JOANNA BORZĘCKA

Gniazda

Spróbuj zamknąć stając pomiędzy, kiedy pozostali na pół
śpiący w przyłapanych pozach, w podziemnych przejściach,
gdzie obłupane stopnie i turkot walizek, smród uryny i żałość
pod złowieszczo rozpiętym prochowcem kończącej się nocy,
mają poczucie, że należy współczuć tym wszystkim, którzy
są piękni: tak na nich patrzą, więc to musi boleć. Tymczasem

następny nieoficjalnie dostaje się w ten obieg, chociaż nie tego
oczekuje wybierając się naprzeciw. I cóż po tym, iż znowu dzień
zostaje jak bagaż wyszarpnięty z dłoni, który, jak się niewiele później
okazuje, był poprzedzony czyjąś dobrą chęcią. Pomimo tego tkwisz,
stając się zadrą w samym sobie, sztaplowany przez przyjazny lęk
z tyle co mijającego, nie mając żadnej pewności, że się obudzisz

nadal w dławiącym towarzystwie, wiedząc, że nawet co najgorsze,
jeśli już oswojone, jest bardziej swojskie niż lepsze nadchodzące.
Stąd też czujność w zastygłym niemo tlenie. I stąd odwracanie
przed sączącym się zewsząd i wdzierającym przez wpółzsunięte
powieki, gdyż rozhisteryzowany płyn przepycha w zaśniedziały
świt. I widać, jest równie obojętne, kto otwiera następną puszkę

z syczącą zawartością. Dlatego też nas zadziwia przychylny gest
napotkanego obok torowiska, jak wręczona znienacka niepozorna
paczka pełna rozświetlonych okruchów w cynfolii tamtego poranka.
A teraz spójrz; zasiadłszy nieco bliżej, porzucasz przedział będący
słoneczną częścią z widokiem dla zostającego. Tam poruszył się
pisklak – nieopierzone niebo zostawia kał na otwartych szybach.

Kryptonim: Adwent

Coraz gęściej pikowane osłony a pod nimi wstukujący kod
w stwardniałą glebę tyle co obstalowanymi zelówkami.
Okoliczności wydają się być nader sprzyjające podczas
zimowego podglądu, gdy pojedyncze wiórki jakby spod
hebla gładzącego niebo opadają przykrywając trotuary
i wiodą przez prywatny wziernik do ciepłego lokum
przekonanych, że wiedzą, czemu ono jest przeznaczone.

Ty nie jesteś. I rozglądasz się za tabliczką objaśniającą,
do czego służy przechowalnia pod opuszczoną powieką,
kiedy wokół tkwiące tony wydobywają się jak szkopuł
z całej tej pozornie stabilnej instalacji, szukając aprobaty
pomiędzy dobijającą się bandą konsumentów, lawirując.
Tak, tak – cóż za zamęt! Na wymuskanych wystawach
figury kiwają głowami niezwykle skrupulatnie w takt
pastorałek i na nic spostrzeżenia, że też temu ulegamy

przetrząsając kieszenie i naginając swój dobry smak
do narzuconych potrzeb. Nawet jeśli nie patrzysz, wiesz
że bez wątpienia większość z tej listy jest im niezbędna,
i też dołączasz życzenie aby przede wszystkim pięknie
wszystko opakować – szczegół, że przez to nie zajrzysz
tak naprawdę do środka. A wobec tego to, co sobą stanowi
nie ma najmniejszego znaczenia, gdyż liczy się wyłącznie
najprawdopodobniej nieprawdopodobnie obszerny gest?

W przetartej rękawiczce gałgan rozmazuje światło,
na całej szerokości. Rozciąga łańcuch oczekujących
na zmianę, usiłując małą dłonią poprawić widoczność.
Większość zniecierpliwiona naciska, by przyspieszyć,
klaksony. Oziębły harmider pod wpływem codziennej
dawki, zaparowane szyby, pańskie psy na smyczach
i gówna pod podeszwami roznosicieli reklam. W progu
podkładają. Wieszają w przejściu, wrzucają do skrzynek.

Pułapki

Po uprzednio zawalonych terminach rozwija się w tobie syndrom
rejterady, niczym skroplony szum, rozciągnięty w czasie obróbki
termicznej. Komicznie rozmarza napięcie, choć nie bierzesz udziału
w żadnej ceremonii, gdyż większość optuje za skrótami i uchodzi

kiedy brakuje stałego skupienia. Przesuwają się nabożeństwa
w wąskich gardzielach czasokresu jak fiszbin w ciele wilka,
w tej samej chwili, w której zdeklarowana para solennie składa
podpis. Ty słyszysz brzęczyk, któremu towarzyszy zwiotczenie
a chybotliwość podłoża odbiera protokół dnia. Tak to wypada
jak zęby w grzebieniu przeżyć, którym przeczesują każdego,

powodując remis między stanem zanikania. Za iluminatorem
brną inni, żeby nie zapomnieć. Nie pomaga znajomość znaczeń
ani natarczywe dzwonienie rzek w ocynkowanych korytach.
Zaczynają cię spisywać pomiędzy: logowaniem, rozmową
przerwaną, byś nie skostniał otwierając usta do reszty, po
szczotkowany widnokrąg aż do zadrapań. Choć pewnie i tak

nałożą kaptur z kalki bezdechu. Takaż więc zawiesina osiada
na wszystkim czego dotknąłeś, tyleż okraszonych płomieniem
syków palnika, z którego schodzą posiniałe płaty odsyłając.
Obiecują zamieścić gdzieś ponownie, w otwartym kraterze,

zagraj im zatem na listku porcelitu! Któż z nich nie wie, iż nastał
grzewczy okres, że nie po drodze duszne pomieszczenia, na które
opada pergamin nieba z rozsianymi punktami zmieniając wypukłe
dno jak spectrum tropu, bowiem wcześniej otoczyli i połknęli.
W tłuszczu, więc boli. I nie wiadomo, co jeszcze. Z tego zrobią.

I więcej

Wprowadzili cię a to już jest przecież istotne,
choć dym zyskuje przewagę przesuwając się
dołem, jak drabina w aluminiowy prześwit.

Ekspedycja tuż za nami przez rdzawą przełęcz,
która nie jest zmyślona. Nie jest też strukturą
lodową dla reszty ani podłożem, przez które
powalałeś sobie obuwie mijając zmurszałe
paśniki. Tam tak samo stworzenia korzystają
z przestrzeni, dziko wbijając się we wszystko

promienie tworzą atlas z porozrzucanych
tropów. A czym są ujęci poprzez przezrocza
zboczy czerpiący spokój w glinianej głuszy

z przerębli? – Szus cienia na ułamek przed
tobą, będący potwierdzeniem na obecność.
Co zatem potrąca drzemiące pod pledami
drzewa, i skąd dochodzi zaciekłe ujadanie
zmuszające do ruchu szczebiot powietrza?

Za czym ono odlatuje skoro jeszcze jesteś
tutaj? Krystaliczne sieci pokrywają dachy,
wszystko w centrum – przechodzień i pętla.

Joanna Borzęcka

GRZEGORZ JACEK PELICA

Tradycje, język i religia w ogniu polityki

Lud prawosławny Lubelszczyzny w okresie międzywojennym XX w.

Prawosławni byli na Lubelszczyźnie ludnością autochtoniczną, żyjącą w mniejszości, w przeciwieństwie do terenów zabużańskich, na których stanowili większość. Mimo to ciągle w polskiej historiografii i publicystyce, jak we wnioskach i projektach komitetów koordynacyjnych (likwidacyjnych) z 1938 r., traktowani byli i są jako relikt i „wynik polityki rusyfikacyjnej rządu zaborczego". Z drugiej strony mogli być postrzegani jako naród ruski, spolonizowany na skutek kontaktu z przytłaczającą (dosłownie i w przenośni) większością polskojęzyczną i narodem polskim, z czasem w większości wyznania rzymskokatolickiego[1]. Należy przeto uwzględnić i zaprezentować różne perspektywy widzenia społeczności prawosławnej, które przybliżą jej rzeczywisty obraz.

Charakterystyka środowiska

Charakterystyka etnograficzna i narodowo-wyznaniowa ludności prawosławnej w województwie lubelskim lokowała ją w 1933 roku w pasie ziem nadbużańskich, którego długość wynosiła 220 km (od Tomaszowa Lubelskiego do Janowa Podlaskiego) a szerokość – od 100 km (Krzeszów, Biłgoraj) do 15 km (Sławatycze i okolice Włodawy). Największe skupiska ludności prawosławnej znajdowały się w powiatach: bialskim, biłgorajskim, chełmskim, hrubieszowskim, tomaszowskim i włodawskim[2]. Obszar ten był zbliżony do zakreślonego linią Bugu oraz linią traktatową z 9.02.1918 r.: Tarnogród – Biłgoraj – Szczebrzeszyn – Krasnystaw – Puchaczów – Radzyń – Międzyrzec – Sarnaki – Mielnik, a zamieszkująca go ludność *zwykła nazywać siebie ludem „tutejszym", nie lubiącym zarówno „Moskali", jak i „Lachów", mówiącym gwarą zwaną popularnie „chachłacką"*[3].

„Rusini chełmscy", jak ich czasami określano, nie stanowili kulturowo-etnograficznej całości z ludnością prawosławną Galicji i Wołynia. Nie zachowywała ona odrębności w sferze języka, zwyczaju i tradycji, lecz przede wszystkim w sferze wyznania. Prawosławie było tutaj podstawą odrębności narodowej mas, które z czasem zaczęto określać jako rusińskie, ruskie lub ukraińskie. Procesy asymilacyjne, pomiędzy prawosławnymi a rzymskimi katolikami przebiegały obustronnie w sferze obrzędowej, matrymonialnej, materialnej a także językowej[4]. Z tych względów ludność prawosławna na

[1] Archiwum Państwowe w Lublinie (APL). Urząd Wojewódzki w Lublinie, Wydział Społeczno-Polityczny (UWL WSP), sygn. 683; APL., Starostwo Powiatowe Lubelskie (SPL), sygn.167, s.13; M. Krotofil: *Ukraińcy w Wojsku Polskim w okresie międzywojennym* (w:) *Mniejszości narodowe i wyznaniowe...*, op. cit., s.125.141 i passim; Ł. Chimiak: *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863-1915. Szkic do portretu zbiorowego*, Wrocław 1999, ss. 51-58 i passim.

[2] APL., UWL WSP sygn. 422, ss. 26-36; referat *Zagadnienie ruchu nacjonalistycznego-ukraińskiego na terenie województwa lubelskiego* z przełomu lat 1932/1933.

[3] Ibidem; J. Lewandowski: *Dramat pogranicza. Sprawa chełmska 1864-1918*. „Kamena" 2(927)/1990, ss. 2-8; chodziło o traktat państw centralnych z marionetkowym rządem Republiki Ukraińskiej – Centralną Radą Ukraińską, który przewidywał przekazanie tymże władzom terenów na wschód od opisanej linii (tzw. brzeskiej).

[4] APL., UWL WSP sygn. 431, s. 7, fragmenty nie zatytułowanych artykułów z pisma „Zahrawa" oraz opracowań starostów, m.in. włodawskiego, dla UWL ze stycznia 1925 r. Por.: J. Lewandowski: *Dramat...*, op. cit., passim; J. Kloczowski: *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Warszawa 2000, s. 303 i passim;

Lubelszczyźnie jeszcze w latach 1918-1921 zachowywała się lojalnie wobec państwa i dobrze traktowała katolików. Relacje te pogarszali *sami katolicy, odnosząc się z pewnym uprzedzeniem do prawosławnych i wykazując nieraz brak tolerancji*[5]. Gdy pojedyncze osoby spośród wyznawców prawosławia brały udział w działalności sprzecznej z polską racją stanu, np. tworząc „Rewkomy" w czasie wojny polsko-bolszewickiej, spotykały się z ostracyzmem wśród własnych współwyznawców. Kilkudziesięcioosobowej grupie tutejszej młodzieży o tendencjach narodowo-ukraińskich przewodzili w tym okresie polscy socjaliści[6]. Wśród prawosławnej inteligencji, do której zaliczano głównie urzędników, nauczycieli i duchownych, część była „bierna pod względem narodowym, społecznym i religijnym", zaś większość przybywająca z bieżeństwa „marzyła o niepodzielnej Rosji i caracie". Ci, którzy pozostali na miejscu po 1915 roku, to głównie potomkowie chełmskich unitów, przywiązani do wiary i ziemi, stanowiący 20-50% przedwojennej ludności tzw. Chełmszczyzny i Podlasia. Samych siebie określali *potomkami Czerwonorusów, którzy niegdyś walczyli za swój kraj i swobodę*[7]. H. Wierciński w opracowaniu z 12.04.1921 r. oszacował liczbę ludności prawosławnej, która opuściła 10 powiatów Lubelszczyzny w 1915 r., na 184.857, rzymskokatolickiej zaś – na 67 osób[8].

Wiele skupisk wiejskiej ludności prawosławnej na Lubelszczyźnie w latach 1925-1936 można było scharakteryzować pod względem narodowościowym według opisu starosty powiatu tomaszowskiego K. Wielanowskiego z 1936 r.: *Prawosławna ludność tych wsi nie identyfikuje swego wyznania z narodowością. Czuje się ona bezwzględnie polską, do narodowości polskiej się przyznaje i stale ją podkreśla. Mówi płynnie po polsku, choć siłą przyzwyczajenia w potocznej między sobą rozmowie używa języka ruskiego...*[9]

Władze wojskowo-polityczne i przedstawiciele władz Kościoła rzymskokatolickiego widziały bipolarny podział wiernych w omawianym okresie:

1. starsze pokolenie, mające pełną świadomość swojej odrębności wyznaniowej, o poglądach konserwatywnych; cechowała tę grupę *ostrożność i nieufność w stosunku do wszelkich prób zaprowadzania jakiegoś nowego porządku, niechęć do duchowieństwa rosyjskiego...* oraz negatywny stosunek do kwestii ukraińskiej, a szczególnie do ukrainizacji języka liturgicznego;

2. młode pokolenie wyznawców prawosławia „w stanie nieustającego fermentu agitacją nacjonalistyczną", sympatyzujące z ruchem narodowościowym ukraińskim, wspieranym „na razie również i przez komunistów" z przyczyn koniunkturalnych i dla zyskania popularności wobec kompromitacji tej ideologii w polityce wyznaniowej w Rosji radzieckiej i ZSRR[10].

[5] APL., UWL WSP sygn. 656, ss. 3-7, z raportu starosty zamojskiego z 20.11.1921 r.; M. Roszczenko: *Unia a świadomość narodowa mieszkańców Podlasia i Chełmszczyzny* (w:) T. Stegner: *Między Odrą i Dnieprem*. Gdańsk 1997, ss. 49-54.

[6] APL., UWL WSP sygn. 417, ss. 4-12 (tam m.in. *Memoriał w sprawie sytuacji ukraińskiej ludności na Chełmszczyźnie z 1919 r.*, notatka MSW z 30.09.1919 r.); sygn. 418, 44-46; sygn. 422, ss. 26-36 i passim; sygn. 2398, ss. 9-14 i passim; o tworzonych przez ludność „rusińską" we wschodniej części powiatu tomaszowskiego „Rewkomach" (rewolucyjnych komitetach, wspierających bolszewickie władze – GJP) informują raporty policyjne, m.in. (w:) APL., Komenda Wojewódzka Policji Państwowej (KWPP) sygn. 585, ss. 9-10 i passim.

[7] Ibidem; por. także J. Lewandowski: *Dramat...*, op. cit., s. 7: *Interesujące są dane, dotyczące „języka macierzystego" ludności prawosławnej, uzyskane w czasie spisu powszechnego przeprowadzonego przez okupacyjne władze austriackie w październiku 1916 r. W powiatach: chełmskim, hrubieszowskim, tomaszowskim i biłgorajskim na 22.670 prawosławnych język polski jako domowy podało 7316 (32,3%), rosyjski – 10.451 (46,1%), ruski – 4900 (21,6%), a 3 osoby – niemiecki.* Zob.: list parafian z Dubienki w pow. hrubieszowskim do Prezydenta Ministrów RP, użalających się na dyskryminację wyznaniową i narodowościową prawosławnych Rusinów (dat. 04.03.1920 r.) – Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN), Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP) sygn.1054, s. 3.

[8] APL., UWL WSP sygn. 429, ss. 44-46, w powiatach: bialskim, biłgorajskim, chełmskim, hrubieszowskim, konstantynowskim, krasnostawskim, radzyńskim, włodawskim, zamojskim i tomaszowskim.

[9] APL., UWL WSP sygn. 664, ss. 230-231; starosta powiatowy tomaszowski we *Wnioskach przemawiających za otwarciem cerkwi prawosławnej we wsi Wlkijów, gm. Tyszowce* z dnia 25.02.1936 r. (K. Wielanowski). Pomimo że charakterystyka ta obliczona jest na pozyskanie korzystnej opinii u władz wyższego szczebla, aby osiągnąć otwarcie cerkwi (do czego autor opracowania się w tekście wyraźnie przyznaje), to nie sposób odmówić jej trafności. Zwłaszcza że nie jest odosobniona.

[10] Archiwum Archidiecezjalne Lubelskie (AAL), Rep. 61, sygn. XIV. 2, passim; Z. Kurcz: *Sprawy narodowościowe. Oryginalne badania własne studentów*. Wrocław 2003, ss. 86-89, 272; W.A. Serczyk: *Pokolenia straconych szans*. „Kamena" 3(928)/1990, ss. 23-26.

Zauważana wśród wiernych Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego na Lubelszczyźnie niechęć do państwowości polskiej była interpretowana jako skutek „posunięć rządu zaborczego", który utrzymywał i finansował gęstą sieć placówek cerkiewnych. Przeprowadzone w Polsce niepodległej rewindykacja i likwidacja sieci parafialnej były interpretowane przez tę mniejszość w kategoriach ucisku wyznaniowego, ale też „zaciążyły materialnie na wiernych". Wszystkie charakterystyki wyznawców prawosławia w powiatach, gdzie stanowili oni znaczący odsetek, szczególnie w latach 1923-1931, mówiły o ich dramatycznie niskim poziomie materialnym. Według spisu powszechnego z 1931 r. ponad 80% społeczeństwa ukraińskiego, którego większość na Lubelszczyźnie stanowili prawosławni, utrzymywało się z pracy na roli. Chłopi stanowili prawie w 98% wiernych wiejskich parafii i do 50% – w parafiach miejskich. Przypomnijmy, że stosunek ilości parafii wiejskich do miejskich w województwie był jak 7:1. Większość włościan to producenci tradycyjnych towarów: mleka i jego przetworów oraz mięsa. Dokumenty archiwalne pokazują, że ok. 1/3 wyznawców prawosławia zamieszkujących wieś umiała czytać i pisać, 1/3 – potrafiła się podpisać, a pozostali byli analfabetami. Przy czym wśród potrafiących czytać dominowała znajomość języka rosyjskiego. Ludność ukraińskojęzyczna w województwie lubelskim, w przeciwieństwie do województw sąsiednich, w zasadzie pozbawiona była do 1939 r. możliwości nauki we własnym języku[11]. Kolonizacja polska, rewindykacje kościelne i restrykcyjna polityka administracji państwowej zmieniły obraz historycznej Chełmszczyzny i Podlasia, z przeważającym od wieków wschodnim obrządkiem[12], na korzyść elementu rzymskokatolickiego. Należy w tym miejscu przypomnieć, że w okresie po likwidacji unii, prawosławie utrwaliło się w tradycji i obyczajach wsi na ziemi chełmskiej. Włączenie grekokatolików do rosyjskiej Cerkwi prawosławnej, tam gdzie odbywało się pod przymusem, spowodowało zwrócenie się unitów ku Kościołowi rzymskokatolickiemu albo – jak pisze Jerzy Tomaszewski – *paradoksalnym skutkiem stała się polonizacja niektórych środowisk, mówiących językiem ukraińskim*[13].

Nieco inaczej przebiegała asymilacja w Drugiej Rzeczypospolitej. Osłabienie wpływu hierarchii i duchowieństwa prawosławnego przez działania administracyjne oraz obniżanie autorytetu Kościoła wśród wiernych powodowało, że większy wpływ na świadomość ludności prawosławnej uzyskiwali działacze polityczni. Druga połowa lat trzydziestych, zwłaszcza na terenach nadbużańskich, potwierdzała ocenę R. Torzeckiego: *Ukraiński nacjonalizm wyrósł (...) na bazie aktualnej mobilizacji do walki o prawa narodu, których mu odmawiano, a które były niezbędne do życia i rozwoju*[14]. Zaangażowanie polityczne prawosławnej ludności w Lubelskiem nie osiągnęło intensywności obserwowanej na Wołyniu i w Małopolsce, ale było pochodną opisanych tu przesłanek.

Zaangażowanie polityczne i społeczno-kulturalne

Świadomość narodową w 1919 r. władze wojewódzkie oceniały jako bardzo niską, natomiast raport wojewody lubelskiego z 1937 r. stwierdzał, że *...ok. 70% ludności ukraińskiej ujawniło swą polityczną postawę, uważając siebie za Ukraińców*. W tej ilości większość stanowili wierni prawosławni, gdyż należy uwzględnić radykalizm osób wywodzących się spośród ludności greckokatolickiej. Wielość organizacji, jak na panujące warunki, była względnie duża: od ugodowych i dążących do współpracy do radykalnych i separatystycznych[15].

Najbardziej lojalną w stosunku do państwa polskiego grupą byli tzw. petlurowcy. W ramach tzw. Ukraińskiego Komitetu Centralnego w RP funkcjonowały oddziały w Chełmie (13 członków), Lublinie (26), Rejowcu (51) i Terespolu (13). Lubelska grupa, wraz z ok. 200 emigrantami z Ukrainy Naddnieprzańskiej, uległa szybkiej i prawie całkowitej asymilacji[16].

Najbardziej znana w Polsce UNDO (Ukraińskie Zjednoczenie Narodowo-Demokratyczne) nie rozwinęła struktur na Lubelszczyźnie, gdyż jej członkowie rekrutowali się głównie spośród grekokatolików. Istniały podstawowe jednostki organizacyjne OUN (Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów) w powiecie hrubieszowskim, tomaszowskim i dołhobyczowskim. Od 1932 r. odnotowano tzw. „piątki", działające do czasu przeniesienia się ich organizatora z Tomaszowa do Lwowa. Sympatycy OUN w pow. hrubieszowskim przede wszystkim kolportowali ulotki o treści antypaństwowej i rewolucyjnej. W Honiatyniu istniały trzy tzw.„trójki", w Dołhobyczowie – jedna, w Pawłowicach – jedna „czwórka" i w Oszczowie – mąż zaufania[17].

Głosząc hasła narodowo-radykalne ideologii OUN i KPZU (Komunistycznej Partii Zachodniej Ukrainy) działały wśród ludności prawosławnej województwa lubelskiego liczne ogniwa KPZU. Oficjalnie KPZU zajmowała stanowisko negatywne wobec ruchu ukraińskiego, ale stosowała hasła nośne propagandowo wśród ludności prawosławnej: „polska okupacja na ziemiach Zachodniej Ukrainy" itp. Sympatyzowali z nią młodzi ludzie, luźno (formalnie) związani z Kościołem prawosławnym. Zwiększanie liczby placówek parafialnych sprzyjało *ruchowi ukraińskiemu wobec używania tego języka przez wszystkich niemal duchownych tak w liturgii, posługach religijnych, jak i w życiu codziennym, obok pieśni religijnych, śpiewanych przez tworzące się chóry cerkiewne*[18].

Ożywienie polityczne prawosławnej ludności ukraińskiej nastąpiło w okresie kampanii wyborczej do Sejmu i Senatu w 1922 r., kiedy z listy Ukraińskiego Centralnego Komitetu Wyborczego z siedzibą w Chełmie do parlamentu dostali się: Antoni Wasyńczuk, Józef Skrzypa, Jakub Wojtiuk, Semen Lubarski oraz Stefan Makiwka. Wszyscy wymienieni wywodzili się z „Ridnej Chaty", którą zainicjowano trzy lata wcześniej. Część członków i aktywistów tej organizacji działała także w „Selańskim Sojuzie"[19].

Towarzystwo Dobroczynności i Oświaty „Ridna Chata" („Ojczysty Dom") utworzono w Chełmie 14.10.1919 r. W latach 1921–1922 „R.Ch." działała w konspiracji z powodu delegalizacji przez wojewodę. W początkach istnienia zrzeszała na terenie powiatów: chełmskiego, hrubieszowskiego, tomaszowskiego i włodawskiego, a od 1923 r. także biłgorajskiego i krasnostawskiego ok. 280 członków skupionych w 10 filiach. Posiadała świetlice, kółka rolnicze, czytelnie, biblioteki, organizowała prelekcje, kursy tkackie, krawieckie i kucharskie, przedstawienia teatralne oraz imprezy świąteczne, zwłaszcza tam, gdzie w działalność Towarzystwa włączał się miejscowy duchowny prawosławny. W 1925 r. popularnie zwane „Ridne chaty" skupiały ok. 600 członków, a w 1926 r. – prawie półtora tysiąca. Filie Towarzystwa działały w następujących powiatach: włodawski (27 fi-

[11] Ibidem; AAN, MWRiOP sygn. 987 (całość), passim; R. Torzecki: *Kwestia ukraińska w Polsce w latach 1923-1939*. Kraków 1989, passim; J. Makar: *Chełmszczyzna i Pidlaszszija w pierwoj połowini w pirszoji połowyni XX w. Istoriko-polityczna problematyka*. Lwów 2002; jak podaje Jurij Makar, z *bieżeństwa* nie powróciła na Lubelszczyznę 1/3 ukraińskiej ludności (zob.: s. 80).

[12] Dla wielu wyznawców prawosławia uniatyzm lub prawosławie były dwiema odmianami, modelami lub mówiąc prościej „opakowaniami" dla tej samej „tutejszej" wiary, czyli dla „treści" tradycji wschodniej (obrządku wschodniego). Por. także: AAL, Rep. 61 sygn. XIV. 2., k. 188; M. Roszczenko: *Unia a świadomość...*, op. cit., passim.

[13] J. Tomaszewski: *Ojczyzna nie tylko Polaków. Mniejszości narodowe w Polsce w latach 1918-1939*. Warszawa 1985, s. 45, zob. także: ss. 43-76.

[14] R. Torzecki: *Kwestia ukraińska w Polsce*, Warszawa 1989, s.132.

[15] Ibidem; APL, UWL WSP sygn. 422, ss. 26-36; M. Krotofil: *Ukraińcy w Wojsku...*, op. cit., passim.

[16] Ibidem; J. J. Burski: *Petlurowcy. Centrum Państwowe Ukraińskiej Republiki Ludowej na wychodźstwie (1919-1924)*, Kraków 2000, ss. 239-269 i passim; z raportu wojewody o UKC: *Traktowani są oni* (petlurowcy – GJP) *jako „donosiciele policji i zdrajcy sprawy ukraińskiej i stąd wrogi stosunek OUN do tej organizacji*; A. Kołaczuk: *Internowani żołnierze Armii UNR w Kaliszu 1920-1939*. Kalisz – Przemyśl – Lwów 1995, ss.15-91 i passim.

[17] APL, UWL WSP sygn. 422, ss. 26-36; L. Moczulski: *Żywot z koszmarem w tle*. „Gazeta Wyborcza" z dnia 26-27.07.2003 r., ss.18-20; OUN i kwestia ukraińska na kanwie charakterystyki i życiorysu wojewody H. Józewskiego.

[18] APL, UWL WSP sygn. 422, s. 34. i passim; W. Komogorow, A. Podolski i inni (red.): *Polskie podziemie na terenach Zachodniej Ukrainy i Zachodniej Białorusi w latach 1939-1941*, T.1, Warszawa – Moskwa 2001, ss. 37-101.

[19] APL, Okręgowy Urząd Policji Państwowej (OUPP) sygn. 206 (całość), passim, szczególnie ss. 24, 81, 190-192; OUPP sygn. 258, ss. 6-7, 10-17;

lii), chełmski (19), hrubieszowski (17), tomaszowski (14), bialski (6), krasnostawski (2), lubartowski (2) i konstantynowski (1 filia)[20].

W Centrali Towarzystwa, mieszczącej się w teatrze „Polonia" w Chełmie, działały: kurs ukraińskich tańców ludowych, chór, biblioteka, sekcje dramatyczne. Analogicznie próbowano prowadzić działalność filii, zwłaszcza w miejscowościach w powiecie chełmskim: Depułtycze Ruskie, Sawin, Sielec, Mogielnica i Wólka Cycowska. W powiecie biłgorajskim, a następnie także na innych terenach województwa, „Ridne chaty" organizowały wieczornice narodowe poświęcone: I. France, T. Szewczence i Ł. Ukrainee. Tam i w powiatach nadbużańskich *w działalności Towarzystwa zaznaczyły się polityczne wpływy KPZU i Ukraińskiego Zjednoczenia Socjalistycznego (Sel-Sojuza). Wzrosła jego liczebność, uruchomiono nowe filie (...) przy usilnej pracy propagandowo-społecznej posłów ukraińskich – Antoniego Wasyńczuka, Józefa Skrzypy i innych*[21].

Towarzystwo „Ridna Chata" zostało zdelegalizowane w 1930 r. za „działalność wywrotową, tj. sprzyjanie ruchowi komunistycznemu". Przez cały czas istnienia było intensywnie inwigilowane przez policję i organa bezpieczeństwa. Zwłaszcza że prawie wszyscy działacze „R. Ch." byli sympatykami KPZU oraz OUN, a na 600 jej członków – 75 osób to członkowie KPZU.

Z inspiracji Towarzystwa działał utworzony 18.03.1923 r. przez parlamentarzystów wyznania prawosławnego w Chełmie Ukraiński Związek Nauczycielski. Chełmski Zarząd UZN współpracował w działalności kulturalno-oświatowej z centralą Towarzystwa i jego ogniwami w terenie. Miało to na celu przeciwdziałanie polonizacji ludności ukraińskiej na Lubelszczyźnie. Na tej płaszczyźnie najbardziej prężnie działały filie Towarzystwa w tych miejscowościach, gdzie byli aktywiści KPZU, a mianowicie: Chełm, Bereść, Depułtycze, Horostyta, Hrubieszów, Kodeniec, Kryłów, Połoski, Rzeplin, Sawin, Sielec, Steniatyn, Świerszczów, Tomaszów, Włodawa. W tych również miejscowościach najwyższy odsetek wiernych dystansował się wobec Kościoła prawosławnego na rzecz działalności społeczno-politycznej[22].

Znana z bardzo radykalnych haseł „zakonspirowana organizacja rusińska" z Matcza w gminie Horodło pn. „Żelazna Hrud'", była powiązana z nielegalnymi rewizjonistycznymi i proradzieckimi ugrupowaniami w pow. włodzimierskim. Kontakty utrzymywano przez ks. Igora Kikieca z Horodła. Radykalne hasła głosili działacze „Ridnej Chaty" z powiatów biłgorajskiego, chełmskiego i hrubieszowskiego powiązani z „Proświtą" na Wołyniu. Zdarzały się także powiązania z Ukraińską Socjalno-Demokratyczną Partią[23].

Najbardziej popularne w środowisku prawosławnych wiernych były ukraińskie spółdzielnie, podlegające centrali lwowskiej, tj. Rewizyjnemu Związkowi Ukraińskich Kooperatyw (RSUK) oraz (niektóre) Rewizyjnemu Związkowi Ruskich Kooperatyw we Lwowie. W szczytowym okresie rozwoju spółdzielni ukraińskich w województwie lubelskim było 68. Zajmowały się one zakupem i zbytem zboża, mięsa i produktów rolnych oraz artykułów przemysłowych do produkcji rolnej. Działały kooperatywy kredytowe, mleczarskie, spożywcze i ogólnorolnicze. Wśród ludności ukraińsko-prawosławnej było dwa razy więcej członków spółdzielni niż wśród społeczności polsko-rzymskokatolickiej. Szczególnie wysokie wyniki produkcji i frekwencji miała w latach trzydziestych branża mleczarska. Spółdzielnie upadły wraz z wejściem w życie ustawy o spółdzielczości z 13.03.1934 r.[24]

Pojedyncze osoby sympatyzowały z działalnością lub założeniami ideowymi: Ukraińskiego Socjalistycznego Zjednoczenia (USZ, Sel-Sojuz) i Ukraińskiego Włościańsko-Robotniczego Zjednoczenia Socjalistycznego (USRSO), w działalności których dużą rolę odgrywał parlamentarzysta chełmski Paweł Wasyńczuk. Większość działaczy wiązano z przynależnością do paru organizacji, legalnych i nielegalnych, włącznie z KPZU i KPP, które wymieniane są najczęściej. W aktach Ekspozytury Policji Politycznej i Okręgowego Urzędu Policji Politycznej z 30.10.1924 r. czytamy m.in.: *Stwierdzić należy na podstawie obserwacji, iż antypaństwowe przemówienia posłów ukraińskich, zwłaszcza posła Skrypy, znajdują wśród miejscowej ludności rusińskiej chętny posłuch i wywołują coraz większe zainteresowanie tejże ludności sprawą przyłączenia ziem ukraińskich w Polsce do Ukrainy Sowieckiej*[25].

Północna część województwa lubelskiego była zapóźniona pod względem gospodarczym w stosunku do południowej i zachodniej. Kościoły miały tu silniejszy wpływ na świadomość i aktywność społeczno-kulturową. Potwierdzały to analizy Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie, wśród których bardzo trafna była przygotowana przez P. Skurę: *O ile dotyczy północnego okręgu, to pierwiastek wyznaniowy ma podłoże tradycyjne – nawiązanie kontaktu z katolikami i zbliżenie się do kultury polskiej. W okręgach zaś południowych odgrywa tu wybitną rolę czynnik natury politycznej. Ruch unicki popierany jest przez Ukraińców dla umocnienia wpływów na Chełmszczyźnie, co może pociągnąć za sobą połączenie się polityczne ludności rusińskiej w województwie lubelskim z ludnością Małopolski wschodniej na platformie separatyzmu narodowościowo-politycznego*[26]. Dlatego administracja państwowa oraz czynniki polityczne i wojskowe przeszkadzały w propagowaniu neounii w diecezji lubelskiej, a przyzwalały na nią w podlaskiej, pomimo zdecydowanych tendencji ukrainizacyjnych wśród duchowieństwa i wiernych neounickich.

Polonizacja i tzw. asymilacja ludności prawosławnej województwa lubelskiego miały się dokonywać poprzez szkołę i wojsko. Wychodząc z założenia, że ukraińska ludność to „zruszczeni" Polacy, *polskie władze wojskowe uznały za stosowne zaktywizować ludność uznaną za potomków dawnych osadników*. Miało to miejsce przede wszystkim na Wołyniu, ale także w południowo-wschodniej części Lubelszczyzny. Rekrutów z tych terenów zabierano do służby zasadniczej w Wielkopolsce. Wspomniano już, że w szkołach nie zapewniano nauki w języku ukraińskim. Natomiast nauczyciele i pracownicy urzędów państwowych (od poczty po administrację, kolej i banki) byli przenoszeni do pracy w Polsce zachodniej i północnej lub po prostu zwalniani[27]. Jeden z cytowanych autorów napisał: *Od wszystkich urzędów i instytucji samorządowych zażądano spisu prawosławnych i Ukraińców i stopniowo usuwano ich z posad, niezależnie od kwalifikacji (...) Tak samo postępowano z nauczycielami, przenosząc ich do województwa warszawskiego lub poznańskiego. Niektórzy prawosławni urzędnicy zaczęli przechodzić na katolicyzm, żeby tylko utrzymać się na posadzie. W powiecie*

[20] Ibidem; J. Plis: *Biblioteki oświatowe w Lubelskiem (1918-1939)*: Lublin 1993, ss. 65-67, 180.
[21] Ibidem; M. Iwanicki: *Oświata i szkolnictwo ukraińskie w Polsce w latach 1918-1939*. Siedlce 1975, ss. 94-95, 101.
[22] Ibidem. *Wpływ polityczny KPZU* – pisze M. Iwanicki – *na młodzież ukraińską był znaczny.* Zdaniem polskich władz administracyjnych, utrudniał on jej asymilację. Po aresztowaniu wielu *członków KPZU dało się odczuć osłabienie aktywności „Ridnej Chaty"*. Por. także: E. Horoch: *Komunistyczna Partia Polski w województwie lubelskim w latach 1918-1939*. Lublin 1993, ss. 45-55, 155-162 i passim; wywiad własny z E. Dziurą i O. Raban z Dratowa (pow. łęczyński) w latach 1994-1999 oraz z M. Pelicą z Bogdanki (1998/99).
[23] APL, OUPP sygn. 206, ss. 24-96, passim; sygn. 207, s.19; sygn. 214, ss. 2-21 i passim; sygn. 313, ss. 1-18.

[24] APL, OUPP sygn. 206, ss. 190-192 i passim; sygn. 209 (całość), passim; sygn. 216, passim; R. Potocki: *Polityka państwa polskiego wobec zagadnienia ukraińskiego w latach 1930-1939*. Lublin 2003, ss. 31-68, 159-190; K. Grunberg, B. Sprengel: *Trudne sąsiedztwo. Stosunki polsko-ukraińskie w X-XX wieku*. Warszawa 2005, ss. 462-482 i passim; H. Chałupczak, M. Browarek: *Mniejszości narodowe w Polsce*. Gdańsk 2001, ss. 88-92.
[25] APL, OUPP sygn. 207, s. 8, meldunek z pow. tomaszowskiego z dnia 30.10.1924 r.; sygn. 257, ss. 257, 922 i passim, sprawozdanie Ekspozytury PP z pow. bielskiego z dnia 14.03.1925 r. Por. także: APL, OUPP sygn. 206, ss. 135-143, 184-193 i passim.
[26] APL, UWL WSP sygn.1493, ss.11-36, protokół konferencji referentów wyznaniowych województw wschodnich i województwa lubelskiego, odbytej w MWRiOP w dniach 12-13.06.1928 r.
[27] R. Torzecki: *Kwestia ukraińska...*, op. cit., s. 293 i passim; Z. Klukowski: *Zamojszczyzna II RP. Praktyka w Szczebrzeszynie*. „Karta" 42/2004, ss. 4-55, zwłaszcza ss. 44-45; M. Krotofil: *Ukraińcy w Wojsku ...*, op. cit., ss.125-141; P. Stawecki: *Polityka narodowościowa w wojsku Drugiej RP...*, op. cit., ss. 22-35, passim.

biłgorajskim władze gminne i rejenci mieli wyraźne polecenie, by nie dopuszczać do nabywania nieruchomości przez nie-Polaków[28]. Stąd też, oprócz postaw uległości, konsolidacja środowiska nauczycielskiego w ramach UZN i zaangażowanie polityczne większe niż w innych grupach społecznych.

Działacze kulturalno-społeczni i politycy oddziaływali na ludność prawosławną poprzez wiece, uroczystości religijno-narodowe, wizyty poselskie, narady partyjne i spółdzielcze, zebrania poufne i objeżdżanie terenu. Najaktywniejsze były: UNDO, WUO i URP (Ukraińska Reprezentacja Parlamentarna, zwana czasami Ukraińskim Klubem Poselskim lub Parlamentarnym). Latem 1938 r. to właśnie poseł S. Baran najmocniej wystąpił przeciwko burzeniu prawosławnych świątyń na Lubelszczyźnie. W parlamencie i środkach masowego przekazu protestowali w obronie Cerkwi także inni reprezentanci społeczności prawosławnej: W. Onufrejczuk, W. Celewycz i S. Skrypnyk[29].

Organizacje grupujące wiernych zaangażowanych politycznie propagowały i kolportowały prasę ukraińską. Wykorzystywano do tego także służbę cerkiewną i odbywanie praktyk religijnych, zwłaszcza w dniach odpustów parafialnych. Najpopularniejsze pisma to wydawane w Chełmie „Nasze Żyttja", „Nowe Żyttja", lwowska „Ukraińska Niwa" i włodzimierska „Na Warti". Sporadycznie przekazywano metodą „podaj dalej": „Żyttja Sel-Roba", „Hołos Praci", a przede wszystkim ulotki antypolskie podpisane „Wasylko" i pismo z Krzemieńca i Lwowa – „Wołynska Nedila", które propagował wśród wiernych m.in. ks. S. Kostrycki z Wereszyna, oraz „Więźnia Politycznego", znalezionego podczas rewizji w dniu 24.03.1926 r. u ks. M. Bonieckiego w Tomaszowie[30].

Od początku lat trzydziestych pojawił się nielegalny kolportaż takich pism jak „Nowyj Czas" i „Diło" oraz – na mniejszą skalę – „Nowa Zorja", „Nedila" i „Hromadśkij Hołos", które jako jedne z pierwszych informowały o prześladowaniach stalinowskich i planowym głodzie na Ukrainie radzieckiej. „Nowyj Czas" odsłaniał kulisy neounii i w negatywnym świetle ukazywał politykę Watykanu. Spośród czasopism religijnych masowo czytany był „Pastyr", wydawany przez bp. Sergiusza (Korolowa) w Pradze czeskiej, opozycyjny w stosunku do legalnych zwierzchników Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego. Większość tych pism była dostarczana przez ogniwa „Proświty", a na Lubelszczyźnie także przez emisariuszy i sympatyków UNDO, OUN, KPZU oraz niektórych duchownych i posłów, zwłaszcza P. Wasyńczuka i W. Celewycza[31].

Na obszarze województwa lubelskiego „Proświta" działała jedynie poprzez sieci kolportażowe „Ridnej Chaty" i ogniwa kooperatyw RSUK, po połączeniu we Lwowie w dniu 26.12.1923 r. w „Zjednoczony Komitet Polesia, Galicji, Podlasia, Chełmszczyzny i Wołynia". Kolportaż prasy i wydawnictw miał na celu przede wszystkim powstrzymanie polonizacji i asymilacji ludności ukraińsko-prawosławnej[32].

[28] Z. Klukowski: *Zamojszczyzna...*, op. cit., ibidem; E. Horoch: *Plan eliminacji Ukraińców ze służb publicznych i ważniejszych gałęzi własności prywatnej w województwie lubelskim w latach 1939-1941*, (w:) Z. Mańkowski (red.), *Pogranicze...*. Lublin 1992, s. 45 i następne.

[29] M. Szumiło: *Ukraińska reprezentacja parlamentarna w Sejmie i Senacie RP (1928-1939)*. Praca doktorska napisana w Zakładzie Historii Najnowszej UMCS pod kierunkiem prof. dr. hab. Zbigniewa Zaporowskiego, rec. prof. E. Horoch. Lublin 2003, ss.156, 460-479 i passim; J. Doroszewski: *Oświata i życie kulturalne...*, op. cit., ss. 50-78, 111, 225-274; por. także: APL, UWL WSP sygn. 422, ss. 7-17.

[30] APL, OUPP sygn. 206, ss. 24-81 i passim; sygn. 258, ss.10-17 i passim; UWL WSP sygn. 856, s. 87 i n. APL, KWPP sygn. 586, ss.17-29.

[31] APL, UWL WSP sygn. 613, ss. 28-74 i passim, sprawozdania organów politycznych w okresie: 11.11.1933-30.12.1933 r. i w latach poprzednich. M. Iwanicki (w:) *Oświata i szkolnictwo ukraińskie w Polsce...*, op. cit., ss. 49-50 i passim podaje m.in., że Ukraińskie Towarzystwo Kulturalno-Oświatowe PROŚWITA *...było najstarszą ukraińską organizacją kulturalno-oświatową. Zwano ją matką wszystkich niemalże ukraińskich organizacji. Powstała jako towarzystwo naukowe z inicjatywy studentów ukraińskich. Założycielem i pierwszym jej prezesem był historyk Al. Barciński. Rozpoczęła działalność z dniem 08.12.1868 r. (...) Celem jej było krzewienie oświaty wśród ludności, zbieranie i gromadzenie pamiątek narodowych oraz rejestrowanie ich, publikowanie pism i broszur*. Trzy okresy działalności UTKO „Proświta" to: 1868-1890, 1890-1914 i 1914-1939 r. Najlepiej działała na terenach galicyjskich.

[32] Ibidem; CAW, DOK II sygn. I.371.2/A.105, ss. 4-37 i passim; APL, UWL WSP sygn. 708, ss. 83-84; sygn. 1526, ss. 68-87 i passim.

Za sprawą działaczy społecznych oraz duchowieństwa parafialnego do rąk kilku lub kilkunastu osób w każdej parafii trafiały także czasopisma religijne. Były wśród nich wydawane przy wsparciu lub jako organy prasowe Metropolii w Warszawie: „Woskriesnoje Cztienije" (od 1938 r. z dodatkiem „Za Trezwist'"), „Wiestnik Mitropolii Prawosławnoj w Polszie", „Wiadomości PAKP", „Słowo", krzemieniecko-wołyńskie: „Cerkva i Narid", „Prawosławnaja Wołyń" (w latach 1917-1918 – przyp. GJP) i „Duchownij Sijacz", nielegalne „Pastyr" i „Pocziajewskij Listok", a pod koniec lat trzydziestych także „Gazeta Prawosławna".

Oddziaływanie na rzecz uświadomienia religijnego za pośrednictwem świeckich aktywistów „Ridnej Chaty" i zarządów bractw cerkiewnych, w trudnym dzisiaj do ustalenia stopniu, miało na swoim koncie Towarzystwo im. Metropolity Piotra Mohyły. Propagowany w większych parafiach wschodniej Lubelszczyzny jego organ prasowy pt.: „Za Sobornist" miał na celu powstrzymanie akcji neounijnej i katolicyzacji wiernych prawosławnych. Oprócz inspiracji demokratyczno-reformatorskich w Kościele, Towarzystwo z jego pismem i drukami ulotnymi przyczyniało się pośrednio do wzbogacenia ukraińskiego życia kulturalnego w parafiach[33].

Bractwa i obrzędowość religijna

Bractwa prawosławne, zwane czasami „przymierzem teoforycznym" (sojuzem krestonosnym), pojawiły się głównie w okresie unii brzeskiej jako forma obrony czystości wiary. Istnienie bractw cerkiewnych w okresie Drugiej Rzeczypospolitej legalizowały Tymczasowe przepisy w art. 19. Głównymi celami były: obrona czystości dogmatów, obrona praw Cerkwi prawosławnej i uważna kontrola duchowieństwa, aby stało ono na straży rodzimego prawosławia i nieugięcie trwało przy Cerkwi. Oprócz rozbudzania życia religijno-moralnego bractwa utrzymywały w porządku cerkwie i utensylia cerkiewne[34].

Działalność bractw była regulowana przepisami wewnątrzkościelnymi, przede wszystkim *Statutem Parafialnym Świętego Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego*. Przewodniczącymi bractw byli proboszczowie parafii, jednak uprawnienia bractw były większe niż samych proboszczów. Wynikały z ich funkcji kontrolno-opiniującej oraz z faktycznego liczenia się hierarchów z ich opinią. To właśnie delegaci bractw tworzyli Radę Metropolitalną (radę diecezjalną) i wchodzili w skład innych instytucji i struktur kościelnych.

Najbogatszą i najaktywniejszą działalność prowadziło w okresie międzywojennym Chełmskie Bractwo Cerkiewne Św. Pokrowy (Opieki) Matki Bożej. Działało na podstawie *Statutu Bractw Cerkiewnych* aprobowanego przez Synod Biskupów PAKP w dniu 1.07.1926 r. Bractwo uległo reorganizacji w 1935 roku. Do jego zadań należały[35]:

– ciągła troska o dobro Cerkwi prawosławnej,

– opieka nad starcami, sierotami, wdowami, ludźmi chorymi i biednymi,

– rozwijanie i ożywianie oświaty duchowej i życia religijnego wśród społeczności prawosławnej,

– przeciwdziałanie wpływom sektantów i innowierców na wiernych wyznania prawosławnego,

[33] „Za Sobornist'" 1-6/1932-1933, passim; por.: S. Stępień: *Życie religijne społeczności ukraińskiej w II Rzeczypospolitej* (w:) *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia...* T.1 pod red. S. Stępnia, s. 225; por.: „Wiadomości PAKP" 1-36/ 1927-1929; docierało także do Chełma, Hrubieszowa i Tomaszowa pismo „Ukrainskie Doszkillja" wydawane jako organ prasowy Towarzystwa Naukowego im. Tarasa Szewczenki we Lwowie w latach 1938-1939. Kolportowano także do większości parafii w województwie lubelskim „Przegląd Prawosławy" wydawany w Grodnie, ale nie był on mocno popularyzowany, zważywszy na kontekst historyczny ukazywania się – moment likwidacji Cerkwi oraz preferowany cel pisma – polonizację Kościoła.

[34] APL, UWL WSP sygn. 640, ss. 6-9; sygn.1522, s. 43; I. Ohijenko: *Ukrainska Cerkva*. Praga 1942. T. I, ss. 197-211; J. Łukaszuk: *Rola bractw cerkiewnych w walce o zachowanie czystości prawosławia na Chełmszczyźnie* (w:) *Historia i dzień dzisiejszy Kościoła prawosławnego w Polsce*. Materiały z sesji młodzieżowej Bractwa Młodzieży Prawosławnej, Grabarka – Białystok 1995, ss. 49-54.

[35] J. Łukaszuk: *Rola bractw...*, op. cit., passim.

– troska o wygląd zewnętrzny świątyni parafialnej,
– utrzymanie w należytym porządku mienia parafialnego,
– piecza nad cmentarzem parafialnym oraz szeroko rozumiana działalność charytatywna.

Przez pewien czas Bractwo miało też za zadanie troskę o zabytki sakralne. Bractwo chełmskie borykało się z problemem legalności i otoczone było atmosferą podejrzliwości ze strony administracji lokalnej. Rozporządzeniem Prezydenta RP z dnia 22.03.1928 r. rozpoczął się faktycznie proces likwidacji mienia po byłych bractwach cerkiewnych, takich jak: „Związek Świętego Michała Archanioła", „Bractwo Św. Św. Cyryla i Metodego", „Bractwo Świętego Ducha". Działały one formalnie do 1915 roku. Tą sprawą zajął się Komitet Likwidacyjny ds. byłych rosyjskich osób prawnych przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych. Jednak nawet nie posiadając dawnych środków, mienia i uprawnień, bractwa parafialne działały dzięki głęboko zakorzenionej tradycji, postawie duchowieństwa i hierarchów[36].

Działające w pozostałych parafiach bractwa były w swym modelu podobne do katolickich rad duszpastersko-parafialnych. Na czele jednego, o którym jest informacja w zbiorach APL, stał proboszcz lubelskiej parafii Przemienienia Pańskiego ks. Józef Dyńko-Nikolski, zaś od 1928 r. – ks. Bazyli Teodorowicz, zwany prezesem bractwa. Pełna nazwa bractwa to: „Rada Lubelskiego Parafialnego Bractwa Prawosławnego". Istniało ono na mocy *Statutu normalnego prawosławnych bractw cerkiewnych* od dnia 15.03.1927 r. Działało także „Bractwo Św. Mikołaja" w Tomaszowie Lubelskim[37].

Bractwa i ich kościelni asystenci (prezesi) woleli nie ujawniać swego istnienia z obawy przed inwigilacją i ograniczaniem lub sankcjonowaniem osób w nich działających. Dla władz administracyjnych pozostawały one więc „na papierze", a proboszczom parafii wystarczało, że pełnomocnikiem w sprawach materialno-finansowych i porządkowych był tradycyjnie starosta cerkiewny (popieczytiel). Nierzadko funkcje te pełnili diakoni i psalmiści. Jednak w takich przypadkach obserwowano pewne nieprawidłowości, jak np. w sytuacji stwierdzonej przez policję w Lublinie, gdzie wykorzystano poważne zadrażnienia pomiędzy starostą W. Golikowem, W. Kuszczewem oraz proboszczem J. Dyńko-Nikolskim. Jeden z cywilnych współpracowników proboszcza okazał się też konfidentem policji[38].

Za sprawy gospodarcze i kultowo-materialne każdej parafii odpowiedzialny był opiekun (starosta) cerkiewny. Wierni na zebraniu parafialnym wybierali go lub zatwierdzali na okres trzech lat. Starosta i sekretarz wybierani byli w głosowaniu tajnym. Chociaż proboszcz przyjmował przysięgę od każdorazowego starosty, podobnie jak od innych członków rady parafialnej, to jego pozycja bywała tak słaba, że w sensie organizacyjnym i dyscypliny wewnętrznej starosta stał wyżej od proboszcza. Ten ostatni mógł być przeniesiony na inną placówkę, a starosta, jako mieszkaniec danej parafii, pozostawał wspierany przez aktywną grupę parafian lub członków bractwa. Starosta świątyni jako skarbnik rady przyjmował wszystkie wpływy pieniężne, prowadził pod kierunkiem zarządcy parafii księgi rachunkowe, w porozumieniu z klerem parafii i proboszczem, sporządzał miesięczne i roczne zestawienia finansowe oraz prowadził księgę inwentarzową mienia ruchomego. W skrajnych sytuacjach mogło dojść do tego, że to starosta cerkiewny (także na wniosek ordynariusza diecezji lub Warszawsko-Chełmski Konsystorz Prawosławny (WChKP) decydował o materialnych wpływach i uposażeniu księży oraz służby cerkiewnej[39].

Proboszcz parafii był przewodniczącym rady parafialnej, którą wybierało zebranie parafialne w liczbie ustalonej przepisami wewnątrzkościelnymi. Zazwyczaj radnych było trzech i jeden zastępca członka (gdy w parafii był także psalmista – przyp. GJP). Rada parafialna była zwykle powiększana o innych członków kleru i służby cerkiewnej. Zazwyczaj w parafiach, w których znaczenie tzw. czynnika świeckiego było większe i mocniejsze było poczucie demokracji i samorządności, duchowni nie mieli wyraźnego wpływu na zapatrywania i orientację społeczno-ideologiczną. Władzom administracyjnym i organom bezpieczeństwa tym łatwiej było wpływać na poczynania duchownego, im bardziej był on osamotniony i wyizolowany ze społeczności wiernych, a jednocześnie chciał się utrzymać na swoim stanowisku[40].

Ważna rolę w działalności parafii odgrywał chór, bez którego w zasadzie nie było możliwe sprawowanie przez kapłana posługi kultowej. W niektórych parafiach był zwyczaj odbywania śpiewów w soboty (tzw. śpiewki), a to z uwagi na przygotowanie niedzielnej liturgii. Z dobrego poziomu śpiewu słynęły takie ośrodki jak: Chełm, Jabłeczna, Dratów, Tomaszów Lubelski. Dobry chór parafialny, mający w swoim repertuarze motywy ludowe i regionalne, przyciągał nie tylko potencjalnych kandydatów na chórzystów, ale także zachęcał ogół wiernych do chodzenia do cerkwi. Spełniał więc rolę duszpasterską i kulturalną[41].

W okresie międzywojennym w większości parafii Lubelszczyzny spopularyzowane zostały takie pieśni jak: *Wołyń Poczajewom sływe, Tiemni chmary hory oblahły, Preczysta Diewo Maty Chołmśkoho Kraju, W Liśnij nam sia objawyła* oraz *Śpiwajte lude, chto żywe na swite*. Na historycznej Chełmszczyźnie upowszechniła się także pieśń związana z kultem Chełmskiej Ikony Bogarodzicy *De Ty shasła Zore jasna* oraz związana z repertuarem *Bogogłasnika* pieśń *K Tiebie, o Matier Prieświataja*, śpiewana po dziś dzień podczas spowiedzi na liturgii[42].

W cerkwiach prawosławnych na Podlasiu w latach trzydziestych zaczęto stosować *Partyturę poleską*, wydaną w roku 1929 z błogosławieństwa biskupa pińskiego Aleksandra (Inoziemcowa). *Partytura ta, z przewagą melodii synodalnych służyła zarówno chórom wiejskim, jak i miejskim* [43].

Przy braku świątyń lub bezpośrednio po ich zamknięciu (lata dwudzieste) czy też zburzeniu (przełom dwudziestolecia, 1938 r.), służbę Bożą sprawowano na cmentarzach, w lokalach organizacji ukraińskich, spółdzielni itp. Czasami nabożeństwa odbywały się przy krzyżu przydrożnym, kapliczce lub na ruinach cerkwi. Jeśli miało to miejsce w niedziele, wówczas wrażenie prześladowania ludności wierzącej było oczywiste. Takie gromadzenie się przy źródle św. Anny było przyczyną zburzenia kapliczki w Sielcu k. Chełma, choć było to miejsce kultu także rzymskich katolików[44].

Szczególnie popularnymi obrzędami w pobożności ludowej były: „Jordan", czyli święcenie wody w rzece lub jeziorze w dniu Chrztu Pańskiego (19 stycznia), „Zełeneć" będący poświęceniem budzącej się do życia przyrody w znaku plecionych wianuszków i „Krestnaja pieśń" jako nabożeństwo wielkopostne. Czasami duchowni, z racji dużych odległości od świątyń i braku pomocników – księży nieetatowych, wyznaczali osobę świecką,

[36] APL, UWL WSP sygn.1522, ss.1-80; G. J. Pelica: *Działalność duszpasterska duchowieństwa prawosławnego na Lubelszczyźnie w okresie międzywojennym*. Praca magisterska napisana w Instytucie Historii Kościoła i w Instytucie Ekumenicznym Wydziału Teologii KUL pod kierunkiem ks. prof. S. Nabywańca i ks. prof. S. J. Kozy. Lublin 2000, ss. 160-161.
[37] APL, UWL WSP sygn. 640, ss. 6-9; sygn.1493, s. 23.
[38] APL, UWL WSP sygn. 1522, 60-61; A. Dorodnicyn (oprac.): *O prawosławnych bractwach w Jugo-Zapadnoj Rosji*. Kijów – Warszawa 1932, ss.1-16, passim.

[39] J. Łukaszuk: op. cit.; wywiad własny z ks. J. Łukaszukiem; Statut Parafialny i Wewnętrzny PAKP. „Dziennik Ustaw" nr 103, ss. 1574-1582, par. 64-70, par. 35-38.
[40] *Statut parafialny...*, (w:) Wiadomości PAKP 1/1971, ss. 27-37.
[41] W. Wołosiuk: *Śpiew liturgiczny...*(w:) *Prawosławie. Światło wiary i zdrój doświadczenia*, J. i K. Leśniewscy (red.), Lublin 1999, ss. 400-405; E. Dziura i O. Raban z Dratowa – wywiad własny...
[42] Ibidem; *Bogogłasnik* – kaseta magnetofonowa i śpiewnik, Białystok 1993; Bratskoj chor Światо-Uspienskoj Poczajewskoj Ławry. *Duchowe pieśni Poczajewa* – kaseta magnetofonowa, b. d.
[43] Ibidem.
[44] Centralne Archiwum Wojskowe w Warszawie-Rembertowie (CAW), Dowództwo Okręgu Korpusu Drugiego (DOK II), sygn. I.371.2/A.97, ss. 1-42.

która poświęcała w stosownym czasie pokarmy, rozdzielała prosforki, poświęcała ziarno czy zioła. Fakty takie sprawiały nie tylko wrażenie niezwykłości, ale były odbierane jako ucisk prawosławia i odejście od ortodoksji. W odległych zakątkach pow. tomaszowskiego, włodawskiego i Podlasia poświęcenia trwalszych pokarmów przed Wielkanocą i wyniesienia Płaszczanicy, dokonywano na początku Wielkiego Tygodnia, gdyż ksiądz musiał obsłużyć więcej niż jedną cerkiew. Bywało, że pomocą służył wówczas wędrowny misjonarz, diecezjalny (biskupi) misjonarz objazdowy lub mnich z Jabłecznej[45].

Taki stan rzeczy był wykorzystywany przez działaczy narodowych i lewicowych narodowości ukraińskiej przeciwnych asymilacji prawosławnych w Rzeczypospolitej. Był to wszak motyw bardzo nośny emocjonalnie dla obudzenia niezadowolenia i rozgoryczenia wiernych[46].

Grzegorz Jacek Pelica

[45] Ibidem; G. Krug: *Dzień Świętej Trójcy, Pięćdziesiątnicy*, „Tygodnik Podlaski" 6(27)/1987, ss. 1, 5.; K. Bondaruk. S. Żeleźniakowicz: *Nauka...*, op. cit., ss. 58-60; CAW, DOK II sygn. I.731.27/A.106, s. 394; APL, UWL WSP sygn. 708, ss. 246-258; „Kronika Parafii Św. Jana Teologa w Chełmie...", op. cit., do s. 28 włącznie (lata międzywojenne). Zelenec' – poświęcenie wianuszków, analogiczne do katolickiego obrzędu w oktawę Bożego Ciała; prosforki – chlebki liturgiczne, tu: rozdzielane po Liturgii do rozdania w domu tym, którzy nie mogli być w cerkwi; Płaszczanica – tu: tkanina, całun z wizerunkiem Chrystusa w Grobie, wynoszony wg tradycji na środek cerkwi w Wielki Piątek.

[46] Ibidem; G. J. Pelica: *Jak apostołowie. Sytuacja klasztoru w Jabłecznej w latach II RP*. „Przegląd Prawosławny" 1995, 8(122), ss. 15, 39; Tenże: *Wytrwać w wierze przodków. Z dziejów prawosławia w Dratowie*. „Merkuriusz Łęczyński" 10/1997, ss. 38-40.

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Wacław Sadkowski: *W drzwiach do Europy. Szkice o polskiej kulturze umysłowej i literackiej*. Wydawnictwo STON 2, Kielce 2006, ss. 265.

Spotkania polsko-ukraińskie. Język – Kultura – Literatura. Pod redakcją Haliny Pelcowej. Instytut Nauk Humanistycznych Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej, Chełm 2006, ss. 357.

Maciej Mieczkowski: *Być Polakiem na Litwie*. Oficyna Literatów i Dziennikarzy „Pod Wiatr", Warszawa 2006, ss. 94.

Historia i bibliologia. Księga dedykowana pamięci doktora Zdzisława Konstantego Jagodzińskiego (1927-2001). Praca zbiorowa pod red. Janusza Farysia i Marka Szczerbińskiego. Zamiejscowy Wydział Kultury Fizycznej Poznańskiej AWF, Gorzów Wielkopolski 2005, ss. 431.

Franz Hohler: *Małe prozy*. Przełożył Jan Wolski. Biblioteka Frazy, Rzeszów 2007, ss. 141+2 nlb.

Edward Stachura: *Moje wielkie świętowanie. Opowiadania rozproszone*. Zebrał Janusz Kukliński. Opracował, posłowiem opatrzył Dariusz Pachocki. Czytelnik, Warszawa 2007, ss. 77+2 nlb.

Leszek Sokołowski: *Wyjęci spod prawa*. Międzyrzeckie Stowarzyszenie Teatralne, Międzyrzec Podlaski 2007, ss. 127.

Marian Karczmarczyk: *Dziewica i inne opowiastki*. Wybór i opracowanie Elżbieta Gnyp. Polihymnia, Lublin 2006, ss. 69.

Kazimierz Kotliński: *Dramaty. Dylemat Herostrata. Zbuntowane Erynie*. Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Oświatowego w Puławach, Puławy 2006, ss. 164.

FERENC MÓZSI

Tomek Sawyer – 1956

W tamtym roku – jeśli dobrze pamiętam – najpierw poruszyła się ziemia i dopiero po niej naród, kraj.

Najpierw żyrandol zakołysał się pewnej letniej nocy nad naszymi głowami, meble przesunęły się ze swych miejsc, w kuchni spadały, tłukąc się, naczynia, na ścianie budynku, znajdującego się na naszym osiedlu (na ulicy Volegeny w dzielnicy Angyalfold) pojawiły się w dwóch miejscach, od fundamentów po dach, dwie rysy i tylko na chwilę wstrzymaliśmy oddech, aby jesienią otworzyć zdumione usta całemu światu.

Jako najstarszy z rodzeństwa miałem zaledwie dziewięć lat, a jednak wszyscy czterej bracia wiedzieliśmy dokładnie, że to, co się właśnie dzieje, jest rzeczą wielką i że jest to sprawa głęboko węgierska; wiedzieliśmy, że to, co nas otacza, jest REWOLUCJĄ. Wiedziało to każde dziecko z naszego podwórka.

Mój ojciec dwa razy – na długie dni – zniknął. Kiedy powrócił do domu za drugim razem, był bardzo wychudzony i bardzo poważny. Było już późne popołudnie, gdy powiedział, abym z nim poszedł, to mi coś pokaże. Podeszliśmy do okna przy klatce schodowej na drugim piętrze – dom miał dwa piętra; my mieszkaliśmy na pierwszym – i pokazał niebo nad domem stojącym po przeciwległej stronie prostokątnego, porośniętego drzewami podwórza. Niebo było czerwone, ale nie takie jak wówczas, gdy zachodzi słońce, tylko czerwienią wibrującą, pulsującą. Kiedy dorośniesz, będziesz to wspominał – powiedział. Był bardzo poważny. Przez chwilę staliśmy tam jeszcze w milczeniu, potem objął mnie, nie przytulając, ramieniem.

Kiedy już szliśmy po schodach z powrotem, aby mu zrobić przyjemność, by go pocieszyć, ale też dlatego, że od niego dostałem tę książkę i wiedziałem, jak bardzo ją lubi, powiedziałem ojcu, że kiedy nie było go w domu, stale czytałem *Przygody Tomka Sawyera*. Wyznałem też, że dopóki czytałem, czułem, że jestem z całą naszą rodziną bezpieczny. Wtedy ojciec przyciągnął mnie do siebie i pogłaskał po głowie.

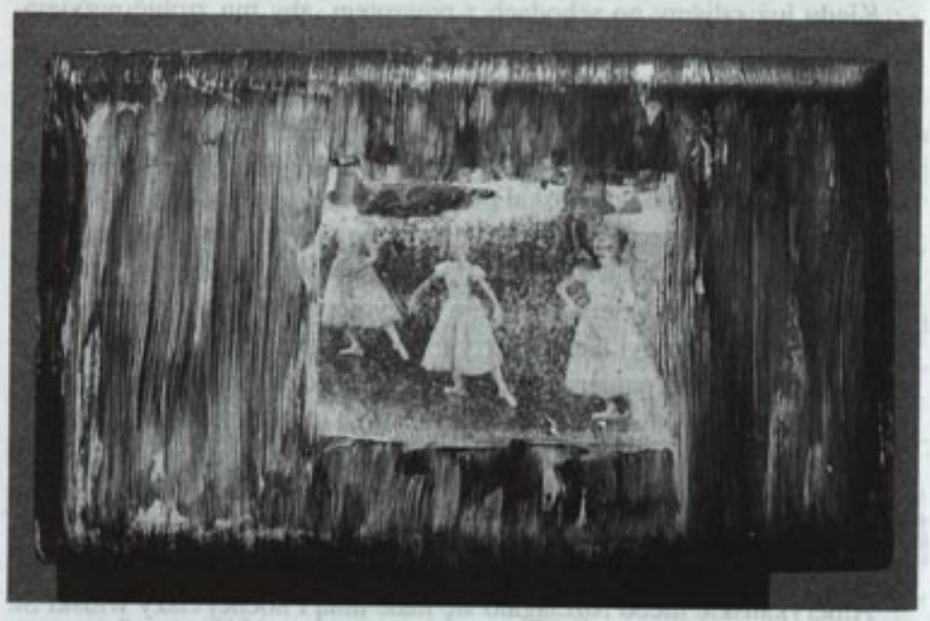
W tych dniach rzeczywiście znalazłem się pod ochroną starszego ode mnie zaledwie o kilka lat, żyjącego na brzegu Missisipi, Tomka Sawyera. Mówiąc ściślej, to ja byłem Tomkiem Sawyerem. To ja uciekłem z domu i moim przyjacielem był Huckleberry Finn, to ja dusiłem się od dymu wypalanych po kryjomu papierosów, to ja wziąłem udział we własnej ceremonii pogrzebowej, wysłuchałem sławiących mnie mów i trząsłem się ze strachu przed Indianinem Joe, kryjąc się na cmentarzu bądź w wilgotnych i ciemnych jak noc zakamarkach grot, i ja kochałem się w Becky, córce pani sędziny Thatcher, a Ona, Becky Thatcher, najcudowniejsza istota na świecie, zaszczycała mnie swoją miłością.

Amerykańskie niebo rozciągało się nade mną i nocnej ciszy wioski St. Petersburg nie naruszały krótkie serie z moździerzy ani hałaśliwy terkot

ciężarówek, dało się słyszeć jedynie pojedyncze wycie psów, ale to również tylko przez krótki czas, i jeszcze szum drzew, gdy od strony rzeki powiał wiatr. Nie wiedziałem, że w tym samym czasie nieustraszeni węgierscy chłopcy – jak ominęła was ta przygoda, Tomku Sawyerze, Huckleberry Finnie! – z gołymi rękami rzucają się na stalowe, imperialne kolosy, by pogrążyć je w płomieniach! Nie wiedziałem, że w tym samym czasie padają na bruk i asfalt peszteński – ulatując w nieśmiertelność! – do dzisiaj niewysławieni węgierscy chłopcy i dziewczęta, rówieśnicy Becky, Tomka, Hucka i dzielnego Sida, Jima, Bena, Billa (Fishera), Johny'ego (Millera).

W wieczystej dziewiczości, w nieskalanej miłości, z uśmiechem na ustach, walczący o wolność chłopcy węgierscy i dziewczęta węgierskie, na zawsze narzeczeni, wieczne narzeczone, nasz skarb, światło naszych oczu, nasza opłacona krwią przyszłość.

przełożył *Jerzy Snopek*



Mariusz Drzewiński: *Dla Degasa*, kafel z pieca, 2001-2003

SÁNDOR KÁNYÁDI

Spotkanie

Pamięci Zbigniewa Herberta
(z cyklu *Heretyckie telegramy*)

Z panem Cogito w Rotterdamie
siedząc w najdalszym rzędzie
amfiteatru-azylu oglądaliśmy
słuchaliśmy i oczywiście oklaskiwaliśmy
nowohebrajskich poetów

potem niemal jednocześnie
w przerwie między dwoma wierszami
pochyliliśmy się ku sobie
odnowiliśmy sobie piękny język
piękny dla was
naprawdę piękny

choć to właściwie (mówiliśmy
wykorzystując następną pauzę)
wiersz daje językowi
piękno
i odwrotnie powiedział
albo powiedziałem po kolejnym
żydowskim wierszu prawda że wiersz
jest pomnikiem języka

i budzicielem
naszego ciągłego poczucia braku

tego poczucia
które mogło dręczyć Najwyższego
w siódmym dniu gdy uświadomił sobie
zauważalną gdzieniegdzie w jego dziele
niedoskonałość

aber wielce szanowny panie Cogito
próbowałem snuć dalej
zapętlającą się nić rozmowy
fur sich dla pana Pismo Święte
w pańskim języku ojczystym po polsku
zostało onego czasu napisane
podobnie dla pana Transylwańczyka

w jego języku ojczystym
po węgiersku spisano je onego czasu

Bóg funkcjonuje cudownie
przez swego ducha świętego każdemu narodowi
objawia się w jego języku

bo każdy naród człowieczy
tylko we własnym języku może się wykształcić

Duch Święty jest najdawniejszym Comeniusem

Duch Święty jest pradawnym
wcześniejszym od Comeniusa pedagogiem
i muśnięci-wzruszeni jakimś powiewem
unieśliśmy szklanki ale
uczyniliśmy to już po wieczorze kiedy
oparci o barowy bufet
jako goście stoczniowego barona
z Rotterdamu o poetyckiej duszy
kosztowaliśmy wykwintne porto

Kołożwar, luty 2000

Luźny sonet

panie Cogito pan który nie lubił
form wiązanych smoking
założył muszkę
zawiązał na wieczorne przyjęcie

jeszcze dziś świeci mi w oczach
we mgle wspomnienia
oślepiający blask
pańskich lakierków

dziękuję panu skinął ku mnie
dziękuję że pan również
zawiązał przynajmniej krawat

i z uśmiechem siódmego archanioła
patrzył w przestrzeń ponad
hordami dżinsowych światowych poetów

17 czerwca 2000

przełożył *Jerzy Snopek*

LÁSZLÓ MARSALL

Spotkanie w pełni Czasów

Pamięci Zbigniewa Herberta

Teraz w pełni Czasów i Zdarzeń
spotykam się z Panem, kiedy teraźniejszością stała się przeszłość
i teraźniejszością będzie także przyszłość.
W Pańskiej ręce biało-czerwony, w mojej
czerwono-biało-zielony sztandar,
oto zmierzamy razem ulicą Piłsudskiego
ku ożywającym cmentarzom: wojskowemu i cywilnemu.

Zwaleni na siebie strząsają grudy błota,
zmieszane członki ich ciał, każdy szuka swoich
i wypełzają z jaskini katyńskiej zabici strzałem w skroń
polscy oficerowie, tak samo z zakola Donu,
spod ziemi wynurzają się nasi, pozostali
przy życiu, pokaleczeni, kalecy…
Piktor „Mein Kampf" pod belką żelbetonową
rozmazuje farby i miota się kurczowo
w balsamie Generalissimusa Koby.
Wdychają tlen wydychany przez drzewa
i wstrząsani pradawnym szlochem szukają swych bliskich
jeszcze żywi, złamani Żydzi; i szukają swych krewnych
także Cyganie poszukują swych krewnych
oraz skrzypiec złamanej radości, drży włos zerwany
wyśnionych skrzypiec,
oklaski owoczesne – łopot wronich skrzydeł.
Wpatrujemy się w nich wzruszeni, pobladli,
w niepasującym tu czasie pokoju, nie przyznając się do tego,
miotamy się w naszej szczególnej Obecności:
pan, który wedle historii umarł, i ja, który
wkrótce podążę za Panem. Jesteśmy więźniami
tego samego przeczucia.
W czasie zwanym Przyszłością
Może przybyć Dyktator-Demiurg wszystkich żywych i umarłych.
Widzimy już jego cień, słyszymy
turkot kół katastrofy.
Możliwe, że pochłonie nawet własną zachłanność.

Teraz jestem z Panem w pełni Czasów i Zdarzeń.
W wieczystym „Zapominaniu Smutku" trącamy się szklankami.

Kontrargument

Pamięci Janosa Pilinszkyego

Ależ tak,
myśleli o Różanym Ogrodzie,
myśleli o różanym krzewie
myśleli nawet o tej jednej jedynej róży.
A jednak uczynili coś, czego robić nie wolno.

Nie będą prześladowani
ani samotni jak łowca motyli.
Nie błyszczą przekłuci szpilką
pod szkłem, jak tabor motyli.

Razem, lecz każdy z osobna, podróżują
w pliki banknotów zawinięci jak mumie,
w skarbcach banków jak w trumnie,
samotnie ku Księżycowi Umarłych.

Stawrogin boi się.
Daremnie prosi,
ukradli mu płaszcz.

przełożył *Jerzy Snopek*

Mariusz Drzewiński: *I znowu zima*, kafel z pieca, 2001-2003

IMRE ORAVECZ

Nadejście starości

Znowu wszedłem na szczyt góry Pipis,

góra Pipis ma 310 metrów wysokości,
wznosi się między Ujiszkó i Szarazret,
przedtem była polem uprawnym,
teraz prawie całą pokrywa las,

każdego roku wspinałem się na nią wiele razy,
nie sprawiało mi to dotąd trudności,
ale dzisiaj szło ciężej,
czułem ucisk w klatce piersiowej
i trochę się zdyszałem,
kiedy wzbudzając wielkie larum
pośród wracających drozdów
powoli zmierzałem ku szczytowi
polną dróżką wyciętą w boku góry;

od lat przygotowuję się do starości
i również w moich wierszach często o niej mówiłem,
a jednak teraz zaskoczyło mnie to,
że tak bezwstydnie i pospolicie nadeszła.

Zima

Nastały mrozy i zamiecie,
na zewnątrz nic nie można robić,
na pracę w domu nie mam ochoty.

Całymi godzinami siedzę nieruchomo przy oknie
i tak długo patrzę przez szybę na zaśnieżony jawor,
że w końcu go nie widzę.

Tak szykuję się na inną zimę,
na jeszcze większą i obojętniejszą bezczynność.

przełożył *Jerzy Snopek*

GÁSPÁR NAGY

Czyste płomienie przy końcu października

Oratoryjne wspomnienie bohaterów-męczenników 1956

1. (REQUIEM)

Serca płomieni dotknąłem, wspominając,
i przywołując raz jeszcze śmierć wspaniałą,
kiedy się z nieba łzy czyste polały,
kiedy najlepsi za nas umierali.

I za mnie, i za ciebie,
tutaj, w Budapeszcie
płonęła ich krew młoda w pierwszy wieczór
wiecznego Wtorku roku o świętej liczbie
i potem długo jeszcze...!

Hańbo salw, Węgry!
Wolność rozbłysła na chwilę
w oczach bohaterów poległych!

Pod koniec października tu – nie gdziekolwiek! – owe
płonęły idy marcowe
w sercu zdeptanego narodu.

Płomieni nie zdusił nikt! Jednego
mieliśmy poetę,
Sándora Petőfiego.

„Świętych wyrostków" bohaterskie czyny
zaszokowały Świat!
Daleki i bliski...

Odzwyczaili się już wszyscy,
że jest możliwa rzecz taka,
by Dawid znowu
pokonał Goliata!

2. (KYRIE)

Widziałem później: ileż tu krzyży stało!
Wciąż będzie na nich nowych nazwisk przybywało...
a pod nimi zwycięskich Dawidów-męczenników...
pytano: czyżby przeszedł tędy Anioł?

Bo na placach upokorzonych i rozstrzelanych
jak na kamieniach ofiarnych – ileż razy
powtarzano misterium ciał zmasakrowanych
i krwi przelanej naszych zmarłych...

Jak kapłan co najświętszy podnosi Opłatek!
Dlatego w ciszy więziennych cmentarnych kwater,
skazanych na niepamięć, świadectwo wolności dawali!
Nie śmierci: świeca wszak płonęła za nich.

I krzyż jest znakiem prawdziwego zwycięstwa,
i pozostała pamięć najmocniejsza!
Ich twarze nie do zniszczenia, jak marmur,
jasny manifest: Bogu złożone memorandum!

3. (DIES IRAE)

Kraj stał się
martwy i niemy…

Bardziej może martwy
niż młody umarły…

Dlatego ich dusze były
krnąbrne i czyste,

jak listopadowe
białe chryzantemy.

Księżyc-reflektor oświetlał
ich ciała zlewane wapnem,

przesłuchiwała brutalna cisza,
nim ostateczna groza potem
stanęła do roboty…
i pilny czas kata nadszedł!

To była (jest i teraz)
twoja ojczyzna ukochana,
a ta obficie krwią polana
jest twoim ojczymem…!

Tu każdej osieroconej grudy
pilnuje resztka

twojej wiary:
jedyna matka-ziemia!

Ratując swoje życie,
iluż ją porzuciło...!
Znikąd już żadnej pomocy,
lecz gardłujący Zachód
przynajmniej ich przyjął!

4. (LIBERA ME)

Płomień, sadza świecy,
i biały dym ofiarny
wolności niespodziewanej,
jak czyste srebro światła księżycowego
przez otwór wycięty we fladze,
zapomniawszy znienawidzone godło i gwiazdę,
do gwiazd niebieskich leci!

Z tajemniczego łona czasu
dziecko raptem wytryska…
niespodziewane,
które wszystko
śmiertelnie dokładnie widzi:
pierwszy rewolucjonista!

I na upojnie skandujących
ulicach i placach
wiersz recytuje…
jego ręka nie dotknęła broni,
lecz już się niczego nie boi;
robi swoje jak bohater:
wolności jest posłańcem!

Dziecko z krwi wolnej zrodzone,
potem nagle dorósł,
jak piękny jesienny sen, zanim
sny tylu młodych istnień
zgasły...
Przez ich ciała „nie na lecących koniach"
gnali...
czołgi upokorzyły ich jako martwych!

5. (SANCTUS)

Bo po tysiąckroć październik-listopad…
rzadka jesień: o tym myśli człowiek,
bo krzyczy za tysiąckroć świętych bohaterów,
po których przyszedł płomień!

Świat w ich gorących sercach mógł
jeszcze raz podnieść
pochyloną głowę,

dopóki czekał na to z drżeniem,
że może zdoła zbawić siebie!

Zapalił więc szybko gromnicę…
Śmierć się stała czymś więcej niż życie!

Od tchórzostwa świętsza tysiąc razy!
Płomień świecy niechaj was rozjarzy!

6. (AGNUS DEI)

Wszystko z ich krwi się zrodziło,
prąd ich krwi poruszył świat cały,
jeśli były gdzieś bramy więzienne…
to zazgrzytały.

Wydostał się na światło
korzeń, co spał w głębokości.
Nie poszło na pastwę nicości
to, co przeminęło: ich ostatnie
słowa, ich życie, ich sen, ofiara
na zapomnienie skazana.

Nad zmasakrowanymi ciałami
brzmi sygnaturka przyszłości.

7. (LUX AETERNA)

Dotknąłem gorącego serca płomieni,
nie ma, nie może być bardziej
zapalających chwil tej drogi.

Żywi: pokażcie światu
i migocącym gwiazdom na niebie
naszych bohaterów, naszych poległych świętych,
którzy lśnią już pięknie,
a będą świecili jeszcze wspanialszym blaskiem,
gdy naród pojmie ich ofiarę,
i w każdym wieku chociaż raz powstanie
i żadnej broni się nie zlęknie…

Wtedy będzie wielki i potężny,
rewolucyjny niezłomnie i mężny,
w upadkach dumę zachowa i godność…

Szepcze: w prawdę umarłych wsłuchaj się i wczytaj,
bo czyste płomienie końca października
rozpaliły w jego sercu wolność!

(2004-2005)

przełożył *Bohdan Zadura*

ISTVÁN KOVÁCS

Ważka

Adamowi Niemczycowi

Siódmy przypadek: wołacz.
O, panie Adamie!

O, tamte słowa
przyswojone trzydzieści,
trzydzieści pięć lat temu i wcześniej
(i przeważnie już zapomniane)
lub: moje słowa…
(od czasu do czasu: moje Słowa)

Dlaczego zapamiętałem akurat *libelle*
od pierwszego usłyszenia po niemiecku?
Czyżby z powodu nastroju
Sybilli i Biblii
(które łączą się dźwiękowo w Sybiblię)?
Być może również w niej
tę samą ważkę widziałem,
którą zauważyłem tam
na początku moich szkolnych lat…
Przyleciała znad otwartych wód
do ukrytego pośród trzcin
naszego tajemnego
łowiska.

I powoli
coraz ostrzejszym brzmieniem
rosła nade mną,
błękitnym ostrzem skrzydeł
tnąc mi na plastry niebo.

Dusiłem się,
ale mnie odratowali.

Szitakoto;
po francusku *la libellule*
i po polsku *ważka*
(w tej ostatniej nazwie
widziałbym raczej durną osę).

Do ważki dotarłem późno
w latach dziewięćdziesiątych
poprzez pewnego malarza,
piszącego wiersze;
w najważniejszej chyba chwili życia
ujrzał ważkę jako szybowniczkę:
z przesłaniem ciszy,
przemieniwszy się w anioła,
wylądowała mu na dłoni.

Za młodu był uchodźcą wojennym,
uczniem Aba-Novaka i Szonyiego.
Z pomocą słowników polsko-francuskiego i
francusko-węgierskiego uczył się naszej mowy:
ważka – la libellule, la libellule – szitakoto.

W swej warszawskiej pracowni
maluje dziś odłamki skrzydeł,
ich trójkątne, cztero-, pięcio-
i sześciokątne szczątki
zbiera w jeden triptichon.

Jest o trzydzieści dwa lata starszy ode mnie,
ale jego ważka
jest o czterdzieści lat młodsza niż moja.
Jeśli uznamy ważki
za organiczne cząstki naszego życia, nasze narządy,
jesteśmy niemal rówieśnikami, skorymi do zapominania…

Co jakiś czas
kartkujemy się nawzajem w słowniku.

przełożył *Jerzy Snopek*

Książki nadesłane

Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007

Ivan Čolović: *Bałkany – terror kultury. Wybór esejów*. Przełożyła Magdalena Petryńska. Ss. 152.

Jani Virk: *Śmiech za drewnianą przegrodą*. Przełożyła Joanna Pomorska. Ss. 211.

Andrzej Stasiuk: *Ciemny las*. Ss. 112.

Ewa Kujawska: *Dom Małgorzaty*. Powieść. Ss. 242.

Katarzyna Sowula: *Zero osiemset*. Opowiadania. Ss. 131.

ISTVÁN KOVÁCS

Lubelscy bohaterowie węgierskiej Wiosny Ludów

W węgierskich walkach o wolność, w latach 1848-1849, wzięło udział około 4 tysięcy Polaków. Największą polską jednostkę stanowił działający na terytorium Węgier legion polski, którego dowódcą był generał Józef Wysocki. W czerwcu 1849 oddział ten składał się z 3 batalionów, 2 małych pułków kawalerii, półbaterii konnej, półbaterii polowej oraz kompanii saperów i liczył ogółem dwa tysiące pięćset żołnierzy. Siedmiogrodzki legion polski, który powstał pod dowództwem Bema, w lipcu 1849 roku składał się z dwóch batalionów piechoty i dwóch dywizji kawalerii. W jego szeregach walczyło dziewięciuset Polaków, w większości – byłych jeńców z pułków galicyjskich walczących w cesarskim korpusie siedmiogrodzkim. Oprócz nich kilkuset Polaków walczyło jeszcze w oddziałach honwedów. Na około 30-40 osób szacuje się liczbę zwiadowców działających w Galicji i na terytorium niegdysiejszego Królestwa Polskiego, należącego do Imperium Rosyjskiego. Węgierska wojna narodowowyzwoleńcza miała trzech polskich męczenników: rotmistrza Karola d'Abancourta, podpułkownika Mieczysława Woronieckiego i chorążego Konrada (nie Kazimierza!) Rulikowskiego. Oprócz nich kilka tuzinów Polaków skazano na dłuższe bądź krótsze kary więzienne, zesłano na Syberię, a kilkuset wcielono do armii austriackiej i rosyjskiej. Spośród legionistów blisko stu pochodziło z guberni lubelskiej, a kilkuset trafiło na Węgry z terytorium Królestwa Polskiego oraz z zachodnich guberni Imperium Rosyjskiego. Najbardziej znani legioniści „lubelscy" to Ferdynand Kowalski i Klemens Przewłocki. Bezpośrednio z Rosji przedostał się na Węgry najsławniejszy z nich wszystkich, znakomity pisarz i polityk emigracyjny Zygmunt Miłkowski (T. T. Jeż), późniejszy twórca Ligi Polskiej.

Młodzież polska z terytorium Imperium Rosyjskiego przedostająca się wiosną 1848 roku do Galicji zaciągała się do tamtejszych gwardii narodowych w nadziei na wybuch wojny między Rosją a Austrią. Tymczasem na początku października tego roku wybuchła otwarta wojna pomiędzy dwoma państwami Monarchii Habsburgów: Cesarstwem Austriackim i Królestwem Węgierskim, które wywalczyło samodzielny byt państwowy i parlamentarny wiosną 1848 roku. 3 listopada 1848 roku we Lwowie i okolicy, a wkrótce w całej Galicji wprowadzono stan oblężenia. To groziło młodym emigrantom przybyłym z Rosji do Galicji ekstradycją, wydaleniem z Imperium Austriackiego, czyli oddaniem w ich w ręce władz carskich.

Dlatego jesienią 1848 roku niemalże wszyscy emigranci pochodzący z terenów Rosji przedostali się na Węgry i zaciągnęli się do formowanego w Peszcie legionu polskiego. Po zdławieniu węgierskich walk narodowowyzwoleńczych ponad tysiąc członków legionu zbiegło do Turcji, skąd w latach 1850-1851 rozproszyli się po całym świecie. Oni właśnie tworzyli nową (młodą) polską emigrację.

W czasie dwudziestoletnich badań i poszukiwań archiwalnych opracowałem biogramy około 2500 Polaków uczestniczących w węgierskiej wojnie o wolność. O niektórych legionistach zachowały się wielostronicowe informacje i dane, o innych były tak skąpe, że pozwalały na sformułowanie jednego zdania.

Prace badawcze prowadziłem przede wszystkim w Węgierskim Archiwum Krajowym, w Archiwum Historii Węgierskiej Wojskowości, w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej im. Szechenyiego, w Dziale Rękopisów Biblioteki Węgierskiej Akademii Nauk w lwowskiej Naukowej Bibliotece im. Stefanyka Ukraińskiej Akademii Nauk oraz w Ukraińskim Państwowym Archiwum Historycznym, w Bibliotece Narodowej w Warszawie (zwłaszcza w Dziale Rękopisów), w Muzeum Wojska Polskiego, w Muzeum Narodowym w Bochni, w Archiwum Starych Druków w Lublinie, w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, w Bibliotece Kórnickiej, a także w archiwach wiedeńskich. Przejrzałem też, oczywiście, liczne pamiętniki polskie, węgierskie, niemieckie i francuskie oraz wiele roczników czasopism polskich i węgierskich.

Wykorzystałem również opracowania historyczne dotyczące Węgierskich walk narodowowyzwoleńczych 1848-1849.

ANTONIEWSKI Edward (Królestwo Polskie, Gubernia Lubelska, powiat zamojski, Krasnobrody, 1827 – ?)

Piwowar (gorzelnik) w Krasnobrodach. Wiosną 1848 zbiegł do Galicji, a stamtąd jesienią tegoż roku na Węgry.

W grudniu 1848 służy jako szeregowy w oddziale strzelców majora Rembowskiego. Później wachmistrz w jednym z pułków ułanów legionu polskiego.

Po upadku powstania udał się razem ze szczątkami legionu do Turcji, gdzie awansowano go na podporucznika. Z pierwszą grupą Polaków udających się do Anglii, 5 czerwca 1850 przybył do Southampton, skąd 20 czerwca popłynął do Stanów Zjednoczonych. Jako osobie popełniającej za granicą polityczne przestępstwo i emigrantowi w 1851, a później w maju 1852 Rada Administracyjna Królestwa Polskiego skonfiskowała mu majątek, a jego samego skazała na banicję.

AmL 841/7759; AmL 842/Lista mieszkańców K. P; 843/11329; HL 1848/49 5/440; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 23; *Bogdański*, 460; *D.–G.–Ś.–Z.*, 57; *Stasik*, 303; *Wysocki*, 126;

BEDNAWSKI Konstanty

Uczeń piwowarski. 4 maja 1848 opuścił Lublin, zbiegł do Galicji, a pół roku później na Węgry.

W listopadzie 1848 w Budapeszcie wstąpił do legionu polskiego organizującego się pod rozkazami majora Józefa Wysockiego. W grudniu 1848 i w styczniu 1849 służył w batalionie polskim biorącym udział w oblężeniu twierdzy aradzkiej. Później przeszedł do 1 pułku ułanów legionu polskiego i w jego szeregach walczył do ostatniej chwili.

Po upadku powstania, w sierpniu 1849 przedostał się do Turcji. W obozie szumlańskim wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Z drugą grupą polskich uchodźców udających się do Anglii przybył do Liverpoolu 4 marca 1851. Jeszcze tej wiosny osiadł w Huddesfield. W 1854 przeniósł się do Leeds. Pod koniec lat 1850. austriacka policja i ministerstwo spraw zagranicznych interesują się jego osobą.

AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 841/5953/Lista imienna; MOL H2 1849:4262 – (Arad); HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 326; Demokrata Polski, 1851. marzec 30, *Bogdański*, 460; *Tyrowicz*, 28; *Wysocki*, 143;

BINDER Franciszek (1825? – ?)

Rodem z Księstwa Łowickiego. Syn handlarza ze Skierniewic. Podleśny biurowy w Nowej Aleksandrii we wsi Mokratki. Stąd zbiegł w czerwcu 1848 najpierw do Galicji, a stamtąd jesienią na Węgry. Jego rysopis: „wzrostu średniego,

włosów szatyn, oczu piwnych, nosa miernego ze znakiem od rozcięcia na wardze ust wierzchwy" [ostatnie słowo nie całkiem czytelne]. Na Węgrzech służył w jednym z pułków ułanów legionu polskiego jako szeregowy.

Po upadku powstania dostał się do Turcji, najpierw do obozu Wydinie, potem do Szumli. Z pierwszą grupą legionistów opuścił statkiem Warnę 17 marca 1850 i 5 czerwca przybył do Southampton, skąd 20 czerwca popłynął do Stanów Zjednoczonych. Jako osobie, która popełniła polityczne przestępstwo, Rada Administracyjna Królestwa Polskiego w 1852 skonfiskowała mienie. Od 1852 do 1857 żył w Nowym Jorku, będąc członkiem tamtejszego Polskiego Towarzystwa Demokratycznego i Towarzystwa Wygnańców Polskich w Ameryce.

AmL 841/7761; 843/11329; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 369; *Bogdański*, 461; *D.–G.–Ś.–Z.*, 78; *Tyrowicz* 42; *Stasik*, 303, 305; *Wysocki*, 126;

CHLIPALSKI (CHLIPOSKI) Ludwik (1825 albo 1826 – ?)

Wyrabiał prawidła. W czerwcu 1848 roku zbiegł w „surducie czarnym i w spodniach kortawych" z Lublina do Galicji, potem jesienią na Węgry.

W listopadzie 1848 w Budapeszcie wstąpił do legionu polskiego organizującego się pod rozkazami majora Józefa Wysockiego. W grudniu 1848 i w styczniu 1849 służył w batalionie polskim biorącym udział w oblężeniu twierdzy aradzkiej. Po upadku powstania w sierpniu 1849 udał się do Turcji.

AmL 61/8175; AmL 841/7017; AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; MOL H2 1849:4262 – (Arad); KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 13; *Bogdański*, 462; *Wysocki*, 124;

CYFRACKI Antoni (Królestwo Polskie, Gubernia Lubelska, Szczebrzeszyn, 1827 – ?)

Pisarz prywatny przy rejencie w Lublinie. 12/24 maja 1848 otrzymał paszport na dni 5 – dla odwiedzenia familii i wystarania się metryki do spisu wojskowego – do miasta Szczebrzeszyna, dokąd według odezw magistratu tegoż miasta 4 czerwca nie przybył. Cyfracki pozostawał w stosunkach z Antonim Tyskiem, woźnym sądu pokoju o. Lubelskiego i Tomaszewskim, pisarzem więziennym przy fabryce mosiężnej w Lublinie. W czerwcu 1848 zbiegł do Galicji, gdzie prawdopodobnie w Samborze wstąpił do gwardii narodowej. W listopadzie tegoż roku jako jej członek pod rozkazem Tchorznickiego udał się na Węgry.

W grudniu 1848 szeregowiec w szwadronie ułanów majora Tchorznickiego. W styczniu 1849 walczył na froncie górnocisańskim w okolicy Tokaju. Od lutego służył w 2 pułku ułanów legionu polskiego.

AmL 61/9643-2122; AmL 841/7312; AmL 841/7761; HL 1848/49 5/440; MOL H2 1849:4262 – (Tállya);

DĄBEK (DOMBEK) Tomasz (Królestwo Polskie, Gubernia Lubelska, Stobnica, 1827 – ?)

Pracował jako terminator stolarski u majstra Przegolińskiego. W mieście Kazimierzu księgą ludności stałej objęty. W czerwcu 1848 uciekł najpierw do Galicji, a później na Węgry. Rysopis jego: „wzrostu małego, włosów ciamnoblond, oczu siwych, nosa miernego, twarzy okrągłej piegowatej".

W grudniu 1848 służył w pułku strzelców majora Rembowskiego jako szeregowiec. Później był kapralem w 1 batalionie legionu polskiego.

Po upadku powstania udał się do Turcji. 8/20 kwietnia 1855 Rada Administracyjna Królestwa Polskiego skazała go na banicję i konfiskatę majątku.

AmL 841/8233; AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 841/7572–1559; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; 843/8552; 8662, 8967; HL 1848/49 5/440; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 258; *Bogdański*, 463; *D.–G.–Ś.–Z.*, 126; *Wysocki*, 125;

FARNEZY Lubomir (Królestwo Polskie, 1821 – ?)

Syn Franciszka L., adwokata Trybunału Lubelskiego. Brał udział w przygotowaniu powstania mającego wybuchnąć w Królestwie Polskim 3 maja 1848. Zbiegł z Lublina do Galicji, a jesienią tegoż roku na Węgry.

W listopadzie 1848 w Budapeszcie wstąpił do legionu polskiego organizowanego przez majora Wysockiego. W połowie grudnia służył jako szeregowiec w szwadronie ułanów majora Tchorznickiego. W styczniu walczył na froncie górnocisańskim w okolicy Tokaju. Później awansowano go na podporucznika w 2 pułku ułanów.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji. W okrese wojny krymskiej wstąpił do służby tureckiej. W 1856 przebywał w Konstantynopolu. Figuruje na liście przeznaczonych do odznaczenia i awansowania zestawionej przez Władysława Jordana 11 sierpnia 1858 w Terikiji dla generała Władysława Zamoyskiego. Według niej kapitan Farnezy ma być awansowany na majora. Według pewnych danych przez pewien czas był dowódcą 2 sułtańskiego pułku dragonów kozackich. W 1868 żył jeszcze w Turcji. Według orzeczenia Komisji Śledczej z 12/23 1851, zatwierdzonego przez namiestnika, trzeba by było go aresztować, gdyby się pojawił na terenie Królestwa Polskiego. Rada Administracyjna 17/29 sierpnia 1854 uznała go za banitę i wydała rozporządzenie o konfiskacie majątku. Austriackie policja i ministerstwo spraw zagranicznych jeszcze pod koniec lat 1850. interesowały się jego osobą.

AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży 5957; 843/4372; MOL H2 1848:3111; 1849:4262 – (Arad); HL 1848/49 5/440; BK 2462/III/226; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 193; *Bogdański*, 464; *D.–G.–Ś.–Z.*, 141, 142; *Miłkowski*, 1936. (II), 1937. (III); *Wysocki*, 123;

GROE (GRAU, GOC) Jan (? 1827 – ?)

Lokaj. W maju 1848 zbiegł ze Zwierzyńca z Gubernii Lubelskiej do Galicji, a stamtąd jesienią tegoż roku na Węgry.

Służył w jednym z pułków ułanów legionu polskiego jako szeregowy.

Po upadku powstania razem ze szczątkami legionu przedostał się do Turcji.

AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 409; *Bogdański*, 464; *Wysocki*, 126;

IDŹKOWSKI (ICKOWSKI) Karol (Królestwo Polskie, Opatów, 27 września 1829 – ?)

Jego ojciec był burmistrzem Łukowa. Jako uczeń 4 klasy gimnazjum lubelskiego w czerwcu 1848 roku zbiegł do Galicji, a jesienią tegoż roku na Węgry.

W grudniu 1848 służył w 3 kompanii kapitana Hipolita Żółtowskiego organizującego się batalionu legionu polskiego. W styczniu 1849 walczył na froncie górnocisańskim w okolicy Tokaju. Później podoficer w jednym z batalionów legionu polskiego.

Po stłumieniu powstania przedostał się do Turcji, gdzie prawdopodobnie wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Jako członek drugiej grupy polskich uchodźców udających się do Anglii 4 marca 1851 przybył do Liverpoolu. Osiadł w Anglii. 15 maja 1854 w Rochdale podpisał deklarację potępiającą politykę Adama Jerzego Czartoryskiego. Rada Administracyjna Królestwa Polskiego 25 września/7 października wydała rozporządzenie uznające go za politycznego emigranta i jego majątek został skonfiskowany. Po ogłoszeniu przez cara Aleksandra II amnestii w 1856 Idźkowski oznajmiał swój zamiar powrotu do kraju. Jednak pod koniec lat 1850. żył jeszcze w dalszym ciągu w Dundee, Anglia.

AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; HL 1848/49 5/440; MOL H2 1849:4262 – (Tállya); HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 145; Demokrata Polski, 1851. marzec 30, 1854. czerwiec 3; KLÖM, XIII, XV; *Bogdański*, 465; *D.–G.–Ś.–Z.*, 185, 186; Tyrowicz, 231, 232; *Wysocki*, 125;

KALINOWSKI (KALIŃSKI) Kacper (Kasper) (1822 – ?)

Czeladnik szlifierski od Jana Domara Majstra ze wsi Chmiela. Jego rysopis: „wzrostu średniego, włosów ciemnoblond, oczu piwnych, nosa zadartego, ust szerokich, twarzy okrągłej".

W grudniu 1848 służył w oddziale strzelców majora Rembowskiego. Później przeszedł do jednego z pułków ułanów legionu polskiego.

Po stłumieniu powstania udał się do Turcji, gdzie prawdopodobnie wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Z drugą grupą Polaków udających się do Anglii 4 marca 1851 przybył do Liverpoolu. Osiadł w Anglii. W 1854 mieszkał w Sheffield. Tu 21 maja podpisał deklarację potępiającą politykę Adama Jerzego Czartoryskiego. Austriackie policja i ministerstwo spraw zagranicznych pod koniec lat 1850. jeszcze interesowały się za jego osobą. Z tego może wynikać, że wtedy jeszcze nie wyprowadził się z Sheffield.

AmL 61/8175; AmL 841/7300; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; HL 1848/49 5/440; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 416; Demokrata Polski, 1851. marzec 30; 1854. czerwiec 3; *Bogdański*, 466; *Tyrowicz*, 273; *Wysocki*, 127;

KŁOSSOWSKI Władysław

Tłumacz języka rosyjskiego powiatu Olkuskiego. W maju 1848 zbiegł do Galicji mając ze sobą pieniędzy 75 gr. Jesienią tegoż roku przedostał się na Węgry.

W jednym z pułków ułanów legionu polskiego służył jako podporucznik.

Po upadku powstania dostał się ze szczątkami legionu do Turcji. Opuścił obóz szumlański 17 marca 1850 roku i popłynął statkiem przez Konstantynopol i Maltę do Anglii. Przybył 5 czerwca do Southampton, skąd 20 tegoż miesiąca popłynął dalej do Stanów Zjednoczonych. Podczas wojny krymskiej udał się do Turcji, gdzie mimo tego, że w kampanii węgierskiej służył jako podporucznik, jako podoficer wstąpił do 3 pułku brytyjsko-niemieckiego. 15 października 1855 roku zwrócił się do generała Zamoyskiego z prośbą o przeniesienie go do „tureckiego kontyngentu", czyli do któregoś z polskich oddziałów służących pod rządem brytyjskim. Austriackie policja i ministerstwo spraw zagranicznych pod koniec lat 1850. jeszcze wykazują zainteresowanie jego osobą.

AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; MOL H2 1849:4262 – (Arad); BK 2552/1/194-195; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 181; *Bogdański*, 466; *Stasik*, 302; *Wysocki*, 123;

KOWALSKI Ferdynand (1817, Lublin, Królestwo Polskie – 13 czerwca 1870, Sheffield, Anglia)

Kawaler wyznania rzymskokatolickiego. Po ukończeniu gimnazjum urzędnik w Lublinie. Był członkiem tajnej organizacji L.N. Sz.; po jej zdemaskowaniu zbiegł do Prus (ok. 1843), gdzie został aresztowany i uwięziony w twierdzy magdeburskiej. Po uwolnieniu w 1844 r. udał się do Francji, gdzie w 1846 wstąpił do Towarzystwa Demokratycznego Polskiego i zapisał się do Polskiej Szkoły Wojskowej. Wiosną 1848 pośpieszył do Galicji i został instruktorem gwardii akademickiej w Przemyślu oraz gwardii artyleryjskiej we Lwowie.

Po bombardowaniu Lwowa, które nastąpiło 2 listopada, zbiegł na Węgry. W połowie grudnia 1848 kapitan oddziału strzelców Rembowskiego i adiutant „naczelnego wodza". W marcu 1849 przyłączył się do Bema i wziął udział w organizowaniu siedmiogrodzkiego legionu polskiego. Został dowódcą 2 batalionu. Na apel Wysockiego, wzywający do połączenia rozproszonych oddziałów polskich, samowolnie opuścił – wraz ze swym batalionem – swoje stanowisko i w końcu czerwca albo na początku lipca zbiegł do Miszkolca, wskutek czego nie pojawił się na bystrzyckim polu bitwy. Na terytorium Siedmiogrodu oddział Kowalskiego został zatrzymany i zawrócony, a on sam postawiony przed sądem polowym. Według Sokulskiego, od wyroku śmierci uratowała Kowalskiego przygotowana z pomocą Jordana ucieczka (Bagieński z kolei podaje, że w owej ucieczce pomagali porucznik Piotrowski i rotmistrz Klemens Przewłocki.) Faktem jest, że skazaniu Kowalskiego zapobiegły szczególne okoliczności.

Po rozbiciu węgierskiej Wiosny Ludów uszedł do Turcji. W wykazie szumlańskim figuruje jako kapitan piechoty siedmiogrodzkiego legionu polskiego, ale w styczniu 1850 pojawia się już pośród majorów. 4 marca 1851 przybył – w drugiej grupie legionistów polskich emigrujących do Anglii – do Liverpoolu, gdzie został członkiem miejscowego Polskiego Komitetu Emigracyjnego. (W październiku tegoż roku w Lublinie zostało wszczęte śledztwo przeciwko Kowalskiemu, a także innym emigrantom – Leopoldowi Pawłowskiemu, Janowi Milewskiemu i Leopoldowi Kluczyńskiemu – podejrzewano bowiem, że mogą oni przebywać w Królestwie Polskim.) Potem zamieszkuje w Sheffield. 21 maja 1854, a następnie w końcowym okresie wojny krymskiej, potępia konserwatywną politykę Czartoryskiego i Hotelu Lambert, deklarując solidarność z Towarzystwem Demokratycznym Polskim. Policja austriacka i ministerstwo spraw zagranicznych interesowały się w końcu lat pięćdziesiątych miejscem pobytu Kowalskiego. Po wybuchu powstania styczniowego wybrał się w podróż do Krakowa, pragnąc przyłączyć się do działań powstańczych. Wysocki awansował go do stopnia pułkownika. Kowalski tymczasem, z niewiadomych powodów, wrócił do Sheffield, gdzie w latach 1866-1870 pracował w Polskim Stowarzyszeniu Emigracyjnym. Zginął w czasie huraganu.

AmL 843/1662, 14166, 115375; HL 1848/49 5/440; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 19; Demokrata Polski, 1851. marzec 30, czerwiec 8, 1854. czerwiec 3; PSB (XIV.), 546, 547; *Bagieński, Bogdański*, 467; *Bona*, 340; *D.–G.–Ś.–Z.*, 240; *Kacnelson–Kovács*, 151, 153, 155; *Kertbeny*, 32; *Kovács*; *Russjan*; *Ślaski*, 166, 171, 172; *Sokulski*; *Tyrowicz*, 321; *Wysocki*, 71, 128, 140, 153;

KSYŁOWSKI (XYLOWSKI, XELOWSKI, KSENOWSKI) Henryk (Lublin, 1830 – ?)

Syn obywateli Lublina. Aplikant biura Naczelnika powiatu lubelskiego. W czerwcu 1848 zbiegł z Lublina do Galicj, a stamtąd jesienią tegoż roku na Węgry.

W listopadzie 1848 wstąpił do legionu polskiego organizującego się pod dowództwem majora Wysockiego. W grudniu 1848 i w styczniu 1849 służył w batalionie polskim biorącym udział w oblężeniu twierdzy aradzkiej. Możliwe, że po tym przez pewien czas służył w oddziałach honwedzkich, ale w czerwcu 1849 roku znajduje się w Miszkolcu, w ośrodku organizacyjnym legionu, będąc plutonowym w jednym z batalionów.

Po upadku powstania udał się do Turcji. Wiosną 1850 roku z pierwszą grupą polskich uchodźców pod opieką pułkownika Władysław Zamoyskiego wyjechał do Anglii. 5 czerwca przybył do Southampton, skąd po piętnastu dniach popłynął dalej do Stanów Zjednoczonych.

AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; MOL H2 1849:4262 – (Arad); H 105 5. d. (811); KA GW ? 10.110 Namensverzeichnis – 173, *Bogdański*, 477; *Stasik*, 303; *Wysocki*, 125;

KULIŃSKI Stanisław (Królestwo Polskie, Gubernia Lubelska, Hrubieszów, 1828 – ?)

Zegarmistrz miasta Hrubieszowa. Wiosną 1848 roku zbiegł do Galicji, a stamtąd dalej do Wiednia. Prawdopodobnie brał udział w październikowej rewolucji wiedeńskiej. Po jej upadku dostał się na Węgry. W listopadzie 1848 roku w Budapeszcie wstapił do organizującego się polskiego batalionu majora Wysockiego. 4 grudnia w trakcie nieudanego szturmu przeprowadzonego na twierdzę aradzką został ranny. W marcu 1849 z powodu swej rany odłączył się od batalionu i przez to nie brał udziału w kampanii wiosennej. Na początku kwietnia razem z Bogumiłem Czarnieckim i pięcioma kolegami zwrócił się do ministerstwa wojny z prośbą o umożliwienie im służenia pod rozkazami generała Bema. Uzyskali zgodę i zostali skierowani do Szegedu. Na końcu został szeregowym w jednym z pułków ułanów legionu polskiego.

Po upadku powstania dostał się do Turcji. Z pierwszą grupą polskich legionistów udających się pod opieką pułkownika Władysława Zamoyskiego do Anglii, w marcu 1850 roku wyruszył z portu Warny i 5 czerwca przybył do Southampton. Stąd 20 tegoż miesiąca popłynął do Stanów Zjednoczonych.

AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; MOL H2 1849:4262 – (Arad); H 75 1849:8915; *Bogdański*, 468; *Stasik*, 303; *Wysocki*, 127;

LUBAŃSKI Józef (Królestwo Polskie, Rogoźno, 1829 – ?)

Jako oficjalista prywatny pracował w ordynacji zamoyskiej w Łukowie. Na początku czerwca 1848 zbiegł do Galicji, a później na Węgry.

W grudniu 1848 jako szeregowy służył w 3 kompanii batalionu polskiego pod rozkazami kapitana Hipolita Żółtowskiego. Później przeszedł do jednego z pułków ułanów.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji, gdzie prawdopodobnie wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Z drugą grupą legionistów udających się do Anglii, 4 marca przybył do Liverpoolu. Osiadł w Anglii. Pod koniec lat 1850. żył w Edynburgu.

AmL 841/8233; HL 1848/49 5/440; HHSt.A Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 431; Demokrata Polski, 1851. marzec 30; 1853. kwiecień 15; *Bogdański*, 469; *Tyrowicz*, 380, 381; *Wysocki*, 127;

MACHNIKOWSKI Jan

Syn włościanina powiatu Radzyńskiego. Uczeń V klasy Gimnazjum Lubelskiego. W maju 1848 zbiegł z Lublina do Galicji, a stamtąd na Węgry.

W legionie polskim służył jako plutonowy w jednym z batalionów.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji. W obozie szumlańskim wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Z drugą grupą polskich uchodźców udających się do Anglii 5 marca 1851 przybył do Liverpoolu. (W listopadzie tegoż roku prowadzone jest w Lublinie śledztwo w jego sprawie.) Do 1853 mieszka w Liverpoolu, a w latach 1856 i 1857 w Glasgow. Pod koniec 1850 żył w Pasley i pracował jako krawiec.

AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; AmL 843/15714; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 144; Demokrata Polski, 1851. marzec 30; *Bogdański*, 469; *Tyrowicz*, 399; *Wysocki*, 125;

MALISZEWSKI Leonard (Leon) (Na liście Wysockiego i Bogdańskiego figuruje jako **Malczewski**) (Lublin, 1828 – ?)

Terminator tapicerski w Lublinie. Stąd zbiegł w czerwcu 1848 do Galicji, a stamtąd jesienią na Węgry.

W grudniu 1848 służył w oddziale strzelców majora Rembowskiego. Później walczył jako plutonowy w jednym z pułków ułanów legionu polskiego.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji. Z drugą grupą polskich legionistów udających się do Anglii 4 marca 1851 przybył do Liverpoolu, skąd 12 popłynął do Stanów Zjednoczonych.

AmL 61/9643/2122; AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; HL 1848/49 5/440; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 528; Demokrata Polski, 1851. marzec 30; *Bogdański*, 141; *Kovács*, 1998; *Kozłowski*, 1983; *Stasik*, 304; *Tyrowicz*, 414; *Wysocki*, 126;

MRONGOWICZ (MRONGOVIUS, MRONGOWIUS) Adolf (1831 – ?)

Rodem z Prus, ma ojca w Warszawie. Uczeń aptekarski z Nowej Aleksandrii. W maju 1848 zbiegł do Galicji, a stamtąd pół roku później na Węgry. Rysopis jego: „wzrostu średniego, twarzy ściągłej, oczu ciemnych, nosa miernego, włosów blond".

W grudniu 1848 służył jako szeregowy w szwadronie ułanów majora Tchorznickiego. W styczniu 1849 walczył na froncie górnocisańskim w okolicy Tokaju. Później awansowano go na plutonowego w 2 pułku ułanów legionu polskiego.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji.

AmL 841/7018; AmL 842/Lista mieszkańców K. P., HL 1848/49 5/440; MOL H2 1849:4262 – (Tállya); KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 67; *Bogdański*, 470; *Wysocki*, 126;

OBUTELEWICZ (OBUTELOWICZ, OBYLEWICZ) Walery (felvett neve OSWALD Walery) (1829 – ?)

Syn b. adwokata, były aplikant urzędu głównego w Lublinie. W maju 1848 zbiegł z Lublina do Galicji, a stamtąd pół roku później na Węgry. Rysopis: „wzrost słuszny, włosy czarne, brwi mierne, oczy siwe, nos ciągły, usta mierne, twarz i broda ściągła".

W listopadzie 1848 wstąpił w Budapeszcie do legionu polskiego organizowanego przez majora Wysockiego. W grudniu 1848 i w styczniu 1849 służył w batalionie polskim biorącym udział w oblężeniu twierdzy aradzkiej. Później plutonowy w półbaterii polowej artylerii legionu polskiego.

Po upadku powstania udał się do Turcji. Po opuszczeniu obozu szumlańskiego razem z Dembińskim i Kossuthem został internowany przez Turków na żądanie władz rosyjskiech i austriackich w Kutahii w Małej Azji. Po zakończeniu internowania udał się z trzecią grupą Polaków do Anglii. 6 lipca 1851 przybył do Southampton. Osiadł w Sanderland, gdzie zajmował się handlem towarami papierniczymi. Ożenił się, lecz małżeństwo jego zostało bezdzietne. Jako emigrantowi i osobie, która popełniła polityczne przestępstwo, Rada Administracyjna Królestwa Polskiego w 1852 skonfiskowała mu majątek. 21 listopada 1859 Obutelewicz złożył podanie o obywatelstwo angielskie, które otrzymał 14 grudnia.

AmL 841/7017; AmL/842: Lista mieszkańców K. P.; AmL 843/11329; MOL H2 1848:3111; 1849:4262 – (Arad); KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 89; Demokrata Polski, 1851. sierpień 17; *Bogdański*, 471; *Paszkiewicz*, 101; *Wysocki*, 124;

PAWIŃSKI Franciszek (Warszawa, 1827 – ?)

W Lublinie u majstra Gorskiego był czeladnikiem szlifierskim. Mieszkał w kamienicy pod numerem 350. (W Lublinie pod numerem 350 zapisany.) W czerwcu 1848 zbiegł do Galicji. Jego rysopis: „wzrostu średniego, włosów czarnych, oczu siwych, nosa miernego, twarzy ciągłej".

Według Bogumiła Czarnieckiego brał udział w październikowej rewolucji wiedeńskiej.

W listopadzie 1848 w Budapeszcie wstąpił do legionu polskiego. Jako szeregowy 3 kompanii w grudniu dostał się na front północny. W połowie marca 1849 odłączył się od swej kompanii, służącej wtedy już w 1 batalionie, i z tego powodu nie brał udziału w kampanii wiosennej. Na początku kwietnia razem z Bogumiłem Czarnieckim i pięcioma kolegami zwrócił się do ministerstwa wojny z prośbą o umożliwienie im służenia pod rozkazami generała Bema. Uzyskali zgodę i zostali skierowani do Szegedu, żeby mogli się przyłączyć do dywizji siedmiogrodzkiej wyruszającej na wyswobodzenie Banatu.

Po upadku powstania ukrywa się w Siedmiogrodzie, gdzie po pewnym czasie się osiedla. Jesienią 1853 z węgierskim paszportem wystawionym na jego nazwisko wrócił do Lublina. Z powodu bezprawnego opuszczenia kraju w 1848 chciano go pociągnąć do odpowiedzialności. Kiedy okazało się, że do służby wojskowej jest nieprzydatny, władze doszły do wniosku, iż – ze względu na paszport węgierski – muszą go wypuścić.

Am 841/8233; AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; 843/13746; HL 1848/49 5/440; MOL H75 1849:8915;

PRZEWŁOCKI Klemens (1818 albo 1819 – lipiec 1873, Plowdiw).

Syn Dominika i Franciszki z d. Różańskiej, bratanek Zenona Przewłockiego, posiadacza części wioski o nazwie Maszów. Gospodarzył w majątku Wierzchowina w Guberni Lubelskiej, odziedziczonym po ojcu, który był oficerem w ar-

mii rosyjskiej. W 1845 udokumentował – wraz z pięcioma braćmi – szlacheckie pochodzenie swej rodziny. Był radcą w dyrekcji Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego. Wiosną 1848 opuścił z bratem Walerym i dwoma służącymi, Pawłem Struczarą i Józefem Korczyńskim, Wierzchowinę. Jesienią przedostał się z Galicji na Węgry.

W połowie grudnia 1848 żołnierz w szwadronie ułanów majora Tchorznickiego. W lutym 1849 przeszedł do korpusu Bema. Ostatecznie został dowódcą ułanów siedmiogrodzkiego legionu polskiego w stopniu rotmistrza.

Po stłumieniu przez armię carską węgierskich walk narodowowyzwoleńczych uszedł do Turcji, gdzie zatrzymał się na dłużej. W 1853 został intendentem w Adampolu, polskiej wsi założonej w 1842 roku. Po wybuchu wojny krymskiej powierzono mu – wraz z rangą majora – organizację sułtańskiego pułku kozaków. Następnie dowódca, w stopniu podpułkownika, polskich ochotników zgrupowanych w Stambule. Na początku wyruszył ze swym oddziałem na front naddunajski. Przydzielony do pomocy generałowi Władysławowi Zamoyskiemu przy formowaniu 2 sułtańskiego pułku kozaków. Stworzył w Szumli centrum rekrutacji i starał się uzyskać u francuskich i angielskich władz wojskowych zgodę na wcielenie do powstającego pułku również żołnierzy, którzy dostali się do niewoli rosyjskiej bądź zdezerterowali. Jesienią 1855 wstąpił do armii angielskiej i został przydzielony do utworzonej przez Zamoyskiego – pod angielskim dowództwem – dywizji kozackiej. 1 kwietnia 1856 próbował, w porozumieniu z Zamoyskim, osiedlić zdemobilizowanych kozaków w okolicach Tyrnowa. Sam znalazł schronienie w Plowdiw, gdzie pracował w konsulacie francuskim, prowadząc zarazem wśród Bułgarów konsekwentną antyrosyjską działalność propagandową jako reprezentant obozu Czartoryskiego. Propagował unię bułgarskiego Kościoła prawosławnego z rzymskokatolickim. Wiele czasu poświęcał pracy nad najnowszą historią oddziału kozackiego. Po wybuchu powstania styczniowego powstańczy rząd narodowy powierzył Przewłockiemu przeprowadzenie z polskim oddziałem partyzanckim dywersji na Kaukazie w celu odciążenia frontu europejskiego. Dotarł na miejsce statkiem żaglowym, wyładowanym armatami i innym żołnierskim ekwipunkiem. Pod Żypsem rozbił obóz. 13 listopada 1863 zdołał odeprzeć atak rosyjski, korzystając z pomocy miejscowych, zbuntowanych przeciw Rosjanom, ale wkrótce potem musiał zarządzić odwrót. Zimą prowadził skuteczną akcję propagandową wśród Czerkiesów. W marcu 1864 oddziały generała Jewdokimowa zajęły Taupse i Makopse i przypuściły szturm na Vardana. Powstańcy czerkiescy zostali rozproszeni, natomiast oddział Przewłockiego wycofał się na terytorium Turcji. Przewłocki wrócił do Plowdiw, którego już do końca życia nie opuścił.

AmL 841/6873; AmL 842:/Lista mieszkańców K. P.; HL 1848/49 5/440; HL Ar. Kgrt. Absz. ir. 113/5. d. 22/122; BK 2552/1/75, 77, 81, 82; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 22; PSB XXIX. 26, 27; *Bagieński*; *Bogdański*, 472; *Czajkowski*, 362; *Kacnelson–Kovács*, 151; *Kovács*; *Lewak*; *Miłkowski*; *Russjan*; *Sokulski*; *Ślaski*; 166; *Wysocki*, 128;

STEFAŃSKI Józef (Królestwo Polskie, Lublin ?, 1825 – ?)

Wędrowny handlarz wiktuałów. W czerwcu 1848 zbiegł z Lublina do Galicji, a później na Węgry. Jego rysopis: „wzrostu średniego, włosów ciemnych, oczu piwnych, nosa miernego, twarzy okrągłej."

W grudniu 1848 służył jako szeregowy w oddziale strzelców majora Rembowskiego. Według późniejszego własnego zeznania: „Służył u oficera". W czerwcu 1849 był leczony w szpitalu wojskowym w Miszkolcu.

W kampanii letniej dostał się prawdopodobnie do niewoli armii austriackiej i pod nazwiskiem Józefa Stanko wcielono go do wojska cesarsko-królewskiego, gdzie służył w 57 pułku piechoty im. Księcia Jabłonowskiego. Po ogłoszeniu amnestii w 1857 przez cara Aleksadnara II, złożył podanie o umożliwienie mu

powrotu do kraju. Prezydent Warszawy 16 października zawiadomił o tym rząd gubernialny w Lublinie i prosił o dokładne sprawdzenie okoliczności opuszczenia miasta przez Stefańskiego.

AmL 61/8175; 9643/2122; AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; AmL 843/14417-2382; HL 1848/49 5/440; OHB H 105 5 d. (recepttömb);

SURTELEWSKI (SORTELESKI, SORTELEWSKI, SURTESIEŃSKI) Władysław

Syn archiwisty Sądu Poprawczego. W maju 1848 zbiegł z Lublina do Galicji, a później na Węgry.

W styczniu 1849 walczył na froncie górnocisańskim w okolicy Tokaju w jednym z oddziałów polskich. Później przeszedł do jednego z pułków ułanów legionu polskiego, gdzie awansowano go na podporucznika.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji. Rada Administracyjna Królestwa Polskiego na podstawie rozporządzenia z 26 października/7 listopada 1854 skazała go na banicję, zapowiadając konfiskatę jego majątku.

AmL 841/6695; MOL H2 1849:4262 – (Arad); HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; A–Akten 9349/1849–51; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 204; *Bogdański*, 474; *D.–G.–Ś.–Z.* 422; *Wysocki*, 123;

ŚLICZNIAKOWSKI (ŚLIŹNIAKOWSKI, ŚLICZNIAKIEWICZ) Teofil (1820 – ?)

Czeladnik stolarski. Pracował w Lublinie u majstra Michała Wernera. W czerwcu 1848 zbiegł do Galicji, a stamtąd na Węgry. Jego rysopis: „wzrostu średniego, twarzy okrągłej, oczu siwych, włosów blond".

W listopadzie 1848 wstąpił w Budapeszcie do legionu organizującego się pod rozkazami majora Józefa Wysockiego. W grudniu 1848 i w styczniu 1849 szeregowy w batalionie polskim biorącym udział w oblężeniu twierdzy aradzkiej. Później kanonier w baterii konnej legionu polskiego.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji, gdzie prawdopodobnie wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Jako członek drugiej grupy polskich emigrantów udających się do Anglii 4 marca przybył do Liverpoolu, skąd 12 tegoż miesiąca popłynął dalej do Stanów Zjednoczonych. W czerwcu 1852 rozpoczęto w Lublinie śledztwo celem zbadania okoliczności opuszczenia przez niego Guberni Lubelskiej.

AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; AmL 843/8662, 8967 MOL H2 1849:4262 – (Arad); KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 512; *Bogdański*, 475; *Stasik*, 304; *Tyrowicz*, 683; *Wysocki*, 124;

WARĘCKI (WARĘSKI, WAREŃSKI) Bronisław (Królestwo Polskie, Gubernia Lubelska, Sokołów Podlaski, 17 marca 1830 albo 1832 – ?)

Rodem z Sokołowa. Uczeń VI klasy gimnazjum lubelskiego. W czerwcu 1848 zbiegł prawdopodobnie do Krakowa, a jesienią na Węgry.

Służył w jednym z batalionów legionu polskiego jako podporucznik.

Po upadku powstania na Węgrzech udał się do Turcji. W obozie szumlańskim prawdopodobnie wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Z drugą grupą polskich uchodźców udających się do Anglii 4 marca przybył do Liverpoolu. Osiadł w Sheffield. Rada Administracyjna Królestwa Polskiego 17 lutego/1 marca 1851 skazała go na banicję, a w maju skonfiskowała jego mienie. Według wiadomości austriackiej policji i ministerstwa spraw zagranicznych pod koniec lat 1850. mieszkał we Francji.

AmL 841/Wykaz zbiegłej młodzieży; AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; AmL 843/11329; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 168; *Bogdański*, 476; *D.–G.–Ś.–Z.*, 471; *Tyrowicz*, 724, 725; *Wysocki*, 120;

ZDZITOWIECKI (ZDITOWIECKI) Mieczysław

Uczeń VI klasy gimnazjum lubelskiego. Syn właściciela wsi Trzeszkowice. W czerwcu 1848 nielegalnie wyjechał z Lublina do Galicji, a jesienią dostał się

na Węgry. Służył w jednym z pułków ułanów legionu polskiego jako podporucznik.

Po upadku powstania przedostał się do Turcji. Z pierwszą grupą udającą się do Anglii 5 czerwca 1850 przybył do Southampton. W listopadzie 1851, ale i nawet na przełomie 1854 i 1855 roku w Lubline prowadzono śledztwo w sprawie okoliczności opuszczenia przez niego kraju w 1848 roku. Ogłoszenie amnestii cara Aleksandra II 15 maja 1856 umożliwiło mu powrót do kraju. 17 listopada tego samego roku już przebywał w Lublinie. Niezależnie od tego austriacka policja i ministerstwo spraw zagranicznych pod koniec lat 1850. jeszcze interesowały się jego osobą.

AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; AmL 843/15714; 1134; 765; HL Ar. Kgrt. Absz. ir. 113/5. d. 22/122; KA GW N° 10.110 Namensverzeichnis – 96; HHStA Min. d. Ä. IB ZK „Polaken I–III"; *Bogdański*, 477; *Wysocki*, 123;

ZŁOTNICKI Wiktor

Ekonom. W maju 1848 uciekł z gminy Żabek do Galicji, a jesienią tegoż roku na Węgry.

Służył w jednym pułków legionu polskiego jako szeregowy.

Po upadku powstania wydostał się do Turcji. W obozie szumlańskim prawdopodobnie wstąpił do Polskiego Towarzystwa Demokratycznego. Z drugą grupą legionistów udających się do Anglii 4 marca przybył do Liverpoolu. Osiadł w Anglii. W 1857, skorzystawszy z amnestii ogłoszonej przez cara Aleksandra II, powrócił do kraju.

AmL 842/Lista mieszkańców K. P.; Demokrata Polski, 1851. marzec 30; *Bogdański*, 477; *Tyrowicz*, 817; *Wysocki*, 1993. 126.

Wykaz skrótów

MOL – Magyar Országos Levéltár (Węgierskie Archiwum Krajowe)
H2 – Miniszterelnökség, Országos Honvédelmi Bizottmány és kormányzóelnökség iratai (Materiały Urzędu Premiera, Krajowego Komitetu Obrony Ojczyzny oraz Urzędu Prezydenta)
H75 – Hadügyminisztérim általános iratok (Materiały Ministerstwa Wojny)
H154 – Lengyel légió iratai (Materiały legionu polskiego)
HL – Hadtörténeti Intézet Levéltára (Archiwum Instytutu Wojska)
1848/49 – Az 1848/49-i forradalom és szabadságharc iratai (Materiały dotyczące rewolucji i wojny norodowowyzwoleńczej 1848/1849)

Szybalski emlékalbum – Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, a lengyel légionisták fotóalbuma (Dział Rękopisów Krajowej Biblioteki im. Széchényiego. Album fotograficzny Szybalskiego)

AmL – Archiwum miasta Lublin

KA GW:

KA – Kriegsarchiv, Wien. (Archiwum Wojskowości, Wiedeń); GW – N° 10.110 Namensverzeichnis – Gouvernement Wien. Karton 2. Akten der Stadtmanschaftlichen Sektion N° 10.110. Namensverzeichnis der Mitglieder der polnischen Legion, die in Ungarn gekämpft hat. [Lista członków legionu polskiego, który walczył na Węgrzech]

HHStA – Hof-, Haus- und Staatsarchiv, Wien

D.–G.–Ś.–Z. – Włodzimierz A. Djakow – Adam Gałkowski – Wiktoria Śliwowska – Włodzimierz M. Zajcew: *Uczestnicy ruchów wolnościowych w latach 1832-1855. (Królestwo Polskie) Przewodnik biograficzny*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1990.

Bagieński – Bagieński Franciszek: *Wspomnienia starego Wołyniaka*. (Wstęp Zbigniew Sudolski. Opracowanie Zbigniew Sudolski przy współpracy Grażyny Góralewskiej). Warszawa 1987.

Bogdński – Bogdański Henryk: *Pamętnik*. Kraków 1971.

Bona, 1988 – Bona Gábor: *Kossuth Lajos kapitányai*. Budapest 1998.

Fiala – Ács Tivadar: *A számüzöttek. Fiala János 1848-49-i honvédalezredes emlékiratai az emigrációból*. Budapest, (É. n.).

Kacnelson–Kovács – Kacnelson Dora – Kovács István: *Edmund Ślaski és az erdélyi lengyel légió*. Hadtörténeti Közlemények. 1993, 2. Ss. 138 – 156. Po polsku: Ślaski Edmund: *Pamiętnik z czasów rewolucji węgierskiej 1849 r.* (Opracowali i do druku przygotowali Dora Kacnelson i István Kovács.) Akcent 1992, nr 2-3.

Kovács, 1998 – Kovács István: *„...mindvégig veletek voltunk". Lengyelek a magyar szabadságharcban*. Budapest. 1998. Po polsku: *Polacy w Węgierskiej Wiośnie Ludów 1848 – 1849. „Byliśmy z wami do końca"*. Przełożył oraz posłowiem opatrzył Jerzy Snopek. Warszawa 1999.

Kozłowski, 1983 – Kozłowski Eligiusz: *Legion polski na Węgrzech 1848–1849*. Warszawa, 1983.

Stasik – Stasik Florian: *Emigracja polityczna w Stanach Zjednoczonych Ameryki*. Warszawa, 1973.

Tyrowicz – Tyrowicz Marian: *Towarzystwo Demokratyczne Polskie. Przywódcy i kadry członkowskie. Przewodnik biobibliograficzny 1832-1864*. Warszawa 1964.

Wysocki – *Együtt a szabadságért. Wysocki tábornok emlékiratai*. Budapest 1993. Po polsku: *Pamiętnik jenerała Wysockiego dowódcy legionu polskiego na Węgrzech z czasów kampanii węgierskiej w roku 1848 i 1849*. Kraków 1888.

Książki nadesłane

Wydawnictwo Norbertinum, Lublin

Marcin Bytniewski: *Dobre niedojrzałe. Wiersze z lat lubelskich 2000-2005*. 2007, ss. 37.

Stanisława Burda: *Psalmy pojednania*. Pastele Elżbieta Gnyp. Posłowie Piotr Sanetra. 2006, ss. 104+8 nlb.

Błogosławiony kłopot myślenia. Z Aleksandrem Hauke-Ligowskim OP rozmawia Jan Pleszczyński. 2007, ss. 263.

Ruth Baum: *Ogród na wulkanie*. Opowiadania. 2007, ss. 135.

Ks. Tomasz Jan Chlebowski: *Ekumenizm duchowy w nauczaniu papieża Jana Pawła II*. 2006, ss. 283.

Jacek Dąbała: *Mechanizm*. Tragifarsa. Wyd. 2. 2006, ss. 62.

Eugeniusz Gołębiowski: *Mrok. Polska 1956*. Powieść. 2006, ss. 275.

Agnieszka Hałas: *Ostatni z żyjących*. Poezje. 2006, ss. 63+3 nlb.

Maria Magdalena Rudiuk: *Mówić jako kobieta. Traktat postfeministyczny*. Cz.1. 2006, ss. 109.

Ks. Robert Pisula: *Męka Pańska według łotrów*. Rysunki Zbigniew Jóźwik. 2007, ss. 55.

Wanda Kocięcka: *Oddajcie mi Świętego Mikołaja! Wspomnienia z dzieciństwa na Kresach Wschodnich w latach wojny*. Wyd. 3. 2006, ss. 153.

Maria Przybylska: *Podpłomyki*. Poezja. 2006, ss. 47.

Henryk Piersa: *Wiedza astronomiczno-fizykalna w twórczości literackiej Bolesława Prusa*. 2007, ss. 95.

Konstanty Rostworowski: *Zmierzch Gałęzowa*. Przygotował do druku i przypisami opatrzył Stanisław Jan Rostworowski. 2007, ss. 309.

Zbigniew S. Siemaszko: *Lata zanikającej nadziei (1942-1945)*. 2006, ss. 460.

Ks. Ryszard Winiarski: *Proboszcz obecnych i nieobecnych*. Rysunki Blanka Gul-Olszewska. 2006, ss.150+4 nlb.

Tadeusz Wyrwa: *Pokoleniowe rozstaje dróg*. 2007, ss. 311.

przekroje

Prozaicy, prozaicy...

JANUSZ TERMER

JAK NIE CZYTAĆ „PASAŻU" DONATA KIRSCHA?

Habent sua fata libelli... Oto piszący przed laty o debiutanckim utworze Donata Kirscha *Liście croatoan* (wyd. 1977, nagroda im. Wilhelma Macha za najlepszy debiut tamtego roku) Piotr Kuncewicz kończył swoje wywody (w tomie V *Agonii i nadziei. Proza polska od 1956*, wyd. 1994) następującą uwagą: *Zapowiadano też powieść „Pasaż", ale nie ukazała się do dzisiaj.*

I stało się. *Pasaż* został właśnie opublikowany – po trzydziestu niemal latach leżakowania! Bowiem utwór odrzucały kolejne wydawnictwa w latach siedemdziesiątych, a na początku lat osiemdziesiątych, gdy książka miała nareszcie zostać wydana, autor (przebywający już wówczas w Ameryce, gdzie studiował matematykę, potem pracował w branży informatycznej i na koniec założył własną firmę konsultingową) zrezygnował z jej publikacji po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce. Dopiero teraz znalazł się ambitny i odważny prywatny wydawca i rzecz sfinalizował. Piszę „odważny" bez przekąsu, bo rzeczywiście trzeba wielkiej odwagi (oczywiście nie tej antycenzuralnej, jak to drzewiej bywało, ale tej zwyczajnej, wynikającej z najnormalniejszego w świecie ryzyka wydawniczo-finansowego), aby wdać się w tego typu przedsięwzięcie. Bo zdobywanie czytelników takiego utworu jak *Pasaż* (a zamiaru ich zdobycia dowodzą chwyty reklamowe na wszelkich możliwych miejscach na okładce) przynosi takie same efekty praktyczne, jak czyny przemyślnego Don Kichota zdobywającego wiatraki!

Naprawdę podziwiam i doceniam wysiłek edytorski włożony w to przedsięwzięcie przez tCHu, doM wYdawniczy (zachowuję pisownię oryginalną wydawcy). Przyznam też szczerze, że dawno nie miałem do czynienia z prozą taką jak *Pasaż*, w odniesieniu do której już samo neutralne słowo określające gatunek trzeba brać w cudzysłów, ze względu na złożoność rzeczywistości narracyjnej, na wielość jej krzyżujących się i nakładających wzajem na siebie planów, znaczeń i tysięcznych odwołań do rozmaitych sfer rzeczywistości połowy XX wieku, do mniej lub bardziej skrytych w tekście problemów ówczesnej społeczno-politycznej rzeczywistości, odległych już wydarzeń, jak i odniesień czysto literackich (przywoływanych także w szerokim planie historycznym), i w ogóle kulturowych aluzji, mniej lub bardziej jawnych cytatów czy wewnętrznych polemik, antypowieściowych inklinacji, autotematycznych oraz wyraźnie autobiograficznych uwarunkowań. Spraw często ambiwalentnych i wzajem wykluczających się – mających w sumie niewiele wspólnego z tym, z czym dzisiaj kojarzy się na ogół to niewinne oraz obecnie (w postmodernistycznej dobie) niezobowiązujące właściwie do niczego ani pisarza, ani czytelnika słówko „powieść". Uprzedzam o tym lojalnie wszystkich potencjalnych nabywców i czytelników książki Donata Kirscha, którzy, przyciągnięci reklamą, ufnie po nią sięgną.

A w informacjach reklamowych zamieszczonych na okładce można wyczytać, że autor (ur. 1953) po opublikowaniu debiutanckiej książki i otrzymaniu nagrody im. Macha prawie nic nie mógł w kraju wydrukować w latach 70., „zaledwie kilka opowiadań i esej o współczesnej prozie polskiej" (notabene na łamach miesięcznika „Nowy Wyraz", który miałem zaszczyt wówczas redagować). Ale przecież wcale nie dlatego nie mógł, że przeciwna temu była, jak czytamy na obwolucie, „partyjna grupa recenzentów" i – skądinąd rzeczywiście wredna – cenzura. Powody były – według mojego rozeznania – inne i całkiem proste. Tej prozy nikt wówczas (poza Henrykiem Berezą i paroma osobami o równie „ekscentrycznych" gustach literackich) nie doceniał, nie rozumiał i nie mógł rozgryźć. A to dlatego przede wszystkim, iż była ona wówczas (a może jeszcze i dziś jest) „za trudna naprawdę" (jak mówi narrator *Pasażu* o *Ulissesie* Joyce'a). Stanowiła wyzwanie rzucone ówczesnemu powszechnemu smakowi, była policzkiem wymierzonym ogólnie panującym obyczajom wydawniczym i czytelniczym przyzwyczajeniom, potocznym nawykom i automatyzmom literackim, gustom nawet tym najbardziej tolerancyjnym i liberalnym wobec utworów skrajnie eksperymentalnych (lub tych, które za takie wtedy uchodziły).

O ile wiem, taka jest geneza dawnego niepowodzenia wydawniczego *Pasażu*. Główny problem tkwił w samym utworze, a nie w zewnętrznych uwarunkowaniach ruchu wydawniczego. Już debiutancką powieść Donata Kirscha *Liście croatoan* cechuje wielorakość kompozycyjno-znaczeniowa, a także mocno rozproszkowania „akcja" (tu też potrzebny jest cudzysłów) i zawarta w niej fabularna „intryga" (narracja prawdziwie, po witkacowsku, „glątwowata"). Ale to doprawdy nic w porównaniu z *Pasażem* i jego piętrowym, szaradowo-szyfrowanym i mało w efekcie czytelnym tokiem opowiadania, ponawianą stale i ciągle na nowe sposoby dokonywaną próbą uchwycenia Chwistkowej „wielości rzeczywistości" w sztuce i w życiu. Kirsch nie liczy się już nie tylko z chronologią przywoływanych zdarzeń sprzed paru dziesiątków lat, o których odbiorca ma bardzo nikłe szanse dowiedzieć się czegoś pewnego, ale też i z narracyjną topografią (dom rodzinny, szkoła, mieszkania kolegów, ulice dużego przemysłowego miasta, kina, kawiarnie), a także i z tożsamością osób, z którymi styka się trójka niby głównych „bohaterów" (też niezbędny tu cudzysłów), nad wiek i nad podziw rozwiniętych intelektualnie uczniów szkoły średniej z miasta na południu Polski, o imionach Daniel, Dawid i Maria. Są to postaci z założenia słabo charakteryzowane i indywidualizowane, a przez to dość trudno identyfikowalne (nie tak, jak w prozie tradycyjnej czy popularnej).

Wydawca *Pasażu* próbuje nam wyjaśnić, że każdemu z głównych bohaterów *odpowiada specyficzny typ narracji – w języku, którym się posługują, znajdują odzwierciedlenie zachodzące w nich zmiany. Częstokroć ma on charakter strumienia świadomości, przepojonego elementami symbolizmu psychodelicznej ery dzieci-kwiatów oraz antypowieści. Autor używa fraz z hymnów Rigwedy, ilustrujących proces stwarzania. Dzięki językowi powieści właśnie, czytając, uczestniczymy bezpośrednio w zdarzeniach mających ukształtować całą przyszłość młodych ludzi – chodzimy do liceum, rozmawiamy o dziewczętach, dyskutujemy, kłócimy się, kochamy, pijemy alkohol i słuchamy muzyki. W prowadzonej jednocześnie meta-narracji autor przerzuca akcję na plan zjawisk porządku kosmicznego, w której obrazowane sekwencje zdarzeń to znaki i zdania czytanej (i kreowanej) na wyższym planie księgi.* Ba, gdybyż to wszystko było tutaj tak rzeczywiście proste i klarowne? Wydaje się, że czegoś w tej notce brak. Tego

choćby, czego żaden wydawca na świecie nie powie o wydawanej przez siebie książce, a mianowicie, że jest ona naprawdę wielorako złożona i bardzo „trudna" w odbiorze (bardziej niż *Ulisses,* choć, na szczęście, może nie aż tak, jak *Finnegan's Wake*).

Jak zatem rozumieć *Pasaż*, jak go czytać i czy warto podjąć wielki wysiłek jego deszyfracji. Czego się można w nim tak naprawdę doczytać? Niełatwe to pytania – każdy to przyzna, kto się z tą książką Donata Kirscha zetknął lub zetknie. Skłamałbym haniebnie i sprzeniewierzył się zawodowej etyce recenzenckiej (a myślę, że mimo wszystko coś takiego jeszcze funkcjonuje), gdybym powiedział, że mam na nie gotowe i proste odpowiedzi. Nie, nie mam ich. Wiem tylko, że sformułowanie wykładni *Pasażu* to zadanie właściwie niewykonalne. Z wielu powodów.

Pierwszy i zasadniczy jest taki oto: *Pasaż* ufundowany został na generalnej zasadzie antynomicznych sprzeczności, mieszania i zderzania nieprzystających do siebie sfer rzeczywistości i procesów poznawczych. W narracji przejawia się to rozmaitością tonów: od wielkiej kpiny do równie wielkiej powagi. Zilustrujmy to takim oto, dość przypadkowo wybranym, acz znamiennym dla całości cytatem: *Jest tylko jedno pytanie natury egzystencjalnej. Formułuję je więc ostentacyjnie oraz nader drwiąco. Czy można lato zastąpić ciepłym wiatrem i na odwrót. Nie jest to tak idiotyczne, jakby się z pozoru wydawało. Chodzi tutaj o stworzenie złudzenia pewnego continuum za pomocą wyrwanych fragmentów struktury, którą uważamy za jakąś tam ciągłą. Tymi wyrwanymi elementami można żonglować i przekształcać je* (s. 162). A zaraz na stronie obok znaleźć możemy inny trop. Narrator przywołuje wprost twórców, jak mówi, „geologicznych pokładów naszej psychiki", fundujących jemu i jego nieprawdopodobnie wrażliwym, osłuchanym muzycznie (głównie w jej odmianie popowej), otrzaskanym filmowo i oczytanym (w dobrej na ogół literaturze) kolegom „niezachwianą wiarę w dwa rodzaje bogów". A więc z jednej strony „wszechwładny Frank Zappa i delikatni Beatlesi, odurzeni narkotycznym transem Jefferson Airplane, drapieżni Jethro Tull i melodyjni Moody Blues. Także diaboliczni Rolling Stones i mistrzowie rzemiosła Band". Potem padają m.in. nazwiska takie jak Buster Keaton, Orson Welles, Humphrey Bogart, Raymond Chandler, James Dean, Ezra Pound, J.R.R. Tolkien, Curzio Malaparte, Marlon Brando „oraz genialny Grifith", a następnie Emilly Dickinson, Annais Nin, Safona, Lauren Bacall, Charlotte Rampling i Berenice. A dalej: *jesteśmy tak daleko i nie rozumiemy, lecz szanujemy miłośników Horowitz i Netzera, Hillary'ego i McLuhana, Beamona i Che Guevary...* Lista długa, pozornie bez składu i ładu, ciągle zresztą w trakcie opowiadania uzupełniana. O czym ma świadczyć i co ma znaczyć w kontekście całości utworu? Czysty to tylko popis wyobraźni i wiedzy, znamionujący szerokość horyzontów?

Wydaje się, że aby na wszystkie pytania rodzące się wraz z lekturą *Pasażu* Donata Kirscha odpowiedzieć w miarę z sensem, rzeczowo i poważnie, trzeba by napisać na kanwie jego utworu obszerny szkic, esej o kulturowo-socjologicznych korzeniach tamtej, tak już odległej przecież epoki (przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku!), w której żyli i dojrzewali jego „bohaterowie", ówcześni licealiści, koledzy autora, tak dalece przekraczający widnokręgi wiedzy szkolnej, a też mający do tej wiedzy stosunek dość niekiedy zabawnie nabożno-ironiczny (co pokazuje np. powtarzające się często zdanie o jednej z lektur szkolnych, czyli o *Nad Niemnem*, że jest to „arcydzieło polskiej epiki i obyczajowości"), traktujący szkołę jako coś uprzykrzenie nieważnego wobec przeogromnych możliwości przeżywania, poznawania i odbierania świata z innych, choćby takich jak wspomniane, źródeł. Esej, gdzie wiele miejsca trzeba by poświęcić sprawom ówczesnej kultury „wysokiej" i „niskiej", nowym ideom i ruchom młodzieżowym, takim jak bitnicy i ruchy hipisowskie na świecie, mówić

o tworzącej się i rozprzestrzeniającej, mimo ideowej bariery „żelaznej kurtyny", młodzieżowej kontrkulturze, jak też gwałtownie rosnącej w siłę kulturze masowej, coraz bardziej zaborczej (już wtedy, choć może z innych powodów niż dziś) telewizji, poświęcić wiele miejsca sprawom przemian nowej i funkcjonowaniu ciągle dominujących wzorców starej literatury, a także wielkim mitom filmowym, bożkom i bożyszczom nowej popularnej muzyki...

Jednym słowem, młodszych czytelników *Pasażu* należałoby odesłać do opracowań i esejów ogólniejszej natury (choćby do wydanego niedawno zbioru Leszka Bugajskiego *Seks, druk i rock and roll*). Do szkiców poświęconych wszystkiemu temu, co stanowiło o szczególnej i wcale nie prostej (jak wydaje się to dziś medialnym upraszczaczom) atmosferze tamtych lat. Zgrzebne, krajowe „podwórko" kultury, teren mimo wszystko jakże szeroko otwarty wtedy na świat dla kogoś, kto się światową kulturą interesował (temu nie zaprzeczy nawet zwolennik teorii o „czarnej dziurze"), współtworzyło tak odmienną od poprzednich okresów powojennych, własną i nową atmosferę w życiu czułej na innowacyjne prądy młodzieży. Stawało się punktem wyjścia do intelektualnego i estetycznego dojrzewania pokolenia, mającego za nic „naszą małą stabilizację", poszukującego i eksperymentującego na różnych polach twórczości, w tym i w literaturze (gdy obok Donata Kirscha pojawili się wtedy, tak różni od niego zresztą, pisarze, jak na przykład Jan Drzeżdżon, Józef Łoziński, Edward Redliński, Ryszard Schubert, Marek Słyk czy Marek Sołtysik).

Świadom dwuznaczności zadanego przeze mnie w tytule pytania, pragnę na koniec nieco je ujednoznacznić. Nie należy *Pasażu* Kirscha czytać tylko w ten, skądinąd zapewne uprawniony sposób, jaki proponuje wydawca, bo to poważnie ograniczona perspektywa. Istotnie, jest to w najszerszym tego słowa znaczeniu „powieść o dojrzewaniu", o dojrzewaniu jednostek i całego ówczesnego pokolenia młodych inteligentnych ludzi (nie tylko uczniów pewnej polskiej prowincjonalnej szkoły średniej), pokolenia, którego autor czuje się niejako „rzecznikiem" i w którego imieniu przemawia. Ale *Pasaż* tylko na siłę, i to z wielkim trudem, daje się zamknąć w tej formule. Bowiem utwór balansuje nieustannie na granicy prozy fabularnej, impresyjno-opisowej, eseistycznej, aforystycznej i jakiej kto tam chciałby jeszcze (mamy tu istotnie do czynienia z całym arsenałem nowoczesnych, XX-wiecznych środków i chwytów narracyjnych), aż w finale wykracza niebezpiecznie, moim zdaniem, poza „przyzwoite" (na dziś) granice czytelności, z uwagi zarówno na „rozproszkowanie" ponad wszelką miarę fabuły, jak i na, nieuchronnie z latami i narastającą, „historyczność" przedmiotu opowieści, wymagającej już komentarza.

Jeśli chodzi o mnie, to wyznać muszę, że przed laty miałem znacznie więcej sympatii, zrozumienia i tolerancji dla wszelkiego eksperymentatorstwa literacko-artystycznego. Obecnie zaś mam go znacznie mniej, bo nie jestem teraz pewien, czy cena, jaką się za nie płaci, nie jest dla twórców zbyt wysoka. Zatem ciekaw jestem ogromnie nie tylko tego, jak na *Pasaż* zareagowałby dzisiejszy młody i wrażliwy polski czytelnik-licealista (podejrzewam, iż miałby on niejakie kłopoty z odbiorem stylistycznych powikłań, a zwłaszcza ze zrozumieniem kontekstu i realiów mocno już przecież odległych w czasie), ale też i z zainteresowaniem wysłuchałbym komentarza samego autora na temat książki, która została wydana po tylu latach. Chciałbym poznać jego obecny stosunek do własnego dzieła. Nie wydaje mi się, żeby nie był to stosunek już z lekka pobłażliwy i nieco może nawet ambiwalentny. Sądzę tak na podstawie dalszych życiowych losów Donata Kirscha – teraz poważnego informatyka, pracującego w dziedzinie łączącej świat wirtualny z realnym (a wybór tej dziedziny nie może chyba dziwić żadnego czytelnika *Pasażu*).

Donat Kirsch: *Pasaż*, tCHu doM wYdawniczy, Warszawa 2006, ss. 302.

EWA DUNAJ

ŚPIEWAMY DALEJ?

Tytuł zaczerpnięty z przeboju grupy Vox, jednego z najpopularniejszych (dziś zapewne należałoby powiedzieć – kultowych) estradowych kwartetów wokalnych lat 70., naśladującego amerykańskie „bandy" i niosącego powiew „Zachodu", dobrze współgra z jadowicie żółtą, „bananową" okładką (autor – Piotr Jezierski). Na tle owej żółci, niczym nalepki (np. popularna „Chiquita"), umieszczone zostały fotografie, które później znajdą się w tekście jako ilustracje poszczególnych haseł-rozdzialików. Podtytuł „moje lata 70." akcentuje osobisty, „pamiętnikarski" charakter wypowiedzi, ale też – zawierając sugestię, że każdy, kto sam pamięta te lata PRL-u, ma „swoje", „własne" lata siedemdziesiąte – zachęca do porównania, konfrontacji, weryfikacji wspomnień. I tak na przykład w tytułowym haśle Masłoń przypomina, oprócz bananów, „bananową młodzież". Ja pewnie dorzuciłabym jeszcze wspomnienie o „bananówach", noszonych do koturnowych sandałków charakterystycznych spódnicach, szytych z ukośnych klinów, będących marzeniem każdej dziewczyny, chociaż bezlitośnie ujawniających wszelkie wady (a zwłaszcza nadmiary) sylwetki.

Już we wstępie, na pierwszej stronie, uderza swobodny, „młodzieżowy" język, przesycony kolokwializmami i wulgaryzmami („burdel", „cholera wie"), co w intencji autora ma zapewne – jeżeli dobrze rozumiem – stworzyć wrażenie „szczerości", „prawdziwości" przywołanych wspomnień. Można by w tym miejscu się spierać, czy tak rozumiana „prawda" idzie w parze z prawdą artystyczną. Język jest jednak także swoistym wehikułem czasu, funkcjonując na zasadzie autocytatu, stanowi kolejną „pamiątkę". Takim właśnie językiem mówiliśmy przecież wówczas my, licealiści i studenci, wyrażając swój bunt wobec pokolenia konformistycznie nastawionych „starych", wobec indoktrynacji przesyconej propagandą szkoły i mediów (bo przecież każdy wiedział, że „prasa kłamie"), wobec marazmu i braku życiowych perspektyw.

We wstępie Masłoń tłumaczy, że jego książka powstała w odruchu spontanicznego sprzeciwu wobec obserwowanej w mediach i poświadczanej badaniami socjologicznymi narastającej sympatii do epoki Gierka; napisał ją „rozeźlony gloryfikacją gierkowskiej dekady". Autor stawia tezę (niezbyt oryginalną), że owa gloryfikacja ma źródło nie tyle ideologiczne, co biologiczne (pokolenie Masłonia – i moje – w latach siedemdziesiątych wstępowało w dorosłe życie, stawiało pierwsze kroki zawodowe, zdobywało kwalifikacje, przeżywało pierwsze miłości, zaznawało pierwszych rozkoszy i goryczy samodzielności). To tłumaczenie jednak w moim odczuciu rodzi wątpliwości. Być może prawda leży pośrodku, a może jest jeszcze gdzie indziej. Może motywacje owej „gloryfikacji" są nie tylko ideologiczne i biologiczne, albo – nie są ani takie, ani takie? Może odpowiedzi na pytanie należałoby szukać w konfrontacji obietnicy, jaką temu pokoleniu złożono kilkakrotnie – po raz pierwszy w latach 70. właśnie, ale potem jeszcze w roku 80., a dalej – w 89.? Obietnicy niespełnionej? Nieco żałuję, że Masłoń w swoich rozważaniach i pokoleniowych diagnozach nie sięgnął głębiej i zarysował jedynie uproszczony, czarno-biały obraz „swojego" czasu i „swojego" pokolenia, chociaż zdaję sobie sprawę, że tego rodzaju pretensje do autora są niesprawiedliwe, gdyż książka nie miała być socjologiczną dysertacją.

Forma „alfabetu", jaką wybrał dla swojego pamiętnika Masłoń, została w ostatnich latach spopularyzowana do granic banału (najczęściej przypominany jest *Alfabet Urbana*, ale warto pamiętać, że wcześniej był *Alfabet wspomnień* Słonimskiego). W moim odczuciu to uporządkowanie – od ABBY do ZSMP – poprzedzone dyskusyjnej urody rymowanką, może być odczytane jako wyraz trudności w systematyzacji materiału, w tworzeniu spójnego portretu PRL-

owskiej rzeczywistości. W efekcie otrzymujemy nieco asekurancko skomponowany kalejdoskopowy obraz, „subiektywny dokument", złożony z luźnych skojarzeń. Jest to przecież „dekada jak ze snu", a logika snu pozwala na wszystko.

Alfabetyczna wyliczanka uzasadnia na przykład dobór haseł, na pierwszy rzut oka dość przypadkowy (przy „dyskotece" brak mi chociażby wzmianki o NON-STOP-ie, legendarnym sopockim namiocie). Dla czytelników nieznających tej dekady większość haseł *Bananowego songu* brzmi obco. Natomiast odbiorcom zaliczającym się do tego samego, co Masłoń, pokolenia mogą się one niekiedy wydawać mało interesujące, gdyż albo nie pokrywają się z ich indywidualnymi wspomnieniami (nie dając okazji do radosnego okrzyku „ja też, ja też"), albo pokazują szare i ciemne momenty, które należałoby opatrzyć cytatem „precz z mej pamięci" (jak na przykład „swetry w barwach wymiotnych"). Dowcip czy anegdota pojawiają się tu rzadko, Masłoń przedstawia raczej opisy osób, zdarzeń i sytuacji. Ale zdarzają się i perełki, jak choćby znakomite *Olśnienie*, eleganckie i syntetyczne, warte tego, by je w tym miejscu przytoczyć w całości: *To był rok 1974. Na zajęcia drugiego roku polonistyki nazwane „współczesnym życiem literackim", zwykle średnio ciekawe, prowadzący magister Marian Śliwiński przyszedł jak zwykle z książką pod pachą. Mruknął: „Dzień dobry" i od razu zaczął czytać. Wiersz po wierszu. Od początku do końca przeczytał całą książkę, niezbyt długą zresztą. Potem popatrzył na te 20-30 osób siedzących w sali, postukał palcem w okładkę tomiku i powiedział:*

– Jest życie literackie i jest literatura. To pierwsze jest nic nie warte, ta druga... – zawiesił głos – może być właśnie taka. Nic więcej nie mam wam do powiedzenia.

Wieczorem pojechałem do księgarni. Miałem szczęście, kupiłem ostatni w Białymstoku egzemplarz „Pana Cogito" Zbigniewa Herberta (s. 134).

Podobnie jak Masłoń, uznaję lata 70. za dekadę niedającą okazji do przeżywania serdecznych uczuć. Powinnam więc może wyjaśnić, dlaczego w ogóle sięgnęłam po tę książkę, jakie miałam motywy, poza sympatią dla dotychczasowego dorobku autora. Z pewnością zadziałało tutaj „prawo inżyniera Mamonia", głoszące, że najbardziej lubimy czytać to, co już znamy. W jakiejś mierze kierowała mną chęć konfrontacji, a także zachęciła uroda okładki. Jednak głównym powodem była bez wątpienia świadomość zjawiska, o którym autor mówi we wstępie. Dostrzegam bowiem również istnienie swoistego zespołu stereotypów, „obiegowej opinii" o latach 70. i podzielam niepokój dotyczący tej „gloryfikacji". Początkowo jednak książka Masłonia rozczarowywała mnie ze strony na stronę coraz bardziej. Oczekiwałam podjęcia dyskusji, tymczasem miałam wrażenie, że rzecz jest pisana „obok", mimo idealnej – wydawałoby się – dla refleksji polemicznej formy „miniaturowego eseju". Czytałam więc z narastającym poczuciem złości i zniechęcenia. Nie da się ukryć – myślałam szydliwie – Masłoń to nie Eco, który w „zapiskach" zdołał zawrzeć syntezę świata popkultury i jeszcze trochę więcej. W dodatku – z uwagi na niedostatek anegdoty (Masłoń prezentuje bowiem raczej „incydenty", jak chociażby kryminalny w swej istocie passus niejakiego Folcika z rozdziału zatytułowanego *Legitymacja*), rzecz cała wydała mi się wręcz nudna... I wtedy dopiero dostrzegłam to, co najistotniejsze w książce Masłonia i co powoduje, że może ona stać się lekturą pasjonującą. Portret pisarza z czasów młodości... Masłoń-licealista, potem student i działacz studencki, a następnie początkujący dziennikarz – nudzi się, boi, dziwi, denerwuje, ulega rozmaitym presjom i naciskom, a po latach otwarcie pisze o braku odwagi, konformizmie, małych etycznych kapitulacjach. Cóż – mówiąc słowami pewnego znanego aktora – „nie wszyscy mogli być bohaterami", ale Masłoń pokazuje, że pomiędzy bohaterem a świnią czy zbrodniarzem jest jeszcze dużo miejsca na człowieczeń-

stwo. Być może konstatacja ta wyda się czytelnikowi oczywista, ale sądzę, że warto ją przypominać.

Drugą, kto wie, czy nie ważniejszą cechą „pamiętnika" Masłonia jest umiejętność odkrywania pokładów pamięci i odsłaniania rzeczywistych postaw i zachowań, tak różnych od ładnych i łatwych mitów i stereotypów: *najwyraźniej wyparłem z pamięci spotkanie ze Zdzisławem Żandarowskim, na które wysłała mnie redakcja „Sztandaru" nad Zalew Zegrzyński. Pewnie do Popowa lub Jachranki. Czy w tym spędzie uczestniczyła kadra ZHP, czy urzędnicy oświatowi i dyrektorzy szkół – już nie wiem. Narada poświęcona była – a czemuż by innemu! – wychowaniu w duchu socjalizmu, natomiast końcowa wypowiedź sekretarza KC PZPR w całości dotyczyła osoby Jana Pawła II i spodziewanych reperkusji wyboru papieża Polaka.*

Było to coś przerażającego, ale gdybym miał zacytować choć jedno zdanie z tego partyjnego bełkotu – pewnie bym nie potrafił. Zero, nic. Jakby tego spotkania nie było. A przecież miało miejsce i tego, co mówił towarzysz sekretarz, słuchało co najmniej sto osób. W pełnym milczeniu.

Czy ci wszyscy ludzie uwierzyli potem nagle, że zstąpi „Duch Święty i odnowi oblicze ziemi", czy raczej skłonni byli sądzić, że sowiecka dominacja będzie trwać na „tej ziemi" po wieki wieków? Wcale nie jestem taki pewny, jak wtedy, w końcu lat 70., wypadłby stosowny sondaż, gdyby takie badania opinii publicznej przeprowadzono. Co tu mówić, jaki był stan naszego, polskiego ducha przed 16 października 1978 roku? A w jakim stanie był mój duch? (s. 142-143).

W pozornie chłodne i mało efektowne opowieści wpisana została – czytelna dopiero przy wnikliwej lekturze – mądra autorefleksja. Masłoń unika łatwej syntezy, wylicza i ilustruje swoje (nasze) podłości, małości, słabości, śmieszności, grotechy, jakby mówił: a ty sam, czytelniku, zrób sobie z tego własną książkę. Sądzę, że taka postawa może być właściwą receptą – w dobie łatwych uogólnień, efektownych skrótów myślowych prowadzących nieuchronnie do „skrótów semantycznych" – na podsumowanie lat 70.

Udał się Masłoniowi ten portret zbiorowy Polaka PRL-u, inteligenta rodem z satyry Gałczyńskiego, który czasem poważniał, był przeciw, tęsknił, czekał, wpadał w euforię na spotkaniu z Janem Pawłem II, ale potem wracał do codzienności, stał po pralkę, załatwiał papier toaletowy i talon na malucha, raz w tygodniu przyjmował w domu panią Jadzię z wołowiną i „nie był bohaterem".

Powstał więc autoportret prawdziwy, trochę śmieszny, trochę straszny, imponująco szczery. Bo przecież – z wyjątkiem nielicznych – każdy z nas wzmacniał, utrwalał, uczestniczył (choćby biernie lub przypadkiem) w „seansach nienawiści", gonił za groszem, załatwiał, podpisywał listę obecności, szedł w pochodzie, a w efekcie – nawet jeżeli „tam w środku" kpił i psioczył – legitymizował system, będąc jego trybikiem, częścią, elementem. Alfabet Masłonia ukazał, jak trudną drogą dochodziliśmy do społecznego, masowego zrywu, jak bardzo byliśmy do niego nieprzygotowani i jak bardzo nieprzygotowanie owo zaważyło na jego (tego zrywu) ostatecznych efektach. Wygląda na to, że jeszcze długo będziemy uczestniczyć w chóralnym wykonaniu bananowego songu...

Krzysztof Masłoń: *Bananowy song. Moje lata 70.* Świat Książki, Warszawa 2006, ss. 224.

EMILIA RYCZKOWSKA

UKŁADANKA WSPOMNIEŃ

Czemu pisarze tak chętnie sięgają wspomnieniami do okresu dzieciństwa i dojrzewania? Dlaczego te lata wydają im się warte utrwalenia? Czemu ma służyć

opisywanie świata już nieistniejącego? Do postawienia tych i innych pytań skłania lektura najnowszej książki Bernarda Nowaka *Smolice N°86.*

Kluczem do odczytania treści opowiadań opartych na wspomnieniach z czasów dzieciństwa i dorastania w poznańskiej wsi Smolice może stać się topos wygnańca. Jerzy Święch, analizując ów topos (w książce *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*), udowadnia, że literatura nowoczesna to „literatura wygnania", której galerię bohaterów tworzą outsiderzy, wędrowcy, pielgrzymi, włóczędzy, emigranci, jak również samotnicy z wyboru, dzisiejsi pustelnicy wśród tłumu. Problem samotności, obcości stał się w XX wieku sprawą samopoczucia jednostki, jej percepcji świata zewnętrznego, z którego czuje się wyalienowana. Wygnanie to dla wielu pisarzy kwestia wyboru drogi twórczej, bo dopiero po oderwaniu się od realiów znanych, „swoich", człowiek ma możliwość poznać siebie naprawdę i zrozumieć. To dla twórcy warunek ocalenia suwerenności i wolności. Na obcej ziemi dochodzi do symbolicznych powtórnych narodzin artysty-wygnańca. Stamtąd może on z dystansem ocenić siebie oraz kraj, który opuścił.

Smolice N°86 powstały na obczyźnie, w Paryżu, *przy otwartym oknie, na siedemnastym piętrze, w użyczonym na czas wakacji mieszkaniu.* Czemu pisarz wyjechał aż do obcego kraju, by spisać wspomnienia z okresu dorastania, czy nie łatwiej odtwarzać dawną poznańską wieś widząc ją z okna domu numer 86? Okazuje się, że dystans przestrzenny i czasowy pomaga zapanować nad delikatną i kruchą materią, jaką jest pamięć. Pragnieniem Bernarda Nowaka było stworzenie „kraju lat dziecinnych", ale bynajmniej nie jego rekonstrukcja. *Smolice N°86* to opis świata istniejącego w pamięci, a więc na poły rzeczywistego, na poły baśniowego, magicznego, usytuowanego na granicy jawy i marzenia. Autor chce, by wspomnienia, *te popękane kawałki złączyły się, zespoliły i znów były jednym.* Według Święcha, celem wygnania jest właśnie uzyskanie *kompleksowego, harmonijnego obrazu świata będącego dziełem wyobraźni, idea porządku, która łączy dopiero teraz porozrzucane elementy, układa je w nowe konfiguracje*. Wracając w swych wspomnieniach do dzieciństwa i młodości, pisarz pragnie na nowo stworzyć siebie, uporządkować to, co przeżył, a refleksja nad czasem dorastania wydaje mu się najlepszym sposobem na dotarcie do własnego „ja", na weryfikację poglądów na swój temat.

Bernard Nowak nie ogranicza się do patrzenia na siebie własnymi oczami, przegląda się także w oczach innych ludzi. Zabieg ten pojawił się już we wcześniejszych opowiadaniach, które nie weszły do zbioru, mam tu na myśli dwa utwory drukowane w „Akcencie" nr 3 z 2006 r.: *Choler jasny* oraz *Gore! Gore!* Pierwszy wspomina babcię ze strony ojca, która nie kochała swego wnuka. Chłopiec „dzięki" niej poznał uczucie braku akceptacji i odrzucenia, które wpłynęło na całe jego życie. Z czasem dojrzał do tego, by przebaczyć jej brak miłości. Zrozumiał, *że czas najwyższy załatwić tę dawną sprawę (...). Powiedzieć, wypluć z siebie wszystko i, choćby na starość, wydorośleć.* Dopiero oddalenie, zarówno fizyczne (czas i przestrzeń), jak i psychiczne pozwoliło na podjęcie trudnego tematu, spychanego wcześniej w niepamięć. W drugim opowiadaniu autor posłużył się interesującym chwytem narracyjnym; pozwolił swemu bohaterowi, by ten zobaczył siebie oczami matki: *Oto mówiono o mnie – nie ktoś inny, obcy, ale moja mama – w trzeciej osobie. (...) Oto ja, który tak dobrze siebie znałem, który znałem swój głos, ciepło ciała i jego zapach, wszystkie krostki i blizny, kolor paznokci i białe pod nimi wykwity – ja, ten mój JA, stawałem się dla innych jakimś obcym, zupełnie mi nieznanym „Bernardem"*. Narrator odkrywa, że dla każdego jest kimś innym i że nie zna siebie do końca.

Uczucie nieuchwytności własnego „ja" potęguje ciągła zmiana miejsc zamieszkania, ciągły ruch, uniemożliwiający zakorzenienie się na trwałe we własnej ziemi. Bohater przeprowadza się z Malborka na poznańską wieś, odrywa

się od tego, co znane i oswojone. Dla mieszkańców Smolic jest przybyszem znikąd. Młody wygnaniec podejmuje próby zadomowienia się, ogarnięcia nowej przestrzeni przez takie zabiegi, jak rysowanie mapy miejscowości, poznawanie poszczególnych mieszkańców (Inżynier Szmydt, Nauczycielka, Ksiądz, Kowal i inni), a nawet zwierząt. Kiedy wydaje się, że zapuścił już korzenie w smolicką glebę, decyduje się na wyjazd na studia do Lublina. Kolejna zmiana miejsca, otoczenia i ludzi. To znowu wiąże się z uzyskaniem statusu wygnańca, dobrowolnego emigranta. Przyjrzyjmy się z pozoru mało istotnej scenie wyrywania chwastów w opowiadaniu *Fetus in fetu*. Po dobrze zdanym egzaminie na studia bohater wraca szczęśliwy do domu i bierze się za oczyszczanie rowu z zielska. Zajęcie to bardzo przedtem lubił, jednak tym razem czuje dziwny niepokój i nieuchwytną zmianę w zachowaniu mijających go ludzi. Po chwili uświadamia sobie źródło wewnętrznego lęku, fakt, że został odrzucony, odwrócono się od niego, ponownie był obcy. *Stało się więc to, czego się bałem. O czym czasem zdarzało mi się myśleć. Już nie byłem jednym z nich.* (...) *Długo trwało, nim tym wiejskim chłopcem zostałem, a gdy przyjęto mnie jak swego, z każdym dniem opuszczałem Smolice trochę szybciej. Teraz opuszczę na zawsze.* (...) *Było tak, jakby wołał mnie jakiś głos. Jakby ta trąbka nakazywała wyruszać w świat po nie wiem jak piękną, przyprawiającą o zawrót głowy przygodę.* Symbolem jego położenia staje się wyrwana roślina, która straciła nagle swe miejsce w ziemi. Tak jak po niej nie będzie śladu tam, gdzie rosła, tak i po życiu bohatera nie zostanie w Smolicach nic trwałego.

Znamienne jest uczynienie z małej poznańskiej wsi centrum świata, małej ojczyzny, za którą mimo upływu lat nie przestaje się tęsknić, którą się idealizuje i wspomina. W *Smolice N°86* wpisana jest *idea wiecznego powrotu ku temu, co zostało porzucone, odzyskania tego, co zabrane*. Co ciekawe, autor tworzy swoją „mitologię smolicką" w Paryżu, centrum życia kulturalnego, tak jakby chciał tym podkreślić wyższość swej małej ojczyzny nad znaną metropolią, przesunąć punkt ciężkości z miejsca uznawanego za środek świata na jego peryferie. To kolejny rys literatury wygnańców – literatury współczesnej.

Bernard Nowak: *Smolice N°86*. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Lublin 2006, ss. 222.

EWA GRZEGORCZYK

JESZCZE CIEPŁE OBRAZY

Gruby tom w twardej oprawie, zapiski z wielu lat życia całego rodu – koniecznie z fotografiami dam w kapeluszach z woalką. Wspomnienia. O ile skromniej i przez to bardziej zaskakująco prezentują się *Pelargonie* Zofii Mitosek – jakby udawały zupełnie inną książkę i tylko przez przypadek stały w księgarni na półce w innym dziale niż poezja. Szara okładka z jaskrawą plamą pelargonii; mała, cienka, leciutka, niepozorna książeczka opatrzona zaledwie kilkoma czarno-białymi zdjęciami.

Autorka nie pisze sagi rodzinnej, po prostu opowiada o swoim dzieciństwie. Krótko, jakby nie chciała zabierać czytelnikowi za dużo czasu, jakby nie zamierzała zbyt wiele mówić mu o sobie. Obserwujemy dziewczynkę dwuletnią, potem coraz starszą, aż do nastolatki opuszczającej szkołę podstawową. Nic więcej. Czytelnik nie jest dopuszczony do Zofii Mitosek dzisiejszej, pani profesor, która wykłada na kilku uniwersytetach. Bo nie o nią tak naprawdę tu chodzi. Jeśli poznajemy ją „współczesną", to tylko przez to, w jaki sposób zapamiętała przeszłość, jak żyje w niej mała Zosia (nazwana Elką Kumorek): *Nie mogę uchronić się od dzisiejszej świadomości, która wyjaśnia, zaokrągla, nadaje sensy. A chciałabym uchwycić tylko obrazy. Strzępy ukryte w pamięci, ciągle żywe, ciepłe, czerwone jak pelargonie, które przesadzałam z matką w ziemię z naszego lasu.* Udaje się jej odrzucać siebie teraźniejszą – podaje nam jedynie kawałeczki, fragmenty pamięci, okrojone z niepotrzebnych dopowiedzeń i interpretacji. I zbędnych słów.

Bo te wspomnienia są strzępami również językowymi. Autorka stosuje często zdania pojedyncze z małą ilością określeń i równoważniki zdań – jakby obawiała się, że kolejne wyrazy mogłyby obraz rozmyć albo zakłamać. Taka urywana, miejscami mechaniczna narracja brzmi jak opowieści z trudem przywoływane, czasem bolesne, trochę oniryczne w klimacie: *Rano, kiedy jeszcze ciemno, kładziemy na sanki worek mąki. I nie wiem, co jeszcze, chyba drewno.* Albo: *Wracamy do domu. A w koszyku – las.* Krótkie zdania łączą się w tak samo niewielkie objętościowo obrazki, które stają się małymi całościami, wyłaniając się z czasu przeszłego właściwie nie uporządkowane, zapamiętane jakby przypadkowo. Bo czasem nie wiadomo zupełnie, czym zasłużyły sobie na przetrwanie – jak sny opowiadane długo po tym, jak się śniły. Każdy fragment jest osobną anegdotą, zamkniętą historyjką, która ma swój tytuł, swoją puentę, często zresztą zabawną. Są ze sobą powiązane postaciami, miejscami zdarzeń, ale tak naprawdę zupełnie dobrze czytałoby się je na chybił trafił, bo chronologia nie ma tu znaczenia. To obrazy, które ogląda się jak ekspozycję w muzeum, niekoniecznie zgodnie z kierunkiem zwiedzania.

Co jeszcze łączy te „strzępy ukryte w pamięci"? Pelargonie. Nie, nie pojawiają się częściej niż inne elementy zapamiętanego świata. Wyraźne na okładce, wrócą w tekście tylko kilka razy. Ale najważniejsza w tych kwiatach, w sumie niezbyt pięknych, nieco pospolitych, jest ich żywa czerwień. Jak dziewczynka w czerwonym płaszczyku pojawia się na ulicach okupowanego Krakowa w pamięci Spielberga albo Ligockiej, tak tu w jednolitych kolorystycznie wspomnieniach widać czerwone, żywe plamy – nie tylko kwiatów. Bohaterka ma czerwony beret, kokardy, sukienkę, zbiera czerwone muchomory, jagody albo jabłka, widzi czerwony krawat siostry i fartuch ciotki, czerwone rękawiczki na bal i krzesła w wielkiej sali. Czerwone są w jej pamięci oczy kozy – i nawet smak wiśni ma dla niej barwę czerwieni. To jak wskrzeszanie tego, co minęło, jak wkładanie życia w dawno martwe rzeczy.

Wiadomo, że opisywane zdarzenia dzieją się zaraz po wojnie, to trudne lata. Ale realia są tu tylko tłem, o tyle istotnym, o ile znaczą coś dla małej dziewczynki. Opowieści o wojennych zbrodniach, o masowej zagładzie Żydów, wygrzebywane podczas zabawy ludzkie kości, zapamiętane dźwięki nalotów to część codzienności; bohaterka skarży się sobie samej – „wojna nie może się ode mnie odczepić". W cień trudnych wspomnień wkradają się nowe czasy – niekorzystna wymiana pieniędzy, wujek w więzieniu, śmierć Stalina to tylko drobne elementy komunistycznej rzeczywistości. Delikatny szkic tamtej Polski, świata jakby mniej prawdziwego, mniej ważnego niż to, co bezpośrednio dotyczy dziecka, co jest blisko jego domu i codziennych spraw. Oto budzi się sumienie małego człowieka. Buduje się świat wartości. Rozwija wyobraźnia. I świadomość: *Nie wiem jeszcze, że pepeerowskie to komunistyczne. Ale wiem, że to coś złego. Zdejmuję beret.*

Ważne są też emocje – pierwsze, silne: nienawiść, zazdrość, zakochanie, strach. I grzech – kradzież łyżki, utopienie kotka w studni, poziomki zerwane na kirkucie i zjedzone z poczuciem winy. Jest szczęście związane z powrotem ojca, który pracuje daleko od domu. I fascynacja powodzią, bo to przecież „wspaniałe, że ulicą płynie świnia z prosiakami". I cierpienie, bo kot zjada mysz, bo zabijana świnia przeraźliwie kwiczy, bo nacięte drzewo naprawdę płacze lepką żywicą. Dziewczynka przygląda się z ciekawością przyrodzie, chce „podejrzeć duszę

kwiatka". I czyta. Mickiewicza, Orzeszkową, Sienkiewicza, Maupassanta. Albo *Damę kameliową*. Z wypiekami, w ukryciu.

Nieważne, w jakim miejscu i czasie to wszystko się dzieje – choć wyraźnie odczuwa się niezwykły klimat małego, powojennego miasteczka, a na fotografiach bez trudu rozpoznaje się Kazimierz, w którym autorka spędziła dzieciństwo. Istotniejsze jest to, że wspomnienia dzieją się na nowo; dynamice narracji odpowiada zresztą gramatyka zdań pisanych w czasie teraźniejszym. Tu i teraz, a więc w czasoprzestrzeni znów przeżywanego dzieciństwa – w szklanej, bezpiecznej kuli: „Kiedy stanie się na skraju pola, ze wzgórza widać inny, daleki świat, to chyba Ameryka." To, co odległe, jest nieważne – ani nieznane kraje, ani przyszłość nie mają znaczenia.

Wiele kwestii, zapewne ważnych dla niej samej, Zofia Mitosek pomija, bo faktycznie unika tego, co mogło być uświadomione dopiero potem, po wielu latach. Nie ma tu ocen, wniosków, dywagacji na temat tego, co rodzice mogli zmienić w jej życiu albo co ona sama mogła zrobić inaczej – co działo się w niej, w jej rodzinnym domu na co dzień jest dość czytelne. Głosu dorosłej, już krytycznej kobiety tu nie ma; autorka odzywa się jedynie na początku i na końcu narracji, jakby chciała wziąć w klamrę wszystkie wspomnienia. Ale znów – nie o Zofię Mitosek i historię jej rodziny tu chodzi, tylko o fenomen ludzkiej pamięci. O proces zapamiętywania, budowania siebie na fundamencie obrazów z przeszłości. To szukanie prawdy o sobie. To odkrywanie w dorosłym tego, co zostało z dzieciństwa, które już nie istnieje, to przeglądanie pamięci, w której czekają na odtworzenie ważne i nieważne obrazy, powstałe w wyniku cudownie naiwnego, pełnego niewiedzy pierwszego kontaktu ze światem i samodzielnym życiem. Sadzenie kwiatów, święta z rodziną, zjeżdżanie na sankach, pieczenie chleba, uszczelnianie okien na zimę, wywoływanie duchów, pierwsze randki, zabawy w sadzie albo na kirkucie, przyjaźnie i zawiści, smak słodyczy, młodzieńcze tajemnice. Błahe tematy? To przecież początek wszystkiego.

Urok i ciepło tej książeczki odczuwa się od razu. Tu świat jest autentyczny, jak tylko prawdziwy może być w oczach dziecka. To dziecko szczerze powie o biskupie: *Jest gruby i ma brodawkę na nosie*. Język tych wspomnień ma w sobie właśnie wiele świeżości, prosto i zabawnie odzwierciedla sposób patrzenia małego człowieka: *Zośka i Wacek kładą mnie na ławce i krojq patykiem. Bawią się w bandytów*. Dodatkowo tekst urozmaica kilka ówczesnych słów – wspomniany już *kirkut* czy *taborek*, *kołchoźnik* albo *markizetowa sukienka*. A skoro o języku mowa – trochę żal, że na tych, w końcu niewielu, stronach jest parę usterek korektorskich. Jakaś powtórka zaimka „się", nie tam gdzie trzeba duża litera „a", no i „garybaldka", która wcześniej była „garibaldką"; w dobie wydawniczej niestaranności dobre oficyny powinny się takich błędów wystrzegać. Ale to uwaga nie pod adresem autorki przecież.

Ostatni fragment wyraźnie odcina się od całej reszty. To nagły trzask zamykanych drzwi. Teraz autorka patrzy na pusty dom, gdzie nie ma już pelargonii – za to czerwienią się liście. Zza tej językowo nietrudnej, ale wciągającej narracji wyłania się nagle poważna twarz pani profesor. Ale bez obaw, w *Pelargoniach* nie ma trudnych pojęć ani wielkich teorii. Nie może ich być. Przecież mała Zosia jest zajęta szukaniem sarenek i pierwszą spowiedzią, próbuje, smakuje świata, nie mając pojęcia, że w przyszłości będzie pisać naukowe teksty o tym, co czyta teraz ukradkiem gdzieś na strychu. Nie wie wielu rzeczy – o sobie ani o świecie; jeszcze nie wie. Dzięki temu kiedyś napisze *Pelargonie*.

Zofia Mitosek: *Pelargonie*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, ss. 125.

ANDRZEJ GOWORSKI

O SPOTKANIU ZENONA Z ELEI Z HERAKLITEM

Książka Macieja Malickiego *takie tam* jest dowcipna i pełna polotu. Językowa kreacja artystyczna oraz bogate i maksymalnie skondensowane treści stanowią w niej równorzędne wartości estetyczne. Po lekturze czytelnik powraca w myślach do łatwo zapadających w pamięć miniatur. Możliwe nawet, że ich sens, rozpatrywany w oderwaniu od przesłania całości, ujawnia się właśnie w kolejnych przywołaniach: na spotkaniu ze znajomymi krótka uwaga o gagu z Malickiego czy napis na murze albo wlepka w tramwaju, budzące skojarzenia z fragmentami książki. To swoiste trwanie „takich tam strzępów" jest ich atutem.

O książce jest dość głośno nie tylko wśród „zwykłych" odbiorców. W sposób żywiołowy zareagowali na nią ludzie zawodowo zajmujący się literaturą, ze względu między innymi na to, że *takie tam* dotyczy ich szczególnie. Ów zbiór miniatur zawiera wiele towarzyskich anegdot, opowiedzianych przez pisarza, krytyka i dziennikarza pisma literackiego. Na trop powiązań konceptualnych i artystycznych ze środowiskiem literackim może naprowadzać już dedykacja książki Andrzejowi Sosnowskiemu – redaktorskiemu koledze i przyjacielowi autora. Zaś głównym argumentem przemawiającym za „branżowym" zakorzenieniem dzieła jest, przywoływana w bardzo wielu fragmentach, rzeczywistość „Literatury na Świecie". Oto przykład:

Konwój · XXVII
– Umówiłem się w piątek
o piętnastej z Agatą w T.
– Ja też się umówiłem w piątek
o piętnastej w T. Ze studentką.
Piątek. Redakcja. Telefon. Dzwoni Agata:
– Słuchaj, przemówmy się
na piętnastą czterdzieści pięć.
– Oczywiście.
O piętnastej dziesięć pytam Andrzeja:
– Nie idziesz?
– Idę później. Zadzwoniła studentka
i przemówiła się na piętnastą czterdzieści pięć.

Oraz w innym miejscu:

Dom Aktora · III
[noc]
– Co robisz, Maćku?
– Pracuję w redakcji, Krzysiu.

Aluzje do kręgu ludzi związanych z pismami literackimi zostały już wychwycone przez krytyków. Recenzenci książki, pisząc o postaci autora, co najmniej wspominają o jego działalności redakcyjnej.

Jeszcze wnikliwszej ocenie poddano specyfikę języka *takich tam*. W sugestywny sposób o stylu Malickiego pisze Agnieszka Wolny-Hamkało: (...) *Takie tam to niezwykły dziennik – jego bohaterem nie jest autor, tylko język, który przegląda się sam sobie. Jest fascynującą grą, tworem niezależnym, skupia na sobie uwagę. Krótko mówiąc – język u Malickiego jest seksowny, a sam autor flirtuje*

z nim bez opamiętania. Krytyk uwydatnia językową funkcję miniatur, stawiając na dalszym planie wzorzec gatunkowy książki – dziennik. Na gatunek wskazuje już podtytuł, jednak w samej książce cechy genologiczne nie dają się łatwo zaobserwować, dopiero wnikliwy kontakt z całym tekstem prowadzi do konstatacji, że oto książka, którą właśnie się czyta, jest dziennikiem. I to dziennikiem składającym się z kilkunastu, mniej lub bardziej reprezentatywnych dla całości, powiązanych ze sobą historii. Malicki opisuje fabuły dziejące się na różnych planach: w Świdrze (rodzinnej miejscowości), nad rzeką, w drodze do Warszawy, w redakcji, w Instytucie Mikołowskim etc., etc. Większość miniatur ma swoją kontynuację. Te, które zostały oznaczone rzymskimi cyframi, w książce pojawiają się wielokrotnie. Najczęściej *Pierwsze zdanie*, *Opera*, *Konwój* i *Rzeka* – każda z nich występuje po kilkadziesiąt razy. Dziennik prowadzony przez autora to mnóstwo takich właśnie powtarzających się tematów – miniatury rozwijają się według własnych reguł. Jeśli czytelnik uwzględni specyficzną, nielinearną, ciągłość wątków, rozwój fabuł stanie się dla niego wartością równorzędną językowi – „głównemu bohaterowi".

Ogólna kompozycja książki, to, jak się w niej mówi, o czym się mówi i to, dlaczego w ogóle zabiera się głos, skłania interpretatora, wręcz kusi, do przyjęcia podczas analizy tekstu perspektywy dekonstrukcjonistycznej. Wszystko wskazuje na postmodernistyczne korzenie książki, począwszy od wielopłaszczyznowego, intertekstualnego charakteru miniatur (owe małe całostki „dyskutują" ze sobą), poprzez szeroko rozumiany kontekstualizm, nielinearność tekstu, autonomizację języka, a skończywszy na fakcie czysto historycznym – miniatury powstawały przez wiele lat i duża część z nich została napisana w latach dziewięćdziesiątych – polskiej epoce dekonstrukcji. Dekonstrukcjonistyczny ogląd wiódłby do następującej konstatacji: tekst jest sam w sobie grą. Prowadzone w tym samym duchu dalsze rozważania nad *takimi tam* miałyby charakter intelektualnych, luźno związanych z tekstem wycieczek literackich czy lingwistycznych.

Jednak równie uprawniona jak wykładnia językowa czy dekonstrukcjonistyczna jest inna interpretacja, czerpiąca z dużo starszych źródeł, osadzona na analogiach, jakie dadzą się zaobserwować między *takimi tam* a ideami antycznych filozofów: paradoksem lecącej strzały Zenona z Elei i akwatyczną sentencją Heraklita z Efezu. Z wielu powodów książkę Malickiego można odczytywać w oparciu o taki koncept. Miniatury są „porwane", a ich wewnętrzna chronologia do złudzenia przypomina alegoryczną trajektorię lotu strzały Zenona z Elei, to po pierwsze. Po drugie, autor posługuje się różnymi konwencjami narracyjnymi, począwszy od monologu wewnętrznego, poprzez bezpośredni cytat, a skończywszy na powieściowej stylizacji. Techniki opowiadania nie stanowią spójnej, płynnej konstrukcji, są właśnie jak owa starzała – nieruchome wobec pojedynczej miniatury, a zmienne w stosunku do całości. Fragmentaryczność rzeczywistości przedstawionej w *takich tam* jest swego rodzaju polemiką z poglądami Zenona z Elei – filozofa, który, posługując się paradoksami, głosił zasadę stałości zjawisk i rzeczy.

W książce Malickiego można również odnaleźć analogie z koncepcją Heraklita. Symbolem łączącym *takie tam* z założeniami myśliciela z Efezu, głoszącego idee przeciwstawne poglądom eleaty, jest rzeka. Autor miniatur pisze ten rzeczownik pospolity dużą literą. Jest to bodaj jedyne słowo, które zostało w tekście w taki sposób wyróżnione. Spacery brzegiem Świdra, a zimą po lodzie, są źródłem wielu refleksji i spostrzeżeń. Cały cykl *Rzeka* jest zespołem luźnych impresji, wynikających z obserwacji tego, co dzieje się dookoła:

Rzeka · XII
W niedzielę, nad Rzeką, przy moście kolejowym
spotkałem rozbawioną grupę dziewczyn

i chłopaków, którym mimo padającego
od rana deszczu udało się rozpalić ognisko.

Fragmenty poświęcone rzece można odczytywać w kategoriach filozoficznych, jako rezultaty zadumy nad przemijaniem. Jednak można też w *Rzece* dostrzec odmienny względem pozostałych tekstów sposób postrzegania rzeczywistości. Opozycja: świat – Rzeka staje się wyrazistsza w połowie książki. W jednej z miniatur cyklu autor stwierdza, że waha się, czy kontynuować swoje wycieczki wzdłuż Świdra:

Rzeka · XX
Wygląda na to, że przez jakiś czas
nie będę chodził nad Rzekę.

W tekstach poświęconych rzece świat jest ukazany jako byt realny. Rzeczywistość, wraz ze wszystkimi zjawiskami, jest dostępna autorowi bezpośrednio; każdy spacer wzdłuż rzeki przynosi konkretne i niepowtarzalne doznania. W pozostałych tekstach, uogólniając, świat „wyistacza się" w języku, a o jego realności decyduje podmiot. Znaczące wydaje się, że pod sam koniec *takich tam Rzeka* już się nie pojawia.

Na szczególną uwagę zasługują również inne dwie miniatury – *Czeska bajka · I* z początku książki i piąta od końca *Zmiana*.

Czeska bajka · I
– Myślisz o tatuażu?
– Tak.
– Na pewno chcesz?
– Na pewno. A ty?
– Chyba tak.
– Masz pomysł?
– Mam.
– Jaki?
– Laska skrzyżowana z patelnią.

Zmiana
[patrz: Czeska bajka · I]
Nie. Nie zrobię sobie tatuażu, na którym
będzie laska skrzyżowana z patelnią. Jeżeli już,
to każę wytatuować słowo SALIGIA. I to w jakimś
eksponowanym miejscu. Powiedzmy na czole.

Teksty te stanowią doskonały przykład wewnętrznej dialogowości – „rozmawiają ze sobą". Jednak nie to stanowi o ich wyjątkowości. *Czeska bajka · I* to pewnie zapis usłyszanej rozmowy, której uczestnicy żartują lub też jeden z nich rzeczywiście chce w dość niekonwencjonalny sposób upiększyć swoje ciało. W *Zmianie* podmiot mówiący ma alternatywny pomysł na tatuaż. SALIGIA – napis, którym ewentualnie ozdobiłby swoje ciało, jest słowem powstałym z inicjałów łacińskich nazw siedmiu grzechów głównych: Pychy (Superbia), Chciwości (Avaritia), Nieczystości (Luxuria), Zazdrości (Invidia), Łakomstwa lub Nieumiarkowania (Gula), Gniewu (Ira) i Lenistwa (Acedia). Gotowość wytatuowania sobie na czole takiego znaku jest mocnym akcentem kończącym *takie tam* – książkę o przewrotnym tytule.

Maciej Malicki: *takie tam*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006, ss. 277.

MICHAŁ KĘDZIERSKI

DOPEŁNIENIE BLIŻSZE I DALSZE

Najnowsza powieść Jacka Dehnela zadaje kłam opinii Czesława Miłosza, iż nie można zostać dobrym prozaikiem przed przekroczeniem *nagłej trzydziestki*. Inna rzecz, że dorobek tego młodego autora w ogóle znamionuje znacznie większą artystyczną dojrzałość, niżby to mogło wynikać z metryki. Opublikował on jak dotąd dwa zbiory opowiadań, trzy tomy znakomitych wierszy, przekładał poezje twórców tej miary co Osip Mandelsztam czy Filip Larkin. Jest laureatem Nagrody Kościelskich za rok 2005 i zdobył pewną popularność, jeśli to adekwatne określenie w stosunku do współczesnego pisarza, nie fabrykującego rzewnych fabuł o internetowych romansach biologów molekularnych z samotnymi businesswoman. Jest zatem zrozumiałe, że publikacja *Lali* została przyjęta z zainteresowaniem. Powieść doczekała się kilku recenzji, których autorzy raz to koncentrowali się na wspominkowo-pamiętnikarskiej warstwie utworu, innym znów razem podejmowali mniej lub bardziej zasadne próby odnalezienia paralel pomiędzy *Lalą* właśnie a *Lalką* Bolesława Prusa. Nie mogę pozbyć się wrażenia, że znajdzie się wreszcie biegły egzegeta, który odnajdzie taką oto zdumiewającą analogię, że obie książki zostały wydrukowane na papierze. Jakkolwiek by takie próby nie były interesujące i wciągające, chyba nie jest najlepiej, kiedy ktoś ogląda drzewa, nie widząc lasu.

Książka Jacka Dehnela może być czytana jako interesujące wspomnienie o ciekawych ludziach i jeszcze ciekawszych czasach, w których przyszło im żyć. Ale ważniejsza jest warstwa metafizyczna powieści, będącej w istocie refleksją nad nietrwałością, czasem, przemijaniem, ponawiającej pytania, które autor zadawał już wielokrotnie, chociażby w swoim poemacie *Zegar:* (...) *Czy jest / jakiś rdzeń, nieprzerwanie istniejący? Cząstka / skrawek – jak drobny przedmiot zaciśnięty w piąstkach* (...). Warstwa ta staje się najlepiej widoczna w ostatnich rozdziałach powieści, budujących ogromny kontrast między barwną, brawurowo niekiedy opowiadaną anegdotą a opisem schyłku życia bohaterki książki. To między tymi dwoma biegunami powstaje prawdziwe napięcie, które przenosi *Lalę* w uniwersalny wymiar. *Traktat o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego wywierał ogromne wrażenie między innymi przez zdystansowany, jakby obojętny styl i ton narracji, który zdawał się tak nieadekwatny do opisywanego dramatu ludzkiego losu. Dehnelowi zdarzają się egzaltacje, wzruszenia (nigdy pretensjonalne czy sentymentalne), natomiast czytelnika porusza właśnie rozdźwięk między pełnią życia a jego dopełnianiem się.

Gdy idzie o słabości książki, najbardziej przeszkadzają mi w niej te miejsca, w których autor porzuca swoją rolę i prezentuje się jako sprzedawca encyklopedii, do tego nachodzący mnie w nieodpowiednim momencie. Weźmy na przykład strony 324 i 325, gdzie odnajdujemy piękny i zastanawiający opis upadku i zdziczenia starannie utrzymywanego dotąd ogrodu. Narracja zyskuje tu ton bardzo osobisty, wzruszający. Autor dzieli się z nami swoim „wielkim ociemnieniem" na temat kruchości piękna stworzonego i utrzymywanego dzięki pracy ludzkich rąk. I naraz dopada go pokusa, aby mi wyjaśnić, że miechunki to... no właśnie. Czy to ważne? Oczywiście, nic wielkiego się nie dzieje. Ale po co w czasie poruszającego wyznania błyszczeć jeszcze wiedzą z zakresu botaniki...

Tak czy inaczej, wspomniany fragment zastanawia: *Gdybym – póki babcia nie zapadła się ostatecznie w fotel – dorósł na tyle, by samemu bronić ogników, krzewuszek, pysznogłówek i miechunek, czyli pieprzu tureckiego, wtedy przeznaczenie ogrodu nie wypełniałoby się tak, jak teraz się wypełniało.* Niesprawiedliwość losu polega na tym, że starsze pokolenia nie zdołają przekazać nam opieki nad pięknem, które pozostawiają, my zaś nie potrafimy go ochronić. Przeznaczeniem i wypełnieniem losu jest w powieści upadek, degradacja. W tym momencie dziecko, kolejne już, uświadamia sobie kruchość świata, który do tej pory był tak trwały, niemal niezniszczalny, dzięki obecności rodziny, ukochanych osób i miejsc. Ale czy na pewno *wszystko odchodzi ze smutkiem i z żałobą*? Czy może jest jakaś wyspa ocalenia, której brzeg majaczy w *bezmiarze pustki, gdzie przestwór niczego*? Poszukajmy odpowiedzi w ostatnim rozdziale powieści. Bo jeśli prawdziwe napięcie powstaje między wspomnieniami z lat młodości, intensywnego życia, z którego czerpało się pełną garścią, a końcowymi rozdziałami, gdzie Dehnel szczerze, nawet bezlitośnie odmalowuje zmierzch bohaterki, starość i nieubłaganie postępującą degradację osoby zdanej całkowicie na opiekę innych, osamotnionej a tragicznej najbardziej w chwilach uświadamiania sobie własnej sytuacji i obecnego stanu, ostatni (XXVIII) rozdział *Lali* zyskuje szczególne znaczenie. Na pierwszy rzut oka zdaje się on generalnie zbędny: zaledwie kilka zdań, które nie mogą zostać uznane za jakiekolwiek podsumowanie książki i wprowadzają przy okazji spory zamęt: *I tak całość się wypełnia. Właśnie się rodzę. I kończę książkę. Zresztą, jeśli mam być szczery, wszystko to się i tak działo naraz – i nawet teraz, kiedy już za chwilę zamkniecie okładki, woźnica na Ukrainie odwraca głowę od wielkich renklod, które same pchają mu się w usta, i mówi: „Nie ja sadziłem, nie ja będę jadł". A słońce wschodzi na wschodzie, na zachodzie zachodząc.* Otóż jeżeli bohaterką książki była inna osoba, wskazana już w tytule, to czemu opowieść dobiega końca i dopełnia się wraz z narodzinami autora? I co oznacza *właśnie się rodzę*, skoro w końcowych rozdziałach powieści narrator jest już dojrzałym człowiekiem? Co to znaczy, że wszystkie opisywane wydarzenia działy się równocześnie? Ten rozdział jest jak kamień upuszczony w nurt dotychczas prowadzonej narracji. Woda zaczyna się mącić, a rozchodzące się kręgi rozmazują odbicie. Bo co też autor ma na myśli, mówiąc: *jeśli mam być szczery...*? Czy dotąd nas zwodził? Otóż tych kilka zdań ma znaczenie kapitalne. Z jednej strony, przenoszą one wszystkie opisane wydarzenia w pewną uniwersalną przestrzeń. Przestrzeń opowieści, sztuki, literatury, zmieniając znaczenie i charakter *Lali* ze wspominkarskiego, anegdotycznego w uniwersalny właśnie. Równocześnie wpisują wszystko w cykl, w pewną powtarzalność lub podobieństwo losów. Podobną rolę odgrywa powtarzające się na kartach książki zdanie o inkarnacji, ponownym wcieleniu. Amos Oz napisał kiedyś, że próbując ukazać sytuacje i doznania dziejące się równocześnie, prozaik staje wobec nie lada wyzwania. Natura słów, które następują po sobie, jedno po drugim, jest bowiem linearna i aby oddać coś symultanicznego, potrzeba metody, zabiegów, stylu. A zatem Dehnel w końcowych zdaniach mówi w istocie: „zrobiłem, co mogłem, zapisując kartki, które macie już za sobą. Tak to właśnie udaje się przedstawić w postaci literatury. Ale istotą tej opowieści nie jest historia w wydaniu podręcznikowym, naukowym czy pamiętnikarskim. Słońce wschodzi i zachodzi, jak zawsze, ludzie rodzą się, starzeją i umierają, ale istnieje przestrzeń wspólna wszystkim i wszystkiemu." W tej przestrzeni (Gdzie ona jest? I czym ona jest?) znajdują ocalenie młodość i starość wraz z jej *jedynym możliwym końcem*, a także spotykają się współczesny pisarz i dawny ukraiński woźnica. Zaś Lala staje się, jak Szeherezada z pięknego poematu Jamesa Merrilla, *jedną z własnych baśni*.

Jacek Dehnel: *Lala*. Wydawnictwo WAB, Warszawa 2006, ss. 408.

JAROSŁAW WACH

NAGI KRÓL

Autorowi zazwyczaj zależy na właściwym odczytaniu dzieła, odczytaniu jak najlepszym. Zdarza się, że kierowany tą przesłanką sam stara się zasugerować określoną linię interpretacyjną. W przypadku najnowszej książki Michała Witkowskiego ów odautorski komentarz jest bardzo wyrazisty – na skrzydełku okładki czytamy: *Myślę, że większość ludzi żyje w jakiejś fikcji. „Twarda" rzeczywistość byłaby nie do zniesienia. Żyją w świecie seriali, telenowel, w świecie katalogów mody, a rzeczywistość trzeba „odbębnić", czyli zarobić, posprzątać i już – nos w fikcję! Za komuny wystarczyło samo wyobrażanie sobie. Dziś kupuje się erzace marzeń, matryce – to, co nazywam „fototapetą"*. Poszczególne opowiadania faktycznie stanowią narracyjne rozwinięcie przywołanej wypowiedzi. Problem nie w tym, czy Witkowski to prozaik uzdolniony, świadomie operujący pisarskim warsztatem, lecz w tym, czy jego sprawnie napisane teksty mówią o świecie coś, czego wcześniej byśmy nie wiedzieli.

Opisując rzeczywistość, nie tylko PRL-u, autor *Fototapety* często przyjmuje dziecięcą perspektywę. Umiejętnie dobiera i eksponuje charakterystyczne dla tego wieku cechy. Dziecko w ujęciu Witkowskiego jest przede wszystkim ciekawe świata oraz niesforne, co daje mu specjalne prerogatywy. Może pytać o to, o co dorosłym nie wypada, w kościele rozmyślać o swędzącej głowie, nie respektować niedzielnych rytuałów, widzieć w nich jedynie martwy spektakl pustych gestów. Ulegać pokusie dokonania deziluzji, przerwania „granicy niedotykalności", dotknięcia „tej fioletowej opery" ołtarza czy ciśnięcia w czasie „pompatycznego przemówienia" wyciągniętą „z kieszeni śliską pestką od śliwki" w zbliżające się stadko kur. Tak jak niektóre elementy otaczającej rzeczywistości przenikliwe dziecięce spojrzenie przeszywa na wskroś, tak inne – zdawałoby się: zupełnie zwyczajne – jawić się mogą w cudownej aurze tajemnicy i niezwykłości rozpalającej wyobraźnię. Jak choćby cotygodniowe wizyty u fryzjera wprawiające w zachwyt kreowaniem fryzur czy wydzielający wspaniałą woń barek pełen zwielokrotnionych w lustrzanych odbiciach skarbów, a wśród nich najważniejszy: karafka z ajerkoniakiem zamknięta mieniącym się w „mlecznym świetle neonówek" kryształowym korkiem. Barek, który w prywatnej hierarchii małoletniego narratora stał się swoistym tabernakulum.

Dziecko Witkowskiego to też byt zdecydowanie zmysłowy i biologiczny, wrażliwy na fizyczne bodźce, w szczególności na zapachy. Świat istnieje dla niego namacalnie, percypowany jest w sposób bezpośredni i dosłowny. Rzeczy wyobrażone funkcjonują na równi z realnymi. Kilkuletni bohater powołuje je do istnienia mocą swej wyobraźni, jak na przykład „zejście do piekła". Wnika w ich naturę. Z czasem oczywiście tę zdolność traci i zaczyna patrzeć na świat poprzez pryzmat nabytej o nim wiedzy, która zawsze oddala. Niemniej ów zwrot ku dzieciństwu jest u Witkowskiego wyraźny, choć nie jest to „dzieciństwo powrotne". Przejawia się ono przede wszystkim w określonym repertuarze środków i rekwizytów. Autor *Fototapety*, manipulując nimi, roznieca atmosferę i specyfikę minionej epoki. Brak tu jednak owej autentycznej żarliwości, jaką odnajdujemy w prozie Schulza. Sugestywnie egzemplifikowany cielesny, nierzadko fizjologiczny aspekt natury ludzkiej, z największą swobodą uzewnętrzniający się w czasie pierwszych kilku czy kilkunastu lat życia, w opowiadaniach Witkowskiego nie zawsze tożsamy jest z naturalną zmysłowością dziecka. Czuć, że wydobywa i eksploruje go ktoś dorosły.

Podobnie rzecz się ma z praktyką animizacyjną czy personifikującą, wytworami wyobraźni, sposobem wartościowania i oceniania. W wypowiedzi o „żarówce odsiadującej karę za kratami", co „była niegrzeczna, coś tam zbroiła" znajdujemy tyleż samo personifikującej fantazji, co i stylizacji. Systematyczne uzupełnianie wizji wyimaginowanej placówki penitencjarnej wraz z zasiedlającymi ją „ogolonymi na łyso, umundurowanymi podopiecznymi" przypomina bardziej działanie zafascynowanego swym tworem demiurga niż beztroską zabawę. W owej autoerotycznej kreacji nie odnajdujemy „dojrzewania do dzieciństwa", lecz manifestację woli. Prostolinijne pytania, dotyczące enerdowskiego skupiska bloków-akademików, formułowane przez małoletniego narratora, wcale dziecięce nie są: *Z betonowej powierzchni pustyni wystają drzewa, no tato, już po same korony otoczone kratami, jaaa! Jak można to wszystko tak szanować, kiedy to wszystko takie szare, jak można to wszystko tak pieczołowicie chronić, kiedy to jest takie brzydkie, jak można tak to brać na poważnie i tak to oszczędzać, kiedy to takie rachityczne i smutne?* Spostrzegawczość, bezpośredniość, sposób wartościowania i oceniania, ekspresywność wypowiedzi czy nawet niektóre konstrukcje leksykalno-składniowe moglibyśmy uznać za charakterystyczne dla dziecka, ale nie wnioski. Trudno oprzeć się wrażeniu, że podpowiedział je dorosły sufler.

Na to wszystko spojrzeć możemy też tak: człowiek faktycznie stale obraca się w rzeczywistości urojonej, jest zwykłym zwierzęciem, zamiast pasjonować się intelektualnymi dywagacjami na temat literatury woli oglądać kanały erotyczne. Witkowski skrzętnie gromadzi dowody egzemplifikujące tę tezę. Z upodobaniem pisze o krwi, defekacji, stosunkach płciowych, o wszystkim, co eksponuje cielesność człowieka. Przedstawia wywód na temat toalet, sedesów i pisuarów, a z jądra czyni motyw przewodni pierwszego z opowiadań; zresztą – we własnej bądź w lekko zmodyfikowanej postaci: jako jajo czy jajko – pojawi się ono i w innych tekstach. Ludzi próbuje się wyprać nie tylko z cielesności, która przypomina „o pewnych podobieństwach do zwierząt", a w szerszej perspektywie – o śmierci, ale pozbawia się także tożsamości. Człowieka nie określa już jego odrębność, niepowtarzalność, wyjątkowość, lecz na przykład wykonywana profesja lub dobra, które nabywa czy konsumuje. Witkowski pisze o tym z ironiczną celnością: *Więc być taką lekarką i podśpiewując retro przeboje, odkładać całą swoją seksualność na bok na czas oglądania cudzych jąder, być wypraną z tabu jak biały fartuch i dodatkowo wyprasowaną, robić minę surową, podszytą obowiązkowością i głębokim zrozumieniem, mieć wytatuowane na biuście po łacinie: „NIC, CO LUDZKIE, NIE JEST MI OBCE POZA SPRAWAMI EROTYCZNYMI. PS. Jądro nie kojarzy mi się z niczym poza przekrojem z podręcznika". W mgnieniu oka robić z tego jądra preparat pływający w formalinie, a nie kawałek faceta, który przede mną siedzi. Na czas oględzin wkładać je do słoika i podpisywać: „Jądro. Wycięte podczas sekcji dnia tego i tego. Guzek wielkości ziarnka grochu. Denat miał raka"*. Niemniej i na narratorze *Grosza* robią wrażenie atrybuty lekarza, narzędzia, jakimi włada, jego wizerunek i powaga; rzeczywista możność wpływania na los innych. W tej fascynacji jest perwersja.

„Fototapetę" nosimy w sobie. Z zewnątrz interioryzujemy elementy seriali, telenowel, fikcyjnej rzeczywistości. Reklamy wyznaczają paradygmat życia, kształtują gust. O rzeczy, samochody dba się jak o członków rodziny, a członków rodziny traktuje przedmiotowo. Za kolory odpowiadają sztuczne barwniki, za zapachy prefabrykaty zapachów. Światem falsyfikatów i matrycowo powielanych tworów, gdzie „prospekt stał się rzeczywistością najbardziej namacalną", rządzi mania oryginalności. Dominuje myślenie już nawet nie magiczne, a zupełnie urojeniowe. Ludzie odczyniają współczesne gusła, piją wodę mineralną, łykają tabletki, używają kremów przeciw zmarszczkom, na rozstępy i na cellulit, filtrów słonecznych, „dezodorantów pachnących pod pachą przez dwadzieścia cztery godziny", i „grillują, grillują i esemesują, esemesują i mejlują"; wierzą, że dzięki podsuniętym przez nowoczesnych proroków rekwizytom mają realny

wpływ na kształt i jakość swojego życia, że nowe rzeczy nazwane w nowym języku rozwiążą każdy problem. Dobrowolnie i z oddaniem biorą udział w tej farsie.

Bohater Witkowskiego nie jest niepodległy wobec owych powszechnych pragnień, pociąga go patos choroby, zajmuje niedzielny spektakl, nęci jednowymiarowy, domknięty wizerunek lekarki. Nic nie ma w tym nienaturalnego, gdyż wyraźne zdefiniowanie samego siebie gwarantuje stałą pozycję wśród ludzi, wyznacza miejsce w świecie. Perwersja narratora *Fototapety* polega na tym, iż mając świadomość niebezpieczeństwa takiej spłaszczającej klasyfikacji, igra z nią i z nieukrywaną fascynacją przygląda się spustoszeniu, jakie powoduje. Czasami można odnieść wrażenie, że trudno mu otrząsnąć się z podziwu, jak doskonale próżnymi formami mogą się stać ludzie. W tym wręcz konwulsyjnym chwilami zachwycie tkwi oczywiście ironia. Witkowski swojemu bohaterowi, który badania wykluczające chorobę nowotworową odreagowuje konsumpcyjnym amokiem, nie szczędzi szyderczych uśmiechów, ale przecież zdecydowanie bezwzględniej kpi na przykład z ludzi, którzy stali się funkcją wykonywanego zawodu.

Narrator, mimo kolaboracji z systemem, czy to współczesnym, rynkowo-hedonistycznym, czy poprzednim – komunistycznym, w istotnych momentach podejmuje grę o autentyczność, wrzucony do szufladki zaczyna „wierzgać w tej szufladce nogami, wyrywać się, śpiewać". Niesforność okazuje się tu narzędziem sprzeciwu. Kojarzyć ją oczywiście możemy z Gombrowiczowską niedojrzałością, zresztą analogii jest więcej. Niektóre rozwiązania literackie czy elementy światopoglądowe Witkowski importuje w postaci niemalże niezmienionej, inne przekształca na swoją modłę, na przykład zastępując kulturalny rezerwuar form popkulturowym workiem produktów, mód czy wspomnianych już zawodów, z którymi ludzie się identyfikują. Gombrowiczowskie z ducha jest uwięzienie karlicy na szafie, by nie psuła zabawy, czy ciśnięcie podczas „pompatycznego przemówienia" „pestką od śliwki" w zbliżające się stadko kur, co kończy się swoistą kupą: *zamiast jednak w kury, trafiam w Lenina, szybka się rozbija, robi się straszny hałas, a kury podnoszą rwetes, choć może aż tak znowu nie uciekają...*

Podobnie jak Gombrowicz, narrator Witkowskiego nie chce dopuścić do ostatecznego sklasyfikowania swojej postaci. Pewnie i z tego powodu małemu bohaterowi tak podoba się fryzjerstwo – owa nieustanna zmiana form, cudowny karnawał burzenia i tworzenia, wyłaniania się czegoś nowego z czegoś zupełnie innego. Zresztą o upodobaniu do zakładania masek, do przebieranek – z różnych powodów i w różnych sytuacjach – mieliśmy okazję czytać już wcześniej, choćby w *Lubiewie*: *wśród heretyków „całą gębą" nie ma miejsca na ironię, na grę, na cudzysłów, stylizację, nie mówiąc już o kampie*. Z „fototapetą" jednak wygrać się nie da. Rzeczywistość zasysa bohatera Witkowskiego, ale i on stara się ją modelować, reżyserować. Nieustanna świadomość bycia niewolonym to jedyna dostępna forma zwycięstwa. W ironii, dystansie, śmiechu może manifestować się jeszcze autonomia człowieka? Dotyczy to przede wszystkim dorosłych, dziecku poddawanie świata w wątpliwość, jak zaznaczono, przychodzi zazwyczaj naturalnie. Niemniej młodzi bohaterowie zamykającego tom opowiadania są już wyraźnie uwikłani w fikcję, kilkunastoletni poeci żyją „pożyczonymi z telewizji problemami", a dziewczyny rywalizują o wywarcie jak najlepszego wrażenia przed „jakimś panem, wyprostowanym i z wąsami, jak przodownik".

Zbieżny jest też stosunek do samej literatury. Obaj pisarze kuszą publiczność pozorem autobiografizmu, ale co ważniejsze, obnażają konwencjonalność piśmiennictwa. W opowiadaniach Witkowskiego odnajdziemy trawestacje, czasami parodystyczne, różnych konwencji. Na przykład w *Kolaboracji* pojawiły się wątki typowe dla romansu, a w *Po sezonie* zaadaptowane zostały struktury i rozwiązania charakterystyczne dla powieści grozy. Autor, wrażliwy na detal, od pierwszych stron buduje atmosferę tajemniczości i niezwykłości. Ożywia wybrane elementy otoczenia, wprowadza nastrój niewiedzy i niepewności, eksponuje poczucie obcości między ludźmi. Czerpie z tradycji romantycznej: *Czas, szkoda gadać, zatrzymuje się i, chwilo, trwaj, tańczmy tak już zawsze, niech się kręci ziemi kula, niech ten skrzypek ciągle gra*. Precyzyjnie dobiera leksykę: „wierzgać", „rozedrgana", „wstrząsał" (wyrazy z jednego zdania), oraz – by nie tylko podkreślić jednoczesność zdarzeń, ale też wydobyć ich wyjątkowy charakter – kumuluje zaimki wskazujące, np. „To była piekielnie sucha, piekielnie ostra zima", „Tej nocy Beata...", „Tej samej nocy...", „Tym razem była jednak zbyt zaniepokojona...", „Tego wieczoru maszynista...". W odautorskich komentarzach wyprzedza fakty: *Wszystkie te pytania zaczęto stawiać dopiero następnego dnia, gdy było już za późno* oraz wybiega daleko w przyszłość: *Potem, po latach, wprowadzono w kioskach długie damskie papierosy*. Następuje kondensacja dziwnych zdarzeń i wypadków. *Muzycy – jeden blondyn, drugi czarny, a trzeci o nieokreślonym kolorze włosów – rżną, jakby chcieli duszę jak mokrą ścierkę wyżymać, rżną prosto w mróz i zawadiacko podkręcają wąsy*. W bohaterach coś buzuje, bulgocze, coś ich gna; *napływa coraz to silniejsza energia, której nie ma gdzie ani na czym wyładować*. Eksplozja jest nieuchronna. Wszystko się myli, „czas się miesza", zegarki zdają się „kłamać w żywe oczy". Psy ujadają. Na odludziu para pijanych nastolatków współżyje w egzorcyzmowanym domu samobójcy. W pobliskich górach w przepaść osuwa się ciężarówka pełna ludzi... – i wiemy, że to „dopiero" zapowiedź katastrofy.

Za złośliwe uznać możemy, że Witkowski biedną Polskę przedstawia w konwencji horroru, niemniej przyznać trzeba, iż sprytnie wplata w tok narracji elementy fantastyczne opisując choćby automaty do gier z fantazyjnymi krajobrazami, syrenami, smokami. Nie zapomina też o ironicznym cudzysłowie i kpinie: *Księżyc zahaczony o szczyt góry, koty rzucające cienie na pół ulicy, dymki unoszące się z kominów kamieniczek ciągnących się aż do zamkniętej na głucho „Biedronki" – wszystko to upodobniało miasteczko do rysunku przedszkolaka, z którego każdy psycholog wyczytałby ciężkie warunki mieszkaniowe i rozbitą rodzinę*. Sprawdzonym, gwarantującym sprawne kontrolowanie dramaturgicznego napięcia sposobem jest rozpisanie fabuły na kilka odrębnych, niepowiązanych ze sobą postaci. Epizody z jednej nocy ich życia stanowią tło dla finalnej katastrofy, na temat której – mimo iż zawładnęła całą narracją – w bezpośredniej, odautorskiej relacji nie pada ani jedno słowo. Ten techniczny zabieg uwypukla jeszcze następującą treść: siła uderzeniowa dotknęła postronnych świadków, życie jednak toczy się dalej, czy na nie jakoś wpłynie, czy pozostanie jedynie wspomnieniem, z czasem coraz bardziej niewyraźnym – nie wiemy. W każdym razie dla kopulującej pary – poza stosunkiem – nie wydarzyło się nic.

Michał Witkowski z określonych elementów konstruuje niby-rzeczywisty świat, ale w istocie jest to prywatna wizja. Wyraźną tego zapowiedź mieliśmy w debiutanckim tomie opowiadań *Copyright*, gdzie jedna historia została przedstawiona w dwóch rozjeżdżających się w różne strony narracjach. Jako przykład takiej fabulacji w najnowszej książce podać możemy wymyślanie kolejnych elementów zakładu penitencjarnego czy potencjalnych życiorysów Uwe, które zresztą stanowią doskonałą okazję do dokonania przeglądu charakterystycznych dla lat osiemdziesiątych rekwizytów, marzeń, mód, działań, zaprezentowania różnych wariantów enerdowskiej młodości, zawsze jednak takiej samej: pełnej niepowodzeń i smutnej jak oblicza Pierrotów. Taką metodą dokładania, kumulowania, potęgowania literackiej konfabulacji posłużył się Witkowski także w *Lubiewie*. Inny charakterystyczny dla Witkowskiego chwyt to osnuwanie wydarzeń fabularnych wokół określonych – jak jądro bądź kura w *Fototapecie* czy Black Cat w *Copyright* – motywów porządkujących i scalających narrację. Nie-

zły jest koncept odwrócenia sytuacji z *Ferdydurke*, spętania zewnętrzną projekcją dziecka, „które wszyscy biorą za dorosłego", i wyzwolenia go z niej za pomocą ciekłokrystalicznej gierki z kurą.

Rzeczy w prozie Witkowskiego często stanowią pomost do przeszłości. W *Pierrotach* na przykład czynnikiem uruchamiającym literacką pamięć są muzealne eksponaty i „młodzieńcza" sytuacja. Znudzony narrator wraz z przygodnie spotkanym Szwajcarem zaszywają się na schodach, siadają na wielkich silikonowych jądrach i palą papierosy niczym uczniaki. Zmianę narracyjnej perspektywy otwiera hasło: *Hej, jestem znowu mały, są wakacje, jadę z rodzicami do Lipska!* Tak wyraźna sygnalizacja uwypukla literackość tekstu w samej jego tkance. Efekt ten wzmaga dodatkowo sen, w którym małoletni narrator układa z wyciętych papierowych liter imię Uwe, postaci będącej motorem dalszych fabulacji.

Witkowski uporczywie podkreślając fakt pisania, dystans do swego dzieła, konwencjonalność i fikcjonalność literatury[1], miast dokonywać deziluzji, jakby powiedział Milan Kundera – rozdzierać zasłonę[2], generuje kolejne porcje fikcji. To też odróżnia go od Gombrowicza, który ze „starych landar", materiału – zdawałoby się – zupełnie wyeksploatowanego czy jawnie tandetnego, budował rzeczy odkrywcze i nowe. Czy zatem w takiej sytuacji mamy bezkrytycznie przyjąć odautorski komentarz z okładki, czy może wziąć przykład z małoletniego bohatera i odczytać tytuł dosłownie, w bezpośrednim odniesieniu do trzymanej w dłoni książki? Mając na uwadze upodobanie niektórych postaci Witkowskiego do podrzucania innym „żółtej śmierdzącej pianki z wnętrza krzeseł", kanapek z mięsem, co „rośnie w ustach", wyciągniętej z rajtuz „twardej bryłki kupy", to drugie rozwiązanie…

Michał Witkowski: *Fototapeta*. Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 2006, ss. 319 + 5 nlb.

[1] *W powieściach w takich chwilach pisze się, że „moim oczom ukazał się widok następujący"…; Gdyby to pisał Dostojewski, byłoby że…; I pod tą ziemią, w wilgotnych i mrocznych podziemiach Dniepro po raz pierwszy pękła nić mego opowiadania i już nawet nie umiem opisać…; A w tym oknie, w tych ramach był kicz jesienny przemyśleniowy (…) i w ogóle – to było okno młodopolskie, okno teatralno-kiczowate, okno-pułapka na początkującego literata, okno-śmierć literata młodego, okno-konwencja, okno gigantyczna okładka książki Tokarczuk; Są to jednak postaci literackie, zupełnie fikcyjne…* itd.

[2] Czy nie tego pragnął małoletni narrator *Mosiny*: *ksiądz ma na sobie fioletowy ornat, ołtarz cały wygląda jak salon kogoś, kto wyjechał, wszystko jest opatulone w fioletowy materiał, krzyż w chochole fioletowej gazy, ach, jak mi się to podoba, jak mnie kusi, wstań, idź tam, dotknij tej fioletowej opery! (…) Przerwać tę granicę niedotykalności, podejść do ołtarza, przebić granicę!*

Wokół dramatu

GRZEGORZ KONDRASIUK

BEZSENNOŚĆ ESEISTY

W swoim frapującym (i nieco skandalizującym) *Dzienniku podróży z Kantorem* bracia Janiccy, pomiędzy opisami zagranicznych wojaży Teatru Cricot 2, umieścili wzmiankę o rozmowie słynnego zespołu z równie słynnym Janem Kottem. Kott, zapytany o wrażenia ze spektaklu (co w przypadku jednego z najważniejszych polskich krytyków teatralnych XX wieku było rodzajem prośby o ostateczny wyrok), odpowiada: „nie mogłem potem spać". Brzmi to jak ostrożny wykręt, tak jakby krytyk nie chciał „wypalić" w Kantora, który jak wiadomo uważał się za nietykalnego geniusza i nie znosił pod swoim adresem jakichkolwiek negatywnych uwag. Ale chyba nie był to zwykły unik. Tę bezsenność Kotta można postawić obok innych znanych „Kottowskich" anegdot, obok opowiastek o licznych przeinaczeniach i konfabulacjach krytyka (dla błyskotliwości wywodu zdarzyło mu się na przykład opisać, łącznie z cytatami, scenę recenzowanego przedstawienia, której nigdy nie było). Dobre anegdoty mają jednak to do siebie, że pod postacią zwięzłej i żartobliwej historyjki ukrywają głębię, a czasem nawet zdarza im się przyłapać tajemnicę.

W jednym z miniesejów przedrukowanych w *Kadyszu* Kott kontynuuje ten „senny" trop: *Byłem bardzo zmęczony na tej berlińskiej premierze i chyba raz, a może nawet i dwa razy na krótko zasnąłem. Ale ten sen nie był pusty (…). I chyba właśnie w tym krótkim śnie pojąłem jeszcze inną prawdę. Boję się do końca ją wypowiedzieć. Są takie chwile, czasem nawet nie bardzo straszne, kiedy całe życie wraca jak gdyby w jednej kropli snu. To są chwile ciemnej, a może właśnie jasnej świadomości przed końcem. „Nigdy tu już nie powrócę"*. Ten krótki fragment pokazuje Kotta ironistę i mistrza paradoksu w pełnej krasie. Kreuje się on na karykaturalnego, zramolałego staruszka, przysypiającego na widowni, aby zaskoczyć wszystkich przenikliwą diagnozą. Przymyka oko na cały spektakl, tak jakby widział najwyżej jedną, dwie sceny z całego przedstawienia – i wokół nich rozwija fascynującą opowieść, w której toku czytelnik kompletnie gubi się i zatraca. Jest autorem narracji o własnościach zgoła hipnotycznych, bo przecież staje się już nieistotne, że gdzieś po drodze chytrze podmieniony został podmiot całej opowieści – i spoza Kantora wyzierać zaczyna Kott. Swoje najlepsze teksty, zebrane w tomie *Kamienny potok*, autor opatrzył dedykacją, mottem czy też może ostrzeżeniem – „Piszę nie o sobie, piszę sobą". To Kottowe opus magnum narastało razem z kolejnymi wydaniami, aż w końcu przybrało formę osobistego notatnika, ułożonego z małych i większych tekstów. Dziś stanowi wzorzec wrażliwości czytania dwudziestowiecznego teatru, czytania teatru poprzez przynależny mu czas.

W podobny sposób ułożony został i ten, jedyny w swoim rodzaju, album. Tworzą go, jak wskazuje podtytuł, „strony o Tadeuszu Kantorze", strony wyry-

wane właśnie z *Kamiennego potoku* (w przeważającej części), luźne kartki zapisane przy różnych okazjach, ułożone w nową całość. Nikogo nie powinna mylić niewielka objętość książki, gdyż są w niej słowa ciągle obecne w dziejach myśli o sztuce. Kott jawi się nam tu jako mistrz złożeń, poetyki fragmentu. Gra o dużą stawkę, o ucieczkę z zastawianej na teatr pułapki języka. Zdaje sobie doskonale sprawę, że w gładkim, literalnym opisie, w recenzji skupionej na sprawozdaniu, troszczącej się o dokładność, wierność szczegółom umyka walor w teatrze najcenniejszy, „zapach" spektaklu. Tego właśnie „powietrza" nie braknie na tych, jakby wyrwanych, ulatujących na wietrze stronicach.

Tom składa się z ośmiu miniesejów, przedzielonych intermediami w postaci fotografii. *Zdjęcia spektakli mogą być cennym dokumentem, ale wydają mi się zawsze martwe. Postanowiliśmy jako ilustracje (...) dać zachowane fotografie rodzinne i reprodukcje detali przedmiotów z warsztatu Kantora, które były materią jego wizji i surowcem jego teatru* – napisał autor w *Posłowiu* (oddajmy sprawiedliwość Piotrowi Kłoczowskiemu, który jako pomysłodawca tomu, jego edytor i redaktor serii „Biblioteka Mnemosyne" dokonał wyboru ilustracji). Wśród obrazów z rodzinnego Wielopola, starych fotografii i uchwyconych w dużych zbliżeniach rekwizytów Kott snuje opowieść o pamięci, głównym, może nawet jedynym temacie Teatru Śmierci Tadeusza Kantora. Bo pamięć to też niesłychanie ważny temat i dla Jana Kotta: nieprzypadkowo od pewnego momentu *Kamienny potok* otrzymał podtytuł „eseje o teatrze i pamięci". W *Kadyszu* Kantor jawi się jako jeden z nauczycieli Kotta, zaś Kott – jako przenikliwy, wybrany interpretator sztuki Kantora.

Kodą albumu są daty urodzin i śmierci obu partnerów tego dialogu. Kantor był o niecały rok młodszy. Właściwie dopiero pod koniec życia ich drogi spotkały się, a teatr Kantora stał się dla eseisty ze Stony Brook istotnym wyzwaniem. Kolejne dziesięciolecia dwudziestego wieku zatarły bowiem granice artystycznych doktryn i życiowych wyborów, i niegdysiejszy propagator realizmu krytycznego, bojowy marksista „Kuźnicy", mógł spotkać się z niegdysiejszym wiecznym awangardzistą. W *Esencjach* (taki tytuł nosi tu przedruk z *Teatru esencji*, eseju opublikowanego po raz pierwszy w 1983 roku) Kott czyta Kantora właśnie poprzez pokoleniową wspólnotę doświadczeń czy może raczej wspólnotę świadków samego centrum XX-wiecznej tragedii: *„Umarłą klasę" zobaczyłem po raz pierwszy dopiero w teatrze La MaMa w Nowym Jorku. Kiedy ze sceny (...) zabrzmiały na chwilę żydowskie kołysanki, pomyślałem sobie, że ta teatralna sala na East Village jest jednym z bardzo niewielu miejsc na świecie, gdzie wśród widzów znaleźć się mogą dwie, trzy, a może nawet cztery żydowskie osoby, którym tę kołysankę śpiewała kiedyś po żydowsku babka albo matka. Umarli Kantora są w nich dalej żywi.* Za chwilę jednak, w toku subtelnie prowadzonej analizy, to wspólne wschodnioeuropejskie doświadczenie otrzyma rozliczne sankcje uniwersalne, a Kantor porównany będzie z mitycznym Charonem.

Przywołany zostanie także Roland Barthes. To właśnie Kott (który z intelektualnymi nowinkami był zawsze na bieżąco) pierwszy zwrócił uwagę na koincydencję pomiędzy myślą Barthesa i wizjami Kantora. Centralny motyw spektaklu *Wielopole, Wielopole...* jest bowiem dokładną teatralną ilustracją słynnych analiz zdjęcia zmarłej matki Barthesa z *Camera Lucida*. Jeśli pójdziemy dalej wskazanym przez Kotta tropem, to w słowach napisanych przez Barthesa (po polsku można je np. przeczytać w tomie *Światło obrazu*, wydanym w 1995) bez trudu odnajdziemy fragmenty jak gdyby odnoszące się wprost do Kantora: *Fotografia wydaje mi się bliższa Teatru, a to przez szczególny związek, przez Śmierć. Znany jest pierwotny związek teatru i kultu Zmarłych. (...) Otóż ten sam związek odnajduję w Fotografii: pomimo naszych wysiłków, by była „jak żywa" (a ta pasja „ożywiania" nie jest niczym innym, jak tylko mitycznym zaprzeczeniem naszego*

zażenowania wobec śmierci). Fotografia jest jak teatr prymitywny, jak Żywy Obraz – wyobrażeniem nieruchomej uszminkowanej twarzy, pod którą widzimy umarłych. Zarówno u Barthesa, jak i Kantora fotografia jest najdoskonalszą figurą uobecniającą śmierć. Album *Kadysz* w swojej hybrydycznej formie, gdzie dyskursywne fragmenty przenikają się z rodzinnymi fotografiami ze świata zmiecionego pół wieku temu z powierzchni ziemi, jest konsekwentną kontynuacją artystycznej drogi Tadeusza Kantora. Skradanie się do teatru tą nieprostą drogą jest dowodem niewiarygodnej czułości zmysłu krytycznego Kotta, tego „zwierzęcia literackiego", który za nic mając wierność faktom, mieszając porządki, lata, osoby – potrafił dotrzeć do ducha opisywanego dzieła czy zjawiska. Drugą stroną medalu jest konieczność pewnej pobłażliwości i ostrożnego traktowania sądów wypowiadanych ze zwodniczą pewnością siebie.

Słowa uznania należą się gdańskiej oficynie słowo/obraz terytoria, która przypomniała dzieło, nieżyjącego od sześciu już lat, jednego z nielicznych „poetów krytyki" XX wieku. To wznowienie staje się też okazją do porównań. Teatr najnowszy, opatrzony licznymi etykietkami (np. „teatr post-dramatyczny", „brutalistów") nie wypada w tej konkurencji najlepiej. Nie dorobił się tak wrażliwych piór, a już z pewnością nikogo rangi Kotta. Nie żyje już żaden z wielkich krytyków-portrecistów współczesnego polskiego teatru. Łatwo się domyślić, co to może w konsekwencji oznaczać. Po zwyczajowych piętnastu minutach sławy „nowy" teatr umrze, również zwyczajową, śmiercią zapomnienia. Bo, jak wiadomo, teatr pozbawiony swoich „poetów krytyki" cierpi na nieuleczalną sklerozę i to, co wczoraj było ogłoszone arcydziełem, umiera razem z wydaniem porannej gazety, jutro beznamiętnie wyrzuconej do kosza.

Jan Kott: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Wydanie II zmienione. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, ss. 66.

JAROSŁAW CYMERMAN

TRZY TOMY PINTERA

Komitet Noblowski zdążył już nas przyzwyczaić do wyróżniania kontrowersyjnych autorów i zdawać by się mogło, że to nie ranga artystycznych dokonań, a lewicowe poglądy stanowią główne kryterium przyznawania tej wciąż najgłośniejszej i najbardziej prestiżowej literackiej nagrody na świecie. Złośliwi twierdzą, że tak było i w 2005 roku, gdy wyróżniony został Harold Pinter – wybitny dramaturg, ostatnio jednak głośny przede wszystkim dzięki ostremu potępieniu wojny w Iraku. Nawet jeśliby tak było naprawdę, to tym razem sztokholmski komitet nie zasłużył na krytykę, gdyż twórca należy do wielkich klasyków światowego dramatu, a przypomnienie jego literackich i teatralnych dokonań może znacząco wzbogacić naszą wiedzę na temat dziejów dramatu w XX w.

Pinter należy do najważniejszych, obok Becketta, Ionesco, Adamova, Różewicza i Mrożka, twórców zaliczanych do tzw. teatru absurdu, reprezentuje jednocześnie – stosunkowo mało znaną w Polsce – brytyjską wersję tego nurtu. Patrząc zaś z perspektywy czasu na to zjawisko w dramaturgii XX wieku (jego nazwa zresztą dziś wydaje się zbyt ciasna, by pomieścić tak różnorodne i bogate osobowości twórcze), nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wymienione wcześniej nazwiska to najwięksi pisarze dramatyczni minionego wieku w ogóle. A są nimi dlatego, że to właśnie w ich tekstach odnaleźć możemy najważniejsze pytania dotyczące egzystencjalnej sytuacji współczesnego człowieka. Jak słusznie zauważyła bowiem Anna Krajewska: *dramat absurdu jest współczesnym dramatem metafizycznym, mówiącym o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na*

pustej scenie niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza – ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga[1].

Ta niepewność bohaterów Pintera stanowiła wyróżnik jego sztuk już od samego początku kariery dramatopisarskiej. W przeciwieństwie do rówieśników – tzw. młodych gniewnych (tj. John Osborne, Arnold Wesker, John Arden) – piszących zaangażowane sztuki o lewicowym i antykapitalistycznym charakterze, w których piętnowali społeczne nierówności i formułowali recepty mające zapewnić ludzkości szczęście i rozwój, Pinter stawiał swe postaci w sytuacji nieznanego zagrożenia, wrzucone nagle w obcy świat, z którego niewiele rozumieją. Jednocześnie jednak świat ów niepokojąco przypominał ten, w którym żyjemy. W przeciwieństwie na przykład do *Czekając na Godota* Becketta (nazywanego przez Pintera „największym pisarzem naszych czasów"), akcja jego dramatów nie dzieje się w odrealnionej przestrzeni, a w zwykłych pokojach, sypialniach czy kuchniach. W miarę rozwoju wydarzeń jednak miejsca te urastają do modelowych obszarów, w których mogą zostać ujawnione mroczne zakątki ludzkiej psychiki i tajemnica egzystencji. Temu wszystkiemu towarzyszy przekonanie, że nie ma i nie może być jednej i jednoznacznej odpowiedzi na dręczące bohaterów pytania. W nietłumaczonej na język polski sztuce *Karzełki*, będącej sceniczną adaptacją pisanej przez Pintera w latach 50. powieści pod tym samym tytułem, główny bohater, Len, któremu wydaje się, że widzi wokół siebie tajemnicze karzełki, pyta: *Rzecz w tym, kim jesteście? Nie dlaczego, ani jak, nawet nie czym. Czym jesteście, widzę dość jasno. Ale kim jesteście?* (...) *Jesteście sumą wielu lustrzanych odbić. Jak wielu odbić? Czyich odbić? Czy to jest właśnie to, z czego jesteście złożeni? Jakie szumowiny zostawia przypływ? Co się z tymi szumowinami dzieje? Kiedy to się dzieje? Widziałem, co się dzieje.* (...) *Szumowiny są rozbryzgiwane i wsysane. Nie widzę, dokąd to podąża, nie widzę kiedy, co ja w ogóle widzę, co ja widziałem? Co ja widziałem, szumowiny czy istotę rzeczy?*[2] W tym nieco upoetyzowanym bełkocie widać wyraźnie (poza niezwykle częstym w tzw. dramatach absurdu wątkiem lustrzanego odbicia) ów tak charakterystyczny dla sytuacji człowieka współczesnego motyw utraty centrum, absolutnego punktu odniesienia.

Autor *Pokoju* czy *Urodzin Stanleya* jest bowiem przekonany, że istnieje wiele płaszczyzn rzeczywistości, a ideologie, upraszczając to, co nas otacza, fałszują jednocześnie nasz obraz świata. W jednym z wywiadów w 1962 roku mówił: *Strzeżcie się pisarza, który podsuwa wam swoje zaangażowanie do przyjęcia, który nie pozostawia wam żadnych wątpliwości co do swojej wartości, użyteczności, altruizmu, który deklaruje, że ma serce we właściwym miejscu i pilnuje tego, aby widziano je w całej okazałości, pulsujące tam, gdzie powinny pulsować życiem postacie jego sztuk.*[3] I chociaż przemówienie noblowskie Pintera było niemal w całości poświęcone krytyce polityki Stanów Zjednoczonych i sprzymierzonej z nimi Wielkiej Brytanii, to na samym wstępie powtórzył swoje słowa z 1958 roku: *W sztuce nie ma wyrazistej różnicy między tym, co rzeczywiste i nierzeczywiste, między prawdą i fałszem. Nic nie musi być koniecznie prawdziwe albo fałszywe, może być jednym i drugim.* Wydaje się, że pomimo politycznego zaangażowania, widocznego także w późnych sztukach, takich jak np. *Górski język* czy *Przyjęcie*, Pinter-dramaturg nie przekracza granicy agitacji i narzucania odbiorcy jakiejkolwiek ideologii. Jest trochę tak, jakby artysta studził zapędy zbyt radykalnego działacza społecznego, któremu zdarzało się na przykład bronić Miloševicia czy porównywać rządy USA i Wielkiej Brytanii do nazistowskich Niemiec.

[1] A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 26.
[2] H. Pinter: *The Dwarfs*, (w:) *A Slight Ache and Other Plays*. London 1961, s. 111, cyt. za: M. Esslin: *The Theatre of the Absurd. Revised and enlarged edition*, London 1968, s. 290.
[3] „The Sunday Times", 4.03.1962, cyt. za B. Taborski: *Harold Pinter – dramaturg*, (w:) H. Pinter, *Dramaty 1. Komedie zagrożeń*, Sulejówek 2006, s. 10.

W latach 70. w sztukach Pintera na pierwszy plan wysunęło się zagadnienie pamięci – jej zwodniczej siły, zdolnej nie tylko przywołać z przeszłości dawno przeżyte koszmary i obsesje, ale i wprowadzić w błąd. Ta zniekształcona obsesjami kraina cienia, która zdominowała życie bohaterów *Dawnych czasów* czy *Ziemi niczyjej*, zyskała miano Pinterlandii. Oto jak definiuje ją Bolesław Taborski: *To obszar, w którym niczego nie możemy być pewni. To odwrotność idei zawartych w jednej ze sztuk Pirandella: „Tak jest, jak się państwu wydaje". Właśnie to, co nam się wydaje, nie jest tym, co istnieje naprawdę.*[4] Świadomość istnienia takiej Pinterlandii chyba wyklucza pisanie agitek i dążenie do manipulowania odbiorcą.

O ile ów sceptycyzm wobec możności jasnego określenia tego, co jest prawdą, a co fałszem i prób poszukiwania zbyt łatwych rozwiązań odróżniał Pintera od „młodych gniewnych" brytyjskiej dramaturgii lat 50. i 60. i zbliżał go do tzw. teatru absurdu Becketta czy Ionesco, to trudno jednak całe jego dzieło opatrzyć wyłącznie tą etykietą. Autor *Urodzin Stanleya* bardzo mocno bowiem tkwi w angielskiej tradycji teatralnej. Jego wczesne sztuki nazywane są „comedy of menace" (komedia zagrożenia) na wzór „comedy of manners", czyli klasycznej salonowej komedii angielskiej z czasów Restauracji. I być może nie jest do końca tak, jak przypuszcza Bolesław Taborski, że nazwa ta powstała wyłącznie *na zasadzie antytezy znaczeniowej przy podobieństwie brzmieniowym*. John L. Styan nazywa wszak Pintera najlepszym angielskim komediopisarzem od czasu Shawa, chwaląc zwłaszcza zręczne posługiwanie się postaciami i dialogiem. Salonowe rozmowy będące grą dla samej gry, nie niosące żadnych konkretnych znaczeń, często nawet nie służące wzajemnemu komunikowaniu się, mogą pełnić podobną funkcję do tej, jaką pełnią rwane, obfitujące w dziwaczne tautologie, powtórzenia, a także potoczne wyrażenia dialogi bohaterów Pintera, a którą to funkcję w następujący sposób przybliżał w cytowanym już wywiadzie dla „The Sunday Times": *Są dwa rodzaje milczenia. Jedno, gdy nie mówi się ani jednego słowa. Drugie, gdy używa się potoku słów. Mówią one o języku zamkniętym pod nim, ciągle do niego nawiązują. To, co słyszymy, jest wskaźnikiem tego, czego nie słyszymy. Mowa jest niezbędnym unikiem, gwałtowną, sprytną, zdesperowaną lub drwiącą zasłoną dymną, która utrzymuje ów drugi język pod kontrolą. Kiedy zapada prawdziwe milczenie, echo wciąż jest z nami, ale jesteśmy bliżej nagości. Jednym ze sposobów postrzegania języka jest uważanie go za stały wybieg, mający na celu ukrycie nagości*[5]. Również ukazywanie w sztukach pisanych w latach 60. i na początku lat 70. (np. *Powrót do domu*, *Dawne czasy*, *Zdrada*) niezwykle zawikłanych relacji rodzinnych, małżeńskich, częste korzystanie ze schematów trójkątów erotycznych może wskazywać na podejmowanie przez Pintera ironicznego dialogu z tradycją angielskiej „comedy of manners". Także jedną z ostatnich jego sztuk, *Rocznicę* (1999), można w pewnym przybliżeniu określić jako komedię satyryczną.

Do tej pory sztuki Harolda Pintera drukowane były po polsku wyłącznie w czasopismach, najczęściej na łamach „Dialogu", gdzie, dzięki redaktorowi naczelnemu pisma i jednocześnie pierwszemu ich tłumaczowi – Adamowi Tarnowi, ukazywały się już od 1960 roku. Pierwszej książkowej publikacji podjęła się (co warte podkreślenia – jeszcze przed ogłoszeniem noblowskiego werdyktu) prowadzona przez Elżbietę Manthey w Sulejówku Agencja Dramatu i Teatru „ADiT", a patronat nad edycją objęło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W ramach trzytomowego wydania ujęto 27 spośród 31 napisanych przez Pintera dramatów, podzielonych chronologicznie i jednocześnie tematycznie. Tom pierwszy zawiera sztuki z końca lat 50. i nosi tytuł *Komedie zagrożeń*, drugi, obejmujący dramaty z lat 60. i 70., zatytułowany jest *Uwikłania rodzinne*,

[4] B. Taborski: *Harold Pinter – dramaturg*, op. cit., s. 31.
[5] „The Sunday Times", 4.03.1962, cyt. za: ibid., s. 8-9.

podczas gdy na ostatni – *W imię praw człowieka* – składają się (poza *Ziemią niczyją* z 1974 roku) teksty powstałe w latach 1980-2000. Jest to zatem, niezwykle rzadka w ostatnim czasie w Polsce, niemal pełna prezentacja dorobku jednego z czołowych przedstawicieli współczesnej dramaturgii, która być może przyczyni się do ożywienia zainteresowania polskiego teatru twórczością autora *Urodzin Stanleya*.

O ile bowiem w latach 60. i 70. minionego wieku sztuki Pintera stosunkowo szybko i często trafiały na nasze sceny, to w latach 80. i 90. ich teatralna recepcja ograniczyła się głównie do nielicznych realizacji wczesnych sztuk, choć politycznie zaangażowane późne dramaty były wystawiane przez krakowskie teatry studenckie (np. w 1988 roku działający przy Uniwersytecie Jagiellońskim Teatr 38 przygotował *Wariacje Pinterowskie*, oparte na jednoaktówkach przyszłego noblisty – *Górski język*, *Dworzec Victoria* i *Jednego na drogę*). Oczywisty wzrost zainteresowania sztukami Pintera nastąpił w ostatnich dwu sezonach, choć nie przyniósł póki co wybitnych realizacji. Publikacja niemal wszystkich dramatów brytyjskiego autora pozwala jednak żywić nadzieję, że będzie on odtąd znacznie częściej gościł na polskich scenach i zajmie należne mu miejsce także w refleksji teatrologów i historyków literatury, gdyż niestety na razie, poza nielicznymi szkicami m.in. Bolesława Taborskiego, Grzegorza Sinki czy Marty Piwińskiej (w większości z lat 60.), pisało się u nas o tym brytyjskim dramaturgu niewiele. Beckett czy Ionesco zostali już dość dawno nie tylko przełożeni, ale i przyswojeni polskiemu czytelnikowi i widzowi, a Pinter ciągle w naszym kraju stawiany jest gdzieś w drugim szeregu tzw. absurdystów. Trzy tomy jego dramaturgicznego dorobku przetłumaczone na język polski powinny pomóc tę sytuację zmienić.

Harold Pinter: *Dramaty 1. Komedie zagrożeń*. Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Sulejówek 2006, ss. 452. Tegoż: *Dramaty 2. Uwikłania rodzinne*. Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Sulejówek 2006, ss. 446. Tegoż: *Dramaty 3. W imię praw człowieka*. Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Sulejówek 2006, ss. 304.

GRZEGORZ KONDRASIUK

NA ZACHODZIE CIEMNY LAS

Mało kto może pamięta, że u początków swojej artystycznej drogi Andrzej Stasiuk pisał wiersze. Pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych to również czas krótkich, esencjonalnych próz, które później weszły do debiutanckiego zbioru opowiadań *Mury Hebronu*. Taki był początek dynamicznej kariery pisarza. Mniejsza może o kolejne tytuły, którymi Stasiuk znaczył bezwzględny podbój literackiego Parnasu. Mniejsza o gatunki, które ubierał w swój surowy, a jednocześnie niesłychanie fantazyjny styl. Najciekawsza wydaje się sama specyfika artystycznej działalności firmy pod nazwą Andrzej Stasiuk, ze zdumiewającą regularnością wypuszczającej kolejne dzieła, zawsze wyposażone w niepodrabialną sygnaturę. Niezależnie bowiem od kolejnych doświadczeń z formami literackimi, od proporcji fabularności i autobiografizmu – teksty Stasiuka nieodmiennie trzymają się własnej, iście szamańskiej, charakterystycznej formuły. Na jego fenomen można zatem popatrzeć jako na przypadek pisarza szukającego wyzwań i żądnego ciągle nowych wrażeń. Dlatego logiczne wydaje się jego wejście na terytorium dramaturgii, znaczone takimi tytułami jak wydane w 1998 roku *Dwie sztuki (telewizyjne) o śmierci* czy drukowane w 2000 roku w „Dialogu" *Muchy*. Nie były to jednak utwory najbardziej w jego dorobku znaczące, większe zainteresowanie czytelników i uznanie środowiska wzbudziły dokonania prozatorskie i eseistyczne.

Sytuacja zmieniła się diametralnie wraz z kolejnym powrotem Stasiuka do dramaturgicznej aktywności. Powrót ów zawdzięczamy ciekawej inicjatywie Anny Batory – dyrektorki Düsseldorfer Schauspielhaus, Polki z austriackim obywatelstwem, za sprawą której w 2004 roku powstał projekt *Nowa Europa. Czekanie na barbarzyńców*. U autorów z Europy Wschodniej (Andrzej Stasiuk, Jurij Andruchowycz, Jachym Topól) Düsseldorfer Schauspielhaus zamówił wtedy sztuki teatralne. W ten sposób doszło do powstania *Nocy, czyli słowiańsko-germańskiej tragifarsy medycznej*. Okazało się, że fascynacja, ba! – obsesja Stasiuka na punkcie granic, kontrastów, poszukiwania sfer przenikania się narodów, kultur i tradycji znalazła swoje kolejne ujście właśnie w formie dramatu. Eksperyment okazał się udany – pisarz może zaliczyć *Noc...* do swoich sukcesów. Sztuka doczekała się teatralnej realizacji w koprodukcji Düsseldorfer i krakowskiego Teatru Starego. Zarówno dramat, jak i spektakl miały wiele pozytywnych recenzji.

W *Ciemnym lesie*, kolejnej wariacji na temat stereotypów narodowych, Stasiuk podjął zainicjowany w *Nocy...* wątek. Najwidoczniej uznał, że nie wyczerpał jeszcze tego tematu i że warto (w teatrze) wypowiedzieć do końca swoje poglądy. W obu utworach autor – piewca doświadczenia Mitteleuropy, jej fundamentalnej psychologicznej i kulturowej odrębności – konstruuje sytuacje uwypuklające zderzenie postkomunizmu z dojrzałym kapitalizmem. Ich istotą jest antagonizm Wschodu i Zachodu. Dramat, jako rodzaj literacki żywiący się konfliktem, najbardziej sprzyja temu tematowi i *Ciemny las* jest z pewnością aż nadto wyraźnym głosem w debacie o nową jakość Europy. Jednak wyrazistość ta okupiona została sporymi kosztami. Z pisarskiego świata Stasiuka, świata mistrzowskiej obserwacji szczegółu, nadzwyczajnego zmysłu w opisywaniu nieistnienia, materialnej i mentalnej postsowieckiej pustki, w dramacie ostała się tylko jedna właściwość – ostrość stawiania spraw.

Fabuła jest najprostsza z możliwych, ograniczona do minimum, to raczej anegdota i ilustrujące ją typy. Oto w połowie XXI wieku cień Żelaznej Kurtyny nie tylko nie zniknął, ale stał się bardziej widoczny. Stary, zimnowojenny podział na syty Zachód i wiecznie głodny Wschód pogłębia się. Trwa w najlepsze emigracja zarobkowa – już nie autobusami, ale samolotami wyrobnicy docierają do miejsc, gdzie pracują fizycznie za najniższe stawki. Nie ma w *Ciemnym lesie* żadnych psychologicznych niuansów, wielowymiarowości postaci. Zamiast tego jest założenie, że najwięcej o wzajemnym postrzeganiu się ludzi powiedzieć nam mogą ich karykatury. Stąd biorą się w dramacie najskrajniej przerysowane postaci robociarzy ze Wschodu i ich zamożnych pracodawców z Zachodu.

Gdzieś na Zachodzie, w Ciemnym Lesie pracują Stary, Łysy i Młody – dozorowani i podglądani za pomocą najnowocześniejszej elektroniki przez Ojca, szefa firmy. Ludzie Zachodu są zdegenerowani, dzięki przeszczepom chińskich organów żyją po sto i sto pięćdziesiąt lat. Syn, spadkobierca firmy, nigdy nie pracował i nadmiar wolnego czasu zużywa aplikując sobie syntetyczne, nieszkodliwe narkotyki. Dekadenckie społeczeństwo czeka śmierć z przesytu. Jedyny ratunek w dopływie świeżej krwi… I tak właśnie się stanie, Zachód otrzyma jej zastrzyk – Syn ulegnie zgubnej fascynacji pielęgniarką, żoną jednego z robotników. Do przywilejów konsumpcyjnego społeczeństwa zostaną dopuszczeni pariasi ze Wschodu. Zagłębie robociarskie przesunie się dalej, na Syberię i do Chin.

Robotnicy na polecenie szefa muszą nosić doklejane wąsy, nakładane do pracy i zdejmowane w rozmowach. Jest to właściwie jedyny dowcip autora w tej niezbyt śmiesznej, mrocznej sztuce. O ile bowiem w *Nocy...* Stasiuk posłużył się groteską łagodną, z wielkim komicznym potencjałem, to w *Ciemnym Lesie* dociera w zupełnie inne rejony. Również tezy stawiane w każdym z utworów są diametralnie różne. Nie jest to już żartobliwe obnażenie wzajemnych krzywdzących uogólnień, ale ostrzeżenie przed nowym totalitaryzmem, mitycznym tota-

litaryzmem pieniądza, globalnym zniewoleniem sytych społeczeństw. Stasiuk mówi o tym wprost, nie zadając sobie nawet trudu ukrywania swojego głosu i konstruowania postaci. Europie zagraża widmo totalnej uniformizacji, która wyrówna różnice i unieważni stereotypy:

– *Nie będzie inaczej. Wyjeżdżać i wyjeżdżać. I wyjeżdżać, i nigdy się to nie skończy. Dopóki oni nie wymrą i nie przestaną nas potrzebować.*

– *A co będzie wtedy?* (...)

– *My przyjdziemy na ich miejsce*. (...)

– *A kto będzie pracował?*

– *Jak to kto? Wschód, Wschód będzie zapierdalał!* (...) *Wschód jest bez dna*, (...) *Wschód nie ma końca.*

rozmawiają bohaterowie sztuki, obdarzeni przez autora mocą wypowiadania prawd ogólnych.

Pozostaje wątpliwość, czy *Ciemny las* jest ostrzeżeniem sugestywnym. Czy korzystanie z zasobu wyeksploatowanych, powszechnych skojarzeń nie czyni tej sztuki „utworem z tezą", tezą oczywistą i przewidywalną. Okazuje się, że stereotyp jest bronią obosieczną, dostarcza grotesce nieprzebranych pokładów humoru i ironii, ale jednocześnie – posługiwanie się oczywistościami wydaje się unieważniać istotne obserwacje i diagnozy.

Andrzej Stasiuk: *Ciemny las*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, ss. 112.

Nagroda im. Zbigniewa Dominiaka
przyznawana przez „Tygiel Kultury" w Łodzi
pod honorowym patronatem
Ministra Spraw Zagranicznych

W czwartej edycji Nagrody laureatem został
VÁCLAV BURIAN
za wybitne osiągnięcia w dziedzinie
przekładów poezji polskiej na język czeski.

W uzasadnieniu Kapituła podkreśla, że zasługi Laureata dla promocji polskiej kultury na obszarze języka czeskiego nie ograniczają się do działalności translatorskiej. Václav Burian jest inicjatorem i organizatorem wielu spotkań intelektualistów polskich w Czechach.

Nagroda w wysokości 10 000 zł, ufundowana przez Panią Notariusz Małgorzatę Badowską.

plastyka

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

Czy warto oglądać obrazy Mariusza Drzewińskiego?

Gdy usiadłem przy biurku i włączyłem komputer, aby napisać niniejszy tekst, uświadomiłem sobie, że znam Mariusza Drzewińskiego od bardzo dawna, prawdopodobnie od co najmniej trzydziestu lat. Ze względu na moje kontakty z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych, gdzie z powodzeniem od lat prezesuje ojciec Mariusza, Kazimierz Drzewiński, miałem okazję spotykać jego syna jeszcze jako nastolatka w różnych sytuacjach. W latach siedemdziesiątych najczęściej na prelekcjach z historii sztuki nowoczesnej, które wygłaszałem dla członków towarzystwa, zaś w ostatnich latach przy okazji kolejnych wernisaży w różnych galeriach koziego grodu. Ale choć rozmawialiśmy wiele razy, nigdy nie udało się nam podyskutować o jego malarstwie, o tym, co go interesuje; zawsze kwestie artystyczne pozostawały gdzieś z boku, jakby w cieniu bieżących spraw. Mariusz z wrodzoną skromnością nie potrafił (nie chciał) zainteresować mnie tym, co stanowi pasję jego życia, a przecież maluje już od dwudziestu pięciu lat. Czy to dużo, czy mało? W dziejach malarstwa z pewnością niewiele, ale w życiu samego artysty jak i oceniającego jego dokonania recenzenta bardzo dużo.

Mariusz Drzewiński urodził się w Lublinie (rocznik 1959), z Lublinem także jest związana cała jego dotychczasowa kariera artystyczna. Tutaj ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych, a następnie Instytut Wychowania Artystycznego UMCS (studia w latach 1979-1983). Od początku miał szczęście do pedagogów. Przede wszystkim w liceum uczył go Maciej Bijas, postać wręcz kultowa w środowisku lubelskim. Ten wychowawca wielu pokoleń artystów, dydaktyk z krwi i kości, jak rzadko który ze współczesnych mu pedagogów potrafił wydobyć ze swoich uczniów to co w nich najlepsze i najciekawsze. Nigdy nie narzucał im swojej wizji sztuki, robił natomiast wszystko, aby nauczyli się myśleć samodzielnie i także indywidualnie dochodzili do rozwiązań formalnych odpowiadających ich osobowościom, temperamentom i naturalnym predyspozycjom. Podobnie było z Mariuszem Drzewińskim, dla którego niekwestionowanymi autorytetami malarskimi w latach siedemdziesiątych byli artyści tej miary co Piotr Potworowski i Artur Nacht-Samborski, uczniowie – jak by nie było – urodzonego w Lublinie ojca polskiego impresjonizmu i wszechobecnego w dekadzie lat trzydziestych XX wieku, a także w pierwszych latach po 1945 roku koloryzmu – Józefa Pankiewicza. Długie i ciekawe rozmowy z profesorem Bijasem, jego wielce inspirujące korekty, interesujące uwagi na temat dzie-

Mariusz Drzewiński: bez tytułu, olej na płótnie, 50 x 60 cm, 2003

jów polskiej i europejskiej sztuki, a także – czy też może przede wszystkim – zaszczepiony, wyniesiony z domu rodzinnego nawyk, wewnętrzna potrzeba, chodzenia na wernisaże, oglądania obrazów innych artystów doprowadziły do tego, że Mariusz Drzewiński bywał na każdym pokazie w lokalnych galeriach, znał na pamięć wszystkie obrazy wiszące w Muzeum Lubelskim na zamku (gdzie mógł godzinami kontemplować płótna Tadeusza Kantora, Jerzego Tchórzowskiego, Witkacego, Teresy Pągowskiej, Jana Lenicy, Tadeusza Brzozowskiego i innych wybitnych twórców XX wieku), a także z radością jeździł na wystawy o randze ogólnopolskiej i międzynarodowej organizowane w najważniejszych ośrodkach życia artystycznego w Polsce.

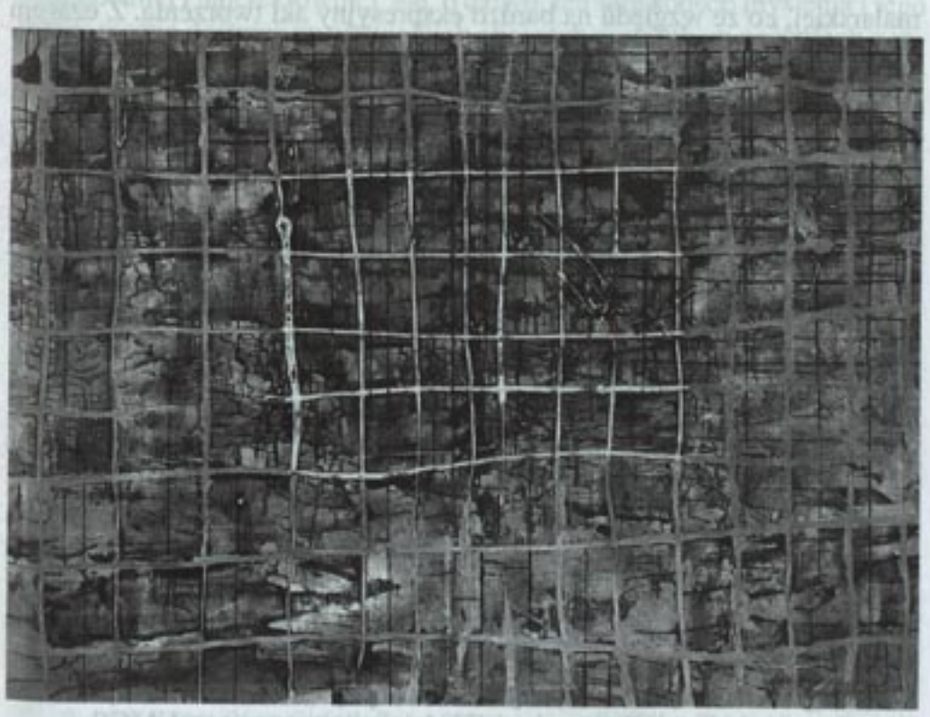
Nic więc dziwnego, że po maturze Drzewiński był niemal skazany na robienie kariery artystycznej. Rozpoczął studia w najbliższym mu mentalnie Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS, gdzie prym wiedli malarze, w co trudno uwierzyć dzisiaj, gdy miejscowe środowisko plastyczne zdominowali od lat wyjątkowo aktywni graficy. Wówczas jednak mieli swoje pracownie malarskie twórcy tej miary co Ryszard Lis, Jan Popek, Marian Stelmasik oraz Mieczysław Herman. Właśnie u tego ostatniego zrobił dyplom Mariusz Drzewiński. I chociaż został jego uczniem trochę przez przypadek, to jednak nigdy nie żałował tej decyzji, bo profesor dał mu tak potrzebną swobodę działania, popierał jego niespotykaną pracowitość i zapewniał poczucie bezpieczeństwa. Gdy nieprzeparta chęć tworzenia, nieustającej walki z oporną materią malarską i płaszczyzną płótna nie pozwalała mu opuszczać uczelnianej pracowni, spędzał w niej sam jeden długie godziny w trudnym okresie stanu wojennego (po uzyskaniu specjalnego zezwolenia władz), dzień po dniu, zapominając o problemach otaczającego go świata.

Autentyczna pasja twórcza pozostała w Mariuszu Drzewińskim do dzisiejszego dnia, gdy jest już artystą dojrzałym, choć – jak sądzę – ciągle jeszcze poszukującym. Kontakt z profesorami Mieczysławem Hermanem i Marianem Stelmasikiem, twórcami, dla których problem formy stojącej na pograniczu ograniczonego do najprostszych skojarzeń świata realnego

i abstrakcji (zarówno tej zgeometryzowanej, jak i lirycznej) był podporządkowany dyktatowi intensywnego koloru, pozostawił trwały ślad w osobowości naszego artysty. Ale o ile obaj profesorowie, podobnie jak zresztą pozostali nauczyciele malarstwa w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS, malowali z reguły na starannie przygotowanych płótnach naciągniętych na blejtramy, jak przystało na prawdziwych akademików, to dla Mariusza Drzewińskiego, artysty o duszy romantycznego i rogatego buntownika, nie ma to – jak się wydaje – większego znaczenia. Potrzeba jak najszybszego wykrzyczenia z siebie ogromnych emocji powoduje, że proces malowania stał się dla niego najważniejszym aktem twórczym, chwilą wewnętrznego spełnienia. Właściwie od pierwszych prób kładzenia farby na płótnie malował szybko, żeby nie powiedzieć bardzo szybko, podobnie zresztą czyni obecnie, choć proces powstawania kolejnych obrazów jest już bardziej refleksyjny i wyciszony.

W każdym razie Mariusz Drzewiński potrafi malować na wszystkim, co ma akurat pod ręką. I raz będzie to zwykły kafel do pieca, a właściwie cała seria kafli leżących w kącie jego pracowni, innym razem kawałek nadpalonej, spróchniałej deski wyciągniętej ze starego rozebranego domu, błyszczące czy pokryte rdzą arkusze blachy, albo nawet fragmenty zniszczonych sprzętów pozornie nie mających nic wspólnego z malarstwem (np. futerał od nieistniejącego akordeonu, jako struktura do powstania fakturowego obrazu przestrzennego).

Skłonność do malowania na bardzo różnorodnych podobraziach idzie w parze z potrzebą eksperymentowania ze złożoną materią malarską, która staje się coraz bardziej realna i konkretna. Stąd nie tylko chęć mieszania farb z piaskiem w celu osiągnięcia oczekiwanej gruzłowatości i chropawości, ale także kładzenia ich na płaszczyźnie obrazu w sposób strukturalny, zarówno przy pomocy pędzla jak i ulubionej przez artystę szpachli, twardego metalowego narzędzia pozostawiającego charakterystyczny ślad. Jednym słowem obrazy Mariusza Drzewińskiego, mimo że generalnie są przecież w dalszym ciągu tylko dwuwymiarowe, sprawiają wrażenie żywych form przestrzennych, w których świadomy gest artysty zmierzający do budowania rzeczywistości nieprzedstawiającej, wypreparowanej z wszelkich



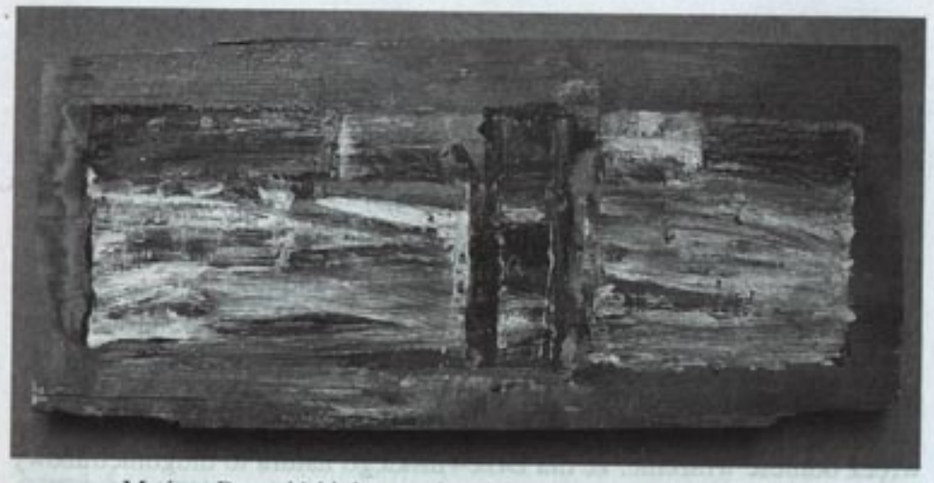
Mariusz Drzewiński: *Obraz dla Paula Klee*, olej na płótnie, 97 x 130 cm, 2003

Mariusz Drzewiński: bez tytułu, olej na płótnie, 110 x 160 cm, 1999

akcentów literackich (jakiejkolwiek bądź anegdoty), pozbawionej odniesień do świata realnego, mimo wszystko łączy się w jedną spójną całość z elementami zaczerpniętymi z obserwacji bliskiej twórcy natury.

Mariusz Drzewiński nigdy nie krył swych artystycznych korzeni (fascynacji), które pozwoliły mu budować własną – bardzo osobistą – wizję malarstwa współczesnego. Po początkowym zauroczeniu polskimi kolorystami (swoista „słabość" do Artura Nachta-Samborskiego i Piotra Potworowskiego pozostała w nim, jak się wydaje, do dzisiaj), na początku lat osiemdziesiątych był zafascynowany abstrakcją ekspresjonistyczną, zwłaszcza taszyzmem i action painting. Robiła na nim wrażenie twórczość Jacksona Pollocka, Jaspera Johnsa, Willema de Kooninga, Jeana Roipella czy Franza Kline'a, ale nie tyle z powodu ich estetyki wynikającej z formy malarskiej, co ze względu na bardzo ekspresyjny akt tworzenia. Z czasem przyszło zauroczenie abstrakcją liryczną, twórczością Georga Mathieu, Wolsa czy Antonia Tapiesa. Na nowo odkrył podziwianych przed laty Tadeusza Brzozowskiego i Tadeusza Kantora z okresu informelu i taszyzmu, a także malarstwo Jerzego Krawczyka, którego obrazy zobaczył w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi.

W przygotowanym w 2003 roku autoreferacie *Moja droga do samodzielności*, Mariusz Drzewiński napisał: *Abstrakcja, która w okresie studiów była dla mnie synonimem awangardy, nowoczesności i buntu, stała się po latach jednym z języków opisywania świata i otaczającej nas rzeczywistości. W porównaniu do malarstwa przedstawiającego daje artyście większe możliwości kreacyjne, nie mami iluzją i techniczną sprawnością. Zmusza do stworzenia własnego warsztatu i języka wypowiedzi. W moim przekonaniu u podstawy sztuki abstrakcyjnej jest przekraczanie zaistniałych schematów pojmowania wszechświata. I w takim rozumieniu abstrakcja bliższa jest filozofii, metafizyce, a nawet w pewnym sensie kulturze Wschodu niż naukom ścisłym, gdzie wszystko można zważyć, zmierzyć i udowodnić.* Nie sposób nie zgodzić się z poglądami artysty, wyrażonymi jasno i jednoznacznie. Zresztą umiejętność formułowania własnych sądów i przekazywania ich w sposób przystępny, zrozumiały dla słuchaczy, jest cechą Mariusza Drzewińskiego również jako cenionego i lubianego przez studentów wykładowcy w Instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Artystycznym UMCS.



Mariusz Drzewiński: bez tytułu, olej na desce, 30 x 60 cm, 2000

Powróćmy jednak do jego malarstwa, zarówno tego sprzed lat kilku, kilkunastu, a może nawet kilkudziesięciu (wszak jest obecny na krajowym rynku sztuki od indywidualnego debiutu wystawienniczego w jeleniogórskim BWA w 1982 roku, a więc gdy formalnie był jeszcze studentem), które im jest dojrzalsze, bardziej wysmakowane, tym wzbudza – jak się wydaje – większe emocje. Zarówno krytycy jak i widzowie sal wystawowych patrzą na obrazy Mariusza Drzewińskiego, zwłaszcza na te powstałe w ostatniej dekadzie, z nieukrywaną ciekawością i radością. Ciekawością, ponieważ kolejne wernisaże dostarczają nowych odczuć estetycznych w kontakcie z jego dziełami, oraz radością, gdyż mimo dojrzałego warsztatu artysta nie zastyga w rutynie, rozwija się i ciągle jeszcze ma nam coś nowego i ciekawego do powiedzenia. Malarstwo Drzewińskiego fascynuje połączeniem bardzo osobistej kaligrafii (gdzieś z pogranicza sztuki europejskiej i Dalekiego Wschodu) z wyważoną kolorystyką podaną w sposób ekspresyjny i absolutnie wrażeniowy na płaszczyźnie obrazu. Rzecz charakterystyczna, artysta generalnie woli co prawda malować duże kompozycje, w ramach których gest ręki i prowadzonej przez nią szpachli czy pędzla wypowiada się najpełniej i najefektowniej, ale, o dziwo, ten sam sposób myślenia i jego efekty można dostrzec na niewielkich obrazach powstałych na kaflach z rozebranego pieca. Płaszczyzna (duża czy mała) do rozstrzygnięcia po malarsku nie jest więc problemem (zarówno technicznym jak i formalnym) dla naszego artysty, on czuje każdy kawałek materii, wie co z nią zrobić, aby efekt finalny – którego przecież nie jest w stanie przewidzieć do końca – spełniał jego oczekiwania.

Mariusz Drzewiński, gdy tylko może, chętnie przytacza słowa Pabla Picassa na temat malarstwa, wypowiedziane w trakcie wywiadu w 1933 roku. *Wszyscy zrozumieć chcą malarstwo* – mówił genialny Katalończyk – *Czemu nie próbują zrozumieć śpiewu ptaków? Dlaczego kocha się noc, kwiat, wszystko, co nas otacza, nie usiłując tego zrozumieć? Tymczasem malarstwo chcą ludzie rozumieć. Niechże przede wszystkim to zrozumieją, że artysta działa z konieczności, że i on jest mikroskopijną cząstką świata, której nie trzeba przypisywać więcej znaczenia niż tylu przejawom natury, które nas zachwycają, ale których sobie nie tłumaczymy. Ci, co dążą do wytłumaczenia obrazów, zwykle schodzą na manowce*[1]. Z pewnością Mariusz Drzewiński zgadza się z Picassem, że artysta działa z konieczności, napędzany siłą wewnętrznego imperatywu, stanowiącego o sensie jego życia. Zgadza się również z kolejną tezą współtwórcy kubizmu, że zbyt głębokie, zbyt

[1] Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybrały i opracowały Elżbieta Grabska i Hanna Morawska. Warszawa 1969, s.105.

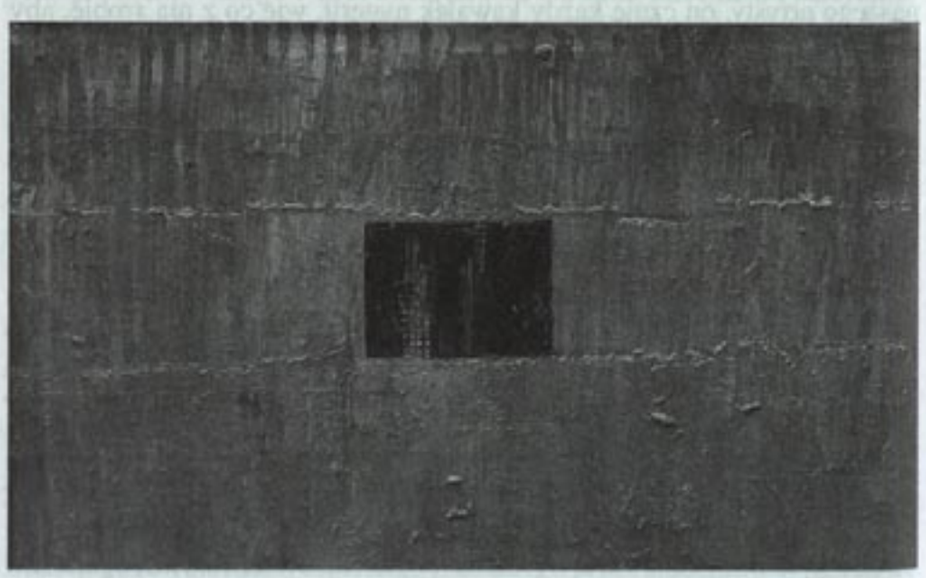
wnikliwe „tłumaczenie" obrazów może doprowadzić niejednego krytyka na manowce.

Zatem, nie wychodząc poza naskórek, zewnętrzną warstwę malarską obrazów Mariusza Drzewińskiego, spróbujmy dostrzec ich autentyczne piękno. Gdy ogląda się kompozycje artysty w większej ilości, wypełniające bez reszty ciasne wnętrze pracowni w przyziemiu rodzinnego domu, można odnieść wrażenie, że chociaż bliska jest mu abstrakcja liryczna i malarstwo typu informel, to jednak u źródeł tego typu malarstwa leży przede wszystkim kontakt z naturą. Jednak naturą szczególną, w której nie ma śladu po obejrzanych pejzażach (z ich bogactwem formy i koloru), lecz sprowadzoną (ograniczoną) z reguły do kawałka rozłupanego drewna, płyty pilśni czy fragmentu zużytego parkietu, gdzie struktura słojów z ich twardością i charakterystyczną gamą barwną narzucają określoną wizję plastyczną. Można wręcz odnieść wrażenie, że dla Drzewińskiego natura to długometrażowy film paradokumentalny, którego poszczególne klatki zawierają zapis prostych i skromnych struktur pozwalających zidentyfikować (przede wszystkim wzrokowo, ale również haptycznie) sypki piasek, ubitą ziemię, skoszoną i świeżą trawę, taflę wody, a także korę drzew czy spalone ramy okna w starej leśniczówce.

Mariusz Drzewiński to baczny obserwator tego wszystkiego, co dzieje się w naturze, a zarazem pasjonat i komentator jej bogatych i różnorodnych struktur, które towarzyszą nam zarówno w czasie jesiennych szarug, śnieżnych zim, buchającej feerią barw wiosny jak i w pełni letniego poranka. Ale lubelski twórca patrząc i rejestrując w pamięci wszystko to, co się dookoła niego dzieje, odrzuca wszelką literacką anegdotę, sprowadzając zaobserwowany świat do pozornie nic nie przedstawiających form i barw, kładąc nacisk na zróżnicowane powierzchnie, mające najczęściej swój rodowód w organicznej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. W efekcie możemy mówić o malarstwie Mariusza Drzewińskiego jako o czymś w rodzaju autobiograficznego komentarza artysty do zastanej (i zaobserwowanej) rzeczywistości. I chyba w tym tkwi siła i oryginalność jego licznych kompozycji.

Czy zatem warto oglądać obrazy Mariusza Drzewińskiego? Na pewno tak, ponieważ kontakt z nimi wewnętrznie wzbogaca i uczy patrzeć na naturę, w której przyszło nam istnieć.

Lechosław Lameński



Mariusz Drzewiński: bez tytułu, olej na płótnie, 60 x 80 cm, 2000

Wszystko, co jest formą, może podlegać deformacji

ROZMOWA ZE ZDZISŁAWEM BEKSIŃSKIM*

CZĘŚĆ V. Obraz maluje się po to, aby mieć frajdę przy tej robocie...

Monika Skarżyńska: *W kilku wypowiedziach zamieszczonych na łamach prasy potwierdził Pan związek swojej sztuki z awangardą. Był to okres, w którym zajmował się Pan m.in. rzeźbą. Jak patrzy Pan na to dzisiaj?*

Zdzisław Beksiński: Mój dzisiejszy punkt widzenia jest o tyle inny, że bynajmniej nie będąc przeciwnikiem sztuki skrajnie niekonwencjonalnej, nie jestem także jej zwolennikiem. Oznacza to, że nie w ten sposób klasyfikuję jakość sztuki. Klasyfikuję ją w zależności od tego, czy mnie porusza, czy nie. Może mnie poruszać coś, co jest skądinąd eklektyczne, jak również może mnie poruszać coś, co jest skrajnie awangardowe, żeby użyć tej nazwy. Tego się nie da jasno sklasyfikować, ale ja nie jestem krytykiem, więc nie odczuwam takiej potrzeby. Po prostu dzieła dzielą się na te, które mnie poruszają, i na te, które mi są obojętne.

M.S.: *W którym momencie pańskiej twórczości nastąpiło odejście od awangardy? Czy w momencie pozostawienia rzeźby na rzecz rysunku?*

Z.B.: Nie potrafiłbym postawić jasnej cezury czasowej. Po prostu w pewnym okresie życia człowiek powtarza to, co słyszy od innych. No nie wypadało nie być awangardowym, gdy się nie miało jeszcze trzydziestu lat.

M.S.: *Rysunku już Pan chyba jednak tak nie traktował?*

Z.B.: Jeśli idzie o rysunki, to w ogóle zaczęły się one od takich, które miały podteksty erotyczne. Zresztą niektóre były wystawione na „Ars Erotica". Oczywiście nie sądzę, że najsensowniejsze zostały wybrane do tej wystawy. To wzięło się z zupełnie innych powodów. Przy oglądaniu gdzieś jakiegoś albumu rysunków maniaków seksualnych nagle pomyślałem sobie, że to jest wprawdzie źle rysowane, ale jest tu władowany niesłychany ładunek emocji. Pomyślałem, że może i ja czegoś takiego sobie spróbuję. To był krótki okres, gdzieś w latach sześćdziesiątych, ale nie wiem, czy bym się zastanawiał, czy to jest awangardowe czy nie. I w ogóle ten cały proces myślenia nie wchodził wtedy w grę.

M.S.: *Czy rysunki owych maniaków były bezpośrednią inspiracją do powstania pańskich rysunków?*

Z.B.: Może nie tyle bezpośrednią inspiracją, co jakby zachętą, że w podejściu czysto naiwnym do tzw. dzieła sztuki (a tamto było podejście czysto naiwne – bo jak to inaczej wytłumaczyć) jest ładunek autentyzmu, którego nie było na wystawach, które, powiedzmy, przedstawiały trzydzieści obrazów o rozmaitym nasyceniu szarości. Wie Pani, to był taki typowy sposób myślenia: trzydzieści szarości o rozmaitym nasyceniu i teraz stawali ludzie przed jedną szarością, przed drugą i wydawało im się, że tam się coś dzieje, a tam się...

* Poprzednie części rozmowy zamieściliśmy w numerach 4/2006 i 1/2007.

M.S.: *Skoro rysunek był inspirowany tak konkretnym bodźcem, to czy z malarstwem rzecz miała się podobnie?*

Z.B.: Zacząłem malować, gdy miałem dojście do farb i do pędzli, o czym mówiłem poprzednio. Natomiast był taki okres kiedy przyjaźniłem się z Andrzejem Urbanowiczem z Katowic, który był niesłychanie naładowany ezoteryzmem we wszystkich wydaniach, od spirytyzmu poczynając na buddyzmie Zen kończąc, poprzez wszystkie drogi uboczne takie jak Jung itd. Uważając się początkowo za racjonalistę, przynajmniej wtedy tak się uważałem, zacząłem lekko kpić. Wtedy on zaczął przysyłać mi jakieś podręczniki dotyczące buddyzmu Zen, Yasutaniego, Suzukiego i jakieś inne. I jakby otworzył mi oczy na rzeczy, z którymi do tej pory nie miałem zupełnie do czynienia, a wydawały mi się pod pewnymi względami bliskie. Wtedy też przeleciałem przez ogromną ilość książek. Właściwie po raz pierwszy zatknąłem się z efektami mediumistyczno-spirytualistycznymi; tam na Śląsku była cała ogromna biblioteka ezoteryka i okultysty przedwojennego, niejakiego Hadyny, która dostała się Andrzejowi. On gdzieś to odkupił i podsyłał mi później ogromną ilość rzeczy, tak więc zacząłem interesować się czarną i białą magią i innymi przedziwnymi rzeczami.

M.S.: *Kiedy Pan zrozumiał, że to już Pana nie interesuje, że to jest zbyt naiwne i nie powinno, z różnych względów, tak silnie oddziaływać na Pana i pańską sztukę?*

Z.B.: Trudno powiedzieć, w którym momencie każda rzecz przygasa.

M.S.: *Nie pytam jednak, rzecz jasna, o jakąś konkretną datę.*

Z.B.: Ja chyba racjonalistą nigdy nie byłem, choć w stosunku do Andrzeja uważałem, że jestem racjonalistą. Raczej w dużo większym stopniu byłem pesymistą niż człowiekiem, który na serio mógł był uwierzyć, że satori oświeci mnie, połączy z Bogiem itd. Natomiast Andrzej każdą rzecz doprowadzał do absurdu zupełnego. Pamiętam, że nawet jak kontemplował, co mnie już śmieszyło, to w jedwabiu chińskim. A pytam się, czy w „milanówku" się gorzej kontempluje niż w chińskim jedwabiu? Jemu to też chyba minęło, wyjechał do Stanów, wrócił jakby uleczony z buddyzmu Zen. Ale też się postarzał i chyba jakoś inaczej patrzy na te wszystkie rzeczy. Być może Andrzej był pod wpływem pierwszej żony. Nie znam dokładnie jego

W słońcu, fotografia, 1954

układów w domu i kto tam był stroną inspirującą, powiedzmy, przeżycia metafizyczne. Faktem jest, że jego żona do dnia dzisiejszego prowadzi coś w rodzaju koła buddyjskiego z kontemplacją i tym wszystkim. Andrzej był w pewnym momencie zupełnym fanatykiem i jakby odprysk tego przeszedł również na mnie, aczkolwiek ja miałem do tego stosunek raczej dziennikarski. Andrzej np. ładował się LSD i absolutnie nie mógł uzyskać wizji. Nie wiem, może LSD było do kitu. Ale inni, którzy byli razem z nim podobno uzyskiwali. A Andrzej, powiedzmy, był niesłychanie odporny. Ja się panicznie bałem narkotyków. Mnie się wydawało, że worek pełen pająków jest dosłownie tuż obok, że wystarczy tylko coś i one zaraz wylecą. Po jakiego diabła mam je wywoływać? Natomiast Andrzej czuł, że od tej strefy zepchnięć, tak by to można za Freudem nazwać, oddziela go jakaś niesłychanie gruba, betonowa ściana. On musi się zaprawić LSD, poprawić spirytusikiem i dopiero wtedy, jak jest na haju, to mu się wydaje, że ściana ustępuje, że coś uzyskuje. Z tego, jak opisywał swoje doznania, to mnie się wydaje, że on nigdy ich nie miał, tylko je troszkę zmyślał. Po prostu był człowiekiem bardzo zdrowym, sądzę, i może dlatego tak go to pociągało. A ja z kolei bardzo się tego bałem.

M.S.: *Czy poza czasem hipisowskim i zainteresowaniem tymi tematami oddziaływało coś jeszcze na ówczesną pańską twórczość, czy może miał wpływ jeszcze ktoś, jakiś artysta. Wiem, że się Pan raczej odżegnuje od wszelkich mistrzów, ale być może byli twórcy, których sztuka wywarła na Panu na tyle silne wrażenie, że Pan sam dostrzega ich wpływ na swoje malarstwo, w zakresie formy czy też treści?*

Z.B.: Proszę Pani, to było wielu facetów i każdy jakby z innej parafii i nie zawsze oni się dadzą... nie wiem, czy by się lubili wzajemnie. U jednego mógł mi się podobać sposób malowania, u innego wizja, u trzeciego pokrewny charakter. To są takie wpływy, że jak zacznę mówić, poczynając powiedzmy od rzeźby Moore'a, poprzez Tadeusza Brzozowskiego, na Rembrandcie kończąc, to wie Pani, będzie to zbiór...

M.S.: *...przeróżnych artystów, lecz jeśli chodzi o samą wizję, czy mógłby Pan podać twórcę, który wydaje się tu Panu najbardziej uzasadniony?*

Z.B.: Tak, tylko że zejdziemy na taki temat, za który już mnie Waniek obśmiewał straszliwe, bo ja rzeczywiście straszliwie zwariowałem na temat Turnera. Ale ja tak naprawdę dobrej reprodukcji Turnera, już nie mówiąc o oryginale, w życiu nie widziałem, więc można było powiedzieć, że to, co ja w kiepskiej reprodukcji widziałem z Turnera i co sobie na ten temat domyśliłem, to mi się wydawało nie do osiągnięcia, a widziałem to jako punkt dojścia. Na przykład w jakimś filmie mignął mi obraz na ścianie i on przedstawiał jakieś statki wchodzące do portu. Nie chodziło mi oczywiście o statki, statki mnie nigdy nie interesowały. Wydawało mi się, że światło jest tu tak pokazane, że ja nigdy nie potrafię w ten sposób namalować. No więc to mnie przez lata inspirowało i być może w jakiś tam sposób się w moim obrazie znajduje, ale jak mówię, to nie jest stosunek do Turnera tylko stosunek do tego, co ja sobie wyobrażam na temat Turnera widząc to na jakimś filmie.

M.S.: *To się wiąże najbardziej z malarstwem z lat 70. Czy Turner ma na Pana wpływ do dzisiaj w takiej czy innej formie?*

Z.B.: Wie Pani, jestem facetem, który musi obraz wypiłować do absurdu i sam wiem, że zarzynam obraz niejednokrotnie mordując go dalej, bo mi się ciągle wydaje, że to jest źle namalowane, że za bardzo widać pociągnięcia pędzla, które mnie rażą. Marzę wręcz, żeby móc się rozluzować i namalować tak wielkimi chlapnięciami, żeby to było fajne. Tylko że, jak mówię, mój podziw wywoływało nie to, co potrafię uzyskać, tylko to, co jest dla mnie niedostępne. Np. jeżeli ktoś, kogo wyobraźnia była na poziomie MTV, kto robił okładki do płyt hardrockowych, ale potrafił to zrobić w sposób tak

precyzyjny, że ja bym nigdy tak nie potrafił, no to ja już mu zazdrościłem, nic na to nie poradzę. Widziałem XIX-wieczny z fotografii zrobiony portret pradziadka, w którym, powiedzmy, wąsy, futro były wykonane tak, że ja bym tak nie potrafił. Wiedziałem, że robił to ktoś, kto na pewno dobrym malarzem nie był, ale umiał zrobić coś, czego ja nie umiałem i od razu uważałem go za coś w rodzaju idola, no oczywiście z pewnymi ograniczeniami, bo to nie był idol do końca, tylko właśnie jeśli idzie o wąsy.

M.S.: *A jeśli idzie o atmosferę w obrazach? W związku z pańską sztuką kilkakrotnie pojawiło się nazwisko Bocklina i jego „Wyspa umarłych". Czy była to tylko i wyłącznie sugestia piszących o Panu krytyków?*

Z.B.: Nie, nie. Widziałem ten obraz w młodości, on mi się szalenie spodobał. Ja go nigdy nie widziałem w oryginale ani w reprodukcji większej niż pocztówka, więc trudno mi powiedzieć, jak jest namalowany. Może jest namalowany dużo gorzej, może jest namalowany dużo lepiej. Podobała mi się atmosfera tego obrazu. On jest tak namalowany, jakby go ktoś, jak sobie dzisiaj analizuję, namalował według podręcznika Freuda. Dokładnie jest tam wszystko...

M.S.: *Chodzi o symbole i ich znaczenia...*

Z.B.: Tak, dokładnie pasują do Freuda, nawet ustawienie tego wszystkiego itd. To jest zupełnie to. Ja sobie wtedy z tego sprawy nie zdawałem. Zobaczyłem to po raz pierwszy w dzieciństwie i tak mnie szarpnęło, że coś takiego jest i to później musiało oddziałać. Namalowałem określoną ilość rzeczy, które na pewno były pod wpływem tego obrazu. Ale później, kiedy ktoś mi przysłał cały album Bocklina, żebym go sobie obejrzał, to byłem przerażony, bo tam 90% to jakieś trytony, jakieś inne paskudztwa skaczą po falach i to mi się w ogóle nie podobało, natomiast „Wyspa umarłych" tak (...).

M.S.: *Z twórczości Bocklina zainteresował Pana jedynie ten zobaczony przypadkowo obraz?*

Z.B.: Raczej tak. On zdaje się parę wersji namalował tego obrazu. Były tam jeszcze inne obrazy zazwyczaj przedstawiające morze, jakieś ruiny i jakąś melancholijną postać, chwiejące się cyprysy. Robiło to wrażenie. Na

Rysunek, 1997

mnie zawsze takie „funeralne", cmentarne tematy robiły poruszające wrażenie. Nie wiem, na czym to polega.

M.S.: *Cóż, właśnie o to chciałam zapytać.*

Z.B.: Nie wiem, może jakieś skłonności do tanatofilii, no bo nie do nekrofilii. Upodobania w tematyce funeralnej mam na pewno. Zresztą widzę, że mój syn odziedziczył to także.

M.S.: *Czy mógłby Pan bliżej określić co w „Wyspie" wywarło na Panu szczególne wrażenie?*

Z.B.: Nie, ja tego nie potrafię. Jak coś człowieka poruszy to poruszy po prostu i niestety da się tylko tyle powiedzieć. Oczywiście mogę to sobie jakoś wytłumaczyć, że ten obraz szarpnął mnie w młodości bardzo wczesnej. Miałem kilkanaście lat, jak to po raz pierwszy zobaczyłem. Oczywiście na małej pocztówce, na której na pewno były przekłamania. Teraz dość często na płytach gramofonowych to występuje, na okładkach. Jest „Wyspa umarłych" Rachmaninowa i „Wyspa umarłych" Maxa Regera. Bocklin jest wykorzystywany, no ale ja nigdy nie widziałem większej reprodukcji.

M.S.: *Widziana w dzieciństwie mała reprodukcja obrazu powraca, właściwie jej temat i atmosfera, po latach, gdy jest Pan dojrzałym człowiekiem i artystą. Świadczy o tym i malarstwo (z lat 70.), i wywiady, i artykuły. Była o tym mowa zarówno z Pana, jak i krytyków strony.*

Z.B.: Człowiek zbiera cały ten śmietnik, ma w głowie czy w strefie zepchnięć, jak mówi Freud, ogromny śmietnik rzeczy, które w ciągu całego życia zbiera. Ja wiem np., że wreszcie wiele skorzystałem na rysunkach Grottgera i teraz, dzisiaj potrafię w tych obrazach znaleźć elementy, które gwizdnąłem stamtąd, np. ściegi materii. To po raz pierwszy na rysunkach Grottgera zauważyłem, że tak się te ściegi cieniują, a ja dzisiaj maluję i używam tego chwytu. Wziąłem go więc od Grottgera. A znowu od Brzozowskiego te zszywania, haczyki, sznureczki ściągające itd. Tam je zauważyłem i to mnie ruszyło. Na tej zasadzie nazbierał człowiek trochę rzeczy od ludzi; oni najprawdopodobniej zbierali je też od kogoś. Na tym, jak sądzę, cała zabawa polega.

M.S.: *Grottger był inspiracją od strony formalnej?*

Z.B.: Proszę Pani, Grottgera ja zauważyłem w młodości, wydał mi się absolutnie niedoścignym ideałem, jeśli chodzi o sposób malowania. Zresztą do dzisiaj widzę, że są to rzeczy świetnie rysowane.

M.S.: *Czy tylko sposób rysowania zainteresował Pana w tej twórczości?*

Z.B.: Zdecydowanie obca mi była tematyka, upozowanie. Ja zawsze byłem człowiekiem niechętnie nastawionym do patriotyzmów, do tych wszystkich rzeczy związanych z gestami, z martyrologią. Album Grottgera, zresztą ze wspaniałymi reprodukcjami, mieliśmy w domu. Do tego były napisane jakieś teksty stylem cokolwiek młodopolskim: „cóż to za dymy biją pod niebiosa", „ach cóż to słychać za krzyki" itd. Myśmy ryczeli zawsze ze śmiechu czytając, to zupełnie na nas nie działało. Natomiast widziałem, jak tam ucho jest narysowane czy fałd, czy cień... Strasznie mi to imponowało, zupełnie nie poza, nie treść. Ja na treść zupełnie nigdzie nie zwracam uwagi. Treść to tak przelatuje obok, gdy oglądam film, nie wiem o czym jest...

M.S.: *W latach 80. w pańskim malarstwie zaszły dość poważne zmiany, kontynuowane w latach 90. Podczas poprzedniej rozmowy zwrócił Pan uwagę, że ostatnio malował dużo głów i podchodził do tego w sposób niejako rzeźbiarski. Co w tym wypadku było bodźcem?*

Z.B.: Twarz lubiłem rysować zawsze, nie sądzę, żeby w tych obrazach była inspiracja czymś lub kimś konkretnym. To, co w rezultacie powstało, jest chyba konglomeratem pozbieranym w bardzo wielu miejscach, od Rembrandta do Brzozowskiego, pewne krzywizny w rzeźbach Moore'a, które tak bardzo silnie mnie zainspirowały i jakieś we wczesnych latach obejrzane akwarele, jak Paula Klee itd., strasznie dużo, no i Picasso, jak zwykle, to

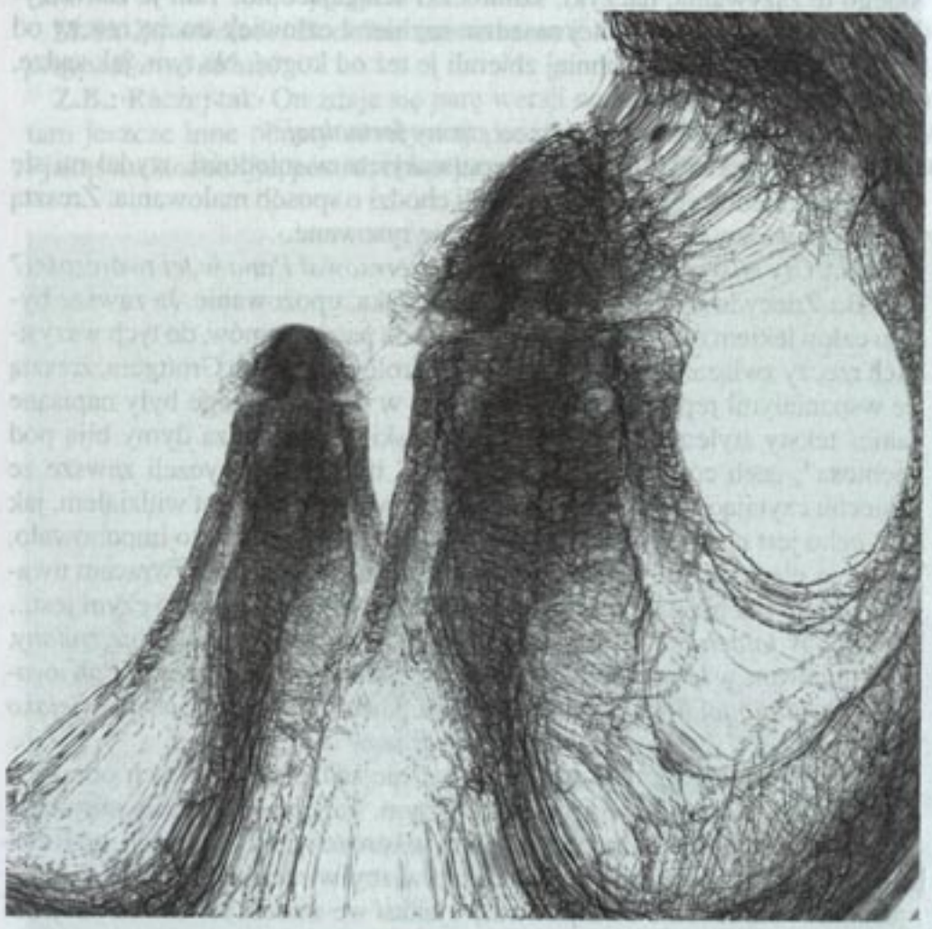
na wszystkich jakoś oddziaływało. Na mnie w ogóle nie oddziaływał Salvador Dali chociaż nieustannie mi tego Salvadora wypominają. Ja bardzo lubiłem Salvadora Dali w wielu rzeczach, ale zupełnie nie sądziłem, że to mnie może zainspirować. To było dość odległe od tego, co robiłem. (...) W tej chwili daleko jestem od sztuki, staram się jej nie oglądać ze względu na to, że jak człowiek już coś robi swojego to wtedy wszystko, cokolwiek zobaczy, wydaje mu się lepsze od tego, co sam zrobił, bo po prostu nad swoim się męczy. Zaczyna rzygać jak się na to patrzy – a tam widzi inne, nie zużyte spojrzenia, więc po jakiego diabła mam sobie psuć humor oglądając i widząc, że wszystko jest lepsze od tego, co ja zrobiłem, więc daję temu spokój.

M.S.: *Czy pogląd, według którego malarstwo pańskie wyróżnia kreatywna siła wyobraźni, że jest jego zdecydowanym rysem, wydaje się Panu uzasadniony?*

Z.B.: Trudno mi powiedzieć. W okresie kiedy malowałem te metafizyczne pejzaże, były to rzeczy, które miały elementy, które można było sklasyfikować jako wyobraźnię, aczkolwiek – cóż będziemy mówić. Wyobraźnia – każdy człowiek ma taką samą. Wystarczy wziąć pod uwagę tylko to, co się śni komukolwiek. Po prostu każdy ma takie same sny, no więc ten zestaw wyobraźni jest jednakowy, tylko że nie każdy chce się nim posłużyć. Ogromna ilość osób uważa, że to będzie głupie, że nie można wypowiadać się w sposób pozadyskursywny.

M.S.: *A może inaczej, może wiele osób ma, czy też może mieć, podobny „śmietnik", jednak ze względu na swoje predyspozycje co innego z niego czerpie lub czerpie to samo w różnych proporcjach?*

Z.B.: Niewykluczone, tylko że wiele osób wstydzi się z tego czerpać, bo im się wydaje, że to jest zbyt głupie. Są wychowani przez polską szkołę.



Rysunek modyfikowany komputerowo, ok. 2001

Zresztą, nie wiem, może na całym świecie są głupie szkoły, w których każe się przeprowadzać rozbiór wiersza – to jest to, co jest typowe, co istnieje w naszej szkole, prawda. Jeśli uczniowie siedzieli nad Mickiewiczem czy nad czymś innym i tłumaczono wszystko, co poeta miał na myśli, to to wytwarza pewne jakby obwody o najmniejszym oporze w mózgu, które powodują, że każde dzieło sztuki, jakiekolwiek by ono było, jest klasyfikowane po tych obwodach o najmniejszym oporze. Mam np. miłego członka rodziny, który, jeśli mnie się naprawdę jakiś film podoba, twierdzi, że to jest film o niczym. On musi mieć w filmie problem, np. problem emigranta bułgarskiego, który w czasach wielkiego kryzysu wyjechał do Stanów i zakochał się w córce, powiedzmy, członka mafii włoskiej. I teraz zderzenie mentalności bułgarskiej początku XX wieku z mentalnością mafioza na tle wielkiego kryzysu w Stanach stwarza problemy. No więc mnie zęby zaczynają boleć, jak coś takiego słyszę. Natomiast on tylko w ten sposób jest gotów percypować jakiekolwiek dzieło sztuki.

M.S.: *Jakie to filmy o niczym, które się Panu podobają?*

Z.B.: No wie Pani, to są właśnie filmy o niczym – tzn. ja potrafię nawet oglądać MTV i przerywniki w MTV, które są rodzajem filmów o niczym. Oczywiście, one tam mają jakąś taką anegdotkę prostą, że „precz z rasizmem", albo „wszyscy zatruwamy Ziemię", ale w sumie działa to, co i jak jest pokazane, a nie prosty przekaz, który jest zwykłym komunałem.

M.S.: *Czy w Pana przypadku wyobraźnia wyraża się w komplikowaniu, w tworzeniu skomplikowanych (pod względem formalnym) postaci, przedmiotów. Tworów, które miałyby być swego rodzaju zlepkiem powstałym z pewnych znaków wizualnych. Czy też uważa Pan może, że wyobraźnia tak naprawdę wyraża się w umiejętności, w zdolności przełożenia pojęć w sumie dość abstrakcyjnych, jak emocje, odczucia na język konkretnych znaków wizualnych?*

Z.B.: Nie wiem, czy na tym polega siła wyobraźni, natomiast chciałbym wyrazić pewne emocje, ale nie posługując się jakimiś mniej lub bardziej skomplikowanymi symbolami. Natomiast to, że w moich dawniejszych obrazach rzeczywiście występowała duża ilość szczegółów wynikało nie tyle z „siły wyobraźni" czy też chęci pokazania czegokolwiek, co ze schizoidalnej potrzeby zabudowania każdego wolnego miejsca, zgodnie z zasadami horror vacui, ale nie tymi z czasów średniowiecza, lecz tymi, które cechują w ogóle wszystkich schizotymików.

M.S.: *Zauważyłam, że w owej wynikającej z horror vacui skłonności do szczegółowego zapełniania powierzchni obrazu przywiązywano, nie jestem przekonana czy słusznie, wyjątkową wagę. Szły za tym określone interpretacje pańskiego malarstwa, w których ograniczano się na ogół do wizualnej warstwy obrazu, która, będąc jego niejako jedynie powierzchnią, nie wyczerpywała istoty obrazu. Wydaje się, że budowanie jej ze zwielokrotnionych znaków, co traktować należy raczej jako cechę warsztatu, traktowano jako nadrzędny cel Pana twórczości. Cel sam w sobie. Podkreślano, że wykorzystywane przez Pana formy są rzeczywiście niezwykłe przez swe skomplikowanie i że silnie działają na wyobraźnię widza. Jednocześnie powielane z obrazu na obraz prowadzą do pewnej monotonii, wręcz nudy. Właśnie ze względu na operowanie tymi samymi lub podobnymi motywami. Tymczasem użyte przez Pana znaki wizualne nie są celem lecz środkiem do wyrażania pojęć czy emocji, tym samym pełnią drugorzędną rolę.*

Z.B.: Ja nie sądzę, żeby one służyły wyrażaniu emocji. Oczywiście każdy twórca, czy będzie to kompozytor czy malarz, ma swoje stereotypowe zadziałania i tu nie ma cudów, bo wreszcie i u Vermeera znajdziemy kilka osób czytających list czy siedzących przy oknie. U Picassa będą to rozmaite byki i gołe panie, biegające po dziesiątkach litografii i w zasadzie każdy ma ten swój repertuar ulubiony, którym się posługuje oraz pewną ilość chwy-

tów. Jeżeli słucham muzyki to wiem, w ilu miejscach np. Mahler cytuje sam siebie i ile ma takich żelaznych chwytów, które stosuje w pewnych momentach itd. To zawsze występuje i od tego nie ma ucieczki, bo – jak sądzę – wiąże się to z pewną cechą naszego charakteru czy naszej psychiki, że pewne efekty nam się podobają, a innych nie chcemy po prostu stosować. Natomiast jeśli chodzi o te drobiazgi, szczególiki, to pominęła Pani jeszcze jeden element, a mianowicie – przyjemność malowania. Pewne rzeczy maluje się z przyjemnością, tak jak pisał Salvador Dali, że ucho jest najładniejszym elementem, który by malarz malował.

Obraz maluje się też po to, aby mieć frajdę przy tej robocie, więc ja zmuszam się np. na wielu obecnych obrazach do białego, neutralnego tła itd. Ale tak naprawdę jest to ciężka piłateria, jeżeli chce się odwalić białe tło, żeby było trochę żywe, żeby nie było całkiem martwe, a równocześnie, żeby było tylko białe. To jest męcząca rzecz. Dużo przyjemniej byłoby tam odchrzanić jakieś węże, jakieś łańcuszki, rozmaite inne bzdury, bo to jest po prostu zabawa, nic to nie znaczy. Na moich obrazach w ogóle nic nie znaczy, nic. To co jest namalowane na tej samej zasadzie jak koty na rysunkach

QH, 2004

konferencyjnych, które ktoś masowo maluje. Mnie chodzi o to, że oczywiście chcę wyrazić pewien nastrój, ale to co namalowałem ma z tym wszystkim żaden związek. Jeżeli oczywiście uda mi się ten nastrój wytworzyć na obrazie.

Ja po prostu staram się sobie sprawić przyjemność gdy maluję, bo przede wszystkim sobie chce człowiek sprawić przyjemność, więc zestawiam rzeczy i formy w taki sposób, jaki wydaje mi się idealny, albo w każdym razie taki, który daję radę osiągnąć. Natomiast jak to odbierają osoby trzecie, to jest już poza moją możliwością kontroli.

M.S.: *Bardzo dziękuję za rozmowę.*

Z.B.: Dziękuję, cała przyjemność po mojej stronie.

kwiecień 1994

Rozmawiała: *Monika Skarżyńska*

Reprodukowane prace Zdzisława Beksińskiego pochodzą ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. Dyrekcji Muzeum dziękujemy za ich udostępnienie.

XX Nagroda im. Józefa Czechowicza

W listopadzie 2007 jury powołane przez Lubelski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich po raz dwudziesty przyzna poetycką Nagrodę imienia Józefa Czechowicza.

Mogą się o nią ubiegać poeci piszący w języku polskim, którzy w latach 2006-2007 opublikowali książkę poetycką. Warunkiem udziału w konkursie jest przesłanie trzech egzemplarzy tomu pod adres:

Muzeum Literackie im. J. Czechowicza
ul. Złota 3, 20-112 Lublin
Z dopiskiem; „Konkurs im. J. Czechowicza".

Książki mogą nadsyłać autorzy, jak też wydawnictwa, biblioteki, domy kultury czy redakcje czasopism. Termin składania prac upływa 1 października 2007. Na laureata czeka nagroda w wysokości 5 tysięcy zł.

Autor nagrodzonego tomu zaprezentuje swe utwory na uroczystym wieczorze literackim, w czasie tradycyjnych Dni Literatury.

bardowie

BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI

Stańczyk i Kubuś w jednym stali dziele

O twórczości Wojciecha Młynarskiego

Twórczość Wojciecha Młynarskiego jest zwierciadłem, tu i ówdzie pofałdowanym, w którym od ponad czterdziestu lat odbija się skomplikowana i pełna paradoksów polska rzeczywistość. Dlatego trudno o niej pisać, tak jak trudno ogarnąć jednym spojrzeniem najnowszą historię Polski i dotknąć specyfiki jej obyczajowości.

Jesteśmy na wczasach

Najpierw lata sześćdziesiąte, czasy gomułkowskiej „małej stabilizacji", kiedy wystygł już żar polskiego października. Wówczas, na początku swej drogi twórczej, ujawnia Młynarski rzadko spotykany talent: potrafi wyjątkowo trafnie dostrzec i nakreślić specyficzne rysy portretu psychologicznego Polski i Polaków. W jego piosenkach pojawia się polski jedermann – Zdzicho, który przyjmuje różne wcielenia. Zamknięty w granicach swej małej rzeczywistości, gdy ogarnia go nostalgia i tęsknota za wielkim światem, Zdzisiu udaje się na dworzec Warszawa Główna, gdzie komunikaty o odjazdach pociągów dobiegające z chrypiących głośników brzmią dla niego jak zapowiedź odległych europejskich podróży z lotniska pod Paryżem (*Niedziela na Głównym*). Innym razem Zdzisiu w rozbrajającym monologu opowiada o miłosnym zawodzie, jakiego doznał na skutek zbyt częstego i niewłaściwego użycia słowa „bynajmniej", które z lubością stosuje w konwersacji, by przydać swojemu stylowi elegancji i światowości (*Bynajmniej*). Kiedy indziej wciela się w basistę przygrywającego na dansingu „turnusowym" wczasowiczom z Zakopanego – jego spojrzenie na świat i pensjonatową publiczność jest wówczas zaskakująco realistyczne, nawet zaprawione cynizmem; cóż kiedy mąci je... nieprzytomna miłość do panny Krysi, bywalczyni wielu turnusów (*Jesteśmy na wczasach*). Refren tej piosenki trafił „pod strzechy", wszedł do języka potocznego, na długo stał się symbolem pewnej postawy wobec świata. Rzadka to nobilitacja dla utworu poetyckiego. Tekstom Młynarskiego zdarzała się ona wielokrotnie także później.

Budujemy drugą Polskę

Czas małej stabilizacji dobiegł końca. Z myślą o doświadczeniach 1968 roku Młynarski napisał piosenkę *Tak jak malował pan Chagall*, jedno z najbardziej wzruszających świadectw pomarcowego exodusu, jakie pojawiły się w polskiej kulturze.

Gdy po przełomie grudniowym kraj wikła się w nieudany eksperyment, zwany „budową drugiej Polski", powstaje piosenka pt. *Przyjdzie walec i wyrówna*, oparta na charakterystycznej dla Młynarskiego wieloznaczności: droga budowana „z kumplami częściowo za darmochę", która „wyszła całkiem prosta, ale wyboista trochę", to „droga do socjalizmu" z propagandowych przemówień, ale jednocześnie symbol mizernej wydolności gospodarki i życia społecznego w warunkach odgórnego sterowania. Zaś tytułowy walec to zarazem komunistyczna urawniłowka, spłaszczający egalitaryzm, jak również symbol „zwisowej" postawy wobec świata, w którym niewiele zależy od nas samych. To oczywiście nie wszystkie warstwy znaczeniowe wspomnianego utworu – pulsująca wielość sensów dawała niektórym piosenkom Młynarskiego szansę uniknięcia kontaktu z wszechwładnymi nożycami cenzora.

Atmosferę końca lat siedemdziesiątych odnajdujemy m.in. w refleksyjnym utworze *Dzieci Kolumba*. Jest w nim zaduma nad pokaleczonymi i często przegranymi biografiami dwóch pokoleń: pokolenia Kolumbów, dojrzewającego podczas wojny, oraz pokolenia ich dzieci urodzonych w PRL i pobierających lekcje gorzkiego sceptycyzmu.

Róbmy swoje

Gdy zaczął opadać szok spowodowany stanem wojennym okazało się, że Wojciech Młynarski nie zszedł ze sceny. Nowy tom jego utworów, zatytułowany *Róbmy swoje*, opublikowało w 1985 roku wydawnictwo „Iskry". Książka stała się od razu przedmiotem niezwykle ostrego ataku ze strony ówczesnego kierownika Wydziału Kultury w centralnych władzach PZPR. Wielu napisanych wtedy piosenek Młynarski nie mógł wykonywać na scenie. Niektóre z nich opublikował kwartalnik „Akcent", inne znalazły się na kasetach rozpowszechnianych w podziemiu. Klimat tamtego okresu oddają najlepiej takie utwory, jak *Smutne miasteczko, 44 na wcześniej, Zdzisiu po latach*.

W tym ostatnim tytułowa postać „w rudym misiu", pojawiająca się na nowo po dwudziestu latach, usiłuje być wyrazicielem tzw. opinii, gdy odwodzi autora od publicznej aktywności, którą reżim mógłby zdyskontować. Natomiast *Smutne miasteczko* opowiada o przerażająco paradoksalnym przeciwieństwie wesołego miasteczka, które ogarnęło sobą całą rzeczywistość. Byłaby to wizja apokaliptyczna, gdyby nie refren z typowym dla Młynarskiego błyskiem optymizmu:

(...) to nic, sąsiedzie.
To jest tylko smutne miasteczko,
Ono sobie kiedyś pojedzie.

I rzeczywiście, w 1989 roku pierwsze wozy „smutnego miasteczka" odjechały z Polski, a wkrótce potem z całej Europy Wschodniej.

W ciągu lat osiemdziesiątych towarzyszyło Młynarskiemu przeświadczenie o konieczności ocalenia podstawowych wartości etosu inteligenckiego, niezwykle trafnie wyrażone w piosence *Róbmy swoje* (za recital pod tym tytułem otrzymał nagrodę podziemnej Solidarności). Taki sposób myślenia podzielało wielu artystów i humanistów starających się twórczo pracować, na przekór presji złego czasu:

Róbmy swoje,
Pewne jest to jedno, że
Róbmy swoje,
Bo dopóki nam się chce
Drobiazgów parę się uchowa:

Kultura, sztuka, wolność słowa – dlatego
Róbmy swoje
Może to coś da? Kto wie?

Manifestowana w tym utworze postawa zachowała aktualność także na początku lat dziewięćdziesiątych. Ale notoryczne wówczas nadużywanie popularnego refrenu dla wyrażenia postaw dalekich od intencji Młynarskiego, osłaniających zwykły konformizm czy oportunizm, skłoniła go do napisania *Suplementu*, w którym przestrzega: „gdy to samo śpiewa dwóch, to nie to samo znaczy". Młynarski pozostaje uważnym obserwatorem polskiego krajobrazu społecznego i obyczajowego w epoce gwałtownych przemian. Jego ówczesne utwory traktują o „myślowych farbowańcach", którzy wciskają się do pierwszego rzędu reformatorów (*Kolor skoczył*), o chamstwie i nieokrzesaniu panoszącym się „przy okazji" społecznych zmian (*Ile ja dopłacam?, Wymiana jelit*), o nieumiejętności porozumienia się Polaków na gruzach obalonego systemu (*Gruz do wywózki, Czy mi ten zamiar się powiedzie?*).

Jak Stańczyk, zatroskany o los kraju, jeszcze w połowie lat dziewięćdziesiątych potrafi zirytować zarówno rządzących, jak i część tzw. szerokiej publiczności, gdy bezpardonowo kpi z tych zwolenników nowego systemu, którzy ograniczają się do jego werbalnej akceptacji (*Wywalczymy kapitalizm*), przestrzega przed arogancją władzy (*O tych, co się za pewnie poczuli* – rzecz, którą zadedykować można zarówno ekipie Mariana Krzaklewskiego jak Leszka Millera) i potępia masowo podejmowane decyzje o emigracji zarobkowej (*Co ma zrobić taki frajer*). Jesienią 2002 r. udziela „Rzeczpospolitej" wywiadu, w którym znów mówi rzeczy niepopularne: *Nie ma teraz wierszy ani powieści współczesnych opisujących Polskę, których bym oczekiwał. Zacząłem czytać powieść pani Masłowskiej „Wojna polsko-ruska". To jest bełkot jakiejś biednej panienki. A różne pięknoduchy w rodzaju Pilcha czy Świetlickiego od razu windują ją na piedestał. Żyjemy w kraju kompletnie pomieszanych kryteriów, rzecz zrobiona w miarę poprawnie od razu otrzymuje miano arcydzieła. (...) Jeżeli w Polsce nie zacznie się nowe Oświecenie, rozumiane tak, jak rozumieli je Kartezjusz i Encyklopedyści, będzie z tym krajem bardzo źle* (5-6.10.2002). Tymczasem Masłowska dostaje Nagrodę Literacką „Nike" za rok 2005.

Wojciech Młynarski z Wacławem Oszajcą w czasie jubileuszu „Akcentu", kwiecień 2005. Fot. Jerzy Jędrzejek

Od piosenki lirycznej do powiastki filozoficznej

Ale powiedzieć o Młynarskim, że swymi utworami towarzyszy historycznym perturbacjom ostatniego półwiecza, to jednak powiedzieć za mało. Określenie „śpiewane felietony", którego używano w odniesieniu do tych tekstów, również nie wyczerpuje problemu. Wachlarz konwencji i gatunków obecnych w twórczości Młynarskiego jest bardzo szeroki. Znajdziemy tu najwyższej próby utwory liryczne (z najbardziej znanych wymieńmy *Tupot białych mew* czy *Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę*), wśród których szczególną uwagę zwracają posiadające niepowtarzalny klimat teksty oparte na zderzeniu autentycznej tkliwości, delikatności uczucia z koślawością otaczającego świata.

Utworem „sztandarowym" jest w tym nurcie *Polska miłość*. Młynarski wprowadził zupełnie nowy ton do cukierkowych opisów uczucia w polskiej piosence, gdy głosząc pochwałę miłości w ubogich socjalistycznych realiach, zadawał na temat tejże miłości zasadnicze pytania: *Tylko czemu, gdy właśnie jest taka, to w piosenkach swych wciąż musi płakać? A gdy patrzą – źle gra wielką damę; a gdy mówi o sobie – to kłamie...?*

Drugi nurt – wewnętrznie zróżnicowany, także pod względem stosowanych środków wyrazu – to utwory satyryczne, z ostrzem wymierzonym w stronę obyczajowości lub bezpośrednio w stronę polityki. O niektórych była już mowa. I wreszcie trzeci nurt (jeśli taka próba uproszczonej typologii może tu mieć zastosowanie) to utwory o charakterze uniwersalnych przypowieści (np. *Ballada o trzech trubadurach, Ballada o siedmiu nożach, Gdzie Orawa i gdzie Spisz*). Na swój użytek chciałbym je nazwać powiastkami filozoficznymi – dowodzą one, że twórczość Młynarskiego, czerpiąc pożywkę z polskiego podłoża, daleko poza nie wyrasta, że dostrzeżony przez autora konkretny problem szybko się pod jego piórem uogólnia, podobnie jak to się dzieje w twórczości naszych najwybitniejszych dwudziestowiecznych pisarzy – Gombrowicza czy Mrożka. Notabene – nie jest rzeczą przypadku, że to właśnie znakomite kuplety Młynarskiego umożliwiły wystawienie w Ateneum powiastki filozoficznej Diderota *Kubuś Fatalista* w konwencji musicalu (1993).

Czy obrońcy „literatury wysokiej" chcą tego, czy nie – jest faktem, że piosenka stała się od kilkudziesięciu lat najbardziej skutecznym nośnikiem poezji. Wojciech Młynarski należy do grona najznamienitszych poetów śpiewających, obok Jacquesa Brela, Georgesa Brassensa, Leonarda Cohena, Bułata Okudżawy, Włodzimierza Wysockiego. Każdy z tych autorów jest osobną, wyrazistą indywidualnością. Gdybyśmy jednak szukali pokrewieństw, Młynarski wydaje się bliższy bardom francuskim – nie ma w jego utworach gorączkowości, gwałtownej nerwowości charakterystycznej np. dla Wysockiego. Dodajmy jednak, że Młynarski jako tłumacz „czuje" znakomicie zarówno Brela, jak Wysockiego. Świadczą o tym spektakle oparte na twórczości obu tych autorów, zrealizowane przez niego w teatrze Ateneum.

Jan Borkowski i Janusz Mulewicz, redaktorzy pięciopłytowego albumu *Wojciech Młynarski – prawie całość* wydanego przez Polskie Radio S.A. w Warszawie w 2001 r. nazywają go *wielkim pisarzem, a przede wszystkim wielkim artystą małych form, wielką osobowością, wspaniałym gawędziarzem i interpretatorem swoich tekstów.* Tytułowe określenie „prawie całość" jest oczywiście podszyte przekorą – Młynarski napisał przecież około 2000 piosenek! Dwa lata później, w styczniu 2003 r., w ulubionym teatrze Młynarskiego – Ateneum odbyła się premiera recitalu pt. *Czterdziecha*, nagranego na płytę wydaną w 2005 r. W tym samym czasie Magda Umer przygotowała w Ateneum spektakl „jubileuszowy" zatytułowany *Młynarski, czyli trzy elementy* z udziałem najwybitniejszych polskich artystów.

Młynarski nawiązuje swą twórczością do najlepszych polskich tradycji kabaretowych, zarówno z czasów dwudziestolecia (Qui Pro Quo), jak powojennych (Kabaret Starszych Panów). W 1987 r., gdy jeszcze trwały nałożone na emigrantów cenzorskie ograniczenia, udało mu się zrealizować spektakl oparty na twórczości Hemara. Można powiedzieć, że przywrócił w ten sposób wybitnego artystę świadomości odbiorców w kraju. Nic dziwnego, że gdy słuchamy uroczych piosenek napisanych przez Młynarskiego dla Hanny Banaszak (*Tak bym chciała kochać już*, *Mam ochotę na chwileczkę zapomnienia*), odnajdujemy się nagle w świecie Andrzeja Własta (*Ja się boję sama spać*), Juliana Tuwima albo wspomnianego Mariana Hemara (*Czy pani Marta jest grzechu warta*).

O Wojciechu Młynarskim pisali z powodzeniem Lucjan Kydryński i Jacek Sieradzki (by wymienić autorów tylko większych rozpraw). Jednak dorobek Młynarskiego – poety, piosenkarza, tłumacza, autora tekstów śpiewanych przez najlepszych polskich wykonawców, twórcy scenariuszy teatralnych – czeka ciągle na swą monografię. Byłaby to zarazem swoista monografia pełnego komplikacji i paradoksów kraju nad Wisłą, zaczynająca się niedługo po przełomie październikowym 1956 r. i doprowadzona niemal do początków „czwartej Rzeczypospolitej".

Bogusław Wróblewski

Pierwsza moja próba zmierzenia się z tym tematem (*Wojciech Młynarski, czyli jak trafić w sedno*) miała miejsce w nowojorskim „Przeglądzie Polskim" z dn. 13.02.1992 r.

Wojciech Młynarski na koncercie w Lublinie. Fot. IB

bez tytułu

LESZEK MĄDZIK

Spacer

Minąłem cmentarz słonecznej Guadalajary – był położony za miastem. Skwar dawał się we znaki, miałem wrażenie, że im bardziej cichł gwar miasta, tym było goręcej. Słońce nie dawało cienia. Pragnienie zwiedzania obrzeża miasta nie było mniejsze niż brak łyka zimnej wody. Szedłem w jakimś dziwnym przeczuciu, że coś się zdarzy, że spotkam coś typowego dla tego meksykańskiego miasta. Intuicja nie zawiodła. Majaczący w dali mur kusił by zajrzeć, co skrywa się za nim. Był wysoki, za wysoki by go przeskoczyć, szczelnie bronił swego wnętrza. Może to było dodatkowym bodźcem, by sprawdzić, co kryje. Dochodziły zza niego młode głosy kobiece. Niewiele rozumiałem, ale czuło się w nich spokój, jakby wewnętrzny dialog – taka rozmowa z sobą. Miałem wrażenie, że jest ich wiele. Można było po pewnym czasie rozróżnić ich tonację. Ściana muru odbijała wyobraźnię w różnych kierunkach. Im dłużej szedłem, tym więcej pytań. Wreszcie brama, lekko uchylona, jakby przez zapomnienie. Zapraszająca, jakby tylko dla mnie. Szczelina umożliwiła mi dostanie się do środka. Podążałem za głosem ciekawości, jak za już odległym głosem kobiet.

Witalny, soczysty, zielony ogród z pochylonymi drzewami, które dzieliły go na rozliczne alejki. Krzyżowały się one w różnych kierunkach dając schronienie majestatycznie chodzącym po nich młodym kobietom – dostojnym, wyprostowanym i dumnym. Miałem wrażenie, że widzę przed sobą ruchome rzeźby Dunikowskiego z cyklu „Macierzyństwo". Widok był nieziemski, nie tylko dzięki słońcu, które podkreślało i prześwietlało ciała tych niewiast, ale głównie z powodu tego, co dzięki intensywnemu światłu dostrzegłem. Otóż na brzuchach nosiły one przezroczyste, długie, zawieszone na szyi błoniaste skóry, w których układały się nowo narodzone dzieci. Te kobiety to żywe inkubatory, ale jakże ludzkie, przyjazne i bezpieczne. Światło zdradzało kształt tych niemowlaków, ułożonych embrionalnie, główką w dół. Tu, w tym ogrodzie, na tym spacerze głośno rozmawiały matki ze swymi przedwcześnie narodzonym dziećmi. One słyszały ich głos i czuły temperaturę ich ciała. Ta integracja dwóch istnień niwelowała skutki przedwczesnych narodzin. Cudowna symbioza, piękna wizualnie i bardzo ludzka. To wspaniały teatr, nie uliczny, ale ogrodowy, dający nadzieję, wiarę w życie.

Sygnaturka z przyszpitalnej kaplicy dyskretnym głosem przypomniała o kończącym się spacerze. Wychodząc domknąłem bramę, bo spektakl się na dzisiaj skończył. Przesłanie miał jedno – krótkie, ale jakże wymowne: życie.

Leszek Mądzik

Holstebro, 4 kwietnia 2007

LUDWIK GAWROŃSKI

Koncerty rodziny Szymanowskich w Lublinie

Zgodnie z uchwałą Sejmu Rzeczypospolitej rok 2007 jest Rokiem Karola Szymanowskiego dla uczczenia 125. rocznicy urodzin i 70-lecia śmierci kompozytora. W uchwale sejmowej zapisano: *Karol Szymanowski (1882-1937) jest jednym z najwybitniejszych, obok Fryderyka Chopina, polskich kompozytorów, pierwszym rektorem Konserwatorium Warszawskiego po odzyskaniu przez Polskę niepodległości.* Twórczość tego artysty stała się wyrocznią dla wielu polskich muzyków i przeżywa dziś na nowo swój renesans.

Ewenementem w życiu muzycznym Lublina w latach dwudziestych XX stulecia były koncerty samego Karola oraz jego rodzeństwa: Stanisławy Korwin-Szymanowskiej (1892-1938) – śpiewaczki i Feliksa Mariana (1879-1934) – pianisty.

Pierwszy koncert Stanisławy i Feliksa Szymanowskich w Lublinie odbył się 16 kwietnia 1921 r. w nie istniejącym już kinie Corso (obok placu Litewskiego). Po raz drugi zawitali do Lublina w dwa lata później, zaproszeni przez zarząd miejscowego Towarzystwa Muzycznego, które 8 grudnia 1923 r. uroczystym koncertem uczciło jubileusz 25-lecia swojego powstania. Wówczas to *Pani Szymanowska śpiewała dużo, a wspaniale* – pisał Tadeusz Bocheński (1900-1968). – *Smak, dykcja i pierwszorzędny artyzm w ujęciu piosenek ludowych walczyły o lepsze z natchnioną wprost interpretacją pieśni Karola Szymanowskiego. Tych pieśni znakomitego brata śpiewaczki nie zapomina się nigdy, jeśli się je słyszało z ust pani Szymanowskiej. Genialne utwory w najdoskonalszej interpretacji. Pan Feliks Szymanowski akompaniował siostrze doskonale, bo troskliwie i bardzo artystycznie.*

Z kolei inny recenzent – Władysław Wierzbicki – napisał, iż *Prof. St. Korwin-Szymanowska jak zwykle świetna. Imponuje kulturą, talentem, szkołą. Zbytecznym jest tu wyszczególniać utwory muzyczne programu jej interpretacji, bowiem każdy z nich stwarzany jest przez znakomitą artystkę subtelnie i logicznie. Tu nie ma nad czym rozwodzić się. Trzeba tylko podziwiać...*

Nazajutrz, tj. 9 grudnia w tejże sali Towarzystwa Muzycznego przy ulicy Kapucyńskiej 7 (gmach Teatru Miejskiego) odbył się recital fortepianowy pana Feliksa:

Dwa preludia Karola Szymanowskiego i jego Wariacje na temat ludowy wykonał Feliks Szymanowski tak jasno i tak zarazem uroczyście – pisał Bocheński – *że tym punktom programu przyznać muszę najwyższą, niemal*

idealną wspaniałość (...). Z Chopina najlepsze były mazurki. Nie osiągnęły jednak tym razem tego niezapomnianego czaru, tych – cytuję słowa zeszłorocznej recenzji – „strug szklanego sentymentu", które „ciekły spod palców" Szymanowskiego, gdy przed kilku miesiącami grał mazurki na tej samej estradzie Towarzystwa Muzycznego (...). Liszta, którym się koncert zakończył, grał pianista wytwornie. Elegancja szła w parze z pięknym nastrojem w takim np. „Tańcu gnomów", a nie tamowała klasycznej szatańskości w efektownym „Walcu Mefistofelesa"...

Natomiast wspomniany Wierzbicki napisał m.in., iż *Chopina pianista interpretuje, pomimo niezaprzeczonej techniki, skrystalizowanego touché i umiejętności cieniowania, dość powierzchownie. W mazurkach nie wyzyskuje wszystkich skarbów harmonii, jako też i rytmiki. W „Berceuse"* (Kołysance op. 57, przyp. L. G.) *niezbyt wyraźnie odrysowuje czterotaktowy temacik, powtarzający się w odmienny sposób kilkanaście razy to w pasażach, to w gamach chromatycznych. W wykonaniu „Berceuse" musi być bajeczna subtelność.*

Z powyższego wnioskuję, że prof. Feliks Szymanowski nie jest chopinistą! Natomiast Debussy'ego i Liszta gra dobrze. Najlepiej bezprzecznie grał modernistyczne Preludia: h-moll i c-moll, i Wariacje h-moll na temat ludowy Karola Szymanowskiego. Pianista świetnie ilustruje potęgę impresjonizmu, tę olbrzymią bryłę, pełną niezrozumiałej treści, o formie niezwykłej, w utworach swego sławnego brata.

Prof. Feliks Szymanowski umiał stworzyć przed nami tę zawrotną głębię muzyki Karola Szymanowskiego[1].

W trzy miesiące później, tj. 29 lutego 1924 r. Stanisława i Feliks dali koncert na rzecz Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności. Tegoż dnia w prasie ukazał się apel do społeczeństwa lubelskiego, w którym red. Bocheński napisał m.in.:

Jesteśmy przekonani, że miasto doceni wartość tego pomysłu, że sala Towarzystwa Muzycznego zapełni się dziś ludźmi, którzy, muzykę otrzymując znakomitą, i to sobie powiedzieć będą mogli, że wielkiej nędzy rękę pomocniczą podali. Panią Stanisławę Szymanowską i pana Feliksa Szymanowskiego witają artyści, wita muzyki spragniona publiczność i wita wdzięczna gromada nędzarzy spod opiekuńczej egidy Towarzystwa Dobroczynności. W dwa wzniosłe ideały, bo w piękno i w dobro wpatrzeni, śpieszmy na dzisiejszy koncert. Niechże też nie zabraknie nikogo![2]

Koncert ów nie był recenzowany. Nazajutrz (1 marca) artyści koncert powtórzyli, ale już na własny dochód. Pani Stanisława wykonała różnorodny repertuar pieśni, które interpretowała *z wielkim uczuciem i zrozumieniem każdego rodzaju kompozycji* – pisała Cecylia Grudzińska (1873-1936), miejscowa pianistka i pedagog – *równość i rozległość skali, czystość intonacji i inteligentna interpretacja stawiają panią Szymanowską w rzędzie pierwszorzędnych sił śpiewaczych polskich. Postać i wdzięki dopełniają ogólnej harmonii.*

Pan Feliks Szymanowski akompaniował z należytym zrozumieniem i poczuciem zadań akompaniatora, tworząc odpowiednie tło. Jako solista p. Feliks Szymanowski posiada dużo zalet; dużą technikę, na którą składają się: perełkowatość tak zwanej drobnej techniki, powiewność pasaży, pewność oktaw, siła i umiejętność jej stopniowania. Trudne utwory Chopina były wykonane z należytym pietyzmem, melodia w nich królowała jak tego wymagał mistrz-kompozytor. Inteligentnie i ze zrozumieniem odtworzył i innych kompozytorów[3].

[1] „Nowa Ziemia Lubelska" (dalej: „NZL") 1923, nr 22, s. 3; „Głos Lubelski" (dalej: „GL") 1923, nr 338, s. 5.
[2] „NZL" 1924, nr 59, s. 3.
[3] „Express Lubelski"(dalej: „EL") 1924, nr 61.

Koncert Stanisławy i Karola Szymanowskich

Pierwszy występ Karola Szymanowskiego w Lublinie odbył się 7 stycznia 1925 r. na koncercie zorganizowanym przez miejscowe Towarzystwo Muzyczne na rzecz tzw. Letnisk, czyli kolonii szkolnych. Kompozytorowi towarzyszyła siostra Stanisława, która przy akompaniamencie pana Karola wykonała kilkanaście jego pieśni. Koncert ów recenzowany był przez wspomnianego już Władysława Wierzbickiego:

Po raz pierwszy zawitał do Lublina sławny nie tylko w Polsce, ale w całym świecie kompozytor Karol Korwin-Szymanowski (...). W programie pieśni kompozytora, utrzymane w charakterze chronologicznym, które śpiewała znana dobrze Lublinowi znakomita śpiewaczka, siostra kompozytora, p. Stanisława Korwin-Szymanowska. Akompaniował jej sam kompozytor (...). Muzykę jego trudno zrozumieć, wymaga ona od słuchacza współdziałalności odtwórczej i absolutnego zanurzenia się w jej odmęty. Ale pomimo niemożliwości obiektywnego sądu o wartości konkretnej Jego muzyki czuje się w niej potęgę i moc twórczą kompozytora. Właśnie potęgą tą, mocą, głębią, masą nieznanych blasków, refleksji i załamań ludzkiego ducha tchnie ze wszystkich pieśni kompozytora (...). Wiele zawdzięczamy – my i kompozytor – znakomitej wykonawczyni jego pieśni. Chyba nikt tak je nie śpiewa i tak trafnie w myśl intencji kompozytora pieśni te nie interpretuje, jak jego siostra, Stanisława Korwin-Szymanowska[4].

Inny z recenzentów – Stanisław Brückner ubolewał, iż koncert ten nie wzbudził szerszego zainteresowania wśród miejscowych melomanów, pisał m.in.:

Szymanowski przywiózł ze sobą swą utalentowaną siostrę, jedną z najlepszych pieśniarek jakie słyszałem. Publiczność, która nie przybyła na koncert do niewielkiej salki Towarzystwa Muzycznego, w dalszym ciągu wyczekuje [chyba] *przyjazdu do „Corso" jakiegoś wysortowanego wirtuoza w towarzystwie Murzyna i Hindusa. Obok kin to jej najzupełniej wystarczy*[5].

W innym już tonie pisał o tym koncercie niejaki Sigma na łamach miejscowego dwutygodnika: *Koncert Szymanowskich – wykonawczynią bowiem pieśni Karola była siostra kompozytora, Stanisława – był, jak słusznie nazwało go jedno z pism miejscowych, świętem muzycznym Lublina. Pierwszy polski kompozytor obecnej doby i pierwsza polska śpiewaczka; czy samo takie zestawienie nie wystarczy za reklamę i ocenę koncertu?*

Chcąc twórczość Szymanowskiego choć w najogólniejszych przedstawić rysach – czytamy dalej – *należy napisać rozprawę co najmniej tak obszerną jak całe dzisiejsze sprawozdanie. Szczupłe ramy dwutygodnika, poświęconego szeregowi różnych zagadnień, oraz charakter samego sprawozdania nie pozwalają na to. Z konieczności musimy się ograniczyć do stwierdzenia, że talent i indywidualność tego kompozytora, jego tęsknota za sztuką, wyzwoloną z ciemnych ram praw dotychczasowych oddala go od dzisiejszego pokolenia co najmniej o kilka dziesiątków lat. O ile pierwsze jego kompozycje są jeszcze dla przeciętego słuchacza zrozumiałe, o tyle ostatnie wprawiają go w jakiś stan oszołomienia, z którego niełatwo się ocknąć.*

Nowa sztuka! Czuje się ją z każdej frazy, z każdego postępu harmonicznego czy melodyjnego, ale się czuje jako coś obcego, co na razie dziwi i przeraża, co jednak jeszcze nie wszystkich potrafi ująć i nie przez wszystkich dać się pokochać...[6]

W następnym roku dziennik miejscowy z 3 października 1926 r. podał do wiadomości, iż *odbędzie się koncert słynnej śpiewaczki Korwin-Szymanowskiej i znakomitego pianisty Feliksa Szymanowskiego, dnia 5 października (wtorek) w sali Towarzystwa Muzycznego przy ul. Kapucyńskiej 7 (...). Będzie to uczta artystyczna, jakiej Lublin dawno nie miał. Przepiękny program tego wspaniałego koncertu zapowiada utwory Moniuszki, Debussy'ego, Rimskiego Korsakowa, Karola Szymanowskiego, arie operowe (...). Pianista Feliks Szymanowski wykona ciekawe i technicznie wspaniałe kompozycje Liszta, oraz ukochanego Fryderyka Chopina, którego odtwarza z największym zrozumieniem i głębokim uczuciem. Koncert ten wzbudził zrozumiałe zainteresowanie. Bilety w cenie od 5 złotych do 1 złotówki* [są] *do nabycia w cukierni Semadeniego, ul. Krak. Przedm. 27*[7].

Żałować należy, że i ten koncert nie doczekał się szerszego omówienia w lokalnej prasie. Natomiast pół roku później nader szeroko reklamowany był kolejny przyjazd Karola Szymanowskiego do Lublina, tym razem z Ireną Dubiską (1899-1989), skrzypaczką:

Towarzystwu Muzycznemu po długich usiłowaniach udało się jeszcze w tym sezonie pozyskać tylko na jeden koncert, światowej sławy skrzypaczkę Irenę Dubiską i Karola Szymanowskiego (fortepian), obecnego dyrektora Konserwatorium Państwowego w Warszawie. Osobistość popularnego dyr. Szymanowskiego, jako koryfeusza muzyki współczesnej, jest ogólnie znaną w całym świecie. Koncerty jego urządzane w Wiedniu, Lipsku, Paryżu i Londynie stawały się świętem uroczystym na rzecz Polski. Koncert odbędzie się w dniu 24 kwietnia 1927 r. o godz. 8 m. 15 w sali koncertowej Towarzystwa Muzycznego, Kapucyńska 7. Bilety w cenie od 1 do 5 zł są do nabycia w kancelarii Towarzystwa w godzinach od 11-ej do 1-ej i od 4-ej do 6-ej[8].

Tegoż roku wspomniani artyści wystąpili w mieście nad Bystrzycą jeszcze dwukrotnie, o czym szczegółowo doniosła lokalna prasa:

Wieczór pieśni Korwin-Szymanowskiej. *Najznakomitsza śpiewaczka polska Stanisława Korwin-Szymanowska, po powrocie z zagranicy, objeżdża większe miasta Polski. Lublin gościć będzie świetną śpiewaczkę w sobotę dnia 22 października br. w sali Towarzystwa Muzycznego. Piękny program zapowiada utwory Bacha, Scarlattiego, pieśni ludowe czechosłowackie, hiszpańskie, polskie, pieśni Schumanna i inne. Przy fortepianie zasiądzie profesor Feliks Szymanowski. Będzie to pierwszy wieczór pieśni w tym sezonie. Bilety sprzedaje księgarnia „Gebethnera i Wolffa"* (w lubelskim hotelu Europejskim, przyp. L.G.) *oraz kancelaria Towarzystwa Muzycznego od 1.50 do 5 złotych.*

W miesiąc później prasa doniosła: *Dziś, 19 listopada br. pod protektoratem Ambasady Francuskiej, wieczór muzyki polsko-francuskiej z łaskawym współudziałem Pani Stanisławy Korwin-Szymanowskiej i Pana Feliksa Korwin-Szymanowskiego. Na program złożą się utwory: Chopina, Masseneta, Moniuszki, Bemberga... Po koncercie, wieczór taneczny, któremu energii i życia doda ogólnie ceniony kwartet p. Różewicza*[9].

Z kolei trzeci, ostatni pobyt Karola Szymanowskiego, jest już lepiej odnotowany. Przyjechał on ponownie z Warszawy ze swoją siostrą, by wystąpić z nią dwukrotnie, tj. 13 i 14 kwietnia 1929 r. Te dwa koncerty zapowiedziała prasa:

Dzisiaj koncert St. Szymanowskiej, genialnej mistrzyni pieśni, przy współudziale wielkiego kompozytora Karola Szymanowskiego i akompaniamencie dyr. Ludwika Ramułta. Reszta biletów do nabycia przy kasie koncertowej. Początek o godzinie 20.15. Jutro poranek dla młodzieży Stanisławy i Karola Szymanowskich. Początek o godzinie 12.15.

Pierwszy z koncertów spotkał się z aplauzem słuchaczy, co odnotował recenzent podpisujący się jako W. J. Napisał on wówczas:

[4] „NZL" 1925, nr 10, s. 6.
[5] „EL" 1925, nr 10, s. 4.
[6] „Przegląd Lubelsko-Kresowy" 1925, nr 3, s. 18.
[7] „GL" 1926, nr 272, s. 3.
[8] „GL" 1927, nr 107, s. 4.
[9] Tamże, nr 289, s. 4; nr 318, s. 4.

Karol Szymanowski z siostrą Stanisławą, 1930 r.

Do rzędu więcej udatnych, a jednak rzadkich koncertów Towarzystwa Muzycznego należy odnieść koncert sobotni, w którym wystąpiła pierwszorzędnej jakości p. Korwin-Szymanowska, obdarzona hojnie przez kapryśną naturę pod każdym względem. Głos krystaliczny o nieposzlakowanie czystym brzmieniu, równy w całej skali zdradza piękną szkołę i poważne studia, przeprowadzone inteligentnie i skrupulatnie (...). Doskonała dykcja, spora doza uczucia, dystyngowane ruchy i ujmująca powierzchowność dopełniają listę plusów tej bezspornie wielkiej śpiewaczki, w której najsurowszy krytyk nie odkryłby ani jednego minusa. A jednak znać było pewne skrępowanie w utworach, do których akompaniował p. Ramułt, który nie posiadając rutyny akompaniatorskiej, trzymał śpiewaczkę jakby na uwięzi, czego zupełnie nie znać było w utworach dyr. Szymanowskiego, do których towarzyszył sam autor. Swobodnie płynęła pieśń za pieśnią, owiana jednym duchem i jednakowo odczuta. Szkoda, że dyr. Szymanowski nie akompaniował do całego programu; koncert wiele zyskałby na tym.

O kompozycjach dyr. Karola Szymanowskiego możemy powiedzieć, iż idąc za prądem czasu, hołduje harmonii dysonansowej; nie jest on jednak tylko żonglerem dysonansacji (raczej „dysonancji", przyp. L. G.), *ale operując, jemu właściwą harmonią i niewyczerpany w inwencji, umie się wznieść do wyżyn artyzmu i w kompozycjach umieścić lepszą cząstkę ducha, jak np. w pieśniach: „Tyś nie umarł"* (Op. 2 z cyklu: Sześć pieśni do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera, przyp. L. G.) *i „Jestem i płaczę"* (Op. 5 – Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza, przyp. L.G.). *Zbytecznym jest dodawać, że koncertantkę i kompozytora przyjmowano owacyjnie, zmuszając do bisowania*[10].

Na pierwszym koncercie rodzeństwa Szymanowskich był wspomniany Władysław Wierzbicki, który dopiero w dwanaście lat później opublikował swoje refleksje z tego koncertu i wrażenia ze spotkania z Szymanowskim. Warto je tu obszerniej zacytować:

Było to w kwietniu 1928 r. (w 1929, L. G.). *Do Lublina zawitał rzadki gość – Karol Szymanowski ze swoją siostrą Stanisławą, sławną śpiewaczką. Przyjechali z koncertem, a raczej z recitalem śpiewaczym. W pierwszej części były pieśni Tartiniego, Moniuszki etc., śpiewaczce akompaniował ówczesny dyrektor Towarzystwa Muzycznego Ludwik Ramułt [1895-1944], zaś w części drugiej, poświęconej wyłącznie utworom Karola Szymanowskiego, akompaniował sam kompozytor.*

[10] „GL" 1929, nr 99, s. 4; nr 102, s. 4.

Na wysokim poziomie artystycznym interpretacja Stanisławy Szymanowskiej, doskonałe jej wyczucie i oddanie swoistego stylu i dziwnej chociaż ukrytej potęgi twórczej kompozytora-brata, wytworzyły w przepełnionej sali Towarzystwa Muzycznego nastrój niezwykły. Publiczność uważna, skupiona, chociaż mocno podekscytowana każdą piosenkę przyjmowała spontanicznymi oklaskami. Śpiewaczka dziękowała z miłym i pociągającym uśmiechem, lecz kompozytor po każdej odśpiewanej piosence powstawał mocno zażenowany i kłaniał się jakoś sztywno i kornie zarazem. Koncentrowało to bardziej jeszcze i tak wyostrzoną uwagę słuchaczy na Jego skromnej postaci. Szukano Jego wzroku i gdy od czasu do czasu rzucał w tłum spojrzeniem swych stalowo-błękitnych oczów, oprawnych w gęste łuki kształtnych brwi, to fascynował. Schodził wreszcie z estrady wolnym, pozornie swobodnym krokiem, jako człowiek nowy i jakiś inny.

Po koncercie danym mi było poznać Karola Szymanowskiego bliżej i z nim rozmawiać. Mówił matowym głosem i raczej cicho, lecz bardzo wyraźnie. A przy tym patrzył łagodnymi i jakby wyrozumiałymi oczyma, z kryjącym się na ich dnie, bardziej wyczuwanym niż dostrzeganym – cierpieniem.

Zapaliliśmy papierosa. Palił jakby jakiś nowicjusz z pewnym ociąganiem się, a widząc moje zdziwienie, dodał znacząco:

Paliłem kiedyś bardzo dużo aż do zatrucia się nikotyną. Kurowałem się długo w Genewie. Po chwili milczenia, dodał z bladym uśmiechem: „Wypalałem po dwieście sztuk za noc. Paliłem dosłownie jeden po drugim, właśnie w nocy, kiedy komponowałem", zakończył z rumieńcem na policzkach.

Czyż dodawało to podniety? – spytałem.

Tak, nikotyna dziwnie rozjaśniała mi mózg. (Chwila milczenia). W ogóle twórcza praca przychodziła mi opornie. Każdy „drobiazg" to owoc... pracy.

To tak, jak u Chopina?

To tak, jak u Chopina, powtórzył jak echo. Ale Chopin to geniusz, a ja... nie wiem.

Wielkie rzeczy rodzą się w bólu, zauważyłem. Szymanowski milczał.

Musi chyba mistrz czuć w tej boleści tworzenia pokrewny Chopinowi dreszcz natchnienia. Patrzał na mnie nieruchomym wzrokiem, coś ważył w myślach i nic znowu nie odpowiedział.

Później znaleźliśmy się na kolacji. Była nas szczupła grupka. Stanisława Szymanowska prezydiowała, pogodna, pełna wdzięku i słodyczy. Rozmowa toczyła się o muzyce i muzykach. Od czasu do czasu jakby segregowano wrażenia z koncertu i przyciszano głosy z pewną wstydliwością, gdy nasuwały się zwroty o twórczości Karola.

A on siedział na uboczu skromny i cichy. Uśmiechał się grzecznie i bardzo towarzysko. Starał się być obecnym. Gdy się odezwał (było to parę razy) wszyscy naraz milkli, wpatrywali się w niego jak w obraz i słuchali. To go znowuż peszyło. Oczyma szukał... pomocy. I raz zatrzymał je na mnie. Powstałem z krzesła, On również i znaleźliśmy się przy oknie. Chciał, widoczne to było, aby z nim wszcząć jakąś rozmowę. Pierwszą myśl, która mi się nasunęła, to Jego sąd o Moniuszce.

Ożywił się po raz pierwszy. Twórczość naszego wielkiego piewcy ujmował oryginalnie i bardzo ciekawie.

„Moniuszko – mówił – to nasz nauczyciel, ale przez duże N. Bo ciągle jeszcze uczy... zza grobu. Pieśni jego, to nasza szkoła powszechna i średnia. Jest wielki w swojej prostocie i spokoju.

Podobny jest do Mickiewicza, chociaż na ogół sądzi się, że jest słabszy od twórcy „Dziadów". Myślę jednak i jestem pewny, że Moniuszko jeszcze do nas silniej przemówi za swoim nawrotem, który przyjdzie". Po chwilowej pauzie, dalej snuł: „Obcych on nigdy nie zadziwi. Coś tu mu przeszkadza, może jego zbytnia szczerość i... szczodrość. Ale on jest nasz i wielki! Dziś tworzyć pieśni jest rzeczą bardzo trudną, bowiem oryginalna pieśń

polska musi się otrzeć o Moniuszkę, inaczej wyjdą słabizny. Uwielbiam Moniuszkę"[11].

Jesienią tegoż roku 1929 w lubelskiej prasie ukazał się anons: *Sławna śpiewaczka St. Szymanowska, ulubienica Lublina i Polski, której sława i kunszt śpiewaczy znany jest w całej Europie, wystąpi w sobotę, 5 października z koncertem (...). Chętni usłyszenia słynnej śpiewaczki winni jak najprędzej zamówić dobre bilety w kancelarii Towarzystwa Muzycznego. Wielka artystka przygotowała na swój śpiewaczy recital lubelski program nadzwyczaj ciekawy i przeważnie dla każdego słuchacza dostępny. Usłyszymy arcydzieła Moniuszki, które Szymanowska tak genialnie interpretuje, pieśni Schuberta, Szymanowskiego i szereg najmilszych arii operowych. Niewątpliwie pośpieszy grono kochających muzykę do Towarzystwa Muzycznego na ten koncert*[12].

W latach 1929-1931 Stanisława Szymanowska była profesorem śpiewu solowego w Szkole Muzycznej im. S. Moniuszki w Lublinie. Ostatni lubelski recital śpiewaczki odbył się w pierwszych dniach maja 1932 r., który zapowiedziała miejscowa gazeta:

Dnia 7 maja br. o godz. 8 min. 15 wieczorem w Teatrze Miejskim odbędzie się koncert znakomitej i wielce cenionej artystki p. St. Korwin-Szymanowskiej, która przeznaczyła cały dochód z koncertu na rzecz Miejskiego Komitetu pomocy bezrobotnym. Komitet ufa, że w dniu tym Społeczeństwo lubelskie wypełni po brzegi salę teatru miejskiego[13].

Nie wiemy, czy lublinianie wypełnili wówczas salę teatralną „po brzegi", bowiem nie było w miejscowej prasie sprawozdania z tego koncertu. Wiemy natomiast, że wspomniany recital śpiewaczy zakończył osobiste kontakty rodzeństwa Szymanowskich z Lublinem, którego melomani dość wcześnie zapoznali się z twórczością Karola Szymanowskiego – najwybitniejszego po Chopinie twórcy muzyki polskiej. Ten genialny kompozytor zawsze podkreślał, że muzykę rodzimą należy odrodzić w ten sposób, aby zachowała swoje narodowe oblicze przez odniesienie do muzyki ludowej, która tak bardzo inspirowała Chopina.

Ludwik Gawroński

Feliks Szymanowski
– pianista, brat Karola

[11] „Kronika Muzyczna Organistów Diecezji Lubelskiej" R. 13: 1937, nr 2, s. 6-7.
[12] „GL" 1929, nr 266, s.5; nr 271, s. 5.
[13] „GL" 1932, nr 125, s. 5.

teatr

KAZIMIERZ BRAUN

W starym teatrze nowy

Lata 1964-1974 w Teatrze im. J. Osterwy

Kierownictwo artystyczne Teatru im. Osterwy w Lublinie objąłem 1 kwietnia 1967 r. Czterdzieści lat temu. Często wracam do Lublina myślą i wspomnieniem. Zaczęła się ta historia jeszcze wcześniej. Po raz pierwszy przyjechałem na próbę do Teatru Osterwy na początku maja 1964 r. Moja praca w Lublinie zakończyła się formalnie 31 grudnia 1974 r. To w sumie przeszło dziesięć lat związku z Lublinem. Najpierw kontakty były sporadyczne. Później nastąpiło jednak prawie ośmiolecie odpowiedzialności za teatr, gdy byłem jego kierownikiem artystycznym, a potem zarazem kierownikiem artystycznym i dyrektorem naczelnym. Istotą mojego programu było wprowadzanie w krwiobieg teatru elementów nowych – w zakresie dramatu, środków wyrazowych, sposobu komunikowania się z widzami i całego stylu uprawiania teatru. Były to lata pracy na scenie, przy stole z książkami, przy biurku z dokumentami. Lata radości i rozczarowań, planów spełnionych i pogrzebanych, zwycięstw i katastrof. Trudno sporządzić bilans, bo ciągle za mało słów wdzięczności dla tych, którzy ze mną pracowali, wspólnie nosili ciężary, pomagali... I ciągle jeszcze coś boli, coś uwiera. I ciągle są sprawy niewyjaśnione albo zakłamywane. Podsunę, otworzę tylko parę tematów, które wydają mi się ważne.

W STRONĘ LUBLINA

Gdy jechałem na tę pierwszą próbę, znałem już Lublin, bo wcześniej odwiedzałem tam moje siostry, Teresę i Marię. Obie, po kolei studiowały w KUL; Maria, obecnie prof. dr hab. Maria Braun Gałkowska, pracuje tam do dziś. Miałem znajomych i przyjaciół, zwłaszcza ze środowiska „Świętej Lipki".[1] Życzliwość okazywała mi wielka uczona prof. Irena Sławińska.

Ale dlaczego w ogóle znalazłem się w 1964 r. w tym pociągu do Lublina? To długa historia. A przed nią jeszcze prehistoria. Opowiadałem już o niej[2] i była opowiadana.[3] Więc tylko bardzo krótko. Po studiach reżyserii w PWST w Warszawie podjąłem pracę w 1961 r. w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, a niedługo potem w Teatrze Polskim w Warszawie. W obu byłem na „pół-etatach" i w obu moja praca układała się dobrze, a niektóre przedstawienia zyskały uznanie, jak *Pierścień wielkiej damy* Norwida w Warszawie czy *Kaukaskie kredowe koło*

[1] O tym szerzej w: *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna.* Wydawnictwo A. Marszałek, Toruń, 2006, ss. 20-23.
[2] Stanisław Bereś i Kazimierz Braun: *Rozdarta kurtyna.* Aneks, Londyn, 1993. Zwłaszcza ss. 77-110.
[3] Krzysztof Sielicki: *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna.* „Akcent" 2004, 1-2, ss. 218-226. Tom recenzji Marii Bechczyc Rudnickiej pt. *Uchylanie masek*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1974. Tom ten w największej mierze poświęcony jest przedstawieniom w mojej reżyserii.

Brechta na Wybrzeżu.[4] Ale na wiosnę 1964 r. w obu tych teatrach zabrakło dla mnie miejsca. Też już o tym opowiadałem.[5] Zacząłem gwałtownie szukać pracy. Miałem masę planów reżyserskich i – już wtedy – rodzinę na utrzymaniu. Pisałem listy do dyrektorów teatrów. Telefonowałem. Nawiązałem jakieś przypadkowe kontakty. Po prostu z tymi ludźmi, których zainteresowała moja oferta.

Jednym z nich był Jerzy Torończyk, dyrektor Teatru im. J. Osterwy w Lublinie, którego poprzednio w ogóle nie znałem. On właśnie najszybciej odpowiedział na mój list z zapytaniem o możliwość pracy. Zaraz też w pierwszej, bardzo kulturalnej, rozmowie zaproponował mi zawodowy i praktyczny układ: pół etatu od nowego sezonu (1964/1965), z obowiązkiem wyreżyserowania dwóch sztuk. Jedną zapropnuje on, a ja będę mógł zaproponować drugą. Obie do gentlemańskiej dyskusji. Wydało mi się to uczciwe, choć zakładało nie tylko realizację moich reżyserskich marzeń, ale i robienie „pozycji usługowych", jak to się wtedy mówiło. Ale byłem w potrzebie. Nie tylko chciałem: musiałem pracować. Jerzy Torończyk powiedział mi też, że jeszcze w tym, bieżącym sezonie (1963/1964) potrzebuje sztuki, którą mógłby wystawić na akademii ku czci „Święta Lipcowego" – 22 lipca. Brr... Proponuje, żebym ją wyreżyserował. I to zaraz. Brr... Improwizując naprędce, podsunąłem mu rzadko graną pozycję klasyczną: *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla. Była to sztuka nie mająca nic wspólnego z bieżącą polityką, nawet metaforycznie, ale polska i ludowa, a przy tym baśniowa i poetycka. Mogłaby, od biedy, być sztuką na „Święto Lipcowe". A ja mógłbym ją zrobić, nawet z pewną, powiedziałbym, nostalgią, a na pewno bez wstydu.

Jerzego Torończyka *Zaczarowane koło* zainteresowało. Przeczytał. Zdecydował się je wystawić. Bardzo szybko uzyskał na nie zgodę, bo, oczywiście, musiał to uzgodnić. Zadzwonił do mnie, żeby zacząć próby jak najszybciej. Już po tygodniu jechałem do Lublina.

Aktorzy pracowali ze mną chętnie. Powstało bogate, kolorowe widowisko z piękną scenografią Liliany Jankowskiej, z nastrojową muzyką Antoniego Żulińskiego, mego wuja-kompozytora-aktora, z którym choć ten jeden raz udało mi się współpracować w teatrze. Za umożliwienie tego byłem ogromnie dyrektorowi Torończykowi wdzięczny. Przedstawienie zostało przez niego, niejako „w ciemno", zgłoszone do Festiwalu Teatrów w Telewizji (była wtedy taka impreza) i przyjęte do jego repertuaru.[6] Miałem już pewne doświadczenie w reżyserii telewizyjnej, więc bardzo mi to odpowiadało. Po kilku tygodniach pracy doszliśmy do prób generalnych w Lublinie, ale nie daliśmy premiery, tylko pojechaliśmy do Łodzi, aby tam, w studiu, przygotować przedstawienie do emisji, oczywiście „na żywo" – tak jak się to wtedy robiło – i zagraliśmy przed kamerami 14 lipca 1964 r. Wróciliśmy do Lublina, odbyliśmy jeszcze parę prób korekcyjnych i 21 lipca daliśmy premierę – w przeddzień „Święta Lipcowego". To była moja pierwsza lubelska premiera. Bardzo się udała, co potwierdziła przyznana mi wkrótce nagroda za reżyserię na tym Festiwalu Teatrów w Telewizji; nagrody otrzymało także dwóch aktorów, co bardzo przychylnie usposobiło do mnie zespół, dyrektora, prasę lubelską.

Ta pierwsza robota była jakby w połowie dyrektora, a w połowie „moja". Po wakacjach czekał nowy sezon. Wedle naszej umowy dyrektor miał zaproponować jedną pozycję, a ja drugą. Był to układ uczciwy i jasny. Zawsze odpowiadały mi układy przejrzyste i określone warunki gry, a w panikę wprawiały mnie

[4] *Za Kaukaskie kredowe koło* otrzymałem nagrodę za reżyserię na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu w 1962 r.
[5] *Rozdarta kurtyna...* ss. 72-74.
[6] Festiwal Teatrów w Telewizji składał się z kilkunastu wybranych przedstawień z całej Polski, które były transmitowane albo ze studiów telewizyjnych, albo ze scen. W tamtych czasach udział w tym festiwalu był wyróżnieniem, o które teatry się ubiegały, a dla aktorów teatrów terenowych był okazją pokazania się na antenie ogólnopolskiej. Notabene inaczej było po latach, gdy w stanie wojennym władze nakazywały teatrom pokazywać w telewizji swe przedstawienia, co było represją wobec środowiska i miało na celu przełamanie bojkotu masowych środków przekazu praktykowanego przez większość ludzi teatru w proteście wobec wprowadzenia stanu wojennego.

gry zakulisowe, ciemne, tajne. Ja sam tak nigdy nie grałem, ale wiem, że tak grano wokół mnie i mną. Latami.

Jerzy Torończyk zaproponował sztukę Marka Domańskiego *Ktoś nowy*. Była modna i „dobrze widziana", kursowała po całym kraju. Był to jakby nowego typu „produkcyjniak". „Produkcyjniak", bo akcja dotyczyła produkcji i działa się w jakimś zakładzie pracy, a bohaterem był inżynier. Ziarno „nowego" było w tym, że inżynier starał się w swym zakładzie zaprowadzić nowe porządki stawiając na pierwszym miejscu efektywność i zwalczając stare układy, oczywiście w ramach gospodarki socjalistycznej. Nie było to dobre, ale, ostatecznie, do przyjęcia. Zgodnie z układem, zgodziłem się rzecz wyreżyserować. (Premiera odbyła się 10 lutego 1965 r.) Ale za wysoką cenę. Za Norwidowego *Aktora*.

Aktor miał być następnym krokiem na moim norwidowskim szlaku: pisałem pracę magisterskę na poznańskiej polonistyce u profesora Zygmunta Szweykowskiego o dramatach Norwida (1958); moją pracą wstępną na warszawską reżyserię było *Za kulisami*, złączone z *Tyrtejem* (1958); jako przestawienie dyplomowe na zakończenie studiów reżyserii zgłosiłem *Pierścień wielkiej damy* zrealizowany w Teatrze Polskim w Warszawie (1962); to przedstawienie zostało przeniesione do telewizji (1963); robiłem także w telewizji *Aktora* (1963) w moim opracowaniu tekstu – teraz, w Lublinie, miałem po raz pierwszy reżyserować tę sztukę Norwida na scenie.

Jerzy Torończyk zgodził się. Przystał też, abym zaprosił do współpracy jednego z najwybitniejszych polskich scenografów, mistrza Ottona Axera. Było to wielkoduszne, bowiem sam Torończyk był scenografem i wielki scenograf z Warszawy był dla niego „konkurencją". Jednak przystał na to. Z profesorem Ottonem Axerem znaliśmy się z lat mojej asystentury w Teatrze Współczesnym w Warszawie (w czasie studiów reżyserii). Zaprojektował piękne, malarskie dekoracje do *Aktora*. Premiera odbyła się 27 marca 1965 r. Znawcy przyjęli przedstawienie bardzo życzliwie. Najwybitniejszy norwidolog, Juliusz Wiktor Gomulicki, zaaprobował moje opracowanie dramaturgiczne tekstu i zaszczycił swą obecnością premierę. A jury kolejnego Festiwalu Teatrów w Telewizji, do którego *Aktor* został zgłoszony, przyznało mu kilka nagród, w tym mnie za reżyserię.

To jeszcze wyżej podniosło moje akcje. W kolejnej rozmowie dyrektor Torończyk zasugerował, że warto by naszą współpracę kontynuować poza ten jeden sezon, na który umówiliśmy się, że może mógłbym objąć kierownictwo artystyczne Teatru im. Osterwy, przy czym on pozostałby dyrektorem. Była to zaskakująca, ciekawa, a zarazem niejasna propozycja. Jerzy Torończyk był przecież od lat zarazem dyrektorem i kierownikiem artystycznym teatru lubelskiego. Nie wyjaśniał mi tego. W ogóle wypowiadał się dość enigmatycznie, ale zarazem bardzo zachęcająco. Miałem już wtedy jednak inne plany. Na horyzoncie był Toruń. Tam moja praca układała się dobrze, a jej echa musiały dochodzić do Lublina.[7]

Zproszenie dyrektora Torończyka z 1965 r. miało się stać podstawą mego przyjścia do Lublina po upływie niespełna dwóch lat. Było bowiem ponawiane, a już na początku 1967 r. zostało sformułowane w formie bardzo konkretnej. Jerzy Torończyk miałby pozostać dyrektorem, a ja miałbym zostać kierownikiem artystycznym – dziś to stanowisko nazywane jest formalnie „dyrektor artystyczny", a i wtedy kierownikowi artystycznemu przysługiwał zwyczajowy tytuł „dyrektora". W proponowanym układzie miałbym pełną swobodę we wszelkich decyzjach artystycznych, takich jak wybór repertuaru i nadzór realizacji, angażowanie aktorów, reżyserów, scenografów i innych współpracowników artystycznych, w ogóle kształtowanie oblicza teatru.

[7] Za *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego zrealizowane w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu otrzymałem nagrodę reżyserską na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w 1966 r.

Jako „młody i zdolny" reżyser miałem już uprzednio propozycje objęcia dyrekcji teatru w innych miastach, ale ich nie przyjąłem – z różnych powodów. Lublin wydał mi się atrakcyjny. Jednym z ważnych argumentów było moje dobre doświadczenie z pracy w Teatrze Wybrzeże – tak, właśnie tam, choć właśnie stamtąd musiałem niedawno odejść. Obserwowałem tam bowiem jako młody reżyser, jak świetnie funkcjonuje teatr, którym kieruje dyrektor naczelny we współpracy z kierownikiem artystycznym. Na Wybrzeżu dyrektorem był od lat znakomity fachowiec Antoni Biliczak. Ojcował on kolejnym kierownikom artystycznym, odciążając ich całkowicie od pracy administracyjnej, aby mogli się skoncentrować na sprawach artystycznych. Był to bardzo dobry i sprawny układ. Lublin był piękny, miał szczególny urok. Pokochałem to miasto. Przyciągało mnie.

Nie wziąłem pod uwagę jednego: że trudna może okazać się współpraca bezpartyjnego kierownika artystycznego z partyjnym dyrektorem, na dodatek w teatrze, w którym partia (PZPR) miała tradycyjnie bardzo dużo do powiedzenia, zarówno wewnątrz, jak i wtrącając się stale z zewnątrz. O skali tych trudności miałem się wkrótce dowiedzieć.

Znając już Lublin, wiedziałem przy tym, że Jerzy Torończyk wysunął swą propozycję dlatego, że teatr znajdował się w nie najlepszej sytuacji artystycznej. Przyjście nowego kierownika artystycznego – reżysera, a nie tylko zapraszanie gościnnych reżyserów, mogło tę sytuację odmienić. Nie wiedziałem, że stały za tym i dalekosiężne plany dyrektora, w których wydawałem się użyteczny. Początkowo współpraca układała nam się dobrze. Popsuła się, gdy dyrektor Torończyk zaproponował mi wstąpienie do partii. W „tandemie" (to jego wyrażenie), obaj partyjni, moglibyśmy wiele zdziałać. To były te dalekosiężne plany. Ale ja odmówiłem zapisania się do partii – zresztą jak najgrzeczniej. Odmowa musiała być jednak jednoznaczna. Później nasze stosunki zaczęły się psuć.

Ale na razie wszystko wydawało się zmierzać ku dobremu. Objąłem kierownictwo artystyczne Teatru Osterwy 1 kwietnia 1967 roku.

Pewnie warto by opowiedzieć po kolei, co wydarzyło się w ciągu następnych prawie ośmiu lat mojej pracy w Lublinie. Byłoby to ciekawe, trochę straszne i trochę śmieszne – choć w sumie chodziło przecież o sprawy ważne i poważne, o wartości, o „imponderabilia". Z opowieści o mojej pracy w Lublinie mogłaby się wysnuć „jakaś historia wesoła, a okrutnie przez to smutna", jak mówi Stanisław Wyspiański. Nie ja jednak powinienem tę historię opowiedzieć. Mogę tylko wskazać na jej zasadnicze wątki.

„OBCY IDEOLOGICZNIE" I „FANATYCZNY KATOLIK"

Jako „obcego ideologicznie" i „wrogo ustosunkowanego do ustroju" określił mnie „oficer operacyjny" w jednym z pierwszych ubeckich dokumentów, jakie sporządzono na mój temat w Lublinie.[8] Nie podaję nazwiska tego oficera, chociaż jest już ono jawne, podobnie jak nazwiska tych, którzy na mnie donosili. Istotnie, jest już wiadome, kto donosił i kto donosy zbierał. To długie listy nazwisk. Nie będę ich jednak tutaj podawał. Może zrobią to lubelscy historycy.

Musimy się jednak od razu zająć tymi trudnymi sprawami. Otóż w ślad za mną przyszły do Lublina moje akta, obecnie odtajnione przez Instytut Pamięci Narodowej. Otrzymałem je jakiś czas temu jako „pokrzywdzony".[9] Wynika z nich, że byłem systematycznie „rozpracowywany" przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych już od 1961 r., przy czym zebrane o mnie informacje sięgały daleko w głąb, do moich studiów uniwersyteckich w Poznaniu. Moje akta zawierały m.in. kopię wyroku wydanego jeszcze wcześniej, bo w 1950 r., na mego ojca Juliusza, wraz z fałszywym, kłamliwym uzasadnieniem (że były to kłamstwa, przyznał nawet sąd PRL rehabilitując ojca) oraz szeroki opis wrogiej działalności mego stryja Jerzego i informację o jego skazaniu wraz z równie kłamliwym uzasadnieniem (i on został zrehabilitowany). Jednak te ich wyroki były w moich aktach – taka komunistyczna odpowiedzialność zbiorowa. Co do mnie samego, to były tam m.in. obciążające mnie w oczach ubecji informacje o moim artykule opublikowanym w paryskiej „Kulturze" w 1957 r., według ubeckiego kronikarza „szkalującym stosunki panujące w PRL", czy o tym, że, jak stwierdzono w dokumencie podpisanym przez „Inspektora w MSW" dnia 21 maja 1965 r., „figurant" (to znaczy ja) „nie przedstawia dla nas wartości operacyjnej", bowiem odmówił współpracy i nie ma „możliwości wykorzystania go".

Dodam, że moje teczki zawierają także wypisy z korespondencji kierowanej do mnie, dokumenty na temat zakładania w moim mieszkaniu podsłuchu, niezliczone donosy (dwa nawet wierszem!), kopie obrzydliwych anonimów, pikantne zalecenia do odpowiednich organów, na przykład, aby „skompromitować mnie w środowisku KUL" albo „aby wysyłać anonimy do żony", w których „wskazywać na prowadzenie przez K. Brauna niemoralnego trybu życia". Takie anonimy przychodziły. Żona mi je pokazywała – natychmiast lądowały w koszu na śmieci. Albo sama je tam od razu wyrzucała. Zofia była również inwigilowana, ale, jak się okazuje, przez innych donosicieli. A donosiciele – „tajni współpracownicy" ubecji – byli rzeczywiście tajni, jeden nie wiedział o robocie drugiego, co wynika na przykład z notatki z 19 września 1971 r. znajdującej się w moich aktach: „prowadzący oficer" wypytuje w niej jednego ze swoich „t.w.", aktora mego zespołu, kto to jest ta wielbicielka K. Brauna o imieniu Zofia, nie kojarząc jakoś, że tak właśnie ma na imię moja żona.

Wskazanie na ten podskórny, brudny nurt jest konieczne, bowiem fakt, że byłem określany jako „obcy" czy „wróg" miał istotny, praktyczny wpływ na moją pracę, w tym na jej recepcję, m.in. na treść i ton wielu recenzji o moich przedstawieniach. Jako „wróg" byłem określany przez ludzi z aparatu władzy, tak mówiono o mnie w czasie licznych zamkniętych obrad, m.in. tzw. Podstawowej Organizacji Partyjnej w teatrze (są na ten temat dokumenty), takie informacje i opinie przekazywano „usługowym" dziennikarzom i recenzentom. I jeżeli po latach strona internetowa Teatru Osterwy, wymieniając reżyserów związanych z teatrem, informuje: „Kazimierz Braun, najbardziej kontrowersyjny i najostrzej krytykowany twórca w powojennej historii naszego teatru",[10] to jakby, w przedziwny zaiste sposób, podejmuje ton donosów sprzed lat. Przez kogo „najostrzej krytykowany"? Autor tej strony nie wie przez kogo? I tylko tyle? I nic na temat tego, co jednak udało mi się w Lublinie zrobić?

Dziś wiadomo już dobrze, jak ten mechanizm działał. Donosiciele ulokowani w teatrze świadomie budowali mój negatywny obraz, dążąc do utrudnienia mi pracy, potem do uniemożliwienia mi jej, a wreszcie do pozbycia się mnie z Lublina. Aby uwiarygodnić ten negatywny obraz, starali się zaszczepić go innym pracownikom teatru, rozpowszechniali go, dzielili się nim ze swoimi „oficerami prowadzącymi", z „decydentam", z dziennikarzami, z krytykami teatralnymi, pisali na mnie donosy. W ten sposób ten mój obraz przez nich namalowany nabierał swoistej obiektywności, trwałości. (Dotrwał – dla niektórych – aż do epoki stron internetowych...)

Działał i drugi mechanizm: budując system donosicielski w teatrze, mnożąc sieć „tajnych współpracowników", ubecja zarówno rozciągała i zacieśniała kontrolę nad zespołem, jak i dzieliła go na dwa obozy, na tych, którzy byli „za" mną, i tych, którzy byli „przeciw" mnie. Tak więc z jednej strony byli ludzie, którzy

[8] Zawarty jest on w jednej z moich „teczek", jakie uzyskałem z Instytutu Pamięci Narodowej. Sygnatura: IPN Wr 024/8504.

[9] Zaświadczenie IPN we Wrocławiu nr 331 z 3 lipca 2003 r. o uznaniu mnie za „pokrzywdzonego" oraz zaświadczenie IPN we Wrocławiu nr 1361/05 z 18 lipca 2005 r. zawierające stwierdzenie, że jakiś „Kazimierz Braun", który figuruje na tzw. Liście Wildsteina „nie jest tożsamy" ze mną, to znaczy, po prostu, to nie ja.

[10] http://teatr.lublin.pl/historia.php. Jakby tą samą ręką pisany jest artykuł w Wikipedii: http:pl.wikipedia.org.wiki/Teatr_im_Juliusza_Osterwy_w_Lublinie

towarzyszyli mi w pracy, wierzyli w to, co proponuję i robię, chcieli pracować dla wspólnego dobra i sami ciężko pracowali, sądzili, że teatr jest na dobrej drodze. Z drugiej strony byli ci, którzy byli mi niechętni, niezadowoleni, pracowali z łaski, uważali, że w teatrze jest źle. Mechanizm *divide et impera* – zespół podzielony był łatwiejszy do sterowania z zewnątrz. Zarazem trudniejszy do kierownia przeze mnie.

Paradoksem było to, że choć nie byłem „wrogiem ludu", ja, propagator „teatru wspólnoty", to rzeczywiście cały ten PRL-owski ustrój przemocy, niesprawiedliwości i kłamstwa był mi wrogi i całkowicie obcy. Robiłem wszystko, co mogłem – na gruncie artystycznym i intelektualnym – aby go podważyć. W dokumentach ubeckich, jak również w czasie przeróżnych obrad (a raczej konwentykli) na mój temat, byłem także określany jako „fanatyczny katolik", „gorliwy katolik" czy też „klerykał". W donosach notowano, że jestem „demonstracyjnie praktykujący". Wytaczano to wszystko jako ogromne zarzuty.

Choć nigdy nie byłem chyba „fanatykiem", choć nie jestem pewien, czy byłem dość „gorliwy" i choć praktywałem swoją wiarę bardzo zwyczajnie, a nie „demonstracyjnie" – to reszta informacji zawarta w tych doniesieniach była prawdą. Chodziłem regularnie do kościoła. Korzystałem z sakramentów. Uczestniczyłem w rekolekcjach. Spotykałem się z gronem „Świętej Lipki", będącej, z uwagi na swego opiekuna, biskupa, potem kardynała Karola Wojtyłę, pod szczególną obserwacją. Nasze dzieci chodziły na lekcje religii. Justyna została ochrzczona w Lublinie. Na dodatek cały czas szły za mną wielokrotnie powtarzane informacje o katolickich korzeniach i praktykach mego ojca, stryja, żony, siostry. Ojca określano – w moich (!) aktach – jako jednego z „czołowych działaczy katolickich, nieprzejednanego przeciwnika komunizmu i socjalistycznego systemu gospodarczego". Tak informował sekretarza KW PZPR w Lublinie w piśmie z dnia 22 maja 1971 r. I z-ca komendanta wojewódzkiego MO d/s Służby Bezpieczeństwa w Lublinie.[11] Wytykano mi też, że utrzymuję kontakty z KUL, co było oczywiste – pracowała tam moja siostra, jej mąż i wielu przyjaciół.

Tak więc od samego początku, i przez wszystkie lata pracy w Lublinie, byłem zwalczany jako „obcy", jako „wróg" i jako „katolik". Byłem cały czas inwigilowany, co wtedy wyczuwałem, a dziś po prostu wyczytuję z ubeckich akt. Inspirowano pisanie złych recenzji z moich przedstawień. Utrudniano mi pracę i życie osobiste, kontakty z ludźmi, wyjazdy za granicę. Z tej perspektywy trzeba patrzeć na wszystko, co w Lublinie udało mi się zrobić i czego zrobić mi się nie udało.

REPERTUAR I JEGO REALIZACJE

Już przed przyjazdem do Lublina przeanalizowałem dokładnie repertuar i w ogóle całą historię Teatru Osterwy. Wiedziałem, że jest on jedynym zawodowym teatrem w tym dużym mieście w dużym województwie, że jest przy tym nie tylko teatrem miejskim, ale wojewódzkim, prowadzącym objazd całej Lubelszczyzny, a nawet i części Mazowsza. Jednakże repertuar i styl przedstawień były wyraźnie ukierunkowane popularnie, na publiczność szkolną oraz tę, z którą teatr stykał się w terenie, a prawie wcale nie uzwględniał publiczności wyrobionej, miejskiej, w tym akademickiej.

Przecież Lublin był – i jest nadal – dużym ośrodkiem miejskim, wielkim ośrodkiem akademickim. Był tu liczący się ośrodek sztuk pięknych; tu właśnie nawiązałem przyjaźń z Tomkiem Kawiakiem, wtedy młodym, pomysłowym plastykiem, happenerem, po latach uznanym na całym świecie nowoczesnym artystą; zaprzyjaźniliśmy się szczególnie mocno i trwale z małżeństwem plastyków Zofią i Henrykiem Szulcami. Były środowiska literackie i dziennikarskie. Był Lublin

[11] Pismo nosi numer C-II-P1886/71. Dokumentów dotyczących mego ojca Juliusza Brauna jest w moich (!) teczkach wiele.

także dużym ośrodkiem przemysłowym, a więc było tu dużo inteligencji technicznej. Po prostu było w mieście dużo inteligencji, w tym młodej inteligencji. Sądziłem, że teatr winien wyjść tym ludziom naprzeciw. A przy tym działały przecież w Lublinie teatry akademickie w KUL i na UMCS; już zaczęły się odbywać festiwale teatrów studenckich – alternatywnych, awangardowych, kontestujących. W mieście i województwie był silny ruch teatru amatorskiego i jego członkowie stanowili liczną grupę młodzieży szczególnie zainteresownej tym, co nowe w teatrze. A dookoła, i w kraju, i na świecie, działo się w teatrze wiele nowego, zmieniała się teatralna awangarda, nabierała rozpędu Druga Reforma Teatru. To wszystko jakby w ogóle nie docierało do Teatru Osterwy. I to trzeba było zmienić.

W rezultacie przemyśleń i przymiarek, przełamując opory i inercję, wyzwalając energię sił, które pragnęły zmian i nowości, sprowadzając pomoc z zewnątrz (autorów, reżyserów, aktorów, scenografów) udało się odmienić i wzbogacić repertuar i kształt widowisk Teatru Osterwy. Repertuar musiał nadal spełniać zadania jedynego teatru wojewódzkiego, ale zarazem stał się atrakcyjny dla nowych środowisk. Widowiska zaś uzyskały rozmaitość, apelowały do różnych grup widzów. Stopniowo Teatr Osterwy stawał się teatrem miejskim, choć prowadził nadal szeroki objazd. Stawał się znany w kraju. Zdobywaliśmy nagrody na festiwalach teatralnych. Trzeba też od razu powiedzieć, że przez wszystkie lata mojej pracy teatr był pełny. Oczywiście – nie na każdym przedstawieniu, nie każdego wieczora. Ale ogólnie nigdy nie było problemów z frekwencją, przeciwnie, wiele przedstawień cieszyło się dużym powodzeniem. Na ten temat rozpuszczano kłamstwa i dezinformacje, opowiadając i pisząc – w prasie i w donosach – o „pustych salach" w Teatrze Osterwy za mojej kedencji. Fakty jednak temu przeczyły. Anna Mieszkowska podaje: *Informacja o małej frekwencji w Teatrze im. Osterwy w Lublinie jest kłamliwa. Na „Starą kobietę" przychodziły tłumy, a w ogóle teatr nie miał kłopotów z frekwencją. Gdyby tak było, to władze miałyby znakomity pretekst, aby zmienić dyrektora. Pisała jednak o – tej rzekomo niskiej frekwencji w teatrze lubelskim – prasa teatralna. Teraz już wiemy skąd wychodziły takie informacje i kto podawał je do prasy.*[12]

Dziś, patrząc retrospektywnie, nasz repertuar z tamtych lat można określić jako połączenie klasyki i współczesności, pozycji popularnych i eksperymentalnych, wielkich widowisk i intymnych spotkań; osobnym wątkiem były sztuki autorów miejscowych.

Klasyka. Z klasyki, dawnej i nowszej, wystawialiśmy: Słowackiego, Zabłockiego, Bogusławskiego, Felińskiego, Fredrę, Kamińskiego, Norwida, Bałuckiego, Wyspiańskiego, Zapolską, Rittnera oraz Sofoklesa, Plauta, Szekspira (*Hamlet, Otello, Poskromienie złośnicy*), Moliera, Gogola, Gorkiego, O'Neilla, Brechta. Szczególnie ważny był tu skromny wątek norwidowski. Po *Aktorze*, wydarzeniem, które zwróciło uwagę na nasz teatr, była tragedia *Kleopatra i Cezar*. Podobnie jak inne dojrzałe dramaty Norwida było to trudne i specyficzne zadanie. Sztuka, napisana przez poetę i mistyka, posiada wymiar metafory, symbolu, uogólnienia, transhistoryzmu oraz perspektywę transcendentną. Zarazem zaś dotarła do nas uszkodzona, może niedokończona.[13] Tak jak w wypadku *Aktora*, opracowałem dramaturgicznie tekst *Kleopatry i Cezara*. Piękne, malarskie dekoracje zaprojektował znów Otto Axer, który je sam podmalowywał na scenie jeszcze na próbach generalnych. Premiera odbyła się 12 grudnia 1968 r. Znowu przyjechał Juliusz W. Gomulicki, pieczętując niejako publicznie moje opracowanie tekstu. Główne role zagrali przekonująco Adela Zgrzybłowska i Krystyn Wójcik.

[12] Anna Mieszkowska: *Korzenie*. (w:) *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna*, s. 53.

[13] Por. Kazimierz Braun: *„Kleopatra i Cezar" Cypriana Norwida wobec historii i współczesności*. Tekst przedmowy do francuskiego wydania tej tragedii, (w:) Cyprian Norwid: *Cléopatre et César*. Texte polonais traduit par Claude-Henry du Bord at Chistophe Jezewski. Postface de Kazimierz Braun. Cahiers Bleu/Librarie Bleue, Troyes, France, 2006.

Repertuar współczesny. W repertuarze współczesnym na scenie lubelskiej pojawiły się nazwiska najwybitniejszych polskich pisarzy: Jarosław Abramow, Ernest Bryll, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Jerzy Szaniawski. Trudniej było wtedy otrzymać zgodę na sztukę zagranicznego pisarza współczesnego. Mimo to autorami dramatów przez nas wystawianych byli: Clair-Louise Charbonier, Ekateriana Oproiu, René de Obaldia, Eugene O'Neill, Peter Shaffer, Rudi Strahl.

W tej części repertuaru najważniejszy okazał się cykl sztuk Różewicza: *Akt przerywany* (1970), *Śmieszny staruszek* (1970), *Przenikanie*, montaż oparty głównie na jego poezji (1971), *Kartoteka* (1972), *Stara kobieta wysiaduje* (1973). *Akt przerywany* i *Kartoteka* to były prapremiery. *Akt* został zagrany w ogóle po raz pierwszy na scenie teatru zawodowego, *Kartoteka* – po raz piewszy w oparciu o cały dostępny tekst.

Wprowadzenie *Aktu przerywanego* do repertuaru było trudne, bo to sztuka jakby nieukończona, a władze domagały się pełnego, konkretnego dramatu. Musiałem przedstawić moje opracowanie dramaturgiczne tekstu, tłumaczyć, że pewne sceny zostaną dookreślone dopiero w czasie prób, co wzbudzało niepokój cenzorów. Ostatecznie zezwolenie udało się uzyskać. Tekst, który dla niektórych jego czytelników był dowodem niemożności i niespełnienia, ujawnił swą sprawczą moc i zaowocował bujnym teatrem. Główną rolę, reżysera prowadzącego na oczach widza pracę nad *Aktem przerywanym*, zagrał Tadeusz Borowski, „wypożyczony" z Teatru Narodowego. Sekundowali mu Barbara Martynowicz oraz grupa młodzieży. Tadeusz Różewicz, z którym poznałem się wtedy, odwiedzał nas w Lublinie w czasie prób, zaakceptował nasze ujęcie. Premiera odbyła się 28 lutego 1970 r. Spotkała się z szerokim rezonansem. Przyniosła teatrowi sukcesy w Lublinie, w Warszawie, we Wrocławiu. To przedstawienie niewątpliwie otworzyło nowy rozdział w pracy Teatru Osterwy.

Pod koniec tego samego sezonu, na wiosnę 1970 r. dramat Różewicza pojawił się znowu w Lublinie. Uruchomiliśmy wtedy małą scenę i nazwaliśmy ją „Reduta 70" nawiązując zarówno do tradycji istniejącej tam już kiedyś małej sceny, jak też do Reduty Juliusza Osterwy – patrona teatru. *Śmieszny staruszek* Różewicza w reżyserii Helmuta Kajzara był tam pierwszą pozycją (premiera 10 maja 1970 r.). Właśnie wtedy nawiązałem z Helmutem współpracę, która miała być kontynuowana latami. W roli Staruszka wystąpił gościnnie Wojciech Siemion.[14] Mała scena poszerzyła możliwości repertuarowe teatru i była następnie wykorzystywana na widowiska kameralne, małoobsadowe. Umożliwiałem tam także debiuty reżyserskie młodym aktorom, między innymi Jerzemu Schejbalowi i Marianowi Miczce.

Potem przyszło *Przenikanie* oparte głównie na tekstach Różewicza. (Premiera 28 marca 1971 r.) Jego poezja okazała się znakomitym materiałem do śpiewania – wspaniałą muzykę skomponował Jacek Popiołek. Cenzorzy lubelscy, może zdezorientowani poezją i muzyką, udzielili zgody na premierę. Natychmiast pojawiły się jednak donosy. Przyjechali kontrolerzy z Warszawy. Spektakl został zakazany po ośmiu, entuzjastycznie przyjmowanych przez młodą widownię, przedstawieniach. Skazane na niebyt *Przenikanie* przetrwało szczególnie silnie w pamięci. Tak działo się nieraz w historii teatru, tak stało się wtedy w Lublinie: spektakl zakazany jest pamiętany silniej niż te grane bez przeszkód.

Kartoteka była scenicznym debiutem Różewicza w 1960 r. W 1971 r. opublikował on nowe sceny, które uprzednio, z różnych względów (m.in. cenzuralnych) zostały pominięte. Tego nowego tekstu było dużo. Gdyby założyć, że *Kartoteka* w 1960 r. miała dwa akty (nie było takiego podziału), to teraz doszedł materiał na jeszcze jeden akt. Natychmiast po ukazaniu się tej nowej części sztuki postanowiłem zrealizować „drugą prapremierę" *Kartoteki* wykorzystując cały tekst. Wymagało to integracji dwóch bloków scen, nowego montażu całości. Autor upoważnił mnie do tej pracy – a potem ją zatwierdził. Był już wtedy w teatrze zespół, który mógł tę nową *Kartotekę* dźwignąć. Po raz pierwszy przebudowałem, przemodelowałem przestrzeń Teatru Osterwy. Proscenium zostało poszerzone o wbudowany w widownię podest, a publiczność siedziała z jego dwóch stron – w fotelach widowni i na podestach ustawionych na scenie. Powstała w ten sposób „scena ulicowa", niezbędna dla zarysowania ruchu przechodniów mijających łóżko Bohatera, które jest ustawione – zgodnie z didaskaliami autora i ze strukturą dramatu – po prostu gdzieś na ulicy. Premierę daliśmy 13 lutego 1972 r. Kazimierz Borowiec zagrał rolę Bohatera w jakimś ogromnym skupieniu wewnętrznym, ukazując jego głębokie, smutne osamotnienie, wyobcowanie. Potem rolę tę przejął Paweł Nowisz; jego Bohater był rozedrgany cierpieniem, jakie wywoływał w nim nieustanny atak tłumu, zderzenia z ludźmi całkowicie go nierozumiejącymi.

Niebawem podjęliśmy pracę nad kolejną sztuką Różewicza, piękną i mądrą: *Stara kobieta wysiaduje* (premiera 13 czerwca 1973 r.). To tekst o ścisłej strukturze, niejako „zamknięty" dramaturgicznie. Postanowiłem go „otworzyć". Poszczególne elementy dramatu zostały wykorzystane jakby osobno, różne części widowiska grane były w różnych miejscach teatru: na parterze sali głównej, w której obszerny podest eliminował podział na scenę i widownię, tworzył przestrzeń jednolitą, wykorzystywaną wspólnie przez aktorów i widzów; na teatralnym podwórzu; na przyteatralnej ulicy; w sali prób. Główne zadania podjęli Wanda Wieszczycka i Zbigniew Górski. W tym przedstawieniu znaleźliśmy się chyba najbliżej tego, co działo się wtedy w awangardzie na świecie. O ile *Akt przerywany* i *Kartoteka* były wyrazem „nowego teatru poetyckiego" – jak go nazywałem, to ujęcie *Starej kobiety* mieściło się już w kategorii „teatru wspólnoty".[15]

Sztuki autorów lubelskich. Jednym z istotnych punktów mego programu było integrowanie teatru ze środowiskiem literackim Lublina. Zacząłem u źródła. Postanowiłem wystawić *Czasu jutrzennego* autorstwa lublinianina Józefa Czechowicza, poety, który tu mieszkał i tworzył, tu zginął od bomby we wrześniu 1939 r. Należał do lubelskiej legendy i do literackiego skarbca Lublina. Ta sztuka i to przedstawienie w sposób szczególny akcentowały otwarcie Teatru Osterwy na swoje miasto i moje własne otwarcie na Lublin, chęć jak najsilniejszego się z nim związania. Opracowałem tekst dramatu, wprowadzając doń fragmenty *Poematu o mieście Lublinie*, wiążąc *Czasu jutrzennego* jeszcze silniej z Lublinem. Powstało widowisko poetyckie, pięknie grane przez młodych aktorów; na czele obsady znaleźli się Ewa Kania i Zbigniew Górski (premiera w Reducie 70, 27 września 1970 r.).

Następnie podjąłem próby zachęcenia miejscowych literatów do pisania dla teatru. Zbliżyliśmy się jakoś z pisarzem i dziennikarzem radiowym Zbigniewem Stepkiem. Był to człowiek utalentowany, dobry i miły, a przy tym o niecodziennych zainteresowaniach i silnym charakterze: był alpinistą; wkrótce potem zginął w Himalajach. Otoż namówiłem go na napisanie scenariusza o Romanie Polańskim, ustaliliśmy tytuł *240 mil od Doliny Śmierci*. Połączone siły „komitetu" (KW PZPR), administracji, cenzury i ubecji nie dopuściły do realizacji scenariusza Stepka. Jest o tym notatka w moich „teczkach".[16]

Moje rozmowy z Mirosławem Dereckim, pisarzem i dziennikarzem, doprowadziły natomiast do powstania sztuki opartej na jego wcześniej wydanej książce o majorze Henryku Dobrzańskim – „Hubalu". Powstała *Sprawa Majora Hubala* (premiera w Reducie 70, 30 września 1971 r.). Innym autorem lubelskim,

[14] Więcej o tym przedstawieniu w: Kazimierz Braun, *Teatr Helmuta Kajzara*, „Rita Baum", 2003, nr 16 s. 32.

[15] Krzysztof Sielecki opublikował sumienny i szczegółowy opis przedstawienia *Starej kobiety* w „Dialogu" 1975, nr 3.

[16] Notatka „oficera prowadzącego" z 11 stycznia 1971 r.

którego udało się wciągnąć do współpracy z teatrem, był Stanisław Weremczuk, który napisał dla nas sztukę o Koperniku pt. *Syn słońca* – a teatr ją wystawił na dużej scenie (prapremiera 13 stycznia 1973 r.).

Natomiast do cyklu eksperymentów na małej scenie należała moja praca pod tytułem *Życie w mojej dłoni* (premiera 8 stycznia 1972 r.). To z tego właśnie przedstawienia Bożena Frankowska napisała osławioną recenzję-donos, która w istotny sposób zaważyła na mojej pracy w Lublinie. Trudno mi i przykro wracać do tej sprawy. Ale z punktu widzenia historii mojej lubelskiej dyrekcji jest to konieczne. Nie opowiem o tym jednak sam. Oddam głos Elżbiecie Morawiec: *Nie (...) jestem wyznawczynią „spiskowej teorii dziejów", chcę tylko pokazać, jak dalece s y s t e m i jego niepisane wskazania wrósł w mentalność skądinąd inteligentnych, zdawałoby się, ludzi. Bo czemuż innemu przypisać zupełnie niewiarygodną w swoim arcy-prześmiewczym tonie, pogardliwą wobec tzw. prowincji recenzję Bożeny Frankowskiej „Metro w Rykach", zamieszczoną w „Teatrze" 1972 nr 6, po realizacji improwizowanego, wedle scenariusza Brauna spektaklu „Życie w mojej dłoni"? Spektaklu nie widziałam, niemniej trochę znam dzisiaj i znałam wówczas (w przeciwieństwie do Bożeny Frankowskiej, która nigdy nosa nie wychyliła poza pluszowe krzesła i kurtyny teatru zawodowego) – dokonania ówczesnego teatru alternatywnego. Nawet z szyderczego „zapisu" przedstawienia w recenzji nie wynika, iż byłoby ono czymś gorszym od podobnych mu, realizowanych wówczas w teatrach studenckich, choćby w Teatrze STU. Przeciwnie. Jak z tej niebywale kalekiej recenzji można się dowiedzieć, były w nim obecne elementy wywoływania duchów najpiękniejszej polskiej tradycji, tj. „Dziadów" Mickiewicza skonfrontowane z „bylejakością" codzienności życia „małego", życia naszego, życia w PRL. Był efekt miary – (podobne olśniewały innych krytyków właśnie choćby w realizacji „Sennika polskiego" w Teatrze STU) — kim jestem wobec tradycji, jak się moja zgrzebna powszedniość ma do wielkich skal. Na to recenzentka była najwyraźniej głucha, natomiast „instynkt socjologiczny" podpowiedział jej miażdżącą, jakże słuszną z punktu widzenia władzy (!) puentę: „Zabawa nie byłaby zdrożna, gdyby spełniała trzy warunki. Nie szermowała hasłami o znaczeniu społecznym, nie odbywała się za ciężko zarobione przez widzów pieniądze, nie była przedmiotem teoretycznych uzasadnień. (Niby dlaczego – aby widzów traktować jako idiotów? – EM). (...) I nic mnie nie obchodzą teorie i eksperymenty. Ich miejsce w małych salach studenckich klubów, szkolnych świetlicach, teatrach amatorskich, kabaretach. I nic mnie nie wzrusza, że we Francji, że w Ameryce, bo ja mieszkam w Polsce, a niektórzy to nawet w Lublinie. I wiadomo (?!), że nie zbudujemy w Rykach metra dlatego, że jest w Paryżu". Nabożny (z troską, a jakże, o kieszeń widza, dziś zwaną kieszenią podatnika) serwilizm tej recenzji poraża. Jej nieuctwo i głuchota na wszystko, co się w teatrze polskim tamtej doby dzieje – alternatywny on czy „profesjonalny". Konkluzja jest jedna, zdumiewająco współbrzmiąca z donosem ubeka: chrońmy widza–prowincjusza przed zachodnimi nowinkami, a zwłaszcza nie odsłaniajmy mu myślowych przesłanek swoich działań. Żaden tam „nowy teatr" – nie dla niego, skoro mieszka w Rykach (Lublinie), a nie w Paryżu... Gdyby istniało dziś coś w rodzaju wzorców czy stylów „hidden persuaders" a la Polska Ludowa, przydatnych i teraz – tekst Bożeny Frankowskiej mógłby w takim podręczniku być pierwszorzędnym wskazaniem – jak robi się propagandę, przy użyciu pozornego języka opisu krytycznego. Można by z całą odpowiedzialnością powiedzieć, że mały donosiciel zrósł się w jedno z tzw. krytykiem. Nie pierwszy raz i nie ostatni w dziejach PRL. Takich krytyków miał w owych czasach Kazimierz Braun.*[17]

[17] Elżbieta Morawiec: *Przygody życia reżysera w PRL* (w:) *Horyzonty teatru. Szkice o twórczości Kazimierza Brauna.* Wydawnictwo A. Marszałek, Toruń 2004, ss. 42-43.

To prawda. Miałem takich krytyków. Miałem też donosicieli publikujących swe doniesienia wprost w prasie. Pośród nich szczególnie „zasłużył się" Marek Adam Jaworski, redaktor naczelny „Kameny".

Z ogromnym niepokojem kilku „tajnych współpracowników" – tym razem krytycy byli ostrożniejsi – spotkały się „nocne czuwania teatralne", którymi kończyło się każdorazowo przedstawienie *Starej kobiety. W Sali Reduty (na małej scenie Teatru im. Osterwy), udekorowanej tymczasem jak do przyjęcia weselnego, spotykali się aktorzy i widzowie. Stół zastawiano owocami, mlekiem, pieczywem. Czasami rozmowa obracała się wokół spektaklu, czasami nie. Raz trwała dłużej, raz krócej. Nikt w tym spotkaniu niczego nie organizował, sami uczestnicy wyznaczali jego kształt. Niektórzy uważali te „nocne czuwania teatralne" za realizację teatru wspólnoty między aktorami a widzami,* napisał Krzysztof Sielicki.[18]

Był jeszcze jeden – skromny, lecz ważny wątek repertuaru małej sceny: prace Zbigniewa Cynkutisa.

Był on aktorem Teatru Laboratorium, który interesował mnie wtedy ogromnie, a z Jerzym Grotowskim znaliśmy się od dawna. Po kierunkiem Zbyszka, z udziałem Reny Mireckiej, a z naszej strony Zbyszka Górskiego, Jadwigi Jarmuł i Urszuli Rydzewskiej powstało niezwykłe, fascynujące, nieco tajemnicze przedstawienie *Jałowej* wg *Yermy* Federica Garcii Lorki (premiera 3 lutego 1973 r.). Przyjechał Grotowski, zaaprobował, zaprosił *Jałową* do Teatru Laboratorium, co było – w pewnych środowiskach – ogromnym wyróżnieniem. To wtedy zaczęło się mówić, a nawet pisać, że „Wrocław jest Mekką nowego teatru w Polsce, a Lublin Medyną". Następnego roku Zbyszek znów przeprowadził kilkutygodniowy warsztat w naszym teatrze z udziałem dużej grupy naszych aktorów, w tym dwóch stażystów zagranicznych Laboratorium.

Inny jeszcze wątek repertuaru stanowiły sztuki importowane, które pojawiały się na dużej scenie Teatru Osterwy jako elementy większej całości: nawiązywania współpracy z ośrodkami teatralnymi i twórcami z innych krajów. Dwa razy udało mi się doprowadzić do rozpoczęcia takiej współpracy – z teatrem w Jassach w Rumunii i Teatrem Malakoff w Paryżu. Objęła ona wzajemne wizyty, sprowadzenie reżysera i autora z zagranicy, a także wizyty aktorów.

Sztuki zakazane, sztuki nakazane. Do rejestru sztuk tworzących linię repretuarową i kształtujących obraz teatru trzeba dodać i te, którym nie dano na scenie zaistnieć, a także te, które tę linię psuły, a obraz zamazywały. Wiele było sztuk, które chciałem zrealizować i albo mi to stanowczo odradzono we wstępnych rozmowach o repertuarze, albo po prostu zakazano, gdy je zgłaszałem.

Należy przypomnieć, bo młodemu czytelnikowi może się wydać to wręcz niewiarygodne: w systemie totalnej kontroli repertuar teatru musiał być z góry zatwierdzony przez władze. Na cały repertuar następnego sezonu, w tym na każdą sztukę, musiały wyrazić zgodę: (1) lokalny wydział kultury, (2) lokalny komitet wojewódzki partii, (3) lokalna cenzura, (4) lokalna ubecja, to jest odpowiednia jednostka w Komendzie Milicji Obywatelskiej, (5) Departament Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, (6) Wydział Kultury Komitetu Centralnego PZPR, (7) Centralny Urząd Cenzury oraz, w wypadkach szczególnych, (8) odpowiedni departament Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. „Toż to, panie, jakaś niepojęta maszyneria" – mawiał pewien mój znajomy. Istotnie, był to system wręcz kafkowski. Można się w nim było udusić. Można także było rozgrywać pojawiające się w nim wewnętrzne napięcia, a nawet konflikty pomiędzy poszczególnymi organami i instancjami, znajdować luki. Ostatecznie, system totalitarny, w którym żyliśmy, był na szczęście niedoskonały. Gdyby był doskonały, to nie mógłbym pisać tego artykułu. Gdy bywał doskonały, jak w czasie stalinowskiego

[18] Krzysztof Sielicki, *Lubelskie sezony...*, s. 224.

głodu na Ukrainie, ginęły miliony ludzi. Bo to były sprawy, z jednej strony – groteskowe, surrealistyczne, wręcz nierealne, a z drugiej – sprawy życia i śmierci. Warto o tym pamiętać.

Naturalnie, nikt w tych wszystkich instancjach nie czytał na przykład Fredry – tylko mechanicznie wydawno zgodę, przykładno pieczątkę. Ale gdy w grę wchodziła na przykład nowa sztuka Sławomira Mrożka, o, to czytano ją wszędzie uważnie, studiowano długo, wymieniano uwagi. I pozwalano na granie – lub nie pozwalano. Nieprzypadkowo biorę tu jako przykład Mrożka. Tę sprawę trzeba dokładnie opowiedzieć.

„To jak z Mrożka" – tak mówiło się w Polsce w tamtych latach o zjawiskach absurdalnych, zaprawionych czarnym humorem, niewiarygodych, a jednak prawdziwych. Wcześnie zetknąłem się z twórczością Sławomira Mrożka. Mój debiut reżyserski to była prapremiera jego trzech jednoaktówek – *Karol, Na pełnym morzu, Strip-tease* – w Teatrze Wybrzeże w 1961 r. Później chciałem robić prapremierę *Tanga,* w 1965 r., ale ktoś mnie ubiegł. (To inna historia, nie związana z Lublinem, nie będę jej tu opowiadał.) Potem przyszedł rok 1968. W sierpniu tego pamiętnego roku Mrożek był akurat w Paryżu. Na wieść o wtargnięciu do Czechosłowacji wojsk sowieckich, a także polskich oraz innych krajów satelickich, Mrożek opublikował gniewny, mądry, stanowczy protest w poczytnym „Le Monde". Potępił inwazję. Wyraził solidarność z napadniętymi. Stwierdził, że tak jak on myślą miliony Polaków, ale nie mają możności zabrać głosu. On jest na wolnym Zachodzie – więc głos zabiera.

Reakcja władz polskich, sowieckich i satelickich była dogmatyczna, brutalna. Wszystkie sztuki Mrożka, we wszystkich krajach „bloku socjalistycznego", poczynając od Polski, zostały natychmiast zdjęte z afisza, przerwano próby sztuk będących w przygotowaniu. A był Mrożek wtedy już bardzo popularnym dramatopisarzem, grano go w dziesiątkach teatrów. W sezonie 1967/1968 był w repertuarach 18 (osiemnastu!) teatrów polskich. Mówiono, że Gomułka się na niego wściekł, podobno poczuł się osobiście obrażony protestem Mrożka i poprzysiągł mu zemstę: Zakazać! Z dnia na dzień popularny, znakomity dramatopisarz zniknął ze scen. Mrożek pozostał we Francji i podróżował na premiery swoich sztuk – w Europie Zachodniej, w obu Amerykach. W kraju został „zniknięty" – jak się mówiło.

W 1971 r. w lecie znalazłem się w Paryżu na stypendium rządu francuskiego. Od znajomych uzyskałem numer telefonu Sławomira Mrożka. Zadzwoniłem. Pamiętał mnie miło. Umówiliśmy się w kawiarni. Siedliśmy nad winem i kawą. Zaproponowałem mu, że – jeśli mnie do tego upoważni – to ja, po powrocie do kraju, rozpocznę starania o ponowne wprowadzenie go na scenę. Przecież jego nieobecność to wielka strata dla narodowej kultury, dla teatru, a przy tym – już upadł jego prześladowca Gomułka, już zainstalował się Gierek, który afiszował się „otwarciem" na Zachód i niby lansował nowy klimat. Wydawało się, że jest szansa. Mój rozmówca słuchał mnie uważnie. Zgodził się. Umówiliśmy się ponownie. Przyniósł maszynopis swej najnowszej sztuki *Vatzlav* oraz, opublikowane w „Kulturze", *Szczęśliwe wydarzenie.* Upoważnił mnie do przewiezienia tych sztuk do kraju i podjęcie starań o realizację. Życzył mi powodzenia.

Przewiozłem. Dosłownie cudem, mimo bardzo dokładnej rewizji bagażu i osobistej na Okęciu. *Szczęśliwe wydarzenie* odarłem z okładki „Kultury", bo to była „płachta na byka" dla celników i upchnąłem gdzieś. Potem przepisałem oba egzemplarze na maszynie – przecież nie mogłem pokazywać nikomu tekstu z „Kultury". Zacząłem chodzić z tymi dwoma sztukami „od Annasza do Kajfasza". Obie były czytane we wszystkich instancjach i to przez lupę. Ostatecznie – nie uzyskałem zgody!

Nie pozwolono mi wstawić ani *Vatzlava,* ani *Szczęśliwego wydarzenia* do repertuaru na sezon 1971/1972. Jednak upominanie się o Mrożka przyniosło owo-

ce. Najpierw, na wiosnę 1973 r., Teatr Wybrzeże przedstawił jedną ze „starych" sztuk Mrożka, *Poczwórkę,* jakby taki „próbny balonik." Ustrój się od tego nie zawalił. (Niestety...) Ponowiłem starania planując sezon 1973/1974. Bardziej zależało mi na *Vatzlavie,* groźniejszym, poważniejszym. Ciągle „był w czytaniu". Uzyskałem natomiast wreszcie zezwolnie na *Szczęśliwe wydarzenie.* Ale nie na prapremierę. Tę miał zrealizować ktoś w Warszawie. Potem miała się odbyć premiera w Krakowie, a dopiero potem sztuka mogła być zagrana w Lublinie, w mojej reżyserii. Premiera *Szczęśliwego wydarzenia* w Teatrze Osterwy odbyła się 20 marca 1974 r. A potem Mrożek znów wszedł na polskie sceny, wręcz lawinowo. W sezonie 1974/1975 odbyło się 21 (dwadzieścia jeden!) premier jego sztuk. Ale nie *Vatzlava.* Mnie nie pozwolono go nigdy wystawić. Czekał aż do roku 1979, gdy pozwolenie na realizację otrzymał ktoś inny, bardziej zaufany. Pozostało uczucie niespełnienia – i szkody dla teatru, a krzywdy dla Lublina.

Dziady. Bodaj jeszcze większą szkodą i krzywdą – dla Lublina i dla teatru – był zakaz realizacji *Dziadów.* Przed laty, w 1926 r., wystawiła je w Lublinie Stanisława Wysocka, która krótko kierowała tu teatrem. Sama zagrała wstrząsająco rolę Pani Rollison. Od tamtego czasu *Dziadów* w Lublinie nie grano. W 1974 r. miało przypaść 30-lecie powojennej historii lubelskiego teatru. W PRL-u świętowano zawsze z pompą te rocznice, związane z historią „władzy ludowej". Sądziłem, że 30-lecie teatru w Lublinie to dobry pretekst i dobra okazja, aby wprowadzić na scenę *Dziady.* Miałem w zespole Zbigniewa Górskiego, który byłby wymarzonym Gustawem-Konradem, miałem utalentowaną młodzież, która by wulkanicznie zagrała sceny więzienne III części, miałem mocną obsadę na pozostałe role: Paweł Nowisz zagrałby Księdza Piotra, Zyta Połomska – Panią Rollison, Włodzimierz Wiszniewski – Senatora. (Za parę lat Górski był Konradem, a Nowisz Ks. Piotrem w mojej realizacji wrocławskiej, 1978). Miałem pomysł na scenografię: chciałem wprowadzić na scenę dwie ogromne marionety aniołów, takie jakie Andrzej Pronaszko zbudował do inscenizacji *Dziadów* Leona Schillera w Warszawie w 1934 r., ale Schiller usunął je na próbie generalnej. (Nb. ta sprawa intrygowała mnie latami, napisałem na jej kanwie sztukę *Płonący anioł.*[19]) Opracowałem egzemplarz. Wystąpiłem o zgodę. Jak zawsze, w zniewolonej Polsce, *Dziady* były podejrzane, zwłaszcza wtedy, po konfliktach związanych z *Dziadami* w realizacji Kazimierza Dejmka w Warszawie w 1968 r. Zgody nie dostałem.

Sztuki nakazane. *Vatzlav* i *Dziady* – to były najważniejsze sztuki zakazane. Były i sztuki nakazane. Było ich sporo. Nakazane? Tak. Władze domagały się często od teatru przedstawień okazjonalnych, grania sztuk sowieckich, wystawiania autorów „dobrze widzianych". Czasem udało się to jakoś ominąć, a czasem nie. Wśród „sztuk nakazanych" były takie, które sprawiały szczególną trudność i przykrość, jak np. *Dziś do ciebie przyjść nie mogę.* Była to „śpiewogra" opracowana przez Ireneusza Kanickiego. To zrealizowane w Warszawie widowisko było elementem ofensywy politycznej „partyzantów" i generała Moczara. Kanicki jakoś w tym uczestniczył. Ekranizował wspomnieniową książkę Moczara. Potem zrobił *Dziś do ciebie,* w którym wojsko znad Oki, komunistyczna partyzantka, Armia Krajowa, powstańcy warszawscy i bohaterowie spod Monte Cassino zostali wymieszani w jednym garnku. Z punktu widzenia prawdy historycznej, prawdy losów pokoleń i jednostek była to rzecz manipulatorska, kłamliwa. Z teatralnego punktu widzenia to był kicz. Zarazem melodie, słowa, mundury, broń – to wszystko chwytało za serce, bo przecież w samych piosenkach była miłość do ojczyzny, cierpienie, tęsknota za wolnością.

Przedstawienie miało funkcjonować jako apoteoza bohaterskiego partyzanta Mieczysława Moczara – w istocie zbrodniarza i ubeka. Było jedną z katapult,

[19] *Płonący anioł* (w:) Braun Kazimierz, *Sztuki o Polakach,* Norbertinum, Lublin 2006.

które miały go wynieść na stanowisko I sekretarza partii. Usłyszałem nagle, że władze lubelskie oczekują od Teatru Osterwy wystawienia *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*. Władze lubelskie? Pierwszym sekretarzem KW PZPR był tu wtedy niejaki Kozdra – „partyzant". Aha, więc Moczar zleca Kozdrze, a Kozdra zleca teatrowi rozciągnięcie jego ofensywy propagandowej na województwo lubelskie. I ja mam to, jako kierownik artystyczny teatru, firmować? Starałem się wykręcić. Mówiłem głośno, co myślę o *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*. Tak głośno, że aż usłyszała donosicielka o pseudonimie „Kaja", która informowała swego „oficera prowadzącego", że dyrektor Braun „w sposób wyjątkowy torpedował realizację sztuki *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* twierdząc, że sztuka ta jest na kompromitująco niskim poziomie."[20] Rzeczywiście – torpedowałem. Ale nie wskórałem nic. Premiera odbyła się 28 września 1969 r.

LUDZIE

Przed objęciem kierownictwa teatru obejrzałem wszystkie przedstawienia w Teatrze Osterwy, aby zapoznać się z zespołem; jego sporą część już znałem z pierwszego okresu mojej pracy w Lublinie. Wśród pań wybijały się Nina Czerska, Zyta Połomska i Zofia Stefańska – aktorki umiejętne, emanujące szlachetnością i klasą. W zespole panów seniorem był Aleksander Aleksy, aktor uformowany tradycyjnie, o niewątpliwej sile wyrazu, a wśród młodszych – dynamiczny Włodzimierz Wiszniewski, obdarzony dużym poczuciem aktorskiej prawdy. Ogólnie zaniedbania były znaczne. Trzeba było zespół wzmocnić, powiększyć. Zaangażowałem małżeństwa aktorów sprawnych, doświadczonych, charakterystycznych, którzy mogli grać w bardzo różnorodnym repertuarze. Byli to: Jan Bógdoł i Barbara Pohorecka, Aleksander Iwaniec i Irena Olecka, Roman Kruczkowski i Barbara Wronowska, Krystyn Wójcik i Maria Karchowska, Krzysztof Ziembiński i Sidonia Błasińska. Już od początku dążyłem do sprowadzenia dużej grupy absolwentów ze szkół teatralnych – realizowałem to stopniowo, by w rezulacie zbudować bardzo silny młody zespół. W pierwszym sezonie, prosto z warszawskiej PWST przyszło małżeństwo Piotr Brzeziński i Danuta Rastawicka oraz Jolanta Lothe. Zaangażowałem także Piotra Sowińskiego. Już niebawem Iwaniec, aktor o porywającej urodzie i energii, miał świetnie zagrać Mazepę, Błasińska matczyną i tragiczną Mutter Courage, Bógdoł Kucharza w tejże sztuce Brechta, a Sowiński przezabawnego Indianina we francuskiej komedii *Wiatr w gałęziach sassafrasu*. Inni także szybko otrzymywali wielkie zadania.

Młody zespół zaczął się wyraźnie wzmacniać i krystalizować od następnego sezonu. Sprowadziłem młodziutkich, znakomicie zapowiadających się Krzysztofa Gordona i Henryka Sobiecharta; a także Jerzego Krasunia, Tadeusza Kudukа, małżeństwo Grzegorza Mrówczyńskiego i Barbarę Grabowską. W kolejnym sezonie zaangażowałem ze szkół teatralnych i z teatrów następną wspaniałą grupę młodzieży: Ewa Kania, Barbara Koziarska, Justyna Moszówna, Wanda Wieszczycka, Ewa Wolf, Zbigniew Górski, Marian Miczka, Edwin Petrykat, Jerzy Schejbal, Sylwester Woroniecki, Piotr Wysocki. Przyszedł też, nieco bardziej doświadczony i już ogromnie umiejętny Paweł Nowisz oraz wybuchowy Józef Onyszkiewicz z żoną Danutą Borowiecką. Zdał egzamin aktorski Piotr Suchora, którego zaraz, niejako w nagrodę za to, obsadziłem w roli Chlestiakowa w *Rewizorze*, z której wywiązał się doskonale.

To już była cała „młoda stajnia" – jak ją nazwał Mirosław Derecki. Oddam mu głos: *Braun (...) chciał doprowadzić do „wspólnoty" widzów i twórców, do zlikwidowania podziału na scenę i widownię. Związane były z tym m.in. wspólne „nocne czuwania" artystów i widzów. Podczas nich, w opustoszałym i cichym budynku teatralnym, w atmosferze skupienia, można było samotnie rozmyślać*

[20] *Wyciąg z doniesienia „Kai" dot. Teatru im. J. Osterwy w Lublinie*. Lublin, grudzień 1969 (bez daty dziennej). Akta IPN jw.

lub wymieniać poglądy na temat teatru, relacji między człowiekiem a sztuką, miejsca człowieka w otaczającym go świecie. Nic dziwnego, że do Brauna zaczęła się garnąć aktorska młodzież tuż po studiach (...) zafascynowana dokonaniami Petera Brooka, Bread and Puppte Theatre i innymi zachodnimi nowatorami i eksperymentatorami. No i Braun był jednym z nich: człowiekiem młodym, energicznym, wykształconym, znającym języki, otwartym na świat. (...) Ubierali się na luzie – w dżinsy, T-shirty, spotykali się najczęściej albo w klubie „Nora", albo w maleńkim, ale przytulnym, jednopokojowym mieszanku Edwina Petrykata i jego żony. (...) Nieustanne dyskusje na tematy różne (od spraw miłości po Wielką Sztukę – lub na odwrót. I kończy swój artykuł Derecki: *A mnie pozostał fotos z tamtego przedstawienia* [„Przenikania"], *jednej ze scen sprzed 27 lat. Widać na nim stojących w długim rzędzie pięknych, pełnych zapału. Są właśnie u progu senicznej krariery. Wierzą w wielkie, duchowe posłannictwo teatru. Tego tradycyjnego i tego – poszukującego. No i, oczywiście, wierzą w Brauna.*[21] I ja patrzę na tę fotografię, teraz już po 35 latach. Jacyż młodzi, dorodni, pełni pasji. Patrzę na nich ze wzruszeniem, z miłością i z wdzięcznością: dobrze było z wami robić teatr.

Występy gościnne aktorów – w systemie powszechnej etatyzacji – należały wtedy do rzadkości i były trudne do zorganizowania. Był jednak u nas przez cały sezon 1970/1971 Tadeusz Borowski z Warszawy, który grał Reżysera w *Akcie przerywanym*. Na cały sezon 1971/1972 przyszedł z Krakowa Kazimierz Borowiec i wystąpił w *Kartotece*. Na kilka spektakli przyjechał grać Hamleta Zdzisław Wardejn. W jednym przedstawieniu wystąpił (co już wspomniałem) Wojciech Siemion. Dwie wielkie role zagrała Karolina Łubieńska z Teatru Wybrzeże: Katarzynę w *Poskromieniu złośnicy* Szekspira i Laodamię w *Protesilasie i Laodamii* Wyspiańskiego.

Codzienna praca była trudna, bo w administracji teatru nie wszyscy byli fachowcami; wielu tam było ludzi przypadkowych. Pamiętam jednak, że sumienną pomoc okazywał mi zawsze Aleksander Kobyliński, a znakomitą robotę robił, niestety przez krótki tylko czas, energiczny organizator Władysław Serwatowski. W sekretariacie zawsze miłym uśmiechem witała mnie Pani Helena. Zespół techniczny miał dobrych specjalistów zarówno w warsztatach, jak w obsłudze sceny. Przemiłe były panie portierki. Jedna z nich darzyła mnie specjalną reweren cją – a ja ją wielką sympatią – pamiętała bowiem sprzed wojny moją ciotkę – aktorkę Jadwigę Domańską, która przyjeżdżała nieraz do Lublina na gościnne występy. Ciotka Jadwiga w czasie wojny była najpierw więźniem sowieckiego gułagu, a potem dotarła do polskiego wojska i wkrótce została dyrektorem Teatru 2 Korpusu generała Andersa; była dla mnie niedoścignionym wzorem artysty traktującego swoją sztukę i pracę jako narodową służbę. Pamiętam także staroświecką elegancję i doskonałe maniery pana Widelskiego, który miał maleńki barek kawowy w rogu budynku teatru. Częstował płynem o głębokim aromacie, a na tależyku kładł jedno ziarenko kawy, które można było chrupać wychodząc na ulicę.

Szczególną pracę wykonywała moja żona Zofia, sekretarz literacki teatru. Była ona z wykształcenia polonistką z seminarium Jana Kotta, a z praktyki teatrologiem z pracowni Zbigniewa Raszewskiego. Miała ogromne wyczucie teatru i świetne pióro. Do jej codziennych obowiązków należało redagowanie programów i pisanie do nich artykułów, prowadzenie archiwum oraz czytanie nowych sztuk i opiniowanie ich. Zawdzięczałem jej nie tylko podsuwanie mi celnych pomysłów repertuarowych, ale także mądrą krytykę moich poczynań reżyserskich oraz ułatwianie mi kontaków z ludźmi. Zofia była bowiem dla wszystkich otwarta, życzliwa, dobra – i nieraz podejmowała się mediacji między którymś z moich pracowników a mną.

[21] Mirosław Derecki: *Młoda „stajnia" Kazimierza Brauna*. „Gazeta Wyborcza", Lublin, 6 lutego 1998.

Zofia przygotowywała także regularnie prelekcje, które sama wygłaszała przed przestawieniami szkolnymi, ewentualnie napisany przez nią tekst odczytywał któryś z aktorów. Przed każdą premierą zamieszczała w prasie „Felieton przedpremierowy". To ona nosiła programy naszych przedstawień do cenzury i ona też pierwsza zbierała niesympatyczne, a czasem i chamskie, uwagi na temat „prowokacji", jakich się dopuszczała powołując się w swych artykułach na Jana Kotta, Czesława Miłosza, Witolda Gombrowicza czy Kazimierza Wierzyńskiego – objętych, jak mieliśmy się dowiedzieć później, całkowitym „zapisem". Oczywiście, nazwiska te były skreślane. Są na ten temat „doniesienia" w moich teczkach.

Zofia pełniła także nieformalnie rolę rzecznika prasowego teatru i jego reprezentanta do kontaktów z prasą, ze szkołami, gdzie spotykała się z nauczycielami i młodzieżą, oraz z autorami wystawianych przez nas sztuk, z którymi prowadziła korespondencję. Podejmowała przeróżnych gości teatru. Te jej zadania wykraczały często daleko poza teatr, bowiem goście teatru stawali się z reguły naszymi gośćmi w domu, i to Zofia gotowała dla nich obiady czy kolacje, podczas gdy pod nogami plątało się jej dwoje, a potem troje małych dzieci – Monika, Grzegorz, Justyna. A ponieważ ja sam nie zawsze na taki posiłek zdążałem, więc cały ciężar reprezentowania teatru i konwersowania z gośmi spadał na nią. Ona zaś do tego wszystkiego prowadziła dom, wystawała w kolejkach, nosiła siatki z zakupami. Miała wszystkie cechy „niewiasty dzielnej".

Jeszcze jednym terenem pracy Zofii było kierownictwo literackie Teatru przy Stoliku. Jego pracę organizował na co dzień i pokazy przygotowywał aktor Roman Kruczkowski, a Zofia dobierała repertuar i opracowywała prelekcje, które każdorazowo rozpoczynały wieczór. Teatr przy Stoliku poszerzał w ten sposób znacznie ogólną ofertę teatru. Był bardzo popularny. Dopominały się oń stale szkoły, kluby, domy kultury z terenu Lublina i całego województwa.

Oczywiście, w codziennej pracy były napięcia i konflikty. Ja sam popełniałem liczne błędy. Miałem też pewien bardzo zasadniczy mankament utrudniający mi – jak wiem – kontakty z ludźmi: nie piłem wódki. W ogóle. Już to samo było przyczyną alienacji – nie licząc innych przyczyn. Były też, zawsze przykre, rozstania. Aktorzy, którzy przychodzili z różnych miast, nie zawsze wiązali się z Lublinem na stałe, czasem starali się przenosić do większych ośrodków. Niektórzy z młodych awansowali do większych teatrów. Na przykład Gordon i Suchora znaleźli się w Teatrze Wybrzeże i zajęli tam ważne pozycje w zespole. Były też bardzo specyficzne kłopoty: gdy kolejni aktorzy wybierani na stanowisko I sekretarza POP w teatrze domagali się większych, lepszych ról – z racji swego stanowiska. Ale zarówno trzon „starej gwardii", którą zastałem, jak i „młodej stajni", którą zgromadziłem, trwały aż do końca.

Reżyserzy i scenografowie zmieniali się natomiast stosunkowo często. Z reżyserów najdłużej pracowaliśmy z Jerzym Wróblewskim i Józefem Jasielskim. Poza nimi zapraszałem wielu gości. Aktorzy na tym korzystali, mieli od kogo się uczyć. Teatr zyskiwał renomę. Warto przypomnieć, że to właśnie za moich czasów reżyserowało w Lublinie wielu znanych twórców. Namówiłem na reżyserię u nas Marię Wiercińską, znakomitego pedagoga, profesora PWST i reżysera w Teatrze Polskim w Warszawie; po dwa razy zapraszałem Adama Hanuszkiewicza, Jerzego Słotwińskiego, Piotr Paradowskiego; raz reżyserował specjalista od pantomimy prof. Bohdan Głuszczak, a także: Maria Biliżanka, Helmut Kajzar, Lech Komarnicki, Tadeusz Malak, Edmund Pietryk, Jerzy Rakowiecki, Stanisław Wieszczycki. Raz podjęła pracę seniorka-reżyser Zofia Modrzewska i raz senior-aktor Aleksander Aleksy. Byli i reżyserzy z zagranicy: Catalina Buzoianu z Rumunii i Guy Kayatte z Francji. Sprowadziłem też wielką damę teatrów krakowskich, Lidię Zamkow, której praca wypadła już niestety po moim odejściu.

Spośród scenografów najczęściej pracował Jerzy Torończyk, dyrektor teatru. Jeszcze za jego dyrekcji zaczęli się pojawiać inni wybitni scenografowie: Otto Axer, Jadwiga Pożakowska, Ali Bunsch, Liliana Jankowska. Często pracowaliśmy z Teresą Targońską.

Gośćmi teatru byli zawsze autorzy z okazji realizacji swoich sztuk: Jarosław Abramow, Kazimierz Barnaś, Ernest Bryll, Claire-Lise Charbonier, Stefania Grodzieńska, Jerzy Jurandot, Ekaterina Oproiu, Tadeusz Różewicz, Jan Tetter. Byli też specjalni goście: Jerzy Grotowski, Juliusz W. Gomulicki, Paweł Hertz, prof. Bohdan Korzeniewski, prof. Julian Lewański i wielu innych. Przyjeżdżali „krytycy ze stolicy". Na co dzień towarzyszyło teatrowi życzliwie wielu nauczycieli, wśród których szczególne zainteresowanie naszej pracy okazywała Maria Kaproń z Janowa Lubelskiego. (Notabene była za to prześladowana przez ubecję.) Życzliwa była nam Maria Szychowa z lubelskiego zamku. Było wielu, bardzo wielu ludzi życzliwych. Wśród nich ważną rolę odgrywali ludzie o teatrze piszący w lubelskiej prasie: nestorka polskiej krytyki teatralnej Maria Bechczyc Rudnicka, recenzenci gazet codziennych Wiera Korneluk i Leszek Gzella oraz Franciszek Piątkowski, który po latach tak powiedział, cytuję go z ogromnym wzruszeniem: *Niezwykły wysiłek intelektualny, niezwykłe skupienie, zestrzelenie myśli, żeby teatr był teatrem, żeby nie pełnił żadnych innych, przepraszam, podłych powinności, tylko żeby służył pięknu i ludziom. I to jest Braun! To jest złoty depozyt tego miasta. Każdą kolejną dyrekcję będziemy porównywać z dyrekcją Kazimierza Brauna. I dobrze, bo to był wspaniały czas lubelskiego teatru. Do tego trzeba równać, do tego równać warto.*[22]

BUDOWA TEATRU

Na wiosnę 1971 r. zmarł nagle dyrektor Jerzy Torończyk. Przyszły ciężkie, smutne dni. Wytworzył się vacat na stanowisku dyrektora teatru. Sformułowałem, na jakich warunkach mogę nadal w Lublinie pracować, i przekazałem to władzom: mogę odejść z Lublina lub objąć samodzielne kierownictwo teatru (dyrekcja i kierownictwo artystyczne). W październiku 1971 r., a więc po długim zastanawieniu, niewątpliwie po konsultacjach politycznych w mieście i w Warszawie, władze lubelskie zaproponowały mi objęcie dyrekcji Teatru Osterwy na dodatek do kierownictwa artystycznego. Tak jak w wypadku mojego przyjścia do Lublina w 1967 r., wszystko zostało rozegrane poza moimi plecami. Ostatecznie wiadomo było kim jestem i jaki teatr robię. Przypuszczam, że władzom zależało na tym, aby mieć głośny w kraju i za granicą teatr. Już dałem dowody, że mogę go tak prowadzić.

Zostałem więc dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru im. J. Osterwy z dniem 1 listopada 1971 r.[23] Była to kontynuacja, ale chciałem zarazem, aby było to nowe otwarcie. W pierwszej, po objęciu dyrekcji, rozmowie z wojewodą Ryszardem Wójcikiem wysunąłem projekt budowy nowego teatru w Lublinie. Mógłby on być zbudowany wedle wzorów francuskich, które uprzednio poznałem. Omówiłem je szczegółowo. Zainteresowało go to. Wójcik był technokratą, naśladował Gierka, który niedawno doszedł do władzy. A Gierek twierdził, że popiera modernizację kraju, sugerował, że jest prozachodni, konstruował też swą francuską legendę, a ona ułatwiała kontakty z Francją.

O budowie nowego teatru w Lublinie myślał od dawna Jerzy Torończyk, rozmawiał ze mną o tym – oddaję mu w ten sposób sprawiedliwość. Zbudowanie nowego teatru byłoby zatem również niejako spełnieniem jego zmierzeń.

[22] Cyt. za Grażyna Ruszewska, *Mój czas ogromny. Lubelskie lata Kazimierza Brauna*. „Na przykład", Lublin, listopad-grudzień 1999, nr. 6-7, s. 20.

[23] *Almanach Sceny Polskiej 1971/72*, WAiF, Warszawa 1973, na str. 60 podaje błędną datę objęcia przeze mnie dyrekcji Teatru im. Osterwy – zamiast 1972 winno być 1971.

Budynek Teatru Osterwy jest jednym z najstarszych wciąż czynnych w Polsce. Pochodzi z 1886 r. Ma swoisty urok, pudełkową scenę i barokową widownię z niezbyt wielkim parterem i trzema balkonami.

Budynek ten nie był wtedy od dawna remontowany. Brakowało zaplecza, nie było właściwie wcale odpowiednich sal prób, garderób. Pomieszczenia administracyjne były niewygodne, a warsztaty za małe. Nie było też wcale pokoi gościnnych, potrzebnych, gdy stale w teatrze pracują goście.

Wiedziałem dobrze, co dzieje się w budownictwie teatralnym na świecie, bo po prostu sporo po świecie jeździłem i wszędzie chodziłem do teatrów. Wiedziałem, jakiej przestrzeni używają awangardowe zespoły i jakiej przestrzeni wymagają przedstawienia, które planowałem. Wiedziałem także, jakiej wielkości teatr zapewnia dobrą wymianę energii pomiędzy aktorami i widzami (nie za duży!), i jaka ilość widzów przychodzi w Lublinie każdego wieczora do teatru (przeciętnie 500 osób).

Chciałem więc wybudować teatr nowoczesny i funkcjonalny, z „przestrzenią zmienną", którą można kształtować każdorazowo inaczej, zgodnie z wymaganiami danego widowiska, a więc bez sceny pudełkowej, choć z możliwością jej konstruowania. Praktycznie, zarówno teren gry („scena"), jak teren obserwacji („widownia"), miały być regulowane, możliwe do sytuowania w różnych miejscach przestrzeni. Wielkość całej przestrzeni też miała być regulowana – zmieniana przy pomocy ruchomych ścian. Zmieniana zatem mogłaby być także liczba widzów – więcej publiczności na dużych widowiskach i mniej na przestawieniach eksperymentalnych, na sztukach kameralnych. „Przestrzeń zmienna" („théâtre transformable" albo „black box theatre") była rozwiązaniem najnowocześniejszym technicznie i estetycznie, najbardziej ekonomicznym, najbardziej użytecznym społecznie. Nowy teatr miał być przy tym budynkiem niewielkim, skromnym, tanim w budowie. Posiadającym jednak, obok swego serca – „przestrzeni zmiennej", to wszystko, czego nie miał stary gmach: sale prób, garderoby, warsztaty, biura, pokoje gościnne. Mógł powstać w ciągu kilku lat. Byłby doskonałym narzędziem i warsztatem, pozwoliłby dalej w naturalny sposób realizować główny punkt mojego programu: integrację teatru „tradycyjnego" z „alternatywnym". Byłby arką przymierza.

Już w lecie 1971 r. zaprzyjaźniliśmy się z Guy Kayatem, dyrektorem teatru w podparyskim Malakoff. Był tam taki właśnie teatr, o jakim myślałem – nowoczesny, z przestrzenią zmienną, niedawno wybudowany. Architekci, przyjaciele Kayata, którzy stali się i moimi przyjaciółmi, zaproponowali, że przekażą Lublinowi bezpłatnie plany tego teatru. Niesłychana okazja! Radykalnie obniżyłoby to koszty budowy i skróciło jej czas, bowiem odpadłaby cała wstępna faza projektowa. Zakładaliśmy, że można taki teatr wybudować w pięć lat od chwili zaczęcia budowy. Tak, mówiliśmy o otwarciu teatru najpóźniej w 1978 r.

Gdy tylko uzyskałem do tego upoważnienie w postaci nominacji na dyrektora i gdy tylko lubelskie władze zapaliły zielone światło dla planu budowy nowego teatru – przystąpiłem do energicznych działań. Przyspieszyłm swoje własne studia nad architekturą teatralną, sprowadziłem masę książek z całego świata, pojechałem ponownie do Paryża i bardzo konkretnie ustaliłem z architektami ramy przyszłej współpracy. Otrzymałem od nich plany teatru Malakoff – na razie tylko do pokazywania w Polsce, bo ich formalne przekazanie wymagałoby odpowiednich aktów prawnych. Doprowadziłem do powołania przez Urząd Wojewódzki w Lublinie zespołu projektowego. Odbywałem dziesiątki narad z architektami. Miałem do tego uprawnienia jako dyrektor obecnego teatru i tzw. użytkownik przyszłego. Wchodziłem więc „z urzędu" do zespołu projektowego i wszelkich ciał zajmujących się budową. Moje propozycje przechodziły w kolejnych komisjach i instancjach. Szło to powoli, ale w dobrym kierunku.

Po około roku przygotowań, wiosną 1973 r., plany dojrzały do ostatecznej decyzji, którą – tak to wtedy było – musiał podjąć rząd. Chodziło o zabezpieczenie fiansowe – województwo miało otrzymać pieniądze ze środków centralnych. Na naradzie w Urzędzie Rady Ministrów z udziałem wicepremiera Kraśki, ministra kultury Wrońskiego, kierownika Wydziału Kultury KC Kwiatka, sekretarza KW i wojewody lubelskiego wygłosiłem referat na temat potrzeby budowy nowego teatru i przedstawiłem jego projekt. Został przyjęty. W ślad za tym zapadła decyzja rządowa o budowie nowego teatru w Lublinie.

Zgodnie z obietnicą, architekci francuscy mieli przekazać projekt teatru bezpłatnie, a następnie mieliby wejść do zespołu nadzoru budowy, złożonego, poza nimi, ze specjalistów polskich i, oczywiście, wtedy pobieraliby honoraria, tak jak inżynierowie polscy.

Nowy teatr lubelski miał być teatrem funkcjonalnym, użytecznym, odpowiednim dla potrzeb Lublina. Miał mieć zarazem najnowocześniejsze w skali światowej rozwiązania – ową, omówioną wyżej, „przestrzeń zmienną". Nowy teatr lubelski wyposażony w przestrzeń zmienną byłby pierwszym w ogóle takim teatrem w Polsce i pierwszym w tej części Europy. Mógłby wytyczyć nowe drogi budownictwa teatralnego i budownictwa obiektów dla sztuk widowiskowych w naszym kraju. Mógłby otworzyć nowe horyzonty myślenia, nie tylko w dziedzinie architetktury teatralnej, ale także na płaszczyźnie tworzenia sztuki teatru i społecznego funkcjonowania teatru. Mógłby postawić w nowym świetle relację widz–aktor w widowisku i umożliwić tworzenie nowych środków wyrazowych. Piszę „mógłby" – bowiem tak się nie stało.

Już po zapadnięciu zasadniczej decyzji o budowie teatru – tego „mojego" teatru, według francuskich wzorów – nagle pojawiły się trudności. Zaczęli działać jacyś ludzie, którym nie podobała się zarówno zamierzona nowoczesność, jak i planowana skromność teatru.

Ni stąd, ni zowąd podnieśli głos dyrektor operetki lubelskiej i dyrektor filharmonii lubelskiej (obaj mocno osadzeni partyjnie), którzy do tej pory nie uczestniczyli w pracach przygotowawczych, nie mając do tego tytułu. Teraz nagle zaczęli się domagać nowych budynków dla swoich instytucji. A jak nie – to miejsca w gmachu nowego teatru. Te potrzeby były słuszne i winny były być jakoś zaspokojone. Ustalono już zresztą, że dokona się remontu starego teatru i następnie odda go w użytkowanie Operetce Lubelskiej. O filharmonii, istotnie, nie było do tej pory mowy. Na pewno był Lublinowi potrzebny nowy gmach filharmonii. Ale to była inna, osobna sprawa.

Lubelscy bonzowie nagle uświadomili sobie, lub zostali uświadomieni, że skromny, niewielki, nowoczesny teatr nie przyniesie im właściwych korzyści politycznych i dostatecznego splendoru. Planowana nowoczesność teatru nagle ich przestraszyła, nie rozumiał jej bowiem „aktyw", składający się głównie z partyjnego „betonu". Doszli do wniosku, że przy okazji budowy teatru mogą sami sobie zbudować pomnik. A taki pomnik nie może być jakimś tam niewielkim budynkiem. Musi być wielki, monumentalny. Musi podobać się „masom" i musi być odpowiedni dla „masowego widza."

Dowiedziałem się również, że niektórzy architekci polscy doszli do wniosku, że nie mają żadnego interesu w rozrysowywaniu, a potem realizowaniu projektu francuskiego – sami potrafią zaprojektować wszystko od nowa. Po co jacyś Francuzi będą przyjeżdżać na kontrole, nadzorować budowę i jeszcze brać za to pieniądze? My sami wiemy, jak budowę prowadzić! Wprawdzie byli i inni architekci, którzy sprzyjali i mnie, i francuskiemu projektowi, widzieli jego walory, funkcjonalność, taniość, możliwość ukończenia budowy w krótkim czasie – ale zostali zakrzyczani.

W rezultacie projekt francuski został zaatakowany aż z czterech stron: przez lubelskie władze, przez partyjny „aktyw", przez część lubelskiego środowiska

kulturalnego (zwłaszcza związanego z operetką i filharmonią) oraz przez niektórych polskich architektów.

Na kolejnej naradzie została podjęta nowa decyzja: owszem, będziemy budowali nowy teatr w Lublinie, ale nie jakiś tam mały i francuski, tylko wielki i nasz własny, polski. Będzie to pomnik „władzy ludowej". Ma się w nim znaleźć miejsce dla teatru dramatycznego, dla filharmonii i dla operetki, z możliwością wystawiania także oper. Wyrzucono do kosza francuskie projekty. Powołano nowy zespół projektowy.

Już byliśmy w apogeum epoki gierkowskiej: fasada, szpan, zadęcie, gesty, miny, parweniuszowskie wielkopaństwo, nieliczenie się z kosztami, życie ponad stan (za zagraniczne pożyczki), nowy sarmatyzm (a więc i lekceważenie zagranicy), hulaj dusza.

Najpierw próbowano pogodzić ideę małego teatru z przestrzenią zmienną z wielkim teatrem ze sceną pudełkową. Miały być w nowym gmachu dwie „sceno-widownie", jak mówili architekci – duża i mała. Duża, ze sceną pudełkową, na wielkie widowiska dramatyczne, dobra dla operetek i oper oraz możliwa dla wykorzystania przez filharmonię. Mała, z przestrzenią zmienną – dla teatru. Jeszcze było o co walczyć. Robiłem, co mogłem, aby doprowadzić do realizacji choć tego planu. Dość długo trwały „przepychanki". Ale ostatecznie pojawiła się zupełnie nowa koncepcja.

Sformułowano nowe „założenia projektowe". Planowano teraz zbudowanie gmachu ogromnego, o monstrualnej kubaturze. Z dwoma osobnymi dużymi salami widowiskowymi – teatralną i koncertową. Jedna sala przeznaczona byłaby dla teatru dramatycznego oraz operetki – obie instytucje miałyby jej używać na zmianę. Czy miałoby to być równoznaczne z połączeniem teatru z operetką? Na razie tego nie wyjaśniano. Groziło jednak zerwanie długiej tradycji funkcjonowania w Lublinie teatru dramatycznego jako osobnej instytucji. Druga sala miała być dużą salą koncertową dla filharmonii, z podium dla wielkiej orkiesty.

Małej sali teatralnej w tym gmachu, mimo że potężnym, nie miało być wcale. Przestrzeń zmienna w ogóle już nie miała się w nim pojawić.

Scena teatralna miała być tradycyjna, pudełkowa, a przy tym ogromna, gotowa przyjąć nie tylko operetkę, ale i operę. Widownia miała mieć bodaj 1250 miejsc. Całość teatralnego segmentu tego wielkiego gmachu byłaby rzeczywiście najbardziej odpowiednia dla opery, dla imprez masowych, no i zjazdów partyjnych. Taka lubelska „sala kongresowa". Miał być jednak i ów drugi segment, dla filharmonii. W sumie gmach-gigant. Pomnik „władzy ludowej".

Zamiast skromnego, taniego, funkcjonalnego, nowoczesnego teatru postanowiono więc wystawić gmach ogromny, reprezenatcyjny, staroświecki, pomnikowy. Miał mieć marmury we foyer. Miało być nawet, a jakże, podziemne przejście pod Alejami Racławickimi z teatru do gmachu Komitetu Wojewódzkiego. Żeby sekretarze mogli przechodzić do swojego teatru nie czekając na zielone światło, czy nie potrzebując otwierać parasola. Zresztą, pewnie chodziliby do teatru częściej na akademie i jakieś zjazdy partyjne niż na przedstawienia. Ten szczegół – planowanie tego podziemnego przejścia z teatru do KW bodaj najdobitniej pokazuje myślenie partyjnych bonzów tamtego czasu – to miał być gmach dla nich.

Koszt budowy tego wielkiego gmachu był wielkrotnie wyższy niż pierwotnego, bardzo skromnego projektu. Nie określono w ogóle czasu trwania budowy. (Okazało się, że nie starczyło i trzydziestu lat...)

Protestowałem przeciwko zmianie projektu na wszystkich możliwych naradach i zebraniach, wydzwaniałem do rządców województwa i do Warszawy. Wykazywałem błędność nowych „założeń projektowych". Groch o ścianę. Pewnego dnia, wczesną wiosną 1974 r. otrzymałem podrzucony mi na biurko dokument – pismo podpisane przez kierownika Wydziału Kultury Urzędu Wojewódz-

kiego (bo jednak nikt nie ośmielił mi się tego powiedzieć w oczy), w którym wyczytałem, coś w rodzaju: „Z dniem tym i tym wzywa się obywatela Kazimierza Brauna, aby zaprzestał uczestniczyć w czynnościach związanych z budową nowego teatru w Lublinie". Było to bezprawie, bo, jak wskazałem wyżej, miałem prawo uczestniczyć w tych czynnościach jako dyrektor obecnego teatru, a „użytkownik" przyszłego.

W tym momencie postanowiłem odejść z Lublinia. W proteście. I żeby w żaden sposób, nawet pośredni, nie firmować budowy tego nieszczęsnego monstrum.

W parę tygodni później, w trakcie hucznej ceremonii, wmurowano „kamień węgielny" pod ten nowy, ogromny gmach. Nie zostałem zaproszony. Oczywiście i tak bym nie poszedł. Ten teatr, tak jak został zaprojektowany i tak jak zaczął być budowany, był od początku zły. Był potwornym, a spektakularnym błędem. W rezulatcie powstało jakieś straszydło, które straszy do tej pory. Jest istotnie pomnikiem – pomnikiem głupoty, fasadowości i fałszu całego systemu PRL-u. Jest przykładem bezczelnego nieliczenia się z potrzebami ludzi, nieliczenia się z kosztami, błędnego planowania. Jest także dowodem absolutnego nierozumienia przez ówczesnych polityków potrzeb i sposobów społecznego funkcjonowania sztuki.

Budowano to gmaszydło-straszydło latami. I nie zbudowano. Byłem od niego daleko. Nie miałem nic wspólnego z tą budową. To nie był teatr, jaki chciałem wybudować w Lublinie.

INWENTARZ OSOBISTY

O tym już tylko krótko. Praca w Teatrze Osterwy stała dla mnie na pierwszym miejscu w tamtych latach. Ale wiele wydarzyło się też w moim życiu osobistym i w mojej pracy poza Lublinem.

Najważniejsze, że powiększyła się moja rodzina: przyszła na świat Justyna, dołączając do Moniki i Grzegorza. A z innych spraw: w latach lubelskich zaczęły wychodzić moje pierwsze książki, poczynając od napisanej wspólnie z moją żoną Zofią pracy o Teofilu Trzcińskim.[24] Wiele w tym czasie reżyserowałem w Teatrze Telewizji w Warszawie. Wyjeżdżałem też reżyserować do Krakowa, do Jugosławii, do Rumunii, a także na stypendia teatralne za granicę. Zdobyłem doktorat na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu w 1971 r. i od jesieni tegoż roku rozpocząłem wykłady z historii teatru polskiego na na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej. Na wiosnę 1974 r. otrzymałem propozycję objęcia dyrekcji i kierownictwa artystycznego Teatru Współczesnego we Wrocławiu od nowego roku kalendarzowego, 1975. Moja praca w Lubinie zakończyła się formalnie 31 grudnia 1974 r. Po dziesięciu latach od moich pierwszych kontaktów z Lublinem.

To były pracowite lata. Wiele wzruszeń i wiele rozczarowań. Wiele wokół ciemności i wiele, wiele światła. Więcej światła.

Kazimierz Braun

[24] Zofia i Kazimierz Braunowie: *Teofil Trzciński*. PIW, Warszawa 1967.

O Stanisławie Czyczu

Didi, Gioconda i Ghandi wspominają przyjaciela

W 2006 r. minęło dziesięć lat od śmierci krakowskiego poety i prozaika, Stanisława Czycza. Urodził się 1929 r. w Krzeszowicach, „na Gwóźdźcu". Znany jest przede wszystkim jako autor poświęconego przyjaźni z Andrzejem Bursą opowiadania *And*. Syn kolejarza, absolwent Technikum Energetyczno-Elektrycznego w Krakowie, pracownik Zakładów Kamienia Budowlanego w Krakowie i Krzeszowicach, debiutował poetycko w 1955 r. Opublikował tomiki *Tła* (1957), *Berenais* (1960); w 1979 r. ukazał się *Wybór wierszy*. W latach sześćdziesiątych Czycz prowadził w „Przekroju" stałą rubrykę pt. *Fotografia jest sztuką trudną*, pisał felietony dla „Wieści". Publikowane w prasie opowiadania złożyły się na tomy: *Nim zajdzie księżyc* (1968) i *Nie wiem co ci powiedzieć* (1983). Najbardziej cenione w jego dorobku literackim są książki: *Ajol* (1967), *Pawana* (1977), zwłaszcza zaś okrzyknięta arcydziełem powieść *Nie wierz nikomu. Baza* (1987).

O powracającym zainteresowaniu jego twórczością świadczy wiele faktów, choćby wspomnieniowa książka *Mistrz cierpienia*, przygotowana przez Krzysztofa Lisowskiego, wznowienie wierszy i prozy przez Wydawnictwo Literackie w 2001 r., prace naukowe m.in. Jacka Rozmusa czy Piotra Mareckiego.

Czycz inspiruje młodych, w 2000 r. autor *Teł* patronował Poetyckiemu Festiwalowi „Zapowiadających się". Jego pisarstwo jest wciąż odkrywane, w 2001 r. w rodzinnych Krzeszowicach pracownicy naukowi Uniwersytetu Jagiellońskiego zorganizowali literaturoznawczą sesję „Czyczujemy".

Autor *Anda* zaskoczy jeszcze swoich czytelników. Trwają prace nad pełną edycją *Arwa*, zamówionego przez Andrzeja Wajdę w 1975 r. scenariusza filmu o malarzu Andrzeju Wróblewskim. Czycz stworzył niezwykły, poetycko-prozatorski utwór, którego fragment ukazał się drukiem.

Dnia 29 czerwca 2006 r., w rocznicę śmierci poety, rodzina, przyjaciele i miłośnicy jego twórczości, krytycy i dziennikarze spotkali się w Krzeszowicach. Wysłuchali nagrania głosowej realizacji jednego z polifonicznych wierszy, przygotowanej z udziałem chóru przez studentkę z Lublina. Przy ognisku na „Tarasie Księżycowym" starej Sztolni wspominali Stanisława Czycza.

Rysownik Adam Macedoński, malarz Bronisław Kurdziel i muzyk Jacek Dybek, obdarzeni przez Czycza pseudonimami: Didi, Gioconda i Ghandi, portretowani w jego prozie, zgodzili się porozmawiać o przyjacielu. Prezentujemy pierwszą z rozmów.

Dorota Niedziałkowska

„Absolutna szczerość"

Rozmowa z Adamem Macedońskim

Adam Macedoński urodził się 1931 r. we Lwowie. Absolwent krakowskiej ASP, grafik, rysownik, poeta, debiutował jako karykaturzysta w 1953 r. Znany jest jako twórca „kwadratowego świata" rysunków „Przekroju", współpracował m.in. ze „Szpilkami", „ITD", „Odrą", „Tygodnikiem Powszechnym", „Panoramą Północy", „Wrocławskim Tygodnikiem Katolickim", „Dziennikiem Polskim". Jest działaczem politycznym, współzałożycielem Konfederacji Polski Niepodległej, prezesem Instytutu Katyńskiego, członkiem Ruchu Obrony Praw Człowieka i Obywatela, był internowany w stanie wojennym.

Rozmowa o Czyczu będzie uzupełnieniem jego szkicu *Nasze dziewczyny* z książki *Mistrz cierpienia*. Macedońskiego i Czycza łączyła przyjaźń, w latach 1960-1968 mieszkali wspólnie w krakowskim Domu Literatów na ulicy Krupniczej 22 pod numerem 17.

Przed wywiadem spotykamy się na Krupniczej. Wchodzimy na podwórko kamienicy. Adam Macedoński pokazuje okna swoje i Czycza, z widokiem na korony pościnanych obecnie drzew, w których wtedy gnieździły się gawrony. Wspominanie Czycza zaczyna od... Andrzeja Bursy. Przyszły rysownik „Przekroju" uczył się wtedy w Liceum Plastycznym, które mieściło się przy ulicy Lea 29. Bursę poznał w czerwcu 1949 r. w nietypowych okolicznościach. Mieli walczyć ze sobą o to, kto jest silniejszy. Pojedynek na Błoniach, przed całą klasą zaaranżował Bogusław Baos, sąsiad Adama z ławki. Przyszły autor *Luizy* budził w chłopcach respekt, miał nóż, obiekt zazdrości wszystkich. Do pokazowej walki nie doszło wskutek ugodowej propozycji Bursy. Wojownicze zamiary ustąpiły wzajemnemu zainteresowaniu.

Dorota Niedziałkowska

Adam Macedoński: Andrzej droczył się ze mną, bo byłem religijny, próbowałem go nawracać. Wcześniej przeszedłem okres buntu.

Piotr Marecki: *Bursa chciał się wypisać z Kościoła?*

A.M.: Tak, pokazał mi zdjęcie, na którym był połamany krzyż. Poszedł z tym do kurii, powiedział, że to on połamał krzyż i że wbrew swojej woli został ochrzczony.

P.M.: *Wypisali go? Dostał takie pismo?*

A.M.: Nie wiem. Bursa był absolutnym ateistą i prowokował mnie, naśmiewając się z osób najświętszych. Takie głupoty gadał, że mało wtedy go nie zbiłem. Myślałem sobie jednak: jak przyjaźń się skończy, to go nie nawrócę. Po paru latach zaczęliśmy się spotykać. Chodziliśmy po ulicach, po podwórkach, on mi pokazywał jakieś swoje podwórka, ja mu swoje. Bardzo romantycznie. Za każdym razem czytał mi swoje wiersze i one były coraz bardziej związane z tematyką chrześcijańską. O zakonnicy i zakonniku. Potem na parę miesięcy przed śmiercią umówił się ze mną, spotkaliśmy się na Kanoniczej. Chodziliśmy w nocy i czytał mi ten wiersz o aniołku i diabełku, żeby pokazać, że on wcale nie jest taki zły, nie kpi z tego, że istnieje dobro i zło.

P.M.: *Czycz też był ateistą?*

A.M.: O tym myślałem. Czycz, jak mówiliśmy o życiu po życiu mówił: „Eee, k..., kto to wie, jak to sprawdzić". On był z tych, co to „prawda nas wyzwoli", absolutnie dążył do prawdy. W nic nie wierzył, po to, żeby dojść do prawdy. Lubiliśmy się bardzo, przyciągaliśmy się. Jestem optymistą z natury, on był pesymistą. Wstawał i już przeklinał, zaczynał od narzekania.

Wszystko było źle. Jak było słońce – „O k..., znowu się będę pocił. Znowu będzie widać, że mam taki nos". Jak było ciemno to: „K..., jaki ciemny dzień". Sprzeczaliśmy się: „Jak to, nie podoba ci się spleen krakowski piękny!?". Byliśmy odwrotnościami, jeżeli chodzi o stosunek do życia i do świata.

Dorota Niedziałkowska: *Jeśli nie przez Bursę, to w jakich okolicznościach panowie się poznali?*

A.M.: Pokłóciłem się z ojcem, uciekłem z domu i mieszkałem w akademikach.

P.M.: *W Nawojce?*

A.M.: W Żaku, w różnych waletowałem. Miałem bardzo dobrą, piękną dziewczynę, poetkę Anię G., bratanicę znanego poety. Kiedyś mi powiedziała, że koleżanka wyjeżdża na święta wielkanocne, a ona zostaje. Wprowadziłem się do niej, do Nawojki. Ktoś jednak doniósł.

P.M.: *Akademik żeński?*

A.M.: Wtedy było ostrzej. Pewnego wieczoru przybiegła jakaś koleżanka, puka i krzyczy: „Niech Adam ucieka, bo idzie komisja do ciebie". Ja się szybko zebrałem i wyskoczyłem przez okno. Parter. Zeskoczyłem akurat przed idących Mrożka i Herdegena. Znałem Mrożka z ASP, wspólnie zaczęliśmy pierwszy rok.

– Adam, co się dzieje? – pyta Mrożek.

– Ktoś doniósł, że ja tu nocuję... – odpowiadam.

– Dlaczego tu?

– Pokłóciłem się z rodziną...

– Ty nie masz gdzie spać? Jesteś znany grafik! Ja ci załatwię, bo ja wyjeżdżam do Zosi. Dostała piękne mieszkanie na Mariensztacie. To zwalniam, pogadam z prezesem Otwinowskim. Załatwię to. Przyjdź za tydzień.

Już wtedy mnie drukowali, wiersze też. A Zosia Brenbaum, żona Mrożka, to moja koleżanka z Akademii. To było na jesień 1958 r. Chodziłem do Mrożka co dwa tygodnie i albo go nie było w domu, albo był i na pukanie zza drzwi odpowiadał: „Pracuję, nie mam czasu, jeszcze nie załatwiłem". Wtedy coś pisał. Dopiero w lecie otworzył i powiedział: „Już jest załatwione. Idź do sekretariatu". Najpierw Otwinowski ze mną rozmawiał. Pytał, czy jestem w partii. Nie byłem.

– A w Towarzystwie Przyjaźni?

– Też nie.

– Nigdzie pan nie należy?

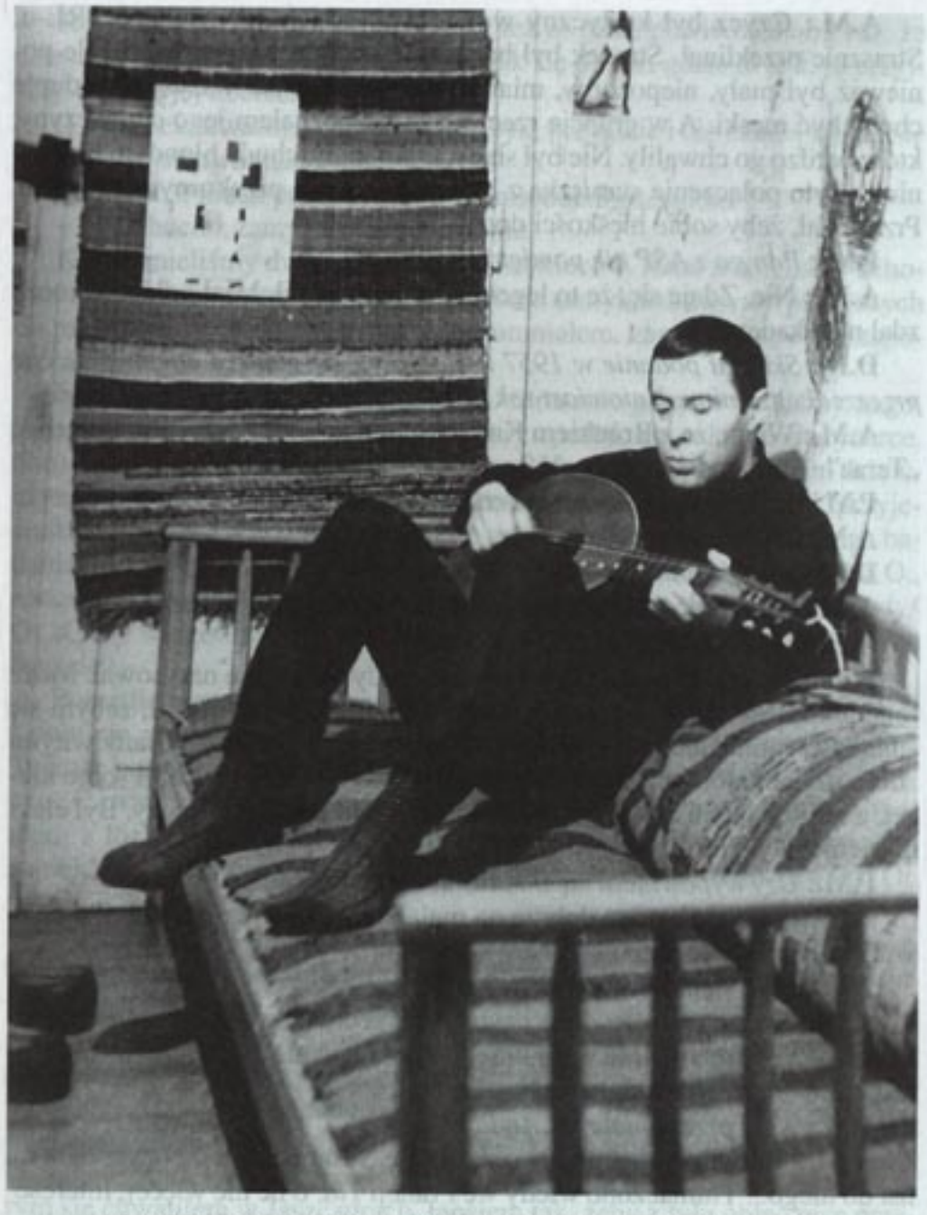
– Do przyjaciół KUL-u.

P.M.: *Był pan w ZMP?*

A.M.: W OM TUR. Byłem w podziemiu po wojnie. W 1946 r. złapali mnie i uciekłem, ukrywałem się. W czasie wyborów siedziałem. Brali z domu, próbowali złamać. Normalna droga powojennej młodzieży. Nie dałem się złamać, mało brakowało, bo boję się bólu. Na przykład siedziałem przez dwanaście godzin na baczność, to bardzo bolesne. Jak się rozluźniłem, dostawałem w mordę. Do dziś czuję ból kręgosłupa. Chcieli mnie bić w pięty. Uratował mnie Farb, kapitan Farb, Żyd, jest teraz w wykazie ubeków. Uratował mnie, bo myślał, że jestem Żydem. Chodziłem wtedy z ładną Żydówką, poznałem masę młodych Żydów. Każda ich historia, że włosy dęba stają... Chodziłem z nimi do klubu żydowskiego. Zapisałem się do skrajnych terrorystycznych organizacji syjonistycznych, IGRUM CWAI LEUMI. Chciałem jechać do Izraela walczyć, a potem zostać na Zachodzie. Byłem bardzo za Żydami.

P.M.: *Dopiero na Krupniczej poznał pan Czycza?*

A.M.: Słyszałem o tym, że Andrzej ma tak wielkiego przyjaciela. Albo od Baosa, albo od żony Bursy, Ludki. Blondynka o klasycznej twarzy. Ona była ze wschodu, tak jak ja, dogadaliśmy się. Dostałem klucze do Domu



Adam Macedoński w mieszkaniu przy ul. Krupniczej 22/17, lata 60.

Literatów dopiero jak przyszedłem zobaczyć mieszkanie. Trzeba było remont zrobić. Mrożek nigdy ani nie malował tego mieszkania, a mieszkał tam ze siedem lat; ani nie szklił okien. Zaklejał, żeby było cieplej. Cały czas pisał.

P.M.: *Czytał pan może jego „Autobiografię"?*

A.M.: Nie. Przez te lata, w ciągu których Czycz z nim mieszkał, spotkali się ze dwa razy w przedpokoju. Mrożek jest taki do wewnątrz skierowany. Nie remontował tego mieszkania. Jak otworzyłem okno, jedno skrzydło się rozleciało, było przegnite. Musiałem wszystko naprawiać, malować. Zamki były wyłamane, prawdopodobnie przez Czycza... Mrożek powiedział: „Miałem włamanie, coś skradli". Potem zorientowałem się, że Czycz w zimie nie miał czym palić i używał mebli, które zostały. Mrożek zostawił mi łóżko, dwa krzesła, biurko i ładny, podróżny kufer żelazny z XIX wieku.

P.M.: *Czy Mrożek się wypowiadał o Czyczu?*

A.M.: Coś mówił, ale nic szczególnego nie pamiętam. Chyba: „Jest tam Staszek Czycz, poeta. Poznasz go". Bardzo ostrożnie, nic obraźliwego.

P.M.: *Mrożek nic nie napisał do książki Lisowskiego. Czy jakieś spięcia były między nim a Czyczem?*

A.M.: Czycz był krytyczny wobec wszystkich, no i wobec PRL-u. Strasznie przeklinał. Staszek był bardzo delikatnym człowiekiem, ale ponieważ był mały, niepozorny, miał kompleks. Tak jak wszyscy kurduple chciał być męski. A w gruncie rzeczy był, bo poznałem jego dziewczyny, które bardzo go chwaliły. Nie był słaby, tylko mały, chudy blondyn. Fizycznie to było połączenie staruszka z chłopcem, takim przekornym batiarem. Przeklinał, żeby sobie męskości dodać.

P.M.: *Pan go z ASP nie pamięta?*

A.M.: Nie. Zdaje się, że to legenda, że on chodził. Miał kolegów, może zdał na Akademię.

D.N.: *Składał podanie w 1957 r. Udało mi się znaleźć dokumenty. Nie przeszedł egzaminu. Natomiast rok później zdali Kołpanowicz i Kurdziel.*

A.M.: Wiem, że z Bronkiem Kurdzielem bardzo się przyjaźnił. Z grupą „Teraz". Kto tam był... Sobocki?

P.M.: *Czy pamięta Pan, że on coś malował?*

A.M.: Nie.

D.N.: *A rysowanie?*

A.M.: Miał prace, ale nie swoje. To żona stwarza legendę.

D.N.: *Co z rysunkami?*

A.M.: On pisał bardzo fajne listy, ale nigdy nic mi nie narysował. Może miał kompleks, bo ja już wtedy drukowałem. Może nie chciał, żebym się śmiał. Przy mnie nic nie rysował, natomiast wykazywał się niesamowitymi zdolnościami złotej rączki. Potrafił zrobić wszystko. Sam zrobił sobie klozet, z resztek mebli zrobił ramy do okiem. Robił cudowne rzeczy. Był elektrykiem z wykształcenia.

P.M.: *Czy wypowiadał się o malarstwie?*

A.M.: Znał się bardzo dobrze na malarstwie. I na poezji. Lubił te takie szarzyzny, szary to jego ukochany kolor.

P.M.: *Znał się na awangardzie?*

A.M.: Staszek bardzo dużo czytał, w przeciwieństwie do mnie. Prenumerował „Twórczość", te wszystkie literackie pisma... orientował się. Korespondował ze swoją tłumaczką z Francji.

P.M.: *Ktoś przetłumaczył „Anda"?*

A.M.: To było wcześniej. Nazywała się Susanne Arlet. Nawet dała mi list do niego... Tłumaczono wtedy we Francji *Tła*, o ile nie więcej. Interesowano się Wschodem, Picasso przyjeżdżał, związki jakieś były między krajami... Tłumaczka, jak byłem potem w Paryżu, przez kogoś mi podesłała list do Staszka z rzeźbą swojej głowy. Nie zdjęcie, rzeźbę głowy z młodości, bo ona już była staruszką.

P.M.: *Pamięta pan, z kim Czycz korespondował. Chodzi mi o to, żeby pozbierać korespondencje...*

A.M.: Z dziewczynami najwięcej.

P.M.: *Jak było z Sadowską, pamięta pan?*

A.M.: On mi o niej opowiadał. Szczegóły różne, nawet intymne. Bardzo blisko się przyjaźnili.

P.M.: *Poznali się w Poznaniu, na festiwalu, z Bursą... To ona występuje w „Andzie"?*

A.M.: Myślę, że tak. Staszek był ciekawy dla kobiet, bo był bardzo cyniczny. Zimny drań. Zakochała się w nim taka przyjaciółka mojego kolegi z Akademii. Straszna awantura była. On nazywał się Czesław B., olbrzym z Wilna, pół-Tatar, skośne oczy, trenował ciężary, chłop jak szafa. Teraz mieszka w Ameryce. Miał taką dziewczynę, O., nie wiem czy żyje. Potężna baba z olbrzymimi oczami. Właziła Staszkowi do łóżka. Była tak zakochana, że jak przyjeżdżał, godzinę wcześniej już była pod drzwiami. W końcu jej unikał...

Jej koleżanka, która przyjaźniła się też ze mną, powiedziała mi raz, że Czesiek wie, że O. chodzi do Staszka. Jak się dowie, gdzie to jest, to przyjdzie i zabije jej kochanka. Mówię:

– Staszek, uważaj, Czesiek to jest byk, przyjdzie i cię zabije, bo tak się na kresach załatwia takie sprawy.

– Co, k..., niech przyjdzie, jak mu młotkiem przypier...!

– To chociaż zamykaj drzwi po sobie.

Klozet mieliśmy dwa piętra niżej, u Jaźwieców. Rano musieliśmy schodzić z ostatniego piętra. Staszek wracał i nie zamykał drzwi, ani pierwszych do przedpokoju, ani swoich. Jak go upomniałem, zamykał, a potem zapomniał.

Nadszedł tragiczny ranek. Sierpień. Strasznie gorąco. Spaliśmy nago. Zresztą każdy z nas miał tylko dwie pary spodni, koszule, po marynarce. Nie więcej, była bieda. Jedną parę na zamek błyskawiczny zrobiła mi dziewczyna z najtańszego materiału, drugą miałem z ciuchów... Staszek przyjechał do Krakowa z powodu poboru do wojska, miał się zgłosić rano na badania. Mówię mu: „Ciebie nie wezmą, bo jesteś za mały". Nagle wpada O., spocona: „Wyczułam, że przyjedziesz!" Zamknęli się. Jak pytałem kiedyś O. „Co ty widzisz w tym Staszku?", ona na to: „On ma takie fantastyczne wejście".

Poszedłem spać. Nad ranem słyszę przez sen, jak Staszek po powrocie z dołu nie zamknął pierwszych drzwi. Myślę sobie, ten Czesiek go zabije. Tylko to pomyślałem, słyszę ciężkie kroki. Ktoś wali w drzwi Staszka i krzyczy „O. wychodź". Była 5 lub 6.00 rano. Jak Czesiek wyważył drzwi, spadłem z łóżka. Usiłowałem założyć spodnie. Ze zdenerwowania urwałem zamek. A tymczasem O. już wali w moje drzwi, woła: „Adam, otwórz! On morduje Staszka!"

Otwieram ze spodniami w garści. Ona naga wpadła do mojego pokoju, wypchnęła mnie i zatrzasnęła drzwi. Miałem dobry zamek, po włamaniu zrobiłem sobie drugi. Jestem synem przedwojennego policjanta.

Słyszę piski u Staszka, wchodzę. Wszystko na czerwono, ściany popryskane krwią. Ten olbrzym siedzi na Staszku, dusi go, uderza jego głową o podłogę. Czycz puszcza nosem krwawe bańki. B. leci krew z uszu i nosa, miał nadciśnienie. Wodociąg rozwalony – potem się okazało, że Staszek się spokojnie golił, Czesiek wpadł, rąbnął go o zlew. Znałem taki chwyt, którym się chwaliłem w Jaszczurach, łapałem tak, żeby z tyłu objąć ręce przeciwnika i wynosiłem go. W przypływie rozpaczliwej odwagi zastosowałem chwyt, złapałem B. Zacząłem krzyczeć:

– Przestań, bo go zabijesz! – Zapomniałem niestety jak mu na imię. Potrząsał mną jak ogonem. Krzyczę – Rysiek, przestań!

– Jaki, k..., Rysiek!

– Zdzisiek!

I stara się mnie przycisnąć do ściany. Odbiłem i przez drzwi przeleciałem z nim do przedpokoju. A ta głupia O. wrzeszczała: „Adam, przynieś mi ciuchy". On jak to usłyszał, wpadł w szał. Wtedy przypomniałem sobie, jak mój przeciwnik ma na imię. Mówię; „Czesiek, uspokój się". Starałem się wypchnąć go na schody, ale nie dałem rady. W pewnym momencie on się ocknął:

– Puść mnie!

– Nie puszczę, dostałeś ataku. Staszka zabiłeś!

– Jak to, zabiłem!?

– Leży tam!

Staszek wstał i zza drzwi słabym głosem wołał: „Adam, wypędź go! Umieram!" Wyglądał oknem, krew mu się lała z głowy (miał potem piętnaście szwów) i wołał „Ratunku, bandyci". Jak zwykle nikt nic nie słyszał, mimo że dochodziła już 7.00 rano. Krew potem koty zlizywały. Czesiek

zareagował: „Ja nie chciałem, ja go uratuję, jestem po kursie Czerwonego Krzyża, ja tylko O. chciałem...", a O. krzyknęła: „Adam, wyrzuć go, bo on mnie zabije". Czesiek dostawał szału na nowo.

Staszek nie chciał nikogo wpuścić, był cały czerwony. Obraz nędzy. Czesiek zmoczył ręcznik, nałożył mu turban i zaczął przepraszać. Ja dałem rzeczy O., ubrała się, wyszła z narzeczonym. Wszystko poplamione, Staszek zaczął się myć, zaraz komisja wojskowa, trzeba szykować się do wyjścia. Wtem ktoś biegnie ciężko po schodach. Znowu Czesiek: „Gdzie ona? Uciekła mi! Schowała się u was". Sprawdził szafę, pod łóżkiem i wybiegł.

Ze Staszkiem poszliśmy najpierw na pogotowie. Czycz wyszedł ogolony, z szyciem, posmarowany żółtozielonym pudrem. Na komisji zwolnili go od razu. Radziłem mu, żeby poszedł na milicję, zgłosił próbę morderstwa. Cześka wsadzą, jego dziewczyna będzie mogła spokojnie przychodzić. Czycz: „Eee, co tam". Po dwóch tygodniach chciał składać skargę, ale było już za późno. Tak to się skończyło. O. po pewnym czasie zaczęła przychodzić, ale Staszek jej unikał. Ja wyjechałem do Włoch.

P.M.: *Do kiedy pan z nim mieszkał?*

A.M.: Do 1968 r.

P.M.: *Dorota pisze o malarskich uwikłaniach Czycza, ja o filmowych.*

D.N.: *Czy kojarzy pan Stanisława Urbana. Pojawia się na abstrakcyjnych obrazach, które były w domu Czycza.*

A.M.: Może „Urbanowicz", to jest to pokolenie. Grupa z Nowej Huty.

P.M.: *Czy po tym, jak pan się wyprowadził z Krupniczej, utrzymywał pan kontakt z Czyczem?*

A.M.: Tak.

P.M.: *Czy pamięta pan, jak Wajda zamówił u niego scenariusz? Czy Czycz opowiadał o tym? Może mówił coś o Wróblewskim? Pisał przez pięć lat, od 1975 r.*

A.M.: Coś opowiadał...

D.N.: *Czy Czycz w ogóle mówił panu o swojej pracy?*

A.M.: Przynosił nowe książki, informował, że np. pisze o Krzeszowicach, o swoich kolegach, pseudonimy ich... mówił o „Primaverze", „Wodzu". Poznałem ich, wspaniali chłopcy, tylko pijacy. Taka elita krzeszowicka.

P.M.: *Pan ilustrował niektóre opowiadania?*

A.M.: On mnie nawet nie poprosił.

P.M.: *Wydawało mi się, że na jednym zdjęciu razem jesteście.*

A.M.: Marian Eile, naczelny „Przekroju", chcąc mu dać zarobić, zaproponował mu stałą rubrykę. Porady fotoamatora. Teraz ktoś napisał: St. Czycz, artysta fotograf. Nieprawda. Większość tych zdjęć jest moja. Staszek nie miał aparatu, nie robił zdjęć. Zbierał po znajomych. Niektóre fotografie nie przedstawiają Bursy, ale mnie, Bursa był chudszy i niższy ode mnie. Czycz brał zdjęcia od kolegów i bardzo przekorne, inteligentne komentarze dawał. Nowy prąd w sztuce fotograficznej.

P.M.: *A z reżyserami jak to wyglądało? Według utworów Czycza powstały cztery adaptacje...*

A.M.: Widziałem jedną czy dwie. On jeżeli mówił ze mną o tym...

P.M.: *Czycz się tym w ogóle interesował?*

A.M.: Myśmy na ogół mówili o dziewczynach, o życiu, jakie jest k..., o polityce. Mieliśmy podobne przekonania. On był absolutnie antykomunista. To wszystko było dla niego wstrętne, tak jak dla mnie. Cenzura. Strach. Jak był list trzydziestu sześciu przeciw cenzurze, większość podpisała protest, nawet Stoberski, a Staszek nie. Staszek zastosował inteligentny chwyt, jak przyszli do niego. „Muszę wiedzieć, przeciw czemu, proszę mi dać cały tekst". Pytałem Stoberskiego, dlaczego podpisał: „Jak nie podpiszę, to mi nie wydadzą książki". Dlatego większość podpisywała.

Przychodziła milicja. Pewnego razu przyszedł dzielnicowy, żeby mnie przesłuchać, zacząłem się przy nim gimnastykować, rozciągać sprężynę – poszedł do Staszka i pyta się, co ten Macedoński robi. A Staszek: „Przygotowuje rewolucję antykomunistyczną, organizujemy przemyt broni i powstanie". Zaczął się nabijać, a ten dureń to wszystko serio potraktował. Potem mnie wezwali na policję, ale się sami śmiali. „Macie karabiny?" „Tak, bombę atomową". Mnie to ratowało, że wiedzieli, że mój ojciec był w policji przed wojną. Potem nawet w czasach opozycji bardziej silnej, jak mnie aresztowali, miałem policyjny pas mego ojca. Przy rozbieraniu na komisariacie pozwalali go nie zdejmować. Dawali mi lepszą celę. Solidarność glin. Z dzielnicowego koledzy się śmiali, ale zaczęli mnie przesłuchiwać. Dlaczego go zlekceważyłem? Chciałem go uderzyć sprężyną do naciągania?! „Ja się gimnastykuję rano, przyszedł za wcześnie".

Staszek rozwinął fantastyczną teorię, że przygotowujemy punkt organizacyjny kontrrewolucji. I to poszło na serio. „Pseudonimy!" „Skowronek i Motylek" – Staszek powymyślał różne. Pękałem ze śmiechu. Przecież to jest poeta.

D.N.: *Tytułował pana „Didi"?*

A.M.: A on był „Gogo". W listach tak do mnie pisze.

P.M.: *Ma pan dużo listów od niego?*

A.M.: Czycz pisał na skrawkach. Będzie około dziesięciu. Żona ma kilka dłuższych.

P.M.: *Ma pan jeszcze jakieś jego zdjęcia z młodości?*

A.M.: Z tego okresu mam masę zdjęć. Ale jego mało, Staszek nie lubił zdjęć, miał kompleks twarzy, nosa. Nie wszystko mam jeszcze uporządkowane, w tym bałaganie zacząłem robić archiwum, posegregowałem negatywy latami. Jak się zrobi styki, coś się znajdzie. Fotografowałem wszystko, dom na Krupniczej, ulicę, ludzi.

P.M.: *Kiedy tak naprawdę zaczęły się choroby Czycza? Kiedy mieszkaliście razem?*

A.M.: On nie dbał o siebie. Miał instynkt samozniszczenia. Ja mu bardzo delikatnie tłumaczyłem: jak pijesz, to nie pal; jak palisz, to nie pij. Pił i palił, jeszcze i narkotyków próbował.

P.M.: *Jakich?!*

A.M.: Nie wiem. W każdym razie byłem przesłuchiwany i moja żona. Na temat tego, kto do Staszka przychodzi. On podobno jest na policyjnej liście punktów, gdzie sprzedają narkotyki. Był taki policjant Andrzej K. Ja go jeszcze z widzenia z Żaka znałem, bo już był znany jako wielki kapo.

P.M.: *W latach 60.?*

A.M.: Tak. Poznałem go bliżej w latach 70. Koleżanka ze studiów mojej żony, bardzo ładna dziewczyna wyszła za mąż za niego. Przychodziła do nas, jak mieszkałem z żoną. Potem moją żonę przesłuchiwali, kto do mnie przychodzi, czy Czycz przychodzi.

D.N.: *Jak wyglądała wasza relacja po 1968 r., kiedy już nie mieszkaliście razem?*

A.M.: Spotykaliśmy się przypadkowo. On przychodził do mnie, bo ja już zacząłem wtedy działalność. Założyłem nielegalne zgrupowanie folksongowe. Nikt nie chciał tego firmować, chciałem przez ZSP, ale ZSP się bało. Koncertowaliśmy nielegalnie po duszpasterstwach i klubach studenckich. To się odbiło w prasie emigracyjnej, ktoś mi przysłał wycinki, że w Krakowie istnieje grupa protestsongowa Adama Macedońskiego. Wszędzie z nimi jeździłem. Do Poznania, Warszawy, Lublińca, Katowic. Zająłem się tymi folksongierami. Chłopcy i dziewczęta z różnych krajów, wśród nich np. początkujący pieśniarz Alosza Awdiejew. Nie miałem czasu dla Staszka, chociaż dawali mi znać, że tam się źle dzieje między nim a Basią. Jeszcze ciągle kłopoty z powodu tego zespołu, przesłuchania.

Musiałem organizować sobie wystawy; dziecko mi się urodziło. Staszek przychodził do nas, zaprzyjaźnił się z moją żoną. Obydwoje są pesymistami. Ona ma jego dłuższe listy, do mnie krótkie pisał, ale mam też jeden dłuższy.

D.N.: *A pan mu rysował pocztówki?*

A.M.: Tak.

P.M.: *Czycz wyjeżdżał gdzieś poza Krzeszowice?*

A.M.: Niechętnie. Jak jeszcze mieszkaliśmy razem, dawali mu stypendium na wyjazd do Brukseli na spotkanie intelektualistów. Staszek się wykręcał. Najpierw, że nie ma w czym jechać, dali mu pieniądze, żeby sobie kupił ubranie. Potem, że nie ma walizki – dali mu pieniądze. Aż termin minął i nie pojechał. Niechętnie jeździł. Miał kłopoty z żołądkiem, musiał mieć ten swój chleb Panvit, bryndzę, miał dietę.

P.M.: *Choroby nasiliły się w latach 60.? A ta straszna depresja?*

A.M.: Zapijał to, miał zawsze alkohol w szafie. Nieraz nie miał chleba, ale miał ćwiartkę czy połówkę. Żalił się zawsze. Mówię mu: „To ćwicz coś, chodź ze mną na spacer" „Eee, k... i tak, i tak umrzemy, ty i ja". Dopiero kiedy mu się syn urodził, zmienił zdanie. Raz poszedłem nad Rudawę, jeszcze wtedy byłem w formie, zacząłem pływać, a on tam siedział z Basią i z Andrzejkiem. Po Staszku było widać, że nigdy nie ćwiczył. Biały, taki rozlazły. Wyszedłem z wody, jego syn zaczął się do mnie garnąć... Staszek mi powiedział: „Adam, teraz ci przyznaję rację, że trzeba dbać o siebie". Dla chłopca to jest ważne, że tato musi być sprawny. A Staszek ciągle jęczący taki. Chodził do psychiatry, do doktora Drozdowskiego.

P.M.: *Kiedy?*

A.M.: Chyba po urodzeniu dziecka, jak podchował trochę Andrzeja. Może w związku z Basią.

P.M.: *A choroby skóry?*

A.M.: To miał ciągle. Ciągle spuchnięty, zaczerwieniony. Żalił się: „Wyglądam jak quasimodo. Tu takie lufy chodzą, a ja tak wyglądam z tym nosem". Cały czas był estetą. Kiedyś spotkałem go na plantach. Stoimy. Staszek narzeka „Jechałem pociągiem i jakie, Adam, lufy, a my z tymi naszymi, grubawymi...". Ja mam dobry wzrok i widzę, że Baśka idzie w naszą stronę. Jest bardzo dobrze zbudowana. Kiedyś była piękna. On wskazuje na nią i mówi: „Widzisz, o, jakie lufy chodzą...". Basia podeszła, a Staszkowi strasznie głupio było.

D.N.: *A jeżeli chodzi o pracę, jaki Czycz miał system? Jakieś pory pisania?*

A.M.: Przeważnie pisał u siebie, w Krzeszowicach. Jak skończył, to się przyznawał: „Skończyłem coś tam, miałem do »Twórczości« dać". Albo: „Nie mogę skończyć, bo tam w domu coś gra, tu Baśka, a tu coś". Ale żył tym, żeby skończyć. Przejmował się, w przeciwieństwie do mnie.

D.N.: *Wróćmy do tematu scenariusza zamówionego przez Wajdę, który miał dotyczyć Wróblewskiego...*

A.M.: On mi coś mówił, ale ja nie byłem wtedy w stanie się tym zająć. Teraz mnie bardziej kino interesuje.

P.M.: *A ostatnia powieść „Nie wierz nikomu. Baza." Nie wie pan, na jakim etapie były prace nad drugą częścią?*

A.M.: Mało o tym mówiliśmy. Raczej o tym, kto był kapusiem, o komuchach. Stanuch, wiadomo, pisał o Bursie... Staszek wiedział, że ja jestem zaangażowany bardziej w politykę. Nie bardzo cenił moją twórczość literacką. To normalne wśród piszących. Wszyscy mówili „Adam, ty rób wystawy, ty maluj".

P.M.: *Kto zbierał się na „fascynejszyn", organizowanych u was spotkaniach?*

A.M.: Przede wszystkim dziewczyny.

P.M.: *Stoberski przychodził?*

A.M.: Stale. Ciągle mrugał, nie znosił papierosów. Prosił mnie: „Adam, powiedz, żeby Staszek nie palił". W pierwszym okresie Staszek złośliwie palił, dmuchał mu jeszcze w twarz, z przekory. Stoberski, stary kawaler, lubił towarzystwo młodzieży. Był najstarszym z koła Młodych Literatów. Jak go poznałem, miał 48-50 lat.

P.M.: *Interesuję się Krzysztofem Niemczykiem, on też bywał?*

A.M.: Przychodził z siostrą. Mam jego zdjęcia. Ze skrzydłami.

P.M.: *Kto jeszcze bywał na „fascynejszyn"?*

A.M.: Przychodził Bronek Kurdziel, chłopcy z Krzeszowic: tyczkarz „Primavera" i reszta: Zbyszek Suflita, Adam Kawa. Jan Zych, tłumacz języka łacińskiego, hiszpańskiego, języków romańskich. Z literatów może Marek Baterowicz, młody poeta, teraz mieszka w Australii; gruziński poeta Staszek Issabujak; Michał Czarnecki, poeta partyjny. Pod koniec przychodził redaktor „Arkana", profesor uniwersytetu, Szymański. Łukasz Łatak, pseudonim „Łukasz 68", młody literat, amator plastyk; delikatny facet, był bokserem. Z dziewczyn obydwie piękne siostry Burzymówny, Lidka i Danka. Dostałem z IPN-u góry materiałów, gdzie wszystkie są wymienione, każda była potem inwigilowana. Mam dossier tych dziewczyn. Wtedy się zaczęło, sypnął mnie taki chłopak z dobrej rodziny z kresów, Julek. Złamał się i donosił. Miał ładną siostrę. Opowiadałem o Katyniu, o wywózkach na Sybir, o 17 września. Myślałem, że sami swoi. Tam przychodzili młodzi bracia Polewkowie, przyszły doktor Zak. Za moją namową chłopcy pisali wszędzie słowo Katyń, kredą, ołówkiem. Tak się zaczęło, więc wszyscy przychodzący byli podejrzani. Z ubeków odtajnili mi trzy nazwiska. Młody muzyk, pseudonim „Relaks", Ryszard Ch. Milicjanci mieli swoje sposoby zachowania. Przychodził w nocy, choć mieszkał obok, zaglądał mi przez ramię, co za listy piszę... Zbierał materiały.

P.M.: *Anegdoty z „fascynejszyn"?*

A.M.: Był taki Marek, szczupły, przystojny chłopak, zawsze w nienagannym garniturze, nazywaliśmy go Krawiec. Pod koniec „fascynejszyn" zwykle była zabawa w szczerość. Zasada: nie można kłamać. Było losowanie, odliczało się w pewien sposób, na kogoś padał numer. Każdy mógł zadać mu pytanie, pytany musiał odpowiedzieć szczerze. Jak ktoś był nieszczery, to się wyczuwało. To było pod koniec tych wierszy, picia, dyskusji,

Stanisław Czycz w ciemnych okularach.

siedzieliśmy dokoła na podłodze, na poduszkach, materacach. Na przykład czy jesteś dziewicą? Dlaczego nie mieszkasz w domu? Którzy chłopcy ci się podobają? Pytany potem miał prawo spytać kogo chciał. Pewnego razu była mowa o niewytłumaczalnych, dziwnych zdarzeniach, snach, duchach.

Marek opowiedział taką historię. Jego dziadek był na Bałkanach w czasie I wojny, w legionie lwowskim, ze strony austriackiej uczestniczącym w wojnie. Na targu zaczepił go Turek: „Sprzedam ci amulet" „Nie wierzę w amulety" „Sprawdź. Dopóki będziesz go nosił, nie umrzesz, jeśli zgubisz albo dasz komuś, będzie z tobą źle". Dziadek nosił amulet, walczył w wielu bitwach, nawet nie został ranny. Kiedy ojca Marka brano do wojska, dziadek dał mu swój skarb i wkrótce umarł. Ojciec przeżył wojnę. Dał amulet synowi i zmarł. Marek wierzył w jego moc, miał go przy sobie i pokazał nam. Mały człowieczek z trupią czaszką, zrobiony z wosku czy gutaperki.

Poza tym mieliśmy rozprawę w sądzie. Panie z zarządu ciągle miały pretensję, że ich nie zapraszamy. Kieta, redaktor „Przekroju" też się wpraszał, ale on był partyjny. Doniosły na nas Starowiejska, Morstionowa i jeszcze jedna. Że orgie u nas są. Sędzina była fantastyczna. Jakaś paniusia zeznaje, że widziała gołe dziewczyny w oknie. Sędzina pyta:

– Gdzie pani mieszka?
– Tam.
– Ale dokładnie?
– Na pierwszym piętrze.
– W którym pionie?
– W ostatnim C.
– A pan Macedoński i pan Czycz?
– W pionie B.
– A na którym piętrze?
– Na ostatnim.
– To skąd pani widziała?
– Bo ja często chodzę na strych i tam jest okienko z lewej strony i jak się coś podstawi i się wejdzie, to wszystko widać!

Rozprawa pękła, bo wszyscy zaczęli się śmiać. Ale były też żałosne momenty. W obronie chętnie wystąpił znany poeta chłopski, B. O. Nienawidził Jaźwieca, świadka oskarżenia. Jaźwiec zalecał się do żony O. W pewnym momencie O. zaczął czesać się w sądzie, potem znowu się skompromitował: „Nie Macedoński sika pod drzwiami (oskarżyli nas, że klatkę zanieczyszczamy), ale Jaźwiec, jak go nie wpuszczę do żony, to sika".

Pewnego razu przyjechał do Krakowa jakiś amerykański pisarz, chyba Salinger. Ktoś dał nam znać, że na dole odbywa się spotkanie. Na naszym fascynejszyn skończył się alkohol. A tam na każdym stole po kilka butelek. Zeszliśmy ze Staszkiem, Czarneckim i poetą Issabujakiem. Znałem trochę angielski – kazali mi go zagadać, zasłoniłem stół sobą, oni wynieśli alkoholu na całą noc.

P.M.: *A Piwnica Pod Baranami?*

A.M.: Jestem jednym z członków założycieli. Piwnica nie zaczęła się Pod Baranami, ale u Grażyny na Zwierzynieckiej 9, drugie piętro. Tam się zbierali: Piotr Skrzynecki, artysta malarz, który do Warszawy wyemigrował, Rysiek Krasicki, niedawno umarł. Też Terakowska, wtedy nazywała się Teresa Białas i jej brat, Jurek Pasakas, tacy młodzi poeci lat 50. Czytaliśmy Gałczyńskiego i innych, Skrzynecki – wiersze.

P.M.: *Czycz występował?*

A.M.: Nie, to było za wcześnie.

P.M.: *Bursa podobno chciał.*

A.M.: Mówię o okresie przed 1956. Bursa chodził do Piwnicy. Powstało przecież to pismo „Czarno na białym" a potem „Zebra". Oni się tam produkowali. Ja miałem opinię persona non grata, bo byłem po więzieniu,

niechętnie mnie zamieszczali. Raz tylko rysunek w „Zebrze". Wtedy musiałem poznać Czycza. Parę razy rysowałem w Piwnicy. Po Włoszech, gdzie zdobyłem w 1966 r. nagrodę. Rysowałem te swoje kwadraty, potem była licytacja, zarabiałem więcej niż piosenkarze. Dwa razy rysowałem na oczach tłumu, ktoś grał. Nie lubiłem jednak tego budynku, znam powojenną historię pałacu pod Baranami, tam specjalna służba radziecka do 1947 r. rozstrzeliwała. Staszek ze mną chodził, Piotr nas wpuszczał za darmo, jak był blisko wejścia. Z Piotrem byłem na roku, on studiował historię sztuki, ja historię kultury materialnej, gdzie też była historia sztuki. Obłoński mnie nie lubił i nie wpuszczał.

D.N.: *Czy rozmawialiście na temat literatury, malarstwa?*

A.M.: Miałem za małą wiedzę, rysowałem, pisałem, ale nie czytałem tyle co on, nie mogłem z nim na równym poziomie dyskutować. Czycz się chwalił, że jego ojciec pochodził z rodziny hrabiowskiej. Władysław Czycz uczył w szkole w Krzeszowicach przed wojną, zakładał teatr. Matka była zwykłą chłopką, Staszek lekceważąco ją traktował, na początku źle się o niej wyrażał, zgrywał cynika.

Staszek mówił cały czas, że jest mistrzem cierpienia, Chrystusem itd. Też przeszedł wojnę, ale nie pamiętał, że były jakieś stresy gorsze niż spowodowane nosem czy dziewczyną. Mnie to śmieszyło. Wrócił z festiwalu poezji w Gliwicach czy gdzieś i zaczął ze łzami w oczach opowiadać, że spotkał wspaniałego człowieka, pierwszego sekretarza partii. Ten przyznał się Czyczowi po pijanemu, że wcale nie wierzy w to wszystko, ale musi. Ja się ordynarnie roześmiałem, Staszka to strasznie zabolało. Takie nieporozumienia.

Ja, kiedy się wprowadziłem, byłem już ukształtowanym człowiekiem. Ale mimo to dużo mi dało przebywanie ze Staszkiem, jego absolutna szczerość.

D.N., P.M.: *Dziękujemy.*

Rozmawiali: *Piotr Marecki* i *Dorota Niedziałkowska*

Kraków, 2.04.2006 r.

Książki nadesłane

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej,
Europejskie Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów,
Lublin 2007

Włodzimierz Osadczy: *Święta Ruś. Rozwój i oddziaływanie idei prawosławia w Galicji*. Ss. 791. [Współwydawca: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej.]

Polska – Ukraina – Osadczuk. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Bohdanowi Osadczukowi w 85 rocznicę urodzin. Pod redakcją Bogumiły Berdychowskiej i Oli Hnatiuk. Ss. 384.

GRZEGORZ JACEK PELICA

TERESPOL W ATMOSFERZE „PROSTEJ WIARY I WZRUSZENIA"

Środkowoeuropejski i nadbużański Terespol od kilku lat rozbrzmiewa kolędami. W pierwszą sobotę i niedzielę lutego 2007 r. w nadgranicznym miasteczku odbył się kolejny, tym razem XII Międzynarodowy Festiwal Kolęd Wschodniosłowiańskich „Terespol 2007". Kilkuset chórzystów z 33 zespołów chóralnych, setki kolęd, szczedriwek, pastorałek, także tych zapustnych, kusacznych. Miejski Ośrodek Kultury w Terespolu, Społeczny Komitet Międzynarodowego Festiwalu Kolęd Wschodniosłowiańskich „Terespol 2007" wraz z wieloma sponsorami, m.in. „Euregionem Bug", imiennymi i anonimowymi darczyńcami, a przede wszystkim ordynariuszem Prawosławnej Diecezji Lubelsko-Chełmskiej arcybiskupem Ablem, po raz dwunasty okazali się sprawcami dużego wydarzenia. Są świadomi, że tworzą klimat refleksji nad europejskim i chrześcijańskim dziedzictwem, pogłębiony analizą relacji współczesności do tradycji, podnoszenia kulturowych fenomenów do poziomu słusznych i godziwych wartości.

W ubiegłorocznym wywiadzie zatytułowanym *Dogmaty, które dzielą*, udzielonym przez abp. Abla tygodnikowi „Przegląd", władyka stwierdził m.in.: *Nasze tereny są przesycone klimatem pogranicza. Od wieków przebiegała tutaj granica między chrześcijańskim Zachodem a chrześcijańskim Wschodem. Mimo pamięci o bolesnej przeszłości, młode pokolenia, nawiązując do tradycji ojców, są otwarte na spotkania. Dzięki temu dochodzi do wzajemnego ubogacenia. W ten sposób dajemy świadectwo jedności w różnorodności. Tę jedność osiągamy głównie w życiu społecznym i kulturalnym. Koncentrujemy się na tym, co nas jednoczy, a nie na tym, co nas dzieli. Najtrudniej osiągnąć jedność na płaszczyźnie kościelnej...*

Lubelskie preludium, zamojska premiera

Wieczorem podczas święta Matki Bożej Gromnicznej 2007 roku w hali widowiskowej Akademii Rolniczej w Lublinie Ryszard Korneluk, terespolski animator kultury, powitał zebranych: *Podczas takich spotkań dajemy dowód, że możliwe jest wzajemne zrozumienie, życzliwość i tolerancja, bez względu na pochodzenie, wiarę i przekonania.* Wraz z komisarzem festiwalu z ramienia abp. Abla, lubelskim dyrygentem katedralnym Andrzejem Boublejem, przyznał, że *przegląd jest głęboko osadzonym w tradycji kolędowaniem ku czci narodzonego Bożego Dziecięcia i znakiem modlitewnej jedności.* Symbolicznym tego potwierdzeniem było chóralne wykonanie modlitwy świątecznej *Kto Boh Wielij*. Sześcioma połączonymi chórami ukraińskimi i polskimi dyrygował Andrzej Boublej, a głosem solowym służył o. diakon Marek Waszczuk. Wśród publiczności dostrzec można było przedstawicieli władz państwowych z wicewojewodą lubelskim i władyką Chrystoforem z Toronto, który jest biskupem kanadyjskim Patriarchatu Ekumenicznego w Konstantynopolu. Cały region, mała ojczyzna Słowian od Zamościa przez Lublin po Terespol, przez trzy dni rozbrzmiewał kolędami.

Tylko bardziej wtajemniczeni, starzy bywalcy przeglądów, zauważyli nową jakość: uczestnictwo zespołów powstałych z inspiracji terespolskiego kolędowania. Przykładem jest dziecięcy chór parafii św. Braci Cyryla i Metodego w Białej Podlaskiej. Są chóry, które ubogaciły i udoskonaliły repertuar wschodniosłowiańskimi motywami, jak chór Gimnazjum nr 16 im. F. Chopina w Lublinie La Musica pod dyrekcją Zdzisława Ohara. Lubelscy gimnazjaliści śpiewają z pamięci niełatwe cerkiewne teksty. Profesjonalnym mistrzem i laureatem nagród publiczności jest chór prawosławnej parafii pw. Wszystkich Świętych Ziemi Wołyńskiej Wołyńskie Dzwony z Łucka. Od lat owocnie kieruje nim Maria Wisłocka-Fedosiuk. 4 lutego 2007 r. Wołyńskie Dzwony zdobyły Grand Prix i nagrodę publiczności.

Na terespolskim festiwalu podczas koncertu zorganizowanego w Zamojskim Domu Kultury wystąpiły: chór szkoły nr 3 w Zamościu, rodzinny chór parafii przymonasterskiej z Supraśla, chór Rezonans z Zamościa oraz kapela bandurzystów Karpaty ze Lwowa. Kilkusetosobowa publiczność miała przyjemność słuchania i współmodlenia się w nastroju półtoragodzinnego zapustnego kolędowania. Jak twierdzi konferansjer i animator kolędniczych spotkań Andrzej Boublej, miejscowe władze zrobiły wszystko, aby stworzyć odpowiednią festiwalową galę.

Od Błotkowa do „kolędniczej Metropolii"

Już przy dworcu autobusowo-kolejowym w sercu europejskiego kontynentu i prawie geometrycznym centrum unijnej wspólnoty, gdzie dróżka polna dobiega do międzynarodowej magistrali, słychać propozycję „spirta wam nie nada?... możet' papirosy?..." Na historycznym szlaku handlowym, przy trasie z Paryża, przez Berlin, Warszawę do Mińska i Moskwy, jednocześnie na dalekich rozstajach Europy, na tzw. prowincji zagubionego wśród lasów i łąk Podlasia, najłatwiej wypatrzyć strzelisty kościół, trudniej – cerkiew prawosławną, ale już po paru krokach słychać rozśpiewaną dzierżawę protestantów. Znacznie trudniej trafić do terespolskiej „Jedynki" (Zespół Szkół Publicznych nr 1 w Terespolu), w której rozgościł się od kilku lat festiwal i gościnnie jest tam podejmowany. Warto zaznaczyć, że festiwal odbywał się pod patronatem ministra kultury i dziedzictwa narodowego Kazimierza M. Ujazdowskiego. W roku bieżącym po raz pierwszy wszystkich „sponsorów" przebiły fundusze unijne na promocję regionów.

Do „Jedynki" trafić warto, a o europejskim poziomie tej szkoły świadczy jedna z jej wizytówek: chór Corda Vox pod dyrekcją Tomasza Jezuita. W ubiegłym roku do rąk gości trafiła nowa płyta młodzieżowego zespołu pt. *Kolędy Corda Vox*. Chór radośnie zainaugurował drugi dzień eliminacji, choć wszyscy mocno pamiętają ubiegłoroczne zadumanie i głęboką wymowę w kontekście chorzowskiej tragedii, która zbiegła się w czasie:

Daj nam wiarę, że to ma sens, że nie trzeba żałować przyjaciół.
Że gdziekolwiek są – dobrze im jest, bo są z nami w odmiennej postaci.
I przekonaj, że tak ma być, że po głosach tych wciąż drży powietrze
Że odeszli po to, by żyć i tym razem będą żyć wiecznie.
Przyjdź na świat, by wyrównać rachunki strat,
Żeby zająć wśród nas puste miejsca przy stole...

Za pięć lat – miejmy nadzieję – festiwal wpisze się w uroczystości 500-lecia pierwszej historycznej wzmianki o miejscowości Błotków (dziś Terespol), leżącej niegdyś w województwie brzeskim. Dawniej polska, a dzisiaj białoruska twierdza brzeska, kojarząca się z przedwojennym więzieniem politycznej opozycji, znajduje się 5-7 km na wschód. Jak podaje Jerzy Horbowiec: *W końcu XVII wieku wieś Błotków nabył Józef Bogusław Słuszka, kasztelan wileński. On to na cześć swojej żony Teresy, nazwał Błotków Terespolem, a w roku 1697 mocą stosownego przywileju podniósł do rangi miasta (...) aż do III rozbioru Polski Terespol był gospodarczo związany z Brześciem, odgrywając względem niego rolę podobną do jurydyk praskich w Warszawie*. I dalej, jak napisał autor jedynego dotąd, wydanego przez Prawosławną Diecezję Lubelsko-Chełmską w 2005 r., książkowego opracowania pt. *Terespolskie kolędowanie: Związki te zerwało dopiero ustanowienie w roku 1795 granicy państwowej na Bugu, która przetrwała czasy Księstwa Warszawskiego, a w 1815 roku przekształciła się w granicę celną i polityczną między Królestwem Polskim a Cesarstwem Rosyjskim*.

Gdy rozpoczynają się chóralne śpiewy wschodniosłowiańskich kolęd w lutowe popołudnie festiwalowej doby, Terespol widziany z nowocześnie wyposażonej szkolnej sali gimnastycznej, przybranej w znamiona cerkiewnego prezbiterium w okresie Rożdiestwa Christowa, wymyka się... za kordon. A może raczej: przybiera postać kraju utraconego dzieciństwa. Wielobarwne dziedzictwo tych ziem ożywiane jest o szarej godzinie i jak kiedyś, przysiadłszy na przyzbie Podlasia, młode pokolenie wsłuchuje się w magiczny przekaz duchowego piękna. Publiczność chłonie: wyrozumiała, tolerancyjna, ale też wymagająca i wrażliwa. I zadziwiona, gdy na scenę wychodzi niemieckie trio z repertuarem z łacińskiej strefy kulturowej. Dwie siostry i ojciec, pełniący rolę organisty w Breting-Hauswalde, ledwie dotykają motywów słowiańskich. Jednak niewątpliwe piękno śpiewu i staranność przygotowania rodzinnego zespołu, budzą podziw i rzęsiste oklaski. Trójjęzyczna *Stille Nacht* trafia w gusta osób, które w językowym fenomenie widzą podstawę porozumienia w Europie. Rodzinny ansambl pn. Krohnenberg-Musikanten, zaproszony do Polski stanowi przykład kultury muzycznej i artystycznej finezji dla wszystkich zespołów rodzinnych.

Wpisani w muzyczną tradycję

Oj rano, raneńko, radujsja ziemleńko – to jeden z pierwszych refrenów chóru Ziemi Wołyńskiej z Łucka pn. Wołyńskie Dzwony, który wiele już razy i nie tylko w Terespolu wyśpiewał główne nagrody. W kuluarach chórzyści uraczyli gości i sponsorów przeglądu uroczym śpiewem ukraińskich pieśni ludowych.

Chóry zza wschodniej granicy bywają bezkonkurencyjne, mają przecież tradycję oryginalną, czystą w treści, kultywowaną pomimo przeszkód i prześladowań. Natomiast nabyte w czasie przymusowej świeckiej „chóralistyki" okresu komunistycznego formy przydają się dla oddania treści sakralnych, liturgicznych, mistycznych. Mniejsze zespoły, przybyłe przede wszystkim z różnych parafii historycznej Chełmszczyzny i Podlasia, ukazują dyskretny urok rodzinno-regionalnego świętowania.

Reaktywowanie życia duchowego i prawosławnych parafii jest nieodłącznie związane z sięganiem do niewygasłych jeszcze źródeł ludowych tradycji. Zanim to, co cenne i rodzime, przysłoni subtelny cień internetu, makdonaldyzacji i amerykanizującej unifikacji, jest jeszcze czas wyrwać z zapomnienia ślady regionalnego religijno-etnicznego kobierca. Na rozległej kulturowo Lubelszczyźnie miał on wyjątkowo bogatą gamę barw, świateł, dźwięków i zapachów...

I my rożdiennu i my rożdiennu Bogu pokłin dajmo
Sława wo wysznich, sława wo wysznich Jomu zaspiwajmo.
Christos rodiwsia, Bog wopłotiwsia

Angieli spiwajut', carije witajut.
Poklin widdajut', pastyrie grajut
Czudo, czudo – powidajut'.

Bardzo podobnie brzmią zarówno po ukraińsku, po polsku (por. z kolędą *Dzisiaj w Betlejem*) jak i po białorusku. Kolędę wyśpiewał Chór Soboru pw. Zmartwychwstania Pańskiego z pobliskiego Brześcia pod dyrekcją Liliji Krac. Wszystkich wyobcowanych z rodzimej tradycji Polaków warto by przywieźć na lekcję inkulturacji do Terespola. Śpiewać – to przecież dla większości wykonawców BYĆ, trwać w kulturze, otworzyć konto w „banku przyszłości".

Festiwal posiada stałą publiczność. Amatorzy kolędniczego biesiadowania przyjeżdżają w ten odległy zakątek pogranicza z całej Polski.

Konkurencja czy wspólne świętowanie?

Ubiegłoroczne emocje festiwalowe trwały długo po zakończeniu prezentacji na festiwalowej scenie. Od Siemiatycz i Bielska Podlaskiego po Szczecin, Gorzów Wielkopolski i Wrocław. Internetowe pole, po umieszczeniu informacji i skróconego werdyktu, już nazajutrz obfitowało w kilkadziesiąt wypowiedzi. Niektóre świadczyły o tym, że sukces i porażkę przyjmuje się trochę jak wynik meczu sportowego, a przegląd – jak konkurencję z autentycznym przeciwnikiem, a nie współwyznawcą wiary chrześcijańskiej. A może to dobrze? Młodzi prawosławni są otwarci i czują się na tyle bezpiecznie, aby nie okopywać się w jakiejkolwiek twierdzy...

Festiwal nie ma na celu pokazania lepszych i gorszych zespołów – podkreśla koordynator przeglądu w 2007 r. Andrzej Boublej. – *Obca jest nam atmosfera niezdrowej rywalizacji, gdzie najważniejszą sprawą miałoby być zdobycie trofeum. Chodzi przede wszystkim o inspirowanie społeczności wschodniego pogranicza do kultywowania tradycji kolędniczej oraz stałe doskonalenie chórów parafialnych, bez których nie wyobrażamy sobie przecież Liturgii. Przeglądy zmierzają do dzielenia się pięknem oraz popularyzacji słowiańskich kolęd, pastorałek w całej Europie. Dlatego też cenimy sobie pomoc finansową, jaką w bieżącym roku okazał „Euroregion Bug"*... Dzięki tej pomocy każdy chór-uczestnik festiwalu mógł otrzymać symboliczną namiastkę gratyfikacji za poniesione wydatki związane z przyjazdem.

Andrzej Boublej, niegdyś nauczyciel w seminarium duchownym, śpiewak operowy w Oslo i dyrygent w Sztokholmie oraz na kontynencie amerykańskim, na co dzień dyryguje chórami katedralnymi Prawosławnej Diecezji Lubelsko-Chełmskiej. Popisowy występ chórów męskiego i mieszanego z Lublina pod jego kierunkiem nie był ujęty w konkursowych eliminacjach, co najlepiej świadczy o wiarygodności arcybiskupiego koordynatora festiwalu.

Konsultanci muzyczni festiwalu naliczyli ok. 300 kolęd zaśpiewanych po ukraińsku, polsku, białorusku, słowacku, rosyjsku, po niemiecku i łacinie. Większość chórów to, zgodnie z ideą przeglądu, chóry parafialne. Dla nich Terespol to inspiracja kultywowania tradycji, podnoszenia poziomu, nabierania odwagi. Przecież instrumenty muzyczne nie zastąpią wirtuozerii ludzkiego głosu i cerkiewnego śpiewu jako tradycji liturgicznej chrześcijańskiego Wschodu. Chociaż rzymski papież Grzegorz I Wielki ogłosił gregoriański śpiew własnym, kanonicznym śpiewem Kościoła, to właśnie niepapieski, chrześcijański Wschód zachowuje wierność starej tradycji. Zachód woli utwory na instrumenty na czele z organami...

Postscriptum władyki Abla

Kolędy w języku staro-cerkiewno-słowiańskim przepojone są aromatem prostej wiary i wzruszenia. Raduje się moja dusza, gdy widzę coraz większą liczbę

wykonawców przyjeżdżających do Terespola. Ten festiwal jest formą duchowej odnowy na Podlasiu. Udaje mu się integrować społeczność prawosławną i katolicką. O randze imprezy świadczy fakt, że od czterech lat patronat sprawuje nad nią minister kultury... Szczególnie cieszy mnie to, że do Terespola przybywają zespoły kolędnicze nawet z odległych zakątków Lubelszczyzny, gdzie nasza tradycja prawosławna tak wiele wycierpiała. Terespolskie kolędowanie zachęca młode pokolenie do poszukiwania u swoich dziadków i babć często dzisiaj już zapomnianych kolęd...

Grzegorz Jacek Pelica

Uczestnicy XI Międzynarodowego Festiwalu Kolęd Wschodniosłowiańskich TERESPOL 2006:

1. Chór parafii prawosławnej pw. św. Serafima z Sarowa w Kostomłotach pod dyrekcją Daniela Sawickiego
2. Zespół Ukraiński RANOK z Bielska Podlaskiego (dyrygent: Elżbieta Tomczak)
3. Chór PSS „Społem" z Białej Podlaskiej (Andrzej Charytoniuk)
4. Zespół Wokalny Cerkwi Podwyższenia Krzyża Pańskiego PALINODIJA (Irina Kmet')
5. Zespół Państwowej Szkoły Muzycznej LILEJA w Równem na Ukrainie (Larysa Patrij)
6. Chór Parafii Prawosławnej Zaśnięcia Przenajświętszej Bogarodzicy z Bielska Podlaskiego (Ireneusz Ławreszuk) – laureat tegorocznej Grand Prix pierwszego dnia tegorocznego festiwalu
7. Chór Gimnazjum nr 16 im. F. Chopina LA MUSICA z Lublina (Zdzisław Ohar) – nagroda publiczności pierwszego dnia
8. Chór Soboru pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Brześciu (Lilija Krac)
9. Chór Parafii Prawosławnej pw. św. Archanioła Michała w Kodniu (Piotr Czeberkus)
10. Chór Bractwa Młodzieży Prawosławnej z Białej Podlaskiej (ks. Marcin Gościk)
11. Chór Centrum Kultury Prawosławnej ICHOS z Białegostoku (Marta Wróblewska)
12. SCHOLA CANTORUM MISERICORDIS CHRISTI z rzymskokatolickiej parafii pw. Chrystusa Miłosiernego w Białej Podlaskiej (Piotr Karwowski), niedawny laureat pierwszego miejsca na festiwalu chóralnym w Rimini (Italia)
13. Zespół Kolędniczy WIESIOŁKA z Brześcia na Białorusi (Wiktor Szukajło)
14. Chór Parafii Prawosławnej w Sławatyczach (Ewa Wasilczyk)
15. Original Krohnenberg-Musikanten z Niemiec
16. Chór Młodzieżowy Parafii Zmartwychwstania Pańskiego w Siemiatyczach (Joanna Dawidziuk)
17. Chór Młodzieżowy Diecezji Wrocławsko-Szczecińskiej BŁAHODAR ze Szczecina (Adam Kondraciuk) – laureat nagrody publiczności z drugiego dnia
18. Chór Katedry Prawosławnej Św. Marii Magdaleny w Warszawie (ks. Sergiusz Bowtruczuk) – Grand Prix drugiego dnia przeglądu
19. Chór Ziemi Wołyńskiej WOŁYŃSKIE DZWONY z Łucka na Ukrainie (Maria Wisłocka-Fedosiuk), po mistrzowsku niezawodny i bezkonkurencyjny w różnorodnym repertuarze, o czym można się było przekonać także w kuluarach przeglądu

Uczestnicy eliminacji XII Międzynarodowego Festiwalu Kolęd Wschodniosłowiańskich TERESPOL 2007:

1. Chór dziecięcy parafii prawosławnej pw. Cyryla i Metodego w Białej Podlaskiej
2. Chór parafii prawosławnej pw. Podwyższenia Krzyża Pańskiego w Horostycie
3. Chór Niezabudki parafii w Orzeszkowie
4. Chór parafii prawosławnej pw. św. Michała Archanioła w Kodniu
5. Chór Bractwa Młodzieży Prawosławnej w Białej Podlaskiej (nagroda publiczności)
6. Chór wojskowej kaplicy pw. św. kapłana męczennika Bazylego (Martysza) w Warszawie (Grand Prix)
7. Zespół wokalny TERRA Miejskiego Domu Kultury w Brześciu (Białoruś)
8. Chór nauczycieli miasta Lublin FERMATA
9. Chór soboru Zmartwychwstania Pańskiego w Brześciu (Białoruś)
10. Chór parafii prawosławnej pw. św. Jana Teologa w Chełmie
11. Chór parafii prawosławnej pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Nowoberezowie

12. Chór parafii prawosławnej pw. św. Serafima z Sarowa w Kostomłotach
13. Chór Wiejskiego Domu Kultury POLESIE w Horodyszczu
14. Rodzinny chór parafii przymonasterskiej w Supraślu
15. Zespół wokalny Miławica MDK w Brześciu (Białoruś)
16. Narodowy kameralny chór ORIJANA Pałacu Kultury im. H. Chotkiewicza we Lwowie (Ukraina)
17. Chór dziecięco-młodzieżowy Radunytsia we Lwowie (Ukraina)
18. Chór Zespołu Szkół Publicznych nr 1 CORDA VOX w Terespolu
19. Zespół śpiewaczy Jarzębina Gminnego Centrum Kultury Sportu i Turystyki w Kodniu
20. Zespół wokalny Wiem dokąd idę GOK w Łomazach
21. Chór parafii prawosławnej pw. Opieki Matki Bożej w Sławatyczach
22. Żeński chór Zgoda pod patronatem Konsulatu Generalnego RP w Brześciu na Białorusi
23. Chór Diecezjalnej Szkoły Teologicznej we Włodzimierzu Wołyńskim (Ukraina)
24. Folklorystyczny dziecięcy zespół Ulanoczka z Równego (Ukraina)
25. Original Krohnenberg-Musikanten (Niemcy)
26. Zespół wokalny SACRUM z IV LO im. S. Staszica w Białej Podlaskiej
27. Chór młodzieżowy parafii prawosławnej pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Sławatyczach
28. Chór dziecięco-młodzieżowy Amicus w Krasnymstawie
29. Chór katedry prawosławnej pw. Zaśnięcia Bogarodzicy w Kołomyi (Ukraina)
30. Dziecięcy chór akademicki Elegia z Orszy (Białoruś)
31. Chór parafii prawosławnej pw. Wszystkich Świętych Ziemi Wołyńskiej Wołyńskie Dzwony z Łucka (nagroda publiczności i Grand Prix drugiego dnia)

Z koncertami galowymi w Terespolu wystąpiły: kapela niewidomych bandurzystów KARPATY ze Lwowa i chór duchowieństwa Prawosławnej Diecezji Warszawsko-Bielskiej.

W następnych numerach m.in.:

- wiersze Elżbiety Wichy-Wauben, Bożeny Brzozowskiej, Rafała Mieczyslavsky'ego;
- proza Tadeusza Zubińskiego;
- esej Łukasza Marcińczaka o lubelskich nekropoliach;
- media: Maciej Białas o TVP Kultura;
- omówienia nowych książek poetyckich;
- emigracyjna odyseja w listach;
- Marek Bernacki o twórczości Karola Wojtyły.

Dziękujemy wszystkim, którzy dokonali wpłat na działalność statutową Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent"

Pieniądze można wpłacać na konto:
Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent", Bank PEKAO SA, V Oddział w Lublinie
nr rachunku: 50 12401503 1111000017528667

---

noty o autorach

Joanna Borzęcka – ur. 1970 w Kożuchowie. Zawodowo zajmuje się projektowaniem wnętrz i prowadzi stałą rubrykę na ten temat w lokalnej gazecie. Wiersze publikowała m.in. w „Arkadii" (Instytut Mikołowski), „Kresach", „Twórczości". Wygrała współzawodnictwo o Czekan J. Bierezina. Mieszka w okolicach Leszna Wlkp.

Kazimierz Braun – ur. 1936 w Mokrysku Dolnym. Reżyser, pisarz, historyk teatru. W latach 1967-1974 kierował Teatrem im. J. Osterwy w Lublinie, a w okresie 1975-1984 Teatrem Współczesnym we Wrocławiu. Wykładał na Uniwersytecie Wrocławskim, uczył aktorstwa i reżyserii na PWST Kraków/Wrocław. Od 1985 r. mieszka i pracuje w Stanach Zjednoczonych, gdzie reżyserował w kilku teatrach oraz wykładał w New York University, University of California, DePaul University w Chicago i in. Obecnie jest profesorem na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork. Zrealizował ponad 140 widowisk teatralnych i telewizyjnych w kraju i za granicą, wśród nich liczne sztuki Norwida i Różewicza, *Dziady* Mickiewicza, *Annę Livię* wg Joyce'a, *Dżumę* wg Camusa. Opublikował 30 książek w języku polskim i angielskim, m.in. *Teatr Wspólnoty* (1972), *Nowy teatr na świecie. 1960-1970* (1975), *Druga reforma teatru?* (1979), *Przestrzeń teatralna* (1982), *Wielka reforma teatru w Europie* (1984), *Teatr Polski (1939-1989)* (1994), *Szkice o ludziach teatru* (1996), *Wprowadzenie do reżyserii* (1998), *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku* (2000), *Kieszonkowa historia teatru polskiego* (2003), *Krótka historia teatru amerykańskiego* (2005), *Sztuki o Polakach* (2006).

Tadeusz Chabrowski – ur. w 1934 w Złotym Potoku koło Częstochowy. Studiował w Instytucie św. Pawła w Krakowie. W roku 1961 wyjechał do USA, od lat mieszka w Nowym Jorku, gdzie do przejścia na emeryturę pracował jako optyk. Debiutował w 1960 r. w „Tygodniku Powszechnym". W Londynie nakładem „Oficyny Poetów i Malarzy" ukazały się jego *Madonny* (1963) i *Lato w Pensylwanii* (1965). Następne zbiory wierszy: *Drzewo mnie obeszło* (1973), *Wiersze* (1975), *Drewniany rower* (1988), *Panny z woska* (1992), *Miasto nieba i ziemi* (1994), *Zakwitnę wieczorem* (1996), *Gałąź czasu. A Branch of Time* (1996), *Kościół pod słońcem* (1998), *Zielnik Sokratesa* (2005), *Muzy z mojej ulicy* (2006), *Dusza w klatce* (2006). Dwukrotny laureat Nagrody Fundacji Kościelskich w Szwajcarii. Publikował w paryskiej „Kulturze", londyńskich „Wiadomościach" i warszawskiej „Więzi"; od kilkunastu lat związany z „Akcentem", gdzie oprócz wierszy ukazywały się także fragmenty jego powieści *Białe nieszpory*.

Maksymilian Dymitr Czornyj – ur. 1989 w Lublinie. Uczeń Liceum im. Królowej Jadwigi. Opublikował w prasie kilka wierszy, a obecnie zajmuje się prozą. Publikowane opowiadania są jego debiutem prozatorskim.

Martyna Franczuk – ur. 1988 w Sochaczewie. Uczennica LO im. Fryderyka Chopina w Sochaczewie. Interesuje się naukami biologicznymi. Publikowała w „Toposie" i w „Cogito".

Ludwik Gawroński – ur. 1939 w Dysie. Muzykolog, absolwent KUL, wieloletni współpracownik „Ruchu Muzycznego", „Kuriera Lubelskiego", „Akcentu". Jest autorem ponad 500 szkiców, przyczynków, biogramów, recenzji i omówień z dziejów muzyki i przeszłości Lublina. Opublikował książki: *O hejnałach i trębaczach w dawnym Lublinie* (1995), *Saga rodu Wieniawskich* (2003), *Muzyka religijna w Lublinie w latach 1574-1794* (1966, w przygotowaniu dalszy ciąg) oraz *Słownik muzyków Lubelszczyzny od XV do XX w.* Jest współzałożycielem (1996) Ogólnopolskiego Stowarzyszenia Miłośników Hejnałów Miejskich z siedzibą w Lublinie oraz członkiem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych.

Michał Głowiński – ur. 1934 w Pruszkowie. Od 1958 r. w Instytucie Badań Literackich PAN, od 1976 r. profesor zwyczajny. Od roku 1990 przewodniczy Radzie Naukowej Instytutu. Pracę naukową rozpoczął od badań współczesnych funkcji tradycji literackiej, które zaowocowały pracą *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Następnie jego zainteresowania skupiły się na teorii i historii form narracyjnych, a zwłaszcza powieści (*Porządek, chaos, znaczenie* – 1968, *Gry powieściowe* – 1977, *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza* – 1991, *Gombrowicz i nadliteratura* – 2002) oraz na ewolucji znaków i symboli kultury europejskiej w literaturze XX wieku (szkice *Mity przebrane* – 1990), zjawisku komunikacji literackiej (*Style odbioru* – 1977, *Poetyka i okolice* – 1992), mechanizmach komunistycznej propagandy i nowomowy (*Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej* – 1992, cykl prac źródłowo-analitycznych *Nowomowa po polsku* – 1990, *Marcowe gadanie* – 1991, *Peereliada* – 1993), a także metodologicznych problemach współczesnej wiedzy o literaturze (współautor *Zarysu teorii literatury*, *Słownika terminów literackich* oraz licznych prac o tendencjach współczesnego literaturoznawstwa polskiego i światowego) i o problemach literatury wobec kwestii politycznych *Skrzydła i pięta* (2004). Opracował antologię *Polska poezja okresu międzywojennego*. Jest autorem wspomnień z czasów okupacji niemieckiej *Czarne sezony* (1998); powieści *Magdalenka z razowego chleba* (2001); prozy o ludziach i miejscach Miasteczka swojego dzieciństwa i wczesnej młodości *Historia jednej topoli* (2003), *Kładka nad czasem* (2006). Teksty oparte na wspomnieniach publikuje m.in. w „Akcencie" (od 1996 r.).

Urszula Gorzelak – ur. 1979 we Włodawie. Absolwentka filozofii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Obecnie doktorantka w Zakładzie Etyki i Estetyki UMCS. Interesuje się zagadnieniami dotyczącymi wzajemnego „przenikania" literatury i filozofii. Debiutowała na początku lat 90. krótkimi notkami na tematy muzyczne w „Kurierze Polskim". Ostatnio w ukraińskim kwartalniku „Kino-Koło" ukazał się jej esej na temat polskiego kina. Jest zafascynowana twórczością B. Schulza, I. B. Singera, W. Myśliwskiego, a także A. Osieckiej i S. Grodzieńskiej.

Sándor Kányádi – ur. 1929 w Siedmiogrodzie. Poeta węgierski. Studiował w Kołożwarze (Cluj-Napoca). Debiutował na łamach prasy w 1950 r. Pierwszy – spośród ponad dwudziestu – tom poetycki (*Cseresznyefa*, Drzewo czereśni) opublikował w 1955 r. Ostatnie ważne publikacje Kányádiego to wybór przekładów poetyckich *Csipkebokor alkonyatban* (Krzew dzikiej róży o zmierzchu, 1999) oraz zbiór własnych wierszy *Felemás őszi versek* (Połowicznie jesienne wiersze, 2002). Laureat kilkunastu nagród literackich, m.in. Nagrody Kossutha (1993) i Nagrody Herdera (1994).

István Kovács – ur. 1945; węgierski poeta, prozaik, eseista, historyk i dyplomata. W latach 1990-1994 Radca ds. Kultury Ambasady Węgier w Warszawie, w latach 1994-1995 oraz 1999-2003 Konsul Generalny Republiki Węgierskiej w Krakowie. Wieloletni wykładowca na Uniwersytecie Loranda Eötvösa w Budapeszcie. W roku 1995 kierował założoną przez siebie Katedrą Polonistyki na Uniwersytecie Petera Pázmánya w Piliscsabie. Po polsku opublikowano dwa zbiory jego wierszy – *Księżyc Twojej nieobecności* (Kraków 1991) i *Okruchy przestrzeni* (Sejny 2003), powieść *Lustro dzieciństwa* (Warszawa 2002) oraz monografie historyczne: *Polacy w węgierskiej Wiośnie Ludów 1848-1849. „Byliśmy z wami do końca"* (Warszawa 1999) i *Józef Bem – bohater wiecznych nadziei* (Warszawa 2002). Tłumaczył na węgierski m.in. utwory Mariana Brandysa, Ryszarda Kapuścińskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Edwarda Stachury i licznych polskich poetów. Obecnie jest pracownikiem instytutu Historii Węgierskiej Akademii Nauk w Budapeszcie. Laureat licznych nagród literackich i naukowych.

Lechosław Lameński – ur. 1949 w Bydgoszczy. Profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie kieruje Katedrą Historii Sztuki Nowoczesnej. Redaktor działu plastyki i historii sztuki w „Akcencie" (od 1985 r.). Autor ponad 160 artykułów, recenzji, wstępów do katalogów, a także książki *Tomasz Oskar Sosnowski, 1810-1886, rzeź-*

biarz polski w Rzymie (1997). 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. Współpracował ze „Znakiem", „Biuletynem Historii Sztuki" i „Tygodnikiem Powszechnym", gdzie publikował m.in. artykuły na temat Magdaleny Abakanowicz, Edwarda Dwurnika, Jana Lebensteina, Aliny Szapocznikow.

Jacek Łukasiewicz – ur. 1934 we Lwowie. Profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, krytyk literacki, eseista, poeta. Współpracował m.in. z „Dziś i jutro", „Tygodnikiem Powszechnym", „Więzią" (np. cykl *Ćwiczenia miesięczne*), „Współczesnością", „Twórczością", „Odrą" (od 1991 członek Rady Redakcyjnej), „Tygodnikiem Literackim". Tomy poetyckie (m.in.): *Moje i twoje* (1959), *Obraz siedzącej* (1963), *Zabawy zimowe* (1968), *Dolina* (1972), *Podróże* (1976), *Album* (1983), *Światło mijania* (1986), *Mali mistrzowie* (1993), *Czas nie dopełniony* (1998), *Deszczyk i inne wiersze* (2005) . Zbiory esejów: *Szmaciarze i bohaterowie* (1963), *Zagłoba w piekle* (1964), *Laur i ciało* (1971), *Ruchome cele* (2004). Szkice literackie, rozprawy, artykuły, recenzje, felietony i prace biograficzne: *Republika mieszańców* (1974), *Kozioł* (1981), *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie* (1982), *Harasymowicz* (1983), *Oko poematu* (1991), *Wiersze w gazetach 1945-1949* (1992), *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980* (1993), *Poezja Zbigniewa Herberta* (1995), *Mickiewicz* (1996), *Herbert* (2001), *Grochowiak i obrazy* (2002); antologia poezji polskiej od średniowiecza do współczesności w autorskim wyborze – *Złota księga wierszy polskich* (2007). Wielokrotnie nagradzany. Mieszka we Wrocławiu.

László Marsall – ur. 1933; poeta węgierski. Ukończył fizykę i matematykę na Uniwersytecie im. Loranda Eötvösa w Budapeszcie (1956), potem współpracował z Węgierskim Radiem. Od 1971 roku utrzymuje się z pracy literackiej. Pierwsza książka poetycka Marsalla (*Vízjelek*, Znaki wodne) ukazała się w 1970 r. W następnych latach wydał wiele zbiorów wierszy, m.in. *Egy világ mintája* (Wzór pewnego świata, 1987) i *Szélketrec* (Klatka wiatru, 2002). Laureat licznych nagród literackich, w tym Nagrody Kossutha (2002).

Leszek Mądzik – ur. 1945 w Bartoszowinach w Górach Świętokrzyskich. Studiował na KUL, tytuł magistra sztuki otrzymał w Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Białymstoku. Scenę Plastyczną KUL założył w 1969 r., od tego czasu zrealizował kilkanaście premier, m.in. *Ecce homo* 1970, *Wieczerza* 1972, *Ikar* 1974, *Zielnik* 1978, *Brzeg* 1983, *Wrota* 1989, *Tchnienie* 1992, *Szczelina* 1994, *Kir* 1997, *Odchodzi* 2003, *Bruzda* 2005. Jego teatr brał udział w ponad pięćdziesięciu międzynarodowych festiwalach przywożąc z nich nagrody i wyróżnienia (np. nagroda krytyków za *Wilgoć* na festiwalu w Kairze; nagroda za reżyserię, scenografię i technikę teatralną za *Zielnik* na festiwalu w Japonii; nagroda specjalna na Festiwalu Teatralnym w USA; wyróżnienie na Światowej Wystawie Scenografii *Praskie Quadriennale* w Pradze). Autor wielu scenografii w teatrach polskich, portugalskich, francuskich i niemieckich. Prowadził zajęcia ze studentami na zaproszenie uniwersytetów i szkół artystycznych m.in. w Helsinkach, Berlinie, Amsterdamie, Waszyngtonie, San Francisco, Bonn, Hamburgu, Lyonie, Pradze, Buffalo, Rennes, Dublinie, Rydze, Poznaniu. W 1997 r. dla Teatru Telewizji wyreżyserował własną sztukę *Pętanie*. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Swoje prace prezentował m.in. w Galerii Krytyków „Pokaz" w Warszawie, w Galerii Instytutu Polskiego w Wiedniu, w Centrum UNESCO w Bejrucie, w Galerii Opery w Kairze, w Centrum Sztuki i Technik Japońskich Maanga w Krakowie, w Muzeum Lubelskim, w Galerii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu w Santiago de Chile, w Theater-Cai w Tokio, w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, w The Saddlery Gallery w Edmonton w Kanadzie, w Muzeum Teatralnym w Warszawie. W 1986 r. założył Galerię Sztuki Sceny Plastycznej KUL, w której zrealizowano wiele wystaw wybitnych twórców kultury polskiej (por. tekst L. Lameńskiego w tym numerze „Akcentu"). Projektodawca Muzeum Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach; autor licznych plakatów i grafiki książkowej. Laureat wielu nagród i odznaczeń (m.in. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Złoty Krzyż Zasługi, Srebrny Medal „Gloria Artis", wyróżnienie specjalne Totus).

Ferenc Mózsi – ur. 1947; pisarz węgierski. Pochodzi z rodziny o tradycjach literackich; jest synem znanego także w Polsce Ferenca Sánty, autora m.in. *Dwudziestu godzin Piątej pieczęci*. Po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Loranda Eötvösa w Budapeszcie pracował w różnych zawodach, m.in. jako drwal, ślusarz w stoczni Óbuda, bibliotekarz, od 1983 redaktor w wydawnictwie „Magvetö". Do ważniejszych jego utworów należy zbiór opowiadań *Vakító napsütésben* (W oślepiającym blasku słońca, 1978). Po 1989 roku udziela się również w życiu politycznym i społecznym swego kraju.

Gáspár Nagy (1949-2006) – poeta węgierski. Debiutował w 1973 r. na łamach czasopisma literackiego „Élet és Irodalom", a pierwszy tomik (*Koronatűz*, Ogień korony) opublikował w 1975 r. Potem wydał m.in. *Földi porok* (Prochy doczesne, 1982), *Kibiztosított beszéd* (Odbezpieczona mowa, 1987), *Tudom, nagy nyári délután lesz* (Wiem, będzie wielkie letnie popołudnie, 1998). W 1999 r. ukazał się tom wierszy zebranych G. Nagya pt. *Szabadrabok* (Swobodni niewolnicy). Od 1988 w redakcji czasopisma „Hitel". Po 1989 ważna postać węgierskiego życia literackiego. Laureat wielu nagród literackich – węgierskich i zagranicznych, w tym Nagrody Kossutha (2000).

Imre Oravecz – ur. 1943; poeta węgierski. Debiutował w prasie w 1962 roku, ale pierwsza ważna publikacja jego wierszy, z rekomendacją S. Weöresa, przypadła na rok 1968. W latach siedemdziesiątych, po powrocie z pobytu stypendialnego w USA, był szykanowany przez władze. W 1988 r., korzystając z rocznego stypendium literackiego do Berlina Zach., podejmuje próbę emigracji. W tym czasie ukazał się zbiór jego wierszy *1972 szeptember* (Wrzesień 1972), przyjęty entuzjastycznie przez krytykę. Przyznanej mu prestiżowej nagrody literackiej im. Attili Józsefa Oravecz nie przyjął. Po transformacji ustrojowej powrócił do kraju. Od 1995 r. pracował na Katolickim Uniwersytecie im. Petera Pázmánya. Tłumacz Celana.

Grzegorz Jacek Pelica – ur. 1961 w Cycowie. Doktor nauk humanistycznych (praca doktorska z historii najnowszej pt. *Kościół prawosławny w województwie lubelskim 1918-1939* obroniona na UMCS w 2006 r.); absolwent historii UMCS i teologii KUL. Autor wielu artykułów naukowych, popularnonaukowych i publicystycznych. Współpracuje z „Przeglądem Prawosławnym", „Wiadomościami Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego" i „Niedzielą Lubelską". Współautor kilku almanachów poetyckich (debiut literacki w 1983 r.). Mieszka w Łęcznej, tam też pracuje jako nauczyciel w gimnazjum oraz w II LO im. Kard. S. Wyszyńskiego.

Magdalena Rabizo-Birek – ur. 1964 w Kamieńsku. Adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku Uniwersytetu Rzeszowskiego, krytyk literacki, krytyk sztuki. Opublikowała książki: *Czytanie obrazów* (1998) *i Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (2002). Redaktor naczelna „Frazy". Mieszka w Rzeszowie.

Iza Smolarek – ur. 1977 w Gnieźnie. Dziennikarka, poetka, prozaik. Laureatka wielu konkursów literackich (m.in. Bursztynowej Róży, M. Garbali, Z. Morawskiego, S. Czernika, A. Kamieńskiej, M. Śpiewaka). Publikowała m.in. w „Odrze", „Okolicy Poetów", „Pro Arte", „Akancie", „Portrecie", „Opcjach", „Akcencie", „Zeszytach Literackich". Współautorka (wraz z Tomkiem Klareckim) książek detektywistycznych, z których *Kontrakt* otrzymał główną nagrodę w konkursie na polską współczesną powieść kryminalną (2006), a powieść *Wilk i... śmierć bankiera* jest do podobnej nagrody nominowana.

Bogusław Wróblewski – ur. 1955 w Lubartowie. Absolwent polonistyki UMCS, gdzie obecnie pracuje. Doktorat w 1986 r. pod kierunkiem prof. Jerzego Święcha. Założyciel (1980) i redaktor naczelny „Akcentu". Debiutował w 1973 r. wierszem w „Kamenie". Jest m.in. autorem zbioru szkiców pt. *Wydziedziczenie i kompleksy* (1986), rozprawy *Die Problematik Ostmitteleuropas in literarischen Zeitschriften in Polen* (1996), krytycznej edycji *Wierszy zebranych* Zbigniewa Chałko (1997) i Wacława Oszajcy (2003), almanachu *Zaułek poetów* (2005), współredaktorem *Pism* Danuty Mostwin (2003), pracy zb. na temat Isaaca B. Singera (2005), a także autorem ok. stu publikacji w pracach zbiorowych i czasopismach (również w Niemczech, USA, na Ukrainie i na Węgrzech). Tłumaczył poezję z niemieckiego i rosyjskiego (piosenki Włodzimierza Wysockiego). W latach 1998-2005 członek Rady Programowej Polskiego Radia S.A. w Warszawie. Laureat m.in. Nagrody Fundacji Polcul (2006), odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2006).

„Akcent" można kupić m.in. w salonach prasowych „Ruch" S.A.:

Białystok	Słonecznikowa 9	Ruda Śląska	Solidarności
Bydgoszcz	Długa 11	Rybnik	Kościuszki
Bydgoszcz	Fordońska 141	Rybnik	Maksymiliana
Bydgoszcz	Magnuszewska 6	Rzeszów	Podwisłocze 6
Ciechanów	Warszawska 62	Rzeszów	Zygmuntowska 10
Częstochowa	Monte Casino 10	Siemianowice	Świerczewskiego
Elbląg	1-go Maja	Słupsk	Banacha
Gdańsk	Złota Brama	Sopot	3-go Maja
Gdynia	Starowiejska 29/35	Starogard Gdański	Hallera 36/17
Jelenia Góra	pl. Ratuszowy 26	Szczecin	Plac Hołdu Pruskiego 8
Kalisz	Narutowicza 1	Szczecin	Narutowicza 13e
Katowice	Dworzec PKP – hol główny	Świdnik	Al. Lotników Polskich
Katowice	Warszawska	Tarnów	Krakowska 33
Katowice	Wojciecha	Tarnów	Plac Kazim. Wielkiego nr 4
Kętrzyn	Powstańców Warszawy	Tczew	Saperska
Kielce	Grunwaldzka	Tomaszów Maz.	Jerozolimska 23
Kielce	Paderewskiego „RONDO"	Toruń	Fałata 92
Kołobrzeg	Mariacka 18	Toruń	Grudziądzka 45
Koszalin	Zwycięstwa/Traugutta	Toruń	Mikołaja Reja 45
Kraków	Aleja Pokoju 5	Toruń	Rynek Staromiejski
Kraków	Andersa 9	Tychy	Bielska
Kraków	Bracka 7	Wałbrzych	Armii Krajowej 7
Kraków	Dobrego Pasterza 127	Warszawa	Al. Jana Pawła 82 – Arkadia
Kraków	Gronostajowa 7	Warszawa	Al. Jerozolimskie 33
Krosno	Pużaka 49	Warszawa	Bagatela 14
Legnica	Wrocławska	Warszawa	Dobra 56/66
Leszno	Rynek	Warszawa	Grójecka 26
Lublin	Krakowskie Przedmieście	Warszawa	Rembelińska 6
Łódź	Dąbrowskiego 60	Włocławek	Miedziana 2/4
Mrągowo	3 Maja 5	Wrocław	Kościuszki 11
Mrągowo	Królewiecka	Wrocław	Mikołaja Reja 47
Nałęczów	Armatnia Góra 2	Wrocław	Plac Legionów 17
Nowy Sącz	Nawojowska 1	Wrocław	Plac Powstańców Warszawy
Nowy Targ	Sobieskiego	Wrocław	Plac Świętego Macieja
Oleśnica	Rynek 29	Wrocław	Skarżyńskiego – Lotnisko
Olkusz	Składowa 9	Wrocław	Świętego Wincentego 12
Olsztyn	1 Maja	Wrocław	Piłsudskiego 66
Opole	Ozimska	Zabrze	Plac Autobusowy
Piotrków Tryb.	Armii Krajowej 14	Zabrze	Plac Korczaka
Poznań	Głogowska 29	Zakopane	Nowotarska
Poznań	Stary Rynek 83	Zamość	Peowiaków
Puławy	Piłsudskiego 27	Zawiercie	Dojazd
Puławy	Centralna	Zielona Góra	Bohaterów Westerplatte
Radom	Toruńska 1/3	Zielona Góra	Jedności

„Akcent" sprzedawny jest także w salonach „Kolpoltera" S.A.

Białystok	Henryka Sienkiewicza 81/3	Pułtuska	3 Maja 15
Dęblin	Wiślana 34	Radomsko	Przedborska 6
Jarocin Poznański	Wrocławska 13	Siedlce	Piłsudskiego 32
Lublin	Narutowicza 53	Skierniewice	Dworcowa 1
Ostróda	Czarnieckiego 13A	Słupsk	Nowobramska 1 i 1A
Poczesna	Krakowska 10	Warszawa	Sobieskiego/Nałęczowska
Pułtusk	Jana Pawła 5/25	Włocławek	Barska

Regularne otrzymywanie „Akcentu" zapewnia prenumerata!

Informujemy Czytelników, że sprzedaż AKCENTU prowadzą m.in. księgarnie:

Salon sprzedaży „Empik"
Krakowskie Przedmieście 59
20-076 Lublin, tel. (081) 534-36-98

Lubelskie Centrum Książki
Wieniawska 3
20-071 Lublin, tel. (081) 532-54-41

Księgarnia „Ezop"
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. (081) 532-56-15

Księgarnia Medyczna
ul. Hempla 5
20– 008 Lublin, tel. (081) 532-61-53

Księgarnia im. Kazimierza Szczepańskiego
ul. Grodzka 3
20-112 Lublin, tel. (081) 534-65-87

Galeria ZPAP
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. (081) 532-68-57

Księgarnia Sentencja
Krakowskie Przedmieście 41
20-076 Lublin, tel. (081) 534-77-53

Księgarnia Uniwersytecka
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin, tel. (081) 537-54-13
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu".

Ośrodek Informacji Turystycznej
ul. Jezuicka 1/3
20-113 Lublin, tel. (081) 532-44-12

Księgarnia Wydawnictw Naukowych
ul. Podwale 6
31-118 Kraków, tel. (012) 422-90-57

Księgarnia Literacka
Plac Konstytucji 3 maja 3
10-414 Olsztyn, tel. (089) 533-62-24

Księgarnia Akademicka *„LIBRA"*
ul. Unii Lubelskiej 6a
35-016 Rzeszów, tel. (017) 86-25-628 w. 1120

Poznańska Księgarnia Naukowa „Kapitałka"
ul. Mielżyńskiego 27/29
61-725 Poznań, tel. (061) 852-45-16

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa, tel. (022) 826-18-35

Księgarnia ORPAN „BIS"
ul. Twarda 51/55
00-818 Warszawa, tel. (022) 697-88-35

Księgarnia „Czytelnik"
ul. Wiejska 14
00-490 Warszawa, tel. (022) 621-36-55

Księgarnia Wysyłkowa LEXICON
ul. Sengera „Cichego" 24 m.2A
02-790 Warszawa, tel. (022) 648-41-23
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu".

Księgarnia im. Bolesława Leśmiana
ul. Zamenhofa 9
22-400 Zamość, tel. (084) 638-61-57

Księgarnia Akademicka
Al. Wojska Polskiego 69
65-625 Zielona Góra, tel. (068) 326-35-20 w. 220

Tu do nabycia m.in. numery:

z 2001: 1-2 – eseje o femme fatale i Toulouse-Lautrecu; wokół „Hebanu" Kapuścińskiego; radio warszawskie czy ogólnopolskie?; **3** – wiersze M. Cisły, T. Melanowskiego, P. Macierzyńskiego, A. Stevenson; proza J. Bieruta, K. Bartczaka; **4** – Media wobec pogranicza kultur (Bartmiński, Kapuściński, Kovács, Kłoczowski, Oszajca, Pawłyczko, Sommer);
z 2002: 1-2 – Młode gniewne – nowa jakość w prozie kobiet; Czarni Amerykanie; **3** – „Polscy Kanadyjczycy" (m.in. W. Iwaniuk, A. Busza, B. Czaykowski, M. Kusiba, F. Śmieja, E. Zyman); **4** – eseje o Gombrowiczu i Zadurze, wiersze Kovácsa i Alisanki, rozmowy z Koterskim i Pawłyczką, wileńska proza Mieczkowskiego, *Saga rodu Wieniawskich;*
z 2003: 1-2 – Czechowicz, Gombrowicz, Kapuściński, listy Stachury i Leśmiana, dyskusja wokół „Kontynentów"; **3** – I. B. Singer i tematy żydowskie; **4** – wiersze Frajlich, Oszajcy, Bondara, szkice o twórczości Czechowicza, nieznane malarstwo Jerzego Dudy-Gracza;
z 2004: 1-2 – Gombrowicz na Ukrainie, rozważania *Na progu Unii Europejskiej*, Czechowicz *Przeciw amerykanizacji*, Grafika K. Szymanowicza, *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna*; **3-4** – *Węgrzy i o Węgrach*, Listy Witkacego do Zegadłowicza, *Fałszywa hagiografia Sienkiewicza*, szkice o Iwaszkiewiczu i Mostwin, *Mroki antyku w Gardzienicach.*
z 2005: 1 – Abp J. Życiński o J. Nowaku Jeziorańskim, wspomnienia o W. Panasie, opowiadania M. Głowińskiego, *Historia plakatu polskiego w zbiorach UMCS*; **2** – nowa proza Pawła Huelle, Ł. Marcińczak o Lublinie jako mieście pogranicza, dwugłos o *Podróżach z Herodotem* R. Kapuścińskiego, *Operetka* Gombrowicza w radiu; **3** – *Dali i „Boska komedia"*, szkice o Schulzu, Łukasiewiczu, Frajlich, Paszkiewiczu, Różewiczu; **4** – Biblia dzisiaj, *Jak Czesław Miłosz tłumaczył Apokalipsę*, kontrowersje wokół Doroty Masłowskiej, dyskusja: *Czy współczesnemu światu potrzebna jest jeszcze tzw. kultura wysoka?*
z 2006: 1 – Wiesław Myśliwski: z *Traktatu o łuskaniu fasoli*, Abp Józef Życiński o ks. Janie Twardowskim, Miłosz i Czechowicz – przyjaźń z Lublinem w tle; **2** – A. Andrzejuk: *Wnuczka Bolesława Chrobrego pierwszym polskim pisarzem*, Ł. Marcińczak o mieście Prusa i Żeromskiego, T. Kłak o Lublinie Edwarda Stachury; **3** – wiersze Jacka Dehnela, Uty Przyboś i Wasyla Machno; P. Malczewska o prozie flamandzkiej; **4** – wywiad rzeka ze Zdzisławem Beksińskim; szkice o Myśliwskim, Witkacym, Dąbrowskiej; opowiadania W. Danyłenki; płyta CD z głosami Beksińskiego, Myśliwskiego, Zadury.

Zainteresowani zakupem archiwalnych numerów mogą się także zwracać bezpośrednio do redakcji „Akcentu".

Najlepsi pisarze i krytycy

Biblioteka Narodowa

– poleca –

twórczość

Najstarszy polski miesięcznik literacki. Przedstawia współczesną prozę, poezję i krytykę literacką. Uczestniczy w przemianach polskiej literatury.

tel. (0223) 827 15 51, tel./fax 828 95 07
e-mail: tworczosc@bn.org.pl
www.culture.pl/pl/culture/artykuly/cz_tworczosc

NOWE KSIĄŻKI

Miesięcznik - od ponad półwiecza niezastąpione źródło wiedzy i opinii o książkach. Recenzje, wywiady, sylwetki pisarzy, publicystyka, bibliografia, zapowiedzi wydawnicze.

tel. (0223) 826 68 50; tel./fax 826 68 35
e-mail: noweksiazki@wp.pl

Dialog

Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, radiowej i telewizyjnej.

tel. (0223) 608 28 80, 608 28 81
tel./fax 608 28 82
e-mail: dialog@bn.org.pl, www.dialog.waw.pl

ruch muzyczny

Najstarsze i jedyne czasopismo poświęcone życiu muzycznemu, twórczości i myśli o muzyce (26 numerów w roku).

tel. (0223) 608 28 70, 608 28 71; tel./fax 608 28 72
e-mail: ruchmuzyczny@onet.pl
www.ruchmuzyczny.pl

LITERATURA na świecie

Miesięcznik - jedyne pismo od lat ukazujące wszystko, co ze współczesnej literatury światowej znać warto.

tel. (0223) 827 47 91; tel./fax 828 64 95
e-mail: litnasw@free.art.pl

НОВАЯ ПОЛЬША

Nowaja Polsza - miesięcznik. Jedyne pismo o Polsce w języku rosyjskim. Bogaty wybór publicystyki autorów polskich i rosyjskich. Przekłady nieznanych w Rosji utworów polskiej poezji i prozy.

tel. (0223) 608 28 65, 608 27 99
tel./fax 608 27 98, 608 28 05
e-mail: nowpol@bn.org.pl; www.nowpol.ru

odra

Miesięcznik szeroko prezentujący społeczną i artystyczną współczesność, forum krytycznej refleksji humanistycznej. Polska i świat, historia i możliwa przyszłość.

tel. (071) 344 77 37, tel./fax 343 56 16
e-mail: odra@odra.net.pl; www.odra.net.pl

a akcent

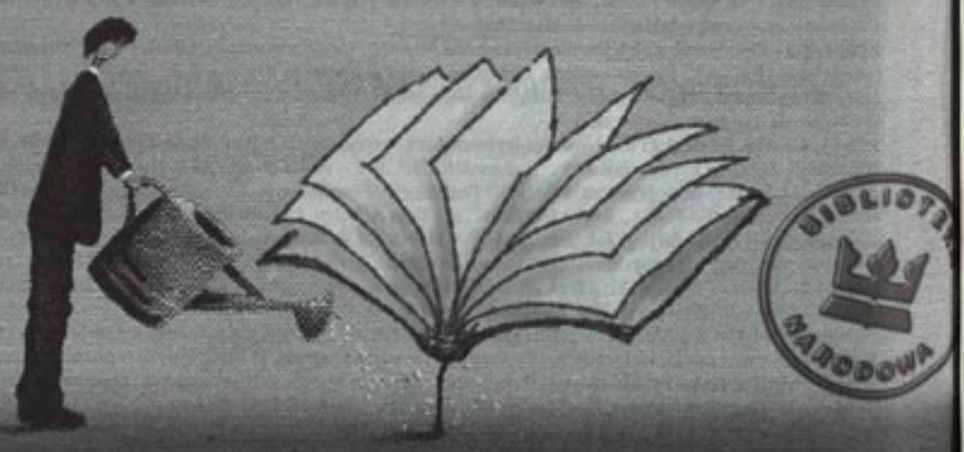
Żywo redagowany kwartalnik poświęcony literaturze i innym dziedzinom sztuki w kontekście najnowszych osiągnięć myśli humanistycznej. Ukazuje się od 1980 roku w Lublinie.

tel./fax (081) 532 74 69
e-mail: akcent_pismo@gazeta.pl
www.akcent.glt.pl

TEATR

Miesięcznik poświęcony teatrowi współczesnemu. Omówienia najnowszych premier w Polsce i za granicą, teksty krytyczne, eseje, komentarze.

tel. (0223) 692 88 19; tel./fax (0223) 692 88 18
e-mail: teatr@bn.org.pl



BIBLIOTEKA NARODOWA

Dział Wydawniczy Czasopism Patronackich

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213, tel.(022) 608 23 74; tel./fax (022) 608 24

e-mail: czaspatron@bn.org.pl