

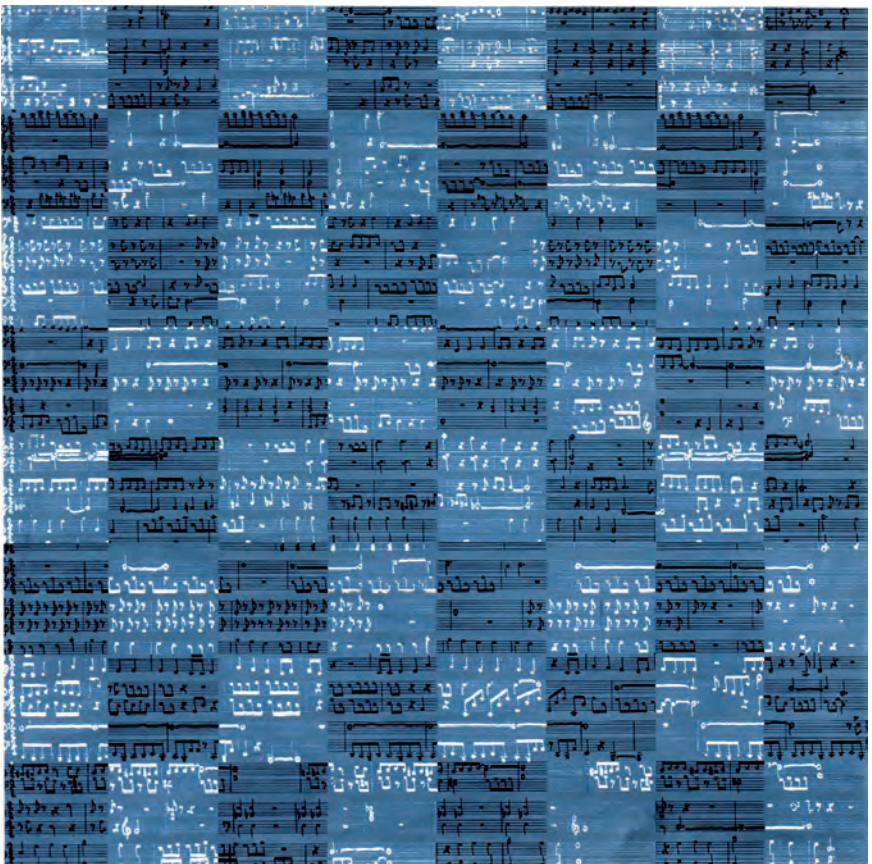
a

1

(127) 2012

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



John Cage – artysta przełomu (w stulecie urodzin) •
Kyle Gann: *Cisza nie istnieje* • Wiersze K. Brakonieckiego,
T. Chabrowskiego, P. Prochot-Sojki • Proza G. Filipa,
M. Waligórskiego, J. Bednarczyk • *Bielszy odcień bieli* –
B. Wróblewski o Hannie Krall • B. Nowicki o liryce Tomasa
Tranströmera • A. Spólna o twórczości Tadeusza Różewicza
• K. Wieliczko o powieściach Olgi Tokarczuk • Dwugłos
o *Saturnie* Jacka Dehnela

akcent

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

Sekretariat
Elżbieta Kusek

Lamanie
MAC Arkadiusz Makowski

Konsultacja techniczna
Janusz Solecki

Stale współpracują:

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

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

Numer 1/2012 zrealizowano przy pomocy finansowej
Wojewódzkiego Ośrodka Kultury
ze środków **Województwa Lubelskiego**
oraz
Urzędu Miasta Lublin

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 352071

© Copyright 2012 by „Akcent”

a

rok XXXIII

nr 1 (127)

2012

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki
John Cage: *Chess Pieces*, gwasz na płycie pilśniowej, 19 x 19 cali, 1944 r., kolekcja prywatna, Chicago, fot. Brian Franczyk, udostępnione przez John Cage Trust.

Na czwartej stronie okładki
Anita Graboś: *Ściana*, linoryt, 70 x 100 cm, 2008 r.

Miniatury Johna Cage'a rozsiane w tym numerze „Akcentu” przełożyli
Mateusz Durczak, Magdalena Jung i Jerzy Kutnik

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

Stronę www prowadzi Anna Goławska

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

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

Cena prenumeraty krajowej na okres jednego roku wynosi 38 zł.

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

W USA „Akcent” rozprowadzany jest przez następujące księgarnie:

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

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

We Francji sprzedaż prowadzi:

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

Wydawcy:

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

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

Nakład 1000 egz. Druk ukończono 8 marca 2012 r.
Druk: IF Drukarnia, Lublin, ul. Stefczyka 30

Cena zł 10,- (w tym 5% VAT)

Spis treści

- Kyle Gann: *Cisza nie istnieje: 4'33" Johna Cage'a. Pierwsze wysłuchanie* / 7
Tadeusz Chabrowski: *wiersze* / 17
Judyta Bednarczyk: *Pochówek Hester Sparks* / 20
Patrycja Prochot-Sojka: *wiersze* / 31
Bogdan Nowicki: *Poezja i natura – inkluzja, czyli „Moja przedmowa do ciszy” Tomasa Tranströmera* / 34
Kazimierz Brakoniecki: *Święto Epifanii* / 38
Miłosz Waligórski: *Teraźniejszy dokonany; Deszcz* / 42
Jakub Nowakowski: *wiersze* / 54
Anna Spólna: *„Zaczynam od początku, zaczynam jeszcze raz, zaczynam od końca”. Ponawianie jako poszukiwanie tożsamości w późnej twórczości Tadeusza Różewicza* / 57
Grzegorz Filip: *Małosolne* / 64
Wojciech Dunin-Kozicki: *wiersze* / 73
Karolina Ewa Wieliczko: *Ludzie bez właściwości. Przygody z tożsamością w powieściach Olgi Tokarczuk* / 77
Michał Mazur: *The Metting Place* / 87
Balázs Szálinger: *wiersze* / 93

CAGE

- John Cage: *Jak podawać, kopać, upadać i biegać* / 96
Jerzy Kutnik: *Niezdeterminowanie* / 100

MUZYKA

- Margaret Leng Tan: *Refleksje na temat „Water Music”* / 102
Margaret Leng Tan: *Ostatnie pytania Johna Cage'a* / 105

PRZEKROJE

Nie tylko analitycznie...

Donat Niewiadomski: *„Nowy Kolberg” – Lubelskie* [„Lubelskie”. Pod red. Jerzego Bartmińskiego. Cz. I: „Pieśni i obrzędy doroczne”; cz. II: „Pieśni i obrzędy rodzinne. Chrzcziny, wesele, pogrzeb”; cz. III: „Pieśni i teksty sytuacyjne”; cz. IV: „Pieśni powszechnie”; cz. V: „Pieśni stanowe i zawodowe”; cz. VI: „Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar”]; Ryszard Koziołek: *Skolonizowani, na lewo! Kolonizatorzy, na prawo!* [„Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską”. Red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski]; Marek Danielkiewicz: *Literackie pasje lubelskich ziemian* [Andrzej Przegaliński „Społeczna działalność ziemiaństwa lubelskiego w latach 1864-1914”; „Wokół dworu i parku. Studia z duchowej i materialnej kultury ziemiaństwa lubelskiego po powstaniu styczniowym”]; Paweł Mackiewicz: *Gra na aktywach wyższego ryzyka* [Aleksander Wójtowicz „Cogito i »sejsmograf podświadomości«. Proza Pierwszej Awangardy”]; Przemysław Kaliszuk: *Repatriacje kanadyjskich poetów* [Janusz Pasterski „Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości”]; Anna Maria Goławska: *Dom opowieści* [Małgorzata Szejnert „Dom zółwia. Zanzibar”] / 108

Prozaicy, prozaicy...

Małgorzata Szlachetka: *Kryminal bez właściwości* [Michał Witkowski „Drwal”]; Jarosław Cymerman: „*Ja ze wsi jestem...*” [Rafał Ziemkiewicz „Zgred”]; Magdalena Górecka: *Magia kina, koszmar historii* [Zbigniew Wojnarowski „Miraż”]; Emilia Ryczkowska: *Odyseja wygnańca* [Mariusz Ziomecki „Mr. Pebble i Gruda”] / 135

DWUGŁOSY

Urszula M. Benka i Marcin Klimowicz o *Saturnie* Jacka Dehnela / 152

PLASTYKA

Szyf tańczący. O grafikach Anity Graboś / 158

PRYZMATY

Bogusław Wróblewski: *Hanna Krall – bielszy odcień bieli* / 163

Studenci o *Białej Marii* / 167

Edyta Ignatiuk: „*Przecież wszystko się łączy...*” / 171

Anna Harasymiuk: *Trzy Marie* / 173

BEZ TYTUŁU

Leszek Mądzik: *Rocznica* / 176

TEATR

Wiesława Turżańska: *Tropami Zelwera: z Lublina w świat* / 177

NAMIĘTNOŚCI

Marek Danielkiewicz: *Dobry Theo, czyli pamiętajcie o twórcy felietonu krytycznego* / 185

NOTY

Elżbieta Gnyp: *Maria Urban-Mieszkowska. Jej Kasie, Karolinki, Marysie i Julki...* / 187

Konrad Sutarski: *Jakkolwiek z dala, zawsze jestem z tobą (Literatura Polonii węgierskiej)* / 194

Nina Stołecka: *Kolaż z autorem w tle* / 196

Noty o autorach / 199

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

Jerzy Kutnik

amerykanista, prof. UMCS w Lublinie

Jan Bernad

dyr. artystyczny Ośrodka Rozdroża

KYLE GANN

Cisza nie istnieje: 4'33" Johna Cage'a Pierwsze wysłuchanie

Maverick Concert Hall to urokliwa sala koncertowa niedaleko miasteczka Woodstock w stanie Nowy Jork. Prosta, rustykalna, częściowo otwarta konstrukcja wtapia się w otoczenie – przypomina sporą stodołę, chociaż dach ma łagodniejszą krzywiznę, a okna mają nietypowy, romboidalny kształt. Cztery pary drzwi w tylnej ścianie pozwalają na powiększenie audytorium – na zewnątrz, w cieniu dębów, klonów, choin i orzeszników, ustawiono drewniane ławki. Na wolnym powietrzu mieści się mniej więcej tyle samo osób co wewnątrz. Sala, jak i cykl koncertów, które odbywają się w niej od 1916 roku, to inicjatywa Herveya White'a, powieściopisarza, poety i przedsiębiorcy, który porzucił kolonię artystów, by zrealizować swoją wizję – stąd nazwa „Maverick” (ang. indywidualista, pionier). Niełatwo tu trafić z głównej szosy, choć Maverick mieści się w zamieszkaney partii gór Catskill. Nieoznakowana polna droga prowadzi na niezbyt obiecująco wyglądający parking. Mimo to koncerty w Maverick od ponad dziewięciu dekad przyciągają miłośników muzyki kameralnej, która rozbrzmiewa tu w pięknym otoczeniu.

Najgłośniejsze wydarzenie w historii koncertów w Maverick miało miejsce późnym wieczorem 29 sierpnia 1952 roku: było to prawykonanie utworu Johna Cage'a 4'33". Pianista David Tudor wszedł na niską drewnianą scenę i usiadł przy fortepianie. Zamknął pokrywę klawiatury i spojrzał na stoper. W ciągu następnych czterech minut dwukrotnie jeszcze podniósł i zamknął pokrywę, nie wydobywając ani jednego dźwięku z instrumentu. Przewracał jedynie strony partytury, w której nie było żadnych nut. Po upływie czterech minut i trzydziestu trzech sekund wstał i uklonił się publiczności. I tak odbyła się premiera jednego z najbardziej kontrowersyjnych, inspirujących, zaskakujących, zastanawiających, osławionych i doniosłych utworów muzycznych od czasu *Święta wiosny* Igora Strawińskiego.

Oczywiście to, czego doświadczyła publiczność zgromadzona na premierze *Tacet 4'33"* („Cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy” albo, jak zwykł mówić sam Cage, „cztery trzydzieści trzy”), nie było ciszą w dosłownym znaczeniu. Po latach kompozytor opisał słyszane wówczas dźwięki, które samoistnie podzieliły się na trzy grupy, odzwierciedlając trzyczęściową strukturę utworu: *To, co publiczność – nie umiejąc słuchać – brała za ciszę, było wypełnione przypadkowymi dźwiękami. Podczas pierwszej części utworu słychać było wiatr zrywający się na zewnątrz. Drugą część zdominował odgłos kropel deszczu uderzających o dach, a w ciągu trzeciej części sami słuchacze emitowali różnorodne dźwięki, rozmawiając bądź wychodząc.* W rozmowie z Ellsworthem Snyderem z 1985 roku Cage wyznaje: *Miałem przyjaciół, którzy byli mi drodzy i których wtedy właśnie straciłem. Chyba uznali, że nazwanie muzyką czegoś, czego w pewnym sensie wcale nie skomponowałem, to mydlenie oczu.* I dodał: *Nikt się nie śmiał – byli oburzeni, kiedy dotarło do nich, że nic się nie wydarzy. Po trzydziestu latach wciąż mi to pamiętają, i dalej są wściekli.*

Program koncertu daje pewne pojęcie o tym, co kształtowało oczekiwania publiczności. Wieczór otwierał przygotowany przez Cage'a występ, który początkowo miał każdorazowo być tytułowany od daty wykonania – w programie figuruje jako *Aug. 29, 1952*, chociaż później kompozytor zdecydował się pozostać przy tytule *Water Music* (Wodna muzyka). Cały zapis to jedna kartka didaskaliów zamiast nut, a instrumenty to radio, gwizdki, wabik na kaczki, talia kart i kilka innych przedmiotów. W ciągu sześciu minut i czterdziestu sekund wykonawca, zgodnie z instrukcją, wykonuje określone czynności we wskazanych – ustalonych wcześniej losowo – momentach: zanurza wabik w wodzie i dmucha weń, tasuje i rozdaje karty, włącza radio, wkłada drobne przedmioty między struny fortepianu tak, aby zmienić jego dźwięk, dmucha w gwizdek. To utwór, który mógłby zostać wzięty za komiczny skecz, minispektakl w stylu dadaistycznego purnonsensu z początków dwudziestego wieku, jednak cały koncert był – jak można przeczytać na ulotce z programem – poważnym benefisem na rzecz fundacji wspierającej artystów. Wśród publiczności znaleźli się przedstawiciele bohemy, miejscowi melomani i nowojorscy filharmonicy na wakacjach. Dla tych pierwszych mokry wabik na kaczki mieścił się w dopuszczalnych granicach, a i pozostałym być może też się spodobał. Sam Cage nie był postacią nieznaną w okolicy. Rok wcześniej jego muzyka do filmu *Works of Calder* (Dzieła Caldera) została nagrodzona za najlepszą ścieżkę dźwiękową na festiwalu filmowym Stowarzyszenia Artystów Woodstock.

Po *Water Music* w programie znalazły się krótkie utwory autorstwa trzech młodszych kompozytorów kojarzonych z Cage'em: Mortona Feldmana, Earle'a Browna i utalentowanego młodzieńca, zaledwie 18-letniego wtedy Christiana Wolffa (Cage'owi brakowało tygodnia do czterdziestki.) Były to nowoczesne, punktualistyczne kompozycje o abstrakcyjnych tytułach; nuty nie łączyły się w sekwencje, dając wrażenie braku melodii, harmonii, a nawet spójności. *Extensions 3* Feldmana wyróżniało stałe tempo i pozornie nieuzasadnione niczym krótkie powtórzenia dźwiękowo-melodyczne grane pianissimo. Jeden z utworów Wolffa, *For Prepared Piano* (Na fortepian preparowany), wykorzystywał przedmioty umieszczane bezpośrednio na strunach fortepianu tak, aby wytłumić ich brzmienie, co było zabiegiem niekonwencjonalnym, ale stosowanym już kilka lat wcześniej przez Cage'a. Środkową część programu wypełniła długa i wymagająca *Pierwsza sonata na fortepian* Pierre'a Bouleza, mało znanego wówczas 27-letniego Francuza, który za kilka lat miał się stać sławny, a później nawet zostać dyrygentem Filharmonii Nowojorskiej. Jego dzieło – gwałtowne, ambitne i zakorzenione w estetyce dodekafonicznej stworzonej przez Arnolda Schönberga jeszcze przed II wojną światową – diametralnie różniło się od pozostałych utworów.

Kontrowersyjny (a przynajmniej: bardziej kontrowersyjny) utwór Cage'a był przedostatni w programie, gdzie zresztą omyłkowo widnieje jako *4 pieces* (4 utwory); w rzeczywistości jest to jeden utwór złożony z trzech części, które trwają kolejno 30", 2'23" i 1'40", razem dając tytułowe 4'33".

Program zamykała *The Banshee* (Strzyga), kompozycja Henry'ego Cowella, jednego z nauczycieli Cage'a. To klasyczne dzieło awangardy z lat dwudziestych składa się wyłącznie z niecodziennych dźwięków wydobywanych z fortepianu bez użycia klawiatury, poprzez pocieranie i szarpanie strun. Nie zachował się żaden dokument na temat tego, jak przebiegło wykonanie utworu, nie ma nawet pewności, czy na pewno został zaprezentowany, ale można przypuszczać, że tak, skoro po koncercie odbyła się burzliwa debata publiczności z twórcami muzyki. W kulminacyjnym punkcie pewien artysta zakrzyknął: „Dobrzy ludzie z miasta Woodstock, pogońmy ich stąd!”

Choć niekonwencjonalny, koncert był jednak formalnym recitalem, wykonanym przez 26-letniego wówczas Davida Tudora, dzisiaj światową legendę muzyki nowoczesnej. Tudor urodził się w Filadelfii w 1926 roku, a muzyczną

kariere rozpoczynał jako organista w Swarthmore College w latach 1944-1948. Studiował kompozycję (podobnie jak Morton Feldman) u Stefana Wolpe, żydowsko-niemieckiego emigranta o mocno atonalnych i kapryśnie intuicyjnych skłonnościach. W grudniu 1950 roku Tudor był inicjatorem amerykańskiej premiery *Drugiej sonaty* Bouleza z 1948 roku. Problemy z przyswojeniem struktury utworu powszechnie uznawanego za bardzo trudny skłoniły Tudora do przestudiowania dzieła *Teatr i jego sobowtór* Antonina Artauda, awangardowego dramaturga, z którego Boulez czerpał inspirację, pisząc *Sonatę*. Doszedł wtedy do wniosku, że kluczem do właściwej interpretacji Bouleza było to, co Artaud nazwał „muskularną emocjonalnością”. Znakiem rozpoznawczym podejścia Tudora do muzyki, którą zawsze wykonywał z największym oddaniem, był pietyzm przygotowań i całkowite zanurzenie się w estetyce danego twórcy. Szybko zdobywał uznanie jako solista podejmujący się wykonania najtrudniejszych i najbardziej awangardowych kompozycji. Jak mawiał, strona partytury „może być czarna [od nut] jak smoła, a ja i tak to zagram”. I nie były to przechwałki, tylko stwierdzenie faktu. Został też wykładowcą w Black Mountain College, postępowej i nieortodoksyjnej instytucji edukacyjnej w Północnej Karolinie. (W latach siedemdziesiątych porzucił grę na fortepianie na rzecz komponowania i jako jeden z pierwszych zajął się muzyką elektroniczną i instalacjami dźwiękowymi.)

Cage był wtedy znany przede wszystkim z utworów perkusyjnych i kompozycji na fortepian preparowany. Wkładał między struny śruby, nakrętki, gumki, uszczelki i najrozmaitsze inne przedmioty, by zniekształcić barwę i wysokość tonów, zamieniając tak spreparowany instrument w jednoosobową orkiestrę. Wprawdzie egzystował na granicy ubóstwa, ale był już rozpoznawalny, zwłaszcza od czasu występu w 1943 roku w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej, o którym napisał popularny magazyn „Life”. W 1949 roku poznał Tudora jako pianistę akompaniującego tancerce Jean Erdman, dla której od czasu do czasu sam pisywał podkłady muzyczne. W tymże roku odwiedził Paryż, gdzie poznał Bouleza. Potem, z pomocą Feldmana, zorganizował amerykańską premierę *Drugiej sonaty*. Zawiązana wtedy nić sympatii między Cage’em i młodszym o czternaście lat Tudorem przerodziła się z czasem w silną więź artystyczną, która przetrwała do śmierci kompozytora. W 1951 roku, zainspirowany wulkanicznym temperamentem młodego pianisty, Cage skomponował bez wątpienia najtrudniejszy ze wszystkich utworów na fortepian, jakie stworzył – *Music of Changes* (Muzyka przemian), monumentalne czterdziestopięciominutowe dzieło skonstruowane według systemu bezlitosnej przypadkowości. Tudor zagrał je po raz pierwszy pierwszego stycznia 1952 roku. Kiedy Cage wpadł na szalony pomysł, z którego narodziły się *4’33”*, Tudor bez wahania przyklasnął i namówił go, żeby przygotował utwór na jego recital w Maverick.

Propagowanie operacji losowych oraz paradoksalnej logiki zen i pisanie prowokacyjnych esejów miało dopiero przynieść Cage’owi (nie)ślawę. Na razie był półprofesjonalistą delektującym się perkusyjnym hałasem. Ale *4’33”* rozpętają burzę kontrowersji, które będą odtąd towarzyszyć kompozytorowi przez całe życie.

4’33” to jeden z najbardziej niezrozumianych utworów w całej historii muzyki, a jednocześnie jedno z najlepiej rozumianych dzieł awangardy. Dla jednych jest to przemysłna prowokacja, której celem jest wymusić jakąś reakcję publiczności, nawet za cenę obrazy. Dla innych to punkt zwrotny, logiczna konsekwencja rozwoju muzyki i jednocześnie punkt wyjścia dla nowych kierunków. Jeszcze inni widzą dzieło jako swoistą artystyczną modlitwę, spektakl zen, który otwiera uszy słuchaczy i pozwala im usłyszeć świat na nowo. Sam Cage postrzegał *4’33”* jako akt „kadrowania czy obramowania”, zamknięcia przypadkowych dźwięków oraz odgłosów otoczenia w ramie uwagi tak, aby uzmysłowić publiczności, że wszystkie dźwięki są

muzyką. 4'33" to wołanie – nie zawsze wysłuchiwane – o nowe podejście do słuchania, być może nawet o nowe rozumienie muzyki jako takiej, o zatarcie konwencjonalnej granicy między sztuką i życiem.

Czym więc jest ten utwór, ta „kompozycja”? Jak na dzieło tak słynne i tak świeże, zadziwiająca jest ilość niejasności, które je otaczają: począwszy od oryginalnego rękopisu, który zaginął, poprzez wielość istniejących zapisów utworu i niewyjaśnione rozbieżności w długościach poszczególnych części, aż po kwestię sposobu dodawania kolejnych sekwencji ciszy, które składają się na tytułowe 4'33". I wreszcie najistotniejsza zagadka: jak właściwie należy ten utwór rozumieć? W jakim sensie jest on kompozycją? Czy jest mistyfikacją? Żartem? Dadaistyczną krotoczwłoką? Przedstawieniem? Eksperymentem myślowym? Apoteozą dwudziestowiecznej muzyki? Próba wpłynięcia na podstawowe ludzkie zachowania?

Przyjrzyjmy się hipotezie mówiącej o mistyfikacji. Oto kilka definicji tego terminu:

1. czyn mający na celu wprowadzenie kogoś w błąd;
2. coś, co zostało ustanowione lub zaakceptowane drogą oszustwa;
3. oszustwo dla uzyskania korzyści własnej lub w celu zakpienia z kogoś.

W jakim sensie miałyby Cage wprowadzić publiczność w błąd? Czy próbując przekonać widzów, że coś słyszeli, kiedy w rzeczywistości nie usłyszeli nic? Widzowie świetnie zdawali sobie sprawę z tego, że siedzi przed nimi pianista, który nie dotyka klawiatury ani nie wydobywa żadnego dźwięku. Jeśli Cage chciał przekonać publiczność, że napisał utwór, którego w rzeczywistości nie było, czy ktoś rzeczywiście dał się nabrać? Można twierdzić, że zakpił z widzów, ale nawet jeśli tak było, nie dokonał tego drogą oszustwa. Nikt nie próbował negocjować istoty 4'33" – czterech i pół minuty, podczas których pianista nie gra na fortepianie. Ani przez chwilę nikt nie starał się przekonać widzów, że usłyszeli coś innego, niż mogło im się wydawać.

Być może więc była to próba oszustwa w celu uzyskania korzyści własnej? O jaką korzyść mogłoby chodzić? Oczywiście o pieniądze! Za każdym razem, kiedy na zajęciach odtwarzam czy omawiam 4'33", znajdzie się student, który z oburzeniem zapyta: „I ktoś mu za to z a p ł a c i ł?” W powszechnym rozumieniu praca kompozytora polega na tym, że tworzy muzykę, którą ktoś następnie wykonuje, a potem jakimś sposobem on otrzymuje za to pieniądze. Cage'owi jednak nikt nie płacił za napisanie 4'33". Utwór nie powstał na niczyje zamówienie, a sam koncert był benefisem – widzowie zapłacili za to, żeby posłuchać gry Davida Tudora, jednak ani pianista, ani sam Cage nie dostali grosza.

Ponadto, o ile kompozytorzy muzyki popularnej zwykle otrzymują wynagrodzenie za swoje utwory i tantiemy z tytułu ich późniejszego wykorzystania, kompozytorzy muzyki klasycznej nie piszą wyłącznie na zamówienie. Często komponują po prostu dlatego, że mają pomysł, albo dlatego, że pracują na swój dorobek, chcą popchnąć własną karierę do przodu wybitnym osiągnięciem. A bardzo często komponują po prostu z miłości do komponowania, które daje im radość i spełnienie. Cage był przez długie lata, jak sam mawiał, „biedny jak mysz kościelna”. Poprzedni rok (1951) spędził pracując nad *Music of Changes* – zbierał materiał głównie w metrze i na ulicy. Wspierali go znajomi i obcy, którym oferował kupno udziałów w jego twórczości na wypadek, gdyby kiedykolwiek przyniosła jakiś zysk. W kilka miesięcy po premierze 4'33" musiał wyprowadzić się z mieszkania na dolnym Manhattanie, gdyż budynek został przeznaczony do rozbioru. Nie było go stać na inne lokum w mieście (mimo że czynsze w latach pięćdziesiątych nie były wysokie), więc z kilkoma przyjaciółmi wprowadził się do kolonii artystów w Stony Point w stanie Nowy Jork, gdzie mógł korzystać z dwóch pokoiów za 24 dolary i 15 centów miesięcznie (równowartość 194 dolarów w 2008 roku). Względne bezpieczeństwo finansowe osiągnął dopiero w latach sześćdziesią-

tych. Sugestia, że mógł wzbogacić się na tak awangardowym przedsięwzięciu jak 4'33", wypacza prawdę o tym, co znaczy być kompozytorem. (W latach sześćdziesiątych, kiedy Cage był już dużo bardziej znany, sprzedał rękopis 4'33" za pokaźną sumę – ale wtedy był to już dokument wagi historycznej.)

A może Cage był po prostu leniwy i chciał „napisać” utwór, który w ogóle nie wymagał wysiłku, a mógł potencjalnie przynieść zyski w przyszłości? Kłam takiemu stwierdzeniu zadaje ogrom dzieł, które stworzył, stopień skomplikowania jego kompozycji, wreszcie staranność, z jaką kaligrafował rękopisy. Utrzymywał, że żadnego utworu nie pisał tak długo jak 4'33" – praca nad całą koncepcją zajęła mu ponad cztery lata. A potem, w 1951 roku, napisał *Music of Changes*, utwór niebywale skomplikowany i wymagający wyjątkowej wirtuozerii. Człowiek leniwy nigdy by się o coś takiego nie pokusił.

W 2004 roku telewizja BBC wyemitowała 4'33" w wersji orkiestrowej – przez cztery i pół minuty muzycy Orkiestry Symfonicznej BBC siedzieli przy swoich instrumentach, nie wydając ani jednego dźwięku, a słuchacze na widowni i przy radioodbiornikach słuchali ich ciszy. Niektóre komentarze na stronie internetowej BBC wpisują się w wątek mistyfikacji:

Przepraszam, ale to jakiś absurd. Dawniej, całkiem niesłusznie, dostawało się muzyce rock'n'rollowej i punkowej, a przecież to ten kawałek zasługuje na wygwizdanie.

To przecież blaga, „napisał” ten utwór po prostu, żeby sprawdzić, kto jest na tyle głupi i da się nabrać. Założę się, że zrobił to 1 kwietnia 1952.

Niepokojące jest to, że tak zwani intelektualiści traktują nas z góry i próbują wmówić nam, że tak wygląda sztuka. To jest gwóźdź do trumny dla świata sztuki!

Czy to się odbyło za nasze pieniądze? Nigdy w życiu nie słyszałam czegoś równie idiotycznego. Niech sobie Cage spoczywa w pokoju, ale ta jego „kompozycja” zalatuje arogancją i bufonadą...

Nowe szaty cesarza, tanio sprzedam.

Do końca życia Cage wymieniał 4'33" jako swoje najważniejsze dzieło, z którego czerpał przy tworzeniu następnych. Wiedział dokładnie, czym było i jak skrajne reakcje budziło.

Może więc żart? Artysta na pewno obawiał się takiej interpretacji, dlatego minęło aż cztery i pół roku (ciekawy zbieg okoliczności) od pomysłu do prawykonania. (Gnębi mnie, że może robię z siebie idiotę – wyznał kiedyś pewnemu krytykowi.) W wywiadzie z 1973 roku potwierdził te obawy: *Bałem się, że pisząc utwór pozbawiony dźwięków, stworzę wrażenie, że to żart. W rzeczywistości pracowałem nad tą kompozycją bez dźwięków dłużej niż nad jakąkolwiek inną. Swoją rzekomą „żart” tłumaczył tak: Moim najlepszym utworem, a na pewno najbardziej ulubionym, jest ten bez dźwięków. Ma trzy części i w żadnej z nich nie ma niczego prócz ciszy. Chciałem uwolnić moją twórczość od własnych upodobań estetycznych, ponieważ wierzę, że muzyka powinna być wolna od uczuć i poglądów kompozytora. Czuję, i starałem się wywołać podobne odczucie w innych, że otaczające nas dźwięki to muzyka o wiele bardziej interesująca niż to, co można usłyszeć w sali koncertowej. Jak na żart, to dość poważna filozofia.*

Może więc dadaizm? Dadaizm to kierunek w sztuce, a także ruch pacyfistyczny, który narodził się w czasie I wojny światowej, m.in. ze sprzeciwu przeciw niej. Podczas gdy cywilizacja europejska pogrążała się w zawierusze wojennej, artyści tacy jak Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Sophie Täuber i Erik Satie dawali wyraz swojemu rozczarowaniu, tworząc świat sztuki absurdalnej, która odzęgnywała się od rozsądku i logiki, wybierając chaos, przypadek i paradoks. We wstępie do swej pierwszej i bardzo ważnej książki *Silence*

(Cisza) Cage nie kryje poczucia długu wobec dadaizmu – przecież jednym z jego ulubionych kompozytorów był Satie. Zauważa też, że *to, co w czasach Duchampa było dadaizmem, teraz jest po prostu sztuką*. Jeśli więc wierzyć samemu Cage'owi, nie da się całkowicie wykluczyć, że 4'33" było działaniem zainspirowanym dadaizmem, nawet jeśli do dadaizmu się nie ograniczało.

A przedstawienie? Kluczowym elementem 4'33", przynajmniej w pierwszych wykonaniach, była scena z pianistą przy fortepianie; jego obecność i zachowanie w czasie wykonywania poprzedzających utworów budowały wśród widowni oczekiwanie, że w którymś momencie jego dłonie wydobędą z klawiatury jakieś dźwięki. Tego przemyślnego pogwałcenia oczekiwań widzów nie da się raczej wyabstrahować z kontekstu dźwiękowego, chociaż sam Cage chyba sądził inaczej – twierdził, że często w samotności „wykonywał” 4'33". W dość niepochlebnym nekrologu opublikowanym po jego śmierci w „New York Times” Edward Rothstein sugeruje, że gdyby kompozytor chciał, aby widzowie słuchali, mógł po prostu zawrzeć w partyturze stosowną instrukcję. Faktem jest natomiast, że po 4'33" muzyka Cage'a, co sam entuzjastycznie potwierdzał, coraz bardziej zbliżała się do teatru. W latach sześćdziesiątych w szczególności interesowała go fizyczna i poznawcza relacja między wykonawcami a widownią.

Trudno byłoby opisać teatralną rekontekstualizację 4'33" precyzyjniej i rzetelniej, niż zrobił to Douglas Kahn:

Nawet widzowie pogrążeni w medytacji usłyszą wiele, ale każde wykonanie, które widziałem, toczyło się tak samo: cisza, zakłócana przez widzów, zamieniła się – o ironio – w hałas.

Istotne jest, że każde wykonanie odbywało się w sali koncertowej, gdzie nawet chrząknięcie czy szept jest naruszeniem decorum – a co dopiero gwizdanie czy tupanie. W takich warunkach, jak i bardziej ogólnie – w miejscach, gdzie jest wykonywana muzyka poważna, istnieje kulturowo umotywowany nakaz milczenia, który reguluje zachowanie bezpośrednio przed i w trakcie koncertu. Ale tak jak modlitwy nie zawsze odbywały się w ciszy, tak i na koncertach w przeszłości publiczność nie ograniczała się do słuchania. Już Luigi Russolo zwrócił uwagę na *wyuczoną, snobistyczną ekstazę publiki upojonej, na podobieństwo Buddy, powtarzanym po tysiącokrotnie kretyńskim religijnym uniesieniem*. Nakazując wykonawcy zachować całkowitą ciszę, 4'33" nakłada tłumik na instrument, centralnie umieszczone i uprzywilejowane źródło dźwięków. Łamie też niepisaną zasadę milczenia słuchaczy i przenosi spektakl, czy też ciężar wykonania dzieła, na nich, zarówno poprzez udzielenie im głosu, jak i skierowanie ich percepcji w inną stronę, legitymizując tym samym zachowania, które w innym kontekście, w tym związanym z muzyką, byłyby uznane za sprzeczne z normą. Warunkiem tej zamiany ról jest ucieszenie wykonawcy. Cageowska cisza jest konsekwencją tego ucieszenia i jest od niego zależna. Można również powiedzieć, że Cage poszerzył decorum milczenia, rozciągając nakaz zachowania ciszy z publiczności na wykonawcę, jednocześnie oczekując, że publiczność pozostanie w roli posłusznego słuchacza i powstrzyma się od wydawania dźwięków, które, rozpraszając ciszę, nie pozwoliłyby na przesunięcie percepcji w stronę innych dźwięków. W ten sposób poszerzenie nakazu zachowania ciszy rozpoczyna proces, w wyniku którego sama kategoria dźwięków muzycznych ulega poszerzeniu.

Kahn ma rację: nie można 4'33" traktować jako zjawiska czysto dźwiękowego. Utwór wymaga od publiczności posłusznego zachowania ciszy w niezwykłych warunkach. Milczenie wykonawcy podważa całą sieć relacji społecznych i często znajduje odzwierciedlenie w równie niekonwencjonalnych reakcjach słuchających.

A jeśli to jest „eksperyment myślowy”, „metamuzyka”, która mówi coś na własny temat? Dla wielu osób, w tym dla mnie samego, w 4'33" właśnie o to chodzi – ale nie tylko o to. Jak głosi pewna anegdota, malarz Willem de Koo-

ning, siedząc w restauracji z Cage'em, złożył palce w kształt ramki dookoła okruchów chleba na stole i powiedział: „Nawet jeśli oprawię te okruchy, nie będzie to sztuka”. Według Cage'a jest całkiem odwrotnie, i to właśnie wiele tłumaczy, jeśli chodzi o 4'33". Stosując konwencjonalne i zrozumiałe strategie – np. podanie w programie koncertu tytułu kompozycji czy usadowanie widzów w rzędach przed sceną – Cage w istocie oprował, czy też kadrował, wszystkie dźwięki słyszalne na widowni tak, aby mogły zostać postrzeżone i uznane za sztukę. Częstym – być może najważniejszym – skutkiem wysłuchania 4'33" jest uznanie przez odbiorców za sztukę zjawisk, które nie są zwyczajowo z nią kojarzone, oraz uświadomienie owym odbiorcom, że różnica między „szuką” i „nieszuką” to kwestia postrzegania, które można kontrolować i porządkować. Nawet jeśli z całego doświadczenia widz wyniesie jedynie tę świadomość, to i tak będzie już w posiadaniu rewolucyjnej idei.

A może warto spojrzeć na 4'33" w szerszej perspektywie, jako na hołd złożony muzyce XX wieku? Jest coś intrygującego w umiejscowieniu tego utworu na półmetku stulecia. W latach bezpośrednio po II wojnie światowej nastąpił renesans dodekafonii, stworzonej przez Arnolda Schönberga. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Milton Babbitt i inni kompozytorzy rozwinęli technikę dwunastotonową, wzbogacając tonalność o rytm, dynamikę i barwę, tworząc dzieła o niespotykanym dotąd stopniu złożoności. Ich ekstremalnie skomplikowane kompozycje balansowały na krawędzi zrozumiałości, gdyż racjonalne procedury paradoksalnie prowadziły do percepcyjnego chaosu. Tendencje te rozwinęły się w większości już po premierze 4'33", ale w latach sześćdziesiątych często zauważano, że różnica między precyzyjnie kontrolowaną muzyką Stockhausena czy Babbitta a determinowaną przez przypadek muzyką Cage'a jest właściwie niewielka. Pośrednio w 4'33" utworzył on drogę minimalizmowi, kierunkowi prostszemu stylistycznie i łatwiej przyswajalnemu. Z jednej strony jego dzieło, ogniskując historyczne wyzwania hermeneutyki, było dowodem przerosu i wyczerpania klasycznej tradycji, a z drugiej oczyściło teren, dzięki czemu mogła się rozpocząć nowa era w rozwoju muzyki.

Wreszcie, koncepcja interpretacji 4'33" jako medytacji zen? Moim zdaniem jest to najbardziej obiecujący kierunek dociekań, jednak nie miejsce w tych wstępnych uwagach na jego pełniejsze rozwinięcie. Cage po raz pierwszy zaczął myśleć o napisaniu bezdźwięcznej kompozycji w 1948 roku, a przez następne cztery lata dokonywała się w jego myśleniu ewolucja, która doprowadziła go do momentu, kiedy publiczne wykonanie takiego dzieła stało się nieuniknione. Ewolucja ta będzie tematem rozdziału czwartego, najpierw jednak, w rozdziale drugim, zajmiemy się samym Johnem Cage'em: kim był i jak został tak wybitnym i tak silnie oddziałującym twórcą. Rozdział trzeci poświęcony będzie historii idei i ludzi – twórców swoistej drabiny, po której wspiął się Cage – a w piątym skoncentrujemy się na jego niemej kompozycji. W tym miejscu dość powiedzieć, że utwór ten można analizować na wielu poziomach i doszukać się w nim wielu znaczeń – to przecież nieodzowna cecha każdego wielkiego dzieła.

Najpierw jednak kilka refleksji na temat miejsca 4'33" w historii kultury amerykańskiej. Jakkolwiek na to patrzeć, utwór ten stanowi swoisty punkt wyjścia, albo raczej ostatni z serii punktów wyjścia, dla bardzo amerykańskiego zjawiska czy też tendencji – chodzi o poszukiwanie rdzennie amerykańskiej estetyki poprzez naśladowanie natury. Rozwój amerykańskiej muzyki mało się w tym względzie różni od rozwoju amerykańskiego malarstwa czy powieści – po prostu postępował wolniej. Pierwsze pokolenie artystów dążących do wypracowania amerykańskiego stylu w malarstwie, przedstawiciele tzw. Szkoły Hudson River – należeli do niej m.in. Thomas Cole (1801-1848), Frederick E. Church (1826-1900), Jasper Cropsey (1823-1900) i Martin Johnson Heade (1819-1904) – osiągnęło cel, malując rodzi-

me pejzaże, które nie przypominały krajobrazów europejskich i które znane były tylko nielicznym Europejczykom. Cropsey na przykład malował lasy klonowe jesienną porą, kiedy korony drzew są jaskrawoczerwone. W Europie jego obrazy uważano za nierealistyczne – uwierzono mu dopiero, gdy zaczął dołączać do ekspozycji prawdziwe liście. Uciekając od Europy w tematy amerykańskie, powieściopisarze pisali o Indianach (*Ostatni Mohikanin* Jamesa Fenimore’a Coopera), wielorybnictwie (*Moby Dick* Hermana Melville’a) czy wczesnym osadnictwie purytanów (*Szkarłatna litera* Nathaniela Hawthorne’a).

Droga kompozytorów do amerykańskiej estetyki była jeszcze trudniejsza. Wzorce pochodziły z Europy, nie było żadnych rodzimych form alternatywnych, do których można by się odwołać. William Billings (1746-1800), garbarz i kompozytor z Bostonu, naśladował muzykę docierającą ze starego kontynentu nieporadnie, ale z tak wielkim oddaniem, że przysłużył się walnie do rozwoju śpiewu chóralnego, nauczanego we wschodnich stanach całkowicie oryginalną metodą, opartą na zapisie nutowym wykorzystującym figury geometryczne jako nuty (tzw. shape-note singing). Jego pełna dysonansów kompozycja chóralna pt. *Jargon* jest czystym eksperymentem formalnym – w tym sensie, niech zauważą Cage’a, jest ona znacznie bardziej żartem niż 4’33”. Za to pełni powagi najwybitniejsi amerykańscy kompozytorzy XIX wieku wiernie naśladowali europejską szkołę „nowoczesnych romantyków” – Roberta Schumanna, Fryderyka Chopina, Feliksa Mendelssohna. Jednak znalazło się kilku, którzy w poszukiwaniu rdzennie amerykańskiej wrażliwości w muzyce zwracali się ku naturze.

Takim kompozytorem był pochodzący z Czech Anthony Philip Heinrich (1781-1861), który podróżując po Pensylwanii i Kentucky od 1810 roku komponował utwory programowo nawiązujące do tematyki przyrodniczej, takie jak *The Ornithological Combat of Kings* (Ornitologiczna walka królów, 1836), *Trip to the „Catskill Mountain House”* (Wycieczka do „domku górskiego” w Catskill, 1851) czy *The Mocking Bird to the Nightingale* (Drozd do słowika, 1834), oraz dzieła nawiązujące do kwestii bardziej społecznych, jak *The Barbecue Divertimento* (Piknikowe divertimento) czy *The Treaty of William Penn with the Indians* (Traktat Williama Penna z Indianami, 1834). William Henry Fry (1813-1864), dziś znany jako kompozytor *Santa Claus Symphony* (Symfonia Świętego Mikołaja), w 1854 roku napisał onomatopieczną *Niagara Symphony* (Symfonia Niagary), po raz pierwszy wykonaną dopiero na początku obecnego stulecia. Urodzony w Nowym Orleanie Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) jako pierwszy w poszukiwaniach amerykańskiego autentyzmu zaczął czerpać z kultury kolorowych mieszkańców Ameryki, co słychać w symfonii *Night in the Tropics* (Noc w tropikach, 1861) i niektórych utworach na fortepian – np. *The Banjo* (1855). Z kolei długie solo skrzypcowe otwierające *The Arcadian Symphony* (Arkadyjska symfonia, 1872) George’a Fredericka Bristowa (1825-1898) przywodzi na myśl odludne pustkowia amerykańskiego pogranicza.

W latach 1892-1895 słynny czeski kompozytor Antoni Dworzak przebywał w Ameryce, kierując w Nowym Jorku Konserwatorium Narodowym. W 1893 roku, kiedy kończył swoją *Symfonię z Nowego Świata*, opartą na afroamerykańskich motywach, które podobno poznał dzięki jednemu ze studentów, w rozmowie opublikowanej w „New York Herald” stwierdził: *To dobrze (...) że w przyszłości muzyka tego kraju oprze się na tzw. murzyńskich melodiach (...). Są one źródłem, z którego czerpać może każdy kompozytor.* Niektórzy, urażeni pouczeniami cudzoziemca, woleli sami wybierać inspiracje. Arthur Farwell (1872-1952) pisał fortepianowe aranżacje melodii amerykańskich Indian, a Amy Beach (1867-1944) skomponowała „gaelicką” symfonię opartą na irlandzkich melodiach zapamiętanych z domu rodzinnego.

Po I wojnie światowej pojawiło się młode pokolenie bardziej wyrafinowanych twórców. Według Henry'ego Cowella (1897-1965), którego geniuszu nie sposób przecenić, przyrodę w muzyce można wyrazić liczbowo, a konkretnie – za pomocą ciągów harmoniczných. W wieku 21 lat skończył po dwóch latach pracy przełomową książkę *New Musical Resource* (Nowe źródła muzyki), w której postulował, by rytm, tempo i metrum traktować z taką samą swobodą, z jaką traktuje się tony i harmonie. Opublikowano ją dopiero w 1930 roku i była dostępna w druku tylko przez kilka lat, ale zdążyła wywrzeć wpływ na Cage'a, który był uczniem Cowella, a potem w latach pięćdziesiątych upowszechnił jego idee na gruncie muzyki europejskiej. Cowell nie wiedział, że Charles Ives (1874-1954), wielki amerykański oryginał, już przed nim tworzył na wskroś eksperymentalne dzieła pełne niespotykanych w swej złożoności struktur rytmicznych i dysonansów i często podejmował typowo amerykańskie wątki, na przykład przedstawiając obchody Dnia Niepodległości widziane z perspektywy dziecka. Wiele najwybitniejszych dzieł Ivesa ujrzało jednak światło dzienne dopiero w latach czterdziestych, a niektóre jeszcze później.

Inni amerykańscy moderniści, jak urodzony we Francji Edgard Varèse (1883-1965) czy George Antheil (1900-1959), szukali tożsamości amerykańskiej w zgiełku ulicznym czy anonimowej energii maszynierii wielkich miast przemysłowych. Frederick Shepherd Converse (1871-1940), na co dzień raczej powściągliwy, puścił wodze wyobraźni i skomponował pełen dysonansów poemat tonalny *Flivver Ten Million* (1927) dla uczczenia wypuszczenia na rynek przez Forda dziesięciomilionowego egzemplarza słynnego modelu T. Powodowany podobnym impulsem, John Alden Carpenter (1876-1951) skomponował *Skyscrapers* (Drapacze chmur, 1924) i *Krazy Kat* (1921), utwór odwołujący się do popularnego komiksu. Po to, aby amerykańska muzyka poważna odróżniała się od europejskiej, potrzebna była autorefleksja.

Wielki kryzys zahamował na jakiś czas aktywność części modernistów, ale innych – np. Aarona Coplanda (1900-1990) – zainspirował do zwrócenia się ku tradycji piosenki ludowej w kompozycjach, które dzięki prostemu stylowi miały szansę trafić do mieszkańców małych miast i wiejskiej Ameryki. Jednak to pokolenie Cowella, Varèse'a i Antheila ukształtowało Cage'a, który rzadko odwoływał się do własnej amerykańskości, za to jako syn wynalazcy i niezłomny poszukiwacz nowych rozwiązań bardzo cenił inwencję. (Lubił powtarzać: *Nie rozumiem, czemu ludzie boją się nowych idei. Ja boję się starych.*) Rdzennie amerykańskie formy muzyczne, jak ragtime czy rytmy latynoamerykańskie, niespecjalnie go interesowały, chociaż trzeba zauważyć, że podobnie jak Cowell przede wszystkim eksponował rytm we wczesnych kompozycjach.

Jednak żaden kompozytor nie wykonał na półmetku kariery tak radykalnego zwrotu ku naturze, jak zrobił to Cage, utożsamiając przyrodę z przypadkiem i dźwiękami otoczenia. Te ostatnie znalazły się nie tylko w *4'33"*, ale także w wielu innych utworach – np. *Etcetera* oraz *Score [40 rysunków Thoreau] i 23 partie: 12 haiku i nagranie zarejestrowane o świcie w Stony Point 6 sierpnia 1974*. Przynajmniej w czasie pierwszego wykonania *4'33"* postanowił po prostu posłuchać, jak brzmi Ameryka. Mimo retorycznej obudowy, zachęcającej nas do słuchania dźwięków otoczenia bez względu na to, co w danej chwili nas otacza, trudno pozbyć się wrażenia, że impuls romantyczny podsunął Cage'owi miejsce prapremiery utworu. Las wokół i w dużej części otwarta przestrzeń nad widownią pozwalały słyszeć dźwięki otaczającej przyrody, dźwięki diametralnie inne niż zgiełk miejskiej ulicy i maszyn. Osadzając *4'33"* w urokliwym leśnym zakątku gór Catskill, kompozytor obsadził w roli muzyki amerykańską przyrodę, tak jak robili to Frederick Church, Jasper Cropsey i podobni im malarze, malując lśniące nową estetyką

pejzaże. A fakt, że i Cage'a, i artystów spod znaku Hudson River zainspirował ten sam krajobraz, jest smakowitym zbiegiem okoliczności.

Cage dojrzał do aktu apostazji, jakim było stworzenie 4'33", dopiero wtedy, gdy odwrócił się od Europy i jej muzyki i spojrzął w kierunku Azji. Należał do pokolenia kompozytorów, którzy – jak Cowell, Lou Harrison (1917-2003), Harry Partch (1901-1974) i Alan Hovhaness (1911-2000) – wychowali się lub mieszkali na Zachodnim Wybrzeżu i byli znacznie mniej zorientowani na Europę niż ich o wiele liczniejsi (i bardziej tradycyjni) koledzy z wybrzeża atlantyckiego. Cowell wychował się na piosenkach chińskich imigrantów, Partch, syn byłych misjonarzy, którzy służyli w Chinach, zasypiał przy dźwiękach chińskich kołysanek, a dorastając w Arizonie, poznał pieśni plemienia Yaqui, zaś Harrison razem z Kanadyjczykiem Colinem McPhee fascynowali się tradycyjną indonezyjską muzyką graną na gongach. Jak wielu kompozytorów wychowanych na obrzeżach Pacyfiku, żaden nie traktował muzyki Europy ze szczególną rewerencją.

Cage mieszkał w Nowym Jorku już od dziesięciu lat, kiedy zdecydował się napisać 4'33". W tym czasie, odświeżywszy wcześniejsze przemyślenia o muzyce, zaczął budować od podstaw nową estetykę, czerpiąc inspirację z filozofii zen oraz mistycyzmu buddyjskiego i hinduskiego. Po zakończeniu II wojny światowej i pokonaniu Japonii przez Stany Zjednoczone oba kraje zacieśniły stosunki, dzięki czemu amerykańscy intelektualiści żywiej zainteresowali się myślą i filozofią japońską. Poszukującemu inspiracji Cage'owi prace R. H. Blytha o haiku, Anandy K. Coomaraswami o sztuce Indii oraz Aldousa Huxleya na temat zen i średniowiecznego mistycyzmu pomogły w scaleniu własnych poglądów estetycznych w system, który mógł powstać jedynie w Ameryce – brał ze wschodnich i zachodnich źródeł, ale nie poddawał się wyłącznie kategoriom europejskim czy azjatyckim. Mimo pozornie niepodzielnej prostoty 4'33" to stuprocentowo amerykański produkt, rezultat zderzenia Azji i Europy w Nowym Świecie.

Dziełem tym Cage oczyścił przedpole dla nowej amerykańskiej muzyki, jeszcze mniej uzależnionej od europejskich wpływów niż patriotyczne zrywy lat dwudziestych i trzydziestych. Po 4'33" młodszy kompozytorzy odziedziczyli swobodniejsze podejście do dźwięku, wypełniając własnymi metodami pustkę Cage'a (tym zajmiemy się w rozdziale szóstym). Czerpiąc dowolnie z jego myśli i wynalazków, w kolejnych dekadach rozwinięli konceptualizm i sztukę akustyczną, minimalizm oraz postminimalizm i totalizm. Sukces amerykańskiej muzyki eksperymentalnej końca XX wieku zawdzięczamy twórcom, którzy niezwykle poważnie potraktowali 4'33". Nie tylko kompozytorzy klasyczni uwierzyli w 4'33" – Yoko Ono i John Lennon też na swój sposób uczcili kompozycję Cage'a, podobnie zresztą jak wielu innych wykonawców ze świata popu i rocka. Wbrew tym, którzy uważają, że 4'33" to tylko „nowe szaty cesarza”, utwór ten stał się kulturową ikoną, nowym rozdaniem, przepustką do wyobraźni otwartej na wszystkie możliwości.

U źródła 4'33" leżą z jednej strony klasyczne europejskie normy (np. konwencja koncertu i struktur formalnych), a z drugiej filozofia orientalna, ale efekt końcowy to na wskroś amerykańska mikstura. Jest też charakterystycznym dla życia Cage'a paradoksem, że wpływy Europy wchłonął w czasach młodości, kiedy mieszkał w Kalifornii, a Azję odkrył w Nowym Jorku.

przełożyła Małgorzata Paprota

Jest to pierwszy rozdział książki Kyle'a Ganna *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, Yale University Press 2010. Publikacja za zgodą wydawcy.

TADEUSZ CHABROWSKI

* * *

Jeśli śmierć ma nadejść i odebrać mi to,
co już raz przeżyłem, co było moje,
to wolę, żeby moja pamięć błędziła ze mną,
gubiła fragmenty z życia, znajdowała je
pomyłone z krzesłami, ukryte w rozszerzonej
żrenicy kota, przykryte kapeluszem-budką,
przylepione na ścianie, spadające z obłoku,

– bym nie odszedł na zawsze,
przysypany rudym mrokiem nicości,
jak cały nasz świat.

Odistoczenie

nawet nie wiem, czy to była sala operacyjna
czy klasztorna kaplica, czekałem na cud
uzdrowienia, zrośnięcie się chrząstek kręgosłupa,
jedzonych przez raka, z chrząstakami nadziei i wiary,
na pogodzenie szaleństwa i rozsądku,
na ciepły deszcz łaski, na nieostudzoną jeszcze
gwiazdę z nieba;
ale cudu nie było,
obudziłem się na cmentarzu Św. Rocha,
z hortensją świeżo zakopaną w nogach,
z plikiem gazet pod głową, w zatęchłych
suterynach nierzeczywistości – odistoczony,
obok pokaleczonych palców ręki bożej,
w kłólestwie pędraków i dżdżownic.

Portret z siedmioma palcami

Mężczyzna w nienagannym stroju (biały kołnierzyk,
muszka, kwiat w butonierce) trzyma w dłoni
z siedmioma palcami żarówkę (dwa dodatkowe palce
dostarczają prąd z aorty) salon zalany jest światłem,
można rozpoznać piegi na skórze;

gdyby ktoś nacisnął klawisz w fortepianie odezwałby się
melancholijny Szopen albo radosny Mozart,
purpurowy ze szczęścia przed widownią.

Mężczyzna z dłonią z siedmioma palcami
jest szczęśliwszy w życiu, rozdaje światu wszystko
co ma, choć wie, że sam siebie uboży;
potrafi z miseczki na lody zrobić lódkę,
z łyżeczki do herbaty wyprofilować maszt,
który złapie w żagle wiatr
i wywiezie go z narzeczoną na środek jeziora.

Ona się tuli do niego z nadmiaru radości w sercu,
szepcze o wierności aż do śmierci,
nawet gdyby słońce zaszło za chmury;
on wzruszony, dłoń z siedmioma palcami kładzie na piersi:
„Bądź wola Twoja Wszechmocny Panie, chwałą Cię
gwiazdy i przestworza, niech Cię chwali nasza miłość”.

Woody Allen twierdzi

że żyjemy w złych czasach,
często psychiatrzy w szpitalu płaczą druty,
do których nas podłączają,
najzdrowsi atleci ulegają atakom hysterii;
ksiądz katecheta,
który nie potrafi odróżnić parafialnej sekretarki
od dwóch jaj ugotowanych na miękko,
jest pozwany przed sąd biskupi za cudzołóstwo;
astronuta, który został zaproszony na konferencję
agencji turystycznych do San Francisco,
jest oskarżony przez hotelową sprzątaczkę
o molestowanie jej przemęczonej ostrygi;

bywają jeszcze większe skandale:
kiedy hakerom uda się podsłuch rozmowy papieża
z prezydentem Stanów Zjednoczonych
na temat dziesięciny, jaką trzeba płacić za dusze
potępionych, którym nie udzielono stałego pobytu
w niebie, każdemu obywatelowi
otwiera się wtedy nóż rozgoryczenia w kieszeni.

Pory roku

Klękam na zaoranym polu, kciukiem
dotykam nieba – gdzieś pomiędzy jednym obłokiem
a drugim jest Nieskończony – na pewno jest
– i proszę mi nie przerywać;

jest jak nawałnica w wąwozie, wymiata stęszchliznę
jesieni,
jest kiedy porom roku zmienia bieg godzin;
w sierpniu widać Jego kolorowy piuropusz na słońcu,
w marcu rąbek płaszczka w pobliżu Wenus,
w grudniu siada na ogromnym krześle
pośrodku niedołączonych księżyców.

Jako rekonwalescent ledwie poruszam palcami lewej stopy,
ale wzrok mam dobry i razem z jaskółkami krzyczę
głośno o tym, co widziałem.

Gromnica w doniczce

Żółta, ulepiona z wosku,
z muzyką pszczół i szerszeni w środku,
w doniczce po białej hortensji
– teraz, na ostatnią godzinę, jest świadkiem
umierania;

może prosić śmierć, by jak najszybciej
odkleiła duszę od ciała,
nakryła prześcieradłem śniegu,
zepchnęła ze skalistej krawędzi do piekła,
owinęła wiatrem, wysłała promieniem
do najbliższej uciekającej gwiazdy;

na pierwszym skrzyżowaniu Drogi Mlecznej
gdy zniknie, gromnica sama zgaśnie.

Tadeusz Chabrowski

Na Hawajach miała miejsce międzynarodowa konferencja filozoficzna poświęcona Rzeczywistości. Przez trzy dni Daisetz Teitaro Suzuki nie powiedział ani słowa. W końcu przewodniczący zwrócił się do niego z pytaniem: „Doktorze Suzuki, czy według pana stół, przy którym siedzimy, istnieje realnie?”. Suzuki uniósł głowę i odparł, że tak. Przewodniczący zapytał wtedy, w jakim sensie według niego stół istnieje realnie. „W każdym sensie”, odparł Suzuki.

John Cage

JUDYTA BEDNARCZYK

Pochówek Hester Sparks

*Pędy twe – granatów gaj,
z owocem wybornym kwiaty henny i nardu:
nard i szafran, wonna trzcina i cynamon,
i wszelkie drzewa żywiczne,
mirra i aloes, i wszystkie najprzedniejsze balsamy.*

Pieśń nad pieśniami

*Ciosaj, trumno moja, się ciosaj,
położy się w tobie panna,
panna o złotych włosach.*

K. I. Gałczyński: *Koniec świata*

1.

O godzinie dziesiątej przechodzi przez harmonijkowe drzwi, potem siada, filiżankę z kawą podnosi do ust. Wysoko. Wiklina pod nią trzeszczy, jakby płakała. Przygląda się jej bardzo uważnie. Na imię jest jej Abby. Abby Allison Preminger, z pochodzenia Kanadyjka, od poniedziałku do czwartku sekretarka w klinice psychiatrycznej Reinhardts & Co. Może mieć jakieś osiemnaście lat, lecz buty i sukienka ją postarzają; w pasie oskrobana klamra, znoszone rękawiczki haftowane w serca. Halka za szeroka, jakby wybierała się na prywatkę. Jest w niej coś bardzo pięknego. Gesty, a może dobór barw. Róż od Elizabeth Arden położony na usta i skronie.

Samuel zna się trochę na modzie. Prenumeruje „Harper’s Bazaar” i „Mademoiselle”, druczki pocztowe wypełnia czytelnie, duża kropka nad „i”, ogonek „igreką” zawinięty po nonszalancku. To babskie zajęcie, jak robienie konfitur na zimę, lecz Sam nie ma z tym problemu. Będąc szanowanym obywatelem Chatham, nie miewa problemów just in case, poza jednym, o którym nikt nie ma pojęcia. Abby Allison Preminger.

„Pomyśl, jak by to było – zwykł sobie powtarzać. – Ty i ona nad brzegiem oceanu, jak Ned i Mery z *Guiding Light*. Pokazywałbyś jej różne rzeczy, mówił o swoich marzeniach, a ona, szczerza i wyrozumiała, składałaby ci w darze pocałunki – słone, syrenie klejnoty”.

Być romantycznym to w Chatham prosta sprawa. Jak powiedziałyby prostytutki: banalna, cherrrrri! Jednak Abby Preminger, bogini z Massachusetts, święta, czy nie mogłaby być jego córką? Czy nie chciałby się nią zaopiekować, sprezentować jej kolie i szynszyle, jak dziewczynce sprezentowuje się lalki? Czy to moralne? Dobre? Co powiedziałby rabin, co wścibscy sąsiedzi? Sam chciałby zrobić dla niej jak najwięcej, zdziwiony, że to już rok pięćdziesiąty siódmy, że współnicy knują, a Kathleen nosi w łonie jego czwarte dziecko.

– Czasem bywa to bardzo trudne – wyszeptał, nachylając się nad trumną.
– Spełnić pokładane w tobie nadzieje.

Hester Sparks leżała tego dnia spokojnie. Wypomadowana. Pachnąca. Jej wargi rozciągały się w życzliwym uśmiechu (do kogo się uśmiechasz, He-

ster? Do sufitu? Nieba?), Parker Jotter w dłoniach, lakierki błyszczące i ten posmak. Dziwność w ustach, ilekroć zbliżał się do katafalku. Jak przekwitłe lilie. Albo róże.

– Pamiętasz, o co mnie prosiłaś? O półdolarówki na drogę. Po jednej na oko. I o Johnny'ego Raya, by coś ci zaśpiewał, może *All of me*, a może *The little white cloud that cried*. Chciałem to zrobić, mamie, ale nie dałem rady.

Samuel nie kłamał. Organizacją pogrzebu zajęła się Eloise, jego siostra. Ta sama Eloise, która wyszła za bankiera Izaaka, mieszkała na Fifteenth Avenue i rok w rok jeździła do kurortu. Na kąpiele słoneczne. Wszystko miało chodzić jak w zegarku, tik-tak-tik-tak!, kelnerki – żadnych ciemnoskórych – starannie zawiązać fartuchy, blondynki szare, brunetki niebieskie. Rudych kelnerek Eloise nie brała pod uwagę.

– Ktoś chyba przesadził z perfumami – powiedziała Kathleen. – Że też nawet na pogrzebie nie można uwolnić się od chamstwa. Brakuje kogoś, Sam?

Czy brakuje? Powinien chyba wiedzieć. Ale nie wie.

– Nie, kochanie. Sądzę nawet, że nie spodziewaliśmy się tylu gości. Poezja mamy uczyniła z niej miejscową sławę.

Im rzadziej spoglądał na Abby Preminger, tym bardziej jej pragnął. Jej widoku. Stóp stawianych koślawo, a jednak bajecznie, jak u baleriny. W ciągu lata odwiedziła ich dziesiątki razy. Mówiła „dzień dobry” i „dobranoc”, na co Samuel nie odpowiadał, zajęty śledzeniem jej cienia. Szła...

„Na poddasze, gdzie Hester miała pokój. Z widokiem na morze.”

Na poddaszu kończyła się wędrówka Abby, Cecylii czy Becky po wiedzę i strach. A gdy stopień po stopniu wspinały się, widać było ich plecy; kształt odbity pod bluzką, falujące włosy. Szampon Abby, jego rumiankowa woń chwyтана przez Sama łączywie, pieczętowana w sercu. Wiersze spisane na gazetach razem z prognozą pogody. Patrzył, patrzył, nie mogąc się nasycić, na zapas, na czarną godzinę, gdy zniknie, a Abby Preminger nie mogła podejrzewać, że on... Och, to tak, jakby lubił ją syn sąsiadów albo mleczarz!

Lecz dziś nie przywitała się z nim. Nie przywitała się z nikim, usiadła po prostu, o tam, gniotąc sobie spódniczkę. I sny. Twarz zwrócona ku zmarłej była biała. Abby Preminger przypominała przez to woskową figurę i gdyby nie Samantha, przyjaciółka, nie nachyliłaby się nawet po sandwicha.

– Dla mnie tylko z jajkiem. Dziękuję.

Znajdowali się daleko, i od morza, i od nieba. Dzieci sąsiadów robiły z serwetek łabędzie i myszy. Przewidywał, że za chwilę straci dech, jeżeli o niej nie zapomni. A ona siedziała tam, trzy metry za nim, metr przed nim stała trumna i Hester Sparks zastanawiała się, czy nagrobek z pszczołą to jednak dobry pomysł, bo pszczoła jest symbolem zmartwychwstania. Poetka Hester nie życzy sobie zmartwychwstawać. Za bardzo zmęczyła się życiem, to i po co?

– Naprawdę nie mogę tego zrozumieć, Kate – Eloise przejechała sobie palcem po brwi. – Rodzina, rodzina i jeszcze raz rodzina. Kto to widział, by obcy pojawiali się na pogrzebie?

– Nie musisz mnie pouczać. Sam nalegał, by rozkleić klepsydry na uniwersytecie. Uważał, że tak będzie sprawiedliwie, bo stara Sparks więcej czasu spędzała ostatnio z młodzieżą.

– To przez te obwoźne biblioteki.

– O tak. Z pewnością.

– I kółka zainteresowań. Młodzież jest teraz zbyt wyedukowana. Tłuma-
czyłam mamie, że książka to tylko rekwizyt. Dla amerykańskiej dziewczyny
znaczy tyle samo, co nowe pantofle, ale mama nigdy mnie nie słuchała.
Żyjemy w idiotycznych czasach, tak mówiła. Lepiej było za modernizmu,
za opium, za burbona, zło dawało odpowiedzi, Adam nie wstydził się być
Adamem, a Ewa Ewą. Potem rozmowa schodziła na wojnę, a ja prosiłam
Izaaka, by zabrał mnie do domu. Nie lubię pesymistów. Zresztą tak samo,
jak współczesnych proroków.

– Zło... Nie bardzo rozumiem, Loise.

– Ja również. Co do mnie, nigdy nie poszłam do college'u. Czuję się z tym
świetnie, lecz w dzisiejszych czasach, cóż... trudno opędzić się od krytyki.
Dam ci dobrą radę – unikaj wykształconych dziewcząt. Zaoszczędzisz sobie
i wrzodów, i zmarszczek.

Kathleen zajrzała sobie w dekolt, upewniając się, że jest nieskazitelny.
Żadnych przebarwień. Żadnych obwisłości.

– To nie moja wina. Abby Preminger...

Słyszac jej imię, Samuel podskoczył.

– ...mieszka niedaleko. Nie mogłam zabronić jej wizyt, zwłaszcza że po-
magała mamie pisać esej. Ta nasza artystka, wszystkie dziwactwa. Czasem
wydaje mi się, że żyłaby dłużej, gdyby lubiła sport. Trochę badmintona
jeszcze nikomu nie zaszkodziło. Rozprawy o Elliocie czy Joysie to gwałt na
naturze ludzkiej i głupota. Przyniesiesz nam ponczu, Sammy?

Posłuszny Sammy zrobił kurs do stołu i do trumny, łapiąc po drodze dwie
szklaneczki. Zero spojrzeń na dziewczynę, zero zadyszki. Bardzo dobry
wynik. Wokół Abby Preminger utworzył się tymczasem wianuszek. To stu-
denci. Kapłanki amerykańskiej poezji, od roku odwiedzające jego matkę.
Zachwalały pomysł Abby, by wpiąć sobie w kołnierzyk małą perłę, w piątek,
na inaugurację roku. Gest dla zmarłej, święgotały, gest dla zmarłej. Podob-
no chciała zmienić imię na Pearla, lecz urodziła się w żydowskiej rodzinie,
rodzinie, rodzinie. Cud, że nie została Sarą albo Rebeką. Hester brzmiało
jeszcze całkiem znośnie.

„To było dawno temu – pomyślał Samuel – gdy Kathleen miała w sobie
podobną świeżość. Ale niektóre rzeczy wydają się magiczne tylko, gdy jest
się młodym. Czas odbiera nam siły i wyobraźnię. Gdzie podziała się twoja
wyobraźnia, Kathleen? Schowałaś ją do puderniczki? Czy do pudła na ka-
pelusze? Hester Sparks mówiła, że kobieta dla niego powinna mieć giętki
umysł. Lecz cóż. Żyli w Ameryce. Krainie mitów...”

– ...i nieograniczonych możliwości – dopowiedziała za niego Eloise. – Oto
przyczyna naszych zmartwień. Dziewczęta zajęłyby się pieczeniem ciast.
Lepiej by na tym wyszły, bo – bądźmy poważni – w małżeństwie liczy się
jakiś podział.

– Prawda. Czy to nie szczęście, Sam, poślubić kogoś takiego jak ja? – spy-
tała Kathleen, szczypiąc Sparksa w łokieć.

Zęby jego żony miażdżące ciastko. Krrrruch!

„Czy to nie szczęście, Katleen, być zazdrosnym o rzeczy cudowne? O mło-
dość i o czystość?”

Abby Preminger zerknęła w jego stronę. Szafirowo i energetycznie.

„Wiesz, jak to jest, patrzeć na Atlantykę i czuć prąd, jakby piorun przeszywał
twoje ciało? Tak chyba powinno być, gdy stoi się obok...”

Kobiety, którą się kocha.

Oczy Abby – szafirowe fajerwerki.

*Za każdą chwilę uniesień
Udręką musimy płacić
W dotkliwej chwiejnej proporcji
Do ekstazy¹.*

A tace z kanapkami były puste. Zgrabne zawiniątka sałaty, w nich tuńczyk, pomidor i krab, zniknęły. Samotna oliwka kołysała się na paterze do rytmu marsza – bum tarara, bum tarara bum! Kelnerki przynosiły w darze Szynkę, Biszkopyty i Kawę, poruszały się zwinnie i bez szmeru, jak narciarze między sztachetami.

– Prawda, Sam? Sam!

– Tak, serdecznie – odparł usłużnie.

W głębi duszy wiedział jednak, że jest już Za Późno. Fajerwerk tamtych oczu rozerwał mu serce na ćwiartki. I długopis. Ten w dłoniach jego matki. Pisał dla niego sekretnie.

*Pewno byś rada kwiat kupić?
Nie mogłabym sprzedać, nie,
ledwo pożyczyć do chwili,
aż żonkil zbudzi się,
aż odwiąże żółty czepeczek
u naszej wioski wrót,
aż pszczoły z koniczyny
pociągną wino i miód...*

Z prawą ręką zanurzoną w kieszeni, lewą igrającą ze szkłem, Samuel recytował. Ulubione liryki swojej matki. I Abby. Wers po wersie. Po wersie wers. Spróbował z ciotką Grace, pochwalić się, ile Hester wbiła mu do głowy. Co wybiera? *Nadzieję?* Czy *Lady Red*? Ciotka Grace wymówiła się problemem ze słuchem. Spróbował z Eloise, lecz ta spojrzała na niego jak na idiotę. Opanuj się, w tej chwili. To jest pogrzeb! Tak, pogrzeb. Czas umarłych. W czasie umarłych nie wolno było milczeć, bo w milczeniu wyostrzały się zmysły. Czuł oddech Abby Preminger, jak dosięga go z daleka. Słodki. Młody. Samuel był dla niego niczym zwierzyzna, a remedium – słowa w ciężkiej ciszy, to wszystko, wszystko na nic. Wzrok dziewczyny, szafirowy piorun uderza w niego znieca – bę! Jesteś zabity!

– Pozwól Sammy, mam teraz okazję. Nie gniewasz się, prawda?

Samuel nie zrozumiał. Czyj to był głos? Czy szafir potrafi być dźwiękiem? Nie. Nie wolno mu się omylić. Przed nim stała Kathleen, puszczonej prędko oczkiem przypominała o umowie. W zeszłym tygodniu wygrała konkurs na najlepszą konfiturę i bardzo chciała się tym pochwalić.

– Ale pogrzeb, żałoba...

– Nie pozwoliła mu dokończyć.

– Głuptasek, ot co.

Potem cmoknęła go w policzek i uśmiechając się szeroko, zwróciła do gości – pań i panów – z prośbą. Czy nie chcieliby się pofatygować do bawialni. Znajdował się tam olbrzymi kredens pełen weków, w nich – dynie, kabaczki, pikle i różne pospolite owoce, którymi bawi się Kathleen Sparks. Bogini Ogniska Domowego. A może *Hewwaa*.

– To tylko przetwory, żadna tam sztuka. Ale przecież nie sztuka się liczy. Kto to widział, by oceniać kobiety w t a k i c h kategoriach. Jak dla mnie liczy

¹ Wszystkie wiersze autorstwa Emily Dickinson.

się smak. I barwa. Kolorów jest całkiem sporo w takiej, dajmy na to, sałatce rabarbarowo-korzennej – zachichotała figlarnie. – Proszę, proszę tutaj! Tort szwarcwaldzki podamy za chwilę!

Czuąc w ustach lilię (różę?), zastanawiał się. Jak mógł być tak obojętny. Wciąż wracały do niego słowa, odbijające się od świadomości, a jednak elastyczne, słowa kluczowe, słowa bumerangi o „naszej artystce” i „Preminger gąsce!”. W czym miałyby być gorsze? Od marynowanych „najlepszych w stanie” gruszek Kathleen? A może istniały na świecie substancje o określonym znaczeniu, rzeczy dozwolone amerykańskim dziewczętom, jak ocet i pektyna, i rzeczy zakazane – wiersze. Nigdy się nad tym nie zastanawiał. A przecież było to oczywiste. Kathleen nienawidziła swojej teściowej. I Abby. Za to, że osmieliły się być Inne.

– Jak to się mówi, *american dream*. Kuchta z talią osy. Czy trzeba ci czegoś więcej, Samuelu? D l a c z e g o trzeba ci czegoś więcej? I dlaczego trzeba ci jej?

Abby Allison Preminger uniosła się z tymczasem fotela. Tracąc ją z oczu, miał wrażenie, że ktoś zatapia mu w sercu ostrze i przekręca. W lewo i w prawo. Wysła za innymi, podziwiać wekowane śliwy; zabrała ze sobą rumianki i szafiry, a on, drżący po najmniejszy nerw, nie potrafił już stwierdzić, czy tak powinno być. W dniu pogrzebu jego matki.

*Umarła – tak właśnie umarła:
Gdy oddech jej ustał w końcu,
Wzięła węzełek z odzieżą
I ruszyła ku słońcu.*

Nie wolno mu wspominać Abby Allison. Nie teraz. Sam zawstydził się, czując posmak lilii. Licząc błyski w drogim zegarku umarłej. Skupił się na oddechu, by był równy, czysty. Wymyty z namiętności, jak usta, którymi całuje się dziecko na dobranoc.

Abby Allison Preminger. Abby Allison Preminger. Czy on ją...?

– Bardzo proszę! Oto mój kącik warzywny!

2.

Zdarzało się, że nastawał w Chatham czas. Czas, w którym przemawiali umarli. Opowiadali niestworzone historie o zmarnowanych żywotach, szansach do wykorzystania i snach; umarli-bajarze, umarli-ożywczy; ich głosy, lekkie jak puch, rozpryskiwały się na szybach. Gwiazda zagrobowa na szkle. Czulo się wtedy coś dziwnego, jakiś posmak, lilii albo róży, jak osiada na języku i spływa do głębi. Do bebeczków. Czas umarłych nastawał tylko w letnie dni. I taki był tamten dzień. Letni. Pełen żaru.

Samuel Sparks znajdował się w swoim salonie. Za sobą miał słońce, oczywiście o tej porze różowawe, przed sobą katafalk. Na katafalku ciało Hester, bardzo estetyczne wśród jedwabiu i koronek. W bawialni rozplywano się nad marynatą.

– Pamiętam tamte czasy, mamó – odezwał się do trupa – gdy to było coś więcej. Nie tylko klasa. W tobie. To była magia. Cud codzienny. Rada dawana na drogę, modlitwa. Wróżyłaś mi dobrą przyszłość, lecz musiałem pamiętać o kilku zasadach. Przede wszystkim ambicje. Mężczyzna powinien mierzyć wysoko.

– Ale nie za wysoko, Sam, bo spadając, można się nieźle poturbować.

Jeździć dobrym samochodem, schludnie się ubierać i prezenty, konieczne, dla dziewcząt, ładnych, brzydkich. Niech pamięta o drobiazgach, one są fundamentem, a skąd wie, czy bukiet róż nie ocali go od zapomnienia.

– Małe sprawy, oto, na czym masz się skupić. Słuchaj mnie, Sam! Szabas czy święto dziękczynienia, bądź obecny i patrz. Na ludzi, jak się zmieniają. Jak garbią się pod ciężarem grzechu. Jak promienieją dobrem. Bacz, byś niczego nie uрониł, bo nie wybaczę ci. Przekonasz się kiedyś. T a m.

Wspomniiał cień swej matki, rzucany na ścianę późną nocą. Stos wypracowań leżał przed nią i czekał, a ona kleciła wiersze, o kotach, o psach, o potopionych rybakach; pisała o wariacie z naprzeciwnka i nauczycielskich córkach, wesoła jak pierwsza jaskółka, siwa, lecz ciągle atrakcyjna. On, Samuel, chłopiec czytujący żurnale, został prawnikiem do spraw majątkowych. Pracował w stałych godzinach, rutyna od śniadania do kolacji, seks z żoną i partia brydża. Matko, matko, czy ty wiedziałaś, że przepieprzyłem sobie życie?

Usta staruszki były karminowosine. Pięknie umalowane, jak przystało na robotę zakładu pogrzebowego Grubbera. Sukienka odprasowana perfekcyjnie, równo ścięte kanty, mankiet śnieżny. Lecz oczy, nawet zamknięte, sprawiały wrażenie rozbawionych.

– Mamo? – wyszeptał Samuel. – Mamo, czy wiedziałaś?

Kwiaty w jej włosach, lilie, może róże, umierały po cichu. Przystosowywały się. Kameleony na drzewie z umarłej. Patrzy na swoją matkę i przez chwilę doznaje iluzji, że uśmiechnięte usta drgają:

– Bardzo mi przykro, panie Sparks.

Słowa wypowiedziane dobitnie, z akcentem na „r”, przeraziły Samuela. Szklaneczka z ponczem mało nie wyfrunęła mu z dłoni, lecz calm down. Czy ktoś nie robi mu dowcipu? Sam rozejrzał się po salonie, zbadał, czy nikt nie śledzi go zza okna. Pusto. Pomimo lata, poczuł lodowaty chłód.

– Ludzie miewają dziwne poczucie humoru. Lecz nie mieszkańcy Chatham. Tutaj żyją jedynie nudziarze – usłyszał znowu.

Usta Hester Sparks rozciągnęły się w karminowym uśmiechu, gdy struchlały powtarzał sobie tę modlitwę, wyszczególnioną w karcie przyczynę: choroba nadciśnieniowa z zajęciem nerek. Jego matka nie żyła. Nie mogła żyć. Nie słyszał, by biło w niej serce, nie widział, by unosiła się pierś. Ale głos. Tak wyraźny. Głos, którym czytała poezję. Czy to możliwe, żeby Hester Sparks?...

Odsunął się od ust, od twarzy, od kwiatów – lilii, róż nagle zblakłych, jak na starej akwareli. Robiąc krok w tył, powoli, nie odrywał od Hester wzroku. Bał się, by czegoś nie przeoczyć.

Jego matka nie żyła, nie żyła, nie żyła. Zaśpiewy żałobników dochodziły go, stłumione, z bawialni, zachwyty i propozycje cenowe, jeden skrzek. Ropuchy w gipiurze i lnie, drogich, markowych garniturach, rechotały, że Hester Sparks:

– Nie żyje, nie żyje, nie żyje.

A on zaczynał rozumieć, że jest inaczej. Jej usta rozciągały się, choć czoło było sine i dziwnie pogodne, jak na kogoś zmarłego przed czterema dniami. „Nie ma opcji, że nie” – powiedział tamten lekarz, południowiec z żelem we włosach.

Ropusza pieśń ucichła, lecz Hester... O nie. Ona sama ma jeszcze dużo do powiedzenia. Niech spróbują jej zabronić, cholerny mąż (ciekawe, czy przebywa z Bogiem?), sprzedajna córka czy synowa. Najdroższa moja Kathleen, zdradzić ci przepis na krem? Zdradzić ci przepis na udane samobójstwo?

– Nie wiesz, jak to jest z amerykańskimi dziewczętami – mruczy ze swej trumny.

Trumna jest dębowa, wieniec nad nią biały, z odręcznie wypisanym hasłem: *Śpij z aniołami*. Hester siada, zwieszając jedną rękę, przechyla głowę jak ciekawski pies. Mruga do Samuela, ubrana w swoją najlepszą wizytową sukienkę rozmiaru 44 (numeracja włoska), z butami od Diora wypolerowanymi jak lustra. Na przewieszonej ręce migoce zegarek, a ona uśmiecha się – trup, pogodny trup. Dziwi się, że Samuel się dziwi.

– Gdybym była pewna, że zostawisz to dla siebie, chętnie bym ci o niej opowiedziała. O mdlącym zapachu jej perfum i liliach, kwiatach czystych intencji. Opowiedziałabym ci o lecie w Chatham, ty nigdy, nigdy nie potrafiłeś go wykorzystać. I jeszcze ta Kathleen. Co ja ci mówiłam o prężnym umyśle? Czy Kathleen ma prężny umysł, nieposłuszny dzieciaku? Zawiodłam się na tobie.

– Panie Sparks?

Koralowe usta jego matki rozciągnięte w uśmiechu. Przewiesza drugie ramię. Zwisa z trumny jak z łodzi puszczonej na jezioro. Jest znudzona. Nigdy nie zmieniała zdania o pogrzebach. Są bez sensu. Co miała powiedzieć, powiedziała. Znów zamyka oczy. Głowa opada. Huk – trzask drzwi albo kości ubranych w jedwab. Bum tarara!

Bum! Szklanka z ponczem upadła. Powiódł za nią wzrokiem, a gdy upewnił się, że z naczynia zostały szczątki, Hester już nie było. Leżała w trumnie stężała, czterodniowy przykład choroby nadciśnieniowej.

Samuel Sparks pojął, że to było złudzenie. Stał nad trumną swojej matki, nieruchomej, lecz pogodnej. Kwiaty we włosach były dorodne, a salon cichy. I tylko Kathleen zachwalała swoją marmoladę; czarna sukienka robiła jej za rekwizyt, podobnie jak toczek z woalką.

– A oto moje arbuzy!

Kobiece wargi układały się w monosylaby: „ooo” i „aaa”, mężczyźni oglądali się dyskretnie. Za kelnerkami. Stypa czy jarmark? – zastanawiał się, lecz to nie miało już znaczenia. Ważne, że znajdował się z nią sam na... sam?

Morze, witajęco spójrz, nie zwlekaj!

Zdarzało się, że nastawał w Chatham czas. Czas, w którym przemawiali żywi. Abby Allison Preminger jak najciszej wycofała się z bawialni. I patrzyła.

3.

Nie potrafiła nic odczytać. Ani z jego milczenia, ani z gestów. Denerwował się. I ona trochę się przy nim denerwowała. Chyba przez swoje domysły. Abby Allison Preminger nie była wcale głupią dziewczyną. Miała oczy, więc patrzyła. Miała uszy, więc słuchała.

Samuel Sparks często o nią wypytywał. Gdy jednak przychodziła na Vilanelle Street, nie potrafił zamienić z nią słowa. W sposobie, jakim mijał ją na schodach, powoli, jak we śnie, było coś smutnego. Pozbawionego nadziei. W głębokim spojrzeniu pytanie (jak mogłaby nie zauważyć?), czy ona, Abby, myśli o nim, zanim zaśnie? A może jej się zdawało, bo powietrze było wtedy odurzające. Lilie i róże w ogrodzie wydzielają duszną woń, kropla potu osadzała na opalanej skórze, instygująca pod błękitem kostiumu, skrząca, niczym klejnot. Abby Allison uchodziła za ładną dziewczynę. Ceniono w niej uniwersalizm – w czwartek sekretarską spódniczkę, w niedzielę szorty do squasha. Zajmujące połączenie, kobieta w ciele dziecka. A pan Sparks był bardzo samotny. Lecz nie nieatrakcyjny. Mógł podobać

się nastolatkom, dobrze utrzymany, jak samochód bogacza. Lekka siwizna dodawała mu majestatu. Kości policzkowe ostro zarysowane, podobnie jak podbródek.

– Dlaczego nie jest pan w bawialni? – spytała.

Znękana wyobraźnia sprawiła, że głos jej się załamał. Zgarniając za ucho czarny kosmyk, zarumieniła się.

– Proszę przyjąć moje kondolencje – dodała. – Wygląda pan na przygnę-
bionego.

– Nie... – wyjąkał. – To raczej nie jest przygnębienie. Ale dziękuję za troskę, panno...

Mówić, że zna jej nazwisko, że spamiętał je dźwięk po dźwięku (PREs-
cription, MINeral, GERanium) tak samo jak dwa imiona, to trochę zbyt
zuchwał. Pozwolił jej więc dokończyć.

– Preminger.

Gdyby założyła apaszkę, nie czułaby, że jej dekolt jest za odważny. A jednak
nie obawiała się Samuela. Człowiek, mający w sobie tyle ciepła, nie potrafiłby
zrobić jej krzywdy.

– Napiłabyś się lemoniady? – odezwał się niespodziewanie.

– Chę-chętnie.

– Śmieszne. Eliose nie zamówiła chyba lemoniady. Musielibyśmy wyjść
do miasta.

– Musielibyśmy.

– To nie.

– To nie.

Dwoje żywych i jedna umarła, w salonie oblanym słońcem i zaróżowionym
od waz, prezentowali się egzotycznie. Przypominali alegorie Gentileschi,
o których Eloise powiedziałyby niedużo, ot, „nieznośny purytywizm”, „uboga
religia”. W znoszonych rękawiczkach, siwiznie i liliach drzemał czar. Możliwy
do odtworzenia w czasie umarłym. Lecz sami nie zrozumieją go do końca –
zakłęcia ani czasu. Będą błędzić wokół słów i kształtów, badając po omacku
fakturę uśmiechu, aż ktoreś z nich powie:

– Zapamiętam ją z najlepszej strony.

Abby Preminger uznała za stosowne, by porozmawiać o zmarłej. Były
sobie bliskie przez pewien czas. Czytywały sonety Marota, spacerowały nad
morzem. Hester Sparks wiele o niej wiedziała. Była też jak babcia, której Abby
nie zdążyła poznać. Zdążyła z ojcem, ale Norman Preminger... Cóż. Opuścił
ją wiosną pięćdziesiątego pierwszego. A właściwie nie ją, lecz jej matkę.

– A pan? Uważa ją pan za wspaniałą kobietę?

– Oczywiście.

– Więc dlaczego nie da jej pan odejść?

„Wyznaj mi, proszę, jak to robisz? Jak dokopujesz się do złota. Jak widzisz
we mnie rzeczy niezbadane, o, cudna moja Abby, nimfo. Ilu minut potrzeba,
by śmierć szafiru stała się jego miłością.”

– Nie rozumiem, panno Preminger.

Uśmiechnęła się przepraszająco.

– Proszę jej pozwolić. To wszystko, czego by chciała. Każde z nas ma
przecież jakieś marzenia. Nie marzy pan czasem? Ja chciałabym polecieć
balonem. I zjeść homara w Rockefeller Center.

– A oto moje dyplomy z Konkursu Warzywnego. Merveilleux!

Czując, że zostali przyłapani, Abby i Sam spuścili głowy. Ona badała
swoje paznokcie – czerwone i w kształcie migdała – on dumiał nad szklan-

ką i ponczem rozlanym w dziesięć różnych stron. Po chwili poderwali się, dziwnie i naraz. Spojrzał na nią, z namaszczaniem, lecz i z pożądaniem. Jak patrzy się na Herodiadę w tańcu. Zauważył, że dziewczyna się go nie boi. Nie podejrzewał jej też o obojętność – musiałaby stać od niego dalej, mniej się garbić, więcej mówić o Hester Sparks. Hester Sparks była dla nich usprawiedliwieniem. Podejrzewał jednak, że matka nie ma mu tego za złe.

Hester. Chciałby otrzymać od niej zapewnienie, drobnostkę, jak list albo pszczołę. Posłańca z tamtego wymiaru. Że uważając, by nie odejść w zapomnienie, słusznie dopuszcza się złamania zakazów. W rozumieniu rabina i sąsiadów, mdłego, amerykańskiego społeczeństwa był chyba...

– Bydlakiem?

Abby ma go na celowniku.

– Dlaczego miałby pan być bydlakiem? Osobiście bardzo pana... cenię. Tylko pani Sparks. Ona...

– Mówiła o mnie?

– Tak. Że tchórzy pan.

– Tchórzyć można na wiele sposobów.

– Pan stchórzył zupełnie.

Pomyślał o omamie, którego niedawno doświadczył. Być może ujrzenie jej ducha miało w sobie sens, sens niepojmowalny przez kogoś takiego jak Samuel. Bo jedyne, czego pragnął, to skinienie dłoni – błogosławieństwo na drogę. Dobrze robisz, synku. Nie straciłeś jeszcze wszystkich szans. Wykorzystaj tę jedną i bądź szczęśliwy.

– Abby – zaczął miękko.

Dzieliły ich od siebie centymetry. Wystarczyło odwrócić ją ku sobie i scho- wać w ramionach, by należała już tylko do niego. Wcześniej nie zdobyłby się na podobną śmiałość, ale sposób, w jaki oddychała, i łamanie rąk były dla niego sygnałem. To, co czuł, nie było jednostronne. Wybrali sobie nieodpowiednią scenerię, a właściwie nie, to los wybrał ją za nich albo Hester, stara żartownisia. Wciąż wyglądała na zadowoloną, wpatrując się zamkniętymi oczami w sufit, na którym nie było nic. Nawet grzyba.

– Abby, przed czym niby tchórzyć?

W czasie umarłym zdarzają się dziwne rzeczy. Rzeczy, o których się nie myśli, troszcząc się o zachowanie rutyny – w aptece, w biurze, samochodzie. Czas umarły wymaga od nich zapomnienia, że on jest żonaty, a ona ma na głowie studia, matkę, która jej nie kocha, ojca, który jej nie chce. Odsuwają na bok wszystkie sprawy, jak Adam i Ewa sprowadzeni do narodzin świata, gdy nie było jeszcze Treści Nabytych, dolarów, marek i funtów szterlingów. Naraz wydaje się to absurdalne, jej wizyty na poddaszu i jego szpiegostwo, zegar się cofa, znów znajdują się na schodach. Schody są niewidzialne. Hester uśmiecha się z jedwabiu.

Abby Alisson P. powinna położyć się wcześniej. Praca w klinice zaczynała się o ósmej, a ona miała jeszcze stos notatek z chemii do przekopania, nie mówiąc o manicure i prasowaniu. Z natury była schludną dziewczyną, lecz doktor Stevart lubił czepiać się szczegółów. Ostatnim razem zwrócił jej uwagę na oczko w pończosze, a przecież zrobiła je sobie niechcący. Gdy zderzyła się z biurową śmietniczką. Myśli o jutrzejszych obowiązkach, o wkrótce zaczynającej się szkole, o matce, dumnie rozprawiającej na jej temat wśród koleżanek, odeszły ją jednak tamtego przedpołudnia, gdy odsuwając się pod

okno zauważyła jeszcze jeden brak w swej garderobie. Sweter. Nie zabrała go i teraz trudno było jej powstrzymać dreszcze.

Kilka ptaków przeszło lazur. Przez chmurę jak przez skruszoną muszlę przyswiecało słońce. Kryształ wazy rozszczepiał światło na posadzce. Prowizoryczne aureole, pomyślała.

– Nie wiem, czego pan ode mnie chce, panie Sparks.

Jej włosy skrzyły się w blasku, stopy stąpające po różowej mgłę. Wyglądała teraz bardzo pięknie. Wróżka. A raczej czarownica. I jeszcze ktoś. Kim dokładnie była Abby Allison?

– Czego pan chce, panie Sparks?

Obróciła się z lekka, tak że mógł zobaczyć jej profil. Drżącą wargę i na wpół opuszczone powieki, jakby miała się rozplakać albo już płakała.

Podszedł do niej powoli. Prawie bezszelestnie. Stanąwszy blisko, ale nie za blisko, położył dłonie na jej ramionach.

– Drżysz, Abby.

Abby Preminger drżała, bo zapomniała swetra. Innego wytłumaczenia nie potrafiła zaakceptować.

– Dam ci coś – zaproponował.

Sięgnął po zawieszoną na krześle narzutę, lecz Abby nie pozwoliła się opatulić. Zmieniła się też jej postawa. Wyprostowana była wyższa o kilka centymetrów, jej biust urosł o dwa rozmiary.

– Zadaje pan nieodpowiednie pytania, panie Sparks – powiedziała zadziornie.

– Ja...

– Niech pan nie udaje.

Wbiła w niego wzrok – dwa szafirowe sztylety. Nigdy jeszcze nie pragnął jej tak rozpaczliwie, wiedząc, że jeden krok dzieli go i od tryumfu, i od klęski. Przysuwała twarz do jego twarzy, nie przestając pytać, pytała, pytała, aż obrazy i dźwięki zawirowały mu w czaszce (diabelski młyn czy karuzela?) dlaczego, dlaczego, dlaczego. A on nie wiedział „dlaczego”, po prostu chciał na nią patrzeć, patrzeć aż do zmroku, i potem też na nią patrzeć, jak śmieje się, jak płacze, jak stoi w milczeniu, smutna w oknie swego starego pokoju.

– Ja chciałem...

I tylko jak jej to powiedzieć? Oczy Abby Preminger jak ptaki spadające z nieba, ich soczysty kolor. Oczy Abby Preminger, tego dnia było w nich coś potężniejszego. Huragan. A ten huragan był jak rozpacz i widział w huraganie jej przeszłość, że odciska się w niej, że wypala bolesne piętna.

– Czy pan wie – szepnęła, przysuwając się do niego.

Czuł na sobie jej oddech, tym razem oddech prawdziwy. Liliowy. A może różany. Włosy pachnące rumiankiem.

– Czy pan wie, jak to jest umrzeć, a potem zmartwychwstać?

Chciała powiedzieć mu dużo więcej. Wypowiadać się. Ze swego ojca, z matki, z siebie samej, z garstki pigułek połkniętej na szczęście, z pielęgniarzy, psychiatrów... och, przecież nie dasz rady. Sama pracujesz w szpitalu. Ha! Odeszła cię odwaga, Abby. Odeszła cię.

Strapiona zawiesiła głos na słowach „nie wie pan o mnie...” Ścisnęła rąbek spodniczki, kręcąc głową: nie, nie, nie.

Wtedy zrozumiał. Zapatrzenie to nie było wszystko, o czym marzył. Tak. On, Samuel, również miał marzenia. Mogła poczekać na odpowiedź. Dowiedziałyby się, jak jest im na imię.

„Moje własne marzenie. Abby Allison Preminger.”

Piersi dziewczyny okryte białą bawełną przycisnęły się do jego piersi i chyba nie. Nie pragnął jej, jak pragnie się kobiety. Pragnął jej, jak pragnie się anioła. Oto, kim ona jest naprawdę.

– Pocałuj mnie, Samuelu – poprosiła.

O godzinie jedenastej przechodzi przez harmonijkowe drzwi. Potem siada. Filizankę z ponczem podnosi do ust. Wysoko. Wiklina pod nią trzeszczy, jakby płakała. Kathleen Sparks, elegancka gospodyni domowa, amatorka przetworów i plotek, nie potrafi płakać. Ogranicza się do stłumionego krzyku, gdy widzi swego męża, górującego nad trumną w najmniej odpowiedni sposób. Samuel trzyma w ramionach tę smarkulę. Z jej ust spija wino i miód, a Kathleen nie wierzy. Bo uwierzyć się nie da. Że to wszystko nie jest jedynie złudzeniem. Lecz Kathleen nie wierzy chyba w nic. Ani w Boga, który właśnie ją opuścił, ani w wyższość opium.

„Wyższość umarłych i kwiatów nad dzisiejszymi, skomplikowanymi czasami.”

Warszawa, marzec, maj 2011 r.

Judyta Bednarczyk

Gdy z Alexandrem Smithem szukałem smardzów w lesie w pobliżu Ann Arbor, wspomniałem, że kiedyś na północy stanu Vermont znalazłem dużo Lactarius deliciosus. „Miały lepkie trzony?” zapytał. „Tak”, odparłem. „Więc to nie były deliciosus, tylko thynos”, stwierdził. Potem dodał, że czasem człowiek przez całe życie myśli, że coś jest takie, podczas gdy naprawdę jest inne, i że najczęściej mylimy się co do rzeczy, które znamy najlepiej.

John Cage

PATRYCJA PROCHOT-SOJKA

Tęsknoty Chagalla

One w swoich epokach
muzy
wędrownych malarzy
Belle
o kruczo czarnych włosach
jeszcze bez skrzydeł
ponad dachami
swoich domów
w kolorowych chustach
takie szczęśliwe
z mlecznymi piersiami
takie młode
z wiarą w jutro
niecierpliwe

gdyby tak mogły
nigdy nie powrócić
zatrzymać się
pomiędzy jednym a drugim
pianiem koguta
na białoruskim niebie
łuna zniczy
za kilka chwil
przyćmi gwiazdy

Matka

pępowina mojego dziecka okręciła się wokół serca.
mówią że narząd ten zawodzi najczęściej. pęknie po latach.
teraz będę odżywiała go karotenem i białkiem. jest jak rak
który pochłania wszystko.
coraz bardziej złośliwy. coraz bardziej samolubny.

pępowina mojego dziecka była za krótka. więc wyciągnęli
ze mnie wnętrzności.
srebrną łyżeczką wyskrobali też serce. mówili naucz się oddychać.
i nie mów że boli lewa strona twojego organizmu. jedz dużo cukru.
potrzebujesz słodczy.

pępowina mojego dziecka pękła. a ja nie potrafiłam go urodzić.
teraz mój brzuch jest wielki jak balon. wypełnia go powietrze.
podobno to mój oddech. który ujdzie z czasem.

Kreacje zdarzeń

Julia po latach
obdarta z tajemnicy dramatu
gotuje dla Romea rosół
podtrzymuje miłość
dodając do niego
szczyptę lubczyku

*w didaskaliach napisać trzeba
że przeżyli
wgnani z Werony
żyją teraz na osiedlu
domków jednorodzinnych*

Romeo po skończonej pracy
nocnego stróża
ciężko opada na łóżko
koszulka z napisem
nie wszytek umrę
opina ciasno
miękki brzuch
a szlachetne czoło
dostojnego męża
wypełniają myśli
czy nie dać nogi
i dlaczego nie ma obok
podlotka o twarzy anioła

Julia tęskniąc
ogląda seriale
brazylijska miłość
pomaga jej przetrwać
i myśleć
że nie wyszła z roli

kochankowie z Werony
analizując swoje losy
zastanawiają się
gdzie popełnili błąd
sprawdzają zgodność z Szekspirem
i pomiędzy oregano i pietruszką
na wszelki wypadek
trzymają flakonik
z Mantui

Powroty

w pijanych portach dziwki czekają na odyseuszy.
w ciemnych ulicach penelopy przeczą archetypom wierności.
rozkładają szeroko nogi. tak witają mężczyzn. którzy przychodzą
w nocy.

*jest świt który zamyka oczy. i są psy i suki. i słońce
w porcie Amsterdam.*

tanie perfumy, pot, zapach cynamonu. przyprawy nocy
z których narodzi się kolejny telemach. jutro będzie odyseusem.
jutro penelopa zakocha się. po raz kolejny.

*jest świt który zamyka oczy. i są psy i suki. i słońce
w porcie Amsterdam.*

Salome

Będę dla ciebie czuła mówi Salome i delikatnie dotyka jego głowy.
Będziesz dla mnie Jahwe mówi Salome i delikatnie dotyka jego szyi.

*Bransolety wygrywiają melodię. Na przegubach dłoni zimny metal chłodzi
gorącą krew.*

*Pragnienia mężczyzn wypełniają ciało Salome. Kochaj się z nami
– krzyczą na ołtarzach naszych bogów kochaj się z nami.*

Tańczę tylko dla ciebie mówi Salome i czule całuje jego usta.
Widzisz pragnę cię mówi Salome i czule całuje jego oczy.

*Bose stopy nie dotykają prawie ziemi. Piersi białe jak mleko unoszą się
wraz z krótkim oddechem. Spojrzenia mężczyzn kradną Salome dla siebie.
Przyjmij nas – krzyczą w świątyniach naszych bogów przyjmij nas.*

Jesteś tylko mój mówi Salome i językiem powoli zaznacza linię na jego
szyi.

małe dziewczynki wchodzą do lasu

potem poszłam do lasu. *mama mówiła nie idź jest wielki i ciemny.*
a ja wiedziałam. strach ma wielkie oczy. i potrafi krzyczeć.
a przecież dziewczynki mają małe serca. i głos zamiera im w przełyku.
i zostaje tam na lata.

nie byłam sama. był mój cień. i lęki powieszzone na gałęziach.
myślałam. przecież jestem w bajce. o złym królu.
wtedy próbowałam się bronić. chociaż zakończenie było we mnie.
i byłam dobrą pointą.

wciąż dławię się w krzyku. i bolą mnie słowa. i nie potrafię być poza nimi.
nie mogłam wyjść z lasu. więc zostałam tam na zawsze.

Patrycja Prochot-Sojka

BOGDAN NOWICKI

Poezja i natura – inkluzja

czyli „Moja przedmowa do ciszy”

Tomasa Tranströmera

Ciemność jest ciałem i wewnętrznym bólem słowa. Słowo nie potrafi się inaczej ucieleśnić, jak tylko w zaprzeczeniu. Pozostaje płaskie, nawet wtedy, gdy leży rzeczą na karcie wyobraźni. Zaledwie muska obecność. Kiedy jednak jest chropowate, kanciaste, nieudolne, swoją szorstką materią ociera brzegi trwania. Rysuje czarne szczeliny. Tnie widok ogrodu, rozpostarty w lustrze płataniną gałęzi, liści oraz mokrego światła. Przegryza cień fruwejacy na granicy tego, co jest odbijane, i tego, co odbija.

*Oparty jak drabina dosięgam
twarzą pierwszego piętra wiśni.
Jestem we wnętrzu dzwonu barw bijącego słońcem.
Ciemnoczerwone owoce zjadam prędeż od czterech srok.*

*Wtedy z daleka zostają trafiony chłodem.
Ciemniej chwila
i tkwi jak ślad siekiery w pniu.*

(*Wzrok zimy*, s. 77)¹

Wyobraźnia poety to dryfujące echo; przywłaszcza sobie ukryte kręgi trwania pod skórą kory, zarośniętych ścieżek, skrzypiącego ogrodu... Zdmuchnięta w słowa z omszałych korzeni roślin cierpliwie osadza się w okolicy myśli, jakby jeszcze niespełnionej ciałem, lecz tylko wspomnieniami.

*Muszę wyjść w zieleń przepelnioną
Wspomnieniami; śledzą mnie spojrzeniem.*
(*Wspomnienia mnie widzą*, s. 76)

Jest tak, że szorstką, cierpką materię uobecnia dopiero duch; tchnienie miejsca, na którego wyjątkowość składają się szczególne okoliczności oraz czujność tkana przez samą naturę. Próba wypełnienia obszaru świadomości dźwiękami, ruchem, kształtem, zapachem jest dążeniem do metafizycznej jedności z byciem. Aby jednak wchłonąć obecność, odkryć jej prawdziwy smak, trzeba uniezależnić się od niej, poczuć obcość oraz nieczułość ziemi, suchych liści... Należy stukać laską w powierzchnię rzeczy, odgadując ich bezwład i ciężar; kontemplować to spustoszenie aż do szorstkości na języku, żeby wreszcie truchtem przebiec prawdę polnej, leśnej drogi. Wtedy można zrozumieć zasadę: „nie jest możliwe, by w pełni się urodzić, można tylko umrzeć”.

Inaczej z przedmiotami – one nie znają udręki bycia na granicy snu i jawy, bezradności każdej emocji, świadczącej o nieudolności organizmu.

*Nocą przejeżdżam przez wieś. Domy wychodzą
w światło reflektorów – one nie śpią, chcą pić.*

¹ Wiersze Tomasa Tranströmera w przekładzie Leonarda Neugera cytuję za: T. Tranströmer, *Moja przedmowa do ciszy*, Kraków 1992.

Domy, stodoły, szyldy, bezpańskie wozy – właśnie teraz nabierają Życia. Ludzie śpią:

część śpi spokojnie. Inni mają napięte twarze i leżą jakby w ostrym treningu – na wieki. Nie śmią poluzować, choć sen ich tak ciężki. Spoczywają jak spustoszone zapory, gdy obok przeciąga misterium.

Poza wsią droga biegnie daleko wśród drzew leśnych. I drzewa, drzewa milczące w zgodzie z sobą. Mają barwę teatralną obecną w blasku ognia. Ich liście jakże widoczne! Towarzyszą mi aż do domu.

Leżę i zaraz zasną. Widzę nieznane obszary i znaki gryzmołące się same za powieką na ścianie mroku. W szczelinę między czuwaniem a snem wielki list się próbuje wcisnąć daremnie.

(Nokturn, s. 29)

Wielki list – run? Runy to najstarszy typ pisma północnoeuropejskiego. Odzwierciedlają one istnienie tajemnych sił, wskrzeszając zapomniane kręgi somnambulicznej wrażliwości. Uparcie trwają w miejscu, gdzie nas już nie ma, aby powrócić dziurawymi przestrzeniami krajobrazu, rzeczy, drzew, roślin, a nawet myśli. Zakamuflowany wyraz tych wersów, na granicy objawienia i samoudręczenia, skrzypiące pod warstwą rzeczy i zjawisk misterium, jakby ktoś przesuwiał znaczenia w starym woluminie natury; spróchniałe szpary słów – to wszystko kojarzy fizykalną modalność liryki z runami.

Tło wypełnia nigdy niespełniony jakimkolwiek dźwiękiem głos. W bruzdach drogi, pod spodem zapory nocy, przenosi się ruch – coś się wierci i próbuje wytargać na zewnątrz. Grubejaca szrama obecności. Rozrost i to, co poczęte, a nie mogące się ucieleśnić, poszukuje podskórnych korytarzy, gdzie można być przynajmniej kiełkiem jakiegoś korzenia, szmerem rosnącym w glinie, pyłe, prochu...

Czuję jakby pięć moich zmysłów było połączonych z innym stworzeniem...
(Kilka minut, s. 43)

Szyfry tonują porażający akt istnienia. Są ochroną przed wkleśnięciem w samoistność. Są ratunkiem przed niemotą. Każdy krajobraz, każda pora roku, dnia, godziny, a nawet iluminacja minuty, stanowi potrącenie odciętej od źródła istnienia pamięci, uruchamiając sekwencje obrazów, w których trudno jest oddzielić kopię od oryginału. Dlatego wiersz jako szyfr jest zarówno uniesieniem, jak i rezygnacją; jednocześnie odsłonięciem, jak i zatarciem pejzażu. Zapisana kartka jest podobna do kotary zasuwanej przez opóźnioną w myśli rękę.

Archetypiczna tożsamość podmiotu z przedmiotem rozlatuje się, aby przybrać inną jakość: nietrwałą spójność formy z treścią, gdzie jedyną zasadą jest przemienność tego, co żywe, w aktualizującą się potencjalność – nigdy niezakończoną. Poprzez ciało skradają się pędy ziemi, zwierząt, roślin, postaci, które drepczą za osobistą przypadłością, zaś wypełniona ponad miarę świadomość broni się przed milczeniem, aby móc lśnić w każdej rzeczy, jak urojenie. Toteż krajobraz niedostrzegalnie, bezwiednie wysuwa się spod warstwy słów: jest określony linią falistą, przerywaną, znikającą i pojawiającą się w przeciągach myśli, gdzie konkretność, niczym woda, przyjmuje kształt naczynia, w jakim znajduje się w danej chwili. Widmowość zniewala wyobraźnię; potrafi uwierzytelnić spełnienie, ale tak naprawdę reprezentuje je dotykalny, jednostkowy, materialny byt, łączący górę–dół.

Spójrz na to szare drzewo. Niebo spłynęło w ziemię poprzez jego włókna –

*zaledwie zmarszczony obłok pozostał gdy
ziemia już obłok wypuła. Skradziona przestrzeń
skręciła się w plecionkę korzeni; przędzie się
w zieleń. – Króciutkie chwile
wolności wychodzą z nas, przetaczają się
przez krew Parek i dalej.*

(Powiązania, s. 18)

Biologiczny aspekt istnienia nie wyczerpuje całego w nim zakresu; może stanowić fundament dla poszukiwań wyższej rzeczywistości. Świadczą o tym demony zawieszane pomiędzy fizycznością świata, a pałającą aurą zaniku w scenerii rzeczy. Oblicza natury tasują się, a tam, gdzie szew nie trzyma wystarczająco mocno, robi się przejście dla poety.

Topos wędrowni, nie tylko pojedynczego bohatera, ale całej przyrody, kosmosu, wyrażony w filozoficznej formule „peregrinatio vitae”, jest jednym z najważniejszych w literaturze szwedzkiej; odwołuje się do niego między innymi w swoim parabolicznym pisarstwie Pär Lagerkvist. Ale wrodzone skłonności i nabyte w środowisku przyzwyczajenia powstrzymują nas przed pójściem w nieskończoność. Cóż pozostaje? Mierzyć wszelkie odruchy skupieniem, bowiem kiedy światło zmurszałym blaskiem stygnie w bruzdach wieczoru, przedmioty jarzą się, nabierają innych znaczeń, nigdy niewyjawionych wprost.

Wraz z krzepnącym czasem w korze drzew, w zaoranej ziemi, w fałdach powietrza ustanawia się ontologiczna jakość – nie tylko filarów przestrzeni, takich jak drzewa, chaty czy płoty, ale także chmur, blasków na wodzie oraz dymów dogasających ognisk. Materializuje się również zapach, będący nie tylko nieograniczoną krainą wspomnień i poruszeń, lecz czymś dotykającym, szorstkim płótnem leżącym na krajobrazie. Woń to najtrwalsza sygnatura danej pory roku, dnia, miejsca, chwili – inspiracja bezsłownego w toku wiersza.

Powierzchnia ziemi trwa naprzeciw snu: człowiek i ziemia hipnotyzują się wzajemnie. Co przetrwa? Kto kogo przetrzyma? Czy po mrozie nastąpi odwilż? Rozsypuje się proch palców archeologa. W powietrzu wciąż truchleje powiew rozkładu. Wiersz to rytm.

*Przebudzenie jest spadochronowym skokiem ze snu.
Uwolniony z duszącego wiru podróży
opada ku zielonej strefie poranka.
Rozpalają się przedmioty. Wyczuwa – w drgającej pozycji
skowronka – potężne, podziemnie rozkołysane lampy
systemu korzeniowego. Lecz na powierzchni ziemi
trwa – w tropikalnym przypiływie – zieleń, z
uniesionymi ramionami, wsłuchana
w rytm niewidocznej pompowni. A on
opada ku latu, opuszcza się
w jego oślepiający krater, opuszcza się
w szyb wilgotnej zieleni wieków
drząc od słonecznej turbiny. I tak wstrzymana zostaje
ta pionowa podróż przez okamgnienie i skrzydła rozpościerają
się do odpoczynku rybołowa nad spienioną wodą.
Wyjęty spod prawa ton
rogu z epoki brązu
wisi nad bezmiarem.
W pierwszych godzinach dnia świadomość zdolna jest ogarnąć świat,
Jak dłoń chwytająca ogrzany słońcem kamień.
Podróżny stoi pod drzewem. Czy,
Po spadaniu przez wir śmierci,
Rozwinie się ogromne światło ponad jego głową?*

(Preludium, s. 13)

W ziemi słyhać szmery młoteczków tkających glebę – to rośnie trawa. W obrocie czterech pór roku tkwi coś splątanego. Skrzypią zawiasy rzeczy, uschnięty mech. Porosłe chwastem wgłębienia to mroczne ślady czegoś, co tędy niegdyś przeszło. Wystarczy wsunąć stopy w zbutwiałe kształty, aby zostać objętym przez znajomy wstrząs. Przez sam środek myśli przechodzą wszystkie minuty nigdy niedokonanych zamierzeń.

Ów ciężar nie ma domu, miejsca, bytu – płacze się po peryferiach świadomego. Zawsze ułamkowy. Ukonstytuowany przez dotykliwość przemiany, poeta z pietyzmem utrwała każdy szczegół, aby nie zaniknąć w oniryzmie. Jednak nadaremnie zamyka oddech wiersza kropką, pragnąc, żeby nie pociękały z niego barwy i kształty. Rośliny, zwierzęta, ludzie, epoki. Uszczelnia ich obecność metaforą albo dodaje im splendoru trafną puentą. Wokół spadają obrazy od ruchu uchodzącego światła.

Chwila partycypacji, trwanie przez udział w drugich istotach, a przez to głębsze aktywne istnienie własnej egzystencji, jest pragnieniem mistycznej jedności: najpierwotniejszą metafizyką ziemi. Pogańskim świętem, odkrywającym paralelizm skończonego i nieskończonego, śmierci i zmartwychwstania. Należy się tylko otworzyć na skurcz natury, która jest źródłem Zapominania i Pamięci, aktywnością: natura naturans i natura audiens. Trzeba wchłonąć przeskok energii w aktualność i zrezygnować z pytania o przyczynę tego zjawiska, odrzucić natrętne: „Dlaczego?“, które obiektywizuje świat, czyniąc go oddzielnym. Klatka cywilizacji czy klatka imienia? Identyfikacyjny impas.

Prowadząc samochód nagle robię się senny i zjeżdżam pod drzewa na poboczu.

Zwijam się w kłębek na tylnym siedzeniu i śpię. Jak długo? Godziny. Ciemność zdążyła zapaść.

Nagle budzę się i nie poznaję samego siebie. Na dobre zbudzony Ale to nie pomaga. Gdzie jestem? KIM jestem? Jestem czymś co budzi się Na tylnym siedzeniu, szamoce się w popłochu jak kot w worku. Kim?

Wreszcie moje Życie powraca. Moje imię nadchodzi jak anioł. Za murami fanfara trąbki (jak w uwerturze Leonora) i zbawcze kroki schodzą szybko, szybko ze zbyt długich schodów. To ja! To ja!

Lecz nie da się zapomnieć tej piętnastosekundowej walki w piekle zapomnienia, parę metrów od szosy, gdzie samochody prześlizgują się z zapalonymi światłami.

(Imię, s. 42)

Amnezja równa się tutaj anamnezji. Ciemność jest iluminacją, jakiej doświadczali średniowieczni mnisi. Z figurą zupełnej obcości spotyka się figura homo participation mysticus – z tego zderzenia budzi się lęk i niemota. Nadalśni blask przejeżdżających samochodów, kruszących dal.

Zestroić się z krajobrazem na moment związany z odpowiednią frazą. Sprawdzić autentyczność siebie, aby ustanowić cokolwiek. Zanim nastąpi cisza.

Bogdan Nowicki

KAZIMIERZ BRAKONIECKI

Święto Epifanii

(fragmenty)

*

Prosta teologia śniegu dzieciństwa.
Śnieg pada do nieba i nie boli.
Jest go coraz więcej i więcej.
Wyglądasz przez okno w świętym przeręblu,
widzisz matkę z tamtej strony lodu,
przybywa śniegu, zamieć ma jej włosy.
Zapominasz, zasypiasz biały i ośnieżony.
Prosta teologia śniegu pamięci.
Oko otwarte w twardym jeziorze bezkresu.

*

Z czego się składa płatek śniegu?
Drobina śniegu, puch śniegu?
Listek śniegu, śniegu snu linka?
Z wody? Jak człowiek?
Z lodu? Jak lodowiec historii?
Z czego się składa niewinność śniegu?
Ze wspomnień o istocie płaczu,
skraplania się chmur pod powiekami jedni?
Śnieg, śmierć, sen, surowe mięso zawiei.
Pocięte czarnymi plamkami zębów.
Głód. Ziąb. Karna przestrzeń.
Kolumna ludzi obraca zegar rozpaczy.

*

Przez śnieg widać jedynie śnieg.
Nawet krew sama się śnieży.
Twarde niebiososa. Oskalpowana ziemia.
Ludzie przierzucani wagonami, szpadlami.
Stukot zamrożonych kończyn. Pamięci.
Na furze ciało dziewczynki koło lepianki.
Śmierć w waciaku. Śnieg w łachmanach.
Matka po tyfusie ma twarz na wieki.

*

Sen w kuchni.
Na blacie kredensu.
Na białych rękach życia.
Żyłki mrozu, który schodzi

z okien płatami przestrzeni
i dopała w piecu milczeniu.
Dom na czaszce z wiatru.
Trzej królowie nie dotarli.
Matka, ojciec i syn zasypiani.

*

Na Wileńszczyźnie dom wyrwany do firmamentów.
W Warszawie zburzony bombą do amnezji.
Pomiędzy jabłonią i wiśnią uschły huśtawki.
Kilka zimnych przystańło sprzętów.
W śniegu opuszczenia.
Wysunięta szuflada bez spojrzeń.
Sztucce zajęte nieruchomieniem.
Pocztówki – nekrologi krajobrazów.
Zza niedomkniętych drzwi mruga światło
Z wyczyszczonego niepotrzebnie bucika.

*

Judasz przywarł do wąskich warg Jezusa,
wczepił się w prawie martwe ciało,
wskazał palcem tę białą ranę na czole,
to on jest, bierzcie go,
bo ja go nie pojmuję.
A sypał śnieg tej nocy
nieobliczalnie i dziko,
choć słychać było krzywe płatki.
Stałeś tam pod śniegiem okryty prześcieradłem,
wypełniony przerażenia jadem,
bezbronny jak chrzest i odbiegłeś,
cały wewnątrz zakrwawiony losem.

*

Jeżeli odwrócisz oko od tej lampy pod śniegiem,
Śmierć puszysta jak kot
rzuci się na plecy tobie
i pożre całą widzialność,
więc malutki stój i lep się do szyby,
która oddziela sen od śniegu, źrenicę od zawiei
i wierz, głęboko wierz, że za tobą
stoi ciepła matka w bukiecie cieni.

*

I nagle znów był dzieckiem,
które myśli, że tylko dla niego
pada zawsze śnieg,
hostie, kiedy brakuje ludziom Boga.

*

Mów tak cicho jak śnieg.
Nigdy cię nie zapomnę i nie chcę pamiętać.

Nigdy nie pokocham i nie przestanę kochać.
Nigdy nie znienawidzę, chociaż cały jestem nienawiścią.
Ciało życia tak bardzo boli we mnie tobie.
Wodzisz na pokuszenie, ale się nie ugnę.
Nigdy ciebie nie ma i nigdy ciebie nie będzie,
chociaż jesteś we wszystkim, co biedne istnieje.
Mów do mnie cicho jak śnieg.
Mów do mnie cicho jak śmierć.

*

Zgodzić się na śmierć,
jakby to był pierwszy śnieg,
w którym to co realne nie jest rzeczywiste.
Mrugające oko rozpalonego rdzenia wszechświata.
Jak w minionym radiu w pokoju koło choinki,
kiedy matka w żorżecie przy piecu stała
i każda wiadomość rozpływała się w ustach
jak świąteczna niespodzianka,
chociaż tak niedużo niespodzianek było.
Pomarańcze jechały morzami jednym statkiem.
Drewniani strażacy liczyli na siebie
w odkrytym w tapczanie prezencie.
A przecież ćwiczyłeś zamknięcie oczu
i dobre słowa matki. I znów sypał śnieg.
Matka, ogień w kaflowym piecu, Jezus w kołysce
z domowego ognia. Pamiętasz?
Matka cieszyła się, że w domu ciepło.
To nie Ural, matko.
Dzieciństwo poety, dzieciństwo śmierci,
dzieciństwo miłości. Śnieg jak sen
padający na ukos przez opustoszałą podmiejską ulicę.
Pamiętasz pierwszą pamięć? Miała zimne palce matki,
kiedy powracała zziębiona z pracy. Botki, wełniana chusta,
torba z zakupami. Pomalowane usta białego płaczu.
Dawno martwy świat.

*

Cierpliwa twarz matki,
kiedy po raz pierwszy
jej powiedziałaś,
że nie wierzysz
ani w Boga,
ani w umysł,
ani w historię.

A ona
opowiedziała ci,
jak zmówiła po polsku modlitwę
i położyła się na piasku pustyni w Azji
po morderczej pracy na plantacji bawełny
i obudziła się,

bo poczuła jak po twarzy
przechodzi skorpion;
leciutko rozwarła oczy i przymknęła;
skorpion z podniesionym żądłem
przeszedł i zniknął w piaskach pustyni.

Kazimierz Brakoniecki

Co i rusz trafiam na artykuły o tym kamiennym ogrodzie w Japonii, gdzie na piasku ułożonych jest tylko kilka kamieni. Zwykle autorzy, bez względu na to, kim są, sugerują, że widoczne piękno ogrodu jest wynikiem rozmieszczenia kamieni według szczególnego geometrycznego porządku. Czasem, jakby im to nie wystarczało, dołączają diagramy i szczegółowe analizy. Kiedy więc spotkałem się z Ashiharą, japońskim krytykiem muzycznym i tanecznym (jego imię wyleciało mi z głowy), powiedziałem mu, że moim zdaniem te kamienie mogłyby leżeć w dowolnym miejscu i że wątpię, czy ich układ jest celowy, bo piasek jest w stanie unieść kamień położony gdziekolwiek w tej przestrzeni. Ashihara, który wcześniej dał mi już jeden prezent (maty na stół), poprosił, żebym zaczekał chwilę, bo musi pójść do hotelu. Kiedy wrócił, dał mi krawat, ten, który akurat mam na sobie.

John Cage

MIŁOSZ WALIGÓRSKI

Terazniejszy dokonany

*Ciągle się budzę
z moich snów.
Ja ich tam nie znam,
gdzie się zaczynają.*

(...)

*Ciągle się budzę
z mojego życia.
Jeśli minęło, to jakby
go nie było*

Sándor Weöres

Siedzimy na zbocz Sas-hegy w dwunastej dzielnicy, za plecami mamy cmentarz Farkasrét, nad którym różowo płonie niebo, coraz intensywniej. To zachodzi słońce, kolejny raz odgrywa przed żywymi cukierkowy spektakl umarłych. Ogień dogasa, kolor osadza się już tylko na podartych strzępach najwyższych partii chmur, wokół robi się niebiesko, fioletowo, w końcu szaro. Zapalają się lampy stoków potężnej Széchenyi-hegy, miasto rozgrzewa się sztucznym blaskiem, złotymi łuskami świateł aut migoczą potoki ulic, tekturowy z oddali budynek zamku broni swojej autentyczności seledynową patyną dachu, ale i ona z czasem rozpuszcza się w pomarańczowym halo miejskich latarni, niknie pod ciosami białych jak kość snopów reflektorów, wchodzących głęboko w jej gąbczasty miąższ. Miasto pod nami staje się makietą: domy są z plasteliny, kościoły z modeliny, parlament jest z papieru, Dunaj z szarej krepy, mgła to wata, a kolumny samochodów – nawleczone na złotą nitkę koraliki. Na tle czarnej ziemi ledwie widać pełzające nicienie pociągów. My, skądinąd małe punkciki, w takiej perspektywie mamy w sobie coś z cesarza. Siedząc na niskiej drewnianej palisadzie, kopiąc niedopałki papierosów, przemeblowujemy miasto – bazylikę mach do rzeki, Świętą Małgorzatę myk na Csepel, peszteńskie blokowiska rymy na János-hegy, nasz urywany śmiech to słynny chichot historii, nasze żarty – opasłe tomiska dziejów świata, łyki z puszek – potopy, a każde potarcie krzesiwa o kamień zapalniczki – kolejno: chrzest śmiercionośnej artylerii, wojenny szczęk żelaza i obłąkańczy chrobot maszyn. Miasto stawiamy w płomieniach. Tak, bo obserwacja przestrzeni ograniczonej szerokim horyzontem ma w sobie coś z Neronowej władzy, ale też z naiwnego wyobrażenia wolności. Przecież patrząc z oddali na wieżę kościoła Macieja wielkości ołówkowego kłypka albo na pojedynczą kropkę zielonego światła na Hegyalja út, fantomowym lotem nad miastem przenosimy się w miejsce, gdzie sięga nasz wzrok, dotykamy go spojrzeniem, nasycamy obecnością dookolne mu powietrze, po prostu pojawiajemy się gdzie indziej – dosłownie, namacalnie, tak jak grabi się paznokciami ziemię. Równocześnie zostajemy tam, skąd wyruszyliśmy,

dłonie opieramy o palisadę, splotem palców ściskamy puszkę z piwem, opuszkami gnieciemy filtr papierosa, przewracamy strony książki. W niej Platonow lepi dla nas bohatera zafascynowanego elektryczną łuną miasta: *Wyobrażenie innej duszy, tajemne odczucie nowego wcielenia nie opuszczało go. Dumał o myślach powstałych w innej głowie, stąpał nie swoim krokiem i cieszył się żarliwie ukształtowanym już sercem.* Zeskakujemy z ogrodzenia i schodzimy w dół, do pierwszej dzielnicy. Wiedzeni słowami rosyjskiego lirnika ubogich, genialnego kronikarza powolnego umierania i pogodzonej samotności, dochodzimy do piwiarni Avar Sörözö. Siadamy wśród milkliwych, wpatrzonych w kufle Węgrów. Jest cudowny ciepły wieczór, wyszynk szeroko otwiera swoje podwoje, życzliwą jasnością tulą nas latarnie ogródka, czerwony ceratowy stół przypomina przedszkolną stołówkę i podawany w niej kisiel, między wiklinowymi krzesłami krząta się wąsaty kelner rodem z „Sindbada” Krúdyego, nad nami górują kasztany, jeszcze bezlistne, siecią czarnych pęknięć kreślące gałęzie w granatowym już niebie, trel ptaków nabiera na sile, piwo musuje, żarzy się tygrysi sophiane. Coś wisi w powietrzu, coś musi się wydarzyć. Z dołu widzimy wzgórze Sas-hegy. Któreś z tych rozpalonych punkcików na jego zboczach to my o 2971 znaków mniej. Patrzymy na siedzących obok Madziarów, prowadzą jakąś mrukliwą, nieczułą na wiosnę konwersację, jakby znali na pamięć i żyli według słów Platonowa, po którego raz po raz sięgamy, by znów przekroczyć granicę prawdopodobieństwa, majaków i urojeń: *Smrodliwe powietrze unosiło się nad tłumnym zbiegowiskiem stojących tu i monotonnie mruczących ludzi.* Wtem, w tym punkcie przecięcia, z węgierskim wstrętem do radości z jednej i bąbelkami młodzieńczego animuszu uchodzącymi z brązowego szkła arany ąszok z drugiej, między wzniesieniami dwunastej dzielnicy a doliną Avar utca, platonowskim zanikiem a rozkwitem piwnego ogródka, właśnie w tym miejscu, na styku tych pierwszy i ostatni raz przecinających się osi, ni z tego ni z owego, jak deus ex machina, jak kurka wodna pojawia się on – pijany Bułgar z dudami. Pantagrueliczne ucieleśnienie bałkańskiej słowiańszczyzny, *dumny z życia niczym z medalu za wybitne zasługi* krzepki grajek wypełnia sobą całą przestrzeń. Na jego tle wpatrzeni w kufle niczym w ciemne studnie Madziarzy wypadają jak błądy sztafaż, nic nieznaczące uzupełnienie portretu zwycięzcy. Heros chwytą za instrument, nadmuchuje wór z jakiegoś zwierza, ze skóry jakiejś wydepilowanej kozy, w dziury wtyka drewniane rurki, staje w dziarskim rozkroku na środku ogródka obok akacji o ściętej koronie, solenny niczym Ahmed Xhemal Zogu po wtórym wkroczeniu do Tirany, wór wciska między ramię a bok, przykłada wargi do ustnika, bierze sążnisty łyk powietrza i zaczyna dąć. Pod stoliki i krzeselka, pod białe kamyczki padają pierwsze tony, gładzą ziemię i zaraz podnoszą się do lotu. Uchodzi z nas dusza, pnie się w górę, zaczepia o spód nieba i rwie jeszcze wyżej. Dźwięki płyną dwutorowo, największa tuba buczy nieprzerwanym niskim tonem, piszczalka piszczy przenikliwe piski, które razem z basami rzeźbią w powietrzu smętny i tkliwy, ale i zawadiacki, kipiący życiem posąg. Dzieją się cuda. Bułgarowi nabiegają łzy do oczu, gra, płacze i śpiewa o chmurach, na które z drugiej strony w każdej chwili patrzy jego matka. Beczy jak dziecko, wzruszony i gniewny równocześnie, gębę ma jak Cyganie Kusturicy, kiedy dmie, puchnie jak Eol przy pracy, kiedy intonuje pieśń, markotnieje. Przerwywamy lekturę, nie zaczynamy nowego opowiadania, ze zdumieniem rozwieramy usta, wpatrzeni w dudziarza zapominamy o Platonowie, książka leży na stole, wietrzyk przewraca kartki, czyta na głos, ale my nie słyszymy.

Wiele, czego my nie wiemy: *Stary muzyk lubił grać u stóp pomnika Puszkina. Pomnik ten znajduje się w Moskwie, na początku bulwaru Twerskiego, widnieją na nim wiersze i ze wszystkich czterech stron wznoszą się ku niemu marmurowe schodki. Wspiąwszy się po tych schodkach do samego piedestału stary muzyk zwracał się twarzą ku bulwarowi, ku Bramie Nickiej, i smyczkiem dotykał strun na skrzypcach. Przy pomniku gromadziły się od razu dzieci, przechodnie, czytelnicy gazet z miejscowego kiosku i wszyscy milkli w oczekiwaniu na muzykę, bowiem muzyka działa na ludzi kojąco, zawiera w sobie obietnicę szczęścia i wspaniałego życia. Stary muzyk w amoku staje na siatkowym krzeselku jak na cokole pomnika samego siebie, gra jak maszynista Aleksander Wasiliewicz pędzący elektrowóz przez azjatyckie równiny, prowadzi melodię z pełną odwagi pewnością siebie, ze skupieniem natchnionego artysty, który stopił swe własne uczucia z otaczającym go światem i dlatego nad nim panuje, melodią mierzy się z przyrodą, rzuca jej dzikie wyzwanie, ściąga na siebie nabrzmiałe chmurzyska i, dudniąc, mknie obłąkańczo na przełaj przez pożary wody, potopy ognia, burze ziemi i trzęsienia powietrza ku idealnej równinie spokoju. W gęstwinie mroku toruje sobie drogę i przystaje dopiero tam, gdzie dźwięki, wyobrażenia i przestrzeń spływają w jedno, gdzie cisza zagłusza huk eksplozji, a żywioły milkną. Zziębnięty bicie serca odejmuje od warg ustnik, jego pieśń dogasa, ale rozpała się spojrzenie, wodzi nim dokoła, filuternie miota gromy. Ta sprzeczność wywołuje wśród gości konsternację, nie wiadomo, uśmiechać się przymilnie, czy chować pod ziemię, a on wybuchając perlistym śmiechem, rozbawiony, jakby właśnie udało mu się nabić nas w butelkę, schodzi z podwyższenia, siada za pustym stolikiem, nalewa sobie do szklanki piwo, szuka kontaktu i kiedy tylko napotyka czyjś wzrok, wznosi toast, ręce wyrzuca w górę, w jednej bond, w drugiej wzburzona piana drehera, oto maestro znalazł przyjaciela. Szczęśliwy, pokazując złote zęby, wykrzykuje do przyłapanej ofiary: *Bulgaria Hungry!* Na zdrowie, czus, piwo wzmieście, ja brat, ja padrug, my muzika! Skonfundowani goście, chłopcy z Placu Broni, niepewni, jakby niechcący na umyśle, z papierowym uśmiechem rozpiętym między uszami kiwają z fałszywą aprobatą głowami, nikt jednak nie rusza się z miejsca, lepiej dziwaka zostawić w spokoju, uśmiechnąć się pobłażliwie, ale tylko na odległość, nie wchodzić w żadne konszachty, przecież to jakiś podejrzany obcy, może Cygan, może mafioso jakiś czy południowy dziwotwór, po węgiersku nie umie, jak będziemy z nim rozmawiać?, poza tym zaraz przyjdą dziewczyny, mieliśmy pić piwo, palić i rozmawiać o wiosennej promocji mrocznych perfum *Demon* w pobliskiej galerii *MOM Park*, a one zastaną nas z tym pokracznym nieznajomym, co gorsza, jeszcze nie daj Boże się przytuli i zawyje prosto w nasze wypielegnowane uszy jakąś krwiożerczą pieśń, wypłacze nam w firmowe T-shirty swoją miłość i nienawiść, zaślina pomięte, choć wczoraj krochmalone bluzy, w braterskim uniesieniu naruszy godzinami układany nieład naszych fryzur, a potem jeszcze długo będzie się lepił, jakbyśmy byli jego najlepszymi przyjaciółmi, mimo że dopiero co się poznaliśmy, dlatego też lepiej za bardzo się nie bratać, tylko z daleka pokazać znak wiktorii albo że jest OK, odwrócić się plecami i zamknąć w swoim gronie, o, dziewczyny idą, zmierzwiemy szybko włosy, przyjmijmy zrezygnowane pozy, papierosy otulmy koszyczkami dłoni, zwieśmy głowy i, zaciągając się nerwowo, jakby żar parzył palce, czekajmy, czekajmy, aż porządne budanki wyciągną nas z bagna peszteńskiego życia. Tymczasem mistrz sięga do kieszeni na piersiach po kolejnego bonda, w skupieniu odpala, zaciąga*

się, wydycha pierwszy dym i rozciąga na krzesła, wydając przy tym przeciągły niedźwiedzi pomruk zadowolenia, patrzy w rozgwieżdżone niebo. *Nie miał żadnych snów i nie odczuwał cierpienia*, z rozwichrzonych stronic szepcze Płatonowem wiatr, ale my znów nie reagujemy, śladem dudziarza zadzieramy głowy, leciutko uchylamy usta, wspominamy stan sprzed 1441 wyrazów, wracamy na wzgórze Sas-hegy, przecież tam wszystko się zaczyna, przecież tamto „teraz” ciągle tam jest. *W pamięci dzieciństwa dawno miniony świat istnieje niezmiennie i nieśmiertelnie...* Mimo że nie czytamy, wokół nas wirują słowa orędownika samotnych i opuszczonych, chwilę tańczą przy murze z zeszlórocznymi liśćmi i zaraz nieruchomieją. Znów stajemy się dziećmi. Na krótkie zawsze. Stupor. W ciemności mrugają światła osiedla na stoku, nad którym na włosku wisi nieskończoność,

a one
punkty skrzące pojedyncze historie
mizerne ale miłe
jak krótka miłość głodnych
wzerają się w nieboskłon
by coś tam osiągnąć
odrabiają lekcje ciemności
i bolą aż do rana
kiedy niebo się goi
i okazuje się
że słońce świeci
naprawdę
i to wiadomo skąd

Litery powoli odlatują poza zdania. Słysząc tylko skrzywienie krzesła. Bułgar mości się wygodnie, tułów składa na kraciastym obrusie, na półleżąc nachyla do ust szklankę i ostrożnie popija, maczając w pianie solidnego wąsa. Przymyka jedno oko, drugim patrzy na świat przez zamknięte szkłem piwo. Kręci nim przed sobą jak dziecko modelem samolotu. Nie spuszcza oka, spojrzaniem śledzi lot złotego kufelka. W końcu podnosi tors, siada równo, jakby na baczność, wyciąga rękę ze szklanką przed siebie i trzyma sztywno wyprostowaną, ustawioną pod światło. Tak zastyga, mrużąc coś do siebie. Błyszczą mu zęby, szparki oczu i spocone czoło. Na twarzy wraz z kropelkami maluje się wyraz fascynacji i podniecenia. W małym piwie zamyka słońce, puszcza promienie przez pryzmat cieczy i szkła. Nagle robi gwałtowny ruch – nie wylewając ani łyka, ze sprawnością dźwigu wieżowego przesuwając w naszą stronę wysięgnik ramienia tak, jakby mierzył z alkoholowego karabinu, jakby celował do nas przez piwną muszkę. Linię naszych spojrzeń przecina tylko półprzezroczysty prostokąt napoju bogów, zza którego łypie pojedyncze oko, jego oko. Tak, on widzi – otóż właśnie in flagranti łapie nas na podglądaniu, puszcza nam żurawia prosto w oczy, daje znak, że nie mamy wyjścia, że chociaż całej sytuacji przyglądamy się z bezpiecznego ukrycia, to nic nie jest w stanie ujść jego uwagi. W bułgarskim kole fortuny pada właśnie na nas i musimy się zaprzyjaźnić. Podchodzi do naszego stolika, pokazuje na wolne krzesła, slobodno, mówię, jako lepo ste svirali, sedite, popićemo zajedno pivo, jego oczy stają w płomieniach zachwytu, woła gromko, Slaveni! i trochę ciszej, jakby poufale, ja sega adinok, my budjem wmjestje drinkin jedno piwo, haraszto! Dawajcie,

odpowiadam, podsuwam mu siedzenie, z namaszczeniem kładzie na nim instrument, odwraca się na pięcie i radosnymi susami pędzi po napoje. Zaraz znów jest z nami, rozpromieniony, rozsiada się na drugim krzeselku, chwytą w żylastą dłoń pokal, weselnie wznosi toast, my, ja, wy, Slaveni! Wszystko jasne, stukamy się, wychylamy kilka solidnych łyków, szklanki z piwem łądują na ceratowym obrusie, przez ułamek sekundy taksuje nas rozedrganym z podniecenia wzrokiem, Valerij!, jak nie ryknie, ja Valerij! i wyciąga do nas serdeczną dłoń, rzuca się na szyję, obejmuje, ściska i całuje w policzki. Z kieszeni wyciąga portfel, a z portfela dowód, Valerij! stuka długim paznokciem wskazującego palca w laminat, pod którym pyszni się jego wizerunek zdobny w imponujące, na wzór cesarski trefione wąsisko. Napis Република България, Republic of Bulgaria, imię i nazwisko, data urodzenia – rocznik 1960. Aż trudno uwierzyć, wśród bezpłciowej młodzieży przyodzianej w czarne koszule, wypiercingowanej, wytatuowanej, objuczonych torebkami, breloczkami, fidrygalkami, gadżecikami, pergaminowo pożółkłej, wymiotnie nudnej i jakby niepewnej własnego istnienia, na takim tle w wieczornym świetle gazowych latarni jego smągła twarz, czarna puszcza włosów, połyskliwy blask oczu i szkarłatne usta buzują pradawną mocą, żywą od początku świata i śmiertelną z jego końcem. Valerij – pansłowiński dąb, Perun, Kupała i Światowid ze Zbrucza w jednym po prostu jest, najzwyczajniej istnieje, opiera się przemijalności, neguje wszystkie postmodernistyczne relatywizmy, unieważnia modernistyczne rugania Boga, odsuwa współczesne zwątpienia w prawdziwość rzeczywistości, uosabia niezmiennosc i właśnie najwyraźniej pragnie nam o niej opowiedzieć, przedstawić kierunek, w którym powinny podążać nasze metafizyczne poszukiwania, zatem nie tylko jest, ale i wie, wie, jak wygląda życie człowieka (a może i kozy, wnioskuje, patrząc na wygoloną skórę dudziarskiego wora), jaki czeka nas los i w co warto zainwestować, żeby oszukać czas, by choć na chwilę dotknąć absolutu, zaznać sensu. Wnętrze lewej dłoni kładzie sobie na prawym ramieniu jak pagon i rzeczywiście to ma na myśli, ja oficer, chwali się donośnie, z zadowoleniem poklepując wirtualne naramienniki na najprawdziwszym chińskim trykocie, ja oficer, powtarza nagle poważnie, gdybyśmy przypadkiem nie pojęli, o co mu chodzi i jakie mogą być tego konsekwencje, a my z uznaniem kiwamy głowami, yhm, yhm, mruczmy z podziwem. Wyprostowane palce serdeczny i wskazujący cisną mi się na skroń, by zasałutować i oddać honory zwierzchnikowi zbrojnych sił kóz, gajd, kobz i sierszanek całej południowej Słowiańszczyzny. Kiedy wreszcie nasze oblicza przybierają stosowny wyraz skupienia i nabożnego zainteresowania, pochylamy się nad opróżnionymi do połowy szklankami, nastawiając uszu, w dzióbek ściągając żądne mądrości usta i liżąc głodnymi spojrzzeniami wąwozy zmarszczek jego, byleby tylko nic nie uронić z potoku słów, żadnej literki w piwie nie utopić, a on, teraz już wystarczająco dowartościowany, po raz trzeci rzuca dumnie: ja oficer!, by tym razem dodać: maja doć toże, i wtaraja toże, chwali się wielokrotnie złamanym rosyjskim, ale tutaj słowa są niepotrzebne, i bez nich byśmy się zrozumieli, przecież przy takich spotkaniach na ludzi (na kozy pewnie też, znów zerkam na zdechły już kozi wór) zstępuje niewyjaśniony dar glosolalii. Tak samo my, obcując z tą śniadą, skąpaną w alkoholowych oparach Kasandrą, z tym bułanym, spowitym tytoniową mgiełką Kalchase, nie wiemy, co to bariera językowa czy kulturowy szok. Wszystko jasne, maestro to oficer, tak samo jak jego dwie córki i nie ma się co dziwić, tak już jest i basta, wina ojca idzie w syna, siła

ojca idzie w córki, jakby powiedział klasyk, gdyby dożył najnowszych osiągnięć krytyki feministycznej. Pandudziarz ma pagony, lata między Sofią, Budapesztem, Stambułem i Akmołą, a może i dalej, może zawiewa go aż na Alaskę, Kamczatkę, Czomolungmę, na dno Oceanu Spokojnego, może w głębinach Rowu Mariańskiego czasem przychodzi mu lądować, tak czy siak, wszystkie ruchy wykonuje w zgodzie z protokołem wojskowym, nawet grając na gajdach, sążnięcie łykając piwo czy zachłannie wciągając papierosowy dym, ani o mikrometr nie zdradza wzorca świętej prawdy, którą zresztą pewnie sam ustala – bądź co bądź to demiurg – chociaż twierdzi, że ma przełożonych, general, mówi, general, halo i, przykładając niewidzialną słuchawkę do ucha, wznosi oczy ku górze, a my już wiemy, w lot łapiemy jego metaforykę, telefonuje tu przed nami do wszechmogącego generalissimusa, Pana na niebiesiech, a nie do jakiegoś szeregowego generała, nadrzędnego mu w doczesnych strukturach wojsk Republiki Bułgarii. Patrzymy na ten teatr jak na przypowieść o tym, że sztafeta pokoleń, odwieczne wydeptywanie tej samej koleiny życia to jedyna droga, którą winien zmierzać człowiek (czy koza też? – waham się, spoglądam w jej stronę, ale bańka gajdy zagadkowo milczy). Ja oficer, mają doć oficer, wtaraja doć tożę, to nie jakaś naiwna wyliczanka, tylko filozofia, którą ta brzoskwiniowoskóra Parka stara się nam zaszcześcić. Zresztą od razu i nas włącza do szeregu. Już nie jesteśmy sobą, ale dziećmi przeznaczenia, wy sega mają sjemja, ty syn, ty doć, rozczuła się pan losu i idzie jeszcze dalej, nie zważając na kazirodczy tok własnej logiki, wy wmjestje, cmok, cmok, niby ciotecznie całuje powietrze, rytmicznie, naprzemiennie przykłada do siebie sklezione grona opuszków, raz lewa dłoń skacze nad prawą, raz prawa nad lewą, Valerij chwyt i swat, dziewosłęb i rajfur nad rajfury mruga lubieżnie świecącymi oczkami a to do K., a to do mnie. Tak, nasze małżeństwo wydaje się przesądzone, teraz tylko pociechy czekać, żartujemy półgłosem, kiedy on znika na moment za potrzebą. Wraca i staje się to, co ma się stać, determinizmu odsłona druga, siada, wychyla parę solidnych łyków, stuka dnem szklanki o stół, z zaciekawieniem wodzi wzrokiem dokoła, nagle się wzdryga, jakby przypomniał sobie coś najważniejszego, czego zapomniał nas nauczyć, kiwa pouczająco palcem, ściąga brwi, jego twarz nabiega mitologiczną powagą, bułgarskie ogniwo w łańcuchu trzech mojr splata dłonie w miseczkę i z wolna, co chwila bacznie zerkając w naszą stronę, wyznacza nią półkole wychodzące nisko spod pępka, a kończące się aż na szyi. Powstaje niewidzialny brzuch ciężowy, zwisający pod podolek, mieszczący w sobie klatkę piersiową, trochę więc zniekształcony, nieco powiększony. Ale pewnie właśnie o taki rozmiar Valerijemu chodzi. Spogląda na nas pytająco i kiedy upewnia się, że pojmujemy przekaz, zaczyna drugą część wystąpienia, składa ręce w kłębek i przez chwilę wygląda jak dmący w kułak, grzejący się przy koksownikach bezdomni, ale zaraz przykłada piąstki do lewego barku i kołyszając nimi, niańczy wyobrażone niemowlę, jak skrzypek przyciska do obojczyka głowę, niczym troskliwa matka delikatnie dmucha w domyślną rumianą buźkę dziecka, mrczy na-na, nii-nii, widocznie je usypia, miarowo wznosząc się i opadając całym ciałem. Wzrokiem mierzy w siedzącą naprzeciwko K. Ta scena macierzyństwa to kolejna przepowiednia tego samego, zapowiedź etapów życia, od których nie ma ucieczki. Napięta twarz wróża powoli łagodnieje i za chwilę znów śle do nas nieprzebrane strumienie zadowolenia. Buja się huśtawka nastrojów, spojrzenie raz z oddali, radosne i jasne jak kometa, raz z bliska, znad usłanej szklankami ceraty, po której

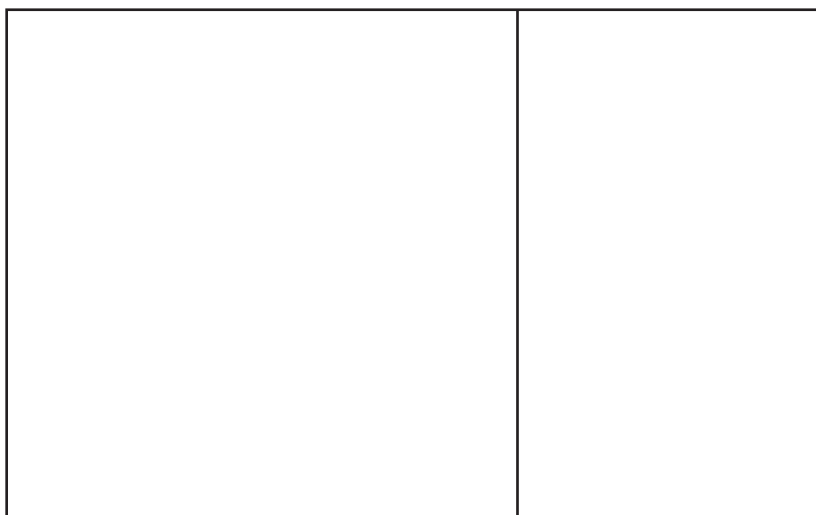
hula skłębiony tytoń, skupione i poważne, jakby srogie. I tak kiwa się nad stołem w cokilkuminutowym rytmie: hop, ręce splecione za głową, odchylenie do tyłu, przednie nogi krzesła w górę, twarz wymierzona w gwiazdy ciemności, hop, dłonie idealnie wkomponowane w kratki obrusu, kręgosłup w pałąk, wzrok od spodu wbity w mięksiz białkówki, bądź K., bądź mojej. Te zaklęcia hipnotyzują, przywołują na myśl rytuały przodków, czynności organiczne, narodziny, skromną miłość, by odsunąć rozpacz, życie, śmierć, korowód czynności pierwszych, nadanych jakby z urzędu. Czyżby urzędu generała? Poza tym jest czarna samotność, nie samotność wśród ludzi, którą można skojarzyć z wolnością, ale samotność totalna. Ale my jeszcze wierzymy, jeszcze nie ma pełnej zgody, jest za to naiwna wiara w wolną wolę, wstajemy więc i grzecznie się żegnamy. Valerij odgrywa smutek opuszczenia. Chwila minoderii i zaraz wszystko wraca do normy, przecież on wie, co jest dalej, wie, co czai się za płotem ogródka. Zamykam książkę, biorę Płatonowa pod pachę. On też zdaje sobie sprawę z tego, dokąd zmierza życie, co zostaje, co dziedziczymy, jest jak Valerij, ale knebluję mu usta. Odchodzimy. Nigdy więcej nie odwracamy się za siebie. Za nami coś, czego nie widzimy. *Osamotnienie już na zawsze i do końca.* Valerij tkwi w miejscu bez zmian i za naszymi plecami niemo rusza ustami: *Żył już tylko z przyzwyczajenia, nie z własnej woli, bo nie miał nic, w co mógł wierzyć, czym mógł się żywić i czym oddychać, ale żył na przekór wszystkiemu i cierpliwie opadał z sił, jakby do końca pragnął spełnić wolę matki, dzięki której był na świecie, by żyć szczęśliwie, by się nie męczyć.* Nic nie słyszymy, przechodzimy przez bramę z dwustronnym napisem Viszontlátásra, do widzenia, i Üdvözöljük, witamy. Wetknięty między ramię a bok klatki piersiowej Płatonow bezgłośnie dopowiada historię. Jego słowa bezskutecznie próbują przecisnąć się przez zwarte strony. Pozostają tajemnicą. Jest wiosenny letni wieczór. Za zielonym ogrodzeniem koty z radości posiadają się na pieska. Słowa drżą niepewne swego. Między nimi nieruchoma biel. Przed snem idziemy jeszcze na most zobaczyć, jak Dunaj toczy swą błękitną krew. Tam krople wody płyną jak minuty godzin, tam czas stoi jak rzeka na mapie. Gdzieś w rozświetleniu stoków wzgórz Budy ponad zniczami cmentarza Farkasrét tańczą zbłąkane ogniki naszych oczu, gdzieś w lustrze pod nami skrzą iskry naszych spojrzeń. Rozpięci w międzyczasie przestępujemy z nogi na nogę. Depcząc, ubijamy ziemię na chwilę obecną, która z kroku na krok powiększa swoje terytorium i w końcu dzieje się tak, że jest tylko „teraz”, teraz, kiedy siedzimy na zboczu Sas-hegy w dwunastej dzielnicy.

Deszcz

*Gdziekolwiek gasi się to, co rozpalają róże
Deszcz zmywa nas do rzeki. O dalsza nocy!*

Ingeborg Bachmann: *W burzy róż*

Buda, ulica Csalogány. Za oknem cichnie kląskanie słowika. Zasłony nie przepuszczają światła. Ktoś podnosi się z podłogi. Cicho przemyka między porozrzucanymi rzeczami, bezszelestnie krząta się po pokoju, w końcu staje, rozgląda się, na chwilę zawiesza wzrok w jednym miejscu. W perspektywicznym skrócie widzi coś takiego:



Tak mniej więcej wygląda rozkład łóżka pod oknem. Rozkład nomen omen – lewą część zajmuje wódnisty Z., który rozpycha się niemilosiernie, natomiast na wąskim skrawku z prawej strony zwija się embrionalnie skacowana S. W ten sposób widzi to jasna Anna, stojąc u ich stóp o siódmej rano i patrząc na mapę pościeli, na dwa terytoria autonomiczne zjednoczonego królestwa w permanentnym stanie upadku. Pierwsza Rzesza Chaosu, myśli sobie, kręci głową z niedowierzaniem – jak długo można tak żyć, zachodzi w głowę, ale nie ma wiele czasu na refleksję. Musi iść. Odwraca się na pięcie, sięga po torebkę wiszącą na krześle, zerka na zdjęcie małego Antosia, rozchmurza się i rażnym krokiem wychodzi z mieszkania. Zostawia za sobą łożo, o którym myśli, że podzieliła je ekspansywność królewicza i uległość królowny, a o którym nie wie, że podzieliły je ołowiane sny – sny brudzące białe prześcieradło w sposób następujący:

Stojąc w mercedesie 770K w wersji kabrio, wjeżdża na pusty most, wzdłuż którego ciągnie się kolumnada drzewc bez sztandarów. Ich surowe kije sterczą w lepkim upalnym powietrzu. Gdzie okiem sięgnąć, ani żywej duszy. Samochód sunie jak po wodzie. Pod jego ciężarem uginają się nogi mostu i konstrukcja zaczyna falować. Z. uśmiechnięty i wyprostowany jak struna delikatnym ruchem nadgarstka kiwa do niewidzialnych poddanych, przekazuje pozdrowienia. Kiedy samochód jest w jednej czwartej drogi na drugi brzeg, koła już tylko z rzadka trzymają się nawierzchni – most, nie przywykły do obciążenia, sprężynuje jak trampolina, raz prawie dotyka wody, raz wygina się w łuk do nieba, wynosząc Z. na wysokości. Mercedes to góruje nad miastem, to znów obniża loty, ale jedyne pasażer nie zwraca na to uwagi. Niestrudzenie, z precyzją automatu czyni honory głowy bezludnego państwa. Śle sztuczne uśmiechy, a kiedy dociera do połowy przeprawy, przez martwą ciszę do jego uszu dobiega plusk wody – to rozbujany niczym mechaniczne rodeo most uderza spodem o rzekę, odbija się i w okamgnieniu wyrzuca czarnego mercedesa 770K w przestworza. Nieodmiennie kiwający dłonią satrapa przepada w podniebnej nieskończoności. Znika. Zostają po nim gasnące drgania mostu i statyczna rzesza poddanych. Poddanych, których, nawiasem mówiąc, nigdy nie było.

*Księżyc w niebie, w izbie ciemno
Kochanego nie ma ze mną.
Sama kładę się wieczorem,
pod poduszkę smutek biorę
i tęsknotą się okrywam.
Nocko moja nieszczęśliwa!
Budzę się, wyciągam ręce
i nic nie znajduję więcej,
tylko smutki, moje smutki,
na poduszce, na bielutkiej,
mymi łzami wyplakane,
czarnym piórkiem rzęs spisane.*

Tandemowy sen o potędze. Tandemowy koszmar. Koszmar do kwadratu. S. i Z. nie lubią takich rojeń, oj nie. *Jak bum-cyk-cyk*. Ale one przychodzą i atakują w stanie niemocy, czyli zawsze. Bo nikt nie mówił, że będzie łatwo. No, może poza Z., on czasem mógł takie prawdy o świecie ogłaszać, ale kto go słucha. Kto cię słucha?!, mówili mu nieraz, weź nie pierdol, pijaku!, do tego pogardliwe machali ręką albo lekceważąco obracali się plecami – Z. nosił to w sobie, nosił jak górnik żałobę za paznokciami. A teraz budzi się z S. na trzy-cztery. Przesuń się, zezłoszczona spycha go ze swojej części kanapy, a on posłusznie daje się przesuwac. Jedną półkulą ciągle tkwi w dziwnym śnie, drugą wymownie spogląda na S., szukając w jej oczach zrozumienia. Ona w mig łapie to SOS, przełyka irytację i bacznie przygląda się wołającej o pomoc gębie. Od razu wie, że przydarzyło się coś złego, hm, hm, mruczy pod nosem, czyżby znowu samotność władzy?, a on spuszcza wzrok, zaciska zęby, ściąga wargi, kiwa głową, tak, tak, niestety, znowu ta władza, i to władza bez masy, ech, ściąga brwi, buja jeszcze chwilę łepetyną w grymasie niby to zadumania, odwraca się i szuka na podłodze skarpet. Zatraskana S. wpada w bezdenną studnię bezradności, leci w głąb na złamanie karku, Z. zauważyła to dopiero w momencie, kiedy jego lewą stopę zdobią już bawełniane, poprzeczne prążki, natomiast stopy prawej nie zdobi jeszcze nic poza cielistym kolorem ordynarnej golizny. W takiej perspektywie czasowej, między jedną skarpetą a drugą S. z gracją wybranych ssaków naczelnych staje na dwóch nogach i odwraca się przodem do okna. A u ciebie?, czyżby Rumuny znowu?, pyta kaszlnięciem Z., znowu ludowa samotność, ciemno wszędzie, głucho wszędzie, wieczne smutki, ogród bez kwiatów, popiół pod kołdrą i pusta mansarda?, znowu Ficowski sen o chłopie? Tak, odpowiada szarpany ślizg żabek w szynie karnisza, *fiat lux, mehr Licht* i takie tam, a to S. tylko odsuwa lewą zasłonę, tak, szszszyt – i prawa poła na bok, który to już raz i to na dodatek wierszem, a wiesz, jak tego nie lubię. Jak ja brzydzę się poezją! Przecież, Stocznia uderza w rezonerski ton, poza wysiłkiem fizycznym i kontemplacją bezsensownego nieba, bezsensownego w najlepszym sensie słowa, nie ma prawdy, wszystko jest przypadkowe, niepotrzebne i niezdrowe. Liczy się tylko ćwiczenie obojętności, ciągnie natchniona, pustka buteleczek, praca mięśni przy opróżnianiu szkła i medytacja – dryfowanie, kiedy jest już po wszystkim, czyli zawsze, bo zawsze jest za późno, ogólnie wszędzie jesteśmy nie w porę, no, może nie wszyscy, ale ty i ja na pewno tak. Myśl jest zła, ot co mam do zakomunikowania waszeci w tak pięknych okolicznościach poranka, kiedy w końcu dzięki koszmarom sennym udało nam się podnieść osiem naszych zwiędłych liter przed, uwaga, ósmą rano. *Cuda wianki. Cuda na kiju*. Jej słowa dryfują w jego kierunku z czarnej plamy w kształcie głowy, która wyraźnie odcina się od tła oślepiąco jasnego prostokąta okna, Z. nie wie nawet,

czy to naprawdę S. i

czy stoi do niego przodem czy tyłem,

czy rusza ustami,

czy puszcza tę tyradę z maciupkiego dyktafonu umieszczonego

na wysokości ust,

czy może śni mu się jeszcze to wszystko,

przecież tak wcześnie nie zrywał się od tygodni, więc może ten ciemny opływowy kontur między odsłoniętymi połami zasłon wcale nie należy do S.,

tylko jest plamą w jego oku, jakąś niepokojącą zmianą na siatkówce, z którą jak najprędzej powinien zwrócić się do lekarza, przecież wyboiste są ścieżki pijaństwa i prędzej czy później musi nastąpić upadek. Taki hipochondryczny monolog wie dzie Z. sam ze sobą i zagłusza nim równoległe rozważania płynące z tej ciemności-na-jasności, która, stojąc przy parapecie, ciągnie wążek poetyckich snów i dziwi się: skąd to się bierze w mojej głowie?, jak wybrzmiewa tak wyraźnie, jakby ktoś recytował mi prosto do ucha?, żadnych obrazów, żadnych wizji, czysty tekst przed oczami czytany głębokim głosem, nawet trochę podobnym do twojego, tu spogląda podejrzliwie na zajętego lękiem przed ślepotą Z. Czyżby właśnie przez przypadek odkryła jakąś tajemnicę? Ale szybko otrząsa się z podejrzliwości, sprawa wydaje się zbyt trudna, a potencjalna prawda niewygodna i w najwyższym stopniu niepożądana, jak to, on miałby mi szeptać w nocy świątwa typu „Księżyc w niebie, w izbie ciemno...” i temu podobne? Fuj, jakże to obmierze! Czym prędzej należy zwijać manatki, wyjść i splukać jakoś brudy minionej nocy, wodą, napojem, deszczem, byle jak, ale trzeba iść. No, o chłopie sen, o chłopie, zgadłeś, kurka wodna, ciekawe jak to możliwe, ale nie wnika, bo wsiąknę, jak mówi jasna Anna, o chłopie sen, tak, ale o takim, którego nie było, tak samo jak nie było tych twoich poddanych, więc ogólnie nie ma co się martwić, chodźmy z tego domu, ręce wytrzymajmy o liście, zmyjmy cały ten kurz, tłuszcz, częściowo od siebie, a częściowo cytując znienawidzoną poezję, co gorsza w wariacie śpiewanym, mamrocze S. pod nosem. A potem idzie wziąć prysznic i wpatrzony w okno Z. oddycha z ulgą, bo chorobliwa zmiana w jego oku, dziarskim krokiem przenosząc się do łazienki, znika nagle i bezboleśnie. Ogarnia go radosna lekkość człowieka cudownie uzdrowionego, ale tylko na chwilę, bo zaraz, ni z gruszki, ni z pietruszki spływa na niego lodowata nicość, i wcale nie chodzi tym razem o łaknienie alkoholu, tylko o to, że w wyniku jakiejś niebywałej, zapewne przypadkowej ekwilibrystyki umysłu nasz bohater niczym konieser powieści detektywistycznych odkrywa tajemnicę łączącą sen jego ze snem S. Chodzi o brak!, żółta żaróweczka rozbłyska nad tłustą kępką, wspomnieniem jego włoskich włosków, brak, niebył, *deesse!* – i takie mądre słowo zna, choć nie wiadomo skąd, wykrzykuje je z radością odkrywcy, w geście tryumfu podnosi palec wskazujący i podskakuje, eureka, w jego koszmarze byli poddani, których w zasadzie nie było, dalej główkuje pracowicie, chłop z kosmaru S. był natury podobnej, bo będąc, nie było go właściwie. I to ich połączyło. To, czego nie było. Więc teraz trzeba iść, iść i wypełnić tę próżnię jakimś podstawowym znaczeniem. Deszczem najlepiej, bo deszcz wyciera to, co niepotrzebne. Siwym całunem przykrywa zarówno nieznośną pustkę, jak i wszelkie ideologie, które mają być pomnikami ludzkości, a są asumptem do nieograniczonej władzy jednych nad drugimi. Deszcz zrównuje w prawach całą przestrzeń, każdej objętości nadaje tę samą treść, a raczej jej pozbawia, z książek wypłukuje litery, słowniki zmienia w rozmiękczone papiery toaletowe, zaciąga kurtynę i zasłania równomierne świat. Wtedy robi się przytulnie i bezpiecznie, a zmysły odpoczywają od inwazji bzdurnych znaków. No to walimy pod most, wezmę lekturę, MP3, niech nam luną z nieba, niech sprowokują kropel grad, napala się Z. No co ty, chyba ocipiałeś, nic nie bierzemy, przynajmniej ja, idę bez niczego; jak chcesz, kochasiu, dostrzec to, co zasadnicze, nie musisz wykonywać żadnego gestu, tylko leżeć przez cały dzień i jęczeć... albo siedzieć cicho, a jak chcesz umierać wśród narzekań, że tego czy tamtego jeszcze nie wiesz, że czegoś nie zdążyłeś, żeś tyle czytał, ale nadal nie wyczytał, jeśli, mój ty włoski wło-

sku, czegoś takiego pragniesz, to bierz książki pod pachę, bierz śmiało całą kupę! Zresztą, co mi tam, rób, co chcesz, zwijaj się tylko raz-dwa i idziemy. Bo poranek jest ku temu sprzyjający.

Więc wychodzą z domu.

To, co razi ich w oczy, to od kilku dni nieodwołalnie kończący się lipiec.

Na Batthyány tér wsiadają w tramwaj numer 19.

Jaskółki drążą tunele w powietrzu gęstym i wilgotnym.

Jadą dziesięć minut. Wysiadają. Szent Gellért tér.

Granat nieba nabrzmiewa, sinieje.

Idą wzdłuż rzeki. Z. podrzuca w ręce kamyczek.

Nad nimi szczelny kłajster obłoków. Granat pęcznieje.

Dochodzą do Goldman György tér. Jest dziewiąta rano.

Drelichowy szmat chmur. Granat nabrzęka.

Schodzą pod Most Petőfięgo.

Granat puchnie niestrudzenie. Żadne tam południe.

Siadają tuż nad wodą, S. podkula nogi.

Ani nitki pionowego światła. Dunaj wcale nie modry i wcale nie blond.

Patrzą w wodę. Teraźniejszość przepływa im pod nosem.

Granat wybucha.

Deszcz rzęsisty.

Z., tak żeby S. nie widziała, wyciąga z plecaka książkę. Zygmunt Haupt, „Baskijski diabeł”.

Kojący szmer deszczu.

Z., tak żeby S. nie widziała, otwiera książkę na stronie 89: „Deszcz”. Czyta.

Parawan mżących literek.

Z. zakłada słuchawki: Aphex Twin, „On”. Słucha.

Dźwięki współgrają.

Sztylety kropel rzną głębokie zmarszczki na wodzie.

Dunaj starzeje się w oczach.

Mierzwią się grzywy fal.

Monotonny szum zatyka uszy.

S. przechyla się na bok, głowę składa na beton. Z pozycji poziomej tafla Dunaju raz wydaje się jej pulsującą korą, to znów grubą, popękaną skórą. S. zamyka oczy. Z. patrzy, siedząc na zimnej ziemi. Po lewej i po prawej łopoczą prześcieradła wody. W podniebnej świątyni deszczu oddzielają gęsto zajęte kropkami nawy boczne od nawy głównej – zadaszonej stalową konstrukcją mostu i najsuchszej, bo rozsoonej tylko raz po raz przy potężniejszych powiewach wiatru. Na zwirowych kamyczkach betonowej skarpy między spodem przyczółka a krawędzią opuchłej rzeki Z. zapala papierosa, S. zwija się w kłębek. W szarudze ćmi ognek. Wlecze się Dunaj gęsty, kleisty, łykowany. Dotąd doszliśmy, pluje sobie w brodę cytatem S., tu się rozwiązały koniec z początkiem, nikt nie przyplęwa po nas, puste oceany, nikt nie przyplęwa, nikt nie słyszy, Z. stopuje MP3, wyciąga słuchawki, pamiętasz?, *pamiętasz?*, mówi słowo, całe słowo, nawet mokre powietrze mu niestraszne, nie dość, że wyrzuca z siebie ciąg głosek, to jeszcze przebija się z nim do błony bębenkowej S., pamiętasz? te prądy mnie tak nastroiły, te fale wzburzone przypomniały mi krew, co rozsadzała żyły na dłoniach tamtego faceta

z bzmota¹, pamiętasz?, tłuste glisty przeskakujące między kośćmi śródreżca, patrzyliśmy na ich taniec jak zaczarowani, gruzły żył na sękatych łapskach, przykuwały uwagę, nie ma co, i ta kanciasta żuchwa, i indiańska cera, „el coronel” normalnie, pułkownik, do którego już nikt nigdy niczego nie napisze, stary świntuch bez towarzystwa „putas tristes”, patriarcha ulewego lata, kolumbijski generał na wakacjach, i ten jego orli, haczykowaty nos... no gość od razu rzucił nam się w oczy, wystarczyło, że wsiedliśmy i już było wiadomo, że to z nim spędzimy resztę drogi do Aszód. Wokół powódź, a my w drodze z Balassagyarmat do Budapesztu. Najpierw autobus do Nógrádkövesd, potem przesiadka na pociąg i przez dziwaczne – jakby wyjęte z bajki tego klienta – Galgaguta wio na południe. Na przestrzeni dwudziestu, trzydziestu może kilometrów zdążył pochwalić się wielkością przyrodzenia nie tylko swojego, ale też nieobecnego czterdziestoletniego syna Lajosa. Swoją drogą, skąd znał wielkość jego członka? Pokazywali sobie czy co?! Śmiał się do nas śnieżnobiałym garniturem sztucznych zębów i kantem lewej dłoni porcjał przedramię, raz ciachnął je gdzieś w połowie – oto prącie syna, szczerzył się dumnie i błyskiem w oku mierzył w naszą stronę, a potem ciach w okolicach nadgarstka, skromniej, bo od czubka palców do tego miejsca było raptem dwadzieścia pięć centymetrów, 25 cm możliwości wzwodu dziewiętnastego palca pułkownika. Dziewiętnastego, bo w lesie stracił paluchy lewej i prawej nogi. Tak żartował. A może mówił serio? Wołał na siebie Ladislav Gestapo. Nosił spodnie i kurtkę khaki, miał wojskowy kapelusz, który odłożył na półkę na bagaż, a obok niego siedział inny gość, cały w lśniącej, wybitej ćwiekami czarnej skórce. I to koledzy byli, dziwny duet... Pamiętasz?, pytał. Pytał, bo sam nie pamiętał. Co najwyżej jak przez mgłę, czyli bardziej wymyślał niż przywoływał, kłamał o przeszłości. A S. nie odpowiadała. Zasnęła i śniła piękne, deszczowe sny, w żadnym razie nie koszmary, tylko obrazy w strugach oberwania chmury, sceny w strumieniach wody, tych samych, które na kilka dni przed śmiercią przyniosły ukojenie Stachowi z „Brzeziny”. I choć S., zakamuflowana spadkobierczyni Ciorana i Marka Aureliusza, byłaby zła, gdyby usłyszała te literackie wtręty, na pewno wiedziałaby, o co chodzi – jest wszak niedoszłą bibliotekarką, o czym nie wie nawet roztopiony pseudospominkami Z. Tymczasem kończy się lipiec, lato powinno się w kimś przełamać, ale coś nie może, no bo w kim, przecież nasi bohaterowie, z całym szacunkiem, nie są w stanie ulec żadnej przemianie, *zero szans*, i chociaż Dunaj literka po literce przenosi ich życia w przeszłość, wszechpanujące przemijanie nie robi na nich wrażenia. Niby jakaś melancholia, niby nostalgia, budapeszteński spleen, ale to tylko pozory. Tak naprawdę wszystko jest posagiem deszczu. Tego deszczu.

Miłosz Waliński

¹ Bzmot – produkowany w Czechosłowacji w latach 1977-1984 typ pojazdu szynowego, kursującego po Węgrzech na trasach regionalnych.

JAKUB NOWAKOWSKI

gorszy

zauszny
podpaszny
odstópny
i ten z wnętrza
odór
obwieszczają twoje
wejście do tramwaju

aureola pcheł
i sine strupy
jak po biczowaniu
dają gwarancję
nietykalności
immunitet!

a ja widzę
dziecko biegnące za piłką
z błyskiem szczęścia w oczach
jakby piłka była życiem

widzę matkę twoją
zmarłą
która dniem i nocą
wpatruje się z miłością
w dziurawy płot zębów

na imię ci
świętych zapomnienie

dzień kobiet

jesienne śródmieście dogładane od rana przez hostessy
o maorysko-picassowskich rysach rzeźbionych
wprawną dłonią konkubentów odsypiających teraz trudy nocy
moda pierwszych godzin dnia niezależnie od pory roku ta sama

sanatoryjna
pidżama szlafrok kapcie tylko zamiast kubka z dzióbkiem i mineralnej
browar browar browar i jeszcze jeden by poziom osiągnął serca

potem powrót do domu
do nory kurwą usłanej

kruchość

cukrem się nie przejmuj
to życie ma patent na wypluwanie
wolnych rodników i zbyt śmiałych myśli
słodczy kiedy się skończy zostawi w testamencie
lepką łyżeczkę z wygrawerowaną sentencją

*słodzić jest prawem miłości,
mieszać praktyką jej katów*

parafia św. miziego

w naszych slamsach rosną róże
pyskiem i kołcem do słońca
psy liżą miski i nasze ręce puste
w naszych slamsach można się kochać
na zielonym świetle

kiedyś Bóg urządzi tu raj
do tego czasu musimy
pobierać wszystkie papierki
wskazane jest także
posadzić kilka drzewek
najlepiej o smaku bounty

w naszych slamsach nie brakuje
rąk do pracy i tyłków do kopania
dużo się tu mówi o sztuce
i technice uprawiania
seksu nieinwazyjnego

mamy też tarczę antyrakietową

ale bardzo malutką

dymani

cała ta historia nadmuchana w cienkie szkło
rozchodzi się wstydliwą czkawką emigracji
i mogą nas karzełki ujeżdżać jak gęsi siodłate
za paciorki oddaliśmy prawo głosu i sprawiedliwego snu

holocaust sumienia pod przykrywką *garden party*
na naszym własnym podwórku
i nie pytaj o szklane domy
i czy *papamobile* to biały koń z dawnej przepowiedni

o nic nie pytaj

Jakub Nowakowski

Jakieś cztery czy pięć lat temu jechałem z Hidakazu Yoshidą pociągiem z Donaueschingen do Kolonii. W rozmowie wspomniałem o książce Herrigela pt. „Zen w sztuce łucznictwa”. Jej melodramatyczny punkt kulminacyjny stanowi przypowieść o łuczniku, który, strzelając w całkowitej ciemności, trafił w sam środek tarczy. Yoshida powiedział mi wtedy, że autor zapomniał wspomnieć o jednej rzeczy, mianowicie o tym, że w Japonii żyje bardzo szanowany łucznik, któremu nigdy nie udało się trafić w środek tarczy, nawet w biały dzień.

John Cage

ANNA SPÓLNA

„Zaczynam od początku zaczynam jeszcze raz zaczynam od końca”

Ponawianie jako poszukiwanie tożsamości
w późnej twórczości Różewicza

„Nadchodzi czas pożegnań” – tak Różewicz podsumowuje poemat *przerwana rozmowa* (P, 3, 326)¹. Tom *Plaskorzeźba* rozpoczyna w jego piarstwie rozdział, który wolno chyba nazwać ostatnim. Autor *Wyjścia* od dawna podkreślał dramatyczny charakter „późnej twórczości” najwyższej cenionych przez siebie artystów słowa. Pisał w 1963 roku: *Poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przechodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie*². Pisarz z podziwem odnosi się do utworów, w których *nie obowiązują żadne poetyki, gdzie nie ma nawet śladu po „poezji”*. Także w powojennym dziele Staffa widzi powtórzenie wyboru Mickiewicza, którego liryki lozańskie są dla czterdziestoletniego Różewicza poezją najdoskonalszą, ostateczną w swym ogołoceniu. Pół wieku później, komentując dzieło Jerzego Nowosielskiego, zauważa, że obraz niekiedy *jest rodzajem wiersza milczącego. Takiego, który nie chciał przemówić. Tak, obraz jest poezją milczącą*³. Tropiąc mistrzów, Różewicz na swój sposób, w szeregu prób i powtórzeń, testuje możliwości i ograniczenia własnej poetyki.

Postawa „aprobatywno-negująca” Różewicza⁴ znajduje odbicie w strategii ponowień, będących zarówno negacją (porzuceniem poprzedniej całości jako niedopełnionej, niewystarczającej), jak akceptacją nowości, po którą sięga się kolejnym tekstem. Poeta podejmuje wyścig z czasem, własnym zmęczeniem i zniecierpliwieniem, zmaga się z poczuciem zbędności ułomnego wiersza i nieudanego życia. Przepisywanie na nowo, mające związek z żywym u Różewicza kultem autentyku⁵, jest zarówno czynnością poezjogenną, jak próbą samopoznania (można tu, za Tomaszem Kunzem, mówić o „interferencyjnym, empiryczno-tekstowym statusie podmiotu”)⁶. W jego dziele cytaty i autocytaty (powtórzenia wierszy, sformułowań, obrazów poetyckich) funkcjonują podobnie jak parateksty⁷ – są dowodami tożsamości, znakami

¹ Stosuję skróty: P – *Plaskorzeźba* (1991); ZF – *zawsze fragment* (1996); ZFR – *zawsze fragment recycling* (1998); NP – *nożyk profesora* (2001), SS – *szara strefa* (2002); W – *Wyjście* (2004); CTWS – *Cóż z tego że we śnie* (2006); KKW – *Kup kota w worku* (2008). Wiersze podaję za edycją zbiorową: T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, 3 i 4, Wrocław 2006 (w nawiasie skrót nazwy macierzystego zbioru, nr tomu i strona) z wyjątkiem późniejszego zbioru *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008.

² T. Różewicz: *Posłowie* (w:) L. Staff: *Kto jest ten dziwny nieznamy. Wybór poezji*, wybór, układ i posłowie T. Różewicz, Warszawa 1996, ss. 183-196.

³ „Piękno jest okrutne...”. *Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni* (w:) T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy: *Korespondencja*, wstęp i opracowanie K. Czerni, Kraków 2009, s. 476.

⁴ Określenie A. Falkiewicza, przeformułowane przez A. Skrendę jako „aprobatywna negacja” albo „niepozytywna afirmacja” (zob. A. Falkiewicz: *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 240 i A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 63).

⁵ *Piszę o nim bliżej w książce Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007, s. 316 i nast.

⁶ T. Kunz: „*Próba nowej całości*”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna* (w:) *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, pod red. W. Browarnego, J. Orskiej, A. Poprawy, Kraków 2007, s. 13 i nast.

⁷ Należą do nich faksymilia rękopisów, autorskie rysunki, karykatury, fotografie.

obecności, uchwyconej w toku przemiany. Zintensyfikowane zostawianie śladów, urozmaicone i zwielokrotnione, to Różewiczowska, ironiczna⁸ wersja toposu exegi monumentum – wznoszenie ułomnego pomnika jako rozproszonego, ruchomego tekstu. Na przeciwnym biegunie pozostaje „milczący wiersz” – dwuznaczny projekt poetycki, oddający zarówno marzenie o doskonałym przyleganiu języka i doświadczenia (zaledwie przeczuwanej) tajemnicy, jak tęsknotę za słowami, które nie zostały / wypowiedziane / bo to co boskie / pomiędzy ludzkimi istotami / ciągle poszukuje / swojego wyrazu (Czego byłoby żal, 3, ZF 394). Pomędzy milczącą prawdą a okrutnym pięknem jest miejsce na niepokój starego poety i jego własne poszukiwania.

Na nowo

Powtórzenie wydaje się być prostym przeciwieństwem ascezy słowiarza. Tymczasem Różewicz dokonuje szeregu powtórzeń w poszukiwaniu wiersza doskonałego jak obraz Nowosielskiego, jak palec na ustach. Powtarza wbrew pragnieniu ciszy, z rosnącą pokorą wobec przymusu wpisanego w powołanie poety. Już w liście z 1968 roku pisał do Nowosielskiego: *Drogi Jerzy, kiedy siedzę w jesienne popołudnie w domu i próbuję napisać jeszcze jeden wiersz – bardzo dotkliwie, fizycznie odczuwam niezwykle nonsensowność tej sytuacji i myślę o tym, jak przełamać się, jak dojść do nowego wiersza – moje własne i cudze typy wiersza współczesnego nudzą mnie – a w robocie nie przynoszą nic interesującego. (...) Mam przed sobą wiersz, jego piątą czy dziesiątą już wersję, i ciągle poprawiam (z punktu widzenia rzemiosła poetyckiego, pewnych wartości umownych, estetycznych itp.), absolutnie nie mogę sobie pozwolić (wewnętrznie) na pozostawienie I redakcji wiersza. I niestety przeczuwam, że to się nie zmieni w najbliższych latach...⁹.*

Rzeczywiście, nie zmieniło się to w poezji Różewicza po dziś dzień. Twórca, portretowany w jego tekstach, zawieszony pomiędzy dokonaniem a niedokonaniem, uczestniczy w procesie nie do końca kontrolowanych przemian¹⁰. W pisarstwie autora *Złowionego* regularnie powraca ton skargi na bezradność wybrańca, wyczekującego na „zwiastowanie poezji”.

Po sześćdziesięciu latach pracy w języku twórca zmierza do podsumowań i rozliczeń. W jego ostatnich tomach rośnie ilość poetyckich autokomentarzy i prób usytuowania swoich dokonań w szerszym historycznoliterackim kontekście. Poeta klasyk, utwierdzając się w przekonaniu o prekursorskim, przełomowym charakterze własnej twórczości¹¹, mógłby pielęgnować megalomanię, konkurować sam ze sobą lub uznać, że wszystko już zostało powiedziane. Różewicz co najmniej od *Opowiadania dydaktycznego* z 1962 roku drwił ze zwyczaju kreowania nowych początków, kolejnych „epok” artystycznych, mijających równie nagle, jak niespodziewanie zostały ogłoszone. Utwór *Normalny poeta* (KKW, 99) odtwarza natomiast proces recyklingu jego własnej poezji w polskiej literaturze (*wiersze moich znakomitych / kolegów (i koleżanek) / stają się powoli podobne / do moich wierszy / a moje stare wiersze / są podobne do / ich nowych wierszy*). I choć autor *Niepokoju* półzartem skarży się, że Lévinas ukradł mu „twarze” (*tempus fugit*, 4, 278), nie tyle akcentuje swój wkład w rozwój języka poetyckiego i nowatorskość własnych twórczych koncepcji, co przede wszystkim wyraża zmęczenie stałym artystycznym déjá vu.

⁸ Na autoironiczne gry Różewicza ze statusem poety zwraca uwagę S. Burkot w książce *Tadeusza Różewicza opisanie świata*, Kraków 2004, s. 32. A. Skrendo silnie podkreśla samozwrotny charakter gestu zwątpienia u autora *Twarzy* (por. tegoż: *Tadeusz Różewicz i granice literatury...*, dz. cyt., s. 378).

⁹ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy: *Korespondencja*, dz. cyt., s. 56. Przymus poprawiania rozważa Różewicz po latach, pytając: *Kto, co się tego domaga? Jaka siła działa w piszącym poecie?* w tomie *Matka odchodzi*, Wrocław 1999, s. 106.

¹⁰ *Poeci piją bo wiedzą co już / napisali / i nie wiedzą co jeszcze / napiszą* – towarzyszą im wstyd i niepewność (***) *dla czego poeci piją wódkę...*, ZF, 3, 391). Ironiczny ton tego komentarza jest pozorny, a zaliczanie go do satyr uważam za nieporozumienie (por. E. Sidoruk: *Formy satyry w poezji Tadeusza Różewicza*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 3, s. 165).

¹¹ Kpiąc z postmodernizmu, dekonstrukcji, praktykując hybrydyczny poetycki recykling, rozrzucając swoją *Kartotekę*, Różewicz manifestuje wolę pisania wbrew modom, jednocześnie zaś satysfakcję z ich wyprzedzania (w tym duchu przywołuje śmietniki Burriego, malarstwo Luciena Freuda, filozofię Lévinasa, antropologię śmierci Jankélévitscha...).

Droga poetycka jawi się często jako błędne koło. Zaskakuje końcowym efektem wieloletnich wysiłków, korekt, ponawianych prób. W autobiograficznym poemacie *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia* Różewicz, nawiązując do słynnego eseju Miłosza¹², przypomina swoje zmagania sprzed półwiecza z „poezją niezrozumiałą”, by dodać: *i zrozumiałem u kresu / wędrówki // że // rozumiała poezja / staje się w końcu / niezrozumiała* (ZF, 3, 387). Czyja poezja? Jego własna? Czy, przeciwnie, Miłosza i jego naśladowców? Dwuznaczność sformułowań, wsparta paronomazją, pozwala ominąć powyższe pytania, wskazuje bowiem przede wszystkim na autonomię poezji, która się „staje”, żywa w swych przemianach. Różewicz akcentuje zarówno jej niepodległość wobec pierwotnych zamysłów twórczych, jak nieprzewidywalność procesu recepcji. Autor *prognozy do roku 2000* eksponuje swoją zgodę na niewiadomą – nie boi się słabszych wierszy tak bardzo, jak „poeci kulturalni”, przekształcający cudze błędy we własne zasługi. Zapowiadając przewrotnie: *mój najlepszy wiersz / nie został jeszcze napisany (...) mój najgorszy wiersz / też nie został napisany* (ZF, 3, 389), prowokacyjnie miesza nadzieję, pokorę i śmieszność, bowiem sceneria oczekiwania na wiersz jest zaprzeczeniem artystycznego koturnu – to kuchnia emeryta czytającego stare gazety. Koresponduje z nią wezwanie z *Przerwanej rozmowy: uczcie się mądrości z głupoty / uczcie się mądrości ze starych gazet* (P, 3, 324). Różewicz, niby współczesny Kohelet, obnaża vanitas słowa: nic nowego pod słońcem, stare złudzenia powracają w wiecznym, żywotnym tańcu śmierci¹³. Sięganie po śmietnik gazety, studiowanej z chęcią zrozumienia złudzeń, które ją wypełniają, jest alternatywą dla pisarstwa kontemplującego piękno. *Śmietniki są pełne życia / niespodzianek, a poeta śmietników jest bliżej prawdy / niż poeta chmur* – pisze Różewicz w *Opowiadaniu dydaktycznym*, powtórzonym w tomie *zawsze fragment* (2, 298)¹⁴, sugerując konieczność podjęcia takiego ryzyka. Ceną prawdy, wpisaną w strategię twórczą odzyskiwania odpadów, będzie rola poety-śmieciarza, powtarzającego gest pochylania się nad odrażającą i fascynującą jednocześnie przyziemną rzeczywistością.

Poemat *Credo* zawiera jedną z najważniejszych twórczych deklaracji Różewicza. Łowca poezji, przedstawiony poprzez figurę poszukiwacza złota, musi, odsiewając piękno, wydobyć prawdę: (...) *gramatyka poezji / to gramatyka milczenia i braku*. Poeta przedstawia tu swoją filozofię pisania jako szeregu prób, obarczonych zawsze ryzykiem klęski: *jestem poszukiwaczem poezji / od roku 1938 // pochylony nad mętną / gnuśną pełną odchodów / rzeką życia i śmierci / próbuję*. Przelewa z pustego w próżne, odnajduje błoto, które mami swym pięknem, ale w rzeczywistości okazuje się nie złotem, lecz „guanem”. Obraz ten potwierdza organizującą wyobraźnię pisarza ekynomie brudnej prawdy i fałszywego piękna, przede wszystkim jednak eksponuje perseweracyjny charakter motywu wysiłków twórczych, niegwarantujących powodzenia, raczej prowadzących do szeregu rozczarowań. Imperatyw *poezja (...) uczy się chodzić mówić / trzeba wszystko zaczynać od początku* koresponduje z kluczową w jego późnym dziele metaforą nauki chodzenia (CTWŚ, 4, 348). Jak pisze Irena Górska, u Różewicza „właściwie każdy utwór stanowi tylko etap przejściowy” do jego ostatecznej postaci, o ile taka istnieje¹⁵. Do późniejszej o dwa lata wersji poematu poeta wprowadził znaczące modyfikacje. Opis pisania jako szeregu ponawianych prób brzmi dobitniej, bo zdanie *czerpię z morza mowy / przelewam sto razy / z próżnego*

¹² Cz. Miłosz: *Przeciw poezji niezrozumiałej* (w:): tegoż: *Eseje*, wybór i posłowie M. Zaleski, Warszawa 2000. Spór obu pisarzy w kontekście możliwości/nieвозмоności poetyckiej anamnezy umieszcza D. Szczukowski (zob. tegoż: *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, ss. 211-214).

¹³ W tymże utworze czytamy: *w starych gazetach można znaleźć / wszystkie błędy i kłamstwa / które popelniają rządy i narody / za rok za dziesięć lat / Totentanz* (P, 3, 322). Urszula Glensk, pisząc szczegółowo o krytycyzmie wierszy „gazetowych” Różewicza, pomija ten aspekt twórczości pisarza (zob. tejże: *Poeta w płaszczu z gazety* (w:): *Przekraczanie granic...*, dz. cyt., ss. 278-288).

¹⁴ Epitet ten zdaje się odsyłać do *Obłoków* Czesława Miłosza.

¹⁵ I. Górska: *Korekcja jako problem retoryczny i estetyczny w twórczości Tadeusza Różewicza* (w:): *Przekraczanie granic...*, dz. cyt., s. 66.

w *puszte* zyskuje dopowiedzenie o wanitatywnym wydźwięku: „przesiewam piasek słów”. Woda wsiąkająca w piach jest powracającym u Różewicza apofatycznym symbolem zanikania boskości we współczesnym świecie¹⁶. Ważne wydaje się zwłaszcza przeformułowanie pointy. Ciąg anafory: *zaczynam od początku / zaczynam od końca // zaczynam jeszcze raz* zamienia Różewicza na: *zaczynam od początku / zaczynam jeszcze raz / zaczynam od końca* (KKW, 91). Akcentowane uprzednio ponowienie ustępuje pierwszeństwa odwróceniu kolejności. Podejmowanie wysiłku wsparte zostaje konieczną zmianą perspektywy, wzorem *Podwalin* Staffa, którego bohater po klęsce buduje „od dymu z komina”.

Derrida pisał o narracji autobiograficznej jako niekończącym się procesie utożsamiania, zastępującym tożsamość, która „nigdy nie jest dana”¹⁷. Pocucie uwięzienia w pokładach własnej pamięci jest dla bohatera Różewiczowskiej poezji źródłem znużenia i bólu. Zamienia się w torturę udręczonej świadomości. W wierszu-rozmowie z Konwickim Różewicz portretuje pokolenie Kolumbów, swoich rówieśników: ludzi czołgających się jak zwierzęta z przetrąconym grzbietem, zranionych przez historię, co gorsza – przeżywających ją wciąż na nowo. Ponowienie inicjalnej skargi: „I znów zaczyna się / przeszłość” w poincie przypominającej westchnienie: „kiedy wreszcie skończy się / przeszłość” (***) *I znów zaczyna się...*, ss. 4, 141) wyrazistą klamrą prolepsis zaznacza zapętlenie czasu, jego dręczącą kolistość¹⁸. *Brama* z tomu *nożyk profesora* (4, 104) zarysowuje upiorny krajobraz „piekła powtórzeń”. Zdegradowane zaświaty w których „zaczyna się / raz jeszcze to samo” komentuje banalna śpiewka *Kamień na kamieniu*, zbudowana ze spiętrzonych tautologii¹⁹. Poprzez zafiksowanie świadomości na jednym obrazie i szeregu jednobrzmiących słów dobitnie ilustruje ona prawdę o torturze polegającej na ukamienowaniu sensu²⁰. Ironiczne „odwagi!” bohatera jest więc w gruncie rzeczy potwierdzeniem przestrogi: „Lasciate ogni speranza”, zapisanej na odrzwiach piekieł Dantego.

Powtarzanie znaczy więc w poezji Różewicza szlak prób, kolejnych upadków i powstawania z nich. Jest dobijaniem się do sensu, wbrew niepowodzeniom, w żywym splocie twórczości i egzystencji. Nadaje wysiłkom poety dramatyczny wydźwięk i uwydatnia ich niedopełnienie.

W drodze

Jaki sens ma ponawianie twórczego wysiłku wobec wygaśnięcia Absolutu? Skarga na jego jałowość odwołuje się do inwariantów starego toposu drogi jako życia i dążenia do celu: *Droga Powrotna / do bycia poetą / po opuszczeniu świata / po odejściu / jakaż to beznadziejna / wędrówka* (w rękopisie zamiast „wędrówka” czytamy „powtórka” – powtórzenie już raz odbytej drogi łączy się z uczuciem zniechęcenia i beznadziei). Dwuznaczne tytułowe pytanie wiersza „więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?” (P, 3, 284) ujawnia torturę przedłużającej się egzystencji, wypełnionej pisaniem dalekich od doskonałości wierszy. Wśród mozolnych obrotów języka, poruszającego się w aksjologicznej i semantycznej pustce²¹, nie dokonuje się przeistoczenie: „Słowa zmieniły się w słowa”, nie stały się ciałem, „śmiertelny pot” nie zapowiada zmartwychwstania. Nowa miłość i nowa poezja, wbrew Dantemu,

¹⁶ W wierszu *bez Bóg opuszcza człowieka* „jak woda co wsiąka w piach” (P, 3, 253). O wpływie teologii negatywnej na poezję Różewicza pisał szeroko D. Szczukowski w książce *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, dz. cyt., s. 196 i nast.

¹⁷ J. Derrida: *Jednoznaczność Innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1999, nr 11-12, s. 53.

¹⁸ Owo doświadczenie pokoleniowe dowodzi także nieostatecznego charakteru wszelkich przełomów historycznych. W przemówieniu wygłoszonym z okazji przyznania mu doktoratu honoris causa Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu poeta zaznaczył: (...) *pokolenie tak zwanych Kolumbów wie, że po / każdym końcu... znów zaczyna się początek, / lepszy lub gorszy i tak będzie... usque ad finem* (zob. T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy: *Korespondencja*, dz. cyt., s. 466).

¹⁹ Por. interesującą analizę wiersza jako zapisu oderwania języka od referencji autorstwa M. Mikołajczyk: *Od „Drzwi w murze” do „Wyjścia”. Tropem „metafizycznych furtek” Tadeusza Różewicza (w): Przekraczanie granic...*, dz. cyt., s. 221.

²⁰ Zapewne poeta prowadzi także grę ze swoimi interpretatorami, którym podsunął formułę o „kamiennej wyobraźni”, i samym sobą, piszącym w incipicie jednego z wierszy *Niepokoju*: „Z mojego domu / kamień na kamieniu”.

²¹ Wzmacnia ją znacząca rekontekstualizacja motywów biblijnych.

nie poruszają już słońca i gwiazd. Przekreślone w rękopisie zdanie „zamiast Boga / zostało nam słowo bóg” dotyczy zarówno utraty wiary, jak i splecionego z nią kryzysu reprezentacji.

Nauka chodzenia nabiera okrutnych znaczeń w świetle rękopisu wiersza *Na imieniny Zosi N*, zawierającego zdanie *Zosia porusza się / w kojcu dla niemowlęcia / które stawia pierwsze – / niepewne kroki z dopiskiem: ale ona ostatnie – / nauka chodzenia / w niemowlęctwie / i starości*²². Niedołężniejący stary człowiek wraca do stanu dziecięcej niepewności jak w zagadce Sfinksa. Jest w ostatnich tomach autora *Wyjścia* zanegowanie poglądu, że starość to uprzywilejowany okres mądrości – przeciwnie, to czas wątplenia i dramatycznych pytań. Nieuciekanie od nich wymaga odwagi i cierpliwości, skoro, stawiane na nowo, powtarzane są przez poetę od *Niepokoju* do *seniliów*. Nowa nauka chodzenia jest mozolna²³. Często wiedzie donikąd: zdania „ruszając idę ale nie do siebie” kończą wiersz pod znamennym tytułem *depresje II* (CTWŚ, 4, 354).

„Życie przeżywa się / idąc spotykając” – mówi podmiot wiersza *W świetle lamp filujących*, (ZF, 3, 360), ujawniając przekonanie, że ten podstawowy dla człowieka modus vivendi pozostaje poza wyborem, jest losem. Jednak obowiązkami dojrzałego człowieka powinno być świadome podjęcie go na nowo. Pastor Bonhoeffer, jeden z najważniejszych mentorów Różewicza w ostatnich latach, wypowiada w wierszu słowa: *zaczynj od początku / zaczynj jeszcze raz (...) / naukę chodzenia / naukę pisanie czytania / myślenia* (*Nauka chodzenia*, 4, W 251). Wyliczenie i – pośrednio – utożsamienie tych dziedzin aktywności akcentuje wymagania o charakterze intelektualnym²⁴, ale biografia duchownego wprowadza je w kontekst moralny. Godne życie bez Ojca (figury Boga, który odchodząc, darowuje człowiekowi samodzielność) dla dojrzałej jednostki jest zadaniem²⁵. Realizuje się ono w scenie podjęcia wspólnej drogi z Chrystusem i Jego uczniami. Ewangeliczne obrazy, choć nie mają charakteru konfesyjnego, wprowadzają ton nadziei. Karmienie się kłosami zboża oznacza symboliczny powrót do rajy żywego słowa, zapis marzenia o odzyskaniu prawdy, dla podmiotu wierszy Różewicza pozostającej od lat przedmiotem żarliwej, niespełnionej tęsknoty.

Poetycki elementarz

Na подарowanym Tadeuszowi Różewiczowi przed wojną tomiku Staffa widnieje odręczna dedykacja od starszego brata. Janusz, początkujący poeta, nazwał jego autora wielkim, ale nie nieśmiertelnym, zarzucając mu nadmiar „dojrzałości”²⁶. Powojenna ewolucja poetyki autora *Dziwięciu muz* sprawiła, że Staff stał się dla Różewicza wzorem poety podejmującego się na nowo „nauki pisania”, mistrzem artystycznej pokory, mądrego uśmiechu i „etyki współczucia”²⁷. Na podziw zasłużył Stary Poeta zgodą na nieustanne terminowanie przy warsztacie słowa i rezygnację z poetyckiej maestrii na rzecz skrajnej (właśnie „dziecięcej”) prostoty. Pisząc posłowie do autorskiego wyboru wierszy Staffa, Różewicz dostrzega jednak dramatyzm ewolucji, polegającej na ograniczeniu ozdobności języka i pozornym uproszczeniu obrazowania, na uśmieszeniu zrozumienia dla ludzkiej słabości.

Do przyjaźni i twórczej współpracy z mistrzem wraca Różewicz w *szarej strzefie*. We wstępie do *Appendixu*, cyklu wierszy dialogujących z tomem

²² Towarzyszy on cytowanej już rozmowie K. Czerni z T. Różewiczem („*Piękno jest okrutne*”..., s. 461).

²³ Nie przypomina ufnego dziecięcego biegu do radości i „do Boga który nie gra w kości” *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek* (ZF, 3, 362). W poemacie *Cóż z tego że we śnie wierzący w Boga, który „nie gra w kości”, są znoszeni przez potop, z którego nie ma ocalenia* (CTWŚ, 4, 323).

²⁴ Lekceważone w świecie bezmyślnej konsumpcji dóbr i idei, pozostają podstawową wartością dla poety – racjonalisty.

²⁵ Szczukowski, analizując teksty tematyzujące ów gest odejścia, nie dostrzega Różewiczowskiego przekonania, że jest on także wezwaniem do duchowej samodzielności. Badacz przesadnie marginalizuje także znaczenie Chrystusa w najnowszej poezji autora *bez* (zob. D. Szczukowski: *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, dz. cyt., ss. 187-196 i 247-255).

²⁶ Zob. *Nasz Starszy Brat*, oprac. T. Różewicz, *Utwory zebrane*, t. XII, Wrocław 2004, ss. 248-249.

²⁷ S. Burkot sugeruje, że poeta przejął ją właśnie od autora *Wikliny* (por. tegoż: *Tadeusza Różewicza opisanie świata...*, dz. cyt., s. 98).

Dziewięć muz Staffa, Różewicz przedstawia się jako człowiek, który przeszedł długą drogę – od ucznia do starszego brata poety – wyprzedzając go w końcu w latach (SS, 4, 192)²⁸. Utrzymane w norwidowskim tonie wspomnienie akcentuje powrót Staffa do abecadła literackiego („dni przedostatnie” biegły mu przy, elementarowym w nazwie, tomie *Ala ma kota*). Stawia się tu obok siebie dwóch poetów, owładniętych podobnym marzeniem²⁹ o stworzeniu elementarza sytuacji lirycznych, w których słowo zatrzymuje się przed pokusą ozdobności, obstaje przy źródłowej prawdzie doświadczenia. W *Kropce nad i* (SS, 4, 212) podmiot kreuje się na nieudolnego ucznia Staffa, nieumiejącego zdobyć się na lakoniczność i zakończyć ani wiersza, ani życia (wszak „żyje się pisząc wiersze za długo”). Sztuka pisania i ars bene vivendi są bowiem u obu poetów splecione ze sobą do końca. Swoje pragnienie metanoi i zderzoną z nim niemożność odnowienia umieszcza poeta na pograniczu literatury i egzystencji. *Coś trzeba związać / Coś trzeba złączyć / Rozstrzygnąć coś* – powtarza słowa Staffa w wierszu *21 marca 2001 roku – Światowy dzień poezji* (SS, 4, 167). Czasowniki w trybie dokonanym sygnalizują rozziw pomiędzy pragnieniem a jego odwiekaną realizacją³⁰. Krótki liryk *Przebudzenia*, który cytuje, *nie jest wierszem, ale jest określeniem sytuacji, w jakiej znalazł się poeta, jest informacją przekazaną przez poetę innym ludziom, jest utworem, który można nazwać również utworem poetyckim*, odbiciem „dramatu poezji i poety”³¹. Wysilek nauczyciela prostoty zmierza ku prawdzie, nie pięknu, sztuka ustępuje życiu pierwszeństwa, choć zawsze będzie domagać się swojej części.

Pięknym ukłonem w stronę mistrza jest elegijny *** *pusty pokój...* (ZF, 3, 379), dyskretna polemika ze słynnym wierszem *Ostatni z mego pokolenia...* Staffowskie w tonie „określenie sytuacji” przynosi zgodę na ubywanie, znikanie, ciszę. Podmiot rozdwojony na „ja” żyjące i „ja” opisujące spogląda na zostawiony na poduszce ślad po swojej głowie – milczącą pieczęć istnienia niekoniecznego, „wypełnionego / wygładzonego” przez czas.

*

Przywoływanie własnych tekstów (zwykle na prawach zmodyfikowanego cytatu) jest w pisarstwie Różewicza obciążone wieloma znaczeniami. Konfrontuje ono poetę ze światem oraz z samym sobą. Strategia ta jest przez niego coraz bardziej eksponowana: Różewicz wykorzystuje metodę literackiego recyklingu do przetworzenia i skomentowania mód intelektualnych oraz medialnej papki zalewającej przestrzeń publiczną, przenikającej do sfery prywatnej. Powtórzenie jest formą protestu przeciw zaprzeczaniu przykrym prawdom. W świetle tematów powracających w późnych wierszach poety (przemilczanie holokaustu, kłamstwo literatury, wykorzenienie współczesnego człowieka, zanik duchowości) kultura recyklingu zmierza ku śmierci sensu. Poprzez postmodernistyczny eksperyment, powtórzony z perspektywy pozornego „prostaczka”, poety emeryta nierozumiejącego świata, ujawniony zostaje rozpad zdegradowanej kultury, pozbawionej aksjologicznego centrum i estetycznego kanonu. Nadmiar słowa, szum informacyjny przedstawiany jest w poezji Różewicza jako paradoksalna, negatywna forma ciszy – wyciszenie sensu, odpowiednik „wygaśnięcia Absolutu”. Przyzwolenie na masowe powielanie głupstwa, demaskowane z pasją przez poetę, zderzone

²⁸ Tytułowym *Zdarzeniem* jest uśmiech zamiast wiersza, którego powodem jest odwrócenie relacji wobec – od lat pamiętanego jako starszego – Leopolda Staffa (SS, 4, 211). Podobne myśli i niemal te same sformułowania, wsparte tropem metafesy, towarzyszą poetyckim rozmowom z matką i starszym bratem.

²⁹ *Appendix* nie jest zbiorem „parafraz komicznych”, jak utrzymuje T. Mizerkiewicz w rozprawie *Trzy koncepcje komizmu w poezji Tadeusza Różewicza* (w: *Przekraczanie granic...*, dz. cyt., s. 139. Rację ma raczej J. Potkański, który, odwołując się do teorii agonu H. Blooma, czyta cykl poprzez sześć starc rewizyjnych, z uprzywilejowaniem tessera (co oznacza dopełnienie i antytezę, ale też zadośćuczynienie i wzajemność). Por. tegoż: *Starsi bracia. Różewicz wobec lęku przed wpływem*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 3, ss. 56-57.

³⁰ Podobny dylemat zapisany został w pozornie żartobliwym wierszu-deklaracji *Od jutra się zmienię*, gdzie gramatyczne łamańce niuansują poważny problem wiecznej niegotowości podmiotu: a więc jest to postanowienie / do którego wprowadzić przygotowy / a raczej się przygotuję / nie przygotuję tylko przygotuję / od wielu lat a nawet przygotowuję się (ZFR, 4, 67).

³¹ T. Różewicz: *Posłowie*, dz. cyt., s. 196.

zostaje z wyeksponowaniem nieskończonej pracy nad kolejną wersją wiersza: bliższą prawdy, zwykle – ogołoconą z „piękna”. To drugie oblicze recyklingu, pozostające w zgodzie z przekonaniem, że rzeczy i słowa powinny być prawdziwe, czyli niejednorazowe: wytrzymujące próbę czasu, pożyteczne (stąd metafora, może nawet metonimia słowa-kłosa, słowa-ziarna, bliska wyobrażeniom ewangelicznym).

Bez wątpienia poezja Różewicza jest zafiksowana na braku: „wyznaje nieustającą konieczność nazywania go, rozpamiętywania”³². Kiedy jednak autor *Wyjścia* przywołuje swoich mistrzów, aby ze zrozumieniem i krytycyzmem podejmować na nowo ich pytania, ujawnia pośrednio pragnienie odbudowania znaczeń. Nawet lektura starych gazet okazuje się moralnym projektem, z za pożółkłych płacht papieru wygłasza poeta swój apel do świata, nieskłonny uczyć się na błędach. Szukanie drogi na obrzeżu pomiędzy oryginalnością a ponowieniem (wszak rzeczy poddawane recyklingowi mają podwójny status: śmieci i przydatnego materiału) oznacza dla Różewicza testowanie tej względności³³. Sytuuje jego poezję wobec bieli, ciszy, śmierci.

Powtórzenie, czy to poprzez autocyta, czy poprzez podejmowanie tych samych pytań, oznacza poddawanie próbie niegdysiejszych przekonań, konfrontację z sobą dawnym. Jest chwiejnym fundamentem jego autobiograficznej narracji, bo nie tyle utwierdza poetę w jego artystycznej tożsamości, co potęguje niepewność. Wskazuje na napięcie wewnętrzne projektu poetyckiego Różewicza, jest bowiem formą autokontroli i sposobem na doskonalenie poetyckiego warsztatu, wymuszającym rywalizację z samym sobą. Przy tym dla czytelnika powracające na nowo wątki i obrazy, zmodyfikowane, lecz rozpoznawalne, są jak dotknięcie ręki poety, poświadczenie bycia, czytelna sygnatura jego czujnej obecności.

Anna Spólna

Tekst przygotowany na międzynarodową konferencję z cyklu „Wspólne drogi” zatytułowaną *(Od)nowa – znowu – na nowo*, zorganizowaną pod patronatem „Akcentu” przez Koło Naukowe Doktorantów Wydziału Humanistycznego UMCS oraz Lubelskie Towarzystwo Naukowe w dniach 19-20 maja 2011 r. W numerze 2 z 2011 r. opublikowaliśmy prezentowany na tej samej konferencji artykuł Macieja Białasa *Upiór w operze? O orientacji rynkowej w świecie wielkiej muzyki*. Oba artykuły znajdują się w tomie, który ukaże się jesienią nakładem Wydawnictwa UMCS.

³² Zob. A. Świeściak: *Melancholia w poezji polskiej...*, dz. cyt., s. 27. Autorka odwołuje się tu do ustaleń R. Nycza: *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”* (w:) tegoż: *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

³³ Tematyzując pojęcie „work in progress”, choćby na żartobliwym rysunku z okładki tomu *Kup kota w worku*, Różewicz ujawnia dystans do modnych krytycznych określeń, ale nie deprecjonuje samej metody.

„Elżbieto, taki ładny dzień. Chodźmy na spacer. Może znajdziemy jakieś grzyby. A jak znajdziemy, to nazbieramy i potem przyrządzimy”. Betsy Zogbaum spytała Marian Powys Grey, czy umie odróżniać jadalne od muchomorów. „Mam nadzieję, że tak. Ale pomyśl, moja droga, gdyby nie ta odrobina niepewności, życie byłoby strasznie nudne”.

John Cage

Małosolne

Na sen stracił ochotę. Ten dzień, którego nie chciał jeszcze zamykać, nakręcił go jak zabawkę na kluczyk. W takim stanie nie mógłby zasnąć, a skoro tak, to trzeba się było w jakiś sposób odprężyć. Powoli nabierał zapału do suit wiolonczelowych solo, jako że równie dobrze można ich słuchać w skupieniu, co z roztargnieniem. Nie, nie powinien włączać muzyki, bo Grażyna i dzieci śpią po męczącej i pełnej wrażeń podróży; nawet niewiele zjedli na kolację. Innych konceptów mu zabrakło, więc siedział i dumiał nad szklanką niedrogiej whisky. Nareszcie był w domu i wydawało się, że właściwie jest tak, jak zawsze: wieczór, znajomy smak na końcu języka, książka. W mieszkaniu panowała absolutna cisza. Wstał i otworzył okno. Czarne korony drzew na tle ciemnoszarego nieba. Chodnikiem wzdłuż bloku ktoś przeszedł w klapkach, które odklejały się i przyklejały do stóp z każdym krokiem. W oddali tętniło śródmieście w żółtej poświacie rozjarzonych latarni. A jednak nie czuł się tak, jak zazwyczaj, napięcie nie opuściło go nawet teraz, kiedy znalazł się sam w pokoju.

Jego życie było pragnieniem. Gdyby umiał zdystansować się do siebie, to jak mógłby określić: co to jest? Oczekiwanie, nadzieja? No tak, tak, ale na co? Czy miał świadomość, do czego dąży, jakie warunki uznałby za idealne lub choćby tylko znośne? Zdarzało się, że takie czy inne pytanie przemknęło przez myśl, jednak nie szukał na nie odpowiedzi, sądząc, że potrzeba na to czasu i spokojnego miejsca. W tej chwili nad chłodem rozważki zapanował płomień entuzjazmu, z rzadka tylko dławiony piaskiem obawy. Bo przecież gdyby... Bez wątpienia nie chciał, nie mógłby od niej wymagać, żeby z nim została. Swoje życie związała z Londynem, a tu... nie ma czego szukać. Mogłaby jednak – i to było chyba minimum – jakiego chciał się spodziewać, przyjeżdżać częściej, na wakacje zostawiać chłopców w Polsce i wreszcie odbyć kilka poważnych rozmów, żeby raz na zawsze wyjaśnić wszystkie nieporozumienia. Właśnie teraz była do tego okazja.

Za ścianą słyszał oddech kobiety, na którą od dawna czekał. Od kiedy zobaczył sylwetkę córki na lotnisku, tak o niej myślał – jak o kobiecie, nie dziewczynie, nie swoim dziecku z tamtego, zamkniętego czasu, lecz dorosłej, wspaniałej kobiecie. Był rozczarowany, że nie chciała posiedzieć i uciekła w sen, bo przecież tak się nastawiał na nocne rozmowy. Owszem, o sprawach powszednich pogadali trochę w samochodzie, ale słuchał nieuważnie, koncentrując się na drodze, więc dialog rwał się i zastęgał. Na tylnym siedzeniu Oli zasnął, z głową na torbie. Julek rozglądał się dokoła, sprawnie czytał polskie napisy, zadając mnóstwo pytań.

Zdecydował, że należy sobie raz jeszcze i poszedł do kuchni po lód; gdy wrócił do gabinetu, w fotelu pod oknem, w jego ulubionym fotelu ujrzał szpakowatego czterdziestoparolatka. Włosy dłuższe, zaczesane za uszy, pionowe bruzdy na policzkach, na palcu sygnet. Więc jednak! Nie pomylił się

na lotnisku. Pytając patrzył na gościa, sądząc, że odezwie się pierwszy, lecz tamten milczał. Bez skrępowania rozglądał się po ścianach, fotografiach, półkach z książkami, założył nogę na nogę, najwyraźniej czuł się tu pewnie.

– Czy coś was łączy? – po długiej chwili spytał Janusz z drżeniem.

– Mnie i pańską córkę? – rzekł mężczyzna, wskazując na zdjęcia Grażyny ustawione w ramach. – Powinien pan sobie sam odpowiedzieć.

Głos miał miły, niski, głęboki. Mówił powoli, jakby proste zdania wymagały zastanowienia. Pod dolną wargą tworzyła się pozioma bruzda, która zniknęła, gdy wydymał usta. Uwagę Janusza zwróciła nieskazitelna cera mężczyzny, pozbawiona najdrobniejszych nawet zmian czy wykwitów i ciemne owłosienie pod rozpiętą koszulą.

– Napije się pan? – poruszył szklanką, w której tępo zadzwonił lód.

– Chętnie, jeśli można.

– To chodźmy do kuchni – podsunął już odważnie.

Kiedy gość wstał z fotela, okazał się wyższy i szczuplejszy niż się wcześniej wydawało. Janusz napełnił jego szklankę lodem, zręcznie uzupełnił trunkiem i podał nieznanemu. Nie potrafił zrozumieć tego, że traktuje tę sytuację tak zwyczajnie, wręcz naturalnie, choć przecież nie była normalna. Śladu zakłopotania, jak to możliwe?

– Przejdźmy na ty – zaproponował mężczyzna. Niemal równocześnie pociągnęli łyk, Janusz wymówił swoje imię, tamten milczał tajemniczo, nie przejmując się konwenansami.

– Możesz mnie nazywać Prospero.

– Żarty! Może Rosenkrantz albo Gildenstern – zakpił Janusz. Roześmiał się głośno i równie nagle zamilkł.

– Więc nazywaj mnie jak chcesz, wszystko jedno – powiedział wreszcie tamten. – Ładnie tu, duże mieszkanie. Wszyscy śpią, to możemy porozmawiać.

Wrócili do pokoju i siedli w fotelach przy słabym, zielonkawym świetle zgiętej wpół lampy. Przez okno napływała delikatna woń skoszonej trawy, nawilgłej od wieczornej rosy. O abażur obijała się uparcie bura ćma, wpadając na żarówkę, odskakiwała i znów przypuszczała atak na światło bezmyślnie jak byk na torreadora. Nie bardzo wiedział, jak ma zabawiać niespodziewanego gościa o twarzy i włosach, tak, dopiero teraz to zauważył, podobnych do Jana Garbarka, norweskiego saksofonisty, który dzisiaj gra muzykę już niemal rozrywkową, ale w latach siedemdziesiątych był wspaniałym jazzowym artystą. Janusz nieodparcie odnosił wrażenie, że gdyby tylko zechciał, mógłby z tym człowiekiem rozmawiać jak z kimś bliskim. Teraz miał publiczność, której mu brakowało w takich chwilach. Bezskutecznie próbował zebrać myśli. Ciekawe, co by na to powiedział Teodor.

– Chcesz o niej pogadać – zauważył z przekonaniem Garbarek.

– Ja? Dlaczego? – zdziwił się nieszczerze.

– Powinieneś mi zaufać.

– Tak? Nie wiem nawet, kim jesteś – zirytował się. Zapadła cisza. Nie wiedział, jak zatrzeć niemiłe wrażenie. Ale tamten nie wyglądał na urażonego.

– Wyczuwam, że chcesz. Posłuchaj, nie musisz udawać.

– No, może... Niech będzie. Przywitała mnie chłodno... – zaczął.

– Tak bym tego nie określił. Jak na nią, to całkiem ciepło – zaproponował przybysz.

– Długo ją znasz? Nie widzieliśmy się dziesięć lat.

– Jest do ciebie podobna, też taka uparta. Ale pamiętaj, że próbowała się tu wybrać i wreszcie to zrobiła. Ty nie podjąłeś próby.

– Ja nie podróżuję, mam awersję z dzieciństwa – bronił się, nie patrząc na gościa. Bał się jego spojrzenia.

– Wiem, wiem. Utwierdzasz się w niej.

– Tak? – Janusz zdziwiony podniósł głowę.

– Znam ten zgrabny eseik o podróżach, który układałeś w myślach na lotnisku. Trzeba przyznać, że masz argumenty! – w głosie nieznanego zabrzmiała ledwo uchwytna ironia. – Ale nieważne. Powiedz, co czułeś, kiedy ją zobaczyłeś.

Janusz zastanowił się chwilę i nagle zrozumiał.

– To ty mi ją przywoziłeś – powiedział. – Nie tyle pojawiłeś się z nią, co raczej ona przyjechała z tobą. Jestem ci wdzięczny. Tak na nią czekałem...

– Drobiazg. Mów, co poczułeś – przerwał mu w pół zdania mężczyzna.

– Nie wiem. Radość. To przecież moja jedyna córka. Dumę, poczułem dumę, wyglądała tak pięknie, godnie. To już nie ta dziewczyna, co kiedyś.

– Sporo przeszła – gość pociągnął lyczek i na moment zatrzymał płyn na języku. – Ale mów, mów.

– Dlaczego chcesz wiedzieć?

– Ja wiem. Chcę, żebyś ty sobie uświadomił.

– Kim właściwie jesteś? Kto cię przysyła?

Za oknem rozległ się odgłos pracującej maszyny, terkotała podobnie jak koparka. Skąd w nocy koparka? Tutaj? – zdziwił się Janusz. Osiedle było zwykle spokojne. Snujący się cały dzień między sklepem i ławkami pijaczkowie o powolnych ruchach na noc zawijali do swoich portów, pozostawiając alejki właścicielom psów i nielicznej młodzieży, która na ogół dość szybko przemieszczała się w inne miejsce.

– Przespacerujemy się, zobaczymy, co tam się stało – rzucił pomysł Garbarek.

– Nie za późno na spacer? Właściwie nie wychodzę o tej porze.

– Dopiero dziesiąta, nie przesadzaj, chodź – uśmiechnął się mężczyzna.

Na rozgrzanej jeszcze od upału klatce schodowej wpadli na Wójtowiczową. Z trudem sunęła w górę, szlifując dłonią wyświeconą poręcz igielitową. Każdy stopień naznaczony był wysiłkiem. Zdobywała Monte Cassino czwartego piętra.

– Widziałam, że Grażynka przyjechała. Dobrze, że nie zapomniała o ojcu. Cieszy się pan, prawda? – uśmiech wypłynął na zmęczoną, przekwitłą twarz sąsiadki. – Taka elegancka! Ha, ha, ha! Do matury ją przygotowywałam, pamiętam, zdolna dziewczyna. Dawno jej nie było, ale wróciła. Na długo?

– Tylko na miesiąc, zapracowana. Ale dobrze sobie zrobić trochę odpoczynku.

– Wie pan, ojciec i córka to układ równań z dwiema niewiadomymi. Najpierw trzeba wyliczyć jedną, potem podstawić, żeby znaleźć drugą. Chyba że układ nie ma rozwiązania. Tak bywa, to wtedy pamięta pan, jak to graficznie wygląda: dwie proste równoległe bez punktów wspólnych.

Wydawało się, że w jej oczach igrają ogniki ironii, lecz przy słabym świetle nie mógł tego widzieć na pewno.

– Dawno nie rozwiązywałem zadań – powiedział Janusz. – Muszę się przejść. Nie zauważyła pani, co tak hałasuje za blokiem?

– Awaria, kochany. Ryją w ziemi-matce. Rury rozkopują. Zakręcili wodę, nie wiedział pan? O, kupiłam sobie butelkę mineralnej, osiedlowy jeszcze czynny – uniosła siatkę z zakupami.

Z ulgą weszli w chłodniejsze powietrze. Noc nie wyklarowała się jeszcze, jak to bywa latem, gdy słońce zachodzi późno, a i potem długo jeszcze nie zabiera ze sobą całego światła. Niewielki, łagodny wiatr zdmuchiwał ciepło z murów, unosząc je w sobie tylko znanym kierunku. Zbudowane na początku lat siedemdziesiątych osiedle przypominało park, tonąc w zieleni. Przeszli niespiesznie na tyły budynku. Otulone gałęziami drzew latarnie dawały niewiele blasku. Wydawało się, jakby je postawiono po to tylko, żeby robiły teatralne wrażenie. Niweczył je teraz stukot silnika koparki, która zdążyła już usypać spory kopiec na skraju trawnika. Dookoła stało kilku mężczyzn w kombinezonach; patrzyli na efekt pracy maszyny, reflektorem świecąc w wykop. Scena wydawała się nierealna.

– Duża robota? – rzucił w ich stronę Janusz.

– Zobaczysz się – odrzekł niechętnie jeden z robotników. – Do rana na pewno skończymy – dodał, odczekawszy chwilę.

– Znam się na wykopach. Za godzinę będzie woda – zapewnił szpakowaty.

– Nie musisz kupować nałęczowianki.

– Do diabła, wszystko wiesz, czy tylko chcesz zrobić wrażenie?

– Przyjechała, powinieneś się cieszyć, a ty jesteś jakiś spięty i poirytowany.

– Chodźmy stąd, ten hałas wyprowadza człowieka z równowagi. Wszystko mnie denerwuje i twoja dziwna wizyta też.

– Przepraszam, że przeszkadzam.

– Nie. Tak mi się powiedziało. No, nieważne. Nie mam z kim pogadać.

– A Irena?

– Ona to co innego.

Wolnym krokiem ruszyli w stronę garaży. Zastanawiał się, co Teodor powiedziałby na to, że on chodzi wieczorem dokoła bloku i rozmawia z duchem. Na uczelni zaczęli razem, a w zeszłym roku przyjaciel został profesorem. Podobnie jak Irena, łączył Janusza ze światem uniwersytetu. Jego książka o antropologii miasta narobiła w środowisku specjalistów trochę szumu.

Mężczyzna podszedł do krzewu hortensji i wciągnął zapach kwiatów.

– A chłopcy? – przerwał milczenie. – Jak ci się spodobali?

– No popatrz! – ożywił się. – Takich mam już wnuków! Znałem ich ze zdjęć, korespondujemy, Julek często do mnie pisze, po polsku, wiesz, mailem, wszystko go ciekawi, bardzo się cieszył z przyjazdu. Tak naprawdę to chyba tylko on. Młodszy jest jakiś zagubiony, trochę go ta podróż przerosła. Przypomina mi się, jak rodzice zabierali mnie na wakacje za granicę. Oczywiście nie ma porównania, to było dawno. Chłopcy przylecieli w komfortowych warunkach, ale wiesz, obcy kraj. Oliver ciągle mówi po angielsku, chociaż Grażyna go strofuje. Jak by to powiedzieć? Julek jest wyraźniej „polski”, lepiej go rozumiem. Ale kocham obu.

– Wnuki cię bardziej zachwycają niż córka...

– Nie, ją też odkrywam na nowo.

– Ale to zrozumiałe, jest dorosła, już przeżyła jej pieluszki, pierwsze słowa, kroki i upadki. Teraz kolej na chłopców. A ty nie chciałeś mieć syna?

Koparka zamilkła i ciemność wypełniła się ciszą, która zagrała w uszach pulsującym rytmem. Z daleka dobiegło pojedyncze szczeknięcie psa, tak odległe, że niemal nierealne. Okrągły klosz latarni wysyłał spomiędzy liści migotliwe, blade rozbłyski. Nie poprawiał mu nastroju ten dziwny człowiek, ale intrygował. W gruncie rzeczy istniała między nimi nić porozumienia, może nikła, lecz dająca nadzieję. Przecież był kimś obcym, a chciał rozmawiać o jego sprawach. To okazja nie do pogardzenia. Janusz mógł wprowadzić

liczyć na Irenę, która co pewien czas musiała wysłuchiwać jego żalów, jednak nie potrafiła go tak ukierunkować jak ten podobny do Garbarka mężczyzna. Stawał mu się dzięki temu bliski.

– Wiesz co, chodźmy do mieszkania, wypijemy jeszcze po szklaneczkę – zaproponował. – Pomyszkujemy w lodówce, zrobiłem się głodny. Irena mówiła, że zostawia bigos. Odgrzejmy sobie troszkę.

W wysprzątej przez Alonę kuchni blaty i podłoga lśniły niebieskawo. Dziewczyna postarała się wyjątkowo, wymieniła nawet firanki. Zresztą całe mieszkanie wyglądało jak odmienione, nad czym zdrowo się ostatnio napracował, wynosząc z domu sporą część nagromadzonych przez lata rupieci. Wezwany hydraulik doprowadził do porządku ciekący od dwóch czy trzech lat rezerwuar w łazience, a inny specjalista wyregulował piecyk gazowy. Janusz doszedł do wniosku, że okoliczności usprawiedliwiają nocne podjadanie. Część bigosu przełożył do mniejszego garnka i postawił na gazie. Nie chciało mu się kroić chleba, ale bułki były jeszcze świeże. Zabrakło lodu, więc nalał whisky do pustych szklanek. Wypili.

– Dlaczego tak ode mnie uciekała? Kilka miesięcy po śmierci Anny... – rozżalił się nagle Janusz. Nisko pochylił głowę i dłonią zasłonił oczy. – Miała tu dom, przecież wyrastała w nim. Bawiłem się z nią, kołysanki śpiewałem. To ja pierwszy pokazałem jej księżyc za oknem. Zazdrościłem trochę Annie, że Grażynka tak do niej łąnie. Potem wyrosła, straciła matkę i uciekła, jakby ojca w ogóle nie było, zapomniała o mnie. A ja zawsze o niej myślałem. Wiesz, wtedy zagubiłem sens życia.

– Może chciała zobaczyć świat. Albo się obawiała, że nie podola roli, którą wcześniej pełniła twoja żona? Pamiętasz, jaki wtedy byłeś? Ale teraz to nie ma znaczenia. Sądzisz, że cię nie kocha? Że tylko z twojej strony płynie w jej kierunku strumień ciepła?

– Nie wiem, nic już nie wiem.

– Czy ty ją znasz? Co o niej wiesz?

– To zarzut? – Janusz podniósł głos. Nagle przypomniała mu się rozmowa z Anną i podobne pytania, nieuczciwe, stawiające pod ścianą. Rzuciła je, nie czekając na wyjaśnienia, jak oficer na inspekcji.

– Nie, ale wciąż przeżywasz jej odejście, jakbyś nie zauważył, że wróciła. Powiedz, zadałeś sobie trud, żeby ją poznać? Zapomnij o tamtej Grażynie, stała się kimś innym, jest dorosła, dzieci wychowuje, prowadzi firmę. Ona się zmieniła i ty powinieneś się chociaż trochę zmienić.

Dzieci nie spełniają naszych oczekiwań – myślał Janusz. Kiedyś chciał, żeby została humanistką, być może pisarką, krytykiem albo badaczką literatury. W liceum pisała bardzo udane wypracowania, czytała dużo. Trzeba jej było pomagać w matematyce, co chętnie brała na siebie Wójtowiczowa, lecz polski był jego domeną. Chętnie podsuwał córce książki, polecał filmy, pomagał interpretować wiersze. Żywił nadzieję, że wybierze kierunek humanistyczny, lecz stało się inaczej. Były lata dziewięćdziesiąte, duch czasu popychał młodych ludzi w stronę biznesu. Oczywiście powinna sama o sobie decydować, samodzielnie planować drogę życiową, ale chciał tylko pomóc. Doskonale widział, że program studiów biznesowych pozbawiony jest walorów humanistycznych, wypłukany z wartości duchowych, prowadzi do płytkiego, ubożego życia, do pustki. Ale ona postawiła na swoim i Anna była po jej stronie.

– Mam jej tyle do opowiedzenia, tylko nie wiem jak – powiedział głucho Janusz. – Nie zmarnowałem czasu, wiele przemyślałem. Zdaję sobie sprawę,

że teraz mam szansę i może drugiej takiej nie będzie. Jest przy mnie, ona i wnuki, muszę to wykorzystać. Od czego zacząć?

– Od bigosu, bo się przypali. Wyłącz – polecił, uśmiechając się, nocny gość.

– Straciłem apetyt – Janusz nałożył gościowi dużą porcję. Zapachniało boczkiem wędzonym i suszoną śliwką.

– Sobie też weź. I siadaj. Powiedz, nie wpadło ci do głowy, żeby pisać, zanotować to, co ci się zdarza, myśli, przeżycia?

– Mówisz o dzienniku? Nie, nigdy takich zapisków nie prowadziłem. To znaczy, inaczej: kilka razy próbowałem, ale nic z tego nie wyszło. Zapiisałem jeden dzień, może dwa, potem zapomniałem albo nie było czasu. Dziennik powinno się uprawiać regularnie, inaczej nie ma sensu.

– To może teraz jest dobry moment, żeby podjąć to jeszcze raz? – skrzyknęło krzesło. Mężczyzna przeszedł się po kuchni, wyjrzał przez okno. – Popatrz, taka kronika pobytu Grażyny i chłopców u ciebie w domu, co? Dzięki temu wrażenia nie uleca, kiedyś to odnajdziesz i... No, spróbuj. Możesz mi czytać fragmenty, to cię zmobilizuje. Zawsze jak ktoś słucha, to nabiera się ochoty do pisania.

– Kronika to raczej nie. Najwyżej jakieś niezobowiązujące szkice.

– Czemu tak się zastrzegasz, czego się boisz? Jeśli nie wyjdzie, to trudno. Nic się nie stanie.

Był taki sympatyczny, zapewne chciał pomóc, ale Janusz czuł opór przed zaakceptowaniem pomysłów tego mężczyzny. Praca domowa, jaką mu zadawano, wyglądała na zajęcie jałowe. Na dobrą sprawę poczuł się jak najbystrzejszy student seminarium, niedoceniony przez profesora. Jak to? Pisać kronikę? Notować zwykłe, codzienne zdarzenia? To prawda, nie tak znowu zwykłe, bo te odwiedziny już pierwszego dnia wytrąciły go z przyzwyczajień, zaburzyły codzienne rytuały.

– Piszę książkę – powiedział. – Esej o uniwersytecie opanowanym przez kulturę masową. Siedzę nad nią od miesiący.

– To będzie smutna książka, ja ci proponuję pisanie, które przyniesie radość.

– Wiesz, w pisaniu mam pewne doświadczenie, więc dajmy spokój szkółce.

Zabrzmiało to nie najlepiej, lecz było za późno na retusz. Równocześnie przypomniało mu się coś innego, więc zmienił temat:

– Pytałeś, co czułem tam, na lotnisku, więc ci powiem jeszcze jedno. Odniosłem wrażenie, że nareszcie skończył się pewien okres, naznaczony jej oddaleniem, okres, na początku którego była śmierć Anny. Dotąd miałem poczucie, że Grażyna tam się rozwija, zaczęła nowy etap życia, urodziła dwoje dzieci, a ja tu nie mogę czegoś zamknąć. Że wciąż tkwię w tamtej epoce. I teraz to się skończyło. Tym razem ja otwieram następny rozdział. To wielka ulga.

– I właśnie takie rzeczy zapisuj, żeby nie uleciały – nalegał niezrażony Garbarek. – Żeby się potem, po paru miesiącach nie okazało, że jej przyjazd niczego nie zmienił. Bo wiesz, ona pojedzie, ty zostaniesz i może się znowu zacząć coś podobnego jak przedtem. Szukanie winnych, załamanie, samotność.

Spocony ocknął się w fotelu grubo po północy. Wraz z całkiem chłodnym, wilgotnym powietrzem otwarte okno wpuszczało znaną woń krzewów, pomieszana z oparem kocich szczywn. Nikogo nie było w pokoju. Zamknął okno i powlókł się do łazienki.

Od dwudziestu pięciu lat piszę i publikuję różne rzeczy, a jednak nie wiem, jak to zacząć. Brak mi przekonania do takich zapisków. Gdyby nie przybysz, najprawdopodobniej nie byłoby tych zdań. Ledwo się pojawił, już zyskał na mnie wpływ. Kim jest? Przewodnikiem, który chce mnie przeprowadzić przez trudny czas? Nie wiem, ale to dobrze, że jest. Jest! Właściwie jego podmiotowość wydaje się mocno problematyczna. Cóż to bowiem za byt? Duch, postać ze snu, anioł? A może to mój brat, którego nie mam, choć tak bardzo chciałem, żeby przy mnie był? Jeśli marzenia mogą się spełniać w taki sposób, to bardzo miłe! Ale nie żartujmy. Kimkolwiek jest, dobrze, że jest, jeśli jest. Nic więcej nie da się na jego temat powiedzieć. Czy to znaczy, że go przywołuję, jakby był dżinem z czarodziejskiej lampy? Nie, nie przywoływałem go, sam się zjawił i czuję, że będzie przychodził. Bardzo chciałbym. Coś go ze mną łączy. Może ma wobec mnie jakieś plany? Chyba że ktoś go przy mnie postawił, że został przysłany. Tak. No, nie wiem.

Czapski powiadał, że nie umie myśleć bez pisania. Ja mogę się bez tego obyć. Wystarczy, gdy sobie wyobrazę rozmówcę. Wówczas myślenie toczy się swobodnie i niczego nie potrzeba notować. Wizja wypełnionych grubymi kajetami półek nie pociąga mnie. Dotąd nie pociągała. Bo cóż zapisywać: wrażenia i nastroje czy fakty? pomysły i projekty czy wypisy z lektur? komentarze czy obserwacje? A tymczasem już mnie bawi to pisanie! Szczególnie krótkie zdania. Jaka to frajda! W artykułach naukowych takie zdania nie mają racji bytu. Trzeba budować ciężkie, skomplikowane łańcuchy mądrych słów, bo inaczej recenzenci powiedzą: „Och, to nie nauka, to publicystyka!”. A tu nie! Mogę poszaleć, nastawiać wykrzykników i nikt się nie przyczepi. Mam to gdzieś! Prawdę mówiąc, nigdy się nie przejmowałem tym, co o moich tekstach powiedzą inni. Pisałem i piszę tak, jakbym to ja miał być czytelnikiem. A jeśli znajdzie się ktoś drugi, podobny do mnie, chociaż trochę podobny, kto przeczyta to, co napisałem tak, jakbym to ja czytał... Nie, to raczej niemożliwe. Każdy jest inny. Czasem, gdy kupuję pół chleba, zastanawiam się, kto weźmie tę drugą połówkę. Czuję, że coś mogłoby mnie z tą osobą łączyć, jak te dwie rozdzielone części. Ale co? Nie wiem, dlaczego akurat teraz to mi się przypomniało. Bochenek to tylko fragment wielkiej masy ciasta, jaką wyrabia się w piekarni. Nie ma znaczenia, czy piekarz uszczknął nań kawałek z tej czy z tamtej strony, czy wziął trochę więcej, czy kapkę mniej. Nie ma, a może ma?

No tak. Chyba miałem pisać o czymś innym. O Grażynie, Oliverze, Juliuszu, o mnie. Ale zdaje się, że piszę właśnie o sobie. O mojej radości, o nowym rozdziale. I o wolności pisania, którego nikt nie będzie czytał.

Anna powinna to teraz zobaczyć: tych malców rozrabiających w dawnym pokoju Grażynki, zanim się położyli spać. Ich oczy ciekawe wszystkiego w tym mieszkaniu. Myszkujący Julek i Oliver, niepewnie poruszający się po pokojach. Co by powiedziała na ten brytyjski akcent całej trójki? To nic, nieważne. Trzeba się cieszyć, że dzieci mówią po polsku, robią błędy, ale jakoś mówią. Przecież mogłyby znać parę słów i trzeba by z nimi gadać po angielsku. Anna. A może wcale by jej na tym nie zależało? Nigdy nie była nastawiona zbyt patriotycznie, w każdym razie nie uzewnętrzniała takich uczuć. Prawdę mówiąc ja też nie, więc może nie byliśmy tacy różni. Co znowu? Trudno o bardziej różnych ludzi niż my dwoje. Mogła mówić bez przerwy, ja potrafiłem milczeć. Nie wystarczało jej mówienie do mnie, choć byłem wdzięcznym słuchaczem. Od początku, gdy założyliśmy telefon, nauczyła się go okupować. To obłe plastikowe urządzenie z obracającą się na sprężynie tarczą, podobne w kształcie do volkswagena

garbusa, było tylko dla niej. Oplątana skręconym przewodem, wysiadywała ze słuchawką, przyciśniętą ramieniem do ucha, i zieloną maseczką na twarzy, malując przy tym paznokcie lub paląc długie papierosy. Aparat stał na szerokim, niskim parapecie, można było wyglądać przez okno. Wystarczyło mieć trzy koleżanki, by zająć sobie cały wieczór. Jej głośne rozmowy, emocjonalne pytania i wykrzykniki niosły się po domu. Potem, gdy podrosła mała Grażynka, Anna mówiła do niej. Ona nie słuchała już tak uważnie jak ja, bo sama miała wiele do powiedzenia. Były do siebie podobne. Matka i córka. Nie wiem, którą bardziej kochałem.

*

Nie mogła zasnąć. Było za gorąco, może nie duszno, ale jakoś tak nieprzyjemnie, zbyt sucho. W pewnej chwili zdała sobie sprawę z tego, że w tym pomieszczeniu na co dzień nikt nie mieszka, ani nie sypia. Może pozostało tu jeszcze tamto powietrze? Kiedyś był to pokój matki i niby wszystko wyglądało tak samo jak wtedy. Z wyjątkiem życia, które ulotniło się stąd przed laty i nie było już w stanie powrócić. Grażyna przychodziła tu wówczas, żeby pogadać, poplotkować, dać z siebie wyciągnąć, co w szkole, co mówią koleżanki. W okresie studiów często opowiadała o Ewie Przedmojskiej. Ciągłe się z nią kłóciła i potem, nie chcąc stracić najlepszej przyjaciółki, potrzebowała rady. Mama nie słuchała uważnie, chwyciwszy się pierwszych zdań, pierwszej z brzegu myśli, traktowała je jak trampolinę do własnych uwag i konstatacji. Ale i to było lepsze niż milczenie ojca, który słuchał i kiwał głową. Nigdy nie wiedziała, czy obchodzi go to wszystko, co dla niej jest ważne, czy nie.

Coś przynagliło ją, by wstać. Nie chcąc nikogo zbudzić, cicho nacisnęła klamkę. Zza drzwi gabinetu przenikało przyćmione światło lampy, pewnie tej na biurku, a może tamtej drugiej, co stróżuje przy oknie, koło fotela z wysokim oparciem, ulubionego fotela ojca, gdzie czytał wieczorami i nie lubił, gdy mu przerywano. Robił wtedy zniecierpliwioną minę. Gdy weszło się niespodziewanie, a właśnie ona tak przeważnie wchodziła, miało się wrażenie, że ojciec wraca do rzeczywistości z jakichś obcych krain, jak turysta, któremu skończyła się wiza, jak emigrant, zawezwany do ojczyzny z powodu jakichś przełomowych wydarzeń. Teraz z pewnością także tam wysiaduje, podróżując bez biletu. Jak najciszej przesunęła się obok jego drzwi i dotarła do kuchni. Zapaliwszy małą lampkę nad blatem, z wypełnionej po brzegi lodówki wyciągnęła karton soku pomarańczowego, ale w tej samej chwili zobaczyła butelkę wódki, więc sok schowała z powrotem. Pachniało przyprawami i koprem. Na parapecie, w dużym słoju z ogórkami, woda już nieco zmętniała. To stąd dobywał się zapach wypełniający kuchnię. Małosolne. On nadal je lubi!

Przypomniała sobie, jak ojciec robił meble do kuchni. Gotowe blaty kupił w hurtowni, tylko dociął, półki i drzwiczki zaplanował i porobił sam, łącznie z malowaniem, przy którym mu pomagała. Nic się nie zmieniło. Z zimną butelką w ręku Grażyna kucnęła obok kuchenki przy szafce, noszącej chropowate odciski wałka, którym kiedyś usiłowała rozprowadzić pomarańczowy barwnik. Ślady pozostały jak podpis, sygnatura jej obecności, udziału w meblowaniu tego mieszkania. Końcami palców dotknęła szorstkiej powierzchni drzwiczek. Amatorska robota! Wesołe było to urządzenie kuchni, zawsze pełnej życia, w której tyle się działo. Mama biegała, krzyczała czasem, gawędziła przez telefon, pospiesznie sprzątała. Miała pomysły, plany. Ślad tamtej radości pozostał jedynie w ciepłym, pomarańczowym wystroju. Reszta to był bezruch.

Z irytacją popatrzyła w niezasłonięte okno, próbując przebić ciemność. Gdzie mogą stać kieliszki? Szukaniem narobi hałasu, więc nalała sobie wódki do znalezionej na blacie szklanki i jednym haustem wypijała. Piekący płyn zmroził jej gardło. Dopiero po chwili rozejrzała się za czymś do popicia, ale niczego nie dostrzegła, więc pewną ręką sięgnęła do lodówki po sok. Hortex. Ta nazwa przywiodła na myśl warszawski bar na rogu Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej, dokąd z dziewczynami biegały na pyszne lody w pucharach pełnych świeżych owoców. Naraz wpadła na pomysł, że do wódki można było przecież wyjąć ogórka – zrobiła to teraz. Był chrupiący, twardy i nie-dojrzały. Jednego dnia brakuje, żeby smakował tak, jak powinien. Lubiła wczesne małosolne, ale bez przesady. Powinny chociaż zmienić kolor na taki... bardziej żółty. Jeśli jutro będzie słońce, to po południu dojdą – pomyślała i schrupała jeszcze jednego. Rano musi tylko przypomnieć ojcu, żeby nie dawał ich Oliverowi, bo to się źle kończy. Czasami irytowało ją to dziecko. Urodzona ciamajda, rozkapryszony, niesamodzielny, a do tego podatny na przeziębienia i zatrucia. Wdał się w swojego dziadka. Ojciec też się oglądał za oparciem, jak winobluszcz szukający podpory. Takim go zapamiętała, teraz może nabrał samodzielności. Jej wyjazd stąd powinien być mu wyjść na dobre. Oliver jeszcze jedno odziedziczył po dziadku – wycofanie. Ciągle o pół kroku za swoim bratem.

Zdecydowanie wstała ze stolka i poczuła lekki rausz. Bezwiednie otworzyła górną szufladę, na wierzchu sterty rachunków leżało oprawione w ramkę zdjęcie uśmiechniętej, młodej kobiety. Miała pociągłą twarz, jednak kości policzkowe zarysowane dość wyraźnie. Uśmiech odsłaniał mięśnie jarzmowe. W oprawie szerokich, czarnych brwi piękne, ciemne oczy, osadzone głęboko, przyciągały uwagę. Opuszczone lekko w dół kąciaki pełnych ust wywoływały wrażenie ironii, a górna warga, układając się w skierowany ku dołowi dzióbek, czyniła te usta szalenie ponętnymi. Kobieta miała długie, bardzo ciemne włosy, z ledwo widocznym, kasztanowym przebłyskiem, tylko uczesane bez smaku, cukierkowato. Grażynie mignęła myśl, że ojciec schował przed nią tę fotografię, ale dlaczego? I kto to może być? Poczuła podekscytowanie zagadką.

Kiedy wyszła do przedpokoju, w gabinecie ojca wciąż paliło się światło. Tym razem jednak postanowiła zajrzeć, ale cofnęła się po butelkę i dwie szklanki. To pewnie na jej spotkanie przygotował alkohol, niewątpliwie chciał pogadać. Jeszcze gdy przewracała się, nie mogąc zasnąć, z jego pokoju dochodziły głosy, włączył chyba radio, lubił słuchowiska. Dobiegł ją też nietypowy o tej porze terkot, potem szcęk zamka, jakby ktoś wychodził z mieszkania. Teraz było cicho. Uchyliwszy drzwi, zastała go przy biurku, nie w fotelu, jak jej się przedtem wydawało. Wolno podeszła bliżej. Głowę oparł na ułożonych na blacie dłoniach i usnął nad jakimiś notatkami. W pierwszej chwili miała zamiar go obudzić, pościelić mu, lecz decyzja odwlekana przerodziła się w swoje zaprzeczenie. Niepewna co robić, stała jeszcze chwilę, wreszcie zgasiła lampkę i cicho wyszła z gabinetu, zamykając za sobą drzwi. Wróciła do łóżka, w którym przed dziesięcioma laty umarła matka.

Grzegorz Filip

Fragment powieści *Studnia*

WOJCIECH DUNIN-KOZICKI

zamknij okna, przy tej szybkości wieje...

od kilku dni coś dziwnego dzieje się w pudełku z zagadkami podobno wróble – chłodzisz mi mieszkanie – wymierają śmieszny alfabet prześwitów zaczyna normalnie, a kończy na podwórku, lista zrozumiałych dźwięków ginie z ruchu ust na miejscu pierwszy pojawia się kolor w chwilę po nim ciało

patrz ta linia robi swoje, jest trochę ciągła trochę przerywana ale zawsze kiedy zasypiam, specyficznie poruszam palcami jak bym znowu liczył do dziesięciu. tak się czasem łapię na oszukiwaniu za dnia po kilka razy, w nocy licząc na to samo to zdarzało się już wcześniej, po prostu w snach cytuję równania

od kilku minut do kilkunastu lat grozi za spóźnienie w przyszłość podobno powrót – samochody na obcych numerach – do punktu zależy od wyjścia, więc wyruszyliśmy wczoraj z kuchni dookoła krzesła zabierając ze sobą całe miasto, w świat. w przyszłym roku o tej samej porze dotrzemy w to samo miejsce... – a teraz mijamy

z niestałą częstotliwością próbowałem ostatnio wejść sobie w słowo sponsor generalny naszej przyszłości to moment przejściowy otarcia o bezwładność budynków i benzynowa stacja betlejemska a drzewa trzymają to miasto na powierzchni już tylko korzeniami zastanawiam się dlaczego ulice znowu mają swoje nazwy resztą sił zbieram myśli na autobus i chleb żeby było lekko

przy tej prędkości przebój może być jeden na sekundę błyskawicznym zamkiem przewijam stop klatkę w drzwiach schodzimy do parteru ale nokautu nie będzie, jest miękko. przestrzelone kieszenie obciążam ładunkiem martwych wiśni zabieram łuski z kapsli po kolorowej amunicji butelek. przeciwników będą ważyć niebawem, w pognicionej koszuli

sędziowie wyposażeni w pasy bezpieczeństwa malowane białą na czarnym przejściu dla pieszych przez nieładne światło

zmówię wiersz za popularność interpretacji w tłumaczeniu
na nieludzkie języki wyników wyszukiwania – wasza wysokość.
poprosimy przy poniatowskiego wycieli drzewa posadzili chodnik
jest szerzej ze skrzyżowanymi rękami jedziemy w przereklamowane

tło aglomeracji największych wydarzeń na świecie z szybkością szlagieru
tam gdzie mruga drga i miga niewdzięczna stylizacja – powoli docieramy
dociera też nasz czas reakcji, nogi nie przebierają w masowych środkach
transportu żeby dojść do porozumienia z obszarem niekontrolowanym
logiką poprawności przekazu zawartą w krzątaniu nocnego stróża
i kobiety wymierzającej sprawiedliwość lokalną spojrzeniem przez okno

I

Po prostu idź i się stąd nigdzie nie ruszaj.

patrzyłem w gwiazdy przez sufit. przy stoliku obok talerza awantura wybuchła, o to czy dobrze słowa rozciągam. – to teraz nawet popularne, pomyślałem, nie przerywając. za oknem kwitł wolny rynek. krwawe hordy zajeżdżały drogę plemiennym odruchom. dookoła biegali rozgoryczeni tubylcy. wyszedłem na zewnątrz zaczerpnąć powietrza. urwało mi głowę

II

Ciepło na trzy palce

twarz na poduszce spopielona niedbale. nie wiem, czy o tym samym świecie mówimy warcząc, wytykając dywany na prostej przed siebie dwa razy w lewo kołysząc. ciastka z kurzem posyłam w elektryczność nocy tobie i tobie i tylko tobie, a tam pod sufitem ciepło pęcznieje w rozjarzonych grzbietach książek. spojrzeniem oparty, o taflę przyjazną, jak twoje piersi, w chłodzie akwarium odbite, o ten ekran nadzieję do snu układam.

III

Ale przecież dokąd

człowiek mężczyzna kobieta dziecko podchodzą w szklanym mundurze.
– tutaj nie wolno!

do granicy uśmiechu i w drewniane schody na twarz piekła upadam jedynym drgnięciem. jestem. sznur samochodów do samego środka ziemi, cisza zanika co chwilę rośnie, pęka. płytkim strumieniem nieba wszystkie znajome twarze zawisają nade mną krzykiem

– uciekaj!

Pustynna klepsydra

z wiatrem wycelowanym w piramidę do góry nogami – ruchu dokonuję. najogólniej rzecz ujmując kurz z ciastek znalazłem na kwiatach w donicach na liściach nareszcie dom od dziś dom w oranżerii ściegiem szronu przebita szyba. to tu mam to tu tato to tu synu to tu córko. to chyba tu, może to tu. pies na przystanku na nikogo nie czeka

*** *dzień dobry...*

po nieogłoszonej mobilizacji spakowaliśmy plecaki i wyszliśmy zbierać ostatnie nieprawidłowe szczeknięcia. chodziłaś kiedyś nocą po okolicy z zamkniętymi oczami to wiesz jak słycać. dobrze wszystko w porządku siedzę tu na ulicy może mnie odwiedzisz i staram się robić nieprzypadkowe błędy. niedobry chłopiec. by matka dziecku powiedziała nawet że be jak beton jak piachem w oczy pragnę do skupu myśli. tam wynegocjuję nową metodę i cenę. bałem się że ukradli mi myśli więc je zastrzegłem. teraz są tylko moje i takiej jednej firmy. to dobra firma. tak zniknąłem i pachnę dziwką która nie ma pojęcia o miłości. co to znaczy zrobić dobrze źle. nie umie. polecamy hurysy albo japońskie prostytutki z tradycją to my tu mamy na bakier gwałtem

przypadek albo kolej na niepamięć będę się uczył do ostatniej setnej. jestem tu stoję. na ulicy może wpadniesz bezbłędnie proszę odpowiedz. błagam. na kolanach próbuję się nawet czołgać ale nieczynne dłonie mam stopy i brwi. poproszę Pana, spytam Pana, Pan pomoże i nie jeden ani dwóch. takie wielobóstwo bez rozpedu. uśmiechnij się, bądź wesoły bądź szczęśliwa. procedura przejęcia sygnału. jacek pyta czy mam jeszcze ten namiot – po niemiecku mokry to jest nass suchy trocken – zabrali oszustwo. teraz jesteście sami przeciwko poincie kiedy i gdzie to nie są pytania należące do ciepła łyż do kropli potu do-wody w postaci przedmiotów w sprawie, kilka potknięć i przytul płaszcz kłamcy we śnie na legowisku z długim wdzięczności

kobiet jest więcej niż mężczyzn. to dobrze bo nie każda nosi stanik, a jeden stanik to dwie prowizoryczne... maski przeciwgazowe żebyśmy zdążyli powoli do przodu trochę w tył niby się wycofujemy i do studni, schronu, garażu. się do siebie uśmiechnąć ostatni raz przed świtem kolejny raz po zmroku czoło staje się pogodne ust przecież nie widzisz tęczówki wytracają cumulusy. słyszę Cię jasno i klarownie mam to jak na dłoni i zawsze mogę usunąć nie taką krew jak naboje włącznie z potrzebą palenia ognisk na każdym froncie. to tu patrzę na ptaki latające nielegalnie pod przęsłami mostów. w cieniu zdemontowanych kamer budujemy nowe bezpieczeństwo takiego jeszcze nie było tak bierzemy ślub z początkiem końca tego co złe

dla Ciebie już zawsze będę zasypiał w trakcie... filmu

dwie rzeczy są centralne dworzec i ogrzewanie dwa posiłki
dziennie pierwszy obiad trzeci kolacja te deszcze za tydzień
dojdą do Sydney i coś o Kabulu byłoby warto powiedzieć
żeby było bardziej paradnie z tym całym przekraczaniem
cierpliwości anielskiej racz nam dać Panie i Panowie
idzie wiosna prywatnie zeznaje przeciwko sobie
pod Plakatem Bruce'a Lee Marilyn Monroe i Elvisa Presleya

Jezu jak Ona na kolanach te pałace rysuje taka cała tyłem
do mnie a wczoraj ten dekolt taki słodki i przodem do buzi
a w nocy nawet bardziej nad ranem wiesz pieszczoty one dwie
ja sam publiczne zeznanie przeciwko wam się jeszcze umówimy
na herbatę czy coś się da pisać po ciemku? patent jest prosty
władzo instancjo jedziemy na papierosa do następnej stacji paliw
a wiatr taki że tiry po rowach lądują, mam niewielki wpływ na

swoje ciało przy prędkości osiemdziesiąt na godzinę i więcej w zero
manewrową przerwę pomiędzy kwiaty które pożerają inne kwiaty
wątek się urywa... stoję rano na targowisku pod Nową pałą i myślę
o spirytusie dla Marcina potrzebuje do ciemni pytam od razu o pięć
litrów patrzę w twarz z piekła nieba padają stawki. już nigdy, nigdy
nie zapomnę że kwaśne mandarynki są najlepsze że pomarańcze że Ty

latem widziałem koniec ziemi ze skrzyżowania przy Victoria st.
ludzie błakali się po ulicach spokojnie. z perspektywy czasu patrząc
dzisiaj już wiemy, że kiedyś nie potrafili nazwać noża – nożem
widelca – widelcem, a ponazywali już psy i inne zwierzęta.
ponadawali im imiona, nazwiska. nauczyli niektórych sztuczek

zdanie to dzień – codziennie zdarza się, że rok, staje się nieprzetłumaczalny
rok – w swoim zapisie bez pamięci i sensu, we fragmentach i skrawkach
niektóre dni, słowa i zdania, nie pasują do reszty
próbowałem
noce były wtedy już nieco chłodniejsze

zacząłem pisać prozą
i natychmiast księżyc uderzył o dach karawanu.
(...) David zaplątał się w sznur do suszenia bielizny.
do rana myśleliśmy, że to księżyc.
rano David przyszedł i niepotrzebnie przeprosił.

Wojciech Dunin-Kozicki

KAROLINA EWA WIELICZKO

Ludzie bez właściwości

Przygody z tożsamością w powieściach Olgi Tokarczuk

„Na początku byli ludzie...” – gdyby Olga Tokarczuk zechciała opowiedzieć o demiurgicznym wysiłku konstruowania powieści, być może tymi słowami rozpoczęłaby się taka historia. Zapewne najważniejszy okazałby się w niej człowiek, a celem opowieści byłaby diagnoza kondycji jednostki we współczesnym świecie. Autorkę tak dalece zajmuje proces definiowania tożsamości wykreowanych bohaterów, że w odniesieniu do jej twórczości można używać terminu „antropocentryzm”.

Konstrukcja tożsamości bohaterów książek prozatorskich Tokarczuk pozornie nie pozostawia cienia wątpliwości co do swego charakteru; to stworzona na modłę postmodernistyczną tożsamość migotliwa, pełna niejednoznaczności, chciałoby się powiedzieć – konstelacyjna, jak krytycy zwykli określać strukturę *Biegunów*. Autorka pozostaje w zasadzie wierna koncepcji podmiotu słabego, przygodnego, pogrążonego w świecie chaotycznym oraz wieloznacznym i przez to skazanego na nieustanny ruch. Opierając się na wywodach Baumana tożsamość ponowoczesną można zdefiniować w sposób, który wydaje się przystawać do twórczości Tokarczuk: *Postmodernia tożsamość to transformacja. Nie chodzi tu już o poznanie siebie, ile raczej o buddyjskie otwarcie na siebie zanurzonego w świecie, może i unicestwionego siebie na gruncie myśli o iluzoryczności, niepewności, zatarciu granic*¹. Warto zatem spojrzeć na prozę Tokarczuk w kontekście niejednokrotnie podnoszonego już problemu metamorfoz tożsamości. Jego źródeł upatrywać można w fascynacji pisarki gnozą, co sygnalizował już m.in. Przemysław Czapliński². Choć śledzenie tropów gnostyckich stało się przedmiotem analiz takich powieści jak *Podróż ludzi Księgi* czy *Prawiek i inne czasy*³, zasadna wydaje się próba przybliżenia sposobu funkcjonowania wybranego motywu gnostyckiego nie tylko w przypadku jednego utworu, ale także w odniesieniu do całej twórczości.

Metamorfozy tożsamości to dla Tokarczuk temat niezwykle zajmujący. Przemiany te miewają różnoraki charakter i formę. Konsekwencją ich jest niekiedy rozmywanie się indywidualności oraz autonomii jednostki (o czym świadczy np. wymienne stosowanie różnych imion dla postaci mentorki, alter ego narratorki w opowiadaniu *Gra na wielu bębenkach*). Za charakterystyczne dla twórczości Tokarczuk, wpisujące się przecież w tzw. dyskurs płci, wypada uznać dwa motywy: wątek Androgyne oraz sprzężony z nim topos Wielkiej Bogini.

Wątki owe pojawiają się u Tokarczuk w związku z „próbą tworzenia własnych mitologii”⁴. Andrzej Szyjewski opisuje w *Encyklopedii religii* Wielką Boginię lub Boginię-Matkę jako *najwyższe bóstwo rolniczych kultur neolitycznych o wielu imionach, postaciach i funkcjach. Jako kreatywna siła kosmosu*

¹ A. Kunce: *Tożsamość i postmodernizm*. Warszawa 2003, s. 116.

² Zob. P. Czapliński: *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976-1996*. Kraków 1997, s. 137. Oprócz Tokarczuk Czapliński wymienia m.in. Manuę Gretkowską, Małgorzatę Saramonowicz i Izabelę Filipiak.

³ Paweł Zacharewicz poświęcił temu wątkowi rozdział książki (zob. P. Zacharewicz: *W stronę nowego paradygmatu*. Toruń 2008).

⁴ G. Borkowska: *Zeskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury (O „młodej” prozie kobiecej) (w:) Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej. Warszawa 1998, s. 391.

(...) była dawczynią życia, opiekunką ziemi i jej płodów, karmicielką i uzdrowicielką, boginią rządzącą procesami wzrastania roślin oraz narodzinami i życiem, a także śmiercią i zmartwychwstaniem ludzi, przynoszącą nieśmiertelność i wyzwolenie. Panowała nad światem podziemnym i jego mieszkańcami. Znając tajemnice życia i śmierci, często była patronką kultów misteryjnych, matką mądrości i czarnej magii. (...) Od strony negatywnej Bogini-Matka była związana z otchłanią, przerażającym światem śmierci, rozkładu i destrukcji. Jako władczyni nieuchronnej śmierci Bogini-Matka była także widziana w roli pani losu, zarówno w wymiarze kosmicznym, jak i jednostkowym, (...) prządki nici przeznaczenia⁵. W oparciu o wybiórczo zweryfikowane szczątki pradawnych kultur Europy Południowo-Wschodniej powstała w II połowie XIX wieku koncepcja rozwoju cywilizacji matriarchalnej. Należy zaznaczyć, że od lat 60. XX wieku poddaje się w wątpliwość zarówno fakt istnienia kultu Wielkiej Bogini, jak i matriarchalnego porządku społecznego. Przekonanie o usankcjonowanej prawnie i religijnie dominacji kobiet nad mężczyznami, choć ostatecznie naukowo zakwestionowane⁶, wciąż cieszy się jednak sporą popularnością.

W twórczości Tokarczuk Wielka Bogini jest niemal wszechobecna. Jej piętno szczególnie wyraźnie odcisnęło się w mentalności mieszkańców Prawieku, gdzie kult Matki Boskiej Jeszkotłowskiej zlewa się z innym, chtonicznym. Powieść *Prawiek i inne czasy* przypomina sagę rodową ukształtowaną pod wpływem twórczości Márqueza, jednak u Tokarczuk los dziedziczony jest w linii żeńskiej, zaś spod jego mocy można się uwolnić (jak poucza przypadek Adelki, ostatniej z rodu). Na marginesie tej historii pojawia się szczególna postać kobieca – Kłoska. Stanowi ona przykład obcego, którego cechy świetnie opisał Georg Simmel⁷: będąc przybłądą, bohaterka kwestionuje obyczaje panujące w Prawieku, a także stawia się na równi z mężczyznami i właścicielką ziemską. Jednocześnie uosabia ona kobiecość bliską naturze, siły witalizmu i płodności. Towarzyszy jej prastary symbol telluryczny⁸ wąż Złotys, a w akcie złączenia z arcydzięglem (inna nazwa: anielskie ziele) można dopatrywać się mistycznej unii bohaterki z przyrodą. Hierofaniczny charakter ma wizja, jakiej Kłoska doznaje w trakcie porodu. Choć dziecko przychodzi na świat w zwałonym domu, na łopianach, ma ona wrażenie, że znajduje się w kościele – sacrum przyrody wiąże się w ten sposób z opieką tajemniczej bogini, posiadającej cechy zarówno Maryi, jak i Artemidy-Diany, patronki przyrody asystującej przy porodach⁹.

Podobną sytuację napotkamy w *Podróży ludzi Księgi*, gdzie dochodzi do bezpośredniego utożsamienia Weroniki z Wielką Boginią, gdy ciało bohaterki ulega przemianie w ciało samej Matki Ziemi: *Tej nocy Weronice wydawało się, że jej ciało staje się wielkie jak góra, jak cały świat. Patrzyła na swoje dłonie z odległości setek mil, ogromne i potężne, na swoje paznokcie wielkości jezior. (...) Dziwiła się, poruszała wargami, które z grzotem rozwierzały czeluście ust. Jej rzęsy trzeszczały niby łamiące się drzewa, a kiedy brała głębszy oddech, powietrze ze świstem wichury wpadało w otchłań, którą teraz była. Jakiś ogromny ciężar przygniatał jej ciało. Tak musi się czuć ziemia, na której leży ciężkie, kamienne niebo¹⁰.*

Ze względu na wszechstronny charakter działań Wielkiej Bogini utożsamianych z nią było wiele bóstw żeńskich z odległych niekiedy czasów i kultur. Podobnie w powieściach Tokarczuk postaci bogiń różnych panteonów nakładają się, o czym świadczy np. sposób, w jaki pisarka potraktowała

⁵ A. Szyjewski: *Bogini-Matka* (w: *Religia: encyklopedia PWN*, T. 2, Red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2001).

⁶ Por. M. Szymkiewicz: *Od Bachofena do Świętej Historii. Archeologia i antropologia wobec koncepcji matriarchatu i Wielkiej Bogini* (w: *Antropologia Religii*, Wybór esejów, T. 4, Warszawa 2010, ss. 7-85).

⁷ Zob. m.in. K. Podemski: *Socjologia podróży*, Poznań 2004, ss. 26-27.

⁸ Symbol węża szerzej omawiał w kontekście mitologii greckiej R. Graves.

⁹ Zacharewicz porównywał postać Kłoski z gnostyczką Sopią – Zbawicielką, Demeter i Ateną (atrybut sowy). (por. P. Zacharewicz: dz. cyt., ss. 329 i nast.).

¹⁰ O. Tokarczuk: *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1996, s. 193.

sumeryjski mit o Inannie. Tytułowa bohaterka powieści *Anna In w grobowcach świata* to bogini Isztar, której mit Tokarczuk zespoliła z podaniem o Demeter i Korze, podkreślając misteryjny lub wręcz soteriologiczny charakter opowieści. Inanna została uznana przez autorkę za pierwowzór mitycznych wędrowców w zaświaty (zapewne dlatego, że to właśnie mit o Isztar jest jednym z najstarszych znanych przekazów tego typu, o wiele dawniejszym niż wymieniane przez Tokarczuk historie o Orfeuszu, ukochanej Admeta – Alkestis, Odysie czy Eneaszu)¹¹. Choć pisarka w *Posłowiu* podaje źródła inspiracji, nie wspomina jednak o wersji opowieści, zgodnie z którą podczas pobytu bogini w podziemiu zahamowany został proces prokreacji istot żywych¹². Isztar, jako patronka miłości oraz rzemiosła wojennego, nasuwa myśl o androgyniczności.

Wcielenie Isztar jest zresztą u Tokarczuk więcej – za nosicielkę pewnych cech sumeryjskiej bogini i greckiej Artemidy można uznać główną bohaterkę powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Uznana za szaloną Janina Duszejko pełni rolę strażniczki świata natury. Postać, choć w sposób nieco przewrotny, ma jednak cechy wspólne z dwuaspektowym wyobrażeniem pierwotnej bogini. Jak pisze Erich Fromm: *Wielka Matka jest, z jednej strony, dobrą, dającą życie, mądrą matką, z drugiej zaś, uśmiercającą, czarną matką*¹³. W sposób najpełniejszy, choć niespersonifikowany, Wielka Bogini objawia swą moc w opowiadaniu *Wyspa*. Fabuła ukształtowana na kanwie robinsonady przeistacza się w swego rodzaju misterium. Życiodajny potencjał pierwiastka męskiego zostaje zanegowany i ostatecznie to kobiecość okazuje się równa życiu. W metamorfozie płciowej odnajdziemy androgyniczny mit, zaś mleczna pierś symbolizuje dar zapomnianej Wielkiej Bogini, ocalałej w dzikich ostępach wyspy.

Z kolei Gauche z *Podróży ludzi Księgi* stanowi lustrzane odbicie homunkulusa z laboratorium Delabranche'a. O ile sztuczny twór nie był w pełni człowiekiem, o tyle Gauche to człowiek niejako podwojony: *Gauche przez przypadek dostał się w zasięg miłości (...). A ponieważ niemy chłopak nie doświadczył różnicy między kobietą a mężczyzną i sam nie był do końca ani jednym, ani drugim, pokochał ich od chwili tego gestu całym swoim pragnieniem miłości*¹⁴. Gauche w finalnej partii powieści powielił gest Ewy, co można interpretować jako akt przekazania samoświadomości i wiedzy o kruchości ludzkiej kondycji. Bohater, jako człowiek doskonały, realizujący mit platoński, jest jedyną osobą godną, by odkryć Graala; to wieczny homo viator, głupiec z kart tarota – każdy i nikt. Ostatecznie odkrywa swą tożsamość, mówiąc: „Jestem Gauche”. Prostota i czystość serca są wprawdzie niezbędne do osiągnięcia celu, jednak nie dysponuje on innym, nieodzownym darem. Posiadał go Markiz – „władca słów”, wsparty mocą intelektu, który jednak zrezygnował z drogi wskazanej przez Lancelota. Bohater legend arturiańskich, w odróżnieniu od Markiza, zachował czystość, tradycyjnie wymaganą podczas uczestnictwa w misteriach.

Androgyniczną naturą została obdarzona również para bohaterów *Domu dziennego, domu nocnego*: Kummernis, która za sprawą cudu otrzymuje męskie oblicze, oraz Paschalis – szukający swojej tożsamości w murach klasztorów i w suterenie kochanki. Co znamienne, autorka informuje, że Kummernis – świętą Frasoibliwą – czczono jako patronkę wszelkich zmian. Należy wspomnieć ponadto o Ernie Elztner, bohaterce *E.E.*, którą poznajemy jako osobę o nieukonstytuowanej jeszcze tożsamości płciowej¹⁵.

Motywy Androgyne i Wielkiej Bogini przywołują dawne kultury, mitologie oraz aktywują myślenie mityczne, jednak przede wszystkim świadczą o po-

¹¹ Wśród wymienionych imion pradawnych herosów brakuje Gilgamesza.

¹² Por. *Zejście Isztar do świata podziemnego*. Tłum. O. Drewnowska-Rymarz (w:) *Mity akadyjskie*. Warszawa 2000, ss. 86-91.

¹³ E. Fromm: *Miłość, płęć i matriarchat*. Poznań 1999, s. 82.

¹⁴ O. Tokarczuk: *Podróż...*, dz. cyt., s. 140.

¹⁵ Tezę powyższą wysunął Przemysław Czapliński, powołując się na Eliadego i zarejestrowane przez rumuńskiego badacza wierzenia niektórych ludów archaicznych (P. Czapliński: *Ślady...*, dz. cyt., s. 223).

szukiwaniu gnostyckiej prajedni, stanowiącej realizację ideału coincidentia oppositorum. Niezależnie czy scenerią działań bohaterów jest prowincjonalna wioska, czy nowoczesny port lotniczy, muzeum osobliwości lub też współczesne centrum handlowe, każda z tych przestrzeni pozwala Tokarczuk na obserwację i poszukiwanie śladów kosmicznej więzi spajającej ze sobą byty.

Innym wyrazem tych poszukiwań jest podejmowanie tematów ekologii i ochrony zwierząt. U ich podstaw, oprócz gnozy, leży w przypadku Tokarczuk buddyjska koncepcja wędrówki dusz. W powieściach takich jak *Dom dzienny, dom nocny* czy *Bieguni* odnaleźć można liczne fragmenty, w których wykorzystano motyw metempsychozy. *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, książkę, w której wątek proekologiczny odgrywa rolę naczelną, wypełniają cytaty z dzieł Williama Blake'a (z utworu angielskiego poety autorka zaczerpnęła również tytuł). Powieść wyzyskuje konwencję kryminału, choć istotne nie jest tu dążenie do rozwiązania zagadki, a mordercę można wskazać przed lekturą ostatniego rozdziału. Na pierwszy plan wybijają się perory głównej bohaterki dotyczące obrony zwierząt czy pożytków płynących z astrologii. Być może ich zadaniem jest budzić w czytelnikach poczucie pewnego nadmiaru, co pozwala zrozumieć zniecierpliwienie, jakie wywołuje wśród innych postaci Janina Duszejko (o tym, że mamy do czynienia z celowym zabiegiem, świadczy np. ironia, obecna m.in. wówczas, gdy bohaterka przemawia do pudła). Przestrogi Duszejko zdają się głosem wołającego na puszczy, a owa Kasandra naszych czasów czuje moralny obowiązek, by od słów przejść do czynów.

Janinie Duszejko można przypisać interesujące literackie pokrewieństwa. Porównywana była przez recenzentów do Elizabeth Costello, bohaterki utworu noblisty Coetzee. Obie postacie to stare kobiety, nieznanujące zrozumienia wśród współczesnych, a jednak potrafiące zachować godność (w kontekście książki Tokarczuk znamienne jest, że Costello w jednym ze swych odczytów porównuje masowe zabijanie zwierząt w ubojniach do holokaustu). Starcy w dawnych kulturach uosabiali mądrość duchową i moralną, a współczesne społeczeństwo wydaje się Duszejko zubożone o ten właśnie pierwiastek. Podobny typ kobiet będących u schyłku życia reprezentują u Tokarczuk także inne postaci. Możemy do nich zaliczyć Florentynkę, uznawaną za dziwaczkę przez mieszkańców Prawieku, wadzącą się z księżycem (symbolem żeńskiej płodności), a także obdarzoną darem komunikowania się ze zwierzętami, lub Martę – sąsiadkę narratorki *Domu dziennego...*, ekscentryczną perukarkę, ale przede wszystkim duchowego przewodnika głównej bohaterki po meandrach duchowości i jungowskiej podświadomości. Nawiasem mówiąc, natura samej Marty także pozostaje niejednoznaczna – miała ona zwyczaj, jak niektóre zwierzęta, zapadać w sen zimowy. Zimą spędzała prawdopodobnie w piwnicy, gdzie narratorka odkryła legowisko przypominające nieco trumnę.

Jednia bytów objawia się nie tylko w przypadku istot żywych. W *Ostatnich historiach* mamy do czynienia ze szczególną więzią – śmierć Idy Marzec zostaje połączona ze śmiercią Iny, suki. Zwraca uwagę podobieństwo zarówno imienia, jak i losu. Dopiero obecność przy konającym zwierzęciu pozwala Idzie odrobić zaległą lekcję umierania – wtedy jej własne odejście staje się możliwe. Emblematem śmierci jest imię i nazwisko kobiety, przywodzące na myśl fakt zabójstwa Juliusza Cezara (imiona matki i córki Idy również pełnią funkcję symboliczną: Parka to jedna z siostr władających nicią ludzkiego żywota, Maja – odsyła do filozofii Wschodu, symbolizuje mistyczną złudę, a więc iluzoryczność rzeczywistości)¹⁶. W przypadku suki Iny zwraca uwagę czerni jej sierści: czarny pies w folklorze wielu narodów to posłaniec nie z tego świata. Motyw ten, utrwalony przez Goethego w *Fauście*, ma również

¹⁶ Shuszną więc tezę postawił K. Unilowski, twierdząc, iż w „*Ostatnich historiach*” Tokarczuk jest znacznie bliżej mitu niż kiedykolwiek wcześniej (K. Unilowski: *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008, s. 145).

źródła mityczne. Zgodnie z wierzeniami starożytnych Greków pies spełniał funkcje leżące w gestii Hermesa – pośredniczył pomiędzy rzeczywistością niewidzialną i widzialną, a także odgrywał rolę psychopomposa, czyli przewodnika dusz zmarłych do Hadesu¹⁷.

Bohaterem Tokarczuk wspólnie jest poczucie jedności wszystkich stworzeń. W holistycznej koncepcji tożsamości Teilharda de Chardin fascynacja ekofilozofią ma ścisły związek z procesem personalizacji jednostki. Popularność filozofii ekologicznej w ostatnich latach stanowi wyraz pogrążania się społeczeństw w postępującym kryzysie dotyczącym zarówno jednostek, jak i kultury, a głębsze poznanie siebie i natury ma stanowić skuteczny środek zaradczy. Ekofilozofia, zdaniem Teilharda de Chardin, pozwala stworzyć tożsamość kosmiczną, która jako najbardziej zaawansowana spośród czterech stadiów rozwoju osobowości (po tożsamości biologicznej, indywidualnej i społecznej) stanowi dopełnienie „ja” współczesnego człowieka¹⁸. W duchu biocentryzmu utrzymane są relacje Kłoski ze światem przyrody. Źródła światopoglądu Janiny Duszejko należy upatrywać w przekonaniu, które najdobitnie wyraża jej wizja: (...) *prowadziliśmy dialog, trialog, trzy fauny, inny gatunek ludzi, pół ludzki, pół zwierzęcy. I zdałam sobie sprawę, że jest nas wielu w ogrodzie i w lesie, mamy twarze pokryte sierścią. Dziwne stworzy*¹⁹. Z kolei narratorka *Domu dziennego...* chętnie przyporządkowuje ludzkie cechy anatomiczne przedmiotom martwym i elementom przestrzeni, na przykład w marzeniu sennym o pewnym domu, którego materiał, faktura i wystrój kojarzą się z wnętrzem ciała ludzkiego. Świadomością i wolą obdarzona jest niemal każda cząstka otaczającego narratorkę świata (np. jeden z przepisów na potrawę z trujących grzybów opatrzony zostaje przez nią pytaniem: „dlaczego coś chciałoby mnie zabić?”, a ona sama przyznaje, że mogłaby przybrać formę istnienia jednego z owych kuchennych smakolyków).

By ostatecznie zachwiać porządkiem ontologicznym, pojawiają się w powieściach Tokarczuk byty z pogranicza jawy i snu (notabene, któż nie przyzna racji autorce, gdy stwierdza, że w rodzinie słowa „jawa” nie znajdzie się nic realnego?²⁰). Nierealnych bytów jest wiele zwłaszcza w *Domu dziennym...* W jednym z opowiadań pojawia się sobowtór dziecka – zwiastun jego rychłej śmierci. Innym tajemniczym bohaterem serii epizodów opowiadających o życiu pewnego małżeństwa jest dwupostaciowy Agni, który leczy rany powstałe za sprawą zbliżającego się schyłku miłości dwojga ludzi. Oznacza on jednocześnie fantazmatyczne wyobrażenie spalającej ich, ostatniej w życiu, namiętności. Terapeutyczne oddziaływanie Agni przywodzi na myśl predyspozycje przypisywane bóstwu ognia o tym imieniu, pojawiającemu się w *Wedach*²¹. Zauważmy, iż wspomnianego już mnicha Paschalisa nożownicy obdarzyli mianem „Brat-Siostra Ogień”. Warto się zatem zastanowić, czy Agni nie jest jednym z wielu u Tokarczuk bóstw patronujących procesowi integracji jednostki z mistyczną jednią.

Paradoksalnie poszukiwanie pierwotnej jedni wiąże się nierozzerwalnie z kwestią cielesności. Ricoeur stwierdza, iż *cielesność jest rzeczą największej wagi dla pojęcia osoby (...). Posiadanie (posséder) ciała – to jest właśnie to, co czynią, lub raczej: czym są, osoby*²². Granice własnego ciała nie stanowią dziś, głównie dzięki rozwojowi nanotechnologii, nieprzekraczalnej bariery, jednak to one gwarantują trwanie jednostki w świecie.

¹⁷ Por. P. Kowalski: *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa-Wrocław 1998, hasło: *Pies*.

¹⁸ Teilhard de Chardin posługuje się przy tej okazji terminem „zmysł kosmiczny”, który oznacza poczucie pokrewieństwa z całością wszechświata. Por. B. Pasamonik: *Tożsamość osobowa. Paradoksy antropologii filozoficznej Teilharda de Chardina*. Kraków 1999, ss. 163, 194-195.

¹⁹ O. Tokarczuk: *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków 2009, s. 196.

²⁰ Por. też: *Gra na wielu bębenkach*. Wałbrzych 2001, s. 335.

²¹ Trop interpretacyjny związany z postacią Agni doprowadził Jerzego Paszka do zbudowania ciekawej paraleli pomiędzy *Domem dziennym...* a *Próchnem* Berenta (por. *Muchomory i zimowity. Kłaczka i złączka powieści XX wieku*. Katowice 2003, ss. 46-51).

²² P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym*. Tłum. B. Chelstowski, wstęp i oprac. M. Kowalska. Warszawa 2003, s. 57.

Stosunek do ciała, zbieżny z doktryną manichejską, odgrywa istotną rolę niemal w każdym utworze Tokarczuk. Warto wspomnieć, iż wierzenia rosyjskich bieżenców z powieści *Bieguni* (tak jak przedstawia je Tokarczuk) pozostają w najważniejszych ustaleniach tożsame z koncepcją człowieka i świata wyznawaną przez nożowników z *Domu dziennego, domu nocnego*. Nożownicy utrzymywali, iż dusza jest nożem wbitym w ciało, częścią nie z tego świata, skazującą człowieka na ból zrodzony z platońskiej tęsknoty za lepszą rzeczywistością. Pesymizm biegunów polegał na pojmowaniu życia człowieka jako nieustannej ucieczki przed metafizycznym złem – ucieczki rozumianej dosłownie, jako gonitwa, nieustanny ruch. Zło tkwi bowiem w zastygłej w stagnacji materii (podczas gdy domeną ducha jest aktywność). Podobieństwo wierzeń obu grup religijnych bierze się z ich wspólnych – gnostyckich – korzeni. Pojęcie ruchu obejmuje również wszystko, co ma związek z przemianą materii (stąd fascynacja procesami alchemicznymi w *Podróży ludzi Księgi*) albo z różnorodnymi transformacjami ducha, które znajdują odzwierciedlenie w postrzeganiu zmysłowym (utożsamienie z boginią można uznać w gruncie rzeczy za przejście boskiej energii w cielesną formę, metamorfozy tożsamości zaś za pewnego rodzaju przepływ esencji w ramach egzystencji).

Zdaniem Czaplińskiego osią powieściowej wizji świata jest u Tokarczuk *niezgoda na istnienie, poczucie niedopasowania egzystencjalnego, stan niepogodzenia ze sobą*²³. Swoisty brak własnego miejsca w świecie doskonale odpowiada gnostyckiej tezie o uwięzieniu duszy w ciele i materii. Owo uwięzienie może przybierać rozmaite formy: od trudnych relacji z najbliższymi, przez duszący jednostkę system społeczny, aż do metafizycznego zakleszczenia w ciele. *Metaforą sytuacji uwięzienia może być, zawarta w szklanym sześcianie, niczym w bryle lodu, Bardzka Szopka, gdzie wszystkie postacie, poruszając się po kole, wracały w to samo miejsce. Można rzec, że specjalista od szopek, pustelnik Helbig, „(...) zakręcił ją wokół własnego ogona, połączył początek z końcem, czyli zrobił coś, czym unieważnił linearny czas na zawsze” (Bardo. Szopka, s. 113)*²⁴. Nazwa autentycznie istniejącej miejscowości Bardo, położonej zgodnie ze słowiańskim źródłosłowiem na wzgórzu (czyli w miejscu sakralnym), pojawia się także w *Ostatnich historiach*. Tam dusza Idy przygotowuje się do odejścia i właściwie do końca nie wiadomo, czy przytulisko dla umierających zwierząt zbudowane na trasie do Kłodzka za drogowskazem Bardo – Bożków znajduje się jeszcze w świecie realnym, czy już na przedprożu zaświatów. Pamiętać przy tym warto, iż „bardo” jest pojęciem zaczerpniętym z buddyzmu, oznacza „stan pośredni”, a najczęściej używane bywa na określenie tego, czego doświadcza istota między śmiercią a następnym wcieleniem.

Należy odnotować, iż często obecne w twórczości Tokarczuk wątki parapsychologiczne (eksteryoryzacja, medytacja, czytanie snów w *Domu dziennym...*, pojawiające się tam i w opowiadaniach błądzące dusze żywych i martwych, chiromancja i astrologia w *Prowadź swój pług...*, telekineza czy spirytyzm w *E.E.* itd.) stanowią literacki wyraz pragnienia przekroczenia granic ciała, dotknięcia uniwersum w jego nieskończoności i jedności.

Jak już wspomnieliśmy, Czapliński upatruje źródeł takiego światopoglądu w gnostycyzmie. Choć badacz wspomina również, nie bez przyczyny, o filozofii Anaksagorasa, warto odwołać się do – bezpośrednio charakteryzowanej w powieści *Dom dzienny...* – doktryny Archemanesa, według którego *świat tworzony jest w wyniku współdziałania dwóch przyczyn. Archemanes rozumie je jako potężne praistoty, które są wieczne i powszechne. To współdziałanie najlepiej byłoby nazwać wiecznym pochłanianiem. Jedna zjada drugą, bez końca*²⁵.

²³ P. Czapliński: *Niezgoda na istnienie*. „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 8.

²⁴ E. Bucńska: *Ucieczka przed Innym. Gra na wielu bębenkach. 19 opowiadań Olgi Tokarczuk*. Strona internetowa http://www.badanialiterackie.pl/obcy/111-121_Bucinska.pdf. (19.09.2011 r.).

²⁵ O. Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych 1999, s. 97.

Mechanizm tworzenia uniwersum jest niezwykle dynamiczny, a polega na nieskończonym powtarzaniu cyklu życia i śmierci. (...) *fizycznie składamy się z tego, co umarło, z tamtych zaprzyszłych światów, jesteśmy pięknym skutkiem rozpadu* – poucza grupkę turystów bohaterka *Ostatnich historii*. Ucieczka przed entropią jest kolejnym impulsem zmuszającym byty do nieustannego ruchu. Pisarstwo Tokarczuk to w równym stopniu opowieść o uwięzieniu w ciele, co o wyzwoleniu z niego. Pomimo pesymistycznej wizji człowieczeństwa, u Tokarczuk działalność Tanatosa generalnie spotyka się z akceptacją – nie może być inaczej, jeśli śmierć jest tylko jednym z etapów mitycznego cyklu tworzenia i rozpadu.

Często przywoływany motyw dualizmu natury ludzkiej (ciało – duch), stanowi u Tokarczuk ważny element dywagacji na temat tożsamości człowieka współczesnego. Echa manichejskiej koncepcji są szczególnie wyraziste w powieści *Bieguni*. Pisarka rehabilituje tu sferę cielesności, od czasów pitagorejczyków i Platona tradycyjnie wartościowaną pejoratywnie. Świątyniami na nowo odkrywanej cielesności są panoptikony – muzea osobliwości wypełnione niecodziennymi eksponatami: fragmentarycznymi bądź całościowymi szczątkami ludzi oraz zwierząt, zatopionymi w różnego rodzaju preparatach konserwujących. Funkcję panoptikonów pełni też w powieści muzeum figur woskowych, w którym za temat ekspozycji obrano specyficzne exempla naturalistycznie odwzorowywanego ciała ludzkiego.

Za charakterystyczny rys osobowości narratorki (porte-parole Tokarczuk) można uznać zdefiniowany w powieści tzw. Syndrom Detoksykacji Perseweratywnej. Owa jednostka chorobowa objawia się kompulsywnym poszukiwaniem specyficznego rodzaju artefaktów: (...) *pociąga mnie wszystko, co popsute, niedoskonałe, ułomne, pęknięte. Interesują mnie formy byle jakie, pomyłki w dziele stworzenia, ślepe zaułki. To, co miało się rozwinąć, ale z jakichś względów pozostało niedorozwinięte; albo wręcz przeciwnie – przerosło plan. (...) Mam nieustanne i męczące przekonanie, że właśnie tutaj prawdziwy byt przebija się na powierzchnię i ujawnia swoją naturę*²⁶. Bohaterka przygląda się ekspozycjom, które zostały usytuowane poza głównymi szlakami turystycznymi – jakby obrażały gusta publiczności przywykłej do estetyzowanych form. Przypomnijmy, co Tokarczuk pisała o inności i niedoskonałości w *Domu dziennym...*: *Drzewo, które wydało na świat taką gałąź-dziwactwo musiało się wstydzić innych drzew (...). Zatrzymywał się na niej każdy wzrok – człowieka czy zwierzęcia. Rośliny nie wiedzą o istnieniu figur geometrycznych, co najwyżej przypadkiem je naśladują. Zawsze jednak w tym nieświadomym naśladownictwie napięcie opadnie i pojawi się sęk, zgrubienie, brak symetrii. Ludzie mówią o tym „niedoskonałość”, bo jakimś sposobem wiedzą, że doskonałość istnieje*²⁷. Przypadłość, na jaką cierpi narratorka, wyjaśnia jej zainteresowanie panoptikonami, gdzie przechowuje się właśnie różnorodne „błędy i wpadki stworzenia”: zdeformowane kości, zakonserwowane narządy wewnętrzne i zwyrodniałe płody. Tam brudnokremowe serca ukazują się oczom obserwatora odarte nie tylko z krwi, ale i z kontekstu kulturowego, co sprawia, że cała ich *tajemnica została na zawsze rozstrzygnięta* – nastąpił moment epifanii, przynoszącej wiedzę o prawdziwym stanie rzeczy. Plastykаты zgromadzone w opisywanych panoptikonach, stanowiące przyczynę i cel pielgrzymek, nie reprezentują bowiem samych siebie. Celem istnienia kolekcji jest odsyłanie przez to, co widzialne, do niewidzialnego²⁸. Obserwator (zwiedzający bądź kolekcjoner), przybierający postawę wolnomysliciela, traktuje je jako znaki-klucze, które wyposażają go w wiedzę o prawdziwej

²⁶ Tamż: *Bieguni*. Kraków 2010, ss. 22-23.

²⁷ Tamż: *Dom dzienny...*, dz. cyt., ss. 119-120.

²⁸ Por. K. Pomian: *Zbieracze i osobliwości*. Tłum. A. Pienkoś. Lublin 2001, ss. 13 i nast. Co interesujące, M. P. Markowski zweryfikował tezę Pomiana, dostrzegając sprzeczność w przypisywaniu kolekcji jednocześnie obu cech: autonomiczności i reprezentatywności. Według Markowskiego kolekcja to nie reprezentacja, a simulacrum – inna, lepsza rzeczywistość (działa tu mechanizm alegorii). Notabene, logicznie rzecz ujmując, teza Markowskiego wcale nie przeczy tak sformułowanej teorii Pomiana... (por. M. P. Markowski: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1999).

naturze rzeczywistości, czyniąc wyłom w dotychczasowej, kłamliwie stabilnej wizji świata. Być może panoptikony mieszczą w sobie to, co tak bardzo pragnęli odnaleźć bohaterowie *Podróży ludzi Księgi?*

Skoro mowa o fałszywych obrazach rzeczywistości, warto również wspomnieć, że niejednokrotnie zdarza się autorce *Biegunów* demistyfikować fikcyjny charakter świata oferowanego ponowoczesnym turystom. Zarzut „opisywanie jest jak używanie – niszczy”²⁹ został wymierzony przeciwko wizji świata promowanej przez przewodniki Baedekera. Przypomnijmy, jak bohaterka *Ostatnich historii* wspomina podopiecznych oprowadzanych przez nią po muzeum: *Dzięki Bogu, że wymyślono gadżety – dzięki kubkowi z twarzą Kafki i koszulce z Checkpoint Chalie nie pomylił im się Praga z Berlinem (...); ich twarze błagają o to, żeby jakoś delikatnie podsunąć im skrawek sądu. Bez tego są niepewni i bezradni*³⁰. Fragment *Biegunów* pt. *Unus mundus* dotyczy natomiast przyjaciółki narratorki – poetki, która „raczyła” uczestników amerykańskich wycieczek wymyślonymi naprędce opowieściami, stanowiącymi połączenie fragmentów powieści Borgesa, *Baśni tysiąca i jednej nocy* oraz szeroko pojętego kolorytu arabskiego. Należy zatem jednoznacznie stwierdzić, iż postawa narratorki *Biegunów* wykracza poza wzorzec baumanowskiego turysty; przeciwnie – powieść ta stanowi polemikę z wizją świata oferowaną przez współczesny przemysł turystyczny. Przygodnych towarzyszy podróży oraz bohaterów opowieści łączy pragnienie eksploracji realnego świata, a nie jego konsumowania; dlatego narratorka przyporządkowuje im takie miano, jakie opisuje również ją samą – są „pielgrzymami”.

Przestrzeń panoptikum jest doświadczana przez bohaterkę *Biegunów* jako sfera, w której stoi ona w uprzywilejowanej, centralnej pozycji. Muzea osobliwości są dla niej świadectwem różnorodności życia – w nich kumuluje się to, co stanowi o efemeryczności i niepowtarzalności form bytu. Podróże do panoptikonów pozwalają doświadczyć chwilowości istnienia, przeobrażają się w wędrówkę ku swoistej epifanii, która odsłania realny świat. Panoptikony oddziałują na zasadzie zwierciadła – odbijają niejako wszystkie inne miejsca. Zastygłe w formaldehydzie szczątki ciał to świadectwa dawnego życia, przechowujące pamięć o istnieniu, jednak odarte z tajemnic, ukazane z niedostępnej dotąd perspektywy: od wewnątrz, do głębi. Dzięki temu możliwe staje się doświadczenie realności, którą w sobie symbolicznie zawierają.

Wizja panoptikonu jest wszechobecna – nawet lotnisko, a więc miejsce, które w niczym nie przypomina zamkniętej i zamarłej przestrzeni muzeum, można opisać za pomocą „panoptycznych” obrazów: *Czasem, gdy jedzie się ruchomym chodnikiem i mija braci i siostry w podróży, można odnieść wrażenie, że jesteśmy preparatami w formalinie, które przyglądają się sobie zza szkieł słoików*³¹. Wizerunek pochłoniętego bezustannym ruchem tłumy, w którym każdy chciałby odgrywać rolę utajonego obserwatora, stanowi u Tokarczuk jedną z bardziej trafnych metafor współczesnego społeczeństwa.

Port lotniczy staje się równocześnie przestrzenią, w której narratorka doświadcza siebie jako widza. Podobną funkcję pełni w opowiadaniu *Gra na wielu bębenkach* motyw spaceru po centrum handlowym: *Szłam śmiało, wielkimi krokami i odbijałam się po wielekroć w ogromnych szybach. Było nas wiele, tysiące, może miliony*³². Osamotnienie, przeżywane przez egzystencjalistów, stało się stygmatem ponowoczesnego człowieka, który nie potrafi zdefiniować własnej tożsamości w nieszczelnej, na poły zdekonstruowanej i chaotycznej przestrzeni ponowoczesnej³³. Egzystencjalny lęk łągodzony

²⁹ O. Tokarczuk: *Bieguni...*, dz. cyt., 79.

³⁰ *Taż: Ostatnie historie*, Kraków 2004, s. 70, 74.

³¹ *Taż: Bieguni...*, dz. cyt., s. 65.

³² *Taż: Gra na wielu...*, dz. cyt., s. 342. Odnotowane spostrzeżenie warto potraktować jako odpowiedź na refleksję Marca Augé: *Jedyną twarzą, która się rysuje, jedynym głosem, który się ucieleśnia w milczącym dialogu prowadzonym z kraj-obrazem-tekstem, skierowanym do niego tak jak do innych, są jego własne – twarz i głos samotności, tym bardziej zbijającej z tropu, że przywołuje ona miliony innych* (M. Augé: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Tłum. R. Chymkowski, wstęp W. J. Burszta. Warszawa 2010, s. 70).

³³ Por. A. Kunce: *Tożsamość...*, dz. cyt., s. 127.

jest przez poczucie solidarności w dźwiganie brzemienia kondycji ludzkiej – sytuację ową Tokarczuk, interpretując dzieło innego autora, nazywa „doświadczeniem szczytowym”: *Cechą tego doświadczenia jest poczucie jedności ze światem, poczucie wspólnoty z innymi bytami, zatarcie granic między „ja” i „nie-ja”. Jest to więc doświadczenie mistyczne, ale rozumiane nie jako radosne uniesienie, lecz raczej jako doświadczenie wspólnoty cierpienia*³⁴.

Odwiedzane przez bohaterkę Tokarczuk współczesne przestrzenie: palimpsestowe w swej strukturze, heterotopyczne, zmuszające do ciągłego ruchu, pozwalają na nowo postawić pierwotne pytanie o tożsamość jednostki – niebagatelną rolę odgrywa tu „mapowanie” swoim ciałem mórz i lądów, podniebnych przestworzy i podziemnych panoptikonów. Problem przemian tożsamości szczególnie wyraz znajduje w opowiadaniach ze zbioru *Gra na wielu bębenkach*, które odczytać można jako ilustrację skutków fatalnego zakleszczenia we własnej sytuacji egzystencjalnej. Pragnienie przedefiniowania dotyczy tu m.in. relacji z najbliższymi (*Wieczór autorski* i *Tancerka*) czy ciała (*Najbrzydsza kobieta świata* i *Życzenie Sabiny*). W przywoływanym już tytułowym opowiadaniu narratorka-bohaterka, wchodząc w różne role społeczne: nastolatki, niedomytej kloszardki, obcokrajowca biznesmena, przekracza uznawane ogólnie granice: wieku, płci i statusu społecznego. Zmiany owe nie są jednak w tym wypadku grą toczoną w wyobraźni³⁵, lecz pozwalają ujawnić się ukrytym, potencjalnym „ja”, równie realnym jak uświadamiana i na co dzień „użytkowana” tożsamość: *Wyciągałam te inne postaci z siebie jak króliki z kapelusza. Nie tworzyłam ich, niczego nie udawałam*³⁶.

Jak zatem umiejscowić te przeżycia w kontekście postmodernistycznego doświadczenia, jeżeli w kulturze ponowoczesnej *naturalnym przedmiotem tęsknoty, nieustannego pragnienia jest niemożliwe do poznania* [zazn. – K. W.] *swe inne oblicze, inność we mnie*³⁷? Warto zwrócić uwagę, że impulsem wywołującym kolejne głębinowe „ja” jest fakt bycia obserwowanym. Hazel Markus stworzyła pojęcie „schematu »ja«”, który oznacza poznawczą generalizację, rodzaj wzorca interpretacyjnego, pozwalającego jednostce kształtować sądy o sobie i innych osobach³⁸. Tokarczuk pisze: *Całą pracę wykonywali inni. Ponieważ wcale nie chodziło o mnie, wysiłek nie wiązał się z moim byciem, lecz z postrzeganiem mnie przez innych – tu tkwiła zawsze cała tajemnica*³⁹. Również Paul Ricoeur dostrzegał, iż kontakt z innymi przybiera formę swego rodzaju paktu, przypieczętowanego dzięki potwierdzeniu tożsamości ze strony otoczenia. Znamienne, iż akcent u Tokarczuk zostaje położony na sam akt obserwacji. Ponieważ komunikacja werbalna może prowadzić do zafałszowań, dla zdiagnozowania skuteczności przemiany potrzebna jest narratorka jedynie umiejętność odczytania mowy ciała.

Kulminacją metamorfoz jest finalna przemiana polegająca na przejściu od „ja” do „ta kobieta”, co oznacza ostateczną zatratę tożsamości, całkowite jej pochłonięcie przez prymitywny, ale odwieczny rytuał wybijania rytmu. Wsłuchanie się w dźwięk bębnów, wyobrażający pulsowanie kosmosu, odwieczny cykl życia i śmierci, skutkuje osiągnięciem stanu bliskiego buddyjskiej nirwanie, gdy jednostka wyzwala się od samej siebie i jednoczy z prajednią.

Bohater Tokarczuk to homo religiosus, który odczuwa siebie w perspektywie kosmicznej – jak człowiek pierwotny. Stąd bogactwo archetypicznych wyobrażeń i skłonność do mityzacji, a także sięganie po wątki nadprzyrodzone – człowiek stanowi jedynie odbicie nieskończonego wszechświata, w którym czuje się w gruncie rzeczy samotny i obcy. Starając się odnaleźć

³⁴ O. Tokarczuk: *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 29.

³⁵ Por. P. Czapliński: *Kobiety i duch tożsamości* (w:) *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*. Red. P. Czapliński, P. Słowiński. Poznań 2006, ss. 262-263.

³⁶ O. Tokarczuk: *Gra na wielu...*, dz. cyt., s. 341.

³⁷ Tamże, s. 117.

³⁸ Por. J. Mandrosz-Wróblewska: *Tożsamość i niespójność a poszukiwanie własnej odrębności*, Wrocław 1988, s. 21.

³⁹ O. Tokarczuk: *Gra na wielu...*, dz. cyt., s. 341.

harmonię z uniwersum, bohater Tokarczuk z zaskoczeniem odkrywa niejednorodność własnego „ja” – i tak już dostatecznie nadwątlonego świadomością przemijania. Postacie wykreowane przez autorkę *Biegunów* przeżywają kryzys tożsamości, który stał się tematem literackim wraz z początkiem modernizmu. Najpełniej charakteryzuje je metafora zapożyczona z powieści Musila: „ludzie bez właściwości”. Tożsamość bohatera Tokarczuk utrzymuje się w stanie nieustannej potencjalności, a najczęstszym doznaniem jest *uczucie wewnętrznej pustki, świadomość, że może stać się wszystkim lub nikim, że to, czym się stanie teraz, już za chwilę może stracić wartość i znaczenie. Tamto „ja” jest równie złudne, co obecne*⁴⁰. Tęsknota za w pełni określonym „ja”, charakterystyczna jeszcze dla literatury modernistycznej, u Tokarczuk została zaadaptowana na potrzeby postmodernistycznej wizji świata. Myśl o nieokreślonej naturze tożsamości towarzyszy autorce właściwie od początku. Już w *Podróży ludzi* Księgi pisała: *Każdy człowiek nosi w sobie zaczątki różnych osobowości, są to jakby nie wykiełkowane zalążki zupełnie innych, potencjalnych ludzi*⁴¹.

Podjmując rozważania na temat kondycji współczesnego człowieka, Tokarczuk definiuje również „ja” autorskie. Pisarka dąży do uzewnętrznienia własnej postawy twórczej, w sposób jawny odwołując się do figury artysty-wygnañca (z rzeczywistości), którego cechą jest przecież nieukonstytuowana tożsamość. Do tej swoistej autoterapii Tokarczuk poniekąd przyznała się w stylizowanym na osobiste wyznanie opowiadaniu *Szkocki miesiąc: Pisałam o sobie samej, o sobie jeszcze bez właściwości, bez dowodu osobistego, bez zobowiązań, bez planów, bez nawyków, bez refleksji. Pisałam o sobie pogrążonej w niejasnych obrazach*⁴². Autorkę z jej bohaterami łączy poczucie solidarności w zmaganiach z chaosem współczesnego świata. Owe zmagania skazane są zresztą na porażkę – bo czegoż innego moglibyśmy się spodziewać, jeżeli taki sam chaos odnajdujemy we własnym wnętrzu?

Karolina Ewa Wieliczko

⁴⁰ J. Świąch: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006, s. 102.

⁴¹ O. Tokarczuk: *Podróż ludzi...*, dz. cyt., s. 110.

⁴² *Taż: Gra na wielu...*, dz. cyt., s. 57.

Jechaliśmy kiedyś w kilka osób do Bostonu i zatrzymaliśmy się w przydrożnej restauracji na lunch. Wybraliśmy stół przy narożnym oknie, bo było stamtąd widać staw i co się dzieje na zewnątrz. W stawie kąpało się kilka osób. Na brzegu zamontowano specjalne zjeżdżalnie do wody. Wewnątrz restauracji ktoś uruchomił szafę grającą. Zauważyłem, że ludzie w stawie poruszali się w rytm muzyki, chociaż wcale jej nie słyszeli.

John Cage

MICHAŁ MAZUR

The Meeting Place

Napastnik gości dostaje prostopadłe podanie, wchodzi między dwóch obrońców, dobrze pracuje ciałem, ucieka na wolną pozycję i strzela; Seba robi to samo: kiedy zmysł napastnika mówi mu, że zaraz będzie dogodna okazja do strzału, sprawnym ruchem wbiega na wolne pole i napina się, jęcząc z wysiłku. Spiker krzyczy „gool!”, a on opada na spocone ciało Magdy i wtula twarz w jej sterczące jak słupki od bramki piersi.

Później bramkarz gospodarzy wyciąga piłkę z siatki, Seba sięga po papieroś, a Magda po chusteczki. On pali, ona wyciera uda, na ekranie telewizora pojawiają się statystyki meczu, komentatorzy dziękują za wspaniałe widowisko i wspólnie spędzony czas. Magda mówi, że następnym razem trzeba będzie uważniej pracować w defensywie i lepiej się zabezpieczyć, Seba tłumaczy, że on woli ofensywne nastawienie i szybkie kontrataki, dlatego nie da się wciągnąć w krępujący atak pozycyjny. Ubiera się, całuje ją w policzek, wychodzi, a gdy trzaskają drzwi, jej już się zdaje, że dopadają ją mdłości zwiastujące spektakularną wpadkę.

Seba wybiega na ulicę, spotyka po drodze starego Budza, byłego właściciela delikatesów „Na rogu”, wita się z nim, zagaduje o meczu, „piękny wynik, drogi panie, nie ma co”, Budz macha od niechcenia ręką i wytrząsuje z butelki resztki piwa, Seba idzie dalej, Budz wchodzi do „Piwosza”, kolejka jest duża, Maciek właśnie kupuje trzy miodowe ciechany i paczkę czerwonych marlboro w miękkim opakowaniu, pakuje wszystko do siatki, wychodzi. Zaraz na progu sklepu Maciek nadziewa się wzrokiem na zjawiskowe nogi Igi, które nijak pasują do obskurnego kontekstu śródmiejskich, które wybijają się na absolutną niepodległość, a nawet więcej – są w stanie zniewolić niejedno męskie spojrzenie.

Maciek nigdy nie widział jeszcze tak dobrych nóg, nie widział też nigdy tak wspaniale pracujących kobiecych bioder; w ogóle mężczyźni z śródmieścia rzadko widują takie cuda, dlatego teraz, kiedy cała ulica Żeromskiego rozbrzmiewa rytmicznym stukaniem obcasów Igi, w oknach pojawiają się kolejne męskie zarośnięte i rozczochrane głowy, pomrukujące z zadowoleniem i chylące z uznaniem czoła. Maciek też chyli czoło, żeby lepiej widzieć łydkę i kostkę, żeby wślizgnąć się wzrokiem pod elegancki pantofel i schronić się tam, zamieszkać w nim, zostać pantoflarzem, który całym sobą czuje napór tego jędrnego, kobiecego ciała i któremu dane jest patrzeć na to ciało z wyjątkowo korzystnej, oddolnej perspektywy. Dopiero dochodząc do skrzyżowania z Nowowiejską, Maciek orientuje się, że zaszedł za daleko, że właściwie to pomylił kierunki i powinien teraz zawrócić. Zatrzymuje się, odprowadza stęsknionym wzrokiem rytmicznie stukające pantofle, wraca.

Iga nawet nie zauważyła Maćka, zbyt jest zajęta myśleniem o całonocnym biznesowym spotkaniu, z którego właśnie wraca i z którego przebiegu jest

niezwykle zadowolona (w szczególności rozpiera ją duma ze swojej asertywnej postawy); przechodzi jeszcze kilka metrów z wysoko uniesionym czołem i rozbujanymi biodrami, zatrzymuje się na przystanku, poprawia obcisłą sukienkę i zagląda w lusterko. Makijaż jest w porządku, usta dobrze umalowane i wciąż pachnące wodą toaletową trzydziestodwuletniego specjalisty od public relations, który był tej nocy jak nieposkromiony zwierz, szczególnie wtedy, gdy Iga krzyczała, żeby wyszedł i eksplodował na zewnątrz, ale on był tak szczęśliwy, że wziął te okrzyki za wyraz rozkoszy i został, eksplodując tam, gdzie był. Ostatecznie nic się nie stało, myśli Iga, bo spotkanie przebiegało w sposób absolutnie profesjonalny, z zachowaniem wszelkich zasad bezpieczeństwa i higieny pracy, tak jak uczono ją na studiach i kursach uzupełniających.

Podjeżdża lewe zero, Iga wsiada, zajmuje siedzące miejsce i wlepia wzrok w przetłuszczone włosy Rafała, opadające na oblepioną naszywkami dzinsową katanę z prawym rękawem mokrym od łez, których Rafał cholernie się wstydzi, ale których nie mógł powstrzymać, sam nie wie dlaczego, chyba z samotności, albo z czegoś jeszcze gorszego, bo kiedy już płakał, to przestraszył się swoich własnych myśli; z tego strachu zaliczył wizytę w kilku kościołach będących akurat pod ręką, w których postanowił odprawić coś w rodzaju modlitwy, oczywiście w pozycji kłęzącej, bo nagle odczuł silną potrzebę kłęczenia przed kimś i mówienia do kogokolwiek, na przykład do absolutu. Teraz Rafał jedzie do Centrum Duszpasterstwa Akademickiego, żeby komuś o tym wszystkim powiedzieć i znaleźć duchowe wsparcie, ale zanim wypowiada się kompletnie pijanemu księdzu, który, zamiast udzielić mu rozgrzeszenia i porady duchowej, wyrzyga się na posadzkę i wypadnie nieprzypadkiem z konfesjonału, wyjdzie z tramwaju i minie Basię trzymającą pod pachą teczkę ze szkicem na temat *Etyki* Arystotelesa.

Basia wraca właśnie ze spotkania ze swoim wydawcą, który miał kilka kąśliwych uwag co do szkicu, szczególnie czepiał się zbyt dużej objętości i zbyt fachowej terminologii, co Basia przyjęła ze spokojem, a później przepaliła każde słowo szefa dwoma metolowymi slimami i splunęła na chodnik przed oficyną wydawnictwa. Teraz Basia wskakuje do lewego zera, zaciska dłoń na tym samym uchwycie, którego trzyma się Rafał, czuje nawet przez skórę jego pot; tramwaj rusza. Basia myśli o trzech latach, jakie minęły od uzyskania przez nią tytułu doktora nauk filozoficznych, dziś przecież trzecia rocznica, a ona zamiast obracać się w świecie ludzi nauki użera się z wydawcą szkolnych bryków, które nie mogą być zbyt długie i nasycone fachową terminologią, bo przecież chodzi o to, żeby się sprzedały, a główne składniki ich esencji stanowi mała objętość i przejrzystość, jak mawia szef Basi, dyrektor jednego z największych wydawnictw zajmujących się kieszonkowymi opracowaniami dla gimnazjalistów, licealistów i studentów, którego ambicją jest streszczenie wszystkiego, co do tej pory zostało napisane.

Tramwaj zatrzymuje się na moście Grunwaldzkim, siwy mężczyzna siedzący obok Basi wstaje i wychodzi, Basia zajmuje zwolnione miejsce i natychmiast czuje się tak, jakby siadając na tym siedzeniu wlaźła w buciorach w czyjeś życie, jakby zupełnie niechcący odkryła czyjś sekret; Basia czuje na pośladkach mrowienie, przenikające przez spódnicę i majtki, mrowienie wczepiające się w skórę i rozlewające po całym kręgosłupie; plastikowe krzeselko jest ciepłe (długo musiał siedzieć ten dziadek, myśli Basia), ale to jest ciepło obce, krępujące ruchy, ciepło mimowolnie zostawione, upuszczone, ciepło, które ktoś zgubił.

Drzwi zamykają się, tramwaj odjeżdża, właściciel upuszczonego ciepła, performer Artur, wbiega na bulwar Fryderyka Joliot-Curie; nie myśli o tym, że mógł coś zgubić, nurtuje go raczej to, że zwykłym ludziom obca jest idea performansu, drażni go, że jego inicjatywy spotykają się głównie z szyderstwem. A przecież ludzie powinni być otwarci na jego sztukę, na jego eksperymenty, przecież on, Artur, daje im kolejne powody do zachwytu i zdziwienia, a każdy powinien wiedzieć, że historia ludzkości to historia wielkich zdziwień, że człowiek jest w pełni człowiekiem o tyle, o ile nie zatracił zdolności dziwienia się. Performer Artur nie wie jeszcze, że za pięć minut jego zdziwienie osiągnie najwyższy poziom, jakiego dane mu było kiedykolwiek doświadczyć, a on sam da najlepszy w swoim życiu performance, gromadząc przed sobą wielu skupionych i zainteresowanych ludzi. Niektórzy z tych ludzi zobaczą wszystko od początku, a więc będą widzieli, jak w Artura uderza rozpędzony ford focus, wyrzucając bezwładne, podobne do kukły ciało na kilka metrów w górę; będą widzieli jak performer Artur spada w dół i uderza o asfalt ulicy (odbijając się kilka razy jak piłeczka z kauczuku); ci, którzy dojdą później, będą już tylko widzieli bezwładnie leżące ciało z rozrzuconymi na boki ramionami, bez buta na lewej stopie i z rozbitą na miazgę twarzą, ciało, które przez kilka sekund będzie wydawało się martwe, ale odzyska świadomość, podkurczy kolana pod brzuch i wpadnie w rodzaj transu, na kilka minut całe stanie się głośnym, spazmatycznym wyciem zagłuszającym syreny nadjeżdżającej karetki pogotowia. Sanitariusze zakręcą się wokół tej ułomnej kukły, krzyk będzie rezonował w powietrzu i wpadał do Odry (w taki trans performerowi nigdy, przenigdy nie udało się jeszcze siebie wprowadzić), wreszcie wsadzą go na nosze, wsuną do karetki i odjadą. Wewnątrz ambulansu performer Artur będzie wył coraz ciszej i słabiej, aż wreszcie uświadomi sobie, że jest mu zimno, że zgubił gdzieś swoje ciepło; zamilknie i ze zdumienia otworzy szeroko oczy, jego serce przestanie pracować i w tym samym czasie Basia poczuje, że obce ciepło wyparowało z plastikowego krzeselka, że uszło na zewnątrz i teraz to ona nagrzewa siedzenie, a tamta krępująca obecność przeminęła, uleciała, można o niej zapomnieć.

Tymczasem Artur mija Instytut Informatyki, jest tak zamyślony, że nawet nie zauważa Bogdana wychodzącego z bocznej uliczki, prawie na niego wpada; Bogdan nie jest zadowolony, Bogdan uważa, że ludzie powinni chodzić tak jak on – z uniesioną głową, uważnie obserwując wszystko dookoła, twardo stąpając po ziemi; tylko taki chód, według Bogdana, jest chodem godnym człowieka. Życiowe pokraki, myśli Bogdan, chodzą z wzrokiem wbitym w chodnik albo z głową zadartą wysoko w górę, jakby czegoś szukali w niebie (co najwyżej ptak im może nasrać, myśli Bogdan, bo Bóg jest tutaj, na ziemi, stąpa między nami z uniesioną głową); takie nierozważne chodzenie może skończyć się pod kołami rozpędzonego samochodu, konstatuje Bogdan, i w ten sposób Bóg (który na pewno jest wcieleniem praktyczności i twardo-po-ziemi-stąpania) surowo ukarze nierozważnych chmurolotów – zginają wszyscy pod kołami samochodów, tramwajów, autobusów; tak, sądny dzień dokona się poprzez naturalną selekcję, Pan wyłoni ludzi najpraktyczniejszych, a co za tym idzie, najbardziej życiowych, do których oczywiście należy Bogdan – wcielenie praktyczności i twardego stąpania, prawdziwa Twarda Stopa, istny apostoł jedynej słusznej religii – pragmatyzmu stosowanego.

Kilka chwil, nieco wzmożonego wysiłku i Bogdan sprężystym krokiem wchodzi na most Pokoju, skręca w ulicę Wyszyńskiego, zwalnia i wyrównuje oddech. Po raz kolejny udało mu się wyprzedzić chmurolota, a to znaczy, że

mimo upływu lat wciąż chodzi dobrze, być może najlepiej w tym mieście. Na tę myśl Bogdan uśmiecha się do siebie, bo gdyby wszyscy tak chodzili, ziemia stałaby się niebem, królestwo boże zstąpiłoby na ten padół pokraczności i oszczędziłoby porządnym ludziom oglądania chodzących karykatur, takich jak ta, którą teraz właśnie widzi przed sobą.

Zbyt chuda, myśli Bogdan o idącej przed nim Marcie, niedojedzona, ta jej niedowaga odbija się na chodzie, jej chód jest uważny i skupiony, ale niezbyt twardy, stwierdza fachowo Bogdan, pod auto może i nigdy nie wpadnie, ale wystarczy byle podmuch wiatru i zmiecie ją do Odry; co z tego, że dziewczyna należycie zaangażowała zmysły w to, co dzieje się dookoła, skoro nie angażuje w to wszystko ciała, nie dba o nie, nie pozwala mu wzrastać ku chwale pragmatycznej przyszłości; chociaż może to się poprawi, bo niesie w rękę siatkę z zakupami, nawet jakiś chlebek widać, może jeszcze nie wszystko stracone, myśli Bogdan, może jeszcze uda się uratować tę zabłąkaną owieczkę i zrobić z niej normalną, zaradną owcę. Bogdan bierze wdech i wyprzedza Martę, zerka na nią (jest ciekaw, jak wygląda jej twarz), Marta zerka na Bogdana (jest poirytowana, że jakiś gruby staruch gapi się na nią), Bogdan uśmiecha się (żeby rozweselić tę smutną dziewczynę, która może dzięki jego życzliwości zje caluteńki chlebek i przytyje troszeczkę, zaokrągli się tu i ówdzie i będzie od tej pory stąpała twardo a pewnie po ziemi), Marta odpowiada delikatnym drgnięciem kącików ust (dla Bogdana to drgnięcie to już uśmiech – a więc dał tej dziewczynie nadzieję na lepsze jutro), Bogdan jest zadowolony, przyśpiesza, Marta przez chwilę obserwuje jego barczyste, falujące od sążnistych kroków plecy, następnie zatrzymuje się na przystanku, traci go z oczu, odwraca głowę; jej wzrok napotyka na Irka i Marta natychmiast odwraca głowę z powrotem. Wolałaby jednak patrzeć na Bogdana.

Irek stoi oparty o tablicę z rozkładem jazdy i to jest dla niego w tej chwili najważniejsze, reszta go zupełnie nie obchodzi; nie przejmuje się śliną, która kapie mu po brodzie, ani obrzyganym swetrem, ani nawet mokrymi od uryny nogawkami swoich spodni; Irek stoi i jest to dla niego czyn heroiczny, czyn, którym udowadnia wszystkim ludziom dookoła, że ma prawo trwać – tu i teraz, w swojej skórze, w tej godzinie i w tym mieście.

Marta odsuwa się od niego, przytyka dłonią nos, ale odór i tak wdziera się do jej nozdrzy i spływa razem ze śliną do żołądka; teraz Marta wie już na pewno, że znowu niczego nie zje, wie, że zaraz po powrocie do domu szybko wyjmie z siatki chleb i będzie urywała duże kawałki wpychając je do ust, a kiedy już poczuje, że policzki są wydęte, będzie popychała palcem napuchniętą od śliny papkę w głąb przełyku, tak długo, aż wreszcie zwymiotuje do zlewu i zacznie łapczywie nabierać powietrza.

Tymczasem Irek napawa się swoim staniem, swoim hardym trzymaniem pionu, które urąga wszelkim prawom fizyki, biologii i chemii. Irek powinien był już dawno leżeć, ale nie na chodniku, tylko kilka metrów pod ziemią, wachając od spodu kwiatki; każdy lekarz powiedziałby, że człowiek po wypiciu takiej ilości alkoholu nie ma prawa funkcjonować, to jest niemożliwe, nawet ludzie z melin na śródmieściu czegoś takiego nigdy w życiu nie widzieli; Irek od dwóch tygodni jest w alkoholowym ciągu stulecia, dwóch jego kompanów już nie wytrzymało i było zeszło z tego padołu, po prostu legło i nie wstało (jeden wysiadł cztery dni temu, drugi przedwczoraj), a Irek nadal stoi, delektując się swoim trwaniem wśród żywych, umęczon, ale nie pogrzebion, spójrzenie tylko: ecce homo.

Podjeżdża dwójka, Marta wchodzi do tramwaju, odsłania usta i gwałtownie nabiera powietrza, inni wsiadający robią to samo, tylko u Irka nic się nie zmienia, stoi, gdzie stał, obejmując czule słup z rozkładem jazdy. Drzwi zamykają się z łoskotem, tramwaj rusza, Irek nadal delektuje się swoim trwaniem poprzez stanie (ależ idioci, pomyślałby pewnie, gdyby mógł w tym stanie myśleć, gdzież oni tak biegają zamiast postać sobie i w spokoju pomyśleć o życiu), dopiero za dwie godziny, ponaglany ojcowsko – pijackim instynktem, Irek rozpocznie swoją odyseję w kierunku śródmieścia, w okolice placu Macieja i gimnazjum, do którego uczęszcza jego ukochany syneczek Mateusz. Jakimś cudem, a może i sposobem znanym tylko jemu samemu, Irek trafi pod bramę szkoły. Dotrze tam nocą i nie będzie miał pojęcia, ile czasu zajęła mu ta heroiczna przeprawa, ale będzie wiedział na pewno, że wszelki ruch jest przerażająco męczący i w ramach odpoczynku, na który przecież zasłużył, postoi sobie najpierw oparty o bramę, a później, z biegiem minut, położy się, bo przecież zasłużył na odpoczynek, przecież wystąpił i wychodził sobie prawo do odpoczywania.

Pierwsza zobaczy go woźna, ale będzie zbyt zaspana, żeby zareagować (przecież to będzie ledwie szósta rano). Dopiero kiedy dzieciaki zaczną schodzić na lekcje, sama pani dyrektor wyjdzie przed szkołę i trąci go czubkiem buta, ale on ani drgnie, bo będzie już w stanie wiecznego odpoczywania (które, jak powie ksiądz podczas pogrzebu, raczył mu dać Pan). Mateusz oczywiście rozpozna w leżącym pod bramą szkoły, obrzyganym i obszczanym pijaku swojego ojca, ale nie zdradzi się z tym, aż do momentu kiedy zostanie poproszony do gabinetu pani pedagog, po raz pierwszy od długiego czasu nie po to, żeby się z czegoś tłumaczyć, ale po to, żeby kilka dorosłych kobiet płakało i tłumaczyło się przed nim, zupełnie tak, jakby czuły się czemukolwiek winne i myślały, że mogły cokolwiek w tym świecie zmienić.

Dwójka odjeżdża, zostawiając póki co dumnie trwającego Irka, Marta przykłada czoło do przybrudzonej szyby, tramwaj skręca na Szczytnicką, strasznie buja, aż jej się niedobrze robi, żołądek podchodzi do gardła, a przecież niczego jeszcze nie miała w ustach, już jej chce się tym wszystkim rzygać, wszystkim, chociażby powietrzem, cuchnącym powietrzem tego cholernego miasta. Przystanek. Łoskot drzwi. Marta patrzy na młodą kobietę, Alicję, która wychodzi z tramwaju i znika w wejściu do jednej z kamienic; Marta nie myśli o niej w kategorii kobiety, o nie, to jest raczej suka w okresie rui, o tak, suka przyciągająca do siebie samców z całej okolicy, zachłanna i rozwiązła, wymalowana i cuchnąca hormonami; gdyby tylko Marta mogła się na nią rzucić, gdyby mogła ją połknąć i wyssać z niej wszystkie feromony, całą tę kobiecość, a resztę wyrzygać w obskurnej bramie; gdyby tylko mogła, myśli Marta i zaciska powieki, już czuje torsje podchodzące do gardła, tylko nie rzygaj, myśli, zaczekaj jeszcze chwilę, wytrzymaj, jeszcze tego wszystkiego nie wyrzyguj, jeszcze nie teraz, jeszcze chwila, myśli.

Alicja chciałaby na kilka chwil w ogóle przestać myśleć, chciałaby wyłączyć, zawiesić swoje myślenie, jedyne czego teraz pragnie to to, żeby ktoś ją porządnie wygrzmocił, tak właśnie, nie kochał się z nią, nie uprawiał seks, tylko grzmocił ją aż do utraty zmysłów. Utrata zmysłów, myśli Alicja, to najlepsze, co może się przytrafić po tak męczącym dniu, kiedy cała śmierdzisz i lepisz się od miasta, od innych ludzi, których mijasz, o których się ocierasz, którzy na ciebie chuchają, którzy ciebie wachają, patrzą na ciebie i myślą o tobie, cały czas, zawsze ktoś, bez ustanku. Grzmocenie do utraty tchu i zmysłów, myśli Alicja i wchodzi do swojego mieszkania, w którym czeka już Seba, cuchnący

od progu inną kobietą (pewnie dopiero co z niej zlął), ale to nieważne, bo nie o subtelną miłość tu chodzi, a o zwykle pieprzenie się, miętoszenie aż do omdlenia.

Seba myje zęby (ma nawet w jej mieszkaniu swoją szczoteczkę do zębów) i zastanawia się, czy na pewno nikt nie widział, jak tutaj wchodził. Alicja nie ma siły pytać go, skąd przychodzi i kim cuchnie, w końcu jest tylko kochanką na boku, panną do grzmocenia, przecież to jej rola, na którą się godzi, więc nie powinna mieć pretensji. Kładzie się na łóżku i rozchyła nogi; przez uchylone okno wpada zgiełk ulicy i ciężkie, zalatujące ludźmi powietrze. Chciałaby wstać i zamknąć okno, ale nie ma siły, leży i czeka, słucha zbliżającego się odgłosu syren pogotowia ratunkowego, zastanawia się, do kogo mogą jechać (może jakiś wypadek samochodowy, pieszego potrąciło); przemyka oczy i myśli już tylko o tym, żeby Seba w nią wszedł, żeby kilkoma ruchami wytłumił w niej zgiełk tego miasta, te wszystkie odgłosy, zapachy, spojrzenia i myśli, tak, przede wszystkim żeby wyłączył jej myślenie.

Seba przygląda się Alicji przez uchylone drzwi sypialni i nie wie, czy ona czeka, czy chce świętego spokoju; on sam ma ochotę, cholerną ochotę, przez głowę przelatuje mu nawet myśl, że może to jakaś choroba, że to nie jest normalne schodzić z jednej kobiety i pędzić biegiem do drugiej, zapinając po drodze rozporek, ale ogólnie czuje się dobrze, więc chyba wszystko z nim w porządku (w tej samej chwili Magda czuje się zupełnie niedobrze i wraca z apteki z testem ciążowym, przekonana o spektakularnej wpadce); Alicja podnosi głowę i patrzy na Sebastiana wyczekująco, chce mu tym spojrzeniem dać do zrozumienia, żeby się wreszcie zabrał do roboty, żeby w nią po prostu wszedł i zrobił co należy, sygnały karetki oddalają się i milkną, Seba waha się przez moment, w końcu szybkim pchnięciem otwiera drzwi sypialni, wchodzi.

Michał Mazur

Dwóch mnichów stanęło nad potokiem. Jeden z nich był hinduistą, drugi buddystą zen. Hinduś ruszył na drugą stronę stąpając po powierzchni wody. To zdenerwowało Japończyka, który zawołał, żeby zawrócił. „Co się stało?” zapytał Hinduś. „Nie tak się przechodzi przez potok. Chodź za mną”, powiedział mnich zen. Zaprowadził go w miejsce, gdzie woda była płytka, i tam przeszli na drugi brzeg.

John Cage

BALÁZS SZÁLINGER

Samicza pieta

Jak leży tam na obcym łóżku
Porozrywana pozszywana
Mego syna-zbawiciela matka-zbawicielka

Z własnym grzechem pod paznokciami
Co wydrapały bożego bękarta
Małą zachłanną istotkę

Centralna postać nędznej piety
Przemalowanej wielokrotnie
Nie dostanie imienia nawet go nie myją

Tylko odsuwają jakby było po wszystkim
Zaplamione prześcieradło nie jest całunem
Nie dwunastu lecz jeden nad nim płacze
Ale on przecież płacze nad sobą

Królowa Października

1.
Królowa Października do tej z Grudnia
Ma się jak coś kłopotliwego
Do czegoś, co wyłącznie straszne.

Niech jesień szkodna ciągnie się daremnie,
Niech zima będzie piękna i niepewna,
Niech się spotkają, gdy już kolana sięgnie
Gdzieś poza nimi Boże Narodzenie,
Niechaj się zderzą nad stołem w środowe
Popołudnie kiepsko pomyslane.

Patrzę w lewo: to już jest niegroźne,
Patrzę w prawo: to może znów drażnić,
Patrzę w siebie: to uliczny festyn
Ostatnich wielkich chwil mojego życia.

2.
Do boju wzywam, przychodzą umarli
Huzarzy w obronie imperium kłamstwa,

Które i w dniach chwały nie było doskonałe:
Instynkt i kilka pomysłów niegotowych,
Zgodnych z kaprysem kolejnych królowych

Audiencja u Benedykta

Siwy jesteś, mój ojcze, i godny szacunku,
I żyjesz w Rzymie za pan brat z cudami,
Twe słowa ołowiem toczą się po świecie,
Gorączka szlachetnego serca ci nie trawi,
Dbają o ciebie czujne zastępy lekarzy,
Jednak bezgraniczne jest twoje oddanie,
Ty jesteś cierpliwym, wszechwiedzącym mędrce,
Cóż więc powiesz, gdy wyznam: miłość spadła na mnie?
Gdy zechcesz powstać, ojcze, ja ci pomogę,
A potem razem wyjrzymy przez okno,
Zobaczymy minione, straszne imperium,
Odbito je, gdy budzić przestało trwogę,
Wznoszono je z Bożym imieniem na ustach,
I zarazemznaczono piętnem wieczności,
Ale czym jest to wszystko wobec pocałunku,
Danego wczoraj w taxi jako znak miłości...
Ojcze mój, kiedy umrzesz, może zapłaczę,
A twe portrety rozwieszają w kościołach,
Gdy mnie w tym czasie grono, jak ja sam, przegranych,
Gówniary w jakichś nędznych cytatach przywoła.
Ja tylko przerzucałem karty wiecznej księgi,
Ale już wiem na pewno: przeminę z językiem,
Ty mogłeś decydować, w księdze jesteś cały,
Gdzie padniesz, tam powstaniesz wiecznym pomnikiem.
Tam, gdzie ja żyłem, ludy ciągle się zmieniały,
Kiedy głos zabierałem, skromny był mój rynsztunek,
Ale myślę, że Jezus, nasz wspólny znajomy,
Z sympatią patrzy na ten wczorajszy pocałunek.
Ojcze, zapytam jeszcze bezceremonialnie,
Zważ, że odpowiedź może wszystko powywracać:
Czy świętym nie jest raczej ubogi prostaczek,
Który szukając Boga w bliźnim się zatracą?

Mam przyjaciela, on sto razy przeżył

Mam przyjaciela, on sto razy przeżył
Śmierć moją tysiąckrotną, by mnie wskrzesić.
Zawsze gdy los cholerny walił we mnie,
Odwracał byłbym się od siebie,
Lecz on już w drodze był, już trzymał moją głowę,
Zawsze gdy znów stawałem się szesnastolatkiem –

Jak zwariowany siedemnastolatek.
Mówiłem mu po południu, że świat jest
Tak pomyślany, by mógł to wszystko zobaczyć do końca.
Nie przeląkł się, gotów był marznąć,
Pozwolił, bym zasłonił okno, i zapalił,
I w półśnie dyrygował przeprowadzką,
Którą właśnie sobie ubzdurałem,
A ja słuchałem muzyki, przytulając
Półlitrowkę palinki, tak, tak, zamiast niego,
Który w półśnie celebrował nikogo.

przełożył Jerzy Snopek



Anita Graboś: *Ogród T*, linoryt, 70 x 100 cm, 2010 r.

Cage

JOHN CAGE

Jak podawać, kopać, upadać i biegać

Któregoś wieczoru – wtedy jeszcze mieszkałem na rogu Grand Street i Monroe – zaszedł do mnie Isamu Noguchi. Mieszkałem w całkiem pustym pokoju (nie było tam żadnych mebli ani obrazów). Na podłodze leżała kokosowa mata. W oknach nie było zasłon ani firanek. Isamu stwierdził: „Do tego pokoju świetnie pasowałby stary but”.

Tę historię o dwóch mnichach pewnie znacie, ale i tak wam opowiem. Pewnego razu szło drogą dwóch mnichów. Dotarli do strumienia, nad którym stała młoda dziewczyna i czekała, żeby ktoś jej pomógł przedostać się na drugi brzeg. Nie wahając się ani chwili, jeden z mnichów wziął ją na ręce i bezpiecznie przeniósł przez wodę. Mnisi ruszyli w dalszą drogę, jednak po jakimś czasie ten drugi nie wytrzymał i zwrócił się do pierwszego: „Wiesz przecież, że nie wolno nam dotykać kobiet, dlaczego więc przenieś ją przez strumień?” Ten odparł: „Zostaw już ją. Ja to zrobiłem dwie godziny temu, a ty ciągle ją niesiesz”.

Pewnego razu Christian Wolff zagrał jeden ze swoich utworów na fortepian przy otwartych oknach. Momentami w tle muzyki słychać było hałas uliczny i syreny statków, które niekiedy nawet ją zagłuszały. Ktoś poprosił, żeby zagrał ten sam utwór jeszcze raz, ale przy zamkniętych oknach. Odparł, że robi to z przyjemnością, ale że nie ma potrzeby zamykać okien, bo dźwięki otoczenia w żaden sposób nie przeszkadzają dźwiękom muzyki.

Któregoś wieczoru, nie mając nic specjalnego do roboty, poszedłem się przejść po Hollywood Boulevard. Zatrzymałem się przed wystawą sklepu papierniczego. Zainstalowano tam mechaniczne wieczne pióro, które działało tak, że gdy automatycznie przesuwiał się pod nim papier nawinięty na rolkę, wykonywało ruchy przypominające ćwiczenia z kaligrafii, jakie dzieci robią w trzeciej klasie. Na środku witryny umieszczona była reklama objaśniająca konstrukcję mechanizmu, dzięki któremu pióro miało działać precyzyjnie. Ku mojej uciechu wszystko szło nie tak: pióro darło papier na strzępy bryzgając atramentem po całej szybie i reklamie, która wciąż była czytelna.

Kiedy byłem w Bostonie, wybrałem się do komory dźwiękoszczelnej. Każdy, kto mnie zna, słyszał tę historię. Ciągle ją opowiadam. A było tak: w kompletnej ciszy usłyszałem dwa dźwięki, jeden wysoki, drugi niski. Spytałem potem inżyniera z obsługi, dlaczego, skoro pomieszczenie jest dokładnie wytłumione, słyszałem w środku dwa dźwięki. „Jakie?” spytał. Gdy mu je opisałem, wyjaśnił: „Ten wysoki pochodzi z twojego układu nerwowego, a ten niski to krążenie krwi w twoich w naczyniach”.

Lata temu w Chicago poproszono mnie, żebym zagrał akompaniament dwójce tancerzy występujących w ramach programu rozrywkowego na balu tanecznym kobiet biznesu odbywającym się w sali YWCA. Po występie puszczono muzykę do tańca z szafy grającej – zamiast orkiestry (żeby oszczędzić). Dalszy rozwój wypadków okazał się jednak bardzo kosztowny. Jedno ramię mechanizmu szafy grającej umieściło wybraną płytę na talerzu gramofonu. Drugie uniosło się bardzo wysoko i zastygło na moment. Nagle, niespodziewanie i z impetem opadło na płytę, rozbijając ją na kawałki. Do akcji wkroczyło trzecie ramię, które usunęło z talerza szczątki płyty. Kiedy pierwsze umieściło kolejną płytę na talerzu, drugie uniosło się, zatrzymało i opadło gwałtownie, rozbijając kolejną płytę. Trzecie ramię usunęło z talerza szczątki. I tak w koło. A kolorowe światła szafy przez cały czas migwały jak gdyby nigdy nic, więc było to bardzo widowiskowe.

Christian Wolff tłumaczył na niemiecki mój wykład, ten który wygłosiłem jako pierwszy w Darmstadt rok temu we wrześniu. Kiedy skończył, stwierdził: „Historijki na końcu są bardzo dobre, ale ludzie pewnie powiedzą, że są naiwne. Oby ci się udało przekonać ich, że jest inaczej”.

W Greensboro, w Północnej Karolinie, prezentowałem z Davidem Tudorem ciekawy program. Graliśmy pięć utworów, każdy po trzy razy. Były to: *Klavierstück XI* Karlheinz Stockhausena, *Duo for Pianists* Christiana Wolffa, *Intermission #6* Mortona Feldmana, *4 Systems* Earle’a Browna i moje *Variations*. Każdy z tych utworów został skomponowany inaczej, ale łączy je interpretacyjna nieoznaczoność. Każde wykonanie jest jedyne w swoim rodzaju i równie ciekawe dla kompozytora, wykonawców i publiczności. W istocie wszyscy są słuchaczami. Wyjaśniłem to obecnym na koncercie, zanim zaczęliśmy grać. Zwróciłem uwagę na to, że chociaż jesteśmy przyzwyczajeni do idei utworu muzycznego jako czegoś, co można zrozumieć i ocenić, w przypadku utworów, które zamierzaliśmy przedstawić, jest inaczej. Nie są one przedmiotami, lecz zasadniczo pozbawionymi celu procesami. Musiałem oczywiście wytłumaczyć, jaki jest cel zajmowania się czymś, co nie ma celu. Powiedziałem, że dźwięki są tylko dźwiękami i że gdyby się okazało, że nie są, to coś z tym zrobimy (użyłem tu oczywiście zbiorowej formy „my”) w następnej kompozycji. Powiedziałem też, że tak jak dźwięki są dźwiękami, każdy słuchający może być samym sobą, skupić się wewnątrznie na tym, gdzie akurat jest, a nie na czymś sztucznym, odległym, jak to mamy w zwyczaju starając się zrozumieć, co artysta chce przekazać za pośrednictwem dźwięków. Dodałem, że cel tej pozbawionej celu muzyki można osiągnąć, jeśli nauczymy się słuchać. I że słuchając,

być może niektórzy uznają, że bardziej od dźwięków naszej muzyki przemawiają do nich naturalne odgłosy życia z otaczającego świata, ale jeśli o mnie chodzi, to nie mam nic przeciwko temu.

Wracając jednak do mojej historii – studentka miejscowego college'u przysłała po koncercie za kulisy i powiedziała, że wydarzyło się coś wspaniałego. „Co takiego?” spytałem. „Pewna studentka muzyki po raz pierwszy w życiu myśli”, odparła. W czasie kolacji (koncert był po południu) dyrektor wydziału muzycznego powiedział mi, że kiedy wychodził z sali koncertowej, zawołały go trzy studentki. „Może pan tu podejść?”, poprosiły. „Więc podszedł i zapytał, o co chodzi. „Niech pan posłucha”, powiedziała jedna z nich.

Podczas koncertu w Greensboro trochę pogubiliśmy się z Davidem Tudorem. On zaczął grać jeden utwór, ja drugi, całkiem inny. On jest wyjątkowym pianistą, więc przerwałem i po prostu siedziałem zasłuchany.

Kiedy wyjaśniłem Davidowi Tudorowi, że ten wykład o muzyce to po prostu zbiór historyjek, powiedział: „Tylko nie zapomnij wtrącić kilku błogosławieństw”. „Na boga”, spytałem, „jakie »błogosławieństwa« masz na myśli?” „Po prostu błogosławieństwa”, odrzekł. „Ale jakie?”, dopytywałem. „Niech wam Bóg błogosławi?” „Właśnie”, przytaknął. „Tak jak w sutrach: To nie jest czcza gadanina, ale najwyższa prawda”.

Pewien Amerykanin z Seattle pojechał do Japonii kupić parawany. Udał się do klasztoru, w którym, jak słyszał, wytwarzano parawany szczególnego rodzaju. Udało mu się umówić na rozmowę z opatem, ale podczas spotkania ten nie odezwał się ani słowem. Poprzez tłumacza Amerykanin wyjaśnił, o co mu chodzi, ale nie otrzymał żadnej odpowiedzi. Jednak następnego ranka opat zadzwonił do niego osobiście i, posługując się płynną angielszczyzną, poinformował go, że za stosowną cenę może mu sprzedać nie tylko parawan, ale i starą klasztorną bramę. „Ale po co mi stara żelazna brama” zdziwił się Amerykanin. „Na pewno znajdziesz jakąś gwiazdę w Hollywood, która to kupi”, odparł opat.

Inny mnich idąc drogą napotkał siedzącą na poboczu kobietę, która zalewała się łzami. „Co się stało?”, zapytał. „Straciłam moje jedyne dziecko”, odrzekła łkając. Mnich walnął ją w głowę i powiedział: „Masz, to jest dopiero powód do płaczu”.

Ludzie zawsze mówią, że Wschód to Wschód, a Zachód to Zachód, i że nie należy ich ze sobą mieszać. Kiedy zacząłem studiować filozofię Wschodu, też miałem wątpliwości, czy powinienem. Ale już nie mam. W Darmstadt miałem odczyt o rozczłonkowaniu i rozdrabnianiu, czego przykładem w tekstach do czytania na głos jest zastępowanie słów sylabami, a sylab głóskami. „Rozkładamy rzeczy na czynniki, żeby mogły się stać Buddą”, wyjaśniłem. „A jeśli ta idea wydaje się wam zbyt «wschodnia», pamiętajcie o chrześcijańskich gnostykach, którzy mówili: «Rozłupcie kawałek drewna, a tam będzie Jezus»”.

Od wizyty w Darmstadt stworzyłem dwa utwory. Jeden powstał w trakcie piętnastominutowego występu dla telewizji w Kolonii, drugi, *Music Walk*, w dwie godziny w Sztokholmie. Komponując je nie korzystałem z operacji losowych. Partytura *Music Walk* jest tak niezdeterminowana, że przed wykonaniem nie można przewidzieć, co się wydarzy. Operacje losowe są niepotrzebne, kiedy chodzi o to, by nie wiedzieć, co się będzie robiło. Partytura to dziewięć kartek z zaznaczonymi punktami oraz jedna czysta. Na wybranej kartce umieszcza się – w dowolnym położeniu – prostokątny kawałek przezroczystej folii z pięcioma równoległymi liniami narysowanymi w równych odstępach, aktywując w ten sposób niektóre z zaznaczonych punktów. Rola linii jest niejednoznaczna – odnoszą się do pięciu różnych kategorii dźwięku w dowolnej kolejności. Dodatkowych małych kwadratów, też z pięcioma liniami, można ewentualnie użyć do ustalenia innych parametrów dźwięków, jakie mają być wydobyte z instrumentów. Grający ma do wyboru kilka pozycji: przy klawiaturze, z tyłu fortepianu lub przy radioodbiorniku. W dowolnym momencie może przemieścić się z jednego miejsca w drugie, zmieniając tym samym rodzaj relacji między punktami a równoległymi liniami.

Kwang-tse twierdzi, że piękna kobieta, która daje przyjemność mężczyznom, tylko płoszy ryby, kiedy skacze do wody.

Kiedy miałem wygłosić wykład w Kolegium Nauczycielskim na Columbia University, spytałem Josepha Campbella, czy powinienem powiedzieć o czymś tam (nie pamiętam już, co dokładnie miałem wtedy na myśli). Odpowiedział: „A czego dotyczy to »powinienem«?”

Czy zwróciliście uwagę, jak czytamy gazety? Skaczemy z góry na dół, opuszczamy niektóre artykuły lub czytamy tylko fragmenty, przerzucamy strony. Całkiem inaczej, niż muzyk grający z nut Bacha, ale dokładnie tak samo, jak wykonujący *Duet II na dwa fortepiany* Christiana Wolffa.

Pewien Chińczyk (jak podaje Kwang-tse) położył się spać i przysniło mu się, że jest motylem. Obudził się z pytaniem w głowie: „A może jestem motylem, któremu się śni, że jest człowiekiem?”

Pewnej eskimoskiej kobiecie, która nie знаła ani słowa po angielsku, zaproponowano darmowy przejazd przez całe Stany Zjednoczone i 500 dolarów w zamian za opiekę nad ciałem, które miało być przetransportowane do Ameryki na pochówek. Ofertę przyjęła. Na miejscu rozejrzała się i stwierdziła, że ludzie, którzy wchodzi do budynku dworca, wyjeżdżają z miasta i już nie wracają. Prawdopodobnie dokąds jadą. Zauważyła też, że zanim wyjadą, podchodzą do okienka, mówią coś do kasjera i biorą bilet. Stanęła więc w kolejce, uważnie przysłuchiwała się temu, co powiedział stojący przed nią człowiek, powtórzyła jego słowa, i pojechała w to samo miejsce co on. Tym sposobem przemierzała kraj jeżdżąc z miasta do miasta. Ale

w końcu wydała prawie wszystkie pieniądze, postanowiła więc, że zatrzyma się w następnym mieście, do jakiego trafi, znajdzie pracę i już tam zostanie do końca życia. Kiedy podjęła tę decyzję, była akurat w małym miasteczku w Wisconsin, skąd tego dnia nikt nigdzie nie wyjeżdżał. W trakcie swych podróży kobieta nauczyła się już trochę angielskiego, podeszła więc do okienka z biletami i zapytała kasjera: „Gdyby się pan gdzieś wybierał, dokąd by pan pojechał?” Kasjer wymienił nazwę małej miejscowości w Ohio, gdzie kobieta mieszka po dziś dzień.

przełożyli Mateusz Durczak i Jerzy Kutnik

JERZY KUTNIK

Niezdeterminowanie

Jesienią 1958 roku, siedząc w sztokholmskim pokoju hotelowym, John Cage postanowił zrealizować pomysł podsunęty przez pianistę Davida Tudora, z którym właśnie odbywał tournée po Europie. Już kilka lat wcześniej Tudor zasugerował, że powinien napisać odczyt składający się w całości z krótkich historyjek, swoistych anegdotycznych miniatur. W ciągu tygodnia napisał ich trzydzieści i od razu zaprezentował je po recitalu obu pianistów w Brukseli jako odczyt zatytułowany „Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music” (Niezdeterminowanie: Nowy aspekt formy w muzyce instrumentalnej i elektronicznej). Tytuł nawiązywał do innego wykładu Cage’a, zatytułowanego po prostu „Indeterminacy”, wygłoszonego przez niego wcześniej w Dartmstadt. Kompozytor przedstawił wówczas swoje rozumienie niezdeterminowania w muzyce, rozróżniając między niezdeterminowaniem kompozycji i niezdeterminowaniem wykonania, za prawdziwe uznając ten drugi rodzaj.

Komponowanie muzyki było według niego z konieczności działaniem zdeterminowanym, niezależnie od przyjętych metod, włącznie z metodami losowymi, których stosowanie polegać musi na precyzyjnym określeniu zasad dobierania konkretnych parametrów decydujących o tożsamości utworu muzycznego (brzmienie, melodyka, rytm). Niezdeterminowanie wykonania wynika natomiast stąd, że z „zakomponowanych” elementów w każdej konkretnej sytuacji artysta może konstruować według przewidzianych partyturą zasad inną, nieplanowaną i nieprzewidywalną wersję. W tym sensie każde wykonanie jest inne, wyjątkowe, jedyne w swoim rodzaju i niepowtarzalne, niezależnie od tego, że materiał źródłowy i metoda powtarzają się w ramach przyjętej struktury.

W odczycie zaprezentowanym w Brukseli Cage zademonstrował istotę niezdeterminowania w odniesieniu do wykonania w sposób przewrotny – mamy tu bowiem partyturę tekstową, której forma i treść nie mają nic wspólnego z żadnym oczywistym aspektem formy w muzyce instrumentalnej czy elektronicznej. Choć oczywiście istotny jest tu także aspekt instrumentalny (instrumentem jest głos czytającego) i elektroniczny – obdarzony miękkim, ciepłym i stonowanym cichym głosem Cage zawsze korzystał ze wzmocnienia elektroakustycznego. Zresztą kilka miesięcy później wygłosił odczyt ponownie, dopisawszy w międzyczasie sześćdziesiąt kolejnych historyjek. Tym razem prelekcji towarzyszyła wykonywana przez Tudora partia fortepianu z „Koncertu na fortepian i orkiestrę” oraz hałasy wydobywane przezeń z kilku radioodbiorników. Wkrótce też ukazało się na płycie wydawnictwa Folkways

nagranie Cage'a czytającego cały zestaw dziewięćdziesięciu miniatur na tle ścieżki dźwiękowej „Fontana Mix”, utworu na taśmę magnetyczną.

Istotą wykonawczego niezdeterminowania tego odczytu jest po pierwsze każdorazowe określanie metodą losową doboru oraz kolejności czytanych historyjek w zależności od planowanej długości prezentacji. Zasada jest prosta: odczytanie każdej z nich powinno zająć dokładnie jedną minutę. Oznacza to, że tempo czytania jest dostosowane do długości tekstu – dłuższe historyjki muszą być czytane szybciej, krótsze – wolniej. Choć stanowią części całości, nie tworzą spójnego ciągu narracyjnego, sugerując raczej, jak wyjaśnia Cage, że „wszystko – historyjki, przypadkowe dźwięki z otoczenia i, analogicznie, wszystkie istoty – jest powiązane i że złożoność tych powiązań lepiej widać, kiedy człowiek nie upraszcza jej, jak tego chce umysł”.

Spisane przez Cage'a w 1958 roku historyjki ukazały się w jego pierwszej i najważniejszej książce, „Silence” (Cisza), wydanej w 1961 roku. Część z nich tworzy zwarty tekst, zatytułowany „Indeterminacy”, pozostałe są natomiast rozproszone po całej książce, pełniąc taką samą rolę, jaką „w lokalnej gazecie pełnią drobne informacje umieszczane na dole kolumn”.

Po opublikowaniu pierwszej serii historyjek kompozytor nie zaprzestał spisywania kolejnych. Na jesieni 1965 roku zaczął je wykorzystywać jako swoisty „akompaniament” dla choreograficznego układu wykonywanego przez Merce'a Cunninghama pod tytułem „Jak podawać, kopać, upadać i biegać”. Tytuł jest żartobliwym nawiązaniem do naturalnej „choreografii” amerykańskiego futbolu, ale towarzyszące ruchom tancerza historyjki Cage'a – zwykle czytał ich osiemnaście albo dziewiętnaście, synchronizując ich wykonanie z precyzyjną strukturą czasową tańca – nie mają żadnego tematycznego związku ani z jednym, ani z drugim. Na ogół wykonywał je siedząc z boku sceny przy stoliku, na którym miał mikrofon, popielniczkę, maszynopis tekstu i butelkę wina. Czytał w tempie jedna historyjka na minutę, od czasu do czasu pozwalając kolejnym minutom upływać w ciszy. Historyjki te ukazały się w kolejnym tomie pism Cage'a, wydanym w 1967 roku pod tytułem „A Year from Monday” (Od poniedziałku za rok), w podobnym układzie jak w przypadku „Indeterminacy”: część jako zwarty tekst, zatytułowany „How to Pass, Kick, Fall, and Run” (Jak podawać, kopać, upadać i biegać), a reszta w postaci rozproszonych po całej książce bloków kilku anegdotek, wypełniających miejsca na stronach pozostałe pod innymi tekstami kompozytora. Z tej właśnie publikacji pochodzi wybór prezentowany obecnie w „Akcencie”.

Jerzy Kutnik

Stary rabin, gdzieś w Polsce czy w tamtych rejonach, szedł w czasie burzy z jednej wsi do drugiej. Schorowany, ślepy i obolały, dźwigał wszystkie Hio-bowe nieszczęścia. Nagle potknął się i upadł w błoto. Podnosząc się z trudem, wyciągnął ręce ku niebu i zawołał: „Chwała Panu! Szatan jest tu na ziemi i dobrze się spisuje!”

John Cage

MARGARET LENG TAN

Refleksje na temat „Water Music”

W 1952 roku John Cage skomponował trzy przełomowe utwory, których echa rozbrzmiewają do dziś. Były to: 4'33” – legendarny tacet, w którym Cage na nowo zdefiniował ciszę jako „dźwięki niezamierzone”; *Theater Piece No. 1* – zaprezentowane w Black Mountain College przedsięwzięcie multimedialne będące zwiastunem happeningów, spopularyzowanych w następnej dekadzie oraz *Water Music* – dzieło, które utoroowało drogę sztuce performance lat 70. i przewidziało, że z radia narodzi się w latach 80. nowa sztuka ulicy.

Katalog wydawcy Cage’a, C. F. Petersa, opisuje *Water Music* jako „solo na fortepian, z wykorzystaniem radioodbiornika, gwizdków, pojemników na wodę oraz talii kart”. Pełen spis niezbędnych rekwizytów obejmuje w istocie trzy rodzaje gwizdków (wabik, ptaszek na wodę oraz gwizdek alarmowy), cztery przedmioty, których należy użyć do preparacji fortepianu, drewniany kij, który ma być podłożony pod przykrywą klawiatury, oraz trzy pojemniki, z których dwa mają być wypełnione wodą (do jednego z nich woda będzie wlewana, a w drugim zostanie zanurzony wabik), radioodbiornik i talia kart.

Według instrukcji należy też „zawiesić partyturę jak duży plakat”. Składa się ona z dziesięciu ponumerowanych stron opatrzonych głównie pisemnymi poleceniami. Pianista układa te strony w porządku arytmetycznym i w rezultacie powstaje plakat, o którym mówi Cage. Graficzną partyturę wykaligrafował on starannym pismem, co sprawia, że jest ona nie tylko zapisem muzycznym, ale także autonomicznym dziełem wizualnym. Oprócz wykorzystywania jej na scenie podczas koncertów, partytura *Water Music* została w 1958 roku pokazana w Stable Gallery w trakcie serii imprez z okazji dwudziestopięciolecia działalności Cage’a zorganizowanych w nowojorskim ratuszu. Od tego czasu wielokrotnie wystawiano ją na wystawach prezentujących prace plastyczne samego Cage’a i członków ruchu Fluxus oraz artystów grafików.

Tym, co uderza podczas pierwszego kontaktu z *Water Music*, jest niezwykle precyzyjne oznaczenie momentów, w których dane czynności mają być wykonane (np. 3,02, 4,0075). Co ciekawe, Cage nie odnosi się w żaden sposób do tych liczb w swoich wskazówkach, pozostawiając interpretację ich znaczenia wykonawcy. (Cage wołał stawiać pytania, zamiast udzielać odpowiedzi.) W rezultacie stajemy przed pytaniem: dlaczego kompozytor zadał sobie trud oznaczenia ułamków sekund, skoro ludzkie ucho jest niezdolne do wychwycenia tak minimalnych różnic? Najwyraźniej chodziło mu o coś innego. Doznałam olśnienia, kiedy uzmysłowiłam sobie, że za pomocą szeregu imponujących swą precyzją ułamków sekund stworzył pomyslową chronometryczną alternatywę dla konwencjonalnego sposobu zapisywania rytmu.

Tak więc, 0,215 oznacza wykonanie czynności w połowie dwudziestej drugiej sekundy, 4,4875 w czwartej minucie, czterdziestej ósmej i trzech czwartych sekundy. Zakładając, iż każda sekunda oznacza pojedynczą ćwierćnutę, podziały sekundy na 0,5, 0,25, 0,75 wyznaczają podziały rytmiczne. 0,5 jest zatem ósemką, zaś 0,25 i 0,75 przekładają się na szesnastki standardowego zapisu. Za pomocą tego kodu Cage informuje także wykonawcę o sposobie, w jaki dana czynność ma być wykonana. Dla przykładu, wlewanie wody w tempie, powiedzmy, 5,45 (pięciu minut i czterdziestu pięciu sekund) jest naturalne. Gdy jednak wykonać tę czynność w rytmie 5,4525 lub 5,4575, gest wykonawcy zostanie wzbogacony o nieznaczące wahanie albo będzie odrobinę zbyt szybki. Krótko mówiąc, *Water Music* wymaga od wykonawcy szeregu zdyscyplinowanych, precyzyjnych ruchów, które muszą być sumiennie przećwiczone po to, aby mogły zaowocować świadomie zaaranżowanym zbiorem czynności.

Water Music to precyzyjnie skomponowany utwór wymagający za każdym razem precyzyjnego działania pianisty. Jest też radio, którym włącza się emitowany przez określone stacje radiowe program zawsze w tym samym momencie, w 6'40" czasu trwania utworu, ale każde wykonanie jest inne ze względu na niepowtarzalność, która stanowi istotę radia.

Water Music nie jest jedynym utworem, w którym Cage użył radia jako instrumentu. Robił tak już w 1942 roku (*Credo in US*), a *Imaginary Landscape No. 4*, nowatorskie dzieło z 1951, rozpiął na dwanaście radioodbiorników. Kiedyś wyjaśnił: *Nie lubiłem radia, więc pomyślałem sobie, że może mógłbym je polubić, gdybym wykorzystał je w swojej pracy*. Jak się okazało, był to instrument nad wyraz odpowiedni dla jego celów.

W przełomowym dla siebie 1950 roku, Cage odkrył *I Ching*, chińską księgę przemian, i w rezultacie zaczął wykorzystywać kontrolowany przypadek jako modus operandi zarówno w kompozycjach, jak i innych dziełach, które tworzył. W *Water Music* dobór przedmiotów, sekwencje rozpisane na klawiaturę, czynności do wykonania i moment, kiedy mają być wykonane – wszystko to jest wynikiem stosowania operacji losowych według usystematyzowanych procedur. W ten sam sposób określił, jak ma być strojone radio, jak głośno ma grać i jak długo. *Water Music* to utwór wyjątkowy, ponieważ mimo określenia z góry parametrów wszystkich składników, nigdy nie wiadomo, jaki będzie jego efekt końcowy, a to właśnie za sprawą radia – jedynego takiego medium łączącego nieprzewidywalność z działaniem przypadku!

Wykonuję *Water Music* od 1988 roku. Ten utwór jest żywym pomnikiem pomysłowości Cage'a, bo nawet po dwudziestu latach potrafi płatać rozkoszne niespodzianki. Jedno z dwóch wykonań, które najbardziej zapadły mi w pamięć, miało miejsce w Rotterdamie w 1988 roku. Na antenie jednej ze stacji radiowych, na którą nastawiłam radioodbiornik, odezwał się sam John Cage! Wszyscy, łącznie ze mną, zastygli w zdumieniu. Zapytano mnie później, czy posłużyłam się kasetą z nagraniem jego głosu, ale odpowiedziałam zdecydowanie, że nie, bo takie postępowanie byłoby całkowicie sprzeczne z duchem tego utworu. Jak się okazało, Cage przebywał w Holandii tydzień wcześniej i przez zwykły przypadek udało mi się trafić na audycję, w której transmitowano nagrany z nim wywiad. Po powrocie do Nowego Jorku, poinformowałam go o tym szczęśliwym zbiegu okoliczności, co sprawiło mu wielką radość.

Drugi taki przypadek miał miejsce w roku 1991 w nowojorskim Whitney Museum. Wykonywałam tam utwór Cage'a z okazji otwarcia retrospektywy malarstwa Jaspera Johnsa. Cage i Johns siedzieli w pierwszym rzędzie. Na początku wykonania *Water Music* włączyłam radio, a z głośników trysnął dźwięk lejącej się wody! Nie mogłam opanować śmiechu. Okazało się, że była to reklama piwa Ballantine Ale. Publiczność szybko zrozumiała, o co chodziło, gdy sama zaczęłam nalewać wodę, nie wiem jednak, ilu spośród obecnych dostrzegło związek pomiędzy tą reklamą a rzeźbą Jaspera Johnsa

Painted Bronze, która przedstawia dwie puszki właśnie ballentine ale. (Jestem pewna, że sam Johns taki związek dostrzegł.)

Niezapomniane wykonanie miało też miejsce w Singapurze, gdy bulgotaniu wabika zanurzonego w wodzie towarzyszyła popowa piosenka w dialekcie mandaryńskim, *Blowing Bubbles* (Puszczając bańki). Pamiętam też występ w Berlinie, podczas którego przez widownię przetoczył się huragan śmiechu, gdy jakaś postać ze słuchowiska radiowego wykrzyknęła do drugiej: „Na das soll mir mal einer erklären!” (Niech ktoś mi to wytłumaczy!)

Nie mogę także nie wspomnieć o tych mniej szczęśliwych przypadkach, gdy wykonaniu utworu towarzyszyły zakłócenia. Występy te mogą wydawać się mniej godne zapamiętania, ale według wyznawanej przez Cage'a filozofii zen nie są przez to ani mniej warte, ani mniej pożądane. W *Lecture on Something* (Wykład o niczym) z 1951 roku napisał, że *odpowiedzi na ważne pytania uzyskuje się nie tylko dlatego, że coś lubimy, ale dlatego, że nie lubimy i jednocześnie akceptujemy to, co lubimy i to, czego nie lubimy*. Staram się tak właśnie myśleć. Przypominam sobie w takich chwilach pierwsze publiczne wykonanie *Imaginary Landscape No. 4*. Choć ciekawe efekty osiągnięto podczas prób, na premierze wykorzystanie dwunastu radioodbiorników nie przyniosło szczególnie interesujących rezultatów. Cage nie przywiązywał jednak wielkiej wagi do ostatecznego rezultatu wykonania, ponieważ uważał że *sama koncepcja utworu jest ciekawsza od tego, jak wypadnie na koncercie*.

Water Music jest jedną ze sztandarowych kompozycji Cage'a. Niełatwo zapomnieć utwór muzyczny, którego wykonanie opatrzone jest instrukcjami w rodzaju *Zatrzaśnij z hukiem pokrywę klawiatury, przetasuj talię kart; rozdaj siedem kart na struny fortepianu czy Powoli dmuchaj w wabik zanurzony w wodzie*. Jako całość wskazówki zawarte w partyturze pozwalają tworzyć kolaż dźwięków pochodzących ze świata rzeczywistego, potwierdzając tym samym wyznawany przez Cage'a pogląd mówiący o synonimiczności sztuki, życia i teatru.

W czasach, kiedy Brooklyn był jeszcze podrzędną dzielnicą, zawsze latem zdumiewało mnie to, w jak wielkim stopniu moja ulica wypełniona jest dźwiękami, jakie Cage zapisał w tej kompozycji: za oknem ryczała zmora miejskiego życia Ameryki lat 80., wszechobecny „ghetto blaster” (przenośne radio); jego wrzaskliwym dźwiękom towarzyszył odgłos wody tryskającej z hydrantów, którą dzieci chłodziły się pośród grających w karty starców; moje wprawki na fortepianie (w *Water Music* jest trzykrotnie powtarzane *arpeggio*) zagłuszał od czasu do czasu ryk syren pędzących ulicą policyjnych samochodów; koniec lata zwiastował nakładający się na ptasi śpiew klangor bernikli kanadyjskich odlatujących na południe z parku Prospect. John Cage doceniłby tę spontaniczną interpretację *Water Music*, która stanowi osobliwy przykład życia naśladowującego sztukę!

Publiczne wykonanie *Water Music* w dwudziestym pierwszym wieku stawia pewne wyzwania natury praktycznej: ptaszek na wodę, tania zabawka popularna w 1952 roku, został dawno wyparty przez elektroniczne imitacje; radioodbiorniki cyfrowe szybko zastępują radia analogowe, zaś wiele ze stacji radiowych wymienionych w partyturze już nie istnieje. Ale nawet stając się pamiątką minionej epoki, stanowią one jednak świadectwo geniuszu Cage'a i tego, że założenie, na jakim opiera się *Water Music* – „sztuka = życie = teatr” – jest nadal aktualne, a jego prawdziwość potwierdza się w wydarzeniach życia codziennego.

Brooklyn, 4 maja 2009 r.

przełożyła Magdalena Jung

Ostatnie pytania Johna Cage'a

*Życie toczy się doskonale beze mnie
i to najlepiej tłumaczy mój „niemy” utwór „4'33”*
John Cage

Było upalne sierpniowe popołudnie, kiedy udałam się do położonego przy 18 Ulicy loftu Johna Cage'a. John nigdy nie używał klimatyzacji, ale znajdujące się w jego mieszkaniu wentylatory i setki roślin doniczkowych zmieniały je w chłodną i spokojną oazę, dającą schronienie przed panującym cztery piętra niżej zgiełkiem Szóstej Alei.

Krzętał się po mieszkaniu, utykając bardziej niż zwykle. Był to rezultat drobnego udaru, którego doznał cztery lata wcześniej we Frankfurcie po tym, jak budynek opery, gdzie miała się odbyć premiera jego *Europas I and II*, spłonął tuż przed zaplanowaną premierą. *Strzeżcie się tego, co jest tak piękne, że aż zapiera dech w piersiach* – napisał kiedyś – *bo nagle może zadzwonić telefon albo gdzieś blisko spadnie samolot.*

Pomyślałam, że być może dokucza mu artretyzm. John wspominał, że w związku z zaplanowanym za dwa tygodnie wyjazdem do Frankfurtu stopniowo ograniczał wizyty u kręgarza, tak by organizm przyzwyczał się do braku stosownej opieki.

Usiedliśmy do pracy przy okrągłym stole ustawionym niedaleko okna, w miejscu będącym tłem licznych zdjęć z cyklu „John Cage w domu”. Fotografie pokazujące go pracującego przy tym stole ukazywały się jeszcze wiele tygodni po jego śmierci w poświęconych mu artykułach i wspomnieniach. Te wizerunki były dla mnie szczególnie poruszające, bo przypominały mi ostatnie chwile, które z nim spędziłam.

Przyszłam, żeby omówić, jak powinnam interpretować *One*² (John skomponował ten utwór dla mnie trzy lata wcześniej) i *Music for the Piano No. 2*. Przygotowywałam się do ich wykonania jesienią, w trakcie zaplanowanych w Wiedniu i Atenach festiwali poświęconych Cage'owi.

Zanim zaczęliśmy, pokazałam mu nuty *Arched Interiors*, utworu na „fortepian smyczkowy” (spreparowany fortepian, pod którego pojedynczymi strunami przeciągnięte są żyłki „smyczków”), który napisał dla mnie rok wcześniej Christopher Hopkins. John przestudiował uważnie graficzną partyturę i chciał dowiedzieć się czegoś więcej o tym młodym kompozytorze. Ciekawiło go, jak wykonywane są „smyczki” i kiedy zagram ten utwór w Nowym Jorku. Wtedy akurat przygotowywałam się do wykonania *Arched Interiors* w Wiedniu podczas cyklu koncertów poświęconych twórczości duchowych dzieci Cage'a.

*

John wprowadził dźwięki smyczkowe w kilku nowszych utworach na fortepian, m.in. w *One*², pozostawiając grającemu wypracowanie własnej techniki ich wykonania. Sądzę, że idea użycia „smyczków” w fortepianie przypadła mu do gustu ze względu na nieodzowny dla całego procesu element kontrolowanego braku kontroli. O ile bowiem samo operowanie smyczkiem odbywa się w sposób kontrolowany, to powstające w ten sposób dźwięki są już zachwycająco nieprzewidywalne. Takie „oczekiwanie nieoczekiwanego” było zbieżne z filozofią Johna.

Przeszliśmy do utworu *Music for Piano No. 2*. Wysokości tonów odczytywane są w nim z faktury użytego papieru, a operacje losowe wyznaczają liczbę dźwięków przypadających na każdą stronę. Gdy po raz pierwszy powiedziałam Johnowi, że zamierzam wykonać ten utwór na festiwalu, uznał

to za zły wybór. Teraz wytłumaczyłam mu jednak, w jakim kontekście będzie on prezentowany i pomysł go zachwycił: czystość pojedynczych dźwięków utworu byłaby pochodną „niemej kakofonii” 4’33” – w tym wypadku nocnych odgłosów Aten.

Partytura zaleca pianaście trącanie i wytłumianie strun dłońmi, miałam jednak poczucie, że niektóre tony wręcz prosiły się o to, by wydobyć je za pomocą „smyczka.” Kiedy zapytałam Johna, czy pozwoliłby mi na to, pomysł bardzo mu się spodobał. Zasugerowałam siedem tonów, które w sposób szczególnie nadawały się do tego celu. Zgodził się, mówiąc, że siedem to właściwa liczba, by „szczególnie zapadły w pamięć.”

Jeśli chodzi o *One*², długo zmagalam się z komentarzem Johna dotyczącym sposobu, w jaki wykonałam ten utwór dwa lata wcześniej: *Margaret, naprawdę wolałbym, żebyś nie podchodziła do tego tak poważnie, tylko grała, co akurat dłoniom pasuje. Kiedy stajesz przed kolejnym fortepianem, nie wiesz, co zagrasz, dopóki nie zaczniesz.* Tą radą sugerował konieczność posiadania wyjątkowo mocnej wiary lub wykazania się odwagą, do czego nie byłam jednak w żadnym stopniu gotowa.

Dlatego przygotowując się do zagrania *One*² po raz trzeci byłam pełna obaw. To jeden z tych przypadków, kiedy po prostu nie wiadomo, jak podejść do wyzwania postawionego wykonawcy przez kompozytora. Moje wcześniejsze interpretacje tego utworu były ustrukturyzowane, więc wydawały się „bezpieczne”. Teraz jednak zdecydowałam się odrzucić wcześniejsze koncepcje i zacząć od początku.

*One*² jest trójwymiarowym dziełem, wykonywanym na maksymalnie czterech fortepianach. John napisał je mając na uwadze moje choreograficzne podejście do tego instrumentu: oprócz używania klawiatury, gram bezpośrednio na strunach w jego wnętrzu, a także przemieszczam się między poszczególnymi fortepianami. Pedaly forte pozostają w nich wciśnięte, dzięki czemu utwór staje się swoistym studium rezonansów i miesających się ze sobą dźwięków.

Opracowując ponownie *One*² stwierdziłam, że moje oryginalne założenie – by potraktować fortepiany jako dźwiękowe rzeźby i rozmieścić je tak, by ich klapy odbijały i wzmacniały sprzężone ze sobą wibracje – było wciąż słuszne. Niezmiennie też układ złożony z trzech instrumentów pozwalał na uzyskanie najbardziej interesującego efektu tej instalacji dźwiękowej.

Kluczem do rozwiązania moich problemów, jak mi się wówczas wydawało, było znalezienie nowego sposobu pracy z materiałem Johna. Kiedy jednak przeglądałam partytury, doznałam olśnienia i zrozumiałam, co miał na myśli wygłaszając swój wcześniejszy komentarz.

Było to bardzo proste: nie musiałam niczego *robić*. Przygotowawszy gruntownie materiał, wystarczyło tylko w trakcie występu spontanicznie czerpać z rezerwaru możliwości, tak by całość była rzeczywiście niezdeterminowana i przynosiła za każdym razem rezultaty, których nawet ja sama nie byłabym w stanie przewidzieć. Podchodząc do każdego fortepianu miałam się koncentrować nie na tym, co *zamierzam zagrać*, ale na tym, że *gram* (czy raczej, że *samo gra*). Gdy brzmią dźwięki, jestem jednocześnie wykonawcą i publicznością, a ocena rezultatów jest nieistotna. *Po prostu* – jak mawiał John – *dźwiękom trzeba pozwolić być dźwiękami.*

Nieoznaczoność nie może być pretekstem do anarchii. Tylko przez opanowanie materiału do tego stopnia, że gra staje się odruchem, wykonawca uzyskuje wolność pozwalającą mu w sposób odpowiedzialny wykonać niezdeterminowany utwór. John powtarzał, że jego największym problemem było znalezienie *sposobu na to, by dać ludziom wolność bez prowokowania niemądrych zachowań.* Musiałam nauczyć się być „niechcąca”, tak ufać sobie samej i jemu, by nawet poruszanie się między fortepianami było spontaniczną reakcją na wydobywane z nich dźwięki.

Gdy podzieliłam się moimi odkryciami z Johnem, dał mi odczuć, że jestem na dobrej drodze. Potwierdził, że *One*² dotyczy czasoprzestrzeni (pojęcia, które w japońskim wyraża słowo *ma*, określające czas i przestrzeń, postrzegane są jako przypadkowe i niepodzielne). Zasugerował, bym przy pomocy *I Ching* przygotowała sobie scenariusz przemieszczania się między fortepianami, aby uniknąć bezcelowego „wałęśania się”. Kiedy zauważyłam, że będę jak dzwonnik, który bije w dzwony, jednocześnie pozwalając, by mówiły własnym głosem, John rozpromienił się i powiedział: *O to właśnie chodzi*.

Kiedy wychodziłam, zabierał się do pieczenia ciasteczek. Dwadzieścia cztery godziny później, w czasie potężnej burzy, dostał śmiertelnego wylewu.

Nie mogłam przestać myśleć o tym, że w trakcie wielkiej burzy i o tej samej godzinie umarł też Beethoven. Na tym jednak kończą się podobieństwa. Anselm Huttenbrenner pisze, że Beethoven, zanim odszedł, wznosił ku rozszalałym niebiosom zaciśniętą pięść; John, który był wtedy sam, najprawdopodobniej poddał się fali. Zawsze namawiał: *Akceptuj życie nie wiedząc, co się wydarzy*.

Kiedy odchodził, pracowałam właśnie nad jego muzyką, wprowadzając zmiany, które ustaliliśmy dzień wcześniej. Jako że praca zawsze rodzi nowe pytania, przeszło mi przez myśl, żeby zadzwonić do niego, postanowiłam jednak poczekać do końca tygodnia, bo może problemy się rozwiążą. Teraz już sama będę musiała znaleźć odpowiedzi.

*

Od śmierci Johna upłynęło kilka miesięcy i pogodziłam się z tym, że wciąż będą się pojawiać nowe pytania. Przerazenie, które ogarniało mnie, gdy uświadamiałam sobie, że nie mogę już liczyć na jego pomoc, powoli ustępowało. Pomaga mi świadomość, że John, zgodnie z tradycją zen, widział siebie bardziej jako tego, który zadaje pytania, niż tego, który na nie odpowiada.

Kres jego życia był wyraźnie spójny z charakterem utworów, które pisał w ostatnich latach – kończą się one nagle, bez należytego przygotowania czy kadencji. Jego odejście było zgodne z jego życzeniami: chciał po prostu zniknąć – i zniknął. Ale poprzez kolejne nowe wykonania jego muzyki John Cage wciąż żyje w naszych sercach i wspomnieniach.

przełożył *Mateusz Durczak*

Pianistka Margaret Leng Tan specjalizuje się w wykonywaniu muzyki współczesnej; szczególnie ceniona jest za wykonania kompozycji Johna Cage’a, jej wieloletniego mentora.

Pierwszy szkic pochodzi z katalogu *Cage–Kaprow–Fluxus*, Maretti Editore, Dogana RSM 2009, red. Chiara Vecchiarelli, wydanego z okazji cyklu imprez artystycznych „Cage–Kaprow–Fluxus” zorganizowanego w weneckim Palazzo Zenobio przez Moorat Raphael Armenian Centre w czerwcu 2009 r.

W drugim tekście Tan wspomina pracę z Cage’em w dniu poprzedzającym jego śmierć 12 sierpnia 1992 roku. Pierwodruk: „The New York Times”, sekcja Art & Leisure, 1 sierpnia 1993 r.

Copyright© by Margaret Leng Tan. Wszystkie prawa zastrzeżone. Wykorzystane za zgodą autorki.

przekroje

Nie tylko analitycznie...

DONAT NIEWIADOMSKI

„NOWY KOLBERG” – LUBELSKIE

Po kilkudziesięciu bez mała latach pracy powstało na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie nader okazałe sześcioczęściowe opracowanie słowno-muzycznych tekstów folkloru z Lubelskiego. Dzieło ukazało się pod auspicjami Instytutu Sztuki PAN jako tom czwarty serii „Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały”, w ramach której opublikowano wcześniej tomy: *Kujawy* (oprac. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, cz. I-II, Kraków 1974-1975), *Kaszuby* (oprac. L. Bielawski, A. Mioduchowska, cz. I-III, Warszawa 1997-1998) oraz *Warmia i Mazury* (oprac. B. Krzyżaniak, A. Pawlak, cz. I-V, Warszawa 2002). Seria ta, określana w kręgach naukowych jako „Nowy Kolberg”, służy identyfikowaniu, dokumentowaniu, chronieniu i upowszechnianiu rodzimego dziedzictwa kulturowego, przede wszystkim tradycyjnego śpiewu, muzyki oraz towarzyszących im obrzędów, zwyczajów i wierzeń. Dobrze, że jest stopniowo realizowana, gdyż wcześniejsza inicjatywa Polskiego Wydawnictwa Muzycznego „Polska pieśń powszechna”, obejmująca także pieśni ludowe, pozostała w sferze projektów.

Edycję *Lubelskie* przygotowano w ramach zobowiązań statutowych i planów własnych „jednostek” UMCS: Zakładu Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego, Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” i Instytutu Muzyki. Uczynił to wieloosobowy zespół pracujący pod kierunkiem profesora Jerzego Bartmińskiego, który tą publikacją umacnia swoją pozycję jednego z najwybitniejszych współczesnych folklorystów polskich. W całym tomie widać jego myśl przewodnią i opiekę merytoryczną, a w zespole badawczym znaleźli się w pierwszym rzędzie naukowcy z UMCS (poloniści, kulturoznawcy, folklorysty, etnomuzykolodzy) oraz ich współpracownicy z Instytutu Sztuki PAN, Muzeum Wsi Lubelskiej, Stowarzyszenia Twórców Ludowych, Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie i Pracowni Folkloru Religijnego KUL. Ścisły zespół utworzyli: Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Grażyna Bączkowska, Włodzimierz Dębski, Zenon Koter, Agata Kusto, Beata Maksymiuk-Pacek, Anna Michalec, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, a prócz nich znaczący wkład – głównie jako autorzy poszczególnych „haseł” – wnieśli: Agata Bielak, Iwona Bielińska-Gardziel, Helena Magdalena Choraczyńska, Agnieszka Kościuk, Urszula Majer-Baranowska, Ewa Paćławska, Janina Petera, Katarzyna Prorok, Tomasz Rokosz, Joanna Szadura, Barbara Szymańska, Mariola Tymochowicz, Sebastian Wasiuta, Józef Węclawik, Anna Więclewska i Marta Wójcicka. Wszystkim należą się słowa uznania i szczerze

gratulacje za „zbudowanie” tak wyjątkowego dzieła, które – moim zdaniem – zajmie znaczące miejsce w dorobku rodzimej folklorystyki.

Trzeba też docenić trud edytorski kierowanego przez Tomasza Orkiszewskiego lubelskiego Wydawnictwa Muzycznego „Polihymnia”, które jako jedno z nielicznych w kraju wykonuje na tak wysokim poziomie składy nutowe, a w dorobku ma już edycje kolęd, pastorałek, pieśni wielkopostnych i wielkanocnych oraz kompozycji Fryderyka Chopina, Hieronima Feichta, Michaela G. Hallera czy Ferenc Liszta.

Z zawartością *Lubelskiego* korespondują spójnie pomyślane dla wszystkich części projekty okładek, na których zamieszczono rękopisy nut wykonane przez nieżyjącego już wybitnego znawcę folkloru muzycznego wsi lubelskiej – Włodzimierza Sławosza Dębskiego oraz pozyskane ze zbiorów STL w Lublinie reprodukcje utrzymanych w stylu naiwno-prymitywizującym obrazów Stanisława Koguciuka z Pławanic.

Publikacja ma z założenia charakter źródłowy, powstała na podstawie zapisów sporządzanych w okresie 1953-2009. Większość z nich znajduje się w Archiwum Etnolingwistycznym UMCS, zwłaszcza nagrania terenowe dokonywane od 1960 roku przez pracowników i studentów kół naukowych tej uczelni oraz nagrania z Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. Pozyskano także materiały Jadwigi i Mariana Sobieskich z lat. 50. XX wieku, udostępnione przez Instytut Sztuki PAN, oraz dokumentację pochodzącą z Muzeum Wsi Lubelskiej, STL, Pracowni Folkloru Religijnego KUL oraz Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach. Czerpiąc z tej bazy, podano do druku 4700 przekazów w postaci numerów głównych, a po uwzględnieniu wariantów liczba ogłoszonych tekstów wzrosła do 7340, co jest osiągnięciem imponującym. Dominują pieśni, ale znalazło się też miejsce dla wierszy, oracji, powinszowań, melodii instrumentalnych oraz tekstów z pogranicza mowy i śpiewu, uznanych za embrionalną formę śpiewu (lamenty, rymowanki, zawołania).

Oparto się przede wszystkim na bezpośrednich, niekiedy bardzo surowych przekazach, obficie wykorzystując imiennych wykonawców pieśni i melodii instrumentalnych, zespoły śpiewacze i kapele oraz innych „noscicieli” tradycyjnej kultury. To swoisty znak czasów współczesnych, potwierdzenie odejścia w stronę osobową od kolbergowskiego – jak powiada Bartmiński – „beztwarzowego” folkloru. Wśród wykonawców znalazło się wielu uznanych artystów, m.in. laureatów Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu oraz zdobywców Nagrody Oskara Kolberga. Można tu wymienić Józefę Albinia z Brzezin, Aleksandrę Daniluk z Dokudowa, popularne w skali ogólnopolskiej: Helenę Goliszkową z Karczmisk, Janinę Kowalczyk z Grabowicy i Krystynę Plachę z Janowa Lubelskiego, następnie „wielokulturową” Ninę Nikołajuk z Dobrynia Dużego, wyjątkową Józefę Pidek z Bychawki i równie niepowtarzalną Joannę Rachańską z Łubcza czy Annę Malec z Jędrzejówki, której przyśpiewka *Pieją kury, pieją* stała się inspiracją dla słynnej stylizacji Grzegorza Ciechowskiego. Niektórzy wykonawcy okazali się zarazem znanymi pisarzami ludowymi, np. Paulina Hołyszowa ze Strupina Dużego, Czesław Maj z Motycza i Krystyna Poczek z Wólki Kątnej. Inni zachwycili doskonałą pamięcią i bogatym repertuarem, jak Anna Monastyrska z Jacni, która podała ponad 150 pieśni. Sylwetki wielu z nich zaprezentowano w części V *Lubelskiego*, a bardziej szczegółowo ich biografie można poznać z opracowania Jana Adamowskiego *Śpiewanejki moje... Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar* (cz. I-II, Lublin 2003, 2005).

Co ciekawe, można też odnotować proces przeciwny do powyższego, tj. anonimizację tekstów autorskich, które, zanurzając się w obiegu folklorystycznym, porzuciły swoich twórców. Tak stało się chociażby z odnoszącymi się do stanu wojennego kolędami solidarnościowymi lubelskiego pisarza Stefana Aleksandro-

wicza (*Jezus, Pan ubogi*) i znakomitej znawczynie wersyfikacji polskiej, wykładającej na UMCS profesor Marii Grzędzielskiej (*Do Betlejem niosąc dary*).

Materiały pochodzą z terenu Lubelszczyzny, określonej przez badaczy na użytek tego tomu jako obszar między Wisłą a Bugiem, tożsamy w gruncie rzeczy z granicami obecnego województwa lubelskiego. Taki zasięg zachodni i wschodni regionu lubelskiego można przyjąć bez zastrzeżeń. W miarę spójnie rysuje się granica południowa, oddzielająca od Rzeszowskiego biegiem dolnego Sanu i Puszczą Solską. Problem sprawia natomiast delimitacja kulturowa na północy, gdzie dane językowe i etnograficzne najbardziej rozmiągają się z podziałem administracyjnym i wskazują na sięganie Podlasia Lubelskiego po linię: Kock – Parczew – Włodawa. W dodatku w tej samej serii „Polska pieśń i muzyka ludowa” ma ukazać się zbiór poświęcony Podlasiu, obejmujący także powiaty: łukowski, radzyński, parczewski i biały, co doprowadzi do kolizji kompetencyjnej z obecną publikacją. Niemniej, wedle J. Bartmińskiego, *zdecydowano włączyć to tomu „Lubelskie” zapisy z Podlasia Lubelskiego, by możliwie najszybciej udostępnić je zainteresowanym* (I, s. 17).

Niezwykle obfity materiał empiryczny poddano w *Lubelskiem* segmentacji funkcjonalnej, uwzględniając konteksty wykonawcze, gatunki i tematykę pieśni oraz typy melodii. Melodie połączono przy tym z tekstami pieśni. Ta koncepcja wydaje się słuszna, poświadcza celowość integralnego postrzegania folkloru, a umiejscowienie pieśni w żywej tkance ludowych obrzędów i zwyczajów oraz w tradycyjnych ramach wierzeniowych i sytuacyjnych umożliwiło pełne odsłonięcie ich sensów. Ujawniło też funkcje kulturowe i społeczne pieśni, w tym odniesienia do realnego życia. Co najwyżej, zasadna wydaje się obawa, że w takiej perspektywie swoistości estetyczne niektórych przekazów słownych mogą stać się trudne do wychwycenia.

Kierując się taką orientacją badawczą, wyróżniono pieśni doroczne, rodzinne, sytuacyjne, powszechne oraz stanowo-zawodowe i umieszczono je w oddzielnych częściach (woluminach), a powstała „całość” dopełniono w części szóstej muzyką instrumentalną. W części pierwszej pieśni doroczne i powiązane z nimi obrzędy ułożono w cyklu wiodącym od adwentu do Zadzuszek. Dobitnie widać tu zespolenie pieśni z różnego rodzaju praktykami symbolicznymi, a nawet odnosi się wrażenie, że zachowania kulturowe tłumią indywidualny „blask” niejednej pieśni, co nie dotyczy jednak wielu kolęd bożonarodzeniowych, gospodarskich, wielkanocnych, a ponadto w mniejszym lub większym stopniu zza kultowej otoczki wyłaniają się pieśni śmigusowe, dyngusowe, gaikowe czy żniwno-dożynkowe. W innych wypadkach bliższy od obrzędowego staje się kontekst historyczny (kolędy aktualizowane), a przykłady można tu mnożyć, sięgając także poza faktografię *Lubelskiego*. Na przykład twórca ludowy – Bronisław Pietrak (1914-1997) z Miłocina – posłużył się konwencją kolędy w celu ocenienia bieżących przeobrażeń politycznych. Wiersz *Pastorałka* (zob. D. Niewiadomski: *Wiersze kolędowe poetów ludowych*. „Twórczość Ludowa” 1991, nr 1, s. 24), powstały w grudniu 1989 roku, przypisał do melodii i formuł spopularyzowanej m.in. przez *Śpiewnik kościelny* ks. Jana Siedleckiego (Kraków 1878) kolędy *Dzisiaj w Betlejem*:

*Dziś w Nowej Hucie, dziś w Nowej Hucie,
Wesoła nowina,
Bo władze polskie, bo władze polskie,
Zdejmują Lenina;
Ludzie się cieszą, pod pomnik śpieszą,
Kapele grają, studenci śpiewają,
Cuda, cuda ogłaszają.*

*W kościele w Gdańsku, w kościele w Gdańsku,
Wesoła nowina,
Bo już milicja, bo już milicja,*

*Modlić się zaczyna;
Ludzie się cieszą, do kościoła śpieszą,
Partyjni klękają, Boga wychwalają,
Cuda, cuda ogłaszają.*

*Dzisiaj w Warszawie, dzisiaj w Warszawie,
Wesoła nowina,
Bo Solidarność, bo Solidarność,
Dziś rządzić zaczyna;
Partyjni się boją, że im skórę złożą,
Ręce wyciągają, Wałęsę błagają,
Cuda, cuda ogłaszają.*

Pieśni doroczne bywają też zapożyczane z repertuaru kościelnego i niejako wtórnie odnajdują się w obiegu ludowym (chodzi o utwory adwentowe, wielkopostne, do Ducha Świętego, śpiewane w trakcie poświęcenia pól czy kolędy kantyczkowe). Zdarza się interferencja repertuaru (np. pieśni pielgrzymkowe intonowane podczas majówek) albo jego wygasanie (pieśni sobótkowe). Nie brak również pieśni bezspornie ludowych genetycznie i stylistycznie, co w pierwszym rzędzie dotyczy kolęd bożonarodzeniowych.

Uderza archaiczność, zwłaszcza słabe schryistianizowanie pewnych rytuałów, np. bożonarodzeniowego chodzenia z żywymi zwierzętami lub maskarami w celach magiczno-płodnościowych. Oprócz przykładów tu wymienionych warto chociażby odnotować informację pisarki ludowej Kazimierzy Wiśniewskiej (1921-2001), odnoszącą się do okolic Hrubieszowa i wskazującą, że na tym terenie już w latach 60. ubiegłego wieku scenariusz owej praktyki i teksty wówczas wypowiedziane odchodziły w niepamięć. Zwyczaj chodzenia z maskarą konia nazywano tam „chodzeniem z Piaseckim”, ale Wiśniewska zdołała jedynie zapamiętać, że *podobno była to głowa konia z szyją wyciętą z tektury i oklejona kolorowym papierem albo zrobiona z jakichś szmat, np. ze starych palt pluszowych. Prawdopodobnie widzom te przedstawienia nie imponowały. Kto to wymyślił, nie wiadomo, ale to długo nie trwało. Bo ludzie nie chcieli tego przyjmować, gdyż program występu zawierał nieprzyjemne wyrażenia i obrzydliwe żarty* (K. Wiśniewska: *Duch matki*. Lublin 1994, s. 52).

Oprócz pieśni zamieszczono w tej części *Lubelskiego* scenariusze i teksty widowisk bożonarodzeniowych (przeważnie „dialogów” i „herodów”) oraz zarejestrowano wiele innych ciekawych przekazów, m.in. rytualne dialogi z dnia wigilijnego, mówione i recytowane życzenia („szczodraki”), recytacje wielkanocne czy formuły słowne odwołujące się do magicznej mocy czarnego bzu w ramach andrzejkowego rytu przyzywania męża (I, s. 93, nr 3A):

*Oj, ty bzie, bzioku,
daj mi chłopca tego roku.
Oj, ty bzie,
chłopca mi się chce,
choć o jednym oku,
aby tego roku.*

Część druga *Lubelskiego*, traktując o pieśniach i obrzędach rodzinnych, dotyczy najbardziej elementarnych spraw życia ludzkiego, które legendarny już badacz kultury ludowej Henryk Biegeleisen ujął symbolicznie w tytule jednego ze swoich dzieł: *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą* (Lwów 1929). Te trzy przełomowe „chwile” egzystencji znalazły wyraz w „rytach przejścia” (słynna koncepcja van Geneppa), czyli w naszym przypadku w obrzędach chrzcinowych, weselnych i pogrzebowych oraz współwystępujących z nimi pieśniach, przyspiewkach, oracjach i lamentach.

Repertuar pieśni chrzcinowych przedstawiono w *Lubelskiem* w porządku chronologii obrzędowej, czyli według kolejnych faz scenariusza kultowego, poczynając od pieśni zawiadamiających o spodziewaniu się dziecka, a kończąc na pieśniach dziękujących za gościnę. W tym zespole wyróżniają się ilościowo i tematycznie przekazy o relacjach między kumami, skupiające się zwłaszcza na ich wzajemnych zalotach. Dobrze, że udało się zgromadzić ponad 40 numerów głównych pieśni chrzcinowych, ponieważ repertuar ten nie jest ani tak znany jak weselny, ani tak zachowany i praktykowany jak pogrzebowy. Obrzędy i pieśni chrzcinowe nie stanowiły też przedmiotu nadmiernego zainteresowania badaczy, co odzwierciedla wykaz źródeł do podanej faktografii, zaczerpniętej w większości od wiejskich informatorów.

Wesele z kolei było wręcz „dopieszczane” przez folklorystów, budziło niezmierną ciekawość, jako najbardziej rozwinięty, wieloaspektowy i widowiskowy obrzęd ludowy. Potwierdza to w pełni materiał pozyskany do *Lubelskiego* – tak bogaty, że zmusił autorów do wydzielenia przyśpiewek z zespołu pieśni ściśle obrzędowych i skłonił do ich oddzielnego zgrupowania. Same pieśni i poprzedzające je scenariusze „akcji” weselnej podano natomiast w kompleksach właściwych dla subregionu lubelskiego, zamojskiego i chełmskiego, co ułatwiło uporządkowanie materiału i umożliwiło wykazanie zróżnicowania terytorialnego repertuaru. W związku z tym m.in. okazało się, że oracje są bardziej znamienne dla zachodniej części Lubelszczyzny, a pieśni korowajowe dla wschodniej.

Wśród praktyk pogrzebowych wyodrębniono dwie podstawowe formy wyrazu: lamenty i pieśni. Lamenty odnotowano przeważnie na wschodzie regionu, gdzie ugruntowały się pod wpływem kultury prawosławnej, a odnośnie do repertuaru pieśniowego ustalono, że składa się już nie tyle z pieśni genetycznie ludowych, które stłumiła warstwa chrześcijańska, co z tekstów na ogół zaczerpniętych przez lud ze śpiewników kościelnych, druków ulotnych i utworów zapisanych w prywatnych śpiewnikach zeszytowych tzw. przewodników śpiewów pogrzebowych.

W części trzeciej zamieszczono pieśni i teksty sytuacyjne, czyli przekazy o charakterze nieobrzędowym, okolicznościowe, związane z usypianiem dziecka (kolyśanki), zabawą (folklor dziecięcy – „zachęcanki”, „wyliczanki”, „przezywanki”, teksty śpiewane i mówione podczas zabawy, piosenki dla dzieci; pieśni biesiadne; przyśpiewki taneczne i zabawowe), pracą (zawołania na zwierzęta i ptactwo, pieśni i przyśpiewki pasterskie, zawołania handlowe), wojną (pieśni żołnierskie i historyczne), sytuacjami oficjalnymi (pieśni obywatelskie i patriotyczne) i modlitwą (pieśni „nabożne”, czyli wykonywane poza oficjalną liturgią kościelną, pielgrzymkowe, dziadowskie, o Janie Pawle II i tzw. „za Obrazem”, intonowane w domach podczas peregrynacji kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej).

Do części czwartej, zawierającej pieśni powszechne, wprowadzono zgodnie z tradycją ballady (pieśni narracyjne oparte na motywie zabójstwa i kary za zbrodnię) oraz pieśni i przyśpiewki zalotne, miłosne, refleksyjne, żartobliwe (m.in. utrzymane w konwencji „świata na opak”), a także przyśpiewki frywolne śmiało mówiące o miłości fizycznej. Istotą tekstów tego działu poza charakterystyczną dla nich tematyką i poetyką jest ich obiegowy charakter, brak ścisłego połączenia z określoną sytuacją wykonawczą czy obrzędem.

W części piątej, poświęconej przede wszystkim pieśniom stanowym i zawodowym, wyróżniono ponadto pieśni rodzinne, sieroce, regionalne, etniczne, emigracyjne, myśliwskie, więzienne i szereg przyśpiewek odpowiadających niektórym wymienionym gatunkom.

Orientację w pierwszych pięciu częściach ułatwiają dołączone do poszczególnych woluminów alfabetyczne indeksy incipitów i tytułów pieśni, przemów weselnych i lamentów pogrzebowych oraz melodii instrumentalnych. Ponadto *Lubelskie* wzbogacają płyty CD z oryginalnymi wykonaniami pieśni ludowych, a najokazalej w tym względzie prezentuje się zestaw towarzyszący części drugiej.

Część szóstą uatrakcyjni z kolei niebawem dwupłytowy album z archiwalnymi nagraniami muzyki instrumentalnej. Zostanie tam też przedstawione instrumentarium muzyczne (opisy budowy instrumentów, fotografie eksponatów) zgromadzone na podstawie bogatych zbiorów Muzeum Wsi Lubelskiej, Muzeum Lubelskiego, Muzeum Okręgowego w Zamościu oraz prywatnych kolekcji. Ponadto poznamy repertuar i sposoby muzykowania wybitnych instrumentalistów i kapel, m.in. skrzypka Aleksandra Kowala z Majdanu Górnego, Kapeli Dudków ze Zdziłowic, Kapeli Bździuchów z Aleksandrowa i Kapeli Wojciechowskiej, a część tę dopełnią zapisy nutowe repertuaru lokalnego i ponadregionalnego (melodie nietaneczne, taneczne – polki, oberki, walczyki i tańce-zabawy).

W sumie edycja sankcjonuje przeświadczenie, że Lubelszczyzna jest jednym z najbogatszych regionów Polski w dziedzinie tradycyjnej kultury. Znaczenie ma także, że publikacja ta przez lokalny konkret przeciwstawia się współczesnemu procesowi homogenizacji i globalizacji kultury. Uderza duże zróżnicowanie gatunkowe lubelskiego folkloru oraz cenna zawartość poznawcza tekstów i praktyk symbolicznych. Spotykamy się z wieloma autentycznymi zapisami, zachowującymi ludową poetykę tekstów i pierwotną postać językową. Trafne okazało się rozszerzenie edycji o gatunki pozapieśniowe i sytuujące się na pograniczu mowy i śpiewu.

Przyjęta zasada odkrywania folkloru „od wewnątrz”, a nie z perspektywy uniwersyteckiego „biurka”, zaowocowała wieloletnią eksploracją terenu między Wisłą a Bugiem i bezpośrednim badaniem krystalizującego się tam fenomenu kultury ludowej. W ten sposób wydatnie poszerzono zasoby *Ludu* Kolberga – wkraczono na przestrzeń w zasadzie przez niego pominiętą (Zamojszczyzna, Podlasie Lubelskie), w większej mierze uwzględniono pieśni religijne, ogłoszono gatunki słabo dotąd udokumentowane (kolędy bożonarodzeniowe, noworoczne, wielkanocne, pieśni chrzcinowe i sobótkowe, kołysanki), odnotowano przejście do sfery ludowej z obiegu kościelnego licznych pieśni maryjnych i pogrzebowych oraz zarejestrowano nowe pieśni weselne, przyśpiewki i warianty znanych już tekstów. Ponadto pozyskano cenne przekazy z zakresu tworzącego się współcześnie repertuaru (pieśni o papieżu i „za Obrazem”) oraz utrwalono szereg wartościowych komentarzy wykonawców i informatorów ludowych, dotyczących okoliczności funkcjonowania utworów czy pojmowania ich sensów w wiejskim środowisku.

Zadziwia także nieograniczone wprost bogactwo wariantów, stanowiących miarę folkloryzacji utworów i wskaźnik stopnia ich przyjmowania z innych kręgów kulturowych, zwłaszcza z kościelnego, popularnego i miejskiego. Niemala wariantów pozostało mimo to do wychwycenia, jak chociażby udostępniona mi w 1993 roku przez Bernadettę Żołądek (ur. w 1937 we wsi Chlewiska, gm. Narol) pieśń (por. I, s. 440, nr 345: *Marysiu, doniu moja*), wykonywana podczas zabawy wielkanocnej zwanej „chachułkami”. Oto jej początkowy fragment:

*Doniu, Małaniu moja,
a ja ciebie za mąż wydám,
a ja ciebie za mąż wydám.
A za kogo mamónejko,
a za kogo zyzulejko,
a za kogo zyzulejko?
Za świniarza, doniu moja,
za świniarza, duszko moja,
za świniarza, duszko moja.
To nie mi mąż mamónejko,
to nie mi mąż zyzulejko,
to nie mi mąż zyzulejko.
U świniarza dużo kwiku,
ja nie lubię tego krzyku,
ja nie lubię tego krzyku.*

W przedstawionej dokumentacji tekstowo-obrzędowej bardzo widoczne stały się aspekty ludyczne folkloru, ale bez trudu można zaobserwować również zjawisko silnego aksjologizowania przekazów i nie trzeba tu zaraz odwoływać się do kołęd z motywem „złotego kielicha”. Wagą podejmowanych problemów i refleksyjnością odznaczają się nawet żartobliwe z natury przyspiewki:

*Nie było i nie ma na świecie człowieka,
żeby mie powiedział, jaki mnie los czeka,
żeby mie powiedział, jaki mnie los czeka.*

(IV, s. 631, nr 3814)

Lubelskie wykazuje przy tym duże zdolności generatywne. Sądzę, że bez nadmiernego wysiłku można na jego podstawie przygotować wersję popularną, obliczoną na zainteresowanie znacznie szerszego kręgu czytelników oraz wyjść w stronę syntezy niematerialnej kultury ludowej Lubelszczyzny. W drugim przypadku wymagałoby to powiększenia obecnego zasobu tekstowego m.in. o zagadki, przysłowia, przysięgi, zaklęcia, zamówienia, przepowiednie, różne gatunki prozy (legendy, podania, baśnie, opowieści wierzeniowo-wspomnieniowe, anegdoty) i ewentualnego wzbogacenia dokumentacji wierzeniowo-obrzędowej. Znaczna część tego materiału została już zresztą zgromadzona na potrzeby powstającego w zespole J. Bartmińskiego *Słownika stereotypów i symboli ludowych* (t. 1: *Kosmos*, cz. 1-2, Lublin 1996-1999).

Omawianą publikację przeznaczono dla szerokiego kręgu naukowego, m.in. dla badaczy folkloru, etnografów, kulturoznawców, etnomuzykologów, dialektologów, także nauczycieli, regionalistów, studentów kierunków humanistycznych, animatorów kultury, instruktorów zespołów folklorystycznych, sympatyków ruchu folkowego i po prostu dla miłośników kultury ludowej. Zbliżenie do potencjalnych odbiorców ułatwia patronat medialny portalu internetowego Stowarzyszenia Twórców Ludowych: KulturaLudowa.pl. Zapisy na cały komplet można składać w Wydawnictwie Muzycznym „Polihymnia”.

Lubelskie. Redaktor tomu Jerzy Bartmiński. Cz. I: *Pieśni i obrzędy doroczne*, ss. 537, il. 50, map 6; cz. II: *Pieśni i obrzędy rodzinne. Chrzcziny, wesela, pogrzeb*, ss. 755, il. 28, map 4; cz. III: *Pieśni i teksty sytuacyjne*, ss. 681, il. 16; cz. IV: *Pieśni powszechne*, ss. 716; cz. V: *Pieśni stanowe i zawodowe*, ss. 435; cz. VI: *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar* [w przygotowaniu]. Instytut Sztuki PAN, UMCS, Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia”, Lublin 2011 („Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały”, redaktor serii Ludwik Bielawski, t. 4).

RYSZARD KOZIOŁEK

SKOLONIZOWANI, NA LEWO! KOLONIZATORZY, NA PRAWO!

Akademickie badania zwane „krytyką postkolonialną” należą do szerokiego i różnorodnego nurtu „badań kulturowych”, który dominuje dziś na uniwersyteckich wydziałach humanistycznych. Swym zakresem wykraczają poza granice poszczególnych dyscyplin (np. historii i teorii literatury, politologii, psychologii, religioznawstwa itp.). W uproszczeniu, krytyka postkolonialna zajmuje się analizą kultury kolonizacji. Jeśli chodzi o literaturę, analiza postkolonialna stara się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób perspektywa kolonialna kształtuje przedstawienie literackie. Historyczna ewolucja postkolonializmu wraz z jego współczesnym zróżnicowaniem zostały polskiej humanistyce stosunkowo dobrze przyswojone dzięki przekładom klasycznych prac autorów związanych z tym nurtem (takich m.in. jak: Edward Said, Homi Bhabha, Terry Eagleton, Gayatri Spivak, Seamus Dean, Leela Ghandi), a także za sprawą wielu omówień opublikowanych

przez polskich badaczy (m.in. teksty Grażyny Borkowskiej, Anny Burzyńskiej, Clare Cavanagh, Michała Pawła Markowskiego, Dariusza Skórczewskiego, Ewy Domańskiej, Wojciecha Burszty, Ryszarda Nycza, Aleksandra Fiuta, Marii Janion, Ewy Thompson).

Wynika stąd, że wiemy dość dobrze, co robią inni na świecie, natomiast wciąż niewiele mamy poważnych prac poświęconych polskiemu dyskursowi kolonialnemu i postkolonialnemu.

Badania postkolonialne w Polsce znajdują się obecnie w punkcie zwrotnym. Najbliższy czas pokaże, czy jest to jedna z chwilowych mód teoretycznych nawiedzających wydziały humanistyczne uniwersytetów, czy też nowy język teoretyczny splecie się na dłużej z odpowiadającymi mu zagadnieniami kultury polskiej, zwłaszcza zaś literatury. Sceptyczne wyczekiwanie jest uzasadnione, ponieważ, jak zauważył kiedyś Janusz Sławiński, importowane języki i metody są u nas częściej przedmiotem omówień i komentarzy, niż bywają używane w praktyce badawczej.

Omawiany tom studiów należy niewątpliwie do drugiej grupy i zawiera pokaźny zespół tekstów obrazujących bogactwo możliwości badawczych, jakie otwiera nowa teoria zastosowana do opisu polskiej kultury. Książka jest rezultatem konferencji naukowej, jaką zorganizował w 2008 roku Instytut Filologii Polskiej UMCS w Lublinie. Wielość tematów i problemów zawartych w wystąpieniach uczestników nie układa się w jakąś dominującą narrację o polskiej kulturze kolonizacji, pozwala natomiast wyodrębnić kilka kręgów zagadnień grupujących poszczególne teksty.

Kłopoty z pojęciem

Otwierający tom tekst Irminy Wawrzyczek stanowi próbę syntetycznego wprowadzenia w problematykę badań postkolonialnych oraz określenia ich miejsca na mapie współczesnych teorii. Na tak zarysowanym tle autorka umieszcza podstawowe, jej zdaniem, problemy, z którymi zetknie się polski badacz próbujący aplikować krytykę postkolonialną do polskich zjawisk kulturowych. Kusi ją jednak zbyt wiele zagadnień naraz, stąd tekst pęcznieje od podjętych i porzucanych kwestii. Np. zajmujący temat instytucjonalizacji krytyki postkolonialnej został przedstawiony wyłącznie na przykładzie Wielkiej Brytanii, po to, aby wykazać, jak skromny jest polski dorobek w tym zakresie (jeden zakład i jedna pracownia). Nie płynie jednak z tego zestawienia żadna konkluzja, poza sugestią, że rozwój pracowni, katedr i zakładów tego typu daje duże możliwości „publikacyjne, konferencyjne i zatrudnieniowe”. Czytelnik ma też kłopot ze zrozumieniem, czy badania te przeżywają rozkwit od lat 90. (s. 11), czy też może od lat 70., czy 80., kiedy to powstały najgłośniejsze prace tego nurtu. Nie sposób też przekonująco przedstawić dyskusji nad problematycznością samego pojęcia, jego zakresu i stosowności, sprowadzając „ożywione debaty naukowe” (s. 17) do stwierdzenia, że: *Jedni ubolewają nad nieprecyzyznością krytyki postkolonialnej* (s. 17), *zaś Inni uważają, że (...) straciła z pola widzenia horyzont prawdy i rzeczywistości* (ss. 17-18). Ani „Jedni” ani „Inni” nie zostali odnotowani z nazwiska, a ich poglądy w zakresie krytyki głównego pojęcia nie zostały przedstawione. Nie wiemy też, jacy historycy „zgodnie twierdzą” na temat odmienności kolonializmu nowoczesnego i przednowoczesnego. Albo zatem są to oczywistości nie wymagające odniesienia w przypisie, albo należałoby ową prezentację przeprowadzić z większą starannością. Autorka trafnie przedstawiła kłopoty, jakie czyhają na badacza, który próbuje tropić polski dyskurs kolonialny. Wskazuje słusznie na kluczowy problem podwójności polskiego doświadczenia kolonialnego (kolonizatora skolonizowanego), omawiany w pracach m.in.: Skórczewskiego, Nycza, Janion, Fiuta, Thompson. Wskazuje przy tym słusznie na możliwość ujęć komparatystycznych, np. w zestawieniu z doświadczeniami Irlandczyków czy Szkotów.

Dobrym wypełnieniem tych luk jest tekst Macieja Rajewskiego o relacjach antropologii i kolonializmu. Autor skoncentrował się na kategorii „sytuacji kolo-

nialnej” przejętej od Georges’a Balandiera. Jej najogólniejsze cechy to: dominacja mniejszości, heterogeniczność (przede wszystkim religijna) kultur, antagonizm oraz dominacja dzięki przemocy militarnej i symbolicznej (s. 24). Kładąc nacisk na wartość tej kategorii, autor podkreśla konieczność wielostronnej analizy dyskursu kolonialnego, ponieważ dopiero stworzenie konstelacji zagadnień szczegółowych pozwala wiarygodnie przedstawić wielostronne oddziaływanie praktyk kolonialnych, zwłaszcza po odzyskaniu niepodległości przez kolonie. Tekst przynosi też jasną prezentację stanowisk wielu badaczy w odniesieniu do związków antropologii i kolonializmu. Najciekawszym wątkiem jest omówienie zaangażowania antropologów, zarówno po stronie ideologów kolonizacji, czy wręcz jako współpracowników instytucji kolonialnych, jak i po stronie jej krytyków. Rajewski słusznie kwestionuje pozytywistyczny mit czystej nauki, pokazując nieuchronne uwikłanie antropologii w sieć władzy i ideologii kolonialnej. Byłoby wspaniale, gdyby tekst zawierał także próbę analizy wybranej polskiej sytuacji kolonialnej oraz uwikłanego w nią antropologa.

Takie podejście realizuje Rafał Szczerbakiewicz, pisząc o wątkach postkolonialnych w eseistyce Jana Kotta. Stara się przy tym nie być sędzią autora *Szekspira współczesnego*, ale i siebie umieszcza pośród ofiar intelektualnej kolonizacji (ss. 266-267). Upomina się słusznie o prekursorstwo Kotta w krótkich dziejach polskiej krytyki postkolonialnej, przenikliwie pokazując, jak postać Prospera staje się w interpretacji Kotta instrumentem ekspiacji i terapii jego własnego uwikłania w komunizm. Finał grzęźnie w niejasnościach i psuje bardzo dobre analizy z pierwszej części tekstu.

Podobnego stopnia złożoności problemu nie da się wydobyć z afrykańskiego reportażu Jacka Bocheńskiego. Za to autorka zamieszczonego w tomie tekstu, Anna Nasalska, świetnie pokazuje, jak neurotyczna narracja podróźnicza miota się między rejestrowaniem egzotyki, ideologiczną farsą, ezopowymi aluzjami do PRL-owskiego zniewolenia, aby na koniec popaść w znużenie afrykańskim nadmiarem, niemożliwym do opanowania w języku. Ten fragment prosi się o interpretację np. w kontekście *Orientalizmu* Saïda.

Kolonizatorzy czy skolonizowani?

Powyższa podwójność to główny problem przyszłej monografii polskiego dyskursu kolonialnego. Marcin Klimowicz, pisząc o retoryczności polskiego dyskursu postkolonialnego, od razu na początku rozprasza przedmiot w rozległej sieci opozycji. To jednak szczęśliwie tylko symulacja impasu, w jaki wpada często krytyka postkolonialna, tracąc z oczu szczególność swej problematyki. Ostrożność badawcza zawodzi jednak autora w dalszej części. Obiecywana analiza retoryczności stanowi w istocie prezentację podstawowych tez polskich badaczy dyskursu kolonialnego. Próba metakrytyki postkolonialnej prowadzi do niejasnych konkluzji, np. *że trzeba uznać ważkość niejednoznaczności polskiego dyskursu postkolonialnego, przed którymi w dodatku nie sposób uciec, bo i po co?* (s. 70), oraz obiecuje „prawdziwą lekturę postkolonialną” (s. 70), której musi pewnie dokonać ktoś „Inny”.

Zdecydowanie lepsze efekty daje rzetelna analiza stereotypów kulturowych zapisana w tekstach staropolskich, jaką proponuje Tadeusz Piersiak. Pokazuje bowiem, jaką lekturę tekstu należy przeprowadzić, zanim nałoży się nań siatkę pojęć postkolonialnych. Interesujące byłoby zobaczyć też ten drugi etap.

Przynosi go refleksja Tadeusza Bujnickiego poświęcona mitowi kresowemu w XIX-wiecznej literaturze polskiej. Autor stawia kluczowe pytanie: czy polonizacja Litwy jest przykładem typowej kolonizacji, a następnie oddaje głos wielu pisarzom reprezentującym „dyskurs kresowy” w literaturze polskiej. Wartość tekstu Bujnickiego jest nie do przecenienia, przynosi on bowiem nie tylko wgląd w zapisane w literaturze starcia kulturowe między Polską, Litwą i Rosją, ale od-

krywa genealogię współczesnych konfliktów polsko-litewskich. Przede wszystkim Bujnicki zwraca uwagę, że kariera mitografii Litwy w piśmiennictwie polskim przypada na czas rozbiorów, a zatem jest to typowy mit kompensacyjny, który polonizację ujmował w dyskurs asymilacyjny i przeciwstawiał ją agresywnemu kolonializmowi rosyjskiemu. Zarazem precyzyjna analiza pisarstwa (m.in. Wysenhoffa, Sienkiewicza, Kraszewskiego, Pola, Rodziewiczówny, Orzeszkowej) pokazuje, jak rozmaicie artykułowane były „hegemonistyczne polskie dążenia narodowe” wobec Litwy (s. 97).

Na tle rozpoznania Bujnickiego jaskrawo widać niesamowitość wywodu Litwina – Mickiewicza. Michał Kuziak opisuje swoisty „protopostkolonializm” zawarty w *Prelekcjach paryskich*, wydobywając znakomicie ich wewnętrzne konflikty, zwroty i sprzeczności. Ryzykowne ustanowienie przez Mickiewicza słowiańskiej wspólnoty jako podmiotu dziejów, co rusz objawia ambiwalencję w ukazywaniu miejsca Rosji w tej wspólnotce. Kuziak pokazuje, jak Mickiewicz usiłuje wybrnąć z tego konfliktu głosząc potrzebę wyzwolenia Słowiańszczyzny ze skutków kolonizacji militarnej (podboju) i ekonomicznej (wyzysku zaborców), ale już przemoc symboliczna, będąca wynikiem chrystianizacji pogańskich plemion, stanowi dlań nieodwracalną wartość i depozyt, którego nie należy się pozbywać. Zdaniem Kuziaka, właśnie owa dynamika i hybrydyczność Mickiewiczowskiego dyskursu nadaje mu myślową otwartość i chroni autora przed ześlizgnięciem się w polityczne doktrynerstwo.

Dialog z tekstem Michała Kuziaka wiecie Marta Ruszczyńska, pisząc o figurze „słowiańskiego barbarzyńcy” w *Prelekcjach...* Autorka akcentuje mickiewiczowski projekt emancypacji przez kulturę, wbrew historii i polityce, choć celem było odebranie Słowiańszczyzny Rosji. Warto byłoby omówić rolę Francji w kryptopolitycznym wątku wykładów „słowiańskiego profesora” (brr! s. 113). Szkoda też, że autorka nie spróbowała postkolonialnej analizy tezy o „młodszości cywilizacyjnej” Słowian jako konstruktu przejętego przez Mickiewicza od kolonizatorów.

Nadmiernej pokory wobec autora nie przejawia za to Bartłomiej Szleszyński, prezentując poglądy Prusa na temat imperialnego kolonializmu drugiej połowy XIX w. Autor artykułu wykazał, że odnośne fragmenty *Kronik* reprezentują wszystkie klasyczne cechy dyskursu kolonialnego, nawet mając na względzie różnice historyczne w postrzeganiu tego zjawiska. Tekst Szleszyńskiego uchyla zasłonę ponurego obrazu polskiej refleksji humanistycznej XIX wieku. Dowodzi przy tym, że sądy autora *Lalki* zgadzały się z powszechnymi poglądami na temat kolonializmu.

Dariusz Trześniowski dokonał, opierają się na bogatym materiale literackim, niezwykle klarownego i instruktywnego (także dla dzisiejszego myślenia o Rosji) zestawienia składników „polskiej perspektywy postrzegania Rosji”. Są to, według autora: strach, wstręt, nienawiść, kulturowe lekceważenie, odrębność religijna i językowa. Trześniowski wskazuje zarazem, że wbrew literackiej jednoznaczności w ujmowaniu Rosjan jako obcych, rzeczywistość doby postycyziowej nie była równie bezwzględna i wielu Polaków wykorzystywało szansę na zrobienie kariery finansowej lub naukowej za cenę poddania się zaborcy lub choćby uprawiania rusofilskiej mimikry.

Zamknięciem grupy tekstów o kolonizującej i kolonizowanej polskości jest szkic Doroty Wojdy o *Ułanach* Jarosława Rymkiewicza – tragifarsie o samodekonstruującej się polskości. Wojda przypomina (chwała jej za to!) „innego” Rymkiewicza. Jej poważne studium zapomnianej i zlekceważonej komedii pokazuje *Ułanów* jako tekst kipiący wywrotową energią. Różne, przywoływane ze znanstwem, konteksty pozbawiają utwór satyrycznej doraźności. Rymkiewicz w opisie Wojdy to kpiarz, który obnaża fakt, że swojskość i obcość nieustannie tasują się w historii polskiej kultury, a zastygają w kształtach czystych lub hybrydycznych tylko za sprawą pisarzy i ich krytyków.

Podobieństwo dyskursów: kolonialnego i antysemitckiego było od początku akcentowane przez teoretyków postkolonializmu. Aktualną refleksję na ten temat omawia wnikliwie Eugenia Prokop-Janiec jako przypadek tzw. kolonializmu wewnętrznego, kiedy to jakaś grupa „biała” staje się kulturowo zdominowaną. Autorka sumiennie odnotowuje też głosy sceptyczne wobec tego ujednoczenia, m.in. Mosze Rosmana, który wskazuje na relatywnie wysoką pozycję Żydów w Polsce w porównaniu z innymi krajami europejskimi oraz na fakt, że stworzyli oni żywą i niepodległą kulturę rodzimą w obrębie kultury polskiej. Prokop-Janiec przypomina i analizuje świetne, subwersywne teksty żydowskie, których autorzy „przepisując” kanoniczne teksty polskiej literatury, wypowiadają się dzięki „wrotowej różnicy”.

Większość zebranych w tomie artykułów traktuje przede wszystkim o kulturowych efektach podboju rosyjskiego. Tymczasem doświadczenie kolonialne mieszkańców zaboru pruskiego i austriackiego było znacząco odmienne. Pokazuje to szkic o „charakterologii narodowej” Ewy Skorupy, która na przykładzie propagandowego dyskursu germanizacyjnego analizuje proceder wykorzystywania stereotypów narodowych w pismach ideologicznych skierowanych do własnej publiczności narodowej.

Więnczysław Niemirowski przypomina zaś powieściowy bestseller Hansa Grimma (*Naród bez przestrzeni*) i jego niesłychaną karierę w III Rzeszy. Jak pisze autor tekstu, tytuł tej powieści to jednocześnie argument w polityce kolonizacyjnej Niemiec (s. 248). Co zaskakujące, popularność owej powieści wcale nie słabnie po zakończeniu wojny.

Obiecujący tekst Magdaleny Piotrowskiej o rocznicach narodowych cierpi na metodologiczne niezdecydowanie. Wydaje się, że autorka chce zbadać święta rocznicowe jako teksty kultury, dzięki którym powstawała wspólnota pamięci oparta na stereotypach i jasnej symbolice. Pisząc jednak o świętowaniu w XIX i na początku XX wieku, operuje raczej hipotezami i projekcjami niż przekonującym objaśnieniem funkcji i znaczenia tych świąt dla ich uczestników. Szczególnie wątpliwa wydaje się teza o ujednoczonym, zbiorowym odbiorcy, którym były *tłumy wiernych: obok ziemian – prosty lud, służba folwarczna; obok bogatych mieszczan i inteligencji – skromni rzemieślnicy, ubodzy terminatorzy* (s. 180). Przekonania, że *prezentowane ideały odbiorca przyjmował bez zastrzeżeń, traktując je wręcz dogmatycznie* nie tylko nie potwierdzają żadne argumenty, ale też potwierdzić tego nie sposób. A jak zróżnicowane było społeczeństwo drugiej połowy XIX wieku pokazał niedawno Marian Płachecki w książce *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*. Bardzo interesujący jest za to fragment o stapianiu się religii z patriotyzmem.

Ciekawy materiał przynosi omówienie relacji prasowych o wizycie króla Syjamu w Warszawie w 1897 r. Przemysław Deles kreśli polityczny kontekst tej wizyty, w mniejszym stopniu skupiając się na ewentualnej kolonialnej retoryce tekstów z prasy polskiej owego czasu.

Osobną grupę stanowią teksty poświęcone semiotycznej kolonizacji przestrzeni. Otwiera je intrygujący artykuł Urszuli Górskiej o literackiej topografii Galicji. Analizując zapisy świadczące o lekceważeniu, pogardzie lub wstręcie do tego terytorium, autorka udowadnia, że obrazy te są projekcjami lęków i obsesji przed rozpuszczeniem się w bezkształcie i bezznaczeniu. Emblematem takiej kondycji podmiotu jest Luftmensch – podmiot na skraju życia, wegetujący w nędzy, na marginesie, żywiący się powietrzem (s. 193).

Szczególnym przypadkiem semiotycznej dominacji kolonialnej jest kartografia. Paweł Kuchciński opowiada o kuriozalnych pomysłach kolonialnych, jakie powstawały w kręgu prawicy polskiej lat 30. Autor widzi w tym komiczne próby kompensacji kolonizacyjnego spóźnienia Polski. Z kolei Aleksandra Chomiuk omawia dwa przykłady reportażu podróżniczego autorstwa: Ferdynanda

Ossendowskiego i Józefa Mackiewicza. Ossendowski okazuje się autorem ideologicznej sielanki kolonialnej, skrywającej mocarstwową hegemonię centrum wobec kresowych peryferii. Jest to przykład ukrytego w reportażu „patriotyzmu państwowego” (s. 236). Inaczej Mackiewicz, który stara się zniszczyć fałszywą egzotykę kresów, objawia absurdy nowej władzy i nie kryje ponurych konsekwencji niwelacyjnej polityki młodego państwa polskiego.

Literacką destrukcję kolonialnej egzotyki omawia też Aleksander Wójtowicz w tekście poświęconym futurystom – Peiperowi, Watowi, Sternowi, Jasińskiemu. Obiektem subwersji, parodii, przewartościowania jest sam dyskurs egzotyizmu wypracowany na nice przez wspomnianych pisarzy.

Wzorową analizę postkolonialną, a zarazem problemowe piekło czekające na badacza, przynosi tekst Moniki Nicińskiej poświęcony Zofii Trzeszczkowskiej. Zapomniana dziś poetka, rozpięta między swoją płcią a męskim pseudonimem (Adam M-ski), pomiędzy językami, którymi mówiła i z których przekładała, tradycjami litewsko-koroniarskimi, jakie wcielała, żona carskiego oficera – stanowi idealny, hiperhybrydyczny obiekt dla krytyki postkolonialnej.

Polityczność krytyki postkolonialnej

Dwie potężne energie napędzają badania postkolonialne: poczucie winy kolonizatorów i resentyment skolonizowanych. Nie w formie bezpośredniej, rzecz jasna, ale w postaci regresywnej restytucji działań i doświadczeń przodków, poczawszy od epoki bandyckiego kolonializmu konkwistadorów, przez nowoczesny imperializm XIX i XX wieku, po epokę konfliktów związanych z dekolonizacją i emancypacją narodów lub grup etnicznie podległych.

Najczęściej przywoływanym tekstem fundującym krytykę postkolonialną jest książka Frantza Fanona: *Peau noire, masques blancs* (1952), której kluczowy rozdział redaktorzy zdecydowali się dołączyć jako ostatni w tomie. Tłumaczka, Lena Magnone, komentuje okoliczności jego powstania, skupiając się na decydującym zwrocie, jakiego dokonuje Fanon, próbując uporać się z wypowiedzeniem swojego doświadczenia, tj. czarnego Afrykańczyka, wykształconego we Francji, obcego zarówno tubylcom na Martynice, jak i białym Francuzom. Ów zwrot polega na porzuceniu postrzegania swojej sytuacji wykluczenia w duchu sartrowskiego doświadczenia egzystencjalnego, na rzecz lacanowskiego dyskursu wyobrażonego. Inaczej mówiąc, „bycie czarnym”, to nie efekt koloru skóry, pochodzenia etnicznego czy własnej odmiennej historii, ale rozpoznanie siebie jako „czarnego” poprzez przejęcie spojrzenia białego człowieka. Co najważniejsze, przejęcie to jest niemożliwe do uniknięcia w sytuacji, w której doświadczenie wykluczenia (inności, gorszości, podległości) nie ma innej reprezentacji w języku, jak tylko ta wypracowana (przygotowana, zastana, zawsze wcześniejsza) dla Fanona w dyskursie białych Francuzów.

Nieoczywiste są jednak konsekwencje polityczne tej sytuacji nieuniknionego skolonizowania. Okazuje się, że wolność polityczna nie wyzwala, ale nadal trwa „pośępna drugorzędność” (Said). Gayatri Spivak postawiła w tym kontekście obcesowe z pozoru pytanie: „Czy klasy podrzędne potrafią mówić?”, zaś najbardziej prowokującą polemiką z tekstem Fanona może być esej Derridy: *Jednojęzyczności innego, czyli proteza oryginalna*. Wielki filozof, papież różnicy, mahgrebijski, francuskojęzyczny Żyd, odbiera Fanonowi i sobie wyjątkowość doświadczenia kolonizacji przez kulturę francuską, pisząc: *Mój język – jedyny, który słyszę, gdy mówię, i jedyny, którym się porozumiewam – to język innego, a potem uściślając lub raczej generalizując: „Każda kultura jest pierwotnie kolonialna”. I wreszcie wypowiada coś potwornie reakcyjnego: *znoszę lub podziwiam (...) jedynie francuszczyznę czystą* (tł. A. Siemek). Szkoda, że żaden z tekstów zebranych w tomie nie podjął niesłychanej refleksji Derridy, która rozbija zwłaszcza żarliwe, emancypacyjne hierarchie i opozycje.*

Klasyk polskiej krytyki poskolonialnej, Dariusz Skórczewski, wybrał nie opis dyskursu, ale spór z pisarzem. Jego uwagi o *Fado* i *Jadąc do Babadag* są otwarcie polemiczne. Zarzut główny i nienowyy w krytyce prozy Stasiuka, mówi, że jego obrazy społeczności środkowoeuropejskich są potwierdzeniem krzywdzących narracji imperialnych. I nie chodzi jedynie o literaturę, bowiem autor tekstu – za Saidem – napomina, że „tego rodzaju reprezentacja nie jest politycznie niewinna” (s. 317). Ostro. I trochę nie fair, bo jednak Stasiuk to nie antropolog czy zwykły reportażysta, ale pisarz, gracz w język i z językiem. Skórczewski jakby zapomniał, że opowieść Stasiuka nie ma przynieść jego bohaterom niepodległości i równouprawnienia, ale jest instrumentem ich przetrwania, bronią dostarczaną przez autora wykluczonym z unijnej rzeczywistości. Narracja Stasiuka nie pracuje w służbie oświecenia tych ludów, bo właśnie oświecenie stanowi naczelny ideologem kolonizacji.

W parze ze Skórczewskim podąża Magdalena Piechota, borykając się z niezbyt udanym *Dojczland*. Nieudanym, bo do końca nie wiadomo, czy to portret wzajemnych uprzedzeń polsko-niemieckich, czy powierzchowna i farsowa prowokacja świeżego polskiego Europejczyka. W finale tekstu Piechoty znika chłód metody i naukowy dystans. Stasiuk boli literaturoznawcę – to dobrze.

Poważniej i subtelniej polsko-niemiecki splot historii i kultury zapisują gdańscy pisarze, których twórczość analizuje Natalia Leman. Podejmując losy bohaterów tej prozy, wychwytuje specyficzną melancholię niekończącego się następstwa dominacji. „Zawsze ktoś kogoś kolonizuje” – zdaje się mówić autorka i jej bohaterowie. Choć czasem naiwnie sobie przeczy, domagając się „oczyszczenia pola historii”, bez którego nie ma mowy „o pełnym współistnieniu” (s. 346).

Zbiór kończy szkic o cyklu przygodowym Alfreda Szklarskiego. To kolonialny wygłos, który powinien być zarazem nowym otwarciem, ponieważ to właśnie literatura popularna, na czele z powieścią przygodową, a potem filmem, są odpowiedzialne za globalne rozprzestrzenianie się kolonialnych stereotypów. Autorka trafnie rekonstruuje kolonialne składniki powieści o przygodach Tomka Wilmowskiego, zwraca uwagę na powojenne konteksty polityczne określające ich lekturę, niemniej jakby lekceważyła wpływ tej literatury na kształtowanie kolonialnej perspektywy czytelników. Wielki to temat dla krytyki postkolonialnej, a materiał iście niezmierny. Ot, można by zacząć choćby od 26 tomów o przygodach Tarzana pióra Edgara Rice’a Burroughsa (pierwsza w 1912).

Omawiany tom studiów postkolonialnych potwierdza potrzebę uprawiania tego typu refleksji w oparciu o polski materiał literacki i kulturowy. Widać też, że to krytyka bolesna, bowiem prowadzi w końcu zawsze do osoby badacza i do analizy naszego wyparcia kolonializmu. Każdy ma przecież na sumieniu występne przyjemności powstałe z obcowania z kolonialnymi fantazjami zapisanymi w literaturze lub na ruchomym obrazie. Krytyka postkolonialna to lektura wymierzona przeciw amnezji, represji i stłumieniu, to przykre często zanurzanie się w delirium wspomnień o własnym uczestnictwie w fantazmatycznym poniżaniu innego.

Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską. Red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, ss. 379 (seria: „Obrazy kultury polskiej”).

MAREK DANIELKIEWICZ

LITERACKIE PASJE LUBELSKICH ZIEMIAN

Andrzej Przegaliński opublikował w lubelskim Wydawnictwie WERSET dwie książki. Pierwsza podejmuje problematykę społecznej działalności lubelskiego ziemiaństwa w latach 1864-1914, druga obejmuje studia z duchowej i materialnej

kultury tej klasy społecznej po powstaniu styczniowym. Przegaliński, adiunkt w Instytucie Historii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, posługuje się piękną polszczyzną, dlatego lektura jego prac jest podwójną przyjemnością – poznawczą i estetyczną.

W obszernym studium pt. *Zainteresowania i pasje kulturalne i artystyczne lubelskiego ziemiaństwa. Przyczynek do dziejów warstwy po powstaniu styczniowym*, które zadedykował żonie, przeczytamy o zapomnianych poetach i pisarzach z ziemiańskim rodowodem. Niektórzy z nich za życia cieszyli się uznaniem szerokiej publiczności, inni już wówczas doświadczyli goryczy porażki. Trudno nam dzisiaj o jednych i drugich nie mówić z nutą nostalgii. Tym cenniejsze jest, że ten wnikliwy historyk – za jakiego bez wątpienia trzeba uznać Andrzeja Przegalińskiego – odnalazł w archiwach i bibliotekach wiarygodne informacje na temat ich życia i twórczości.

Największym z wymienionych jest hrabia Józef Weysenhoff (1860-1932), którego życiowe perypetie (bankructwo finansowe i rozpad małżeństwa) skłoniły do pisania książek. Okazał się to dla niego idealny wybór, który w konsekwencji przyniósł wiele pożytku piśmiennictwu. Ponadto hrabia był znakomitym stylistą, więc przysłużył się językowi polskiemu jak nikt dotąd z jego sfery.

Przypomnę w tym miejscu słowa Wilhelma Feldmana, na przełomie XIX i XX wieku projektodawcy (przez wielu nielubianego) kanonu dzieł literackich, z którym trudno dziś polemizować. Czas bowiem zweryfikował jego oceny, a te w dużej mierze okazały się słuszne. Feldman pisał w dwutomowym dziele *Współczesna literatura polska 1864-1918* o autorze powieści pt. *Soból i panna: Nie w sentymentalizmie i nie w publicystyce siła Weysenhoffa. Wyobrażenia jego chwytają łatwo śmieszne strony przede wszystkim warstwy społecznej, którą doskonale zna; lecz w nerwach jego wibruje nie żar apostołski, lecz inne umiłowanie, inna pasja. (...) Z rozkoszą rzuca się w objęcia lasów, pól, moczarów, puszczy swoich – odkrywa drugą stronę swojej duszy: obok intelektu satyrycznego występuje serce epika pejzażu polskiego. Czar przyrody działa nań jak muzyka; pochłania, rozmarza, pobudza. Wszystko go tu upaja: i ptak boży na gałęzi, i poszum wiatru rzeźwy, i woń ziemi tęga, i kształt dziewcząt hożych, świeżych, jak te przemycające się wśród drzew łanie (...).*

Styl Feldmana jest tak uroczy, że czytałbym go bez końca. Chciałbym jednakże wprowadzić odrobinę zamętu do tej poprawnej atmosfery, dodać łyżkę dziegciu do wazy z literackim ponczem i powiedzieć o pisarzu, którego Przegaliński nie wymienia. Jest to syn zubożałego szlachcica z Kamionki pod Lubartowem, poeta, prozaik i lewicujący innowator Ludwik Stanisław Liciński (1874-1908). Feldman na stronach swojego dzieła pisze: *Weysenhoff wytwornie dworuje z wielkiego świata, Liciński i Korczak (panowie byli przyjaciółmi, przyp. – M.D.) z pasją mieszczaństwu ciskają w oczy jego grzechy. Liciński był to człowiek wolny – mówi o nim Kleczyński (Jan, krytyk literacki – przypis M.D.); z nienawiścią głęboko miłującego odsunął się od „dobrego towarzystwa” w świat przeklętych, w świat zbrodni i nędzy, w świat snu, hysterii, halucynacji. Wracając do rzeczywistości – „rentgenowskim spojrzeniem” przenikał całą jej szpetotę i zuchwałą, wyzywającą i malowniczą szkicował ją plamą. Płomień wielkich uczuć spalił go przedwcześnie.*

To samo uczucie miłości i wzdąry dla burżuazji (w znaczeniu Flaubertowskim słowa) ożywia satyrę Janusza Korczaka. Pisma jego i Licińskiego nie odpowiadają z pewnością wymogom akademickim arcyzmu, każą jednak myśleć o paraboli Multatuliego, o ludziach, którzy, słysząc krzyk matki z powodu tonącego dziecka, analizują przede wszystkim artystyczną ekspresję tego krzyku.

Innym autorem, któremu Przegaliński poświęca miejsce w swoim studium, jest hrabia Wincenty Łoś (1857-1918). Współczesne opracowania taktownie przemilczają jego dorobek. A przecież był to autor bardzo płodny, wywołujący skandale towarzyskie, na pewno nieobojętny czytelnikom swojej sfery. W zbele-

tryzowanej formie opisywał lokalne miłości, wydarzenia z najbliższych okolic, mniejsze i większe zdrady, kłopoty finansowe ziemian i tym podobne „bezeceństwa”. Jego metody literackie oburzały sąsiadów i najbliższą rodzinę. Z tego powodu opuściła go żona, zapewne „dotknięta niesmacznymi niedyskrecjami” z pożycia małżeńskiego.

Konstanty Goniewski (zm. 1886) z Woli Gałęzowskiej, poeta, dramaturg i tłumacz, wzenił się w dobrą i znaną rodzinę Koźmianów. Jego utwory ilustrował wybitny artysta grafik Michał Elwir Andriolli. Ambicje literackie miał duże – tłumaczył m.in. utwory Friedricha Schillera.

Poezję pisał także pochodzący z Gardzienic adwokat Jan Iwański (zm. 1949) ze słynnego rodu Iwańskich. Opublikował tom *Wśród dróg życia* (1912). Jego kuzyn August Iwański był przyjacielem Karola Szymanowskiego z Tymoszewki i autorem *Wspomnień 1881-1939*, ważnego dokumentu z życia ziemiaństwa.

Kolejni autorzy to Wojciech Rostworowski z Rybczewic (opublikował *Psalmy dnia dzisiejszego*, 1908), Jan Kowerski – twórca humoresek, na przykład *Po co pan Henryk jedzie do Warszawy*, które odczytywał podczas spotkań towarzyskich w lubelskiej Resursie Kupieckiej, czy Zygmunt Sobieszczański z podlubelskiego Węglina, autor powieści *Miłość* (1909). Przegaliński zauważa, że *choć wymienieni ziemianie nie zaznali rozgłosu i popularności, jaką cieszyli się Weyssenhoff czy Łoś, to uprawiana przez nich twórczość z pewnością zaspokajała potrzebę wyrażania własnych odczuć i przeżyć językiem literatury.*

W tym literackim towarzystwie znalazły się również kobiety: bez wątpienia najślawniejszą z nich była – wspomniana i dzisiaj w opracowaniach i słownikach – Zofia Kowerska (1845-1929) z Wronowa. Spod jej pióra wyszły powieści, opowiadania i pionierska w Polsce rozprawa o wychowaniu macierzyńskim, w której wykazała się dobrą znajomością poglądów Herberta Spencera. Tak charakteryzowano jej twórczość w prestiżowej *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej* (1905): (...) *góruje u Kowerskiej zawsze tendencja religijna i moralno obywatelska. Wyżej zaznaczone rysy ujemnie wpływają na rysunek postaci. Szkodzą szczególnie psychologii figur – bardziej ją bowiem obchodzi rozwój duszy bohaterów niż rozwój wypadków. W analizie psychologicznej, zwłaszcza kobiet, Kowerska podaje nieraz rys trafny, głęboko odczytuje duszę niewieścią, lecz wszystko to rozplywa się w powodzi morałów, skrzywione przez tendencyjność (...).* Bibliografia Kowerskiej liczy kilkadziesiąt pozycji. Do jej interesujących dokonań zaliczyć należy powieści: *Irena* (1891), *Róża* (1891), *Bracia z wyboru* (1897), gdzie postulowała utrzymanie ziemi w polskich rękach.

Oddzielny rozdział w środowisku lubelskich ziemianek zapisały panie: Zofia Antonina Rządowa (1871-1946), świetna folklorystka, uznana tłumaczka literatury angielskiej i francuskiej, znajoma Hieronima Łopacińskiego; Maria Hemplówna (1834-1904) z Puchaczowa, uzupełniająca prace Oskara Kolberga; Maria Karolina Smoleńcówna (1857-1925) z majątku Chmielnik, autorka opowiadań i opowiadań dla dzieci, oraz Zofia Staniszevska ze Studzianek, zainteresowana opisem kultury materialnej i duchowej podlubelskich wsi na przełomie XIX i XX wieku. Publikowała w pismach „Wisła” i „Biesiada Literacka” – pisała m.in. o obrzędach sobótkowych w okolicach Zawieprzyc i Kijan.

Książki Andrzeja Przegalińskiego są świadectwem rzetelnego warsztatu historyka. Ale najistotniejsze jest to, że przynoszą one wytrawnemu czytelnikowi mnóstwo pożytku i zostawiają trwałą ślad w pamięci.

Andrzej Przegaliński: *Spoleczna działalność ziemiaństwa lubelskiego w latach 1864-1914*. Wydawnictwo WERSET, Lublin 2009, ss. 392 + 1 nb., il.

Andrzej Przegaliński: *Wokół dworu i parku. Studia z duchowej i materialnej kultury ziemiaństwa lubelskiego po powstaniu styczniowym*. Wydawnictwo WERSET, Lublin 2011, ss. 165, il.

GRA NA AKTYWACH WYŻSZEGO RYZYKA

Jeśli spojrzymy na literaturoznawstwo jak na giełdę papierów wartościowych, samych zaś literaturoznawców porównamy do graczy inwestujących w giełdowe aktywa, zauważymy, że niektórzy swój czas i walory wyobraźni inwestują bezpiecznie, wybierając tradycyjnie „mocne firmy” (Gombrowicza, Miłosza – by wymienić tylko te nazwiska, które zapewniają dziś literaturoznawcom branżową poczytność ich prac, przybliżają stypendia, nagrody), inni zaś preferują operacje obarczone większym ryzykiem. Są tacy, którzy dyskontują bieżącą koniunkturę, uzgadniając zainteresowania badawcze z kalendarzem uroczystości, rocznic, urodzin i śmierci pisarzy. Na szczęście (dla dyscypliny) nie brakuje również badaczy cierpliwych, pokładających nadzieje na zysk w inwestycjach długoterminowych. Ryzyko takich inwestycji wzrasta, ponieważ inwestorzy zainteresowani wspomnianymi aktywami trafiają się nieczęsto, zwykle raz na kilka lub nawet kilkanaście lat. Tymczasem wiadomo, że bieżącą dywidendą literaturoznawczych papierów jest liczba odwołań do nich w literaturze przedmiotu, uczestnictwo badacza w dyskusji literaturoznawczej, czyli – obecność na parkiecie. Czy można mówić o teźże obecności, gdy ewentualni polemici (ich dzieła) pojawiają się raz na, dajmy na to, piętnaście wiosen?

Najlepiej – najłatwiej i zapewne w zgodzie z własnym sumieniem – byłoby wyrazić oburzenie: praca badacza literatury winna wszak podlegać ocenie według innych kryteriów aniżeli rynkowość, opłacalność, zgodność z koniunkturą. Rzeczywistość bywa jednak inna. W tej rzeczywistości na parkiet powrócił wreszcie temat prozatorskiej twórczości pisarzy z kręgu Pierwszej Awangardy – tym razem w ujęciu zaproponowanym przez Aleksandra Wójtowicza, ambitnie wykraczającym poza przeważające dotychczas, jak pisze badacz we wstępnym zdaniu swojej książki, „studia poświęcone dokonaniom poszczególnych autorów”. Trudno nie dostrzec, że twórca *Cogito i „sejsmografu podświadomości”* (z podtytułem: *Proza Pierwszej Awangardy*) wybrał spokojną inwestycję w papiery długoterminowe. Jeżeli sięgnąć pamięcią ku poprzednim opracowaniom tego tematu, okaże się, że najmłodsze z nich pochodzi z połowy lat dziewięćdziesiątych (chodzi o *Polską awangardę prozatorską* Mieczysława Dąbrowskiego z 1995 roku). Już ten fakt wskazuje na niewątpliwą zaletę rozprawy Wójtowicza. Bynajmniej nie jedyną.

Badacze literatury dwudziestolecia zwracają najczęściej uwagę na poezję Pierwszej Awangardy, a dzieje się to zwykle kosztem dorobku prozatorskiego poetów krakowskiego i warszawskiego futuryzmu oraz Awangardy Krakowskiej. Wójtowicz nie próbuje rekompensować ani odwracać tego stereotypu poprzez izolację prozy awangardowej lub przyznanie jej pierwszeństwa nad poezją; przyjmuje za to, wytrwale i udanie, inną strategię – wpisuje ów dorobek w bogaty kontekst europejskiej literatury (nie tylko prozy) oraz filozofii. Na jego książkę można spojrzeć jako na zbiór szkiców dotyczących prozy poszczególnych pisarzy awangardowych, a ściślej – wyodrębnionych problemowo fragmentów ich prozatorskiej twórczości. Po pierwszym rozdziale, wprowadzającym w problematykę publikacji, a zarazem bogato nasyconym tezami, zapowiedziami i wstępnymi rozpoznaniem, pojawiają się najważniejsze rozdziały analityczne: trzy kolejne z pięciu, na które podzielona została rozprawa). Części te Aleksander Wójtowicz poświęcił *Psychoanalitikowi w podróży* Jana Brzękowskiego, powieści S.O.S. (*Zbaw nasze dusze!*) Jalu Kurka i *Bezrobotnemu Lucyferowi* Aleksandra Wata (następujące po sobie podrozdziały rozdziału drugiego); *Potestas clavium, Nogom Izoldy Morgan, Pałę Paryż* Brunona Jasińskiego, powieściom *Mount Everest 1924*, *Woda wyżej i Młodości, śpiewaj!* Jalu Kurka oraz *Namiętnemu pielgrzymowi* Anatola Sterna (rozdział trzeci); wreszcie *Triumwiratowi* (z *Człowieka w burem ubraniu*) i *Mitom*

rodzinnym Adama Ważyka, *24 kochankom Perdity Loost* Brzękowskiego oraz *Ma lat 22* Tadeusza Peipera (rozdział czwarty).

Żadnego z dziewięciu podrozdziałów nie dałoby się usunąć z publikacji bez szkody dla całości, ale też każdy z nich bez przeszkód mógłby funkcjonować jako samodzielny szkic literacki (i funkcjonował – choćby w zeszytach „Ruchu Literackiego” czy „Przeglądu Humanistycznego”). Jak się wydaje, lubelski badacz, wybierając takie rozwiązanie kompozycyjne, skorzystał w pewnej mierze z apriorycznie przyjętego ustalenia, zgodnego z rozpoznaniem twórcy *Epizodu: Charakter oraz kierunek ewolucji prozy awangardzistów potwierdza słuszność (...) tezy Ważyka o awangardzie jako grupie wewnętrznie niespójnej. Powieści artystów w wyrazisty sposób eksponują ich indywidualne preferencje, uzmysławiając nie tylko istniejący między nimi rozdźwięk, lecz również prowadząc do stwierdzenia, że spójność awangardy jest do pewnego stopnia mitem stworzonym ex post przez jej poszczególnych członków* (s. 30).

„Wewnętrzna niespójność” Pierwszej Awangardy, dająca się dostrzec już w dwudziestoleciu, ostatecznie umożliwiła separację (nie tylko literackich) dążeń awangardzistów, poczynając od lat trzydziestych ubiegłego wieku. To zresztą najciekawszy wątek historycznoliteracki, dobrze opracowany przez Wójtowicza, który ujawnia poniekąd nieoczekiwane, a na pewno nieoczywiste, wszelako zupełnie bezpośrednie związki między dwiema bliskimi historycznie filozofiami i pragmatykami twórczości, opartymi na skrajnie odmiennych fundamentach poznawczo-estetycznych: *Ewolucja prozy w tym okresie uświadamia także, iż droga od awangardyzmu do socrealizmu i literatury tendencyjnej była krótsza, niż mogłoby się wydawać, ponieważ pierwiastki umożliwiające taki rozwój tkwiły in potentia w dyskursie awangardowym i wystarczyła tylko pewna zmiana rozłożenia akcentów w obrębie reprezentowanej postawy, aby artysta z awangardowego nowatora przeistoczył się w twórcę wiodącego ludzkość do „nowego, lepszego świata”. Powstałe w tym okresie powieści ilustrują więc poniekąd rozpad awangardowego dyskursu o sztuce, który wskutek różnorodnych okoliczności uległ erozji, zanim jego podstawowe elementy zostały ukonstytuowane* (s. 26). Zasadę czy funkcję zawiadującą owymi związkami awangardyzmu i socrealizmu Wójtowicz precyzyjnie wyodrębnia: (...) *w tekstach tych można dostrzec pewną cechę, której obecność zadecydowała o kształcie formalnym oraz problematyce utworów, a mianowicie szeroko pojętą funkcję interwencyjną [zazn. – PM] organizującą całą kompozycję aksjologiczną utworu – od konstrukcji fabularnej, przez postacie poszczególnych bohaterów, aż po odautorskie metateksty, jak np. rozbudowane wstępy, tytuły, motta oraz prologi i epilogi* (s. 27).

Wójtowicz raz po raz dowodzi opanowaną literatury przedmiotu, ze swobodą korzystając z dorobku (licznych) znanych sobie badaczy problematyki awangardowej. By jednak zadośćuczynić własnym ambicjom poznawczym i porządkującym, stara się nie tracić impetu polemicznego. Pod tym względem modelowy wydaje się podrozdział pt. *Bakcyle nowoczesności, komunizmu i dżumy*, gdzie autor analizuje „paraboliczny nurt w prozie Brunona Jasińskiego”. Dyskusje z Edwardem Balcerzanem, Stanisławem Beresiem czy Anną Nasiłowską nie mogą ująć uwagi czytelników. Autor spiera się na przykład z tezą Balcerzana o wzajemnym unicestwianiu się ekspresjonizmu i futuryzmu w prozie Jasińskiego¹. Poznański literaturoznawca pisał: *Futuryzm zostaje (...) skompromitowany wcale nie dlatego, iżby racja była po stronie ekspresjonizmu, lecz dlatego że w świadomości futurystycznej grasują utajone „mistycyzmy” i ekspresjonistyczne uniesienia. Osobliwy bilans: futuryzm przegrywa i nie wygrywa ekspresjonizm. Obydwa systemy wykrwawiają się w tym starciu. Istnieje gdzieś, być może, trzecia racja. Ale Jasiński jej nie zna* (cyt. za Cogito..., s. 96). Aleksander Wójtowicz wyraża (uzasadnione

¹ Zob. E. Balcerzan: *Nogi Izoldy Morgan i ręce Orlaka* (w:) tenże: *Kregi wtajemniczenia*. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz. Kraków 1982.

skądinąd) powątpiewanie w domniemaną „próżnię światopoglądową”, powstałą w wyniku zderzenia ekspresjonizmu i futuryzmu: *W momencie pisania „Nóg Izoldy Morgan” Jasieński znał już ową „trzecią rację” – była nią ideologia lewicowa* (s. 96). Obce są jednak Wójtowiczowi dalekie wycieczki w stronę kontekstów czysto politycznych, zdecydowanie preferuje on badania oparte na analizie tekstu. Być może dlatego rozdział trzeci – chyba jako jedyny w książce – swoim tytułem (*W orbicie zaangażowania*) zdaje się obiecywać nieco więcej, niż jego autor zechciał spełnić.

Obok rozlicznych zalet *Cogito i „sejsmograf podświadomości”* ma kilka wad, które chyba nie obciążają konta autora. Najpoważniejszą z nich wydaje się niezbyt wnikliwie (ogłędnie mówiąc) przeprowadzona korekta tekstu. Nie chodzi tu o literówkę (których zresztą w książce nie brakuje), lecz raczej o defekty stylistyczne, jak choćby niezamierzone zapewne powtórzenia w rodzaju: *Formacja awangardy, na której spójności w okresie „wielkiej zadyszki” pojawiły się pierwsze rysy, w latach 30. przestaje w zasadzie istnieć, przeistaczając się w nieformalną grupę poetów realizujących imperatyw nowatorstwa i próbujących łączyć go z pierwiastkami o zupełnie innej proveniencji. W ten sposób w prozie awangardzistów z lat 30. znów uwidoczniła się specyficzna cecha polegająca na łączeniu elementów nowatorskich z pierwiastkami o zupełnie innej proveniencji* (s. 29). Uczciwie trzeba jednak dodać, że podobne mankamenty nie przeszkadzają w lekturze tej bardzo sprawnie napisanej książki. Aleksander Wójtowicz ma znakomite pióro, umiejętność jasnego argumentowania, stawiania ciekawych, nierzadko „mocnych” tez i rozległą erudycję. Jako pewien mankament książki może być postrzegany brak – przydatnego w pracach naukowych – indeksu osób. Wypada też zauważyć, że wykaz bibliografii przedmiotowej nie zawiera niektórych ważnych i różnorodnych publikacji, na które powołuje się Wójtowicz. Przykłady? Peter Sloterdijk: *Krytyka cynicznego rozumu* (Wrocław 2008), Anthony Giddens: *Konsekwencje nowoczesności* (Kraków 2008), Walter Benjamin: *Paryż, stolica XIX wieku. Exposé (1939)* (Kraków 2005). Lista ani uporządkowana, ani pełna. Skądinąd dobrze świadczy ona o autorze, który nie korzysta z wszelkiej okazji, by podkreślić swoje odczytanie i rozległą znajomość przedmiotu.

Nawiązując do metafory giełdowej: nigdy nie wiadomo, czym zakończy się gra na aktywach wyższego ryzyka. Rynek jest nieobliczalny, giełdy – podatne na czynniki trudne do przewidzenia, często irracjonalne. Te same bodźce mogą przełożyć się na zyski albo straty. Czy z procesem historycznoliterackim, z historią recepcji literatury rzecz ma się inaczej? *Pomimo (...) rozległej skali nowatorskich rozwiązań, proza awangardzistów nie odegrała równie znaczącej roli, co ich poezja, która w istotny sposób wpłynęła na rozwój dwudziestowiecznej liryki. Późniejsze rewolucje powieściowe nie odwołały się do tych doświadczeń, szukając dla siebie innych patronów i powołując się na odmienne kręgi inspiracji* (s. 226). Historii literatury nie sposób przedstawić jako wykresu oznaczającego logiczny, nieprzerwany i konsekwentny wzrost. Ma ona swoje mielizny, miejsca, które łatwiej ominąć, niż w nie zainwestować. Rasowy historyk literatury jednak właśnie tam szuka swojej szansy – w nadziei, że kiedyś indeksy zaczną piąć się w górę. Aleksander Wójtowicz wydobyl prozę Pierwszej Awangardy z takiej właśnie mielizny, w przekonujący i odkrywczy sposób opisał związane z nią idee, ideologie oraz wpływy polityczne, ale także zwrócił uwagę na fascynację twórców awangardowych nową sztuką – filmem (warto odnotować inspirujący ostatni rozdział książki: *Wśród „nowych możliwości”. Powieść awangardowa a film*).

Aleksander Wójtowicz: *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, ss. 237.

REPATRIACJE KANADYJSKICH POETÓW

Wzmoczone zainteresowanie marginalizowanymi dotychczas postaciami polskiej literatury obserwowane obecnie w polskim literaturoznawstwie jest dość osobliwe. „Odkrywane” są bowiem nazwiska znane, ale z jakichś powodów zapoznane, co wynika, jak można w dużym uproszczeniu stwierdzić, z trzech przyczyn: po pierwsze, są to nazwiska obecne w refleksji literaturoznawczej, ale z uwagi na skłonność do zajmowania się „gigantami” usytuowane wcześniej w cieniu; po drugie, świadomym wyborem tych autorów było funkcjonowanie na marginesie, poza głównym nurtem życia literackiego; po trzecie wreszcie, idiomatyczność ich głosu wymagała nowych narzędzi analitycznych, nowego podejścia interpretacyjnego czy po prostu nowego klimatu intelektualno-społecznego. Lista „nowych-starych” autorów przywróconych do historycznoliterackich łask w ostatnich latach jest dosyć pokaźna, wystarczy przypomnieć Leopolda Buczkowskiego, Tymoteusza Karpowicza, Witolda Wirpszę, Zygmunta Haupta, Józefa Czapskiego czy Andrzeja Bobkowskiego. Są to kwestie znane, więc by nie brnąć dalej w oczywistości, należy dodać jeszcze, że twórczość „pomniejszych” pisarzy emigracyjnych, sytuowanych poza kanonem, jest coraz lepiej rozpoznana.

Dorobkiem kanadyjskich poetów emigracyjnych zajął się Janusz Pasterski. Bierze na warsztat autorów uważanych za sztandarowych przedstawicieli londyńskiej grupy poetyckiej Kontynenty, przeto z perspektywy historii literatury zakreślił w określonych formułach pokoleniowych. Bogdan Czaykowski i Andrzej Busza okazują się być twórcami godnymi uwagi – jak przekonuje Janusz Pasterski – postaciami emblematycznymi, a zarazem nieco osobliwymi i niesprowadzalnymi do oczywistych formuł, przy tym wyraźnie różniącymi się od siebie. Autor, szukając adekwatnego opisu interesujących go kwestii, przyjmuje perspektywę nieco odmienną od dotychczasowych ujęć – porzuca istniejące klisze, by spojrzeć na Czaykowskiego i Buszę jako na tych, którzy wybierają inny sposób egzystencji, w konsekwencji poezjowania, niż ich rówieśnicy, a tym bardziej starsza część emigracji. W optyce rzeszowskiego badacza ważnymi czynnikami formacyjnymi i niejako katalizatorami postaw artystycznych są: biografia, język codziennej komunikacji, otoczenie kulturowe – specyficzny splot tych jakości decyduje o wyjątkowości obu poetów.

U podstaw monografii Pasterskiego legło przekonanie, że tożsamość polskiego emigranta nie jest czymś jednolitym, zaś pochodną owego skomplikowania jest literatura, przy czym nie chodzi jedynie o rozmaite warianty, mające źródło we wspólnym lub podobnym doświadczeniu. Autora interesuje poziom głębszy. Problem stanowi różnorodne postrzeganie i konkretyzowanie polskości, polskiej kultury, jej miejsca w dziedzictwie europejskim. Jednakże linia podziału nie przebiega między afirmującymi i krytykującymi przedwojenną Polskę lub między przystającymi na porządek pojałtański i odrzucającymi go; tu stawka rozgrywana jest na polu pamięci i budowania tożsamości w najwcześniejszych latach życia. Problem doświadczeń pokoleniowych sprowadza się w istocie, przekonuje Pasterski, do bardzo konkretnego doświadczenia Polski, fizycznej obecności w kraju, stopnia utrwalenia tegoż doświadczenia.

Metodologicznie autor deklaruje się jako zwolennik antropologii kulturowej w jej literaturoznawczej wersji, co w praktyce oznacza skłonność do posługiwania się narzędziami z rozmaitych dziedzin – otrzymujemy amalgamat analityczno-interpretacyjny przypominający bricolage Levi-Straussa złożony z pojęć psychologicznych, socjologicznych, filozoficznych i literaturoznawczych. Wspólnym elementem wykorzystanych przez autora terminów czy konceptów jest antropologiczne pojęcie dwukulturowości, definiowane jako usytuowanie jednostki

ludzkiej w dwóch środowiskach społecznych, pomiędzy którymi ustala się relacja o nierównoważnej, dynamicznej strukturze, charakteryzujące się stopniowym zmniejszaniem dystansu wobec nowego otoczenia przy równoczesnym osłabianiu – czy też modyfikacji – więzi z kulturą rodzimą (s. 85). Janusz Pasterski odwołuje się do dostrzeżonej niegdyś wspólnoty poetyckich interesów Buszy, Czaykowskiego i innych, polegającej na budowaniu więzi pomiędzy kulturą, literaturą polską i anglosaską (także angloamerykańską)¹. Interesuje go zatem trudno uchwytny styk literatury i biografii (egzystencji), a ściślej rzecz ujmując, ich wzajemne uwarunkowanie, napięcia, relacje.

Rozprawa została podzielona na trzy części: druga i trzecia traktują odpowiednio o dorobku Czaykowskiego i Buszy, pierwsza – *Emigracja a problemy zmiany kulturowej* – jest najbardziej skomplikowana i nieco chaotyczna. Pola problemowe, którymi zajmuje się w tym fragmencie autor, dają się sprowadzić do następujących zagadnień: definiowanie emigracji, sposoby postrzegania własnej sytuacji przez wychodźców, korzyści artystyczne i niebezpieczeństwa bycia emigrantem, charakterystyka pokolenia „londyńskiego”, do którego należeli poeci; zjawisko dwukulturowości i zmiany kulturowej jako charakterystyczne dla doświadczeń omawianych artystów, a zarazem wyjątkowe w kontekście innych pokoleń emigracyjnych.

Autor przywołuje poglądy Miłosza, Gombrowicza i Mrożka, którzy wykorzystali potencjał sytuacji uchodźstwa dla pobudzenia wysiłku twórczego i budowania własnej tożsamości artystycznej, by pokazać doniosłość otoczenia kulturowego pisarza jako czynnika kształtującego czy niemal warunkującego działanie twórcze. Co więcej, status oraz charakter emigracji właściwie od razu stały się obiektem refleksji, bowiem główni teoretycy i organizatorzy życia poza krajem podjęli próby ich „kodyfikacji”. Jak wyjaśnia autor, zadbano o trzy najważniejsze aspekty: ideologiczny – podkreślanie przez Tymona Terleckiego łączności kultury polskiej z dziedzictwem europejskim i zarazem jej swoistości; polityczny – propagowana przez Jerzego Giedroyc’a integralność myśli politycznej (a więc określonego systemu wartości) i działalności literackiej; społeczno-psychologiczny – „trzecia wartość” Danuty Mostwin jako sposób na codzienne funkcjonowanie w niepolskich społeczeństwach². Janusz Pasterski rozmyślnie odwołuje się do tych „teoretyków emigracji”, ponieważ są to rozpoznania bliskie kategoriom, które wprowadza, choć takowa deklaracja niegdzie jawnie nie pada.

Zmiana kulturowa jest istotnym, jeśli nie podstawowym, czynnikiem warunkującym funkcjonowanie pisarzy emigracyjnych w określonych środowiskach społecznych. Jej sednem jest powstawanie *czegoś nowego – wzoru zachowań, zasad czy też nowego typu relacji* (s. 27), w węższym sensie jest jakością pozwalającą emigrantowi na takie kształtowanie własnej egzystencji, które będzie łączyć dawne doświadczenia i aktualne warunki życia, co prowadzi do budowania tożsamości dwukulturowej. Wówczas emigrant artysta świadomie lokuje się na marginesie wspólnot, z którymi się styka, lecz dzięki temu ma szansę *na uzyskanie takiego dystansu (...), który przyniesie korzyści intelektualne, i równocześnie takiej bliskości, która okaże się inspirująca artystycznie*; co więcej, dokuczliwość bycia poza centrum społeczności jest rekompensowana przez dystans, który owocuje *poszerzeniem horyzontów i odsłonięciem rzadkiego źródła inspiracji, z którego czerpać można nowe myśli, wnioski i rozwiązania* (s. 87).

Jak przekonuje autor, świadome pozostawanie w stanie dwukulturowości charakteryzowało przede wszystkim pokolenie niepomijające przedemigracyjnej rzeczywistości, ale także Miłosza, Gombrowicza czy Herlinga. Londyńska grupa Kontynentów musiała zmierzyć się z wyzwaniem obcości i niezakorzenia

¹ A. Niewiadomski: *Wstęp* (w:) *Londyn-Toronto-Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi*. Lublin 1993, s. 11.

² Por. rozdział *Trzecia wartość* w pracy B. Wróblewskiego *Emigranci rocznik 20. w USA. O pisarzach z pokolenia tzw. emigracji żołnierskiej debiutujących na obczyźnie* (w:) *Słowa i metody. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Jerzemu Świąchowi*. Lublin 2009, ss. 124-129.

niejako obligatoryjnie. Pisarze ci borykali się z koniecznością reinterpretacji podstaw własnej egzystencji na wychodźstwie: jako Polacy na mocy pochodzenia, ale Brytyjczycy ze względu na codzienność.

Przypadek Czaykowskiego i Buszy jest, powiada Pasterski, unikalny podwójnie – przyjęli oni świadomie postawę zdystansowaną względem wyborów życiowych i artystycznych pozostałych członków grupy, ale także usytuowali się alternatywnie wobec starszego pokolenia emigrantów.

Z uwagi na własną sytuację, jak też zainteresowania literackie, Czaykowski i Busza znajdują się niemalże w centrum nowoczesności określanym m.in. przez figurę *homo exul*³. Są modelowymi przykładami nowoczesnej kondycji, z konsekwencjami której próbują sobie rozmaicie poradzić. O ile Czaykowski idzie raczej śladem Miłosza, o tyle u Buszy autor rozprawy znajduje odległe echa Eliota oraz Herberta czy Gombrowicza. Jeśli budować opozycyjną typologię, opartą na „biegunach poezji” lub na „wielkich nazwiskach”, to należałoby ją nieco skomplikować. Szczególnie w perspektywie ustępu podsumowującego rozdział o dorobku Buszy dałoby się wskazać kilka postaci czy zjawisk, które również mogłyby kształtować wybory artystyczno-życiowe poety.

Przede wszystkim dosyć wyraźnie zarysowuje się zjawisko rezygnowania z ojczyztego/urzędowego języka na rzecz tworzenia w języku obcym, i tu – rzecz jasna – musi paść nazwisko wielkiego Nowoczesnego: Becketta. Drugim zaś punktem odniesienia może być Conrad, którym Busza literaturoznawca zajmuje się właściwie przez cały czas pracy akademickiej. Nie chodzi tu wszak o bilingwizm, ale o – zgodnie z założeniami Pasterskiego – kwestię napięć kulturowych konstytuujących tożsamość artysty. Podobnym punktem odniesień może być modernistyczna repatriacja (Eliot, Pound, Joyce – jeszcze Beckett), z czego autor zdaje sobie doskonale sprawę, lecz nie czyni tej kwestii istotną częścią stworzonej konstrukcji interpretacyjnej.

Znamienne, iż choć uznani za poetów nowoczesnych, to wydają się nie ulegać pokusie nowoczesnego teoretyzowania o poezji, a przynajmniej pokusie tej oddają się jedynie we wczesnym okresie twórczości (Czaykowski) lub poza poezją – w eseju (Busza). Jest czymś zupełnie fascynującym, że poruszając się w wielokulturowej magmie przez cały okres aktywności artystycznej, nie definiowali „na własny użytek” literatury – należałoby się spodziewać większej liczby wierszy metapoetyckich – a tymczasem istotniejsza jest dla nich poezja jako narzędzie dyskursu tożsamościowego. Jest to jeden z fenomenów otwierających spore interpretacyjne możliwości w odniesieniu do poezji Buszy i Czaykowskiego, zasygnalizowany jedynie przez Janusza Pasterskiego.

Wróćmy jednak do charakterystyki uwarunkowań artystycznych. Kanada – miejsce zamieszkania poetów – okazała się w optyce przyjętej przez autora pracy nader istotna. To kraj „oficjalnie multikulturowy”, gdzie położono nacisk na *równość wszystkich kultur niezależnie od ich pochodzenia terytorialnego, rasowego czy religijnego*. Integracja w społeczeństwie kanadyjskim ma być *alternatywą dla powszechnego wcześniej w państwach imigranckich pojęcia asymilacji i zakłada obustronne oddziaływanie* (s. 93), co w praktyce sprowadzało się do tworzenia „gett” folklorystycznych, gdyż literatury mniejszości nie interesowały głównego obiegu literackiego. Busza i Czaykowski długo pozostawali obojętni na wpływ wielokulturowości kanadyjskiej, ponieważ zajmowało ich *pogodzenie uprawiania poezji w języku polskim z realiami kanadyjskiej rzeczywistości i brytyjskim zapleczem intelektualnym*, nie czuli się zatem adresatami multikulturalizmu. Przełom dokonał się, zdaniem autora, w momencie, kiedy *Bogdan Czaykowski próbował znaleźć sposób na duchowe zakorzenienie w kraju osiedlenia, a Andrzej Busza zaczął posługiwać się w poezji językiem angielskim* (s. 95).

³ Por. J. Święch: *Homo exul, czyli przygody nowoczesności (w:) Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 2006, ss. 92-115.

Kolejne części monografii złożone zostały podług jednego klucza: rys biograficzny, następnie analiza poszczególnych etapów twórczości z zaznaczeniem momentów przemian. Niebagatelny jest, jak można przypuszczać, określony kształt proponowanych rozbiorów – chronologiczny przegląd skorelowany został z ujęciem problemowym. Każdą z części zamyka podsumowanie dorobku poetyckiego uwypuklające swoistość dwukulturowego charakteru poezji Buszy i Czaykowskiego.

Wyjątkowość Bogdana Czaykowskiego polega na ciągłym podejmowaniu kulturotwórczych działań w sytuacji kulturowego „bycia pomiędzy”. Poeta świadomie umieścił siebie w roli „tłumacza kultur”, popularyzatora i komentatora. *Studentom, słuchaczom i czytelnikom kanadyjskim przybliżał literaturę i historię Polski, wyjaśniając mało zrozumiałe z ich perspektywy uwarunkowania, czytelnikom polskim zaś oferował własne postrzeganie wielokulturowej specyfiki Kanady* (s. 124). To rozpoznanie pozwala z kolei dostrzec dwa źródła poetyckich inspiracji: z jednej strony będzie to tradycja polska, z drugiej – literatura anglojęzyczna. Składniki te przepuszczone przez filtr osobistych doświadczeń tworzą unikalny, zdaniem Pasternaka, amalgamat poetycki.

Od debiutu istotną cechą poezjowania Czaykowskiego było wyczulenie na język – *zainteresowanie wszelkimi aspektami mowy i stylu* (s. 132) – oraz *budowanie relacji pomiędzy przeszłością a teraźniejszością* (s. 135), zbliżone do Eliotowskiego pojmowania zadań poetyckich. Taka postawa zabezpieczała przed pułapkami awangardyzmu i epigońskim tradycjonalizmem. Wynikała z przekonania, że w emigracyjnej sytuacji nie można dopuścić do zerwania więzów z polszczyzną, i zarazem była konsekwencją poczucia niewystarczalności obowiązującego (w domyśle skamandryckiego) modelu poezji. Nie może zatem dziwić wzmożone zainteresowanie poety dorobkiem Peipera i Brzękowskiego, śledzenie dyskusji krytycznych dotyczących poezji po 56 roku oraz ambiwalentny stosunek do twórczości romantycznej. Koniec fazy debiutanckiej przypada na moment przyswojenia myśli Norwida i wiąże się z uczynieniem z niej istotnego elementu własnej postawy poetyckiej. Wyjątkowo bliskie okazało się dla Czaykowskiego przeświadczenie *o najwyższej randze sztuki w życiu człowieka, ze szczególnym podkreśleniem udziału jednostki jako dysponenta funkcji kreacyjnych i poznawczych* (s. 142).

Kolejnym katalizatorem poetyckim stało się w czasie przenosin do Kanady oddziaływanie Miłosza. Podobieństwo biografii, poczucie egzystowania w analogicznej sytuacji i bezpośrednie kontakty zadecydowały o „terminowaniu” u autora *Ziemi Ulro*, do którego zbliżało Czaykowskiego: obrazowanie katastroficzne i oniryczne, dyscyplina języka, wyczulenie *na dźwięk mowy i rytm, łączenie intelektualizmu z sensualizmem, stosunek do natury, dyskursywność, epifaniczność, sposób ujmowania problematyki metafizycznej* (s. 148). Lektura Miłoszowych wierszy ujawnia całą gamę problemów, przed którymi staje Czaykowski, i zarazem podsuwa sposoby ich przewycięzania. Znamienne, że „śląd Miłosza” dostrzegalny jest akurat wtedy, gdy poeta *zaczął zmierzać w kierunku osiągnięcia równowagi wewnętrznej, a drogą do tego stała się intelektualizacja wypowiedzi, uaktywnienie pamięci i silniejsze umocowanie w świecie zewnętrznym* (s. 149).

Podatność na wpływy poezji anglojęzycznej wynika z nawiązania głębszego kontaktu z Kanadą (zachwyty wyjątkowym krajobrazem) i konieczności wysłowienia nowej relacji. Jednakże już w pierwszych zbiorach poetyckich pojawia się Dylan Thomas, którego wierszami Czaykowski zdawał się zafascynowany w londyńskim okresie twórczości: *Zmysłowe postrzeganie świata, wielowarstwowość znaczeń, dynamizm obrazowania, skłonność do nowatorstwa językowego, ekspozycja strony brzmieniowej i rytmu, a także inwencja metaforyczna wykazywały zadziwiająco zbieżność z poezją Walijczyka* (s. 168). Kolejnym elementem tworzącym poetyckie instrumentarium Czaykowskiego stał się imagizm, przede wszystkim

z uwagi na *sposób wyrażania treści, związany z bezpośredniością, oszczędnością i uwrażliwieniem na muzyczność frazy poetyckiej* (s. 169). Lekcję angielską kończy Eliot, ale, co ciekawe, nie jako dostarczyciel środków wyrazu, lecz jako diagnosta nowoczesnej cywilizacji i twórca, który *poszerza horyzont poznawczy, porządkuje stosunek do tradycji i utwierdza w pojmowaniu słowa poetyckiego jako artystycznej formuły prowadzenia dyskursu intelektualno-moralnego* (s. 174).

Konstruowanie tożsamości dokonuje się przy pomocy kolejnych narzędzi poetyckich, a zarazem taka stabilizacja jest pochodną kontaktu z kanadyjską zewnętrznnością. Rozległość i ukształtowanie tej przestrzeni oraz jej intrygująca wieloetniczność, szczególnie pierwiastek indiański, zmuszają do wzmózonego wysiłku intelektualnego, pobudzają do refleksji, która owocuje wniknięciem w kanadyjską rzeczywistość – realną i, co ważniejsze, kulturową, czego kulminacją stanowią *Okanagańskie sady* z tomu *Wiatr z innej strony* z 1990 roku. *Dla Czaykowskiego epifaniczność porannej chwili w dolinie Okanagan jest konsekwencją całego życia, jego niestabilności i przypadkowości, dochodzi tu do niezwykłego złożenia obrazów przyrody kanadyjskiej i polskiej, uzupełnionych indiańskimi nazwami i reminiscencjami azjatyckiego dzieciństwa, a także połączenia opisu natury z tradycją kultury i doświadczeniem religijnym* (s. 190). Poeta zrzuca gorset emigranta i sytuje się w pozycji „ziemca” – jednostki, która znajduje więź z ziemią w sensie kulturowym, jest zanurzona w chthonicznym micie jako uniwersalnej kategorii usensowniającej świat.

Drugi z poetów wydaje się postacią równie ciekawą, o ile nie ciekawszą. Andrzej Busza już jako kilkulatki chłopiec doświadcza niestałości – wraz z falą emigrantów zostaje kilkakrotnie zmuszony do zmiany miejsca osiedlenia. W tej sytuacji polszczyzna jest jednym z wielu języków otoczenia i traci uprzywilejowaną rolę podstawowego kodu kulturowego. Dlatego też – i to odróżnia Buszę od Czaykowskiego – emigracyjne poczucie *utrąty stało się dla niego pojęciem w znacznym stopniu abstrakcyjnym, (...) zapośredniczonym, a nie świadomie przeżyтым in statu nascendi* (s. 199).

Busza własną sytuację zdefiniował za pomocą pojęcia „schizofrenii kulturowej”, określającego modus vivendi, a w konsekwencji także charakter twórczości, polegający na rozszczępieniu języka, zachowań, działań w zależności od aktualnej roli i funkcji społecznej. *Definicja samego siebie nigdy nie miała w jego przypadku stałej części, podlegając rozmaitym interakcjom i tendencjom do powolnych, ale stałych zmian* (s. 230) Zamiast poczucia spójności „mamy fragmentaryzację poszczególnych aspektów osobowości” (s. 231). Co ciekawe, tożsamość Buszy wymyka się typologii zaproponowanej przez Danutę Mostwin, ponieważ „trzecia wartość” w jego przypadku nie prowadzi do uzgodnienia porządków, w których autor egzystuje. Janusz Pasterski proponuje postrzegać poetę jako „tożsamość dwukulturową, ale niezintegrowaną”, jako „tożsamość w drodze” (s. 234).

Kluczem do poezji Buszy uczynił Pasterski kategorię podmiotu i manifestujących się rozmaicie podmiotowości: ściślej ujmując, interesują badacza konstrukcje „ja” określającego się względem kultury – wyzwania, z jakimi trzeba się zmierzyć. Z koncepcją podmiotowości powiązana jest melancholia, pojmowana jako jakość integrująca poszczególne etapy twórczości, swoista dominanta, która *kieruje poetę w stronę poszukiwania trwałych wartości, podsuwa uniwersalizm jako remedium na skomplikowanie sytuacji egzystencjalnej i impas tożsamościowy, a także pośredniczy w zapożyczeniu figur wędrowca, tułacza, wygnańca czy flâneura* (s. 240). Autor analizuje formy poetyckiego „ja”, którego kolejne warianty ewoluują w kierunku przewyciężenia melancholijnej skazy. „Ja” niezakorzenie dobrowolnie izoluje się od zewnętrzności, pragnie *przeciwwstawić własną odrębność światu zawłaszczającemu podmiotowość* (s. 242); „ja” egzystencjalnie snuje pesymistyczną wizję egzystencji, w której *wyimaginowaną krainę wiecznego szczęścia zastąpił mroczny świat grozy i samotności* (s. 262). Podmiot wanitatywny,

ujawniający się w poemacie *Kohelet* (krajowy pierwodruk w „Akcencie” 1987 nr 3) postrzega siebie w kontekście przemijającej zewnętrzności, tęskni za poczuciem stałości, lecz zarazem zdiagnozowanie vanitas jako uniwersalnej jakości pozwala okiełznać wrogość świata. W kolejnych tomach dotychczasowe „ja” ulega przemianie, przeistoczywszy się w „ja” oswojone, ukonstytuowane przy użyciu kulturowego rekwizytorium, zdolne budować własną opowieść o świecie, wprowadzając rozmaite toposy, motywy i nawiązania (por. s. 286). Ostatnim ogniwem ewolucji poetycko-tożsamościowej jest podmiot uniwersalny, szukający „zakotwiczenia w przestrzeni wartości”, który *podąża śladem kultury, choć ta objawia mu swą iluzoryczność i kruchość* (s. 293).

Znamienne wydaje się również dostosowywanie i wypracowywanie odpowiednich narzędzi poetyckich służących konstruowaniu owych sensów – wraz ze zmianami lirycznego „ja” transformacje przechodzi język Buszy: od kubistycznego i katastroficznego widzenia świata przez poetykę imagistyczną do nowoczesnego klasycyzmu. Jak przekonuje Pasterski, *podmiotowość w wierszach Andrzeja Buszy konstituuje się wokół budowania odrębnej narracji o świecie. Ta opowieść ma być zarazem sposobem zadomowienia się w nim, wyznaczenia pojemnych ram, w których może funkcjonować intelekt i wyobraźnia poety* (s. 310).

Praca Janusza Pasterskiego wydaje się bardzo tradycyjna, ponieważ autor nie stara się budować narracji „płynnej”, lecz twardo stoi na polu „obiektywnego” dyskursu literaturoznawczego. Stąd wynikają więc pewne „chropowatości” stylistyczne, obfite metateksty wprowadzające (lokalizujące) cytaty z bibliografii przedmiotowej, unikanie metaforycznych konstrukcji i tym podobnych „kwiecistości”. Dzięki temu wywód jest dość precyzyjny, rozprawa zaś klarownie podzielona. Wydaje się, że pogląd o wyczerpaniu dotychczasowych sposobów konstruowania tekstów naukowych (w humanistyce przede wszystkim) jest zupełnie obcy Pasterskiemu, dlatego *Inne tradycje* nie ciąży ku esejowi.

Ten sposób konstruowania wyводу ma jednak także słabą stronę, bowiem autor sztucznie dzieli zagadnienia, niepotrzebnie mnoży kwestie właściwie tożsame i wreszcie – nieco „utrudnia” lekturę. Zwłaszcza fragmenty informacyjno-encyklopedyczne charakteryzują się zbytnim nasyceniem naukową stylistyką i nazbyt bogatym instrumentarium badawczym. Dlatego niektóre kwestie wydają się rozwlekłe, wtórnie pokomplikowane, jak na przykład opisywanie pojęcia wielokulturowości, psychologiczne aspekty tożsamości Andrzeja Buszy i Bogdana Czaykowskiego. W tym kontekście głównym problemem jest pytanie, jak połączyć psychologię (socjologię etc.) i literaturoznawstwo, nie upraszczając interesujących nas zagadnień, tak, aby efekt nie budził wątpliwości co do precyzyjnego użycia pojęć którejs z dziedzin. Dochodzi do sytuacji, gdy autor operuje terminami innymi niż teoretyczno- czy historycznoliterackie. Choć opanował słownictwo antropologiczne, widać, że nie jest specjalistą w tej materii, stąd wątpliwości budzą rozbudowane i żmudne próby definiowania pojęć (wielokulturowość, multikulturowość, transkulturalizm, dwukulturowość) i delimitowania ich zakresu w oparciu o aparaturę antropologii kulturowej.

Najciekawszymi partiami pracy są z pewnością części analityczno-interpretacyjne. Na uwagę zasługuje zwłaszcza rozdział poświęcony nowoczesnej melancholii i sposobowi, w jaki łączy się ona z „kulturową schizofrenią” obu poetów. Notabene, metafora ta wydaje się znakomitym określeniem, czego Pasterski chyba do końca nie wykorzystał. Stanowisko autora można nieco zmodyfikować i uznać Czaykowskiego za melancholika, a Buszę za historyka, skoro obaj są targani tęsknotą za Utraconym, lecz finalnie inaczej sobie z nią radzą⁴. Autor jest zresztą intuicyjnie bliski tej propozycji, kiedy stwierdza, iż dla Buszy literackim wzorem poszukiwania tożsamości jest gombrowiczowska strategia obcości (s. 316), zaś *ciekawsze rezultaty przynoszą te wiersze, w których melancholia staje się formą*

⁴ M. P. Markowski: *Przyjaźń, histeria, melancholia* (w:) tegoż: *Życie na miarę literatury*. Kraków 2009.

krytyki kultury ponowoczesnej, gdy zamiast gestu „opłakiwania” pojawia się wyraz niezgody na powierzchowność i relatywizm (s. 299).

Propozycja opisu literackiego dorobku poprzez pojęcie dwukulturowości okazuje się inspirująca, choć niepozbawiona wad. O jej przydatności świadczy podobieństwo do rozpoznania poczynionych przez samych twórców emigracyjnych, co jednocześnie uprawomocnia ów koncept analityczno-interpretacyjny, lecz zamiar ukazania łączności między biografią a poezją nie wydaje się do końca zrealizowany. Kiedy wiersze tłumaczone są przede wszystkim z wykorzystaniem klucza biograficznego, z pola widzenia znika ich swoistość, „nie-życiowość”. Za najbardziej udane należy uznać fragmenty analiz, w których autor przygląda się, jak doświadczenia osobiste, kulturowe etc. przeistaczają się w jakości poetyckie, gdzie nie można wprost wskazywać tekstowych ekwiwalentów faktów z życia poetów. Jednakże autor skupia się głównie na ukazywaniu metamorfoz samej twórczości Buszy i Czaykowskiego, co czyni wątpliwym budowanie tak bogatego zaplecza badawczego, skoro nie korzysta się z niego zbyt często w trakcie literaturoznawczych analiz. Trudno orzec, czy jest to konsekwencja użytych narzędzi, czy może jedynie efekt specyficznego podejścia do tekstów i biografii autorów w ramach przyjętej metodologii.

Niemniej jednak Bogdan Czaykowski i Andrzej Busza otrzymują pod piórem Janusza Pasternskiego nowe (wypadałoby raczej powiedzieć: wyraźniejsze) oblicza, bowiem w pełni widoczne są meandry ewolucji poetyckiej i znaczenie recepcji ich twórczości. Jest to niewątpliwie cenna lekcja niestandardowego spojrzenia na niesłusznie marginalizowanych emigracyjnych pisarzy.

Janusz Pasternski: *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011, ss. 360.

ANNA MARIA GOŁAWSKA

DOM OPowieści

Właśnie kończę czytać *Marzenie Celta*, najnowszą powieść Maria Vargasa Llosy, gdy trafiam na książkę Małgorzaty Szejnert *Dom żółwia. Zanzibar*. Głównym bohaterem *Marzenia* jest Roger Casement, brytyjski konsul, który przyczynił się do zniesienia niewolnictwa w afrykańskich koloniach. Od razu szukam tej postaci na kartach *Domu żółwia*. Jest. Precyzyjny, treściwy, bogaty w szczegóły, raczej chłodny opis zajmuje nieco ponad dwie strony i wprowadza mnie w atmosferę książki Szejnert, tak różnej od stylizowanej lekko na dziewiętnastowieczną, barwnej i pełnej emocji powieści Llosy. To pierwsze wrażenie utrzyma się już do końca.

Małgorzata Szejnert na ponad trzystu stronach przedstawiła sto siedemdziesiąt lat historii Zanzibaru, ale nie można jej książki nazwać typowo historyczną. Stanowi ona raczej zbiór opowieści o ludziach i miejscach związanych z Zanzibarem; opowieści dokumentalnych, gęstych od faktów i szczegółów, których opracowanie wymagało miesięcy badań i poszukiwań. Sto siedemdziesiąt lat to również wiek, do jakiego może dożyć żółw. Właśnie żółw – jak mówi autorka w wywiadzie opublikowanym w „Dużym Formacie”¹ – stał się bezpośrednią inspiracją do napisania książki, choć fragmenty opowiadające o tym gadzie pozostają na uboczu narracji i nie wiążą się w żaden sposób z losami postaci. Sama Szejnert zaleca traktować je jak „rozluźniający refren”². Żółw – ze względu na swoją budowę oraz sposób życia – staje się pretekstem do podjęcia rozważań o domu, przynależności do miejsca, posiadaniu własnego kawałka świata, jego utracie, o podróżach podejmowanych z wyboru, z konieczności lub pod przymusem.

¹ „Duży Format”, 2011 nr 39 (947).

² Tamże.

Opowieści snute przez autorkę przeplatają się, niekiedy łączą, wynurzają jedna z drugiej. Obejmują zasięgiem nie tylko terytorium Zanzibaru, niewielkiej wyspy na wschodnich krańcach Afryki, ale docierają na kontynent afrykański, do krajów europejskich, Azji i Ameryki. Szejnert podąża śladami swoich bohaterów, nie ograniczając się do prezentacji wydarzeń ściśle związanych z Zanzibarem. Za arabską księżniczką Salme, jedną z czołowych postaci w książce, przenosimy się do dziewiętnastowiecznych Niemiec; wraz z tragarzami niosącymi ciało doktora Livingstone'a przemierzamy Afrykę; podglądamy spotkania Henry'ego Mortona Stanleya z belgijskim władcą Leopoldem II na jego dworze.

Dom złotwia. Zanzibar można potraktować nie tylko jako historię kraju, lecz również jako historię niewolnictwa. W pierwszej dekadzie dziewiętnastego wieku eksport niewolników do Egiptu, Persji i krajów arabskich przynosił jedną czwartą dochodów handlowych Zanzibaru, a później jeszcze wzrósł. Mimo formalnego zniesienia niewolnictwa, do dziś utrzymują się drastyczne różnice pomiędzy sytuacją białych i czarnych, czego przykładem jest scena rozgrywająca się w jednym z hoteli. *Goście stanęli kołem ponad barierką. W dole pracowali barmani. Nalewali trunki, wstrząsali koktajle i podawali do góry. Wszyscy ludzie wyżej byli biali, wszyscy w dole czarni. Beryl nagle odczuła całą okropność tej sytuacji. Dotarł do niej z całą siłą obraz pomnika przedstawiającego grupę niewolników, zbudowanego przed laty koło katedry biskupa Steeręa. Rzeźbiarz ustawił figury w prostokątnej dziurze, poniżej poziomu ulicy, aby unaocznić ich los.* Autorka nie wysuwa jednak łatwych wniosków, nie wskazuje jednoznacznie winnych i ofiar, ale próbuje pokazać złożone stosunki, jakie panują dziś wśród lokalnej ludności, a także między tamtejszymi mieszkańcami a przyjezdnymi.

Szejnert patrzy na Zanzibar i opisuje go, koncentrując się głównie na architekturze. O wiele mniej miejsca poświęca na przykład przyrodzie. Tytuły ponad trzydziestu rozdziałów rozpoczynają się słowem „dom”: *Dom Davida Livingstone'a. Kolobeng, Botswana, Dom Tippu Tipa. Stone Town, Zanzibar. Afryka, Dom Edwarda Tingatingi. Dar es Salaam, Tanzania. Nungwi, Zanzibar, Dom Matyldy Pniewskiej. Nungwi, Zanzibar* itd. Domy, pałace, całe dzielnice, miasta stają się odrębnymi, samodzielными bohaterami opowieści, nawet jeśli wiele z nich już nie istnieje i autorka może je sobie jedynie wyobrażać. Sumiennie odszukuje siedziby bohaterów, co czasem wiąże się z ogromnymi trudnościami, czasem zaś jest zupełnie niemożliwe. Słowami wskrzesza budowle i tchnie w nie ducha. Fragmenty opisujące dawną świetność i dzisiejszy upadek miejscowych rezydencji pozostają w pamięci, ponieważ napisane zostały z prawdziwą pasją. Losy niektórych budynków zdają się bardziej dramatyczne niż zamieszkujących je ludzi. *Dom angielskiego konsula należy do tych wspaniałych omańskich budowli, które wyglądają z oceanu jak wyszczerzone zęby zielonego potwora leżącego płasko na wodzie* – czytamy w rozdziale *Dom Johna Kirka. Stone Town, Zanzibar.*

Zamiłowanie do architektury każe autorce odszukać zrujnowaną zoroastriańską świątynię ognia, w której mogła – tylko mogła – modlić się rodzina pochodzącego z Zanzibaru Freddiego Mercury'ego (domu gwiazdora nie udaje się nawet zlokalizować). Stan upadku budynku tylko rozbudza wyobraźnię autorki: *Od bramy prowadzi ścieżka i nie ma mrówek, a za drzewami widać niewielki biały budynek. Jest opuszczony, otwarty, obdarty, lecz ciągle jeszcze widać jego dawną elegancję, prostotę i piękno i od razu nasuwa się myśl, że Adžit Sing Hugan, chociaż nie był Parsem, musiał przy nim spędzać długie godziny, studiując stosunek arkad do kolumn, posadowienie wnek w elewacji, łuków w prostokątach i analizując profil otworu o kształcie czterolistnej koniczyny, przez który wpada do wnętrza oslepiający snop światła, tak jak tego chciał budowniczy. Ale ten pocisk słońca trzeba już sobie wyobrazić, bo wejście do budynku nie jest możliwe.* Te budynki – zrujnowane, zapomniane – oglądamy też na fotografiach, w które obfituje książka. Szkoda, że wydawca zdecydował się na zdjęcia czarno-białe. Myślę, że dla czytelników,

zwłaszcza europejskich, przeżyciem byłoby zobaczenie Afryki w kolorze. Jeśli jednak można zrozumieć powody ekonomiczne takiego wyboru, to nie wiem, czym wytłumaczyć brak podpisów pod fotografiami. Za każdym razem trzeba zaglądać do spisu na ostatnich stronach książki, co rozprasza i utrudnia lekturę.

Słowo „dom” ma dla Szejnert bardzo szerokie znaczenie. Odnosi się do miejsca pochodzenia, spędzenia dzieciństwa, obszaru, który kształtuje fizycznie i psychicznie. W wielu rozdziałach zatytułowanych *Dom...* nie znajdziemy więc odniesień do architektury, ale szeroko nakreślony pejzaż, z którego wyłania się sylwetka bohatera.

Nie liczyłam, ile postaci Szejnert wprowadza na karty książki, ale jest ich bardzo dużo. Wśród zanzibarskich sułtanów, przywódców politycznych, angielskich podróźników, lokalnych misjonarzy – w imionach i charakterach których czytelnik może się nieco pogubić, z czego autorka zresztą zdaje sobie sprawę – pojawiają się arcyciekawe postaci Polaków. Na oddzielną książkę zasługują z pewnością koleje życia Henryka Jabłońskiego – ten urodzony na Podolu poeta trafił na Zanzibar jako tłumacz, a później został konsulem (francuskim). Autorka odnajduje jego siedzibę, w której mieszczą się dziś mieszkania kwaterunkowe i w której zachowały się przepiękne drzwi. W jednym z rozdziałów pojawia się Henryk Sienkiewicz, a w kilku innych współcześni Polacy, jak na przykład zaprzyjaźniona z autorką Matylda Pniewska, instruktorka nurkowania, bez której zanzibarska przygoda Małgorzaty Szejnert pewnie by się nie wydarzyła.

Wzdragam się przed krytyką jakiegokolwiek elementu książki, ponieważ świadomość ogromu systematycznej pracy poprzedzającej jej napisanie wzbudza szczerzy szacunek. Jednakże muszę wspomnieć o kilku problemach, które wydają się obniżać nieco literacką wartość *Domu żółwia*. Pierwszy to natłok informacji, nagromadzenie detali, często bardziej zaśmiecających tekst niż go wzbogacających. Rzetelność autorki staje się pułapką, uniemożliwiając niezbędną selekcję materiału i rezygnację z niepotrzebnych szczegółów. Wiąże się to też z nadmierną niekiedy dygresyjnością, która rozbija narrację i pozbawia ją spójności. Spójrzmy na fragment mówiący o śmierci księżniczki Salme: *W 1924 roku umarła w Jenie i pochowano ją w Hamburgu. Na płycie grobowca wyryto dwa wersy z ballady pisarza i poety Theodore'a Fontane'a.*

Fontane był starszy od Salme o dwadzieścia pięć lat, ale mogli się znać. Być może czytał jej memuary, które w 1886 roku zostały opublikowane w Berlinie, gdzie umarł dwanaście lat później. Urodził się w Brandenburgii w miejscowości Gut Gnewikow i chodził do szkoły w Świnoujściu. W 2010 roku polskie biura podróży organizowały wycieczki do Gut Gnewikow na szybkie kursy niemieckiego: wyjazd autokarem z Warszawy o ósmej rano, przyjazd na miejsce o siedemnastej trzydzieści, w programie pobytu zwiedzanie muzeum pisarza.

Nie wiemy, kto wybrał cytat na grób Salme, dzieci czy ona, ale możliwe, że ona sama, bo była bardzo przewidująca i sporządziła staranny testament. Dodam, że ani Fontane, ani Gut Gnewikow nie pojawiają się więcej w tekście...

Kolejna słabość to brak zapisu osobistych doświadczeń autorki (choć np. przebywała na Zanzibarze w czasie trwającego aż miesiąc „blackout”, nie wiemy prawie nic o jej ówczesnych przeżyciach!). W przytaczanym już wywiadzie Szejnert twierdzi, że dla czytelników ciekawsza jest wycofana, niedopowiedziana obecność autora, co wydaje mi się mocno dyskusyjne. Zwłaszcza, że nie mamy przecież do czynienia z pracą naukową, ale z opowieścią. Ponadto w bardzo wielu fragmentach opisujących współczesny Zanzibar uczestnictwo autorki zaznacza się wyraźnie i jej roli nie da się zmarginalizować. Optymalnym rozwiązaniem byłoby dołączenie wspomnianego wywiadu do każdego egzemplarza *Domu żółwia*. Spełniłby rolę brakującego rozdziału, który mógłby nosić tytuł *Dom Małgorzaty Szejnert*.

Prozaicy, prozaicy...

MAŁGORZATA SZLACHETKA

KRYMINAŁ BEZ WŁAŚCIWOŚCI

Michał Witkowski jako autor jest marzeniem każdego wydawcy. Nie unika dziennikarzy, a o swoich książkach mówi chętnie. Nie tyle w niszowych magazynach literackich, które poza wąskim gronem akademików czytają nieliczni, ile w wysokonakładowych kolorowych gazetach dla kobiet.

Pisarz sprawia wrażenie, że jest zawsze dostępny on-line – pozostaje w kontakcie z czytelnikami za pomocą swej strony internetowej i konta na Facebooku. Częścią promocji *Drwala*, jego najnowszej publikacji, stały się krótkie filmiki z autorem w roli głównej. W serwisie You Tube można było posłuchać, jak mówi on o fenomenie „luja” albo czyta fragmenty swej książki. Zresztą Witkowski kolejne powieści chętnie wydaje w formie audiobooków. W ten sposób bez problemu wkracza w świat popkultury.

Autor *Drwala* należy jednak do tych pisarzy, o których dużo się mówi, ale których książki niekoniecznie się czyta. Tak było z *Lubiewem* – powieść ta zapewniła Witkowskiemu status gwiazdy i, nie bójmy się tego słowa, celebryty. Za dźwignię promocji posłużyła w tym wypadku lekka aura skandalu. Bo jak można tak otwarcie pisać o gejach, przepraszam – o ciotach? I to jeszcze ciotach starych i zużytych? Niektórych raził język Patrycji i Lukrecji, jak twierdzono – zbyt dosadny i wulgarny (czy nie dało się tego jakoś omówić?). Najwięcej do powiedzenia mieli oczywiście ci, którzy książki nie czytali, co zresztą nie dziwi, bo krytykowanie tego, czego nie znamy, to nasza piękna polska tradycja.

Faktem jest jednak, że w rodzimej literaturze nikt wcześniej tak o homoseksualizmie nie pisał. Był on dotąd tematem tabu, który jeśli się nawet pojawiał, to przeważnie w zawoalowanej formie. U Witkowskiego nie znajdziemy żadnych niedomówień – autor bez ostrzeżenia wrzuca nas w ten świat. Już otwierające powieść zdanie brzmi: *Pierwszy w życiu chuj, jakiego miałam w ustach, to był za dworcem ruski żołnierz*. A przecież to właśnie pierwsze słowa książki mają uwieść czytelnika i przekonać go, że przewracanie kolejnych stron nie okaże się stratą czasu.

Nie koniec na tym. Gdy *Lubiewo* miało być wystawione w teatrze, okazało się, że reżyserowi trudno jest znaleźć odtwórców głównych ról. I znów zapachniało skandalem. *Szukaliśmy aktorów około sześćdziesiątki, bo tacy są bohaterowie „Lubiewa”. W Krakowie nie udało nam się znaleźć ani jednego, choć rozmawiałem z ośmioma! Walnęliśmy głową w mur obyczajowości* – mówił na łamach „Gazety Wyborczej” reżyser Piotr Sieklucki. Ostatecznie spektakl jednak powstał i okazał się sukcesem. Ale to już inna historia.

Skąd tyle kontrowersji? Przecież *Lubiewo* można równie dobrze odbierać jako kolejną opowieść o ludziach wykluczonych, którzy wszystko mają już za sobą. Jedyne, co im pozostało, to wspomnianie przeszłości – zarysowanej przez autora w barwach raczej ciepłych, ale też z dużą dozą ironii, a nawet czarnego humoru.

I może jest w tym nawet pewna mitologizacja tamtych czasów oraz homoseksualnego podziemia okresu PRL, kiedy to męskie prostytutki marzyły jakoby o dziarskich radzieckich żołnierzach.

Lubiewo nie tylko zachwyciło czytelników, ale doczekało się również pozytywnych recenzji. Zwracano uwagę, że książka Witkowskiego tworzy nową jakość. Nie bez znaczenia była też nominacja do najważniejszej polskiej nagrody literackiej – Nike. Atmosferę podsycił sam autor, otwarcie mówiąc o swej orientacji seksualnej, co sprawiało, że niejako automatycznie stawał się częścią tworzonego przez siebie literackiego świata.

Na fali tego zainteresowania ukazała się *Margot*, czyli – jak głosiły słowa wydawcy umieszczone na okładce książki – *nowa, bulwersująca, wulgarna i subtelna powieść o kierowcach tirów, cudach i... gwiazdach naszego show-biznesu!* Jeśli chodzi o wartości literackie i fabułę, *Margot* zdecydowanie przegrywała z *Lubiewem*. Ale po lekturze *Drwala* wydaje się, że wcześniejsze książki są ze sobą w pewien sposób związane – dzieje się tak dlatego, że najnowszą powieść Witkowski stworzył jakby w opozycji do nich. Chętnie mówił o tym m.in. w wywiadzie udzielonym Dorocie Wodeckiej, gdy zwierzał się, że „kryminał chciał napisać od zawsze”. Kryminał ten miał pozwolić mu odciąć się od tego, co stworzył do tej pory. Miał wyrwać go ze świata warszawskiego glamour i świecących cekinów. *Przed wszystkim chciałem odejść od stylu „Barbary” i „Margot”, od kampu, teatrzyku, fajerwerków, kabaretu. Potrzebowałem ponurego realizmu, surowości, czegoś jak rąbanie drewna. Usiłowałem jak najmniej ubarwiać i przesadzać, trzymać się jak najdalej od groteski. Myślę, że następna książka będzie jeszcze bardziej surowa, bo tu wciąż nie do końca to wyszło* – mówił Witkowski na łamach „Gazety Wyborczej”. Już nawet okładka *Drwala* świadczy o owej próbie odcięcia – różu pamiętanego z pierwszego wydania *Margot* na niej nie uświadczymy, odnajdziemy za to subtelną czerń, okraszoną (a jakże!) symboliczną grafiką.

Przekonajmy się, jak te publiczne deklaracje Witkowskiego mają się do jego książki. Została ona napisana w pierwszej osobie – naszym przewodnikiem jest pisarz, który ucieka przed zgiełkiem Warszawy do domku w Międzyzdrojach. Autor porozumiewawczo mruga do czytelników, którzy dokonają zapewne prostego przeniesienia, utożsamiając go z bohaterem. To, co mówi w książce, zostanie wówczas potraktowane jako naturalne uzupełnienie prasowych wywiadów. I nie ma w tym żadnej tajemnicy. Koniec, kropka.

Dla pisarza taka opinia jest oczywiście wygodnym punktem wyjścia – udając brak świadomości, może on bez przeszkód kreować postać swego alter ego. Prowadzić czytelnika na manowce fabularnych zapętleń. Budować piętrowe konstrukcje. Niedościęłym mistrzem jest tu Coetzee w swoim autobiograficznym cyklu. Nie mówiąc już o Gombrowiczu, którego dzienniki stanowią wyraz kreatywnej wirtuozerii na najwyższym poziomie. Jak na tym tle wypada *Drwal*? Czy już sama sytuacja ucieczki na obrzeża, do jakiejś głuszy nieciekawej, nie jest dla literatury typowa?

A główny bohater – Michaśka? Niech nas nie zmyli fakt, że Michał Witkowski podpisuje w ten sposób swoje posty w Internecie. Bo w przypadku powieści mamy jedynie do czynienia z konwencjonalną kreacją upadłego celebryty, który ma dość „kupczenia swoim ciałem na Facebooku”. Postać została zarysowana grubą kreską, z dużą ironią i dystansem – poznajemy ogarniętego fobiami i teoriami spiskowymi kolorowego hipochondryka z licznymi obsesjami. Zbyt to pięknie wypreparowane, żeby mogło się wydarzyć naprawdę. Wcale byśmy się nie zdziwili, gdyby Michaśka jakimś cudem znalazł się na planie jednej z komedii Woody’ego Allena. Pasowałby tam jak ulał. Sam mówi o sobie: *Zaryczany. Zasmarkany. Niby to ciotka elegancka słynna na całą Polskę. Do tego się doprowadziła. Teraz powinni cię zobaczyć, myślałem do siebie. Ci, co cię znają tylko z noskiem upudrowanym w „Vivie”* (s. 207).

A kiedy na naszego bohatera patrzy ktoś inny, jest jeszcze ciekawiej. Wtedy Witkowski w ogóle Michaśki nie oszczędza. Stoi przed nami „gruby pedał”, już z lekkim brzuszkiem, a do tego „czarny jak diabeł”, ale z „kurwikami w oczach czarnych”. Pada nawet podejrzenie, że może być – o zgrozo! – Cyganem lub Żydem. Jeśli komuś jeszcze tego mało, Witkowski na koniec przybija puentę młotkiem, każąc swojemu bohaterowi zaplątać się we własny szalik, aż wyróżnie jak długi na środku sali. Brakuje tylko tego, aby ktoś mu złośliwie podstawił nogę.

Po co to wszystko? Oczywiście jest, że o bohaterach nieco krzywych i pokracznych, z jakimiś brakami na pierwszy rzut oka niewidocznymi, pisze się łatwiej. Jest większe prawdopodobieństwo, że wpadną z jednych problemów w drugie, niż gdyby byli piękni i bez skazy. A czytelnikom łatwiej uwierzyć w ich potknięcia.

W przypadku *Drwala* bohaterowie muszą się bardzo starać, żeby posunąć fabułę do przodu, bo przecież naturalną właściwością pogrążonej w marazmie prowincji jest to, że nic się tam nie dzieje. Co najwyżej na rynek przyjedzie PKS, albo miejscowy „luj” pójdzie pod sklep, żeby naciągnąć kogoś na najtańsze piwo.

Niespieszny puls czuć w *Drwalu* już od pierwszych stron, gdy podczas jazdy pociągiem do miary ważnych wydarzeń urasta kasowanie SMS-ów i czyszczenie paznokci wykałaczką. Potem nie jest lepiej, bo przecież fabułę połowy książki można streścić w jednym zdaniu: „Pisarz przyjeżdża z Warszawy do Międzyzdrojów, żeby zamieszkać w małym domku i skupić się na nicnierobieniu”. Rytm książki dodatkowo spowalniają opisy, których przedmiotem są często obiekty dość banalne. Autor rozsmakowuje się w nich, zatracą. To właśnie te elementy powieści wydają mi się najciekawsze, choć czytelnicy przyzwyczajeni do szybszej akcji mogą je ocenić jako zanadto rozwlekłe. Bo w *Drwalu* ekspozycja rozrasta się do niewyobrażalnych rozmiarów. Obrazy pączkują i tworzą połączone ze sobą sekwencje. Nie ma znaczenia, czy przedmiotem opisu jest wnętrze domku letniskowego z przedwojennymi filizankami z Ćmielowa i szufladami wypchanymi pożółkłyymi nutami, czy nadmorskie miasteczko. Jeśli już coś się dzieje, to wyłącznie w głowie głównego bohatera. Czytelnik jest skazany na wysłuchiwanie jego niekończących się monologów wewnętrznych.

Za klucz do tych rozważań można uznać słowa: „Piękne jest brzydkie”. Przyjmiemy, że przedmiotem afekcji bohatera są powidoki letniska po sezonie. Witkowski opisuje je z czułością, która sprawia, że owe fragmenty brzmią niemal jak poezja. Są klasą samą dla siebie. By poczuć ów klimat, przytoczmy choć jeden przykład: *Wycić! Wszystko, co tak lśniło w lecie, teraz zardzewiało, mokre, ciemne, zimno, ludzie jak z makatki, baby z wycinanki, a w ogóle to pusto, pusto, pies szczeka, na głównej ulicy odgłos rąbania drewna* (s. 90). Dalej pojawia się nagromadzenie czasowników, dzięki czemu opis nabiera dynamizmu. Puchnie w sobie, żeby po chwilowym zrywie znowu się wyciszyć i wrócić do powolnego rytmu: *Pies szczeka, kot przebiega, dziecko z tornistrem wraca ze szkoły, dym z komina, rdza, wilgoć, moherowa baba, przepalona latarnia (...). Szarawo, zimnawo, roztopy, epidemia cholery – ogólnie stan wojenny i afera mięsna* (s. 91).

Witkowski umiejętnie kumuluje te obrazy, tak że sprawiają wrażenie serii błysków czy filmowych zbliżeń. Wykazuje się niemal reporterską umiejętnością obserwacji, a jednocześnie opisywany prowincjonalny bar czy letnią kwaterę „moherowej baby” możemy utożsamić z wszystkimi takimi prowincjonalnymi miejscami. Dzięki temu to, o czym czytamy, wydaje nam się dziwnie znajome.

Należy przy tym zauważyć, że w *Drwalu* nie brak komizmu, a nawet pewnej dozy groteski. Przykładem może być chociażby fenomenalna scena opuszczania promu, który w pewnym momencie zaczyna przypominać współczesną arkę Noego (oczywiście na miarę prowincji). Statek wypływa z siebie: młodych i stylowo ubranych Szwedów, czerstwe Niemki na emeryturze, Polaków wracających z pracy na budowie, a nawet rodzinę Cyganów.

To właśnie opisy stanowią najmocniejszą stronę *Drwala* i wydaje się, że – rozpatrywane w kontekście wcześniejszych książek Witkowskiego – wyznaczają one nową jakość. W swoim zachwycie nad codziennością pisarz jest chwilami bliski Białoszewskiemu. Pojawia się wtedy klimat znany nam z *Chamowa*, dziennika-powieści, który po raz pierwszy został wydany dopiero w 2009 roku. Nazwisko Białoszewskiego pada zresztą w pewnym momencie bezpośrednio w tekście: *Środkiem promenady szła baba w futrzanej czapie i niosła żółtą plastikową miskę. (...) Baba jak z Białoszewskiego* (s. 215). Co prawda pierwsze stwierdzenie – na zasadzie kontrastu – oddzielone jest od końcowej konkluzji przez pół strony niezbyt odkrywczych rozważań o tym, że w sezonie letnim nad morzem niepodzielnie króluje biel, a kobiety spełniają się paradując po zalanej słońcem promenadzie w białych kozaczkach i futerkach, ale dla tego jednego zdania o „babie jak z Białoszewskiego” warto *Drwala* przeczytać.

To jednak nie Białoszewski, ale zupełnie inny autor patronuje książce Witkowskiego. Nie powinno nas zaskakiwać, że chodzi o Witolda Gombrowicza – wszak manierą wielu pisarzy, szczególnie tych najmłodszych, jest zapożyczanie stylu od autora *Trans-Atlantyku*. Stylu tak charakterystycznego, że od razu rozpozna go każdy czytelnik. Tej frazy nie da się pomylić z żadną inną.

Czasami nawiązanie polega tylko na naśladowaniu składni. Najłatwiej jest kończyć zdania orzeczeniem – tak pisze się gładko, jakby od niechcenia. A nuż dzięki temu spłynie na nas nieco blasku tego, który „wielkim pisarzem był”? Oczywiście w tym miejscu nieco ironizuję. Przyznam, że podobne uszczypliwości w przypadku Witkowskiego byłyby trochę niesprawiedliwe. Bo w grze z Gombrowiczem nie brak mu wycucia i pewnej finezji. Większość tropów podsuwa nam w sposób oczywisty, jakby mówił: „bawcie się nimi razem ze mną”.

Wpływ Gombrowicza jest więc widoczny już na poziomie języka i konstrukcji dialogów. Ale to przecież nie wszystko. Najprostsze skojarzenia? Czy „luj” to nie współczesny parobek – uosobienie młodości i niedojrzałości? Forma „luja”, dla którego naturalnym zachowaniem jest picie piwa na przystanku, rozsądza formę inteligenta. Nasz bohater musi się przed tym bronić, a im bardziej się stara, tym jest mniej skuteczny.

W powieści nie brakuje też innych tego rodzaju odniesień. Przede wszystkim gombrowiczowskie z ducha jest wnętrze domku Roberta, w którym zatrzymuje się główny bohater. To przestrzeń wypełniona mniej lub bardziej fascynującymi przedmiotami, a nawet rupieciami. Przetawianie ich, grzebanie w nich ma wprowadzić nieco zamieszania. Wytrącić gospodarza z równowagi. Pamiętamy przecież słynnego „wróbla wiszącego na drucie” z *Kosmosu*. A Witkowski na to: *I kiedy on nareszcie poszedł na górę, zacząłem węszyć szukając chorobliwego ładu, i oto znalazłem: wieszak. Wieszak z jego ubraniem naszykowanym* (s. 53). Zresztą u obu autorów opisów zagraconych wnętrz nie brakuje, ale żaden z przedmiotów nie stanowi rzeczy samej w sobie, lecz coś przez siebie wyraża, coś w tym „ostatecznym dworku” symbolizuje. A spotkanie z Norwegiem „prosto z najmłodniejszego klubu w Oslo”? W tej scenie tylko gwałtu przez uszy brakuje. Bo to im mądrzej, tym głupiej.

Tyle komplementów. Bowiem mniej więcej w połowie książki na plan pierwszy wysuwa się wątek kryminalny, zapowiedziany przez autora we wspomnianym wywiadzie. Na scenę wkraczają nowi bohaterowie – trochę papierowi i niewiele się od siebie różniący. Powstaje wrażenie, że sam autor traci nad nimi kontrolę: snują się bez celu i, zamiast działać, gapią się smętnie na siebie, wysiadując przy stolikach pustego po sezonie hotelu.

A przecież choćby na wszelkiego rodzaju kursach kreatywnego pisarstwa do znużenia powtarza się, że bohater może uratować tylko działanie. Najlepiej, by działał z zaskoczenia i pojawiał się jak najwięcej momentów „aż tu nagle”. Szczególnie jeśli mamy zamiar oddać w ręce czytelników kryminał. Bo prędzej czy później wsiadła na ścianie strzelba musi wypalić.

U Witkowskiego jednak strzelby nie ma, a kryminał wydaje się jakiś bez właściwości. W drugiej połowie książki całość rozłązi się w szwach. Ktoś kogoś szuka, śledzi, ale to wszystko jest blade i nijakie. Bez wewnętrznego nerwu i konsekwencji. Obiecano czytelnikom rozwiązanie wielkiej tajemnicy, a dostali do ręki balonik na sznureczku. Do tego rozdęty do granic możliwości. Brakuje nawet bohatera, z którym mogliby się identyfikować (zabieg prosty, ale sprawdzony – a skoro nie pozostało już nic innego, to i tej brzytwy warto było się chwycić).

A może tak miało być? Może ta niedookreślona intryga quasi-kryminalna uszyta została właśnie na miarę nadmorskiego miasteczka po sezonie? Na miarę niedojrzałości „luja”? Nawet jeśli tak, szkoda, że autor nie pokusił się o krwiste i mocne zakończenie powieści. Żal pozostaje, bo przecież w przypadku mężczyzny nie jest ważne, jak zaczyna, lecz jak kończy. Gdzie jak gdzie, ale w literaturze ta teza sprawdza się zawsze.

Michał Witkowski: *Drwal*. Świat Książki, Warszawa 2011, ss. 443.

JAROSŁAW CYMERMAN

„JA ZE WSI JESTEM..”

Kiedy znany publicysta o bardzo wyrazistych poglądach pisze powieść, trzeba się liczyć z tym, że wielu czytelników (a niestety często i krytyków) nie będzie potrafiło oddzielić twórcy od dzieła. Stąd już pierwsze reakcje są zwykle „za” lub „przeciw”, oscylują między natychmiastowym wpisaniem dzieła do kanonu współczesnej literatury a wyrzuceniem go w ogóle poza granice sztuki jako utworu publicystycznego lub – w najlepszym wypadku – skrajnie zideologizowanego. Podobnie dzieje się ze *Zgredem* Rafała Ziemkiewicza, tym bardziej że autor dodatkowo skomplikował sytuację, nadając powieści formę quasi-dziennika pisanego w ciągu pierwszych miesięcy 2010 roku przez znanego konserwatywnego dziennikarza Rafalskiego, którego obdarzył wieloma własnymi cechami i poglądami.

Recepcja utworów tego typu odbywa się zatem zwykle na zasadzie „bęć wuja w czoło i jest wesoło” (że użyję frazy, którą bohater *Zgreda* komentuje polskie spory polityczne) – wznosi się polemiczny kurz, sprzedaż książki rośnie, a jej publicystyczny rezonans zaczyna dominować nad przemyślanymi próbami interpretacji. Kiedy kurz opada, niewiele pamięta, o czym książka opowiadała, ma za to silne przeświadczenie, że to, co w niej najważniejsze (czyli polityczno-obyczajowa „bieżączka”), zostało już dogłębnie omówione. Dzieje się zatem trochę tak, jakbyśmy twórczość – dajmy na to – Władysława Reymonta zakwalifikowali jako „endecką”, a Stefana Żeromskiego jako „pepeesowską” (zachowując oczywiście wszelkie proporcje i pamiętając o skali zaangażowania w bieżące konflikty polityczne), po czym zadowoleni z tych etykietek zrezygnowali z refleksji nad ich dziełami, czekając na kolejne polityczno-literackie zadymy, by obie strony znów mogły dać wyraz swym najgłębszym fascynacjom i idiosynkrazjom.

Na boku zostawię więc wszystko to, co w *Zgredzie* jest bieżącą publicystyką, gdyż, jak mawia sam autor, publicystykę pisze on wtedy, gdy zna odpowiedzi, a literaturę, gdy chce postawić pytania. O ile odpowiedzi Ziemkiewicza znaleźć można w prasie, to w jego powieściach dużo ważniejsze są te momenty, gdy ich bohaterowie stają wobec dylematów, których nie da się zbyc łatwym gazetowym grepssem lub wtłoczyć w ciasne ramy logiki polityczno-ideologicznego sporu.

Można zatem nieco przewrotnie stwierdzić, że w przypadku *Zgreda* ciekawsze jest to, czego narrator do końca nie wie, i to, co stopniowo przed czytelnikiem odkrywa, niż to, o czym jest głęboko przekonany i co sugestywnie, nie stroniąc

od emocji, opisuje. Dlatego mam wrażenie, że kluczowa dla zrozumienia tej książki jest analiza jej literackiej formy i wynikającej z niej konstrukcji bohatera.

Na pierwszy rzut oka zabieg Ziemiakiewicza wydaje się banalnie prosty: Rafalski to po prostu jego porte-parole – służy autorowi do zaprezentowania własnych poglądów i przeżyć w nieco swobodniejszej, szerszej i wolnej od publicystycznych obowiązków formie. Tyle że właśnie taki specyficzny rodzaj „literackiej prywaty”, wedle której zapisanie wszystkiego, co przychodzi autorowi do głowy, stanowi obowiązek wobec kultury narodowej, wyraźnie bohater Ziemiakiewicza krytykuje: *To, co tu godzinami wstukuję, to i tak drobna część zdań i akapitów, które mi się rodzą w głowie (...); gdybym był bardziej skłonny do zachwytu nad swą twórczością, kupiłbym sobie dyktafon i bez przerwy do niego gadał. Byłoby tam, co Rafalski sądzi o wszystkim, o czym tylko może cokolwiek sądzić (...).* W innym zaś miejscu bezceremonialnie tłumaczy: *Jakiej tam znowu duszy, ja ze wsi jestem, odpowiadam, mnie interesuje naprawianie świata, a nie nurzanie się w głębiach własnego jestestwa; zwłaszcza że tam nie ma żadnych głębi, prosty organizm z Sulęcyna i tyle.*

Trudno podejrzewać autora, aby sam się do tych uwag swojego bohatera nie stosował i korzystał z powieściowej formy głównie po to, by móc się wygadać (bez żadnego skrępowania, tudzież groźby procesu). Tym bardziej że pomimo wielu podobieństw do samego Ziemiakiewicza narrator *Zgreda* to przede wszystkim literacki konstrukt – zbudowany został oczywiście z konkretnego materiału zaczerpniętego z rzeczywistości, ale jego zręby wyznaczone są nie tyle przez elementy biografii autora, co przez zabiegi mające uczynić Rafalskiego modelem pewnej charakterystycznej postawy wobec świata.

O ile w dwu swoich wcześniejszych powieściach (*Ciele obcym* i *Żywinie*, tworzącymi razem ze *Zgredem*, wedle słów autora, „luźno powiązany ze sobą cykl”) głównymi bohaterami Ziemiakiewicz uczynił postaci, z którymi trudno się utożsamić, to w najnowszym dziele jest już inaczej. Czytelnik może oczywiście nie zgadzać się z poglądami Rafalskiego publicysty, ale Rafalski syn, mąż, ojciec ma prawo budzić sympatię. Postać tę zdecydowanie ocieplają liczne opisy szczęśliwego życia rodzinnego (temat tak niemodny, że może wśród niektórych uchodzić wręcz za pisarską prowokację), stanowiące istotny punkt odniesienia dla „publicznych obowiązków” bohatera.

Tym samym ta powieść-dziennik wyraźnie nawiązuje do literatury parenetycznej, co zresztą przyznał sam autor, nazywając *Zgreda* w wywiadzie-rzecz udzielonym Rafałowi Geremkowi „żywotem człowieka poczciwego”. Ów „poczciwy człowiek” nie jest oczywiście postacią bez skazy – zanim został przykładnym mężem i ojcem, zaliczył nieudane kilkunastoletnie małżeństwo zakończone burzliwym romanssem, poza tym bywa momentami irytująco prostacki, nie bawi się w ceregiele, brutalnie i dosadnie potrafi potraktować swoich ideowych przeciwników, co jest nie tyle świadectwem braku obycia, ile niezwykle silnych emocji (momentami sprzecznych) wynikających z jego specyficznego oglądu rzeczywistości. Ten „fundamentalista katolicki po rozwodzie” staje wobec przełomowego momentu w swoim życiu, gdy zaczyna czuć, że „szczyt już za mną, teraz tylko w dół”. To poczucie przychodzi do niego razem z cukrzycą – chorobą mało „romantyczną”, uciążliwą, ale nie budzącą takich emocji jak chociażby nowotwór. Mam wrażenie, że Ziemiakiewicz, idąc za swoim własnym doświadczeniem, celowo nie podmienił dolegliwości swojego bohatera na bardziej (melo) dramatyczne schorzenie, z którym walka mogłaby uatrakcyjnić akcję utworu. Ta całkiem zwyczajna, odziedziczona po ojcu choroba staje się katalizatorem nie tyle diametralnej zmiany w jego życiu, co raczej dość istotnego przemeblowania.

Przemeblowanie to Rafalski pisarz zaczyna od specyficznego gestu – sięgając po formę diariusza, ma świadomość pewnej kapitulacji. Zaczyna rozumieć, że jego wielkie, wymarzone od czasów młodości dzieło może już nie powstać, że w pew-

nym sensie rozmienia na drobne swój talent, tocząc publicystyczne boje, wreszcie wie, że w tym, o czym pisze, sam wydaje się sobie bardzo przyziemny. Jednocześnie jednak razem z rozczarowaniem wolno kielkuje w nim akceptacja takiego stanu rzeczy. „Pamiętam, skąd mi nogi wyrastają” – mówi o sobie nie bez dumy, podkreślając swój chłopski rodowód, natomiast przeprowadzając „remanent”, często wraca myślą do pochodzącego gdzieś z fikcyjnego powiatu w Lubelskiem ojca, który podczas wojny zdążył zaliczyć „niewłaściwą” partyzantkę, a później ledwie uszedł z życiem, forsując Wisłę z armią Berlinga. W PRL-u jako „inteligent pracujący” zapisał się do partii, ale przed ześwinieniem ocaliła go prosta wiara, dzięki której był odporny na wszelkie „heglowskie ukąszenia”.

Ta biografia ojca, w pewnym sensie mało „legendowa” – ot, zwykły uczciwy człowiek w trybach historii XX wieku, który jakoś godził legitymację PZPR i pomoc w budowaniu po Polsce kościołów – stanowi element szerszej strategii Ziemkiewicza. Przeciwwstawił on sobie dwie polskie tradycje: kresową i tę charakterystyczną dla centrum kraju. Ta druga, znacznie słabiej obecna jest w naszej zbiorowej pamięci, a często wręcz nią pogardzamy, ponieważ – jak czytamy w *Zgredzie – Rzeczpospolitą i odrodzili, i wydali na mękę ci, dla których Polska była jak obwarzanek, co w niej wartościowego – to z tej stepowej fantazji ludzi, którzy nigdy nie musieli orać ani siał, bo od mozołu mieli chłopstwo, którzy przywykli robić wszystko dla efektu, a nie dla konkretnego skutku, pięknie, zamiast mądrze... Pamięć polonisty usłudze podsuwa, jak Bartek zwany „Prusakiem” nijak się nie może przebić przez bezmyślny entuzjazm dobrzyńskiego zaścianka. „Siądę na konika, podkręcę wąsika” i „jakoś to będzie”.*

Tę „stepową fantazję” autor konfrontuje z wizją pojawiającą się we śnie Rafalskiego, który widzi w niej swojego ojca śpiewającego znaną pieśń *Zachodź, słońce zachodź, skoro masz zachodzić*. Komentuje ją w następujący sposób: *Pieśń zmęczenia. Pieśń ludzi grzebiących się w ziemi, deptających błoto i gnój, ludzi o rękach czarnych od pracy, o grzbietach obolałych od zginania. Pieśń pełnego godności pogodzenia, że tak trzeba, że trzeba orać, choć nie na swoim, orać nie dla zapłaty, nie dla pana, ale dla ziemi samej – trzeba, bo po prostu trzeba, póki słońce nie zajdzie. I tęsknoty za tą chwilą odpoczynku i ukojenia, i pewności, że ona w końcu przyjdzie, bo wszystko inne może zawieść, ale żeby słońce nie zaszło, jak ma zajść, o swoim czasie, to się jeszcze nie zdarzyło. Najprawdziwszy biały blues z samych bebeczów Polski, gdzieś spomiędzy Łomży a Białegostoku.*

Podobne przeciwstawienie pojawia się w zakończeniu powieści – w kilka dni po katastrofie smoleńskiej poruszony wydarzeniami narrator idzie pod Pałac Prezydencki i spotyka tam współczesnych romantyków – „nabuzowanych energią”, którzy wierzą, że „teraz się zacznie”, „naród się obudzi”. Pozostaje on jednak wobec tego sceptyczny, wybiera trudniejszą i mniej spektakularną drogę naprawy świata. „Trzeba orać” – mówi i kończy swoje zapiski, bo szkoda czasu na „grzebanie się w powszednim dniu i w sobie”.

Pomimo wielu publicystycznych komentarzy, przytaczania anegdot, *Zgred* zostaje w gruncie rzeczy przede wszystkim zapisem właśnie takiego „grzebania w sobie”. Zastosowanie do książki biograficznego klucza czy szukanie ech autentycznych wydarzeń może, co prawda, uzmysłowić przywiązanie Ziemkiewicza do podejmowania prób opisywania konkretnej rzeczywistości współczesnej Polski. Jeśli jednak chodzi o wymowę utworu, to wiedza ta wzbogaca ją o tyle, o ile np. interpretację *Lalki* poszerza informacja, że sklep Mincla mieścił się w Lublinie przy ulicy Królewskiej, a nie w Warszawie przy Krakowskim Przedmieściu. Dobrą tego ilustracją może być postać Irka – dawnego kolegi, posła rządzącej partii, kuszącego Rafalskiego posadą w rządzie, który swoją konformistyczną postawę uzasadnia realizmem, propaństwowym działaniem bez względu na okoliczności. Ginie on w katastrofie smoleńskiej i zamiast szukać wśród jej ofiar ewentualnego pierwowzoru tej postaci, wolę ją interpretować jako symbol

wewnętrznych rozterek Rafalskiego, które po 10 kwietnia 2010 roku przestają się dla niego liczyć.

Trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jeden element literackiej kreacji. Bohater Ziemkiewicza jest bowiem krewnym Conradowskiego kapitana MacWhirra z *Tajfunu* (cytat charakteryzujący tę postać pojawia się jako jedno z mott powieści) czy narratora *Smugi cienia*. Tyle że zamiast okrętowego steru w jego rękach autor umieszcza metaforyczny płóg, w czym trudno nie dostrzec gestu odzierającego kilka prostych powinności z taniego romantyzmu. Bo zgred-Rafalski, jako potomek chłopstwa (tych *brzydkich, dziczących, po chłopsku pazernych i amoralnych, po reymontowsku bezwzględnych w walce o przetrwanie, piękniejących tylko do kościoła*), z całą siermiężną prostotą bierze się za naprawianie świata zupełnie jak błędny rycerz Lancelot z dramatycznej baśni *Smok* Eugeniusza Szwarca, którą przygotowuje w szkolnym teatrze jego żona i córka. Bo przecież, zdaje się przypominać Ziemkiewicz, nasze polskie smoki giną nie tyle z rąk wielkich wojowników, co raczej za sprawą sprytnych szewczyków czy elektryków.

Rafał Ziemkiewicz: *Zgred*. Zysk i S-ka, Poznań 2011, ss. 272.

MAGDALENA GÓRECKA

MAGIA KINA, KOSZMAR HISTORII

Miraż Zbigniewa Wojnarowskiego to najnowsza publikacja z serii „Zwrotnice czasu. Historie alternatywne”, wydawanej pod patronatem Narodowego Centrum Kultury. U podstaw tego projektu leży zamiar nowego spojrzenia na historię, ujęcia dziejów w sposób niekonwencjonalny, intrygujący i pobudzający do refleksji historiozoficznej. Kluczowe dla tej konwencji pytanie: „Co by było, gdyby?”, pozwala na myślenie o procesie dziejowym w kategoriach „ogrodu o rozwidlających się ścieżkach”, wyobrażenie sobie różnych możliwości rozwoju wydarzeń oraz wydobyć na światło dzienne postaci lub faktów dotąd uznawanych za nieistotne. Dzięki eksperymentom formalnym i wykorzystaniu potencjału fantastyki powieści Marcina Wolskiego, Szczepana Twardocha, Macieja Parowskiego, Jacka Inglota, a teraz także Zbigniewa Wojnarowskiego prowokują do zmiany perspektywy i przewartościowania uznanych, obiegowych sądów o historii. Podważanie oficjalnej wersji dziejów, podejrzliwość wobec historiograficznych dyskursów i traktowanie narracji historycznej na równi z fikcjonalną nasuwa skojarzenie z zachodnimi tendencjami postmodernistycznymi. Z kolei sam impuls do tworzenia alternatywnych scenariuszy historii wydaje się charakterystyczny dla mentalności społeczeństwa postzależnościowego i spełnia rolę kompensacyjną lub rozliczeniową. Wypadkową tych dwóch, pozornie odległych od siebie motywacji i uwarunkowań odnajdujemy w niektórych najnowszych polskich powieściach, czego najlepszym dowodem są utwory z serii „Zwrotnice czasu”.

Książka Zbigniewa Wojnarowskiego właściwie wyłamuje się z konwencji historii alternatywnej sensu stricto, ale to czyni ją jeszcze ciekawszą i oryginalną na tle poprzednich tomów. Podczas gdy wcześniejsze powieści ukazywały alternatywne scenariusze dziejów, *Miraż* łączy dyskurs historyczny ze scenariuszem... filmowym. Fabułę konstituuje konfrontacja dwóch światów – historycznego, rzeczywistego, i tego z ekranu. Traumatyczne wydarzenia ostatniego stulecia zostają zespolone z koszmarem, który staje się udziałem bohaterów – bywalców tytułowego kina. Połączenie dwóch porządków znajduje uzasadnienie w fakcie, iż wiek XX to jednocześnie sto lat istnienia kinematografu – historia przegląda się w swym filmowym odbiciu, a dzieje filmu na trwałe zapisują się w historii. Metaforycznie ujęta zależność zyskuje w powieści znaczenie literalne – jedna

rzeczywistość dosłownie wdzierą się w drugą, ontologiczne granice zostają przekroczone, a jakiegokolwiek zasady i normy fizykalne przestają obowiązywać. Nie mamy jednak do czynienia z banalną powieścią science fiction czy horrorem – na pierwszy plan wysuwają się treści historyczne, dla których autor znajduje bardzo oryginalny wyraz.

Narratorem utworu jest młody dziennikarz, który na prośbę koleżanki podejmuje temat rzekomo nawiedzonego, starego kina „Miraż”, dziś zatopionego przez sztuczne jezioro. Robert dociera do dawnego biletera słynnego kinoteatru, który na kilka dni przed śmiercią opowiada mu dzieje tego niezwykłego miejsca. Relacja starego Gaibla to sześć historii ujętych jako „seanse”, repertuar kinowy (podobnie jak w *Wieczorze w kinie* Roberta Coovera), co dodatkowo potęguje wrażenie stapiania się dwóch dyskursów – historycznego i filmowego. Fabuła każdej opowieści łączy się z tytułowym kinem, które skupia w sobie niczym w soczewce najważniejsze problemy stu lat polskiej historii – zarówno wydarzenia w planie realnym, jak też ich filmowe, niepełne odbicie: zdeterminowane ideologicznie, okaleczone przez cenzurę, czy też popkulturowe. „Miraż” jako miejsce jest też czymś w rodzaju węzła ontologicznego – to tam spotykają się rzeczywistości o różnym statusie, postacie realne i filmowe.

Kolejni widzowie, którzy odwiedzają kino na przestrzeni lat, w sposób dotkliwy doświadczają historii: bezrobocia w międzywojniu, okupacji hitlerowskiej, opresji stalinowskiego terroru, absurdów PRL. Realia, w jakich przyszło im żyć, zostają zestawione z fikcją z ekranu: czy to hitlerowskiej lub komunistycznej propagandy, czy to hollywoodzkich produkcji. Tragedia jednostkowego i zbiorowego losu doprowadzona do ekstremum budzi i prowokuje do działania groźne siły drzemące w kinie – „wynalazku szatana”. Za ich sprawą koszmar bohaterów jeszcze się potęguje i przenosi na inną płaszczyznę – życie stopniowo przejmując właściwości narracji filmowej, która niestety nie zmierza do happy endu.

Gdy księgowy Laudyn, w dwa lata po Czarnym Czwartku, traci pracę i popada w depresję, zaczyna widzieć świat jedynie w różnych odcieniach szarości, jakby był bohaterem czarno-białego filmu. Dodatkowo, za pomocą intensywności odcienia bieli lub czerni, odróżnia, jak mu się wydaje, ludzi dobrych od złych. Nabyta „umiejętność” prowokuje go do zabójstw – pozbywania się zła ze świata. Jednak czarno-biały schemat z czasem okazuje się iluzją. Przeświadczenie, że da się jednoznacznie oceniać ludzi, jest przecież złudzeniem, które wynosimy z kina. Przemiana bohatera dokonuje się w momencie, gdy przegląda się w ciemnej szybie kinoteatru. Jak wyjaśnia później Gaibel, Laudyn przeszedł na drugą stronę, w bliźniaczą rzeczywistość, która okazała się światem na opak, z powykrzywianymi regułami. Szyba odgraniczająca przestrzeń kina od zewnętrznego świata staje się tu symboliczną granicą filmowej fikcji i prawdy życia.

Kolejna opowieść przenosi nas w czasy hitlerowskiej okupacji. W kinie „Miraż” dochodzi do sabotażu. W myśl słynnego hasła: „Tylko świnie siedzą w kinie”, jeden z działaczy podziemia doprowadza do przerwania seansu, ale sam ponosi najcięższą ofiarę. Zanim zostanie zakatowany przez gestapo, prosi swego znajomego o wzięcie na siebie winy. Mundek oburzony tą prośbą odpowiada, iż *życie to nie film z dublerami do niebezpiecznych scen* (s. 131). Nie wie, że to zdanie, wypowiedziane w szczególnym miejscu, sprowokuje wejście w życie nowej zasady. Odtąd jego losy wypełnią się niezwykłymi zdarzeniami, a on sam weźmie na siebie dokończenie dzieła przyjaciela, tj. zamachu na Leni Riefenstahl. Na drodze do celu wielokrotnie czyha na niego śmierć, jednak za każdym razem ginie za niego ktoś inny, tajemniczy mężczyzna, dubler. To, co go spotyka, jest wyzwaniem rzuconym przez historię. Mundek, dotąd cynicznie nastawiony do idei bohaterskiego podziemia, reprezentuje postawę częściowego konformizmu, jak większość – chce jedynie przetrwać: *Jak masz łeb do interesu – wojna niestraszna. Byle bez dzygitowania. Z jednej strony nie dać się ześwinić, z drugiej nie wdawać*

się w patriotyczne cyrki z visem za pazuchą. Środkiem droga najszersza (s. 126). W obliczu osaczających go niezrozumiałych zjawisk postanawia wziąć na siebie ciężar sprawy. Paradoxem historii staje się moment, w którym nieudana akcja i śmierć Mundka zostaje uwieczniona na taśmie filmowej przez samą Riefenstahl. Przy czym „uwiecznienie” owo ma znów charakter dosłowny – bohater przeniesiony na ekran „przeżywa do ostatniego widza”.

Pozostałe cztery „seanse” traktują już o czasach PRL. Jak podkreśla Maciej Parowski, cytując w posłowie książki wypowiedź samego Wojnarowskiego, zamiarem autora było: *oddać zmieniającą się atmosferę dekad, odmienną od siebie, składającą się na magmę zwaną dziś epoką komunizmu – przez ten ogólny ogląd ujednoczoną, a więc spłaszczoną. (...) w planie fabularnym zakłócić młodym błogą jednoznaczność, de facto obowiązującą dziś mimo wyklinanego relatywizmu moralnego, a nieprawdziwą* (M. Parowski: *Utonąć w kinie „Miraż”*, s. 529). Diagnoza jest słuszna, w świadomości młodszego pokolenia czasu PRL funkcjonują trochę na zasadzie rzeczywistości mitycznej czy legendarnej: odległej, nieprzekładalnej na dzisiejsze doświadczenia, trudnej do wyobrażenia ze względu na jej absurdy i – co najważniejsze – kształtowanej przez opowieści (w konwencji anegdotycznej lub martyrologicznej). Wiedza młodego odbiorcy na temat tego okresu sprowadza się przeważnie do zestawu obiegowych stereotypów (takie oskarżenie pada nawet pod adresem narratora z ust starego biletera, który określa ograniczoność Roberta jako „syndrom postpeerelowskiego dzieciucha”). Autor *Mirażu*, wychodząc naprzeciw temu problemowi, stara się pokazać realia komunistyczne z różnych perspektyw i przez pryzmat różnych zjawisk.

W trzecim „seansie” poznajemy sierżanta Dulębę, milicjanta wiernego systemowi, pokładającego zaufanie w reżimie stalinowskim. Przypadkiem uwikłany w morderstwo księdza, staje się ofiarą opresji ze strony przełożonych, ale też ze strony sił nadprzyrodzonych. Pewnego dnia w jego mieszkaniu na ścianie pojawia się cudowny obraz, który początkowo bierze za wizerunek Matki Boskiej. Jakże zdziwiony jest bohater, gdy stopniowo wyłaniająca się postać przybiera oblicze Józefa Stalina. Ów osobliwy „cud” jest wyrazem ośmieszenia „wiary” w zbrodniczą ideologię, religię odbitą w krzywym zwierciadle (w dodatku obraz „marnieje” z dnia na dzień niczym portret Doriana Graya). Jednocześnie postać Dulęby wydaje się potraktowana z pewną dozą wyrozumiałości, nie jest on tu bohaterem negatywnym. To człowiek, który na skutek traumatycznych przeżyć w hitlerowskim obozie koncentracyjnym utracił wiarę w Boga i szukał sensu gdzie indziej. W swej naiwności i z powodu braku zdolności przewidywania nie mógł wiedzieć, czym jest w istocie komunistyczny raj. Jak wielu innych, zagubił się w meandrach trudnej, nieprzewidywalnej historii tego okresu.

Po fałszywym cudzie Wojnarowski funduje nam seans opowiadający o opresjach ze strony Służby Bezpieczeństwa, która doprowadziła do perfekcji grę na uczuciach i lękach swoich ofiar. Ludka, nieśmiała bibliotekarka, zdradzona przez narzeczonego, staje się łatwym celem demonicznego agenta. Odmowa współpracy skutkuje postępującym obłędem i dziwnymi zmianami w fizjonomii bohaterki. Ludka z czasem staje się szmacianą lalką i dołącza do grupy „infamisów” – postaci rodem z komiksów, wyklętych ze społeczeństwa za akt sprzeciwu wobec systemu.

Seans piąty, w moim przekonaniu najbardziej sugestywny, przedstawia sytuację polskiej kinematografii lat siedemdziesiątych. W opowiadaniu tym dwa dyskursy powieści splatają się najsilniej. Potencjalne możliwości filmowców, którzy upominają się o kino pełniejsze, autentyczne, dające świadectwo życiowego doświadczenia, zostają zniweczone przez aparat cenzury. Trudne kompromisy twórców z władzą doprowadzają do degradacji ich dorobku. W prywatnych magazynach reżyserów piętrzą się zbiory wyciętych fragmentów taśm, czekających na lepsze czasy. Autor pokazuje nam ten problem na przykładzie młodego aktora, którego epizodyczna, aczkolwiek znacząca dla wymowy filmu rola zostaje usunięta przez

cenzurę. Od tej pory w życiu bohatera zachodzą niepokojące i niewytłumaczalne wypadki, a on sam orientuje się, że został „wycięty” ze swojego życiorysu. Jak pisze w posłowie Maciej Parowski, to *pierwszy tak doskonale opisany i zmitologizowany obraz funkcjonowania cenzury – jako niemającego końca procesu pozbawiania sensu* (M. Parowski: *Utonąć w kinie „Miraż”*, s. 533). Kino kaleczone, ostrugane z prawdy i znaczeń, jest analogiczne do ludzkiego losu – bohaterowie Wojnarowskiego są wygnańcami z historii, wycięci ze swych biografii, wtłoczeni w rzeczywistość alternatywną.

Akcja ostatniej opowieści rozpoczyna się współcześnie i dotyczy problemu rozliczeń z przeszłością. Marek udaje się do swojej dawnej nauczycielki, która – szantażowana – w czasie stanu wojennego wydała go SB. W istocie oboje są ofiarami tej sytuacji, jednak głęboki żal i bezsilna złość bohatera sprawia, że przenosi się on w czasie do lat 80., aby móc dokonać prawdziwego rozliczenia i zmienić historię. Rzeczywistość stanu wojennego okazuje się jednak trwać w nieskończoność, a każda ingerencja Marka powoduje jeszcze gorszy obrót spraw. Co więcej, jest to świat, w którym historia miesza się z narodowymi mitami i baśniową cudownością (husarze i magiczne jednorożce walczą na ulicach z czołgami). Znow historia zostaje skonfrontowana ze swą reprezentacją, tym razem zniekształconą przez sublimacje narodowych pragnień.

Wojnarowski kształtuje swoją wizję historii opierając się na niezwykle ciekawym pomysłe. Na dzieje ostatniego stulecia nakłada filtr kinowej metaforyki, ukazuje konceptualizację rzeczywistości na sposób „filmowy”. Bohaterowie blakający się po dziwnym, quasi-filmowym świecie szukają w nim znaków i zasad porządkujących, próbują przyjąć filmową narrację. Rzeczywistość przejmuje właściwości przynależne ekranowej fikcji: czarno-biały schemat (Laudyn), dublerzy (Mundek), ideologia (Duleba), postać drugoplanowa (Ludka), ocenizowanie (Paweł), mit (Marek). Dla każdego problemu autor znajduje najtrafniejszą metaforę zaczerpniętą z innego porządku, ze sfery kinematografii. Przeżywanie historii za każdym razem zamienia się w horror. We wszystkich opowiadaniach mamy do czynienia z podobnym schematem fabularnym: eskalacja nieprawdopodobnych wydarzeń i narastanie atmosfery grozy zmierza ku stopniowej dezintegracji tożsamości postaci (a nawet dosłownego rozczłonkowania) – do dematerializacji, zmiany statusu, przeniesienia w inny wymiar.

I choć niewątpliwie jednym z zamiarów autora było podważenie „bezpiecznej” wizji kina, ukazanie wpływu filmu na naszą psychikę i postrzeganie rzeczywistości, to jednak zabieg zastosowany w powieści ma jeszcze inne, głębsze znaczenie. Dotyczy bowiem problematyki związanej z pamięcią i wiedzą o przeszłości. Ważnym punktem odniesienia jest tu spór pokoleniowy Gaibla z narratorem. Stary bileter mówi pewnego razu: *Ty już jesteś z innego świata niż ja, młody człowieku. Z drugiej strony czasu. Zza ekranu* (s. 23). Ta bariera wydaje się nie do przekroczenia. Przemyślana konstrukcja utworu i koncept wprowadzający kinową metaforykę mówią nam jedno: chcemy dziś postrzegać historię jako uproszczoną fabułę, „oglądamy” ją jak film. Jeden z bohaterów opowieści Gaibla zadaje sobie pytanie: (...) *po co niby ludzie chodzą do kina? I odpowiedział sam sobie, że zobaczyć, jak się skończy. Tak jest! Zobaczyć jak się skończy!* (s. 141). Potrzebujemy całości, zamknięcia, narracji z ustalonym sensem, jednoznacznych ocen wydarzeń i ludzi. Tymczasem rzeczywistości historycznej daleko do filmowej fikcji: żywioł zdarzeń nie podlega prawom logiki i kompozycji, a wszelkie schematy okazują się złudne (dezintegracja postaci i świata przedstawionego są równoczesne ze stopniowym rozpadem fabuły i znaczenia). Nieprzypadkowo tytułowe kino nosi nazwę „Miraż”.

Zbigniewowi Wojnarowskiemu udało się stworzyć powieść, która w intrygujący sposób łączy w sobie refleksję historyczną, kulturową i psychologiczną. Projekcja historii w zaskakujących i oryginalnych odsłonach uświadamia nam, w którym

miejscu znajdujemy się jako spadkobiercy tego dziedzictwa, jako odbiorcy kultury. Niezapomniane seansy.

Zbigniew Wojnarowski: *Miraż*. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, ss. 536.

EMILIA RYCKOWSKA

ODYSEJA WYGNAŃCA

Mr. Pebble i Gruda Mariusza Ziomeckiego to powieść o wygnaniu. Poeta Jan Kamyk vel John Pebble – bohater i narrator – jest emigrantem z wyboru, który w 1984 roku opuścił Polskę, wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie razem z synem Antonim osiedlił się na stałe w miasteczku Dearborn. Jego wyjazd był – jak sam określa – ucieczką: nie poinformował nikogo ze znajomych, z rodziny wiedziała o nim tylko młodsza siostra. Po samobójczej śmierci żony Jan chciał całkowicie odciąć się od przeszłości, zatrzeć za sobą wszelkie ślady, zacząć nowe życie za oceanem. Wtopił się w otoczenie: przyjął amerykańskie nazwisko, perfekcyjnie opanował język angielski, pozbył się słowiańskiego akcentu, zerwał całkowicie kontakty z Polską. Nawet wiersze zaczął pisać po angielsku.

Bohater, gdy go poznajemy, to mocno stąpający po ziemi pragmatyk, daleki od stereotypu poety oderwanego od rzeczywistości. Żyje bardzo przeciętnie, wszystko ma zaplanowane, uporządkowane – zabezpieczył się przed wszelkiego rodzaju niespodziewanymi wydarzeniami, które mogłyby wzbudzać silniejsze emocje. Świadomie odciął się od przeszłości, bardzo pilnuje, by nie miała ona żadnego wpływu na niego i syna. Nie utrzymuje więzi z nikim w ojczyźnie, nawet z własną rodziną. Chciał stworzyć Antoniemu nowe i bezpieczne miejsce na świecie. Bał się, że fatum, które według niego ciąży nad nimi, dosięgnie ukochane dziecko, tak jak doprowadziło do tragicznego kroku jego żonę. Uważa, że za nikim i niczym nie tęskni, ponieważ potrafił zapomnieć o swoich korzeniach, a poczucie alienacji właściwe życiu na emigracji jest mu całkowicie obce. Zaaklimatyzował się w nowym miejscu, cieszy go poczucie stagnacji, bezpiecznej anonimowości. Daleki jest od przyjęcia postawy typowej dla uchodźców: *Emigranci są nielogiczni. Opuszczają rodzinny kraj, bo nie potrafią w nim dalej żyć, ale w nowym miejscu irytuje ich wszystko, co jest inne. Bo amerykańskie koty i mewy są wielkie jak prosiaki, a wiewiórki jakieś takie szare. Bo jedzenie z supermarketu ma smak waty, a domy ci idioci budują ze sklejki*. Jan nie mityzuje Polski, nie jest ona dlań utraconym rajem, ponieważ ma poczucie krzywdy, jakiej doznał, gdy umarła mu żona. Kraj rodzinny kojarzy mu się ze stosem ofiarnym, na którym zginęła Marietta – zdradzona i opuszczona przez wszystkich.

Jan ma jednak świadomość, że nie może całkowicie odebrać synowi przeszłości i musi zapewnić mu chociaż namiastkę wspomnień związanych ze starym krajem. Dlatego wymyślił wieczorne bajki, których bohaterami są *Ciastek, Chłopczyk Ulepiony z Chlebowej Masy, oraz cała galeria kłótliwych ekscentrycznych postaci, które Ciastek ratuje z tarapatów. Postaciami tymi są członkowie naszej rodziny oraz przyjaciele, a miejscem akcji – Polska*. Opowieści te wypełniają pustkę w świadomości pozbawionej matki i rodziny chłopca. Antoniemu, dziecku opóźnionemu w rozwoju, bajki dają poczucie przynależności do jakiegoś miejsca w świecie, są nicią łączącą go z domem wczesnego dzieciństwa, budując jego tożsamość. Co ważne, bohater opowiada je w języku polskim, ucząc tym samym syna ojczystej mowy, kształtując z jej pomocą jego wyobraźnię.

Poeta, choć od czasu wyjazdu zerwał we własnej twórczości z rodzimym językiem, nie porzucił go w sferze pamięci, gdzie zachował intymny związek z Polską. Sytuacja ta przywodzi na myśl wzorec biografii wygnańca przedsta-

wiony w książce Jerzego Świącha, według którego w życiorysie emigranta można dostrzec uniwersalny porządek narracyjny złożony z trzech etapów. Pierwsze stadium to opuszczenie rodzinnego kraju i związane z tym poczucie osamotnienia, zagubienia oraz bólu, spowodowane porzuceniem wszystkiego, co było dotąd bliskie i znane. Druga faza *to obudzenie się do nowego, prawdziwego życia, często występujące w otoczce cudu, zdarzenia irracjonalnego, które spłynęło na wygnańca jak promień łaski (...). To moment, w którym budzi się artysta*¹. Jan doświadcza przemiany, gdy uczestniczy w wypadku lotniczym – jest przekonany, że uratował go duch zmarłej żony. Dzięki jej słowom otuchy i zachęty nie tylko ocalił życie, ale znalazł też w sobie siłę, by zdefiniować na nowo własne „ja”, zapanować nad otaczającą go obcą rzeczywistością. Tym samym w jego biografii rozpoczął się nowy etap: *Wygnaniec – i jest to trzecie stadium – żyje odtąd w świecie odnowionym. (...) Cieszy się teraz pełnią władzy nad światem, którą z takim trudem zdobył, dopiero teraz czuje się naprawdę sobą*².

Jan, a raczej John, odczuwa zadowolenie, że odzyskał kontrolę nad życiem, które jest dokładnie takie, jak zaplanował. Definiując na nowo własną tożsamość, odzyskał moc tworzenia. Jednak, w przeciwieństwie do wielu poetów-emigrantów, nie dochował wierności polszczyźnie – wybrał rolę tłumacza, który obraz świata narzucony przez rodzimy język przekłada na mowę wyuczoną, obcą. Fakt ten pozwala mu odnaleźć się w nowej rzeczywistości, dostosować do otoczenia: *Zupełnie inne są dla wygnańca konsekwencje faktu, gdy zrywa z ojczystą mową, wybiera język drugi, język swego osiedlenia i wtedy metaforą wygnania staje się dobrze znane ze świata przyrody zjawisko mimikry: upodobnienia się do otoczenia*³. Jan nie chce, by to, co tworzy, kojarzono z jego pochodzeniem – nie chce, by zaszufladkowano go jako „polskiego poetę”, ponieważ określenie to łączy się z całym bagażem stereotypów i uprzedzeń. Uważa, że w swych wierszach porusza problemy dotyczące każdego człowieka bez względu na narodowość. Jednak, według jego przyjaciela, profesora sławistyki na uniwersytecie w Ann Arbor, nawet pisząc po angielsku, bohater prezentuje inną, niemieszczącą się w języku Szekspira wizję świata: *Bo jeszcze mogę pojąć, że ta magia wychodzi z ciebie w twoim słowiańskim, emocjonalnym języku. Ale żeby tak pisać po angielsku? To język cywilizowanych ludzi. Trzeźwy, precyzyjny i racjonalny. Tymczasem i nasze słówka, zdradzieckie małe kurewki, tańczą dla ciebie...*

Jan daleki jest od przypisywania sobie daru poruszania innych; w myślach określa siebie jako mało znaczący przekaźnik tajemniczego, kapryśnego Głosu. Stawia się w pozycji tłumacza balansującego na granicy dwóch kodów, odmiennych wizji świata zapisanych w języku. Bohater nie jest w stanie całkowicie oderwać się od wpływu ojczystej mowy i zawartego w niej universe of discourse. Pomimo odizolowania, odcięcia się od kraju, pielęgnuje w wyobraźni mityczne miejsce, które stanowi dla niego jedyną, idealną przestrzeń do życia. Podstawą tego wyobrażenia jest rodzinny dom dziadków położony w dolinie Drwęcy, w którym bohater przeżył najszcześniejsze chwile dzieciństwa. To jego mała ojczyzna, gdzie czuł się szczęśliwy i bezpieczny. Wspomnienia dni tam spędzonych wracają nieustannie w jego pamięci, co ma swe odzwierciedlenie w narracji powieści, przerywanej często dygresjami opisującymi wydarzenia, które rozegrały się w dolinie. Miłość do tego miejsca to element łączący postać z powieści z jej autorem. Mariusz Ziomecki, który wiele lat spędził na emigracji, w jednym z esejów poświęconych podróżowaniu wyraził przekonanie, że *człowiek nie dokonuje wyboru swojego TU; ono jest nam dane, czy nam się to podoba, czy nie. Kiedy dziś staję na łące mojego dziadka przy dawnym brodzie (...), po prostu jestem TU. W osobistym mateczniku, moim pierwszym i najważniejszym miejscu na ziemi. Bliżej źródła już nie dotrę*⁴.

¹ J. Świąch: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 124.

² Tamże, s. 124.

³ Tamże, s. 133.

⁴ Zob. M. Ziomecki: *Specjalnie dla podróży*. Strona internetowa <http://www.podroze.pl/dzial/specjalnie-dla-podrozy/tam-i-tu-czyli-droga-do-domu/1107/> (dostęp 12 II 2012).

Mityczna, utopijna wizja małej, osobistej ojczyzny wpisana jest w życie wygnańca. Nie da się bezboleśnie odciąć od korzeni: *Nieuchronna zależność „ja” od miejsca to prawda, jaką wynosi się z wygnania. Wygnanie jest oczekiwaniem na cud, który może się zdarzyć jedynie pod warunkiem pokonania w sobie nawyków i emocji nabytych w trakcie przywiązania do jednego miejsca. Dlatego wygnaniec zajęty jest tak bardzo pracą nad sobą, nad stworzeniem nowej osobowości, która nie byłaby przywiązana do żadnego fizycznego miejsca na ziemi, tylko do takiego wyobrażenia miejsca: mitycznego, nierealnego, jakie (gdy tylko obudzi się w nim pisarz...) nosi w głowie, w pamięci*⁵. Z tego powodu, choć bohater zasymilował się z nowym otoczeniem, przejął obce obyczaje, podejście do rzeczywistości, język, nadal pielęgnuje w wyobraźni obraz rodzinnej wsi, który oderwał się od jej geograficznego położenia i trwa w jego wspomnieniach niczym samotna, bajkowa wyspa.

Dolina Drwęcy jest dla Jana tym, czym była Itaka dla mitycznego Odyseusza. I podobnie jak grecki bohater, który pomimo wielu trudności powraca po dziesięciu latach do swej ojczyzny, bohater powieści po upływie dekady odwiedza rodzinną wieś, by skonfrontować wytwór wyobraźni z faktycznym stanem. Obawia się nie tylko własnego rozczarowania, ale także reakcji syna – lęk budzi w nim myśl, że rzeczywistość, którą zobaczy chłopiec, zrujnuje wyidealizowany obraz tej krainy przekazywany w opowiadanych wieczorami bajkach. *Historia jest nieprzekazywalna. Każde pokolenie ma własną. Magiczna świeżość doliny Drwęcy, która uwodziła pokolenia członków naszej rodziny, dla Antka będzie obojętna albo śmieszna jak cudzy list miłosny*. Magia miejsca zadziała jednak po raz kolejny: Jan na nowo odkrywa urok owego odległego od reszty świata zakątka, gdzie nic, mimo upływu lat, nie uległo zmianie. Obserwując syna poznającego jego rodzinne gniazdo, przypomina sobie własne dzieciństwo.

Współczesny Odyseusz nie jest typem heroicznego bohatera mężnie walczącego z przeciwnościami losu. Wyjazd z kraju oznaczał dla niego ucieczkę przed zadaniem, które go przerosło. Nie znalazł w sobie wystarczających pokładów siły, by stawić czoła tragicznym wydarzeniom i dotrzeć do prawdy, co zmyłoby piętno hańby z honoru zmarłej żony. Po wielu latach, które upłynęły od jej samobójczej śmierci, ma świadomość, że sam także nie pozostaje bez winy – nie potrafił dać Marietce dostatecznie pewnego oparcia, zawiódł ją, bagatelizując i ignorując jej kłopoty. Dobrowolne wygnanie, na jakie skazał siebie i syna, miało pomóc mu zagłuszyć wyrzuty sumienia. I prawie się udało – niczym po zjedzeniu kwiatu lotosu, wymazał ze swego życia wydarzenia z przeszłości, pamiętki z dawnych lat zamknął w tajnej, nigdy nieotwieranej skrytce. Stan amnezji został jednak brutalnie przerwany przez wizytę niespodziewanego gościa – dziennikarza z polskiej bulwarówki, który na zlecenie swego szefa wytrpił go w Stanach, by zachęcić do odwiedzenia starego kraju. Ów właściciel gazety to dawny kolega Jana i Marietty, jej przełożony z czasów opozycji. Zarówno on, jak i pozostali członkowie podziemnej organizacji sądzili, że Marietta zdradziła ich w trakcie przesłuchań SB. Nie mogąc poradzić sobie z oskarżeniami, kobieta skoczyła z gmachu PAST-y, osierocając siedmiomiesięczne dziecko. Pojawienie się intruza z Polski na nowo budzi w bohaterze poczucie krzywdy i żal do ludzi, którzy, według niego, przyczynili się do podjęcia przez Mariettę decyzji o samobójstwie. Nie potrafi im wybaczyć ówczesnej postawy, ponieważ jest świadom, że on także zawinił – nie próbował jej pomóc, nie dostrzegł w porę zagrożenia. Jan wzbrania się przed powrotem do kraju, choć pojawiła się szansa na odkrycie, kto naprawdę zdradził ich grupę, a więc kto ponosi bezpośrednią winę za śmierć Marietty. W przeciwieństwie do opozycjonistów, dla których poznanie prawdy sprzed lat stało się życiową obsesją, najważniejszym zadaniem do wykonania, wolałby nie rozgrzebywać starych ran – nie ma w nim pragnienia zemsty. Jego dawni przyjaciele wierzą, że prawda wyzwoli ich od demonów przeszłości i pozwoli

⁵ J. Święch: *Nowoczesność...*, dz. cyt., s. 97.

zamknąć tamten rozdział życia. Dlatego zaciekle tropią ślady minionych zdarzeń – narażając nowo zdobyte stanowiska, starają się dowiedzieć, kto naprawdę sprzedał ich ówczesnej władzy. Nietykalność, bezkarność i anonimowość byłych oprawców budzą ich gorący sprzeciw. Ponieważ czują się skrzywdzeni i przegrani, pragną wymierzyć sprawiedliwość na własną rękę – chcą pokazać sobie i innym, że walczyli i ponieśli wiele bolesnych strat w imię słusznej sprawy.

Tym, co różniło bohatera od żony i jej znajomych z konspiracji, było jego podejście do patriotyzmu, do polskości. Jan nie potrafił zrozumieć pragnienia poświęcenia się dla dobra kraju, nie czuł obowiązku walki w imię wolności narodu. Jego postawa wobec politycznych wydarzeń sprzed dekady stanowiła główną przyczynę małżeńskich kłótni i nieporozumień. Marietta – do czasu wydarzeń radomskich socjalistka zaangażowana w budowę kraju i wierząca w sprawiedliwość komunistycznego systemu, a później równie energicznie działająca opozycjonistka – miała mu za złe, że nie chce razem z nią brać udziału w walce. Bohater buntował się przeciw pisaniu patriotycznych, pełnych sztucznego patosu wierszy. Pod presją otoczenia ugiał się tylko raz, gdy w czasie wydarzeń w stoczni gdańskiej w 1980 roku napisał utwór *Brama*, który stał się pieśnią strajkujących.

Ziomecki dużo miejsca poświęcił problemowi polskości. Bohater mimowolnie, niejako wbrew samemu sobie, poznaje jej różne oblicza – choć wykreślił z osobistego słownika wyraz „naród”, powrót do rodzimego kraju zmusza go do poszukiwania właściwej definicji tego pojęcia. Jan, potomek rodziny repatriantów francuskich (jego dziadek służył w niemieckim wojsku w czasie drugiej wojny światowej, babka zaś pochodziła z Francji), nie był wychowywany w duchu polskiego patriotyzmu. *W tych pomorsko-przygranicznych okolicach, gdzie znajomość niemieckiej komendy wojskowej ujawnia się po wódce, a brzmienie nazwiska stanowi marną wskazówkę w kwestii tego, w jakim języku ktoś śni, polska koncepcja heroicznego patriotyzmu rozłazi się jakoś, rozwiewa jak mgła, rozplywa na pokrętnie rzeczułki ludzkich losów, niepostrzeżenie traci realny byt.* Z kolei rodzina Marietty ze strony matki miała szlacheckie korzenie i była silnie związana z krajem: dziadek walczył z bolszewikami, zaś matka brała czynny udział w powstaniu warszawskim. Rodowy skarb Sokalów, przekazywany z pokolenia na pokolenie, stanowił tomik *Poezji* Norwida – wydany we Lwowie w roku 1891 kieszonkowy reprint miał ocalić od śmierci z rąk wroga najpierw dziadka, a później matkę Marietty.

Jan nie potrafił zrozumieć, jak matka mogła opuścić ukochane dziecko z powodu plamy na honorze. Wydarzenia 1983 roku traktował jako osobistą tragedię rodzinną – nie rozpatrywał śmierci żony w kontekście walki o niepodległość kraju. Dlatego też nie odczuwał potrzeby, by zemścić się na dawnym pracowniku tajnych służb, który odpowiadał za samobójstwo Marietty. Do uczestnictwa w prywatnym sądzie nad emerytowanym funkcjonariuszem został zmuszony podstępem. Sytuacja, w której się znalazł, wydaje mu się absurdalna i nieistotna: *Czuję się dziwnie: jak świadek, a nie uczestnik tej awantury. Na dodatek obojętny świadek. Stary dramat, który nas tu sprowadził, nagle wydaje mi się wyschnięty jak mumia sprzed wieków.* Sąd, jaki odbywa się nad byłym esbekiem, jest dla dawnych przyjaciół Jana próbą przywrócenia ładu w świecie wartości. Bohater, którego ominęła epoka transformacji, nie potrafi tego zrozumieć. Ponieważ nigdy nie angażował się zbyt mocno w opozycyjną walkę, obce jest mu pragnienie sprawiedliwego ukarania byłych komunistów.

Mariusz Ziomecki serwuje czytelnikom wybuchowe połączenie wątku kryminalnego, miłosnego, historycznego, politycznego, przygodowego i wielu innych. Autor, bawiąc się różnymi konwencjami powieściowymi, stworzył przyprawiający czasem o zawrót głowy kalejdoskop zdarzeń. Czerpał zarówno z wzorów powieściowych, jak i tych typowych dla szeroko pojętej popkultury. Powieść zaczyna się jak kryminał (samobójstwo żony popełnione w niejasnych okolicznościach, ucieczka bohatera do USA, ukrywanie się, szpiegowanie), a scena odnalezienia

byłego esbeka przypomina fragmenty filmu sensacyjnego (domek położony na odludziu, brutalne metody skłaniania do zeznań itd.). Pojawia się także temat tajnej służby, którą ojciec bohatera odbywał dla wojska polskiego. Ważną rolę odgrywa wątek związany z historią rodziny Jana – czytelnicy poznają zabawne wydarzenia z życia jej członków: ojca, oskarżonego o wysadzenie tamy na rzece Drwęca w celu uratowaniu zasobów ryb; matki, którą próbował uwieść podstarzały Picasso.

Szczególne miejsce w rozważaniach bohatera zajmują wspomnienia dotyczące żony, które towarzyszą mu po jej śmierci. *Również po śmierci nie ma prawdziwych konkurentek; pozostaje moim numerem jeden, w snach i na jawie. Wciąż szukam drobnych oznak jej czułości i, najlepiej jak umiem, realizuję misję, którą mi powierzyła w swoim pożegnalnym liście.* Uczucie Jana do zmarłej małżonki zostanie poddane próbie. Mimo wielkiej miłości, jaką bohater żywi do Marietty, historia jego nowego romansu skończy się szczęśliwie – Jan wybiera uczucie do Izy i pozostaje w kraju, zamiast wracać do Stanów. Jak w klasycznej komedii romantycznej finałowa scena rozgrywa się na lotnisku, tuż przed planowanym odlotem bohatera za ocean. Happy end jest możliwy dzięki wyjaśnieniu przyczyn śmierci Marietty. Wyznanie, jakie bohater uzyskał od esbeka przesłuchującego jego żonę, rzuciło światło na tragiczne wydarzenia mające miejsce na dachu PAST-y dekadę wcześniej. Tajniak rozpracowujący grupę, której członkiem była Marietta, zakochał się w niej, a gdy kobieta odrzuciła jego zaloty, z zemsty uknuł wymierzoną w nią intrygę. Tak pokierował śledztwem, by opozycyjni koledzy zyskali pewność, że to właśnie ona ich zdradziła. Mężczyzna przyznał, iż znajdował się z żoną Jana na dachu wieżowca, a tragiczny w konsekwencjach krok nad przepaścią stanowił element gry, jaką podjęła Marietta, starając się odzyskać swój honor – chciała go jedynie przestraszyć, by publicznie przyznał, że nigdy nikogo nie zdradziła. Przez nieuwagę stanęła za blisko krawędzi, a ptak, który nagle zerwał się do lotu, spowodował, iż straciła równowagę.

Sprawy osobiste Jana splatają się z wydarzeniami historycznymi. Czytelnik może poczuć atmosferę minionych lat, poznać sytuację pokolenia, które dojrzało w ponurym okresie komunizmu. Dla bohatera był to czas, kiedy rozpoczął karierę literacką – dzięki protekcji Iwaszkiewicza twórczość młodego poety stała się popularna i znana w całym kraju: *I tak właśnie ekspresowym skrótem, oszłomiony, zakłopotany i niepotrafiący wprost uwierzyć w swą szczęśliwą gwiazdę, wjechałem na szczyt literackiego Olimpu. Wyżej w kraju nie było już nic.*

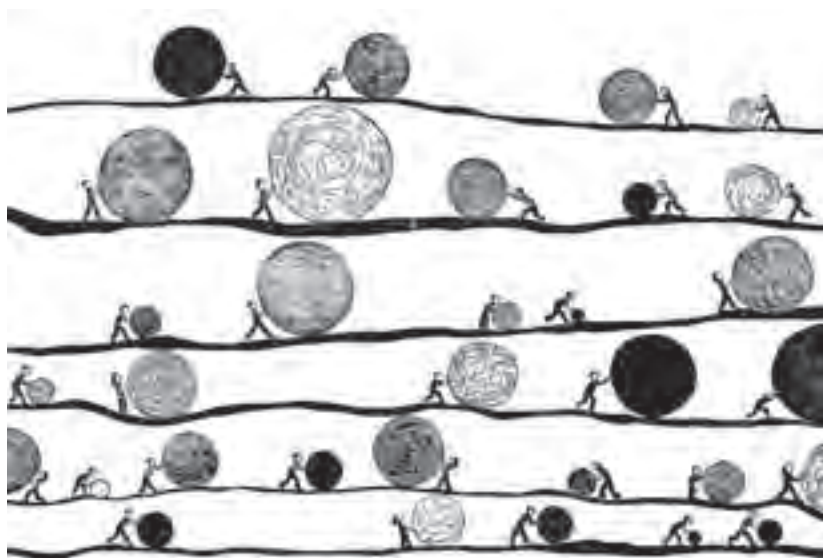
Oczami reemigranta oglądamy raczkujący w Polsce kapitalizm, bohater bezustannie porównuje amerykańskie standardy z krajowymi, obserwuje jak działa machina nowego ustroju. Przygląda się życiu dawnych kolegów i koleżanek, którzy w większości zrobili zawrotne kariery w nowych strukturach państwa. Dostrzega w Polsce wiele pozytywnych zmian, ale i starych grzechów. Dystans, jaki bohater zyskał dzięki emigracji, pozwala mu bacznie obserwować wady polskiego społeczeństwa. Ziomecki dużo miejsca poświęca problemowi antysemityzmu i sytuacji Żydów w Polsce. Jan wspomina wydarzenia z 1968 roku, wysłuchuje też historii z czasów wojny i pierwszych lat powojennych, opowiadanych mu choćby przez teścia, którego biografia może służyć jako przykład tragicznego losu polskich Żydów. W latach przedwojennych na Kresach byli oni dyskryminowani, traktowani jak gorsza rasa – Polacy *tak się zapatrzili w swój patriotyzm, w swój romantyczny mit niepokalanej Polski, że nie dostrzegali świata dookoła siebie. Nie widzieli własnych win, nawet krwi na swoich rękach. Nie rozumieli, co robili innym. Nie mieściło im się w głowach, że ci poniżani, tłamszeni, pozbawieni perspektyw ludzie, szczególnie młodzi, przy sprzyjającej okazji im odpłacą.* Teść Jana cudem przeżył czasy wojennej zawieruchy, choć musiał ukrywać się nie tylko przed hitlerowcami, ale i Polakami, gotowymi za nagrodę oddać go w ręce Niemców. Nic dziwnego, że po wojnie, przygarnięty przez żołnierzy Armii Czerwonej,

wstąpił do partii i stał się jej gorliwym wyznawcą, jak wielu innych jego pobratymców. Wymazał z pamięci koszmar wojny, nigdy nie opowiedział córce o swych traumatycznych przeżyciach, by nie zatruć jej nimi życia. Jednak okazało się, że zadry z minionych lat tkwią zbyt głęboko. *Ja bardzo długo nie chciałem myśleć o wojnie. Uważałem: było, minęło. Otorbiłem przeszłość w sobie, jak odłamek, który chirurg boi się ruszyć. Nie wspominałem. Żyłem swoim życiem, rodziną, pracą. Jak wszyscy. Nawet nie znałem słów Shoah czy Holocaust. Dopiero na starość odłamek poruszył się, zaczął mnie uwierać. Chce się wydostać. Przed przeszłością, o której bezskutecznie próbował zapomnieć, nie można uciec.*

Tytuł powieści nawiązuje do wiersza *Grudka i kamyk* Wiliama Blake'a poświęconego dwoistej naturze miłości. To dialog racjonalnego, upartego, egoistycznego kamyka z broniącą koncepcji miłości romantycznej, altruistycznej grudką. Nieprzypadkowo główny bohater książki Ziomeckiego nazywa się Jan Kamyk, zaś jako poeta anglojęzyczny używa pseudonimu John Pebble. Wraz z rozwojem akcji jego postawa ulega transformacji. Na początku bohater przypomina swym podejściem do życia kamyk ze strumienia – to obsesyjnie zakochany w zmarłej żonie samotnik, dobrowolnie odcinający się od reszty świata, broniący się przed nawiązaniem jakichkolwiek kontaktów z innymi ludźmi, z wyjątkiem chorego syna. Powrót do kraju i ponowne spotkanie z rodziną oraz przyjaciółmi rozbija mur, którym odgradził siebie i syna od wszystkich bliskich osób. Rozrachunek z przeszłością pozwala mu na nowo zakochać się i stworzyć prawdziwy, pełen ludzi dom. Współczesny Odyseusz powrócił do swej Itaki. *W mit wiecznego wygnania wpisana jest niejako idea wiecznego powrotu ku temu, co zostało porzucone, odzyskania tego, co zabrane...⁶.*

Mariusz Ziomecki: *Mr. Pebble i Gruda*. Czarna Owca, Warszawa 2011, ss. 904.

⁶ Tamże, s. 119.



Anita Graboś: *Żuki*, linoryt, 100 x 70 cm, 2011 r.

dwugłosy

URSZULA M. BENKA

Męska otchłanna potworność

W najnowszej książce Jacek Dehnel niczego bardziej nie pragnie, niż odmawiać to coś, co w męskiej psychice pozostaje potworne i rozrasta się w swojej ohydzie zgoła niezależnie od tego, czy mężczyzna walczy ze swoimi wadami, szczerze ich niecierpiąc, czy też jest wobec siebie wyrozumiały. Archetyp Saturna. Saturn zielej ku nam już z okładki.

W wizji Francisca Goi to zwyrodniały, makabryczny wręcz staruch pożerający syna. Kurczowo ściska w pasie to drobne, blade, bezgłowe już ciało, obgryza jego lewą rękę. Ma wybaluszone ślepia, rozwartą, bezzębną gębę. Jest nienasycony, wyprany ze współczucia, gwałtowny. Tryska krew, a my widzimy uświechtane posoką siwe, długie włosy. Opisują obraz Goi ze szczegółami, albowiem stanowi on integralną część kreacji Dehnela. *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* jest powieścią o hiszpańskim geniuszu i jego rodzinnej tragedii. Historia rozpisana została na dwa głosy: ten sam fakt poznajemy naprzemiennie w wersji syna i z punktu widzenia ojca. Syn, Javier, ma na punkcie ojca obsesję. Bo to rypała, bo jest głuchy. Gwałtowność i głuchota okazują się signum duchowego kalectwa ich obu. Syn wyczuwalnie brzydzi się tego, kto drga w spoconej pościeli, śmierdzi uryną, dotyka uwalanymi farbą paluchami jego schludnych rysunków ze szkicownika oprawionego w skórę z pozłożonym szlaczkiem. Dehnel mistrzowsko wręcz wydobywa podobne szczegóły, dzięki czemu *Saturn* ożywa, narkotycznie wciąga. Bo brudny, niechlujny, malujący miazmaty stary geniusz posługuje się szkicownikiem wytartym, naddartym, a w jego pracowni jest jak w mateczniku. Zewnętrzny – by się tak wyrazić – normom stary Goya zdaje się czynić ustępstwo tylko wtedy, kiedy, zamykając się sam na sam z modelką, zasłania specjalnie do tego służącą kotarką święty obraz na ścianie. Po jakimś czasie zasłaniany będzie też portret księżnej Alby, znanej na ogół jako Maja.

Struktura powieści jest więc prosta. Mamy klasyczny duet: tenor i bas, żadnych kobiecych solo. Kobiety potrafią zaiskrzyć (co w życiu starego rypały oczywiste i nieuniknione), ale tylko z drugiego planu. Matkę Javiera dzisiejszy czytelnik potraktuje jako ofiarę męskiej, triumfującej mizoginii (w wydaniu hispanojezycznego macho), która po dwudziestu (choć sama już nie pamięta dokładnie ilu) poronieniach i po przedwczesnej śmierci pięciorga żywo urodzonych synków i córeczek potulnie w dalszym ciągu daje się mężowi przewracać na skrzynię z ledwo zsuniętymi farbami. Modelek, a w gruncie rzeczy nadrobaczywiałych zdzir, nie dostrzega. To milcząca kobieta (właściwie trudno określić – smutna czy ponura, sprytna czy tępa), dokładnie taka jak te pojawiające się w relacjach bitych, zdradzanych żon w gabinetach psychoterapeutycznych. Przyrodnia siostra Javiera, Rosario-Biedroneczka, to dziewczynka ze znamieniem iskrzy Bożej, która

pracuje razem z Goyą. Postać księżnej Alby, czyli Mai, największej miłości Goi, pozostaje jednak zaledwie szkicem.

Mam wrażenie, że przyczyna leży w tym, iż Dehnel zrezygnował z dialogów. Tekst jest w rezultacie co do swej istoty liryczny. Nie chcę, aby brzmiało to jak zarzut, niemniej przyjęty tutaj autoironicznie, subtelnie oraz świadomie totalnie męski punkt widzenia zdaje się skutkować jakąś zewnętrzną szkicowością portretu owej bezsprzecznie oryginalnej, wyrafinowanej, może wręcz perwersyjnej (w pozytywnym tego słowa znaczeniu) kobiety – księżna, gromadząc wokół siebie ułomne osoby i kalekie zwierzęta, dystansując się wobec marności tego świata, zaciekawia w najwyższym stopniu. Tak więc zachowuje ona swoją tajemnicę, kreowana instrumentami opisowymi, jakimi dysponuje tragiczny a toksyczny mężczyzna.

Jacek Dehnel, malując rodzinę Goyów, podchwycił zapewne goyowską technikę malarską: plamy niedbale ciskane, kontury raz mętne, a raz czyste i przeraźliwie ostre, realizm w jakimś odwiecznym, a tym samym już nadrealnym, sakralnym i hermetycznym wymiarze. Każda strona to jak ruch pędzla albo szmatki czy gąbki, czasem drapak. Tak budowane postacie główne nabierają monumentalności i czynią bezapelacyjnie wiarygodnym tytułowy mit o Saturnie.

Zadaję sobie pytanie, czy ta genialna na swój sposób książka da się odczytać jako opowieść o Goi wewnętrznym: noszonym w sobie jak garb i jak łaskawy dar. Mówiąc wprost: jako autoportret Jacka Dehnela, a więc jako opowieść o jego własnym dzieciństwie oraz latach chmurnych i durnych. Z tej perspektywy młody, ceniony pisarz, którego internetowy portret przedstawia pana z laseczką i w kapeluszu, typowego dandysa, odrzucałby przede mną połą płaszcza. I co widzę? Po pierwsze, ten makabryczny, żałośnie nienasycony, nigdy niezaspokojony, okrutny do szpiku kości Saturn. Po drugie demiurg, mroczny władca krainy zakazanej – przypomnijmy tu pierwotną wersję drugiego przykazania dekalogu: „Nie będziesz sporządzał wizerunków”. Choć w kulturze Zachodu wyśmiano ikonoklazmię, warto mieć jednak na uwadze, iż malarstwo przedstawieniowe posiada swoje psychiczne, filozoficzne i metafizyczne podziemia. A jeśli ta uniesiona przede mną poła płaszcza Dehnela obnaża ponadto wstydlivszy nieco element jego pełni, czyli Javiera – obrastającego w tłuszcz, liniejącego, urażliwego nieudacznika? Bez wątplenia glosy starego Goi w *Saturnie* zakreślają szersze panoramy, subtelniejsze półcienie niż glosy zgorzkniałego synalka ze schludniutkim szkicownikiem, w zadbanej i do czysta sprzątniętej (Ordnung muss sein) pracowni, gdzie nie ma wysmakowanych wariatek jak księżna Alba.

Okropieństwa Francisca Goi analizowano tyle razy, że pozwolę sobie na uwagi dotyczące samego Kronosa (wołę używać tego imienia niż Saturn). Myślę, że pewne aspekty charakteru Goi i powieści Dehnela można wyjaśnić za pomocą teorii psychoanalitycznych – nie poprzestanie się wówczas na stereotypowym, a tym samym fałszywym archetypie. Kronos to grecki prototyp rzymskiego Saturna. Faktycznie ma on swą bogożerczą, totalitarną stronę, jest jednak o wiele bardziej tajemniczy. Mit mówi, iż młody Kronos obalił ojca Uranosa, kastrując go. Gdy przejął władzę, nastąpiła złota era historii, on jednak nie wybaczył sobie ojcobójstwa i – bojąc się należnej odpłaty ze strony własnych synów lub córek – pożerał je kolejno. Właśnie do tego wątku nawiązali Goya i Dehnel. Ostatnie z dzieci Kronosa – Zeus (po grecku imię to znaczy po prostu „Bóg”) – przeżyło. Matka Rea w jedną pieluszkę owinęła najmłodszego syna i ukryła, a w drugą zawinęła kamień, który podała Kronosowi na pożarcie. Wtedy zwiymiotował i młodzi bogowie: Hades, Posejdon, Demeter, Hera i Hestia wylali się z jego obolałego żołądka, obezwładnili go, a następnie strącili do Tartaru, gdzie pozostaje po dziś dzień. Jak trup w szafie.

Postaci Kronosa nie sposób jednak interpretować z wykorzystaniem tylko tego jednego fabularnego kodu. Intuicja starożytnych utożsamiała go z Bogiem Izraela, natomiast w samym Izraelu oraz diasporach przeróżne mniej oficjalne, synkre-

tyczne przekazy podsuwały myśl, iż Pan Zastępów (po hebrajsku – Sabaoth) to Sabazios, frygijski Dionizos i zarazem Hades. Jednocześnie młodzieńczy i starczy, żywy i umarły. W podobny przeraźliwy oksymoron układają się potraktowane łącznie opisy oczekiwanego Mesjasza w pismach prorockich (nawiązał do tego Borges w *Trzech wersjach Judasza: A wstąpi jako korzeń z ziemi pragnącej. Nie ma krasy ani piękności [...] wzgardzony i najpodlejszy*, Izajasz 53, 2-3). Nade wszystko jednak mowa o Tym, który „zstąpił do piekieł”, nim zmartwychwstał. Dotykamy najgłębszej tajemnicy chrześcijaństwa, bo chodzi o Boga jedyne, a nie o dwóch – starego Jahwe i młodego Jezusa Chrystusa. Nie o jednego, umarłego, podczas gdy drugi panuje nad kosmosem, ale o Niepodzielnego. Co się tyczy mitów frygijskich, semickich i śródziemnomorskich, wystrzegają się one jak ognia przypisywania (imputowania!) kluczowym postaciom jakiejś jednej, a tym bardziej racjonalnej, osobowości. Przywołajmy przykład Kaina: gdy pewnego razu myszkował w ojcowskiej jaskini (Adam z Ablem polowali), natknął się na dziwnie piękną, długą, sprężystą skórę pokrytą łuskami. Była to stara skóra zrzucona przez węża z Raju, którą Adam zabrał sobie na pamiątkę. Kain rozciągnął ją, nastawił ucha, napiął i trącił. Pojął w mig, że trzeba jeszcze wykonać smyczek. W tej opowieści Kain jest mitycznym odpowiednikiem greckiego Hermesa: obaj wynaleźli pierwszy instrument muzyczny, który umożliwił usłyszenie bezdźwięcznej dotąd muzyki. O ile Hermes wręcza pierwszą lirę Apollonowi, o tyle mityczny Kain gra sam i staje się zstępującym do piekieł Orfeuszem (zresztą także Kronosem). Zacytujmy *Rozmowy z diabłem. Apologia Orfeusza, śpiewaka i błazna, rodem z Tracji, syna królewskiego* Kołakowskiego:

*Księżyc się pokłócił z jajkiem
Kto z nich ciszej milczeć umie;
Żem był w piekle zacnym grajkiem,
Ucierpiałem na rozumie.
Com zarobił pracą w piekle,
To straciłem wcześniej w Raju.
Będę śpiewał wam najpiękniej
O księżycu i o jaju.*

Ów orficki i jednocześnie dionizyjski, rozbawiony, rubaszny, komiczny, a zarazem tragiczny wymiar (wyraz tragedia pochodzi przecież od greckiego „tragos” – „kozioł”) wyczuć można także w ewangelicznej historii o Kanie Galilejskiej i w opowieści o Noem, który – jak Dionizos – wynalazł wino, jako pierwszy uprawiał winorośl, co skutkowało tym, że wyszydził go jego własny synalek, Cham. Cóż żałośniejszego niż stary, nagi ojciec, którego lży rozkraczony władczo syn-rywal?

Jacek Dehnel w rzeczy samej prezentuje Goyę jakby w tej perspektywie. Javier nie ma ani w połowie dionizyjskiej (priapicznej?) lekkości Francisca. Tak jak jego kobiety nie mają nieważkości księżnej Alby. Alba jest niczym obłok, niczym płomień – czy można, pyta stary Goya, ją mieć?

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden bardzo ważny aspekt książki Dehnela. Czy artysta, aby nabrać demiurgicznego wigoru, nie musi przypadkiem zadać bólu bezbronnym i niewinnym? Czy nie jest to cena za „instrument”, za magiczne „wiedzieć jak”? Przykładowo – Goya musi rozpoznać, że tylko ten, a nie inny mroczny odcień, że właśnie taki, a nie inny błady poblask „pasuje” do malowanej postaci, bo tylko wtedy dosięgnie się jej „dna”. Skąd to wie? Jeśli tylko ze słyszenia, z drugiej ręki, nie pozostaje mu nic prócz naśladownictwa. Mamy tu do czynienia z dramatem wpisanym w tajemnicę sztuki o takiej randze jak twórczość Goi, Leonarda, Borgesa, jak dzieła w rodzaju *Biesów* czy *Kolonii karnej*.

Saturn wprawdzie nie jest pierwszą, nawet w Polsce, próbą podjęcia światowego hasła walki z przemocą psychiczną w rodzinie, z okrucieństwami popełnianymi

przez szczerze kochających rodziców wobec dzieci, co zdarza się przecież także pośród sławnych artystów. Sprawie poświęcono setki prac, od *Czy artyście wolno się żenić*, ale *Saturn* to również wiwisekcja. Nie znam osobiście autora, lecz każda kreacja jest autobiografią i autoportretem. Można stwierdzić, że poruszając ową kwestię, Dehnel jest na fali. Ze zrozumieniem wyczują jego intencje i aluzje jakże liczni skrzywdzeni, nawet tacy, którzy namiętnie odrzucają gombrowiczowski bunt syna przeciw ojcu.

Otrzymaliśmy więc świetną, fascynującą opowieść o Goi i o tragiczności bycia dzieckiem geniusza – to pełne wrażliwości zaglądnienie do piekła, gdzie pospychaliśmy mity i bogów w naszym zdesakralizowanym świecie. Bo paradoks tkwi nawet w tym, że rozważania o Saturnie i ciemnościach męskiej duszy oferuje dzisiaj już nie sanktuarium, ale supermarket – na stoisku z poczytnymi książkami...

Jacek Dehnel: *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, ss. 270.

MARCIN KLIMOWICZ

Demony (według Dehnela)

Jacek Dehnel w swych prozatorskich peregrinacjach dał się poznać jako czuły obserwator zawiloci matriarchatu: postacie babki, matki, rozlicznych ciotek zdają się zaludniać dehnelowski kosmos przede wszystkim w tym celu, by sprawować pieczę nad czasem i przestrzenią – by nadawać znaczenie historii i porządkować rzeczywistość. Kobiety u Dehnela, na czele z Lalą, to strażniczki tradycji, arbiterki elegancji i dobrego smaku; to one stanowią stabilne oparcie w chybliwym świecie rozprzężonych wartości, dają poczucie trwałości i gwarantują ciągłość ludzkiego trwania. Fakt, że Dehnel, dotychczas subtelny apologeta silnych kobiecych osobowości, zdecydował się na niebezpieczny obszar pogmatwanych relacji ojca z synem, musi mieć kapitalne znaczenie i powinien w sposób szczególny postawić na baczną uwagę dociekliwego czytelnika.

To, że Jacek Dehnel wziął na literacki warsztat historię *Czarnych obrazów* Francisca Goi, nie może dziwić – wszak sam para się także malarstwem. Pasję tę zawdzięcza niewątpliwie matce, co znalazło wyraz w dedykacji do najnowszej powieści: *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*. U podstaw tej książki leżą wątpliwości pojawiające się wśród badaczy twórczości Goi dotyczące autorstwa najbardziej tajemniczego cyklu hiszpańskiego malarza, owych słynnych *Pinturas negras* – *Czarnych obrazów*. Nie było jednak ambicją autora *Lali* kreślenie rewizjonistycznej biografii Goi; ta staje się jedynie fabularnym pretekstem dla drobnozgodowej analizy związku ojca, Francisca, z synem – Javierem.

W powieści wyróżnić można dwa plany: obok monologów rozpisanych na trzech mężczyzn z rodu Goya: ojca, syna i wnuka, pojawiają się odnarratorskie (przynajmniej w początkowej fazie odbioru tak się czytelnikowi wydaje) ekfrazy *Czarnych obrazów*, wplecione w tkanę powieści na prawie ilustracji – komentarza do relacji bohaterów. Precyzyjna, by nie rzec kunsztowna kompozycja *Saturna* świadczy o wirtuozerii autora. Konstrukcja powieści oparta jest na technice wielości punktów widzenia, ale została ona doprowadzona do skrajnej postaci – wielogłos rozbito na relacje-zeznania bohaterów, którzy nie wchodzą ze sobą w bezpośrednią konfrontację. Jeżeli pominiemy literackie opisy poszczególnych obrazów, powieść wydaje się także pozbawiona odautorskiego komentarza. Dehnel zdaje się mówić: „Proszę, oto bohaterowie, niech sami się wytlumaczą. Ja im tylko udzielam głosu”.

Oto Francisco: starzejący się malarz, który osiągnął wszystko – sławę, powodzenie u kobiet, uznanie wśród publiczności i dworu królewskiego, pieniądze. Oto Javier: jedyny potomek Francisca, sfrustrowany brakiem akceptacji ze strony ojca, niepotrafiący odnaleźć własnej drogi w życiu. Francisco pokładał wielkie nadzieje w synu, jako kontynuatorze swego dzieła i swej wielkości. Jednak z rozpaczą odkrywa w Javierze kompletny brak talentu. Czy aby na pewno to jest źródłem konfliktu? Czy Javier rzeczywiście nie posiada malarskich zdolności? Okazuje się, że nie. Syn stanowi zupełne przeciwieństwo ojca, z czym Francisco nie potrafi się uporać. Problem w tym, że nie wiadomo, czy tak jest w rzeczywistości, czy to tylko efekt projekcji pragnień i lęków starego Goi. Innymi słowy, czy nie stało się tak, że Francisco „zaprojektował” Javiera – stworzył go właśnie takim, a nie innym. Dotykamy, zdaje się, fundamentalnych kwestii stawianych przez Dehnela: problemu tożsamości z jednej strony, a autonomiczności jednostki z drugiej; ale także determinant, jakim podlegamy, i obszaru wolności, jaki sobie wyznaczamy. Francisco chciał widzieć w synu swój obraz i podobieństwo: mężczyznę, który bierze życie takim, jakie jest; sybarytę, korzystającego z obfitości uciech doczesnych; samca, któremu żadna się nie oprze, i wreszcie omnipotentnego artystę, od niechcenia stwarzającego arcydzieła. Natomiast Javier to dla niego nedorobiona „klucha”, kukła ludzka, pogrążony w marazmie nieudacznik, który zamiast tworzyć woli dyskutować o tworzeniu, a zamiast żyć pełnią życia, ucieka w sztuczne światy książek. Francisco, dociekając przyczyn takiego stanu rzeczy, zastanawia się nad możliwością „zepsucia” Javiera w dzieciństwie: *Myslałem nawet, że może go jakiś lubieżnik w szkole schwycił, może dobrał się do niego i w babę przemienił? Albo chłopak w jego wieku? (...) Słyszałem o takich przypadkach, o mężczyznach pełnych sił, krzepkich, którzy za młodu zatruci takim lądactwem w szkolnej klasie przez całe życie palali uczuciem do jakiegoś chłopaczyska.*

Javier żyje w cieniu wielkiego ojca. Nienawidzi Francisca, ale jednocześnie skamle o najdrobniejszą choćby pochwałę, cień aprobaty z jego strony. Zanim ostatecznie w akcie desperacji chwyci za pędzel, osobista wrażliwość skłania go raczej ku piórze – w jego wypowiedziach pobrzmiwa zaskakująca świadomość poetycka: *Jej usta stały się mniej różowe, twarz straciła dziewczęcą świeżość – tak, wiem, porównanie z kwiatem wydaje się oczywiste, ale wolałbym tego uniknąć; szanujmy się (...).*

Gdy porównamy stylistykę wypowiedzi Francisca i Javiera, niespodziewanie dojdziemy do wniosku, że przynajmniej w aspekcie literackim to ten drugi jest artystą o wiele dojrzałszym. Czyżby w postaciach ojca i syna można było doszukiwać się odprysków nietzscheańskiej koncepcji sztuki apollinińskiej i dionizyjskiej? Do pewnego momentu, dokładnie do chwili javierowego „buntu”, ów podział ma sens: poetyckość, subtelność, intelektualizm Javiera pozwalają przypisać mu patronat Apolla, podczas gdy w biologizmie, ekstazy, prymitywizmie Francisca dopatrywać się możemy rysów dionizyjskich. Dehnel zapytuje tu o genezę sztuki prawdziwej: czy widzieć w niej emanację nieświadomości i pierwotności geniuszu, czy raczej upatrywać jej źródeł w samoświadomości zrodzonej w cierpieniu? Na to pytanie pozornie nie ma odpowiedzi, lecz zapowiadany już moment odwrócenia perspektywy – ów „bunt” Javiera – daje asumpt do pewnych wolt interpretacyjnych i jednocześnie stanowi o wyjątkowej wartości *Saturna*.

Otóż, gdy przyjrzymy się stosunkom Francisca i Javiera jako modelowi relacji ojciec–syn, nie sposób oprzeć się odwołaniom do freudowsko-lacanowskich koncepcji, które w tej zależności postrzegają fundament kształtowania się osobowości. W uproszczeniu rzecz ujmując, syn, wzorując się na autorytecie ojca, dąży jednocześnie do jego obalenia – przewyżczenia. Symboliczny gest ojcobójstwa będzie zatem momentem ostatecznego wykrystalizowania się autonomicznego indywidualum. Z tej perspektywy Javier staje się ojcobójcą, gdy zamalowuje ściany Domu Głuchego – to zarazem gest zemsty na ojcu, jak i moment wyzwolenia od

jego destrukcyjnego wpływu. Czy aby na pewno jest to takie proste? Przecież młody Goya początkowo chce malować idylliczne obrazki, ale – jakby powodowany mocą nieżyjącego już przecież Francisca, niezależnie od swojej woli – tworzy zupełnie coś innego: *Zaczyna się od kropki, od zielonkawej, czarniawej kropli farby na końcu pędzla (...). Miała być tylko kolejnym liściem targanym przez pierwszy październikowy wiatr albo cieniem rzucanym przez parasol pinii (...), ale rozszerza się i zmienia w czarny oczodół, rozlewa na pół spalonej twarzy, błądzi, wypuszcza z siebie ciemne dżdżownice – cień szerokich warg i nosa, zupełnie tu przecież niepasujących: szkaradnych, często oblizywanych wilgotnym, ruchliwym jęzorem. Gdzie mi tu, między drzewa, malowniczo porastające stoki, gdzie się pcha w ten wąwóz między zamglonymi, błękitniejącymi wzgórzami – ta morda?*

Na tytułowym obrazie owa „morda” należeć będzie do mitycznego Saturna-Kronosa pożerającego własne dzieci, ojcobójstwo jest bowiem odpowiedzią na synobójstwo – akt wyzwalania się spod przemożnego wpływu ojca wynika wprost z aktu ciągłego patriarchalnego zniewalania syna, lęk przed wpływem równoważy lęk przed detronizacją. I tu pojawia się wnuk Francisca, a syn Javiera – Mariano. Za jego sprawą zachodzi paradoks: unieśmiertelnia on ojcowskie *Czarne obrazy*, ale jako dzieło dziadka. Tak domyka się następne ogniwo w traumatycznym łańcuchu patriarchalnych lęków: wnuk (to nic, że nieświadomie) dokonuje zemsty za dziadka na ojcu. To zamknięty krąg cierpienia, przed którym nie ma ucieczki: *Patrzyłem na niego w kołysce i kiedy zaczynał chodzić. (...) „Gdzie ty się pchasz, głuptasku? Naprawdę chcesz się wpakować w to bagno, w ten kierat, w którym ojciec zatruwa syna, syn – wnuka, wnuk – prawnuka, a każdy na inny, bardziej wymyślny sposób; czy naprawdę chcesz przedłużyć tę linię cierpienia?”*

Nie ludźmy się, że jest to historia o rodzinie malarza sprzed wieków. Jak pogodzić tę skrajnie pesymistyczną wizję z afirmatywną wymową poprzednich książek Dehnela? Czy autor coś podpowiada? A kto jest twórcą tych niby odnarratorskich ekfraz? Przecież ostatecznie okazuje się, że opisy *Czarnych obrazów* tworzy Javier. Znow więc pojawia się literatura, by tym razem stać się rodzajem terapii. Przecież korespondencja Francisca i Zapatera to też nic innego jak próba oswojenia zakazanej miłości. Także sam Dehnel, pisząc *Saturna*, mocuje się z własnymi demonami. Może rzeczywiście literatura to sposób na maskowanie traumy.

Jacek Dehnel: *Saturna. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2011, ss. 270.

Cztery Mgły – Północna, Wschodnia, Zachodnia i Południowa – złożyły wizytę samemu Chaosowi, który przyjął je bardzo serdecznie. Zanim zebrały się do wyjścia, chciały się narodzić, jak mu podziękować za gościnę. Zauważwszy, że, w odróżnieniu od nich, Chaos nie ma na ciele żadnych otworów (takich jak oczy, nos, usta, uszy, itp.), postanowiły każdego dnia obdarzać go po jednym. Siedem dni później, jak podaje Kwang-tse, Chaos umarł.

John Cage

Syzyf tańczący

○ grafikach Anity Graboś

Jest absolwentką Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 2001 roku w pracowni prof. Henryka Chylińskiego). Na co dzień zajmuje się grafiką warsztatową – linorytem. Jednym z pierwszych wyrazów uznania dla twórczości Anity Graboś była nagroda Związku Polskich Artystów Plastyków i portalu internetowego art.info w konkursie „Grafika warszawska” w czerwcu 2005 r. za linoryt *Twarze*. W 2006 r. eksponowano jej prace na wystawie Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej w galerii Bunkier Sztuki. Brała z powodzeniem udział w międzynarodowych konkursach graficznych, między innymi w Międzynarodowym Biennale Grafiki na Tajwanie w 2006 i 2008 r., a rok później uczestniczyła w wystawie II Międzynarodowego Biennale Grafiki w Guanlan. Pierwszy indywidualny pokaz prac zorganizowano jej w 2005 r. w galerii Zapiecek w Warszawie; ostatnio wróciła do tej galerii z dużą wystawą grafiki zatytułowaną *Ogród*. Z innych ważniejszych prezentacji wymienić warto indywidualną wystawę w galerii Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki w Gdańsku w 2010 r.

Zaprojektowała kilkadziesiąt okładek, wykonała kilkanaście projektów graficznych książek. W 2007 roku otrzymała nominację do nagrody IBBY w kategorii ilustratorów za ilustracje do książki *O koziołku, który chciał latać*. Od 2008 r. współpracuje z miesięcznikiem „Bluszcz”, tworząc ilustracje do opowiadań i felietonów.

*

Prostota sztuki Anity Graboś jest zwodnicza. Autorka wikła nas w artystyczną i intelektualną intrygę, wykorzystując proste środki wyrazu. Ale nie dajmy się zwieść. Jej prace to swoista pułapka pełna sprzeczności i zaskakujących przesłań. Artystka w doborze środków perfekcyjnie wykorzystuje naiwność dziecka czy nieporadność twórców samorodnych do prezentacji



5 kolegów, linoryt, 15 x 21 cm, 2007 r.



5 koleżanek, linoryt, 15 x 21 cm, 2007 r.

tematów najważniejszych: naszej tożsamości, miejsca na ziemi, przemijania, życia i śmierci. Robi to w zadziwiająco lekki sposób, bez egzaltacji, unikając jak ognia patosu.

Grafiki Anity Graboś są miłe dla oka, wręcz dekoracyjne. Ale to także pułapka! Dekoracyjność to widok z planu odległego, wystarczy zbliżyć się i skupić na szczegółach, by odkryć, że zwykła kolejka jedzie w podróż bez początku i końca w towarzystwie anioła i tylko grupka gapiów jeszcze do niej nie wsiadła, że znak nieskończoności wypełniają ludzkie istoty, że zmienia się on w jakąś kosmiczną karuzelę, taniec życia i śmierci.

Prace artystki są bliskie literaturze. Niektóre można przyrównać do nowel czy wręcz powieści. One „opowiadają” o ludzkiej egzystencji w sposób klarowny, choć wymagający, bo tkwią głęboko w naszej kulturze, sięgając po archetypy, symbole różnych kultur, motywy filozoficzne, religijne i literackie. *Linia*, prezentowana na wystawie na Tajwanie w ramach XIII Międzynarodowego Biennale Grafiki 2008, to opowieść o ludzkim życiu, wręcz ilustracja losów od narodzin do śmierci (i poza nią), ale w istocie to próba pokazania



Ogród II, linoryt, 50 x 50 cm, 2010 r.

jedności sprzeczności: radości i smutku, bieli i czerni, życia i śmierci, yin i yang...

Przesłanie prac Anity Graboś ma w istocie charakter intelektualny i filozoficzny, choć artystka nie pretenduje do roli mędrca. Pozostaje jedynie obserwatorem opisującym rzeczywistość językiem z pozoru prostych, nieporadnych, lecz jakże trafnych i sugestywnych środków plastycznych. Dramatyczne czy wręcz przerażające prawdy o ludzkim życiu pokazuje w wysublimowany sposób, istotne przesłanie ukrywa w dekoracyjnych formach. To bodajże najbardziej zadziwiające antynomie w twórczości Anity Graboś.

W pracach Anity Graboś nie znajdziemy pretensji, wyrzutu, niezgody, buntu wobec ludzkich dramatów. Jest za to pogodna akceptacja nieuchronności zdarzeń, nawet tych dramatycznych i akceptacja naszych ułomności. Artystka sięga raczej po dobrotliwą ironię i groteskę w ukazywaniu ludzkich spraw. Przedstawia postaci (lub twarze) trochę dziwaczne, zdeformowane, zwykle umieszczając je w tłumie, który ich odmiennność rozmywa. Wszyscy jesteśmy trochę dziwakami – zdaje się mówić artystka – ale w tłumie dziwaków możemy poczuć się sobą. Bo w sumie jesteśmy tacy sami, choć odmienni. Samotność w tłumie? Z pewnością.

Prostocie formy grafik Anity Graboś towarzyszy oszczędność środków wyrazu. Przykładem może być tytułowa grafika z wystawy w galerii Zapieček zorganizowanej w maju 2008 roku – *Bliscy*. To świadectwo artystycznej ascezy. Grafika przedstawia lecące w jedną stronę ptaki, różniące się od siebie nieco kształtem, kolorem. Po niektórych pozostał już tylko wklęsły kształt na papierze. Czy można prościej powiedzieć prawdę o odchodzeniu naszych bliskich?



Ogród III, linoryt, 50 x 50 cm, 2010 r.



Góra, linoryt, 70 x 100 cm, 2010 r.

Wydawać by się mogło, że tą drogą nie sposób pójść dalej, a jednak... W 2011 roku Anita Graboś prezentuje tryptyk *Ogród I*, *Ogród II* i *Ogród III*. Z pozoru to ilustracja książki dla dzieci. Artystka sięga po bogatą ornamentykę roślinną i wprowadza nas w świat Flory, rzymskiej bogini kwiatów. Tylko że pierwsza część tryptyku, to bajkowy szczyt roślin z barwnymi motylami, druga – gęszcz roślin z baśniowymi, uskrzydłonymi ludzikami, zaś trzecia – pokazuje pień, w którego dziupli tkwią stłoczone ludzkie twarze. Tak jeszcze nikt nie pokazał cyklu narodzin, życia i śmierci i ponownego powrotu w sokach drzewa, w feerii roślin, kolorowych motyli... Trudno pogodzić tu dramatyczną refleksję dotyczącą przemijania z radosną formą pozornie dziecięcej ilustracji. Trudno... I artystka o tym wie.

Spójrzmy na linoryt *Góra*. Oto kilku (kilkoro?) Syzyfów wtacza pod górę różnych rozmiarów kamienie. Znajdujemy pośród nich także osoby próbujące wnieść na nagi, skalisty szczyt sadzonki drzew (jak zwykle u Anity Graboś – antropomorfizowanych), kosz ziół, ptaka w klatce, słowem – różne atrybuty wiecznie odradzającego się życia. Chcemy wierzyć, że ich wysiłek

zwieńczony zostanie sukcesem, chociaż jedna z postaci, zdrożona stromą wędrownką, zasnęła na skraju ścieżki. Ale na szczycie widnieje, w radosnej pozie, jakby w ekspresyjnym, tanecznym pas, stojąca na jednej nodze sylwetka człowieka z rozpostartymi rękoma, uniesionymi w geście otwarcia na świat i jasną przestrzeń nieba.

(w.g., b.w.)



Klasa B, linoryt, 70 x 100 cm, 2007 r.

BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI

Hanna Krall – bielszy odcień bieli

Kompozycja *Białej Marii* jest starannie przemyślana: autorka już na początku odsłania proces wyboru perspektywy narracyjnej. Kto znajdzie się w centrum opowieści? Albo lepiej: czyj punkt widzenia można zrekonstruować? Kobiety i mężczyźni, „którzy stali u szczytu stołu” i nie zdecydowali się udzielić „fałszywego świadectwa” chrztu żydowskiej dziewczynce, co oznajmiają jej matce stojącej po drugiej stronie? A może właśnie tej matki? Czy może owej dziewczynki? Bo chociaż od wyboru perspektywy nie zależy bieg zdarzeń, dziś już nieodwracalny, to przecież zależy od niego obraz przedstawionego świata i to, co my, czytelnicy, będziemy mogli z tego świata, po wielu latach, zrozumieć.

Jednym z centralnych pojęć w tej książce jest pojęcie „winy niezarzucalnej”, przywołane przez Krzysztofa Piesiewicza w trakcie dyskusji nad scenariuszem filmu *Dekalog VIII* relacjonowanej przez autorkę. To swego rodzaju wewnętrzny stygmat, noszony przez człowieka, który kiedyś nie sprostał etycznemu wyzwaniu losu. Ale Hanna Krall próbuje nam powiedzieć, że „wina niezarzucalna” obezwładnia nie tyle potencjalnych winnych, co oskarżycieli. Nie chodzi bowiem o to, że człowieka nie da się ukarać, gdy do ukarania nie ma wystarczających przesłanek. Chodzi o to, że jego w ogóle nie można postawić w stan oskarżenia w jednoznaczny, przejrzysty sposób. A jeśli kogoś nie można oskarżyć, to nie można go też bronić.

Szybko rozchodzą się perspektywy scenarzystów filmu i autorki książki. *Dodaliście gestapo (...) No i AK – gospodarz był w Kedywie. (...) Wszystko stało się dla was jasne. Napisaście scenariusz*¹. Ale to już nie jest jej opowieść. Dla niej świat, w którym wszystko jest jasne, nie jest światem rzeczywistym.

Może najbardziej naturalna byłaby narracja prowadzona z punktu widzenia tej małej dziewczynki z kruczoczarnymi włosami, tlenionymi tego dnia starannie niż zwykle. Przecież *Biała Maria* to najbardziej autobiograficzna ze wszystkich książek Hanny Krall. Ale ów autobiografizm jest tu zaznaczony dyskretnie: *Znałam tę małą dość dobrze* (s. 10). Poza tym – taka pierwszoosobowa wypowiedź już istnieje. Dociekliwi czytelnicy dotrą do *Gry o moje życie* otwierającej jedną z części monumentalnego zbioru dokumentów *Ten jest z ojczyny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939-1945*. Hanna Krall pisze tam:

Wiele razy próbowałam obliczyć, ilu ich było. Nie mogę. Nie pamiętam wszystkich twarzy i nazwisk. Byłam dzieckiem. Pamiętam jednak, że w każdej sytuacji, nawet wtedy, kiedy zdawało się, nie było żadnego wyj-

¹ Hanna Krall: *Biała Maria*. Świat Książki, Warszawa 2011, s. 9.

ścia, żadnego ratunku znikąd – zawsze znajdował się ktoś, kto wyciągał rękę. Właśnie tak, dosłownie: wyciągał rękę i prowadził w miejsce, które było mniej niebezpieczne od innych miejsc².

W tej niespełna trzystronicowej, dokumentalnej relacji pojawia się postać Marii i inne postaci, które trafiły teraz na karty *Białej Marii*. Ale i wtedy narracja była postrzępiona, fragmentaryczna, podszyta niepewnością i wahaniem. Taka jest bowiem ludzka pamięć: nieciągną, sekwencyjna, operuje pojedynczymi obrazami i epizodami.

Biała Maria powstała po to, by można było opowiedzieć tę historię na nowo, analizując jednocześnie sam mechanizm zapamiętywania, odślanając właściwości pamięci, indywidualnej i – być może – zbiorowej. Żeby to się powiodło, autorka próbuje patrzeć z zewnątrz na samą siebie z czasów dzieciństwa i chętnie zmienia optykę, stawia pytania, które nie miałyby racji bytu w opowieści czysto autobiograficznej.

Sprzyjają temu częste zmiany tempa i nastroju oraz swoista technika montażu scen, w literaturze faktu spotykana rzadko, charakterystyczna raczej dla narracji filmowej. Oto np. wątek lat stalinowskich, doskonale zogniskowanych w historii generała Marka, zostaje nagle przerwany przez bardzo prywatną (dotyczącą Marka Edelmana) opowieść o tym, jak odchodzą bliscy, którym nie zdążyliśmy – i już nie zdążymy – zakomunikować czegoś istotnego (ss. 30-32). Podobnie wątek śmierci J. S. w związku z procesem wytoczonym mu za nadużycia (bardziej „wymuszone” przez peerelowski system niż zawinione przez podsądnego) zostaje zawieszony na czas prezentacji wyników kwerendy w podziemiach szczecińskiego sądu.

Zmianom podlega nawet czas narracji. W opowieść o dawnych latach, dla której naturalne byłoby zastosowanie czasu przeszłego, włączone zostają sekwencje prowadzone w czasie przyszłym, co sytuuje czytelnika w samym środku tego, co minione, sugeruje mu, by postawił siebie tuż obok bohaterów, by spróbował podzielić ich punkt widzenia, ich wątpliwości, niepewność i lęk. Tak jest w przejmującym studium samotności zatytułowanym *Córka* (ss. 97-98), tak jest również we wprowadzeniu do porażającego swą lakonicznością katalogu eksponatów należących do (...) *zamierzchłej cywilizacji. Zaginionej w wieku dwudziestym (pierwsza połowa)*. Jesteśmy jeszcze w czasach tej cywilizacji, skoro mówi się nam o tym, co dopiero ma nastąpić: *Piotr Wiślicki, syn porucznika, będzie budował. Zacznie od ołtarza na Placu Zwycięstwa. (...) Na końcu będzie Muzeum Polskich Żydów. Syn porucznika wytłumaczy Żydom zagranicznym, dlaczego powinni pomóc w tej budowie* (...) (s. 115).

Dotykamy tu kolejnej kwestii istotnej dla charakterystyki pisarstwa Hanny Krall – umiejętności posłużenia się ironią w najlepszym sensie tego słowa. Wspomniany Piotr Wiślicki to „człowiek sukcesu”, *a człowiek taki budzi w innych ludziach sukcesu zrozumiałe zainteresowanie; poza tym urodzony po wojnie Piotr W. reprezentuje przyszłość, a każdy chyba woli przyszłość od przeszłości (zwłaszcza – tak dalece pozbawionej sukcesu jak przeszłość polskich Żydów)*. Ironia opowieści tkwi w pozornej zgodzie na ironię historii. Pamiętajmy jednak, że najwybitniejsi pisarze stosujący tę technikę potrafią również do samych siebie odnieść się z autoironicznym dystansem. Nie inaczej jest z autorką *Białej Marii*. Oto przykład: świadoma, że hołduje swoistemu kultowi szczegółu (wywiedzionemu, jak można sądzić, z nawyków reportera), wyliczając przedmioty pozostałe w sądzie po J. S., wymienia na koniec także zachowany w aktach

² Władysław Bartoszewski, Zofia Lewinówna (oprac.) *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939-1945*. Świat Książki, Warszawa 2007, s. 297. Jest to wydanie trzecie, uzupełnione, na podstawie wydania drugiego (poszerzonego) Wydawnictwa Znak, Kraków 1969. Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w 1967 roku.

sprawy kalendarzyk z nieaktualnym numerem telefonu, dodając, że to *bez znaczenia, ale chodzi o konkret* (s. 56).

Przed niespełna dwoma laty wygłosiłem na UMCS wprowadzenie do spotkania autorskiego, na którym czytelnicy zorganizowali Hannie Krall uroczystość nazwaną przez nią samą „najlepszymi urodzinami, jakie miałam w życiu”³. Mówiłem wówczas o pewnych właściwościach jej pisarstwa, sprawiających, że dzieła *przynależne do dziedziny piśmiennictwa określanej jako „literatura faktu”, odczytujemy tak, jakby były „literaturą piękną”, i to w najlepszym wydaniu*⁴; mówiłem o swoistej „wartości naddanej” osiągananej przez reporterkę dzięki zabiegom nazywanym przez uczonych „aktami formotwórczymi”⁵. Należy do nich szczególnie rytmika powtórzeń, czy nawet refreniczność, widoczna na przykład w tych scenach z *Wyjątkowo długiej linii*, które opisują stopniową redukcję świata zmierzającą ostatecznie do pustki, do unicestwienia (odchodzenie bliskich Franciszki Arnsztajnowej, zagłada lubelskich Żydów). Podobne zabiegi stosuje autorka w *Białej Marii*, na przykład dla przedstawienia sytuacji duchowej Scenarzysty (Krzysztofa Piesiewicza), gdy zamordowano mu matkę, a on sam stał się obiektem szantażu. Narzędziem pozwalającym uzyskać zamierzony efekt jest w tym fragmencie przysłówek „potem”, otwierający aż siedem zdań następujących jedno po drugim, który zamiast stwarzać wrażenie porządku, ścisłej chronologii, staje się sygnałem wewnętrznego chaosu i zagubienia (s. 49).

Jakie jeszcze cechy pisarstwa Hanny Krall uruchamiają najskuteczniej czytelniczą wyobraźnię? Z pewnością nieprzeciętna wrażliwość na słowo. W archaicznym czasowniku „odrzekać się” używanym w katolickiej formule chrztu („Czy odrzekasz się ducha złego?”) można dostrzec znaczeniowe przeciwieństwo używanego powszechnie słowa „przyrzekać” – obiecywać, zapewniać, przysięgać. Gdy świadek w procesie stalinowskim, gorliwy komunista, potwierdza przed sądem zdradę, pogrążając w ten sposób sam siebie – autorka wydobywa całą brutalność tego słowotwórczego paradoksu (s. 27).

Wrażliwość językowa sięga zresztą głębszych pokładów omawianego dzieła – sprawia, że charakterystyczna dla sprawnych reportażyistów umiejętność posługiwania się skrótem (ilustrującym lub objaśniającym mechanizmy zdarzeń) przeradza się u Hanny Krall w skłonność do posługiwania się metaforą, czy dokładniej – do dostrzegania i nazywania sytuacji, które z istoty swojej mają charakter metaforyczny lub wręcz symboliczny. Oczywiście metafora nadal jest skrótem („krótkim spięciem” pojęć), ale osiąga wieloznaczność zmuszającą czytelnika do interpretacyjnego wysiłku.

Czy człowiek jest pyłkiem, marnym puchem, nic nieznaczącym wobec ogromu czasu i przestrzeni? Nad kolumną wyprowadzanych z miasta trzech tysięcy Żydów zerwał się wiatr (choć „rano było spokojnie”): *Pościel nieśli. Niemcy szukali złota i cięli poduszki i pierzyny. Złota nie było, tylko pierze się wysypało i wiatr je uniośł. Zrobiła się chmura. Popłynęła nad ludźmi, potem zawirowała i rozniosła się, rozsnuła gdzieś, chyba po niebie* (s. 81). Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że to obraz godny poetyckiego pióra Noblistki, która zresztą do motywu chmur miała szczególną predylekcję⁶.

Umiejętność genialnego metaforycznego skrótu demonstruje Hanna Krall również wówczas, gdy opowiada (bez żadnego komentarza), jak to w odnalezionym w Osmolicach po wojnie indeksie synowej generała

³ „Gazeta Wyborcza Lublin”, 19 listopada 2010 r.

⁴ Por. Bogusław Wróblewski: *O nowych książkach Hanny Krall*, „Twórczość” 2010 nr 10, ss. 145-147.

⁵ Por. Zbigniew Bauer: *Paradoksy prawdy. Pisarskie wybory Ryszarda Kapuścińskiego* (w:) *Życie jest z przenikania. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Bogusław Wróblewski. Warszawa 2008, ss. 34-36.

⁶ Zob. np. wiersze *Chmury* czy *Wypadek drogowy*.

Władysława Sikorskiego wyczytać można, że jedynym przedmiotem, którego dziewczyna nie zdążyła w swojej uczelni zaliczyć, było „prawo narodów” (s. 84). Czytelnik wie, jak historia przeegzaminowała z tego przedmiotu przedwojenną studentkę i całe jej pokolenie.

Symboliczne jest znaczenie podziemi w budynku sądu, dokąd trafiła narratorka badając akta. Oprócz ludzkich instynktów i namiętności ujawnia się w nich sugestywny obraz powojennej Polski (a szczególnie „ziem odzyskanych”) aż do czasu „zmiany ustroju”. W kolejnych odsłonach, jak w kalejdoskopie, przesuwają się przed czytelnikiem krótkie historie zabójców, złodziei, oszustów. Jest ich dokładnie dziesięć, wyluskanych z obfitego materiału, a w rozbudowanym „suplemencie”, zatytułowanym *Kobieta*, Krall opowiada historię pracującej w podziemiach archiwistki zakończoną metaforyczną puentą⁷. W Hadesie, do którego schodzi Hanna Krall, mieszkają demony półwiecza poprzedzającego rok 1989. Tkwia nie tylko w duszach ludzi, ale także w mechanizmach systemu i potrafią przyjąć postać karykaturalną czy wręcz groteskową, gdy na przykład prokurator godzi się odroczyć o miesiąc aresztowanie i proces zbrodniarza, ponieważ ten otrzymał właśnie trudno dostępne skierowanie na turnus w sanatorium (s. 59).

Metaforyczne jest oczywiście znaczenie tytułu – ta metafora rzuca się w oczy wszystkim czytelnikom. Powiedzmy najkrócej jak się da: biel oznacza szlachetność. Biała Maria to wyjątkowej urody porcelanowy serwis, szlachetny materiał na nagrobek, szlachetny człowiek, który – wiele ryzykując – nie wahał się udzielić pomocy śmiertelnie zagrożonym bliźnim. I niech nas nie zwiodą (starannie w książce relacjonowane) wątpliwości, które post factum ma bohaterka. Biel Marii jest nieskazitelna! Wątpliwości tylko ją wzmacniają, jakbyśmy szlachetny kamień polerowali, jakbyśmy pielęgnowali delikatną porcelanę⁸.

Pisałem już kiedyś, że w optyce *Hanny Krall unicestwienie społeczności żydowskiej nie ma wymiaru globalnego, masowego, ale jest sumą niezliczonych indywidualnych tragedii*⁹. Lektura *Białej Marii* dobitnie potwierdza tę opinię. W rozdziale *Wiatr* czytamy:

Żyd od dorożki, którego nie było, to Bajnysz. Od furmanki i kontrabasu – Bucie. Też go nie było. A od towarów różnych nie było Apfelbauma. Od żelaza Ajgera, od cholewek Lichtensztajna, od cukrów Borensztajna, od mąki Judensznajdera... Nie było Derfnera od wód gazowych. Petermana od zboża, Zelmana od nafty. Gothelfa od szkła i Baklera od kaszy. Od czapek Gruszkiewicza nie było (...).

Trzeba by wymienić nazwiska trzech tysięcy tych, których miało nie być. Siódmego maja zwołano ich na rynek, ustawiono trójkami (...). Siódmego dnia Bóg odpczał? – chciałoby się zapytać, gdyby nie retoryczny patos takiego odniesienia do Boskiej niewagi.

Pojedyncze są ofiary i pojedynczy są zabójcy czy wykonawcy wyroków również w czasie chaosu panującego tuż po wojnie, chociaż strzelanie było wówczas czynnością powszechną i powszednią – po prostu „strzelało się” (s. 94).

Wszystkie zabiegi „formotwórcze” nie mogą oczywiście przysłonić faktu, że *Biała Maria* jest przede wszystkim książką opartą na prawdzie i poszukującą prawdy. Hanna Krall w każdej chwili pozostaje reporterką¹⁰. Jej dociekliwość obejmuje – o czym była już mowa – nie tylko kwestię holokaustu.

⁷ W tym miejscu przychodzi mi na myśl zdanie Moniki C. z poprzedniej książki Hanny Krall: *Odnoszę wrażenie, że reportażowy sposób patrzenia pomaga wyraźniej dostrzec nie tylko człowieka, ale i Boga. Coraz częściej myślę, że jest On najlepszym czytelnikiem (Różowe strusie pióra, Warszawa 2009, s. 187).*

⁸ Można dodać – tym bardziej że czytelnicy rzadziej to zauważają – że biały jest również jedwab, na którym wyhaftowano herb hrabiego von Z. przed złożeniem do grobu szczątków jego żony (s. 41).

⁹ Bogusław Wróblewski: *O nowych książkach Hanny Krall*, dz. cyt., s. 145.

¹⁰ *Wszystkie moje książki są literaturą faktu. Nie mam żadnej wolności. Niczego nie mogę wynegocjować z bohaterem – mówi Hanna Krall w rozmowie z Michałem Nalewskim („Newsweek” 19.12.2011 – 1.01.2012, s. 143).*

Rozdział pod tytułem *Porucznik* określić można jako dobrze zarysowaną „krótką historię Berlingowców”; losy J. S., precyzyjnie odtworzone, to spory kawałek prawdy o PRL-u; cała trzecia część książki zatytułowana *Dom opieki* to wielka dawka prawdy obyczajowej i psychologicznej o późnej starości i odchodzeniu.

Prezentowane dalej fragmenty wypowiedzi są – jak zwykle w „Pryzmatach”¹¹ – rezultatem intensywnych dyskusji, jakie prowadziłem ze studentami ostatniego roku polonistyki UMCS na konwersatorium pod nazwą „krytyka dzieła literackiego”. Przytaczam je po niezbędnych, zazwyczaj niewielkich, korektach formalnych. Dwie spośród przygotowanych na zajęcia recenzji okazały się na tyle dojrzałe, że po dokonaniu przez ich autorki pewnych „warsztatowych” udoskonaleń, otrzymaliśmy satysfakcjonujące debiuty krytycznoliterackie.

Bogusław Wróblewski

STUDENCI O „BIAŁEJ MARI”

Czy treść najnowszej książki Hanny Krall *Biała Maria* jest rzeczywiście „biała”? Mam tu na myśli jedynie symboliczne rozumienie pojęcia bieli jako czegoś nieskażonego, przejrzystego. W moim odczuciu jest tu pełno czerni i purpury (...).

Pisarka splata osobiste przeżycia z zebraniem materiałem reporterskim. (...) Czytelnik musi najpierw przedrzeć się przez gąszcz urywanych wydarzeń i wątków, uporać się z setkami imion (lub pseudonimów) i drobnych przedmiotów opisywanych szczegółowo – góralskie chusty, jedwabne parasolki, włóczkowe kamizelki, auta z odsuwającym dachem, kapelusze z dużym rondem. Krall zaskakuje drobiazgam, nad którymi nikt inny by się nie pochyłał. (...) Jakby tego było mało, gdzieś po drodze zaciera się również granica czasowa, w efekcie następuje zderzenie teraźniejszości z przeszłością. Wszystko to sprawia, że lektura nie należy do łatwych. (...) Specyficzny styl Krall uwidocznił się z podwójną mocą. (...) Ja osobiście wolę zachować sentyment do *Wyjątkowo długiej linii*, która szeroko otworzyła moje oczy na przeszłość oraz była nieporównanie „lżejsza” do przyswojenia niż *Biała Maria*.

Aneta Michalczuk

Biała Maria jest bardzo osobista. „Małą czarniutką” bohaterkę Hanna Krall znała „dość dobrze”, zna ją zresztą do dzisiaj. Jej oczami spoglądała na świat wojny, niedoszłych rodziców chrzestnych i własną matkę. Mimo to książka nie ma w sobie nic ze zwierzenia. Brak tu specyficznego tonu wyznania. To sucha, opowiedziana w trzeciej osobie historia, którą trzeba było napisać. Autobiograficzna, ale jednocześnie oderwana od biografii. Autorka, patrząc przez pryzmat własnych doświadczeń, snuje opowieść o wszystkich dzieciach wojny, nie tylko o jednej żydowskiej dziewczynce z wielkimi oczami. Krall mówi o rzeczach trudnych dla niej i dla innych ocalonych z holokaustu – o ciemności, strachu i śmierci. (...)

W książce zwraca uwagę kompozycja – oparta na rozbitej, prowadzonej w sposób fragmentaryczny narracji. Książkę czyta się szybko, jednak aby poskładać

¹¹ Wcześniej przedmiotem interpretacji młodych czytelników w tym dziale „Akcentu” były na przykład *Heban* Ryszarda Kapuścińskiego (nr 1-2 z 2001 r.) i *Z głowy* Janusza Głowackiego (nr 3 z 2005 r.).

wszystkie elementy tej narracyjnej układanki, należy ją przeczytać kilka razy. Wspomniana fragmentaryczność nadaje tekstowi Krall pewną specyficzną formę. Autorka nie opowiada wszystkiego po kolei, bo i po co. Cała konstrukcja przypomina nieco pamięć ludzką – wybiórczą, nastawioną na rzeczy najistotniejsze. Czasem się coś przypomni, a czasem nie. Najważniejsze sprawy – te, które trwale wyrwały się w pamięci – i tak zostaną przytoczone. Nie jest istotne kiedy, ważne, że będą opowiedziane. Sposób przedstawienia zdarzeń umacnia w przekonaniu o ich autentyczności. *Biała Maria* jest jak gablota z pamiątkami, które choć odwołują się do różnych sytuacji, razem tworzą spójny obraz losów ludzkich. (...)

Biała Maria to książka, którą należy przeczytać i „przetrawić”. Jest to znakomicie napisana i poruszająca historia. Hanna Krall snuje opowieść jednocześnie łatwą i trudną w odbiorze. Balansującą na granicy reportażu i literatury pięknej. Wszystko jest w niej ważne – porcelana od Rosenthala, pani Maria, marmurowy nagrobek i każdy, nawet najmniejszy okruch pamięci. No i oczywiście czarnulka – ta mała z szafy. Żydówka, z wielkimi, zezującymi oczami.

Katarzyna Siwek

Hanna Krall w doskonały sposób konstruuje wrażenie współistnienia przeszłości z teraźniejszością. Nie zamyka minionych czasów, raz rozpoczęte wydarzenia nigdy się nie kończą – krążą, powracają. (...) [O tytułowej bohaterce:] „Złoty charakter nie błyszczy” – właśnie ta sentencja, zasłyszana kilka lat temu, doskonale odzwierciedla moje uczucia względem tej skromnej, starszej, na pozór zwykłej kobiety.

Beata Bednarczyk

Sposób pojawiania się kolejnych wątków i postaci w książce można przyrównać do działania kół zębatych – opowieści „zazębiają się”, tworząc spójny mechanizm, żadnego elementu nie może zabraknąć, bo wszystko przestanie działać. (...)

Tytuły dwóch pierwszych części przywodzą na myśl filmy Kieślowskiego: ósmą część *Dekalogu* i *Podwójne życie Weroniki*. (...) Jest więc w tym monologu obecny Krzysztof Kieślowski, jest też Krzysztof Piesiewicz, scenarzysta. Autorka zdaje się mieć im nawet nieco za złe, że jej historia została zmodyfikowana, ale jednocześnie – tocząc dyskusję – rozumie, że takie są prawa twórców filmu. Dodali oni kilka szczegółów, tworząc niejako „nową przeszłość”. (...)

Niespotykana biel ma odzwierciedlać idealną rzeczywistość, której jednak nie sposób osiągnąć, a także czystość i niewinność. Z drugiej jednak strony, kruchość porcelany to kruchość życia i tak, jak można ją łatwo stłuc, tak i istnienie każdego człowieka można nagle i bezpowrotnie przerwać. A może Krall, tak jak próbowałaby dopasować elementy rozbitej filiżanki, tak opowieściami próbuje przypomnieć sobie własną przeszłość i stworzyć jeden jej spójny obraz. (...) *Biała Maria* jest więc książką pełną niejasności, tajemnic, a przez to wieloznaczną i dającą poczucie ciągłego odkrywania. A to jest największy kunszt pisarski – dać czytelnikom taką lekturę, której nie sposób jednoznacznie zakończyć...

Beata Sidorczyk

Od szczegółu do ogółu, od konkretności do symbolu, od kruchej porcelany do fragmentaryczności książki, od dziewczynki o czarnych oczach do wszystkich dziewczynek – tak pisze Hanna Krall. Zaprzeczając literackości w *Białej Marii* i w innych publikacjach, mruga porozumiewawczo do czytelnika, zdaje się na jego inteligencję i zasób doświadczeń.

Czytając najnowszą prozę Hanny Krall trzeba zajrzeć w głąb siebie. Może w nas odnajdzie się mała dziewczynka o wielkich, czarnych, przestraszonych, zezowatych oczach, która poruszy serca i wyzwoli chwilę zadumy?

Tatiana Naklicka

Autorka *Białej Marii* nie zadaje pytań wprost, nie domaga się odpowiedzi, wyjaśnień; nie osądza, nie usprawiedliwia. Przytacza natomiast, w pozornie przypadkowej kolejności, urwane w pół zdania wypowiedzi, fragmenty dokumentów, relacje z rozmów, wtrąca dygresje. Dekompozycja i fragmentaryczność utworu to zabieg jak najbardziej przemyślany i celowy. *No nie jest po kolei, przecież wiem. (...) A musi być po kolei? To sobie przestaw* – powie autorka w czwartym rozdziale do Krzysztofa Kieślowskiego, któremu opowiada historię z dzieciństwa, będącą podstawą dla scenariusza filmu *Dekalog VIII*. Owego „przestawienia” i zaangażowania wymaga również od swojego czytelnika. Każda kolejna lektura utworu pozwala na odczytanie sensu poszczególnych rozdziałów, na łączenie ich w pewne, coraz większe całości. Tak jak w życiu losy różnych ludzi łączą się i przecinają, tak w powieści Krall łączą się losy różnych ludzi na różnych płaszczyznach: historycznej, kulturowej, geograficznej. Czynnikiem wspólnym dla wszystkich historii jest zazwyczaj doświadczenie przeszłości, które odciska piętno na ludzkim życiu.

A Hannę Krall interesują przede wszystkim ludzie i ich doświadczenia. Stąd w jej powieści dystans, lakoniczność i skrótowość w opisie zawikłanych wydarzeń historycznych; obojętność wobec statystyk, liczb, dat, przyczynowo-skutkowego opisu wydarzeń. *Białą Marię* – tak jak inne powieści pisarki – charakteryzuje natomiast duże zainteresowanie losem jednostki, przywiązywanie wagi do szczegółów; próba odtworzenia rozmów bohaterów, wnikięcia w ich myśli, uczucia; opis przedmiotów (np. indeksu Zofii Sikorskiej, w którym brakuje wpisu z „prawa narodów”) i miejsc – niemych świadków wydarzeń. Wszystko to czyni jej opowieści czymś więcej niż zwykłym reportażem. Zastosowanie literackich chwytów sprawia, że *Biała Maria* jest również, a może przede wszystkim, impulsem do głębszej refleksji nad etycznymi i moralnymi zagadnieniami. Nic nie jest bowiem czarno-białe, niczego nie można ocenić jednoznacznie – ani postawy ubeka J. S. (niedoszłego ojca chrzestnego), ani rodziny odmawiającej pomocy, ani ludzi, którzy donosili, ani tych, którzy strzelali. A już na pewno autorka nie uzurpuje sobie prawa do oceny moralności tych osób. Zewnętrzna ocena i tak nie jest nic warta w porównaniu z „winą niezarzucalną”, jaką ludzie ci noszą w sobie. (...)

Biała Maria to z pewnością podziękowanie autorki adresowane do Marii Ostrowskiej – Sprawiedliwej wśród Narodów Świata. Tytuł nie jest przypadkowy. (U Hanny Krall nie ma miejsca na przypadkowe słowa). Według autorki, patrzącej na wybawczynię oczyma dziecka, zasługuje ona na „wybielenie”, co podkreślić ma jej dobroć, bezinteresowność, odwagę. Ale sama Maria, której głos oddaje reporterka w ostatniej części, nie jest już tego taka pewna. Do końca życia zadaje sobie pytanie, czy miała prawo narażać rodzinę, czy jej postawę można oceniać w kategoriach „bieli”? W obliczu nadchodzącej śmierci, wyraża nadzieję, że to co zrobiła, bliższe jest „bieli” niż czerni. Pod koniec życia powie ona: *Do worka włożą. Białe i czarne są (...). Co do mnie to biały wolałabym.*

Natalia Konopka

Świat tworzą okruchy, drobiazgi, drobne cząstki i szczegóły przechowywane w ludzkiej pamięci – zdaje się mówić Hanna Krall. Sposób prowadzenia narracji uzmysławia nam, że czasem cały rok w naszej pamięci zawęza się do jednego

ważnego liściku zostawionego na stole. Przeszłość składa się właśnie z takich odprysków. W *Białej Marii* pisarka tworzy swoisty kolaż z wielu opowieści, a zapisując słowa do niej skierowane, jako reporterka nadaje im wagę (...).

Dorota Muszyńska

Biała Maria to nie tylko reporterski zapis losów ludzi związanych z wojną i czasami holokaustu. To także powieść o prawdzie, o poświęceniu i próbie ocalenia – nie tylko innych, ale i własnej duszy.

Monika Gliniak

Każda z książek Hanny Krall jest inna, choć dotyczy podobnej tematyki. *Wyjątkowo długa linia* – opowieść o losie Franciszki Arnsztajnowej i losach lubelskiej kamienicy – jest utworem bardziej poukładanym, pomyślanym chronologicznie, natomiast *Biała Maria* to zapis spostrzeżeń, niepewności i wspomnień, które istnieją ponad czasem.

Sylwia Wasin

Zastosowany sposób narracji „od szczegółu do ogółu” sprawia, że poszczególne historie rodzinne splatają się w jedną wielką opowieść o czasie nienawiści, strachu i przemocy. Czasie chyba wciąż dla nas niezrozumiałym, który mimo wszystko uporczywie próbujemy zrozumieć.

Katarzyna Wawrzak

Jednym z istotnych elementów tego dzieła jest potencjał, jakim są obdarzone przedmioty, pamiątki czy eksponaty. To właśnie dzięki nim minione historie można ocalić od zapomnienia. Przedmioty, które były kiedyś częścią historii, nieprzerwanie ją tworzą, bo ciągle są obecne wśród nas.

Anita Gizińska

Wielowątkowa *Biała Maria* zaczyna się od sceny zdrady, kończy zaś ocaleniem. Książka jest próbą odpowiedzi na pytanie, jaki jest sens wędrowania, słuchania ludzi i opowiadania. Od czytelnika autorka wymaga jedynie skupienia oraz „wejścia” w te opowieści głębiej, po to aby uchwycić nić łączącą ludzi i przedmioty.

Dorota Olejniczek

Mimo ukazania w powieści kilku sytuacji, które pozwalają wierzyć w dobro człowieka, końcowa wymowa książki jest jednak pesymistyczna. Śmierć wyłania się z linijek całego tekstu, zaś sama Maria żyje w domu opieki. Trzecia część książki jest zapisem wspomnień i refleksji Marii, która odtwarza swoje zeznania na komisariacie, dzięki którym uratowała Jadzię i jej córkę. Dla nich naraziła życie ośmiu osób – siostry, jej męża i dzieci. Na pytanie, czy było warto, Maria nie udziela odpowiedzi, mówi tylko, iż ma nadzieję, że Jadzia także przyszlaby po nią.

Aneta Alaba

Trzy nowele, trzy części – *Ósme przykazanie*, *Podwójne życie porucznika W.* oraz *Dom opieki* tworzą swoisty tryptyk. Boczne skrzydła tryptyku zwykle osadzone

są na zawiasach, dzięki czemu można nimi poruszać – zamykać tryptyk oraz go otwierać, ukazywać całość przedstawienia lub tylko jego część. Jednak dopiero po zapoznaniu się ze wszystkimi obrazami, można spróbować zinterpretować cały cykl. *Biała Maria* w podobny sposób igra z odbiorcą, ukazując fragment historii to z jednej strony, to z drugiej, przy czym ani razu nie otrzymujemy kompletnej opowieści.

Nowele niczym szkiełka z witrażu, które dopiero ułożone w odpowiedni sposób i obejrzone z właściwej perspektywy, przy dobrym oświetleniu nabierają kształtu i sensu.

Justyna E. Dąbrowska

(oprac.: B.W.)

EDYTA IGNATIUK

„PRZECIEŻ WSZYSTKO SIĘ ŁĄCZY...”

Biała Maria to nazwa znanego serwisu. I marmuru, z którego zrobiono nagrobek. To także imię bohaterki książki. Jak to się łączy ze sobą? Przecież wszystko się łączy i ma swój – czasami ukryty, głęboki sens. – Od tych słów, umieszczonych na odwrocie okładki warto zacząć lekturę najnowszej książki Hanny Krall. Przygotowują one, w pewnym sensie, czytelnika na to, co czeka go podczas lektury, na niezwykłą, nietypową konstrukcję fabularną, która w pierwszej chwili może wydawać się niezrozumiała i chaotyczna...

Biała Maria to niezbyt obszerna, niespełna 140-stronicowa książka. Na ciemnej obwolucie widnieje otwarta, poplamiona czymś (krwią?) walizka, na okładce jest ta sama walizka, tyle że zamknięta. Utwór podzielony jest na trzy części: *Ósme przykazanie*, *Podwójne życie porucznika W* oraz *Dom opieki*. Dwie pierwsze składają się z bardzo krótkich, czasem kilkudziesięciu rozdziałów, zatytułowanych nazwami osób (np. *Matka*, *Hrabia*, *Porucznik*), miejsc (*Brama*, *Osmolice*), zjawisk atmosferycznych (*Wiatr*) czy rzeczy (*Eksponaty*). Pierwsza część jest zbiorem z pozoru niepowiązanych ze sobą historii, rozpoczęte wątki są przerywane innymi opowieściami, po czym powracają, co czasem sygnalizują tytuły rozdziałów (*J. S., ojciec chrzestny*; *J. S., ciąg dalszy*). W istocie opowieści układają się w łańcuch powiązań: czasem łączą je postaci, żyjące w różnych epokach, czasem przedmioty czy miejsca. Aby lepiej uzmysłowić, na czym polega ten mistrzowsko skonstruowany słowny labirynt, zrekonstruuję fragmenty narracyjnej wędrówki: Krzysztof Kieślowski prosi autorkę o historię, która mogłaby być kanwą dla ósmej części *Dekalogu*. Krall opowiada mu o żydowskiej dziewczynce, która potrzebowała aryjskiej metryki, umówieni rodzice chrzestni w ostatniej chwili wycofali się, bo *trzeba kłamać. I gdzie, w kościele. W obliczu Pana Boga*. Niedoszły ojciec chrzestny (J. S.) po wojnie był oficerem SB, który zajmował się wysiedlaniem Niemców z Ziemi Odzyskanych. Jedną z Niemek przed wysiedleniem ofiarowała żonie ubeka porcelanowy serwis „Biała Maria” (w zamian za otrzymaną od niej żywność). J. S. zaprzyjaźnił się z niemieckim hrabią, malarzem. Stryjeczny brat malarza razem z Mileną Jesenską, przyjaciółką Kafki, pomagał uciekać Żydom z Czechosłowacji... Historia rozgałęzia się, pojawiają się kolejne postaci, których losy się przenikają. Pierwszą część *Białej Marii* kończy opis kwatery na cmentarzu – spoczywają tam niedoszli rodzice chrzestni, nagrobek jest zrobiony z marmuru, który nosi nazwę „Biała Marianna”...

Część druga nawiązuje do innego filmu Kieślowskiego – *Podwójne życie Weroniki*. Krall opisuje historię dwóch poruczników Wiślickich, przypominającą historię ukazaną w filmie, z tą różnicą, że jest prawdziwa. W części trzeciej po-

wraca postać dziewczynki, którą autorka *znała dość dobrze*. Jest tu przejmujący monolog kobiety, która *dała fałszywe świadectwo* – podając się za siostrę matki dziewczynki uratowała obie.

Hanna Krall w rozmowie z Wojciechem Tochmanem denerwuje się, że w jej pisaniu dostrzega się tylko holokaust: *Pan ciągle: Zagłada, Zagłada. [w Białej Marii] Jest wojna druga światowa, jest stalinizm, jest PRL, jest dzisiejszość. I ta dzisiejszość jest nie tylko dlatego, że ci umarli są w dzisiejszej pamięci. Tam są też pestki wiśni, które eksportuje się do Holandii...* (Nieopłakanie. Z Hanną Krall o jej nowej książce „Biała Maria” rozmawia Wojciech Tochman, „Gazeta Świąteczna”, 2.05.2011 r.). Trudno jednak zaprzeczyć, że *Biała Maria* koncentruje się, jak wszystkie książki Krall, wokół zagłady Żydów. Znajdujemy tu indywidualny dramat *czarniutkiej z wielkimi, czarnymi, zezującymi oczami*, którą autorka *znała dość dobrze*. Nietrudno, choćby na podstawie szcążkowej znajomości biografii autorki *Wyjątkowo długiej linii*, zorientować się, że pisze o sobie. Nie pierwszy raz pisarka sięga po własne doświadczenia, warto przywołać choćby *Sublokatorkę* (1985). Krall pozostawia jednak bohaterkę *Białej Marii* anonimową, nie wymienia jej imienia, jak mówi w cytowanym wywiadzie: *To jest taka symboliczna dziewczynka. Są w niej wszystkie te małe dziewczynki, które zaludniają ekrany, książki, klisze. Oglądam filmy okupacyjne, jakieś zdjęcia, wszędzie są te dziewczynki. Przysuwam się do ekranu, mówię, Boże, czy to przypadkiem nie jest ta mała, którą znałam dość dobrze. (...) Ona nie ma imienia. Chce pokazać, że jej los nie był wyjątkowy, że jest jedną z tysięcy takich dziewczynek.*

Na chęć podkreślenia tragedii zbiorowej wskazują też niektóre niezwykle poruszające fragmenty książki. W rozdziale *Wiatr* dostajemy opis wyrzucenia z miasta trzech tysięcy Żydów: *Pościel nieśli. Niemcy szukali złota i ciężi poduszki i pierzyny. Złota nie było, tylko pierze się wysypało i wiatr je unióśł. Zrobiła się chmura. Popłynęła nad ludźmi, potem zawirowała i rozniosła się, rozsnuła gdzieś, chyba po niebie* (s. 81). W innym miejscu autorka przez cztery strony wymienia eksponaty znajdujące się w Muzeum Żydów Polskich, podając ich opisy katalogowe, np. *szczyryk szabasowy, stal, macica perłowa, 14x2, po otwarciu 25x2* (s. 116). Lista przedmiotów przypomina listę lokatorów kamienicy opisanej przez Krall w *Wyjątkowo długiej linii* – to, że przedmioty znalazły się w muzeum *poświęconym zamierzchłej cywilizacji. Zaginionej w wieku dwudziestym (pierwsza połowa)* jednoznacznie określa los ich właścicieli.

Wprowadzenie wątku autobiograficznego oraz deklaracja autorki, że to jej ostatnia książka, pożegnanie z czytelnikami (może właśnie to ma oznaczać zamknięta walizka na okładce?) może sugerować, że *Biała Maria* jest próbą uporządkowania przeszłości, wskazania winnych, uhonorowania bohaterów. Ale nie o to chodzi. W książce nie znajdziemy żadnych ocen moralnych, jasnego podziału na dobrych i złych, na ofiary i katów. Ubecy strzelają do akowców, akowcy do ubeków i zdrajców, J. S. zostaje oskarżony o malwersacje, umiera przed ogłoszeniem wyroku, Maria – krawcowa, która uratowała „czarniutką” i jej matkę po latach zadaje sobie pytanie: *I po co ja ratowałam je? Warto było je ratować? Warto było?* (s. 135). Nad niedoszłymi rodzicami chrzestnymi ciąży „wina niezarzucalna”. *Nie można jej zarzucić, nie można na nią ukarać, w sobie ją się nosi, czasami przez całe życie* (s. 46).

Dziwne fatum, nieuchronne dążenie do katastrofy ciągnie się za większością bohaterów książki, nie tylko za naocznymi świadkami holokaustu, ale też za Scenarzystą, który stwierdza, że *nie powinien pisać, bo co wymyśli, to mu się w życiu sprawdza* (s. 49), jakby weryfikując słowa wypowiedziane w książce przez Krzysztofa W. (reżyser Krzysztof Warlikowski): *Jak tylko człowiek dotknie żydowskiej sprawy, czysty z tego nie wyjdzie* (s. 17).

Już na początku swej drogi pisarskiej Hanna Krall musiała odpowiedzieć sobie na pytanie, jak pisać o zagładzie? Przez lata wypracowała mistrzowski,

charakterystyczny styl, który podziwiać możemy również w *Białej Marii*. Pisarka rezygnuje całkowicie z patosu, ozdobnych metafor, wyszukanych porównań. Nie oplakuje tragedii, nie rozpacza. Jak sama mówi w cytowanej rozmowie: *moja forma polega na powściągliwości*. Autorka z właściwą reporterowi precyzją dba o detale, przedstawia szczegóły strojów, drobne elementy rzeczy, nie unika też drastycznych, wręcz makabrycznych opisów: *Siedzieli przy stole, jedli orzechy włoskie. Matka zaczęła krzyczeć, zabił ją dziadkiem do orzechów. Zwłoki ćwiartował i wrzucał do kanalizacji, głowę rozpuścił w sodzie kaustycznej* (s. 58). Często stosuje niedopowiedzenia, urywa zdania, kończy je wielokropkiem. Na dotyczący tego zarzut Tochmana pisarka odpowiada: *Pan przecież wie. (...) Trzeba pana o tym specjalnie zawiadamiać?* Przez to tworzy się charakterystyczna dla pisarstwa Krall przestrzeń, którą czytelnik musi sam uzupełnić, dopowiedzieć sobie, zatrzymać się, zastanowić. Zmusza odbiorcę do ciągłej uwagi, czujności, do wejścia w opisywany świat...

Co wobec tego oznacza tytuł? Jak go interpretować? Biała Maria to porcelanowy serwis zaprojektowany z miłości, to marmur, z którego zrobiono nagrobek, to jedna z bohaterek... Może symbolizuje przypadek, który łączy różnych ludzi? Może zwraca uwagę na fragmentaryczność opowiadania? – Tak jak nigdy nie da się posklejać sztucznej porcelany, tak nigdy nie uda się w pełni odtworzyć losów ludzi, motywów ich działania...

Edyta Ignatiuk

ANNA HARASYMIUK

TRZY MARIE

Na pierwszy rzut oka najnowsza książka Hanny Krall to zbiór niepowiązanych ze sobą fragmentów zupełnie odrębnych historii, które rozgrywały się w różnych czasach. W trakcie lektury okazuje się, że początkowe wrażenie nie było słuszne. Uważny czytelnik spostrzeże cienkie, aczkolwiek liczne nici łączące poszczególne wątki. Trzy części utworu spaja postać „małej czarniutki” – tak widzi autorka siebie z dzieciństwa, podkreślając dystans, znany z jej wcześniejszych dzieł.

W *Białej Marii* nie ma ani jednego zbędnego słowa, wszystko jest ściśle powiązane. Zapisane migawki mają trafiać w sedno opowiedzianych historii, przez co uzyskana została niezwykła gęstość myślowa. Tekst jest kolażem reportażowych fragmentów oddzielonych przestrzemią, którą czytelnik sam musi zapełnić. Dzięki takiej konstrukcji treść książki staje się uniwersalna, daje możliwość różnych interpretacji, otwiera czytelnikowi oczy na ponadczasowe problemy etyczne i egzystencjalne. Kwestia wyborów moralnych w obliczu zagrożenia wiąże się tu z obrazem holokaustu i problemem „winy niezarzucalnej”.

Motywy przewodnim *Białej Marii* jest podwójne życie w jednej rzeczywistości, co zostaje zasugerowane w tekście umieszczonym na obwolucie książki, nawiązującym do słynnego filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki* (1991). W utworze Krall nie ma połączonych ze sobą dziwną, metafizyczną nicią Weronik, są natomiast dwaj, zupełnie sobie obcy, a jednak podobni do siebie, Wiśliccy. Reżyser i współpracujący z nim Krzysztof Piesiewicz są autorami scenariusza ósmej części *Dekalogu*, do którego pomysłu dostarczyła reporterka (co skłania ją teraz do refleksji nad prawdą w kinie). Inne postaci – o czym będzie mowa za chwilę – również znajdują się w sytuacji swoistego dualizmu.

W odniesieniu do ósmego przykazania akcentowany jest problem „winy niezarczucalnej”. Tajemniczy J. S. i jego żona, którzy mieli zostać rodzicami chrzestnymi

małej Żydówki, wycofują się z wcześniejszych ustaleń i tym samym nie udzielają dziecku pomocy. Bo czy można kłamać w obliczu Boga? Czy życie dziecka jest ważniejsze niż własne zbawienie? Nad odpowiedziami zastanawiają się bohaterowie książki.

Tajemniczy J. S., niedoszły ojciec chrzestny, to postać intrygująca. Po wojnie zajmował się wysiedlaniem Niemców i inwigilowaniem autochtonów, przyjażniąc się w tym samym czasie z hrabią Erykiem von Zedtwitzem, Niemcem z krwi i kości. Z powodu tej znajomości oskarżono J. S. o szpiegostwo, co spowodowało radykalne zmiany w jego życiu. Zmienia zawód i wreszcie umiera w trakcie procesu sądowego dotyczącego afery gospodarczej, w którą był zamieszany. Pani S. pojawia się ponownie pod koniec części pierwszej – wdowa z zakrzepicą, która niegdyś w zamian za żywność otrzymała rosenthalowski serwis Biała Maria, za pieniądze z jego sprzedaży ufunduje dla męża i siebie nagrobek z marmuru zwanego „Biała Marianna”.

Nie sposób streścić wszystkich pojawiających się w utworze wątków ze względu na duże nasycenie detalami i mnogość połączeń między poszczególnymi historiami. Z rodziną J. S. powiązane są dzieje rodziny von Zedtwitzów: Eryka, Gizeli, Teodory, Joachima, a także Mileny Jasenskiej i Franza Kafki oraz Marka Spsychalskiego. Te z kolei mają odniesienia do losów kolejnych bohaterów, dzięki czemu powstający szereg nie traci sensu, jest spójny i logiczny. Przedstawione historie zająbiają się, pozwalają autorce przechodzić do nowych treści, pozornie abstrahujących od dotychczasowego wywodu.

W drugiej części, *Podwójne życie porucznika W.*, dominuje temat trudnych, często niemożliwych powrotów. Raz porzucone miejsca stają się zupełnie obce, wrogie i nie nadają się już do życia. Świadczą o tym losy ludzi, którym udało się uchronić przed śmiercią. Wrócić – tylko do czego, gdy jest się napiętowanym? Na kartach *Białej Marii* zestawiane są epizody często odległe chronologicznie, znajdzie się tu miejsce dla gestapowców, czerwoarmistów, małej czarniutkiej Żydówki, Kieślowskiego, Piesiewicza, Warlikowskiego, Piotra Wiślickiego, a także dla nowobogackich Amerykanów i strażaka biorącego udział w akcji ratowniczej po ataku na World Trade Center. Każda postać ma własne życie, a przeszłość jest nierozzerwalnie połączona z przyszłością. Pokrewieństwo przedstawionych motywów eksponowane jest w konwencji „poetyki fragmentu”. Krall opiera się na wspomnieniach i nie stara się wypełniać luk, pozostawiając miejsca do samodzielnego uzupełnienia przez czytelników. W mistrzowski sposób operuje natomiast konkretem i detalami, dzięki czemu linearność historii i zależności między poszczególnymi obrazami są bardzo dobrze widoczne.

Druga część książki została narracyjnie scalona dzięki postaciom poruczników Wiślickich. W tej partii utworu pisarka wskazuje na istotną w pracy reportażysty dokumentalną staranność: trzeba być bardzo uważnym, żeby nie minąć się z prawdą. Wiślickich było dwóch, nigdy się nie poznali, obaj mieli stopień porucznika. Jeden z nich *nastał po wojnie, z Lublina przyjechał, z PKWN. W mundurze Pierwszej Armii (...)* – pracował w młynie w Osmolicach, zginął zastrzelony. Drugi, Alfred Tadeusz Wiślicki, był członkiem Zarządu Politycznego I Armii Wojska Polskiego, po wojnie poświęcił się nauce, został specjalistą od historii techniki. W filmie Kieślowskiego Weroniki połączone są w tajemniczy, metafizyczny sposób, o czym przekonujemy się już na początku. W *Białej Marii* przeciwnie – mężczyźni nie wiedzą o swoim istnieniu, są sobie zupełnie obcy, nie łączy ich żadna więź. Niemniej jednak żyją podwójnym życiem – można powiedzieć, że realne nakłada się na realne, zakłócając obraz i mimowolnie fałszując rzeczywistość.

Hanna Krall, rekonstruując relację Alfreda Wiślickiego po wkroczeniu do Lublina, ucieka się do dystansu koniecznego przy opisie niewyobrażalnych, wywołujących silne emocje i wstrząs. Wiślicki lakonicznie, bez zbędnego patosu,

ważąc słowa, opisuje warstwy trupów w celach na zamku, parujące jeszcze ciała i czaszki pomordowanych na Majdanku. Podobnie opisywane są okoliczności śmierci drugiego porucznika Wiślickiego: *Strzelało się. Ubegy do akowców. Akowcy do ubeków i zdrajców. Jeden zastrzelił dziewczynę z AK, bo do milicji wstąpiła. W życie, na polu. Drugi strzelił – jak się okazało – przez pomyłkę. W stolarni, przy warsztacie. Trzeci do porucznika. Na moście, na Zalesiance*. Pisarka zachowuje dystans nie tylko wobec okrucieństwa, ale także wobec bohaterów i przedstawionego świata (również wobec samej siebie, gdy używa określenia „mała czarniutka”).

Utwór nie jest pozbawiony poetyckości. Rozdziały: *Wiatr i Eksponaty* opowiadające historię „dawno zaginionej cywilizacji” znakomicie się dopełniają. Pierwszy ukazuje zagładę narodu żydowskiego na przykładzie jednej miejscowości. Wyprowadzani z niej przez Niemców ludzie nie znali swojego dalszego losu – tak jak pierze z ciętej przez gestapowców pościeli popłyną i „rozniosą się, rozsnują gdzieś, chyba po niebie”. Tak właśnie kończy cywilizacja, po której pozostaną jedynie drobiazgi umieszczone później w Muzeum Polskich Żydów. Przez przedmioty przywoływani są ci, których dawno już nie ma: *Żyd od dorożki, którego nie było, to Bajnysz. Od furmanki i kontrabasu – Bucie. Też go nie było. A od towarów różnych nie było Apfelbauma*. (...). W rozdziale *Eksponaty* Krall wylicza relikty „zaginionej cywilizacji”, które znajdują się niebawem we wspomnianym muzeum. Zwykle drobiazgi są jedynymi dowodami świadczącymi o istnieniu narodu żydowskiego i tragedii, która go dotknęła w minionym stuleciu. Styl znów pozbawiony jest emocji i wzniosłości, zauważalne są natomiast szczerłość i operowanie konkretem. W dwóch, zupełnie różnych pod względem formy rozdziałach pisarka kreśli historię zagłady Żydów, przekładając losy pojedynczych osób i miejsc na los zbiorowości. Dzięki temu pokazuje i podkreśla, iż eksterminacja spotkała prawdziwych ludzi, którzy mieli rodziny, majątki, własne życie, nie zaś abstrakcyjną, nieumiejscowioną w rzeczywistości populację.

Ostatnia część książki wyjaśnia dotychczasowe wątki, wskazuje klucz, według którego powinna być czytana *Biała Maria*. Podwójne życie wiedzie, nieświadomie, Emilia Ostrowska, której tożsamość wykorzystała kobieta ukrywająca się wraz z „małą czarniutką”. Maria Ostrowska, Sprawiedliwa wśród Narodów Świata, siostra Emilii, nie wahała się dawać „fałszywego świadectwa”, dzięki czemu uratowała wiele osób, między innymi Jadzię i jej córkę. Mimo narażania bliskich i samej siebie, Maria zdecydowała się działać. Bohaterka podchodzi do życia i umierania z dystansem. Śmierć nie wydaje się taka straszna, gdy ma się świadomość czynionego przez lata dobra.

Trzy szlachetne Marie – rosenthalowski serwis, marmurowy nagrobek i Sprawiedliwa wśród Narodów Świata – łączą w sobie pierwiastki życia i śmierci, które na kartach książki nieustannie przenikają się w najróżniejszych wariantach. Dzieło skłania do refleksji nad przemijaniem, nad granicami pomocy udzielanej bliźniemu, dotyka problemu ludzkiej bezradności wobec zła.

Anna Harasymiuk

bez tytułu

LESZEK MĄDZIK

Rocznica

Grudniowe wieczory w Wiedniu kuszą orgią świątecznych barw. A że ten niedzielny był w deszczu, to cała paleta się zwielokrotniała. W bliskich światel odbijały się ulice, pasáže, chodniki. Nad tą imponującą kąpielą kolorów górowała katedra św. Stefana z patynowaną zielenią dachu. I choć rozmywała się ona w strugach deszczu, jej dostojność, powaga, nadal intrygowały. Moją uwagę zwrócił jednak niewielki plakat na wejściowych drzwiach świątyni. Informacja była lapidarna. Dziś w nocy o godz. 0.55 mija 220 rocznica śmierci Mozarta. O tej porze będzie wykonane jego „Requiem d-moll”.

Ławki powoli się zapełniały. Główna nawa dawała szansę pełniejszego uczestnictwa w tym misterium, ale publiczność w ciszy wypełniała wszystkie wolne miejsca. Ogrom katedry czynił sylwetki ludzkie niepozornymi – ginęły one w półmroku kościoła. Ów półmrok potęgował klimat oczekiwania na szczególne wydarzenie, jakim była msza. Kir żałoby wypełniał całe wnętrze świątyni. Jakby niema architektura wnętrza spoglądała na uczestników tajemnego spotkania z szacunkiem i powagą. Czy, gdy kiedyś gościła zmarłego, przeczuwała, że będzie świadkiem tak celebrowanych kolejnych rocznic odejścia?

Z głębi świątyni wylonili się wykonawcy tej najbardziej znanej mszy żałobnej. Przestrzeń prezbiterium, jeszcze przed chwilą pustą, wypełniły chóry, orkiestra i soliści. Powstał jeden organizm, którego płuca uruchomiły dźwięki demonstrujące dramat odchodzenia. Przeczuwalna była wszechobecna śmierć. To ona, przywoływana przez konfrontację architektury świątyni z muzyką, przenikała i wdzierwała się w każdy zakątek mrocznej przestrzeni. Obecność śmierci, choć nie skoncentrowana wokół rekwizytu, jakim zwykle jest trumna, dotykała każdego ze świadków tego rytuału.

W tym monumentalnym miejscu requiem niosło ludzki wymiar. Było też dowodem, że przecucie, jakim Mozart nasyczył swój utwór, wyrażało wolę odważnego spotkania z najbardziej tajemniczym i nie do końca zrozumiałym aktem opuszczenia ziemskiego padole. Dramat odchodzenia, zwieńczony śmiercią, wyzwala krańcowe postawy – od lęku, buntu, aż po zgodę, oswojenie. Tutaj, w tej przestrzeni, był krzykiem, który wysokimi tonami próbuje przebić sklepienie by dotrzeć do niebios. Im bliżej finału, tym bardziej ta średniowieczna świątynia stawała się jednymi wielkimi organami głoszącymi duchowy wymiar vanitas.

I kiedy zdawało się, że mury katedry ustąpią i legną w gruzach pod naporem muzyki, rozległ się cichy, najpierw niezauważalny dźwięk dzwonka. On jedynie został na końcu. Niepozorny, dyskretny, obwieszczający moment śmierci twórcy requiem. Wypełnił ciszę całej przestrzeni, przez co stał się jeszcze bardziej skromny, by nie powiedzieć biedny. Prowadził w myślach uczestników tego wydarzenia do bezimiennego grobu Amadeusza.

Leszek Mądzik

teatr

WIESŁAWA TURZAŃSKA

Tropami Zelwera: z Lublina w świat

Wydana przez Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza biografia jej patrona stanowi efekt wieloletniej, iście benedyktyńskiej pracy Barbary Osterloff. Autorka jest postacią znaną w kręgach teatrologicznych, ma w swym dorobku dzieła naukowe z zakresu historii teatru polskiego w XX w., liczne recenzje, szkice i eseje. Genezę najnowszej publikacji wyjaśnia we wstępie: *Namówił mnie do tego Zbigniew Raszewski, który uważał, że od śmierci artysty upłynęło już dostatecznie dużo czasu, by można było pokusić się o szeroko udokumentowaną monografię, ponieważ żadna z istniejących prac takiego warunku, z różnych względów, nie spełniała.*

Dwutomowa, licząca 1127 stron książka Barbary Osterloff, zatytułowana po prostu *Aleksander Zelwerowicz*, wydobywa z niepamięci skomplikowane dzieje człowieka teatru, rozpięte na przestrzeni kilku epok kulturowych: od pozytywizmu do czasów powojennego stalinizmu. Tym samym na trwające siedemdziesiąt osiem lat życie nakładają się dramatyczne koleje polskiego losu. Od razu zauważmy, że pod niepozornym tytułem skrywa się imponująca kwerenda, jaką wykonała autorka, aby dotrzeć do jak największej liczby źródeł: krajowych i zagranicznych. Potwierdza ją przebogata, bo licząca 27 stron bibliografia, zbierająca informacje o publikacjach Zelwerowicza, w tym jego artykułach, listach, recenzjach, następnie publikacjach o nim, książkach (nielicznych) oraz – rozdzielonych cezurą 1955 r. – artykułach i recenzjach w czasopiśmie, a także wspomnieniach i wywiadach. Odrębne grupy stanowią: indeks wykorzystanych czasopism oraz wybór opracowań i przyczynków.

Wielowymiarowy obraz mistrza sceny polskiej zaistniał więc dzięki przewertowaniu setek książek i dokumentów (listów, recenzji, wspomnień, wywiadów) oraz wysłuchaniu setek opowieści naocznych świadków, a następnie ich weryfikacji. Zarazem, jak wiemy, zwykle dla badacza nie jest problemem ogrom materiału faktograficznego, lecz możliwość, że wizerunek postaci z tego materiału zbudowany okaże się nie do końca prawdziwy. Źródła, zarówno pisane, jak i ustne, obarczone bywają tendencyjnością, wynikającą nie tylko z osobowości nadawcy i jego intencji, ale także z czynników zewnętrznych. Biograf, zestawiając opinie pochodzące z różnych źródeł, ma świadomość tych ograniczeń.

W przypadku pracy o Zelwerowiczu nie można zapominać, iż mamy do czynienia z aktorem, dla którego teatr był światem i który sprawy osobiste podporządkowywał sztuce. To niewątpliwie przekładało się na teatralizację życia i automistyfikację cechującą jego wypowiedzi, w tym także autobiograficzne *Gawędy starego komedianta*. Barbara Osterloff traktuje je jako waż-



ny punkt odniesienia, oceniając równocześnie krytycznie: *Aleksander Zelwerowicz sam tworzył własny mit, czy raczej mity, w tym swoją legendę. Teatr te mity powiełał. Musiałam tę mitologię zweryfikować, spróbować odpowiedzieć na pytanie, co w niej odpowiada prawdzie, a co nie.* Jednocześnie podkreśla odmienny charakter listów do rodziny i ludzi sceny, co świadczy o wewnętrznym rozdarciu, poczuciu niespełnienia ukrytym pod maską pewnego siebie „komedianta”. Warto odnotować, że wspomniana korespondencja to plon podróży do Nowego Jorku i spotkania z Heleną Zelwerowicz, córką artysty. Autorka w 1999 roku, już po śmierci pani

Heleny, opublikowała ją, opatrując obszernymi przypisami i wyjaśnieniami.

Listy oraz inne odkryte przez Barbarę Osterloff dokumenty wyjaśniają wiele nieznanych dotychczas faktów z biografii Zelwerowicza oraz „niejedną, głęboko skrywaną przed ludźmi tajemnicę” z życia osobistego i rodzinnego. Sprawy prywatne znanych osób zawsze budziły w czytelnikach zaciekawienie, a w obecnej dobie możemy mówić wręcz o modzie na biografie skandalizujące, ujawniające pikantne szczegóły. Autorka wobec tego zjawiska zachowuje głęboki dystans: *Przypomnijmy jednak, że prywatność artysty może być dla nas interesująca o tyle, o ile pomaga rozświetlić zagadki osobowości, a także zrozumieć jego sztukę. O ile pozwala lepiej go poznać, wnikać w jego wahania, wybory, decyzje, a w przypadku ról – może nawet pomóc wyobrazić sobie „ludzką twarz kreowanych przezeń postaci”.* Nie ma to nic wspólnego z „koturnowym” przedstawieniem Zelwera, po prostu o sprawach bardzo osobistych, często dramatycznych, autorka pisze powściągliwie. Dotyczy to m.in. samobójczej śmierci pierwszej żony, rozpadu drugiego małżeństwa czy też ucieczki (na krótki czas przed śmiercią) od trzeciej żony i zamieszkania w Szkole Teatralnej.

Problemem, przed jakim stanęła badaczka, były braki dokumentacji, głównie sprzed pierwszej wojny światowej. Zelwerowicz wtedy (zgodnie z ówczesnym obyczajem) prowadził „wędrowny tryb życia” – występował gościnnie, często w miejscowościach, w których nie ukazywały się gazety. Inna trudność wynikała z faktu, iż odeszło pokolenie mogące widzieć go na scenie czy z nim współpracować. Jednakże wnikliwość Osterloff pozwoliła na zrekonstruowanie życia artysty w taki sposób, by czytelnicy mogli odnaleźć w jego wizerunku rysy trwałe, nie tylko związane z osobowością czy charakterem, ale też przekonania na temat roli teatru, ukształtowanymi jeszcze w okresie krakowskim, w latach 1900-1908.

Obfity, poddany selekcji materiał został ujęty w formę wartkiej narracji, przetykanej fragmentami tekstów źródłowych i podzielonej na dziewięć części. Pierwsze osiem prezentuje życie artysty w porządku chronologicznym, zaś dziewiąta w formie syntetyzującej ukazuje Zelwerowicza jako człowieka teatru: aktora, reżysera, dyrektora i pedagoga. Monografii towarzyszy aneks, czyli *Krótki przewodnik. Osoby i miejsca*, oraz kalendarium, obejmujące ułożone chronologicznie informacje o rolach teatralnych, pracach reżyserskich i występach gościnnych. Przy okazji przypomnijmy, że na dorobek aktorski Zelwerowicza składa się około 800 ról, zaś reżyserski – ponad 280 spektakli.

Na uwagę zasługuje także niezwykle bogaty materiał zdjęciowy: fotografie, zarówno czarno-białe, jak i kolorowe, pochodzą z różnych źródeł, w tym z prywatnego archiwum autorki.

Osterloff kilkakrotnie wspomina, iż dociekając prawdy o Zelwerowiczu, pragnęła ukazać niezwykle człowieka teatru w kontekście przemian dziejowych. Jego biografia jest zatem także „fascynującym przyczynkiem do historii polskiej inteligencji”. W pierwszej części, zatytułowanej *Rodowód*, możemy poznać dzieje przodków artysty ze strony matki i ojca, którzy reprezentowali środowisko „wyrzuconych z siodła”, czyli polską szlachtę za udział w powstaniu styczniowym pozbawioną przez władze carskie majątku. Autorka weryfikuje jednocześnie romantyczną legendę o tym, że matka artysty, Bronisława Rydzewska, podążyła za swym ukochanym Aleksandrem Maksymilianem Zelwerowiczem na Syberię, gdzie młodzi wzięli ślub: *Kiedy wybuchło powstanie, Bronisława Rydzewska liczyła sobie zaledwie trzynaście wiosen, trzeba więc między bajki włożyć jej samodzielną sybirską wyprawę.*

Dzieje ojca stanowią natomiast egzemplifikację losu polskiego inteligenta szlacheckiego pochodzenia w dobie represji popowstaniowych: po powrocie z zesłania, gdy otrzymał nakaz osiedlenia w Lublinie i zakaz wykonywania zawodu lekarza, został drobnym urzędnikiem. To w lubelskim Archiwum Państwowym autorka odnalazła jedyne materialne świadectwo jego życia – akta sądowe spraw, które prowadził jako komornik. W Lublinie właśnie przyszedł na świat w 1877 roku Aleksander Zelwerowicz. Wychowywał się tu do dziewiątego roku życia, a więc do czasu, gdy matka – w rok po śmierci męża – zdecydowała się na przeprowadzkę do Warszawy. Już w „lubelskich” latach zaczęła się kształtować tożsamość przyszłego artysty, na którą, zdaniem badaczki, silny wpływ miała atmosfera domu rodzinnego: *Bez wątplenia z rodzinnego domu Zelwerowicz wyniósł przywiązanie do świata kultury szlacheckiej (...). Wiązało się to z przywiązaniem do wzorców osobowych i wartości, które ta kultura wykształciła.* Również następstwem wychowania w środowisku szlacheckim była skłonność Zelwerowicza do gawędy, jakże widoczna w jego opowieściach o własnym życiu.

Czytając o edukacji szkolnej bohatera, znajdziemy barwny opis atmosfery, przypominającej tę znaną z *Szyfowych prac* Stefana Żeromskiego. Z powodu braku dokumentacji nie otrzymujemy jednoznacznej odpowiedzi, dlaczego młody Aleksander został usunięty z IV Gimnazjum Męskiego; być może za jeden z powodów należy uznać bywanie w popularnych „teatrykach ogródkowych”. W każdym razie autorka potwierdza, że przyszły artysta w wieku 21 lat otrzymał dyplom znanej Szkoły Handlowej imienia Ludwika Kronenberga, w której pobierali nauki m. in. Ignacy Matuszewski czy Walery Sławek. Według niej to właśnie wiek i groźba powołania do wojska zdecydowały o podjęciu przez Zelwerowicza studiów za granicą, w Szwajcarii. Genewska edukacja, wbrew temu, co mówił o sobie artysta, trwała nie dwa lata, tylko rok i zaowocowała nawiązaniem ciekawych znajomości.

Początki flirtu z Melpomeną poznajemy na tle niezwykle bujnego życia teatralnego Warszawy czasów Sienkiewicza i Prusa, kiedy działały tzw. teatry ogródkowe i warszawskie teatry rządowe. W pierwszych – mających dla gimnazjalistów smak owocu zakazanego – Zelwerowicz był i tu też przypadkowo, pod pseudonimem Werowicz, zadebiutował w epizodycznej roli w *Komedii pomyłek* Szekspira: *Dorodnego dziewiętnastolatka wypatrzył dyrektor Wołowski na giełdzie aktorskiej u Bliklego, zaproponował epizod, i tak amator wystąpił wraz z zawodowcami przed liczącą kilkaset osób widownią.* Autorka dementuje opowieści z *Gawęd starego komedianta* o entuzjastycznych recenzjach w prasie czy o gwałtownym sprzeciwie matki, gdyż młody aktor wkrótce rozpoczął naukę w Klasie Dykcji i Deklamacji. Wprawdzie trwała ona dość krótko, lecz *nie ulega wątpliwości, że właśnie w tej szkole Aleksander Zelwerowicz przekroczył próg oddzielający żywiolo-*

wą pasję amatora od aktorstwa ujmowanego w karby i prawa sceniczne sztuki.

Jednakże, jak zaznacza Osterloff, dla formowania się jego sztuki aktorskiej rozstrzygające znaczenie miał okres krakowski (1900-1908), gdy dostał angaż w Teatrze Miejskim przy placu Świętego Ducha. Przyjęty jako aktor komediowy, opuścił tę najważniejszą w owym czasie scenę polską jako aktor charakterystyczny, reżyser i pedagog. W książce kilkakrotnie pojawiają się uwagi o specyficznej atmosferze teatralnego Krakowa, tak odmiennej od warszawskiej. Różnice dotyczą m.in. gry aktorskiej, repertuaru, pojmowania zadań teatru. Nie można też pominąć roli krytyki teatralnej, która była zgodna co do wybitnych zdolności komicznych Zelwerowicza, jednak nie rezygnowała z wymagań wobec niego. Chwaliła „komizm szczerzy”, „spokojny” i ganiła tzw. „sukces śmiechu”, grę na granicy szarży, wywołującą łatwy pokłask widzowi. Tak pilnowanej przez krytykę właściwej miary, czyli komizmu „nieprzesadnego” Zelwerowiczowi nieraz brakowało.

Inną kwestią pozostawał dobór repertuaru, w znacznym stopniu różniącego się od warszawskiego, w którym dominowały komedie i farsy. Autorka wspomina, iż grano je także w Krakowie, lecz w innych proporcjach, wystawiając wielkie dramaty romantyczne, naturalistyczne i symboliczne. Co więcej, Józef Kotarbiński, ówczesny dyrektor Teatru Miejskiego i zarazem wybitny inscenizator, oraz Stanisław Wyspiański wprowadzali „przybytek Melpomeny” w obszar głównych przemian Wielkiej Reformy Teatru. To niewątpliwie przełożyło się na rozwój artystyczny Zelwerowicza, który w Krakowie opanował do perfekcji umiejętność transformacji, operowania głosem (już z natury dobrze postawionym i dźwięcznym) oraz sztukę „gry niemej” (istotnej w dramacie naturalistycznym i modernistycznym). Poszerzył też krąg działalności: od 1906 roku, za dyrekcji Ludwika Solskiego, otrzymał angaż reżyserski.

Jednak najważniejszy jest w tym okresie jego dorobek aktorski: *ponad trzysta ról, nie licząc występów gościnnych. Nigdy potem, w żadnym z teatrów, nie zagra tak wiele.* Osterloff w świetnym lapidarnym skrócie omawia co najmniej kilkadziesiąt z nich, od komediowych po charakterystyczne (w *Wujaszku Wani Czechowa* czy *Na dnie* Gorkiego), podkreślając zarazem wpływ „czwartego wieszca narodowego”: *Zafascynowany, do głębi przejęty, wprost „naznaczony” wielką sztuką Wyspiańskiego, będzie ją propagował przez długie lata – na miarę swoich i możliwości, i talentu.* Warto przy tej okazji przypomnieć, iż Zelwerowicz zagrał Kacpra w słynnej prapremierze *Wesela* w 1901 roku. Jednocześnie nie pominięto w książce występów nieudanych, do jakich należała tytułowa rola w sztuce Rostanda *Cyrano de Bergerac*. W tym przypadku krytycy byli zgodni, iż aktor nie nadaje się do ról „koturnowych”.

W opisie okresu krakowskiego niewiele pojawia się informacji na temat życia osobistego: oprócz wzmianki o zawarciu w 1903 roku małżeństwa z Emilią Bułhak i narodzinach dwójki dzieci, Heleny i Stanisława, jest mowa o śmierci matki, cierpiącej przez wiele miesięcy na depresję maniacką. Autorka ujmuje pobyt w Krakowie jako czas kształtowania się poglądów Zelwerowicza na rolę teatru: *Od tej pory widzieć w nim będzie placówkę narodową powołaną do pełnienia wielkiej misji kulturowej, cywilizacyjnej, patriotycznej, mającą obejmować swoim zasięgiem jak najszersze rzesze społeczeństwa.*

Część trzecia monografii, opatrzona znaczącym tytułem *Wędrowki*, obejmuje czasy aż do odzyskania przez Polskę niepodległości. Poznajemy Zelwerowicza jako reżysera, dyrektora i „wędrowca”, który z zespołem występuje zarówno w wielu polskich miastach, m.in. w Kaliszu, Kutnie, Łowiczu, Kielcach, Częstochowie oraz w rodzinnym Lublinie, jak również w Moskwie, Kijowie, Mińsku, Petersburgu. Przyczyny owego „wędrowania” miały charakter wieloraki, w dużej mierze wynikały z ówczesnej specyfiki

życia teatralnego, ale również z poczucia misji niesienia polskiego słowa. Jednocześnie powód był bardzo prozaiczny, szczególnie w Łodzi, gdzie jako dyrektor odnosił sukcesy artystyczne, lecz miał problemy z *pozyskaniem lokalnej publiczności w tym trudnym dla teatru mieście. Po triumfalnej inauguracji widowńia świeciła pustkami na przedstawieniach dramatów Słowackiego, także Cyda*. Owa „triumfalna inauguracja” to wystawienie 17 września, po raz pierwszy w Kongresówce, *Wesela*. Już w listopadzie Zelwerowicz doprowadził do prapremiery *Irydiona* Krasieńskiego, a rok później *Kłątwy* Wyspiańskiego, nigdzie dotąd niewystawianej i zakazanej przez cenzurę. Próbował zwabić publiczność także lżejszym repertuarem: komediami Szekspira, Moliera, Fredry, promując zarazem sztuki współczesne Strindberga, Ibsena, Czechowa, Zapolskiej. Intensywnej pracy nie zahamowała osobista tragedia – samobójcza śmierć żony. Autorka wspomina, że nie tyle Łódź, ile teatralna Warszawa kipiała od plotek na temat domniemanej przyczyny, czyli romansu Zelwerowicza z Haliną Starską, uczennicą z czasów krakowskich.

Z monografii wynika, że opuszczenie Łodzi po trzech sezonach i przeniesienie się do Warszawy związane było z trudnościami finansowymi, spotęgowanymi dwukrotnym pożarem teatru. Działalność artystyczną Zelwerowicz, podobnie jak poprzednio, rozpoczął od reżyserii *Wesela* w nowo założonym Teatrze Zjednoczonym. Wprowadził ostro ingerowała cenzura, lecz warszawiaków ogarnęło wzruszenie – po raz pierwszy oglądali dramat w całości. Miejscem, z którym artysta związał się najmocniej, był jednak Teatr Polski pod dyrekcją Arnolda Szyfmana. Tutaj kontynuował działalność prowadzoną w Krakowie, odnosząc kilka spektakularnych sukcesów, do których należało m.in. wystawienie *Juliusza Cezara* Szekspira: *Zelwerowicz-reżyser popisał się nie tylko prowadzeniem aktorów, lecz także maestrią w komponowaniu scen zbiorowych, w których udział wzięły blisko dwie setki statystów*. Pracy nie przerwał wybuch wojny: nadal reżyserował, grał i – oczywiście – wędrował. Zmienił natomiast repertuar, wystawiając sztuki patriotyczne, „ku pokrzepieniu serc”. Osterloff nie pomija też informacji o włączeniu się artysty około roku 1916 w tajną działalność niepodległościową: *Należał do Polskiej Organizacji Wojskowej, ale nie piastował żadnego poważnego stanowiska. Czas dłuższy pozostawał w Strzelcu, podobno był nawet przewodniczącym okręgu „Warszawa Wielka”, jak podają niektóre życiorysy*.

Kolejna część, zatytułowana *Warszawa*, przedstawia wydarzenia lat powojennych (do roku 1931), a więc poznajemy Zelwerowicza przede wszystkim jako dyrektora i reżysera w Łodzi, Wilnie i Warszawie, gdzie po odzyskaniu niepodległości zaangażował się w działalność społeczną na rzecz środowisk teatralnych. Już w październiku 1918 roku brał udział w założycielskim zebraniu ZASP-u, a rok później wszedł w skład Zarządu Głównego i Rady Artystycznej. Jednocześnie wygłosił szereg odczytów i opublikował artykuły, w których domagał się autonomii teatru, odrzucenia skostniałej tradycji, podniesienia statusu aktora i zarazem zwiększenia wobec niego wymagań. Propagował idee Stanisławskiego, Reinharda, Jewreinowa, Craiga i – jako jeden z pierwszych – bronił idei Reduty Juliusza Osterwy, choć nie do końca zgadzał się z jej założycielem. Sam zresztą próbował stworzyć „Redutę Zelwerowicza” w Łodzi. W tym przypadku poniósł jednak klęskę, a do Warszawy wrócił jako finansowy bankrut, z poczuciem artystycznego niespełnienia. Osterloff stwierdza, iż główna przyczyna leżała po stronie niesprzyjających warunków historycznych (mowa o walce odrodzonego państwa z nawałą bolszewicką).

Pasja eksperymentatorska nie przyniosła też Zelwerowiczowi szczęścia w stolicy. W 1922 roku w Teatrze Polskim ponownie wystawił *Wesele*, wprowadził nowinki techniczne, „odpoetyzował” utwór na rzecz warstwy anegdotycznej, ostro ingerując w tekst, oraz polecił aktorem, by wiersz mówili jak prozę. Recenzje, jak podaje autorka, były druzgocące – jeden z krytyków napisał: *puste, szkielet arcydzieła, bez nastroju, bez głębi; przepadł gdzieś*

tajemniczy czar, który ludziom oddech w piersi zapierał. Za najważniejsze osiągnięcie tych lat trzeba chyba uznać rolę Molierowskiego Świętoszka, zagraną z okazji jubileuszu 25-lecia pracy scenicznej. Boy-Zeleński, krytykujący często Zelwerowicza, tym razem napisał: *Wczoraj przemówił ze sceny Molier czysty, pełny, wielki; największy!*

Jednakże zła passa trwała – niepowodzeniem zakończył się „sezonowy triumwirat” (1925/1926) z Horzycą i Schillerem w Teatrze im. W. Bogusławskiego. Zelwerowicz pełnił tu funkcję dyrektora, zaś sukcesy jako inscenizator odnosił Leon Schiller, z którym pozostał w

konflikcie praktycznie aż do śmierci. Rok później burzę protestów wywołały wystawione w Teatrze Narodowym *Dziady*. Krytkowano je głównie za „chybioną formułę estetyczną”, gdyż Zelwerowicz odszedł od tradycji krakowskiego wzorca. W tym też roku nastąpiły zmiany w jego życiu osobistym: wziął ślub z Krystyną Severinówną, rówieśnicą córki – Heleny.

Zdaniem Osterloff, kolejnym bezprecedensowym przedsięwzięciem był wyjazd do Wilna wraz z grupą młodych ludzi, studentów ze szkoły dramatycznej. Zelwerowicz objął tam dyrekturę Teatrów Miejskich ZASP-u i zamierzał rozruszać miasto oryginalnymi inscenizacjami klasyki oraz zagranicznymi nowinkami. Przede wszystkim chciał propagować ideę „teatru młodych” poprzez realizację zasady *wszechstronnego wprowadzania młodych aktorów w arkana teatru. Mieli oni zapoznawać się ze wszystkimi teatralnymi zawodami i funkcjami, także inspicjenta czy rekwizytora*. Poważne trudności finansowe nie pozwoliły w pełni spełnić zamierzeń, żadna z inscenizacji nie okazała się spektakularnym wydarzeniem artystycznym, co więcej niektóre z „nowinek” wywołały skandal w konserwatywnym środowisku (*Przestępców* Brucknera przestano wystawiać z powodu obyczajowej drastyczności tematu homoseksualizmu i aborcji, natomiast do zdjęcia *Grzesznicy z wyspy Pago-Pago* Maughama doprowadził kler wileński, gdyż sztuka opowiadała o romansie pastora z dziewczyną lekkich obyczajów). Rozżalony Zelwerowicz w jednym z listów pisał: (...) *nic absolutnie nie da się zrobić bez narażenia się na obrazę i zgorzelenia jednej części opinii społecznej*. Autorka stwierdza, że po dwóch sezonach opuścił miasto, z którym był uczuciowo i rodzinnie związany, rozczarowany jego prowincjonalnością oraz ciągłą walką o pieniądze i publiczność.

Wydawałoby się, że poczucie spełnienia mogła mu przynieść praca dydaktyczna w powstałym w 1932 roku Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej. Osterloff w ostatniej części pierwszego tomu, zatytułowanej *Stabilizacja*, podkreśla, że nauczanie stanowiło jego życiową pasję. Początki owego zainteresowania przypadają na okres krakowski, lecz *samodzielny warsztat nauczyciela aktorskiego zawodu zdobył w roku 1923. Stanisława Wysocka powierzyła mu kierownictwo założonej przez siebie szkoły, czyli Oddziału Dramatycznego przy warszawskim Konserwatorium Muzycznym na Okólniku*. Pionierski program obejmował przygotowanie praktyczne (m.in. położono nacisk na zaniebdywaną plastykę ciała) oraz kształcenie ogólnej kultury adeptów. Zelwerowicz, mianowany przez ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego dyrektorem Instytutu i kierownikiem Wydziału Aktorskiego, miał



nieograniczoną swobodę działania. Rozszerzył program, m.in. wprowadzając zajęcia z improwizacji, zatrudnił artystyczne indywidualności, dbał o wszechstronny rozwój studentów, pragnąc wykształcić aktora inteligenta. Jak nadmieniała autorka, *od tej pory zmieniła się hierarchia jego teatralnych zajęć. Pedagogika i działalność organizacyjna wysunęły się na plan pierwszy, (...) i to tak dalece, że osłabiły jego aktorski i reżyserski impet.*

W istocie, przeglądając fragmenty recenzji z tego okresu, trudno znaleźć zachwyty nad wybitnymi inscenizacjami. Stworzył natomiast wiele znakomych kreacji aktorskich, nie tylko komediowych. Za najważniejszą można uznać rolę śledczego Porfrego w *Zbrodni i karze*, wystawionej w Teatrze Polskim w reżyserii Leona Schillera. Jeden z krytyków pisał: *Promieniejący demon, uśmiechnięty tygrys, piekielny spowiednik, łaskawy oprawca duszy: oto szereg nieudolnych synonimów, w których chciałoby się – na próżno! – ująć tajemnicę grozy i uroku, jakim Zelwerowicz ujarzmił i czarował teatr.* O uznaniu dorobku artysty może też świadczyć splendor obchodów jubileuszu 35-lecia pracy scenicznej, które uświetnił swą obecnością m.in. prezydent Mościcki. Jednocześnie trudna sytuacja polityczna (niektórzy z historyków mówią wręcz o faszyzacji życia politycznego) spowodowała w 1936 roku dymisję Zelwerowicza ze stanowiska dyrektora PIST. Na klęskę zawodową nałożył się dramat osobisty: romans żony, zakończonej jej odejściem.

Z rozdziału *Wojenna tułaczka*, rozpoczynającego drugi tom monografii, dowiadujemy się, że *wybuch wojny zaskoczył go w warszawskim mieszkaniu, które zajmował wraz z córką Heleną i jej mężem Józefem Orchoniem. Syn Stanisław, oficer marynarki handlowej, był w tym czasie w domu nieobecny, pływał na m/s „Sobieski” w barwach polsko-amerykańskiego przedsiębiorstwa. Zdążyli się jeszcze zobaczyć, po raz ostatni w życiu, pod koniec sierpnia.* Z licznych dokumentów i opowieści świadków wyłania się obraz Zelwerowicza zachowującego podczas okupacji „postawę wyprostowaną” z pobudek humanitarnych. Po wezwaniu przez Niemców do Teatru Polskiego i próbie werbunku opuścił Warszawę. *Żywił mocne przekonanie, że Polacy nie powinni wchodzić w żadne układy z Niemcami, podejmować współpracy czy grać w teatrach przez nich kontrolowanych.* Przez dłuższy czas zamieszkiwał w domu Inwalidów Wojennych w Oryszewie, pozostawionym przez okupanta w gestii szykanowanego Polskiego Czerwonego Krzyża. Zajmował się objazdami po okolicznych dworach i gospodarstwach chłopskich, przywożąc stamtąd żywność i wiadomości. Nadano mu wtedy przydomek Ksiądz Robak, on sam zaś nazywał siebie kwestarzem.

W 1942 roku na kilka dni został aresztowany w wyniku donosu sąsiada folksdojczy. Osterloff zauważyła, że na krótko przed tym wydarzeniem w „*Neue Warschauer Zeitung*” ukazał się artykuł o Arnoldzie Szyfmanie *Żydowski teatralny król Warszawy*. Znalazło się w nim zdjęcie Zelwerowicza z dopiskiem: „wszechstronny żydowski komik swego czasu”. Z więzienia wydobyła go córka, przedstawiając rodzinny dokument o nadaniu szlachectwa. Istotna wydaje się reakcja artysty na wybuch powstania warszawskiego – z wypowiedzi jednego ze świadków wynika, że „nie miał złudzeń co do losu tego zrywu”. Zaangażował się natomiast, z ramienia Komitetu Rady Głównej Opiekuńczej, w pomoc warszawskim uchodźcom, wśród których była Maria Nudel, siostra Orchonia. W odróżnieniu od brata miała typowo semickie rysy, więc Zelwerowicz zajął się szukaniem dla niej schronienia. Historia ta znalazła swój epilog w 1977 roku, gdy – głównie dzięki staraniom Miriam Caspari, czyli Marii Nudel, oraz świadectwom innych ocalałych – przyznano Zelwerowiczowi (pośmiertnie) i jego córce medal „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”. Autorka, wydobywając ten mało znany w Polsce fakt, nadmieniała, że medal wraz z rodzinnymi pamiątkami Heleną przywozila z Nowego Jorku i przekazała do Pracowni Historii Szkolnictwa Teatralnego Akademii Teatralnej, gdzie w niewyjaśnionych okolicznościach zaginęła.

Wydaje się, iż w czasie okupacji największym problemem Zelwerowicza był jednak niepokój o losy dzieci, z którymi został rozdzielony. Ból rozłączenia nasilił się po wojnie, o czym często wspomina Osterloff w dwóch kolejnych częściach, zatytułowanych *Rozstania* i *Schylek*. Artysta nie mógł pogodzić się z decyzją córki i zięcia o emigracji, wielokrotnie namawiał ich do powrotu, pisząc „wasz obowiązek, to praca dla ojczyzny”. Być może związane z brakiem najbliższych poczucie osamotnienia (nie wiemy, w jakim stopniu złagodzone przez związek z młodszą o 31 lat trzecią żoną – Marią) wpłynęło na jego postawę wobec powojennej rzeczywistości politycznej. Ta kwestia oraz opis działalności teatralnej dominują w końcowych częściach książki. Edukacja aktorów obok pracy w teatrze stanowiła życiową pasję Zelwerowicza, dlatego już w 1945 roku doprowadził do reaktywowania w Łodzi PIST, w założeniach opartego na przedwojennych wzorcach. Kiedy jednak rok później odbyła się inauguracja Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie z tymczasową siedzibą w Łodzi, jej rektorem, a zarazem dyrektorem łódzkiego Teatru Wojska Polskiego został Leon Schiller. Zelwerowicz, który pozostał na stanowisku kierownika Wydziału Aktorskiego, nie miał wpływu na szkołę. Autorka podaje, że narastający konflikt dotyczył wprowadzonego przez Schillera udziału studentów w przedstawieniach teatralnych i w konsekwencji doprowadził do powrotu Zelwerowicza do Warszawy. Tam, wykorzystując swe koneksje polityczne, założył w 1947 roku Państwową Szkołę Teatralną. Tą samą metodą posłużył się Schiller, gdy powodując przeniesienie łódzkiej PWST do Warszawy i fuzję obu placówek, podporządkował sobie Zelwerowicza. Trudno oprzeć się wrażeniu, że obaj uczestniczyli w grze politycznej, w której karty rozdawała nowa władza. O jej przychylności Zelwerowicz zabiegał.

Osterloff wielokrotnie zadaje pytanie, co skłoniło artystę do podjęcia aktywności politycznej nawet po 1949 roku, czyli w okresie czarnego stalinizmu? Czy był nieświadomy? To raczej wątpliwe, by teatr mógł całkowicie przesłonić mu rzeczywistość. Wydaje się, że przyczyny należy upatrywać w konformizmie, który nieobcy był wielu znanym ludziom sztuki. Przez lata przyzwyczał się do bycia „na świeczniku”, więc na starość nie chciał chyba wyrzekać się przywilejów i popularności. Talent aktorski i skłonność do konfabulacji znacznie mu to ułatwiły. Nawet w swoim testamencie „sławił »dobrodziejstwa socjalizmu« i »nowe dni«,” nie zapominając o partii: *Potrzebowałem koniecznie wziąć udział w tej pięknej twórczej pracy, którą kieruje PZPR (...)*. Wyraził też pragnienie, by jeżeli już nie któraś z Wyższych Szkół Teatralnych, to przynajmniej jedna z sal wykładowych w przyszłej stałej siedzibie PWST nazwana została jego imieniem. Życzenie zostało spełnione, wkrótce po pogrzebie senat warszawskiej PWST wystąpił do Ministerstwa Kultury i Sztuki z wnioskiem o nadanie szkole imienia Aleksandra Zelwerowicza.

Czy jednak artysta mógłby żyć bez polskiego teatru i emigrować, do czego namawiała go córka? Przecież nawet częściowo sparaliżowany, grając w socrealistycznych sztukach, nadawał postaciom pewną psychologiczną głębię. Szkoła, w której do końca życia pełnił funkcję honorowego rektora, była jego domem, a studentów traktował jak własne dzieci. Autorka nie rozstrzyga definitywnie tych problemów, przytaczając fakty poparte materiałem dokumentarnym. Stąd tak ważna dla czytelników, mogących pogubić się w natłoku szczegółów, jest ostatnia część książki, *Fenomen Zelwerowicza*, gdzie Osterloff w syntetyczny – choć nie lakoniczny – sposób przedstawiła dorobek słynnego aktora, reżysera, dyrektora oraz pedagoga.

Wiesława Turżańska

Reprodukowane fotografie pochodzą z omawianej książki.

Barbara Osterloff: *Aleksander Zelwerowicz*. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2011, t. I, ss. 479, t. II, ss. 547.

namiętności

MAREK DANIELKIEWICZ

Dobry Theo, czyli pamiętajcie o twórcy felietonu krytycznego

Pamięci Joanny Guze

Czy człowiek genialny powinien być tusty, czy chudy? – pytał Teofil Gautier¹. Wiedział, o co pytać. Znał luminarzy kultury. Bywał na co dzień w ich „pluszowym świecie”, który z takim talentem ukazali twórcy opery *Traviata* – Giuseppe Verdi, kompozytor i Francesco Maria Piave, autor libretta wg *Damy kameliowej* Aleksandra Dumasa.

Gautier portretował ludzi, posługując się piórem, tak jak inni pędzlem czy ołówkiem. Znał poetę Henryka Heinego, malarzy Ingresa i Delacroix, kompozytorów Beethovena, Berlioza, Chopina, Wagnera...

Pisał z lekkością i wdziękiem. Był ceniony za niezliczone felietony, recenzje, wiersze, powieści, humoreski i groteski.

Charles Baudelaire zadedykował mu *Kwiaty zła* i nazwał „poetą bez skazy”. Inni chwalili za konsekwentną postawę „rewolucjonisty romantyka”. Istotnie, francuski romantyzm zawdzięcza mu wiele. To on podniósł z upadku zawód krytyka i dziennikarza. A przypomnę, że te zajęcia cieszyły się jak najgorszą sławą. Mówiono o nich z pogardą, jeśli wręcz nie z nienawiścią.

Gautier pisał z przenikliwością wizjonera: *Nasze wiersze, nasze książki, artykuły, podróże zostaną zapomniane; ale przetrwa nasza czerwona kamizelka. Ta iskra będzie świecić jeszcze, gdy wszystko, co nas dotyczy, od dawna zgaśnie w mroku i odróżni nas od naszych współczesnych, których dzieła nie były więcej warte i którzy nosili ciemne kamizelki*².

Gautier uprawiał felieton, bo musiał – pisała tłumaczka literatury francuskiej Joanna Guze³. Musiał zarabiać na życie swoje i swoich. Poddawał się tej udręce, był dyspozycyjny, „spał na baczność”, by nie przeoczyć premier teatralnych, operowych, baletowych, wernisaży malarskich, balów i bankietów.

Kochał kobiety – żonę Ernestę Grisi, śpiewaczkę operową i – co rzadkie i oryginalne – jej dwie siostry: Julię, również śpiewaczkę, oraz Carlot, primabalerinę, której olśniewające pas de deux w *Giselle* w 1841 roku zachwyliło publiczność. Ponoć ostatnie słowo zapisane przed śmiercią przez Gautiera brzmiało właśnie „Carlot”.

¹ Teofil Gautier (1811 – 1872) – mistrz felietonu krytycznego. „Dobry Theo” był potęgą: jego sąd się liczył, jego ocena miała wartość. Nie było wybitnego artysty – pisarza, malarza, aktora, muzyka – któremu by nie oddał w swoich felietonach tego, co należało; sięgał wstecz, wy dobył z zapomnienia poetów takich jak Villon, Viau, Scudery; pokazał swoim czytelnikom Luwr; (...) poświęcił wreszcie ogromną ilość felietonów romantyzmowi – pisała Joanna Guze.

² *Legenda czerwonej kamizelki* (w:) Teofil Gautier. *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice, wspomnienia, groteski*. Wybór, przekład, komentarz Joanny Guze, Warszawa 1975.

³ Joanna Guze (1917 – 2009) – wybitna tłumaczka literatury francuskiej, przyswoiła polskiemu czytelnikowi dzieła Edmunda i Juliusza de Goncourt, Teofila Gautier, Alberta Camus, Juliusza Verne’a, Charles’a Baudelaire’a, Paula Valéry’ego i wielu innych.

Kto chociaż raz zobaczył na deskach sceny baletowej *Giselle* do muzyki Adolfa Adama, ten nigdy nie zapomni tej bajecznie kobiecej partii tytułowej. Gautier to mężczyzna, który udowodnił, że można kochać i romantyczną postać z libretta, i jak najbardziej realną – z krwi i kości – odtwórczynię tej postaci.

Gautier miał gust i maniery celebryty, potrafił jak nikt inny zadbać o reklamę własnej osoby, czego najlepszym przykładem czerwona kamizelka. Być może już wtedy rozumiał, jak ważną sprawą jest moda. Dzisiaj ta wiedza wydaje się banalna, ale wówczas gdy wszelkie odstępstwa były napiętnowane, jego odwaga budzi aprobatę.

Miał twarz mężczyzny z portretu Alberta Durera i nosił czerwoną kamizelkę, która wyglądała, „jak muleta andaluzyjskiego torreadora”.

Pisano o nim w 1830 roku w „*Revue des Deux Mondes*”: *kamizelka lśniła tego wieczora przy spodniach delikatnie popielatych, ozdobionych lampasem z czarnego aksamitu; spod płaskiego kapelusza o szerokim rondzie wymykały się falami włosy. Twarz niewzruszona, regularna, blada oraz spokoj, z jakim p. Gautier patrzył na przyzwoitych ludzi w lożach* [wyróżnienie moje], *mówiły jasno, jak nisko i rozpaczliwie upadł teatr.*

Słowa poety Krzysztofa Boczkowskiego z wiersza *Trawiata* same przychodzą na myśl: *Ojciec Violetty zaproszony przez młodego Dumasa/ spogląda na lśniącą brylantami szkarłatną widownię i mówi:/ Prostituees et les bandits.*

Kiedy 29 listopada 2003 roku byłem w Operze Narodowej w Warszawie na przedstawieniu *Trawiata* pod batutą maestro Alberto Veronesiego, to nie widziałem lśniących brylantami widowni – a co się tyczy publiczności, to nie zdradzę swojej krytycznej opinii.

Gautier gorszył innych, ale też inni gorszyli Gautiera. Portretował zoologiczne typy ludzkie, jakby patrzył na hipopotamy, nosorożce, tapiry czy orangutany. Doszedł do wniosku, że w XIX wieku człowiek genialny musi być tłusty, ospały, otyły. Innymi słowy: jego otyłość musi się równać jego wielkości artystycznej.

Wiktor Hugo to dla Gautiera ktoś, *komu co dzień odlatuje jakiś guzik, co dzień rozdziera się dziurka od guzika.*

Jeśli idzie o najpłodniejszego z naszych powieściopisarzy, pana de Balzac, to raczej jest to bryła niż człowiek. Trzy osoby podawszy sobie ręce nie zdołają go objąć, trzeba godziny, aby obejść go w koło; z lęku, że mógłby pęknąć opasuje się obręczą jak beczka o pojemności tony.

Naprawdę, biedna pani Ewelina Hańska! Przypomnijmy potężną postać z kultowego filmu *Latający Cyrk Monty Pythona* – klient dobrze nakarmiony, któremu nieoczekiwanie zaszkodził cienki jak opłatek miętowo-czekoladowy cukierek; i rozerwało go na strzępy...

Ale nic to, skoro Rossini jest tuszy upiornej, od sześciu lat nie widział swoich stóp; mierzy wkoło trzy sążnie i można by go wziąć za hipopotama w spodniach, gdyby nie było wiadomo skądinąd, że to Antonio Joachimo Rossini, bóg muzyki.

Aleksander Dumas to „Balzac, po którym przeszedł walec”.

A słynny solista Luigi Lablache, który śpiewał partię basową w *Requiem* Mozarta na pogrzebie Fryderyka Chopina w listopadzie 1848 roku, *musi płacić za trzy miejsca w pojazdach wszelkiego rodzaju; jeśli chce się sprawdzić wytrzymałość nowego mostu, wystarczy, żeby przejechał przezeń sławny śpiewak. (...) waży tyle co słoń.*

Myszę, że jest sposób, by podobne postaci lub przynajmniej ich sobowtóry zobaczyć znowu. Trzeba koniecznie obejrzeć film Federico Felliniego *A statek płynie* (1983). Ten wielki fresk filmowy jest udaną próbą pożegnania XIX wieku, o którym aktorka Sarah Bernhardt powiedziała, że *był wiekiem ludzi naprawdę wolnych.*

Marek Danielkiewicz

ELŻBIETA GNYP

MARIA URBAN-MIESZKOWSKA JEJ KASIE, KAROLINKI, MARYSIE I JULKI...

W 2010 roku minęła dziesiąta rocznica śmierci Marii Urban-Mieszkowskiej, malarki związanej z Lublinem i Zamojszczyzną, która stworzyła nowatorski styl malowania dzieci i ich świata.

Artystka urodziła się 1 października 1929 r. w Siemierzu, wsi położonej w obrębie malowniczej Grzędy Sokalskiej w powiecie tomaszowskim. Przyszła na świat jako jedno z siedmiorga dzieci w tradycyjnej, wielopokoleniowej rodzinie chłopskiej. Drewniany dom, kryty strzechą, otulały srebrzyste świerki, zaś wokół rozciągały się porośnięte ziołami i kwiatami łąki. Szczególnie wiosną krajobraz przypominał arkadyjską sielankę. Wieczorami wewnątrz budynku ogrzewał ogień z kaflowych pieców, a izbę rozświetlało światło naftowej lampy. Dom i otoczenie stwarzały doskonałe warunki dla beztróskiego dzieciństwa. Ojciec Marii, Andrzej Urban, był cieślą. W chwilach wolnych od pracy w gospodarstwie rzeźbił drewniane szkatułki i kołyski dla dzieci. Sam nauczył się czytać i pisać. Matka Julia, z domu Deryło, prowadziła dom i wychowywała dzieci. Była kobietą łagodnego usposobienia, troskliwą, stwarzającą poczucie bezpieczeństwa. *W domu pod świerkiem mogło (...) zabraknąć chleba, nigdy nie brakowało pieśni, muzyki ani tym bardziej – miłości*¹. W „Urbanowej” chacie zawsze pełno było muzyki. Organizowano tzw. wieczornice, na których Wawrzyński – miejscowy muzykant rzewnie przygrywał na skrzypcach. Na harmonii wtórował mu gospodarz z dwoma synami. Chatę wypełniały gawędy, gusła, bajanie, ciągnące się niemalże do świtu opowieści o zjawach, stworach, bajdałach i diabłach, dziwach i straszidłach jak z wizji i zaświatów poezji Leśmiana.

Rodzinny, sielski krajobraz głęboko zapadł w dziecięcą wyobraźnię i po wielu latach powrócił zarówno we wspomnieniach, jak i w motywach malarskich dojrzałej twórczo malarki. Można domniemywać, że naturalność, bujność i piękno przyrody, liczne rodzeństwo oraz serdeczna domowa atmosfera przesądziły o szczęśliwym i beztróskim dzieciństwie, ale także zaważyły na życiowych i twórczych wyborach.

Zainteresowania plastyczne Maria Urban przejawiała od najmłodszych lat. *Najpierw rzeźbiłam sobie lalki z białego kamienia. Nie pamiętam, ile miałam lat, ale chyba niewiele. Tych lalek było wielkie mnóstwo. Chowałam je w starym ulu w ogrodzie i za żadne skarby nie pokazywałam nikomu*².

Maria Urban rozpoczęła naukę w Szkole Rolniczej (z internatem) w Nałęczowie. *Szkoła w Nałęczowie była cudna, w wąwozach. Pachniały tam zawilce i śpiewały ptaszki, a prof. Pleśniarowicz mówił o poezji, a wieczorem grał na pikolo pod*

¹ M. Bauman: *Dzieci Pani Marii*, „Magazyn Rodzinny”, luty 1985, ss.16-19.

² Cytat z *Pamiętnika M. Urban-Mieszkowskiej* (w:) P. i R. Mieszkowski: *Maria Urban-Mieszkowska*. Lublin 2001, s. 13.

brzózkami³. Zainteresowania plastyczne i ujawniający się talent Marii dostrzegł Krystyn Henryk Wiercieński, malarz, który pierwszy udzielał jej wskazówek, korygował obrazki, a także skierował ją do prywatnej Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunku w Lublinie będącej filią Szkoły Krakowskiej. Szkołę w 1927 r. założyła szwagierka Józefa Mehoffera – Ludwika Mehofferowa. Po jej śmierci w 1930 r. szkoła przeszła w posiadanie Adama Zajączkowskiego i Janiny Miłosiowej. W latach nauki Marii Urban dyrektorką była Janina Miłosiowa. Maria uczyła się w pracowni malarskiej kolorysty prof. Zenona Kononowicza (1903-1971), który dawał młodzieży solidne podstawy warsztatu. Kononowicz dużo rysował, w syntetyczny sposób określał kształty postaci i przedmiotów. W przyszłości podobny sposób obrysu zastosuje jego uczennica – Maria Urban-Mieszkowska. Malarka sporo skorzystała również z korekt Władysława Filipiaka (1908-1974). Obaj artyści byli najwybitniejszymi plastykami w lubelskim środowisku twórców malujących w konwencji koloryzmu. Wolna Szkoła Malarstwa i Rysunku odegrała ważną rolę w kształtowaniu życia artystycznego Lublina, szczególnie w latach pracy Zenona Kononowicza, często używającego pseudonimów⁴.

W okresie nauki Marii Urban zdarzył się zabawny epizod, który zaważył na jej przyszłości. Malarka opisała go w pamiętniku: *mój starszy brat pracujący jeszcze w Jaszczowie zaprzyjaźnił się z miejscowym proboszczem. Raz ksiądz do mnie: – Słuchaj moje dziecko, uczysz się tego malowania, znasz pewnie dobrych profesorów. (...) a mnie tu trzeba zrobić obraz do bocznego ołtarza. (...) Poszukajcie dobrego malarza – zwrócił się do brata. (...) We mnie wstąpił diabeł. Ja chciałam go malować, ja! Strasznie chciałam! Boże drogi! A wiedziałam, że ksiądz nie powierzy mi tej roboty; co robić? (...) Muszę podstawić jakiegoś profesora, ale skąd go wziąć? Prawdziwy to zaraz sam zechce malować. Chodzę tam i z powrotem jak wypłosz koło Bramy Krakowskiej i myślę: – Wszystko jedno – pierwszy z brzegu (...) ten będzie dobry. Przystanął zdumiony. (...) Pan się nie nadaje, proszę nie przeszkadzać. Spojrzał na mnie, stanął z boku, ale nie odchodzi. Wali jakiś starszy pan z brodą. O! Ten będzie dobry, tylko ten!*⁵. Historia miała ciąg dalszy – ów młody mężczyzna jednak „się nadawał”. W taki to sposób Maria Urban poznała swojego przyszłego męża, chirurga Rudolfa Mieszkowskiego. Po wielu latach malarka z lubością wspominała ów epizod.

W Jarosławiu Maria Urban pracowała pod okiem krakowskiego konserwatora, prof. Eugeniusza Czuchorskiego, przy konserwacji malowideł w bazylice Matki Bożej Bolesnej. Praca przy polichromii była fascynująca, zakończyła się jednak nieszczęśliwym (lub szczęśliwym?) upadkiem z rusztowania, w następstwie którego Maria połamano żebra i trafiła do miejscowego szpitala. Przedłużający się okres kuracji okazał się ważny dla życia prywatnego i twórczego. W szpitalu pracował ów wcześniej poznany młody lekarz Rudolf Mieszkowski, który chętnie brał dodatkowe dyżury, by opiekować się pacjentką. *Właściwie to dyżurowaliśmy oboje. Z nudów wkładałam biały fartuch i szłam z nim na obchód sal. (...) Najwięcej czasu schodziło nam na oddziale dziecięcym – dużo powstało tam szkieł⁶.* Być może właśnie w szpitalu artystka znalazła swój twórczy kod, ów znak, który w przyszłości stanie się niemal tajemnym zaklęciem.

O determinacji i chęci pozostania w Lublinie świadczy fakt, że Maria Urban zapisała się na pięciomiesięczny kurs przygotowawczy na wyższą uczelnię. Dawało to prawo zamieszkania w bursie klasztoru Kapucynów. W Lublinie ukończyła studium teatralne dla kierowników teatrów amatorskich, w którym poznała Wojciecha Siemioną (1928-2010). Aktora zafascynowały obrazy początkującej plastyczki. Promował jej malarstwo, organizując w Warszawie wystawy oraz wernisaże, na które zapraszał elitę intelektualną, krytyków i kolekcjonerów sztuki.

³ Tamże, s. 15.

⁴ Używał wielu pseudonimów, przed II wojną światową podpisywał się Zwiast, później obrazy sygnował Kanon, a od lat 50. Bosy.

⁵ Cytat z *Pamiętnika* M. Urban-Mieszkowskiej (w:) P. i R. Mieszkowski: *Maria...* dz. cyt., ss. 18-20.

⁶ Tamże, s. 21.



Kasiunia, olej, płótno, 46 x 38 cm

Obrazy Marii Urban-Mieszkowskiej zdobyły także prywatną galerię Siemiona w Petrykozach.

Po ukończeniu studium teatralnego pracowała w teatrze lalkowym. Dzieci były dla niej źródłem radości i inspiracji. Praca w teatrze umożliwiała obserwację i poznawanie ich świata. Maria w tym czasie nie rozstawała się ze szkicownikami, w których pośpiesznie utrzymywała niemalże każdy ruch, podpatrzony grymas, oznaki radości, zadumy i dziecięcych, wielkich dramatów.

Koniec lat czterdziestych i początek pięćdziesiątych to trudny okres w polskiej sztuce. W życiu Marii jest to moment krystalizowania się twórczej osobowości, poszukiwania miejsca we współczesnej, zagmatwanej rzeczywistości. Próbowano godzić tematykę wszechobecną sztuki socrealizmu z własnymi poszukiwaniami. Umiała chwycić życie na gorąco wraz z nadarzającymi się okazjami zesłanymi przez los. Niemalże równolegle malowała obrazy propagandowe (w tym portret Bolesława Bieruta) i przyjmowała zamówienia na renowację malowideł sakralnych. Pracowała przy restauracji polichromii w kościołach w Chodlu, Opolu Lubelskim, Piaskach, w katedrze lubelskiej, przy kamienicach Starego Miasta w Lublinie. W 1991 r. namalowała obraz Matki Boskiej Częstochowskiej i ofiarowała go do kościoła pw. św. Antoniego Padewskiego w rodzinnym Siemierzu⁷.

Po 1956 r. artystka pracuje szczególnie intensywnie. Przygotowuje obrazy na wystawy. Łączy pracę zarobkową z malarstwem. Każdą wolną chwilę poświęca

⁷ <http://parafiawozuczyn.cba.pl/siemierz.html>.

malowaniu. Poprawia się także status materialny rodziny Mieszkowskich. Dostaje wymarzone i „wystarane” mieszkanie w lubelskiej dzielnicy ZOR na Bronowicach, cieszy się nową przestrzenią. *Poprzednio mieszkałam w walącej się suterenie. O malowaniu nie było mowy*⁸.

W 1960 r. Maria Urban-Mieszkowska zostaje przyjęta do Związku Polskich Artystów Plastyków, dopiero wówczas uzyskuje uprawnienia artystki malarki. Odnosi sukcesy, wystawia w renomowanych galeriach i bardzo dużo sprzedaje. Zyskuje uznanie publiczności. W 1977 r. bierze udział w ogólnopolskiej wystawie *Nasze dziecko* zorganizowanej w warszawskiej „Zachęcie”. Jej prace eksponowane są obok dzieł tuzów malarstwa polskiego: Olgi Boznańskiej, Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Makowskiego, Józefa Pankiewicza, Jacka Malczewskiego. Po wystawie opublikowany zostaje okazały album *Dziecko w malarstwie polskim*, z reprodukcjami obrazów m.in. Marii Urban-Mieszkowskiej.

Malarka otrzymuje zaproszenia z wielu galerii i muzeów ze Stanów Zjednoczonych, Włoch, Czechosłowacji, Bratysławy, Wiednia, Berlina... z propozycją zorganizowania indywidualnych pokazów. Jej obrazy z motywami dziecięcymi zyskują nabywców na całym świecie.

Każdorazowo podczas uroczystych wernisaży artystce asystują dwaj panowie: mąż Rudolf i jedyny syn Paweł, który obserwuje, jak malowane przez mamę „siostrzyczki” wędrują po świecie.

Sukcesy, sława i coraz większe możliwości materialne nie miały wpływu na rodzinne kontakty, nie „odłączyły” Marii od rodziny, wspomnień i miejsca urodzenia – Siemierza. W pamiętniku wyznaje: *wyjazdy na wieś bardzo lubimy, bo tam rechocą żaby, tiurlikają słowiki w czereśniach pod gankiem (zupełnie jak w wierszu Czechowicza), bo tam na miedzy pachnie macierzanka, bo tam, bo tam... (...) Siemierz, moja rodzinna wieś. To najpiękniejsze miejsce na ziemi*⁹.

Maria Urban-Mieszkowska była osobą ofiarną i wrażliwą na ludzką niedolę. Godna przypomnienia jest jej hojność. Chętnie przekazywała obrazy na aukcje charytatywne, mające na celu wyposażenie domów dziecka bądź założenie księżeczek mieszkaniowych dla sierot. Wspierała Lubelskie Towarzystwo Przyjaciół Chorych. Jej prace osiągały wysokie ceny, np. w 1978 r. na aukcji zorganizowanej w Domu Kultury Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej za jeden jej obraz uzyskano 9 tys. zł. Sprzedawała również własnoręcznie wykonane karty pocztowe z reprodukcjami dziecięcych portretów, by w ten sposób wspierać budżet szczególnego miejsca dla kultury – Kuncewiczówki. Lubiła pokazywać obrazy w Kazimierzu Dolnym. Na wernisażach często honorowym gościem była Maria Kuncewicz, która chętnie mówiła o malarstwie, portretowanych dzieciach, podkreślając, że „dzieci Marii Urban-Mieszkowskiej czekają na radość, która na pewno je w życiu spotka”. Artystka zatrzymywała się w gościnnej Kuncewiczówce, u zaprzyjaźnionej rodziny państwa Kuncewiczów. W 1986 r., podczas konferencji na temat polskich przedszkoli w Kazimierzu Dolnym, Maria Urban-Mieszkowska została uhonorowana odznaką „Przyjaciół dziecka”.

Dziecko jest głównym motywem twórczości Marii Urban-Mieszkowskiej. Inspiracji należałoby szukać w warstwie emocjonalnej artystki i jej miłości do dzieci. Sztuka Urban-Mieszkowskiej jest jak niekończąca się bajka, postrzegana oczyma dziecka, o ponadczasowym, zatrzymanym w nieokreślonej przestrzeni świecie. Bajka bez zakończenia. Namalowane przez Marię portrety są najprawdziwsze z prawdziwych, pokazują istotę dzieciństwa. To świat dojrzały i piękny. To niekończąca się opowieść – toczy się nadal, mimo nieobecności jej autorki. Zmieniają się pokolenia odbiorców sztuki, a portrety dzieci wciąż opowiadają swoje historie, wciąż urzekają, czarują. Patrzą na nas smutne, duże oczy Julki, Marysi, Kasi... o delikatnym, lekko skrytym uśmiechu. Oczy zapatrzone we

⁸ Cytat z *Pamiętnika M. Urban-Mieszkowskiej* (w:) P. i R. Mieszkowski: *Maria...* dz. cyt., s. 22.

⁹ Tamże, ss. 31-32.



Kasiunia, olej, płótno, 46 x 38 cm

własny świat. Z wyrazu twarzy, gestu uderza tęsknota za beztróską i wolnością. Nostalgiczny, owiany czarem melancholii klimat przywodzi na myśl malarstwo Młodej Polski oraz portrety Stanisława Wyspiańskiego.

*Pasjonuje mnie wszystko, co związane z dziećmi, problematyka świata dziecięcego, praca, zabawa, sen, wypoczynek, nauka, doznania, odczucia, reakcje. Tematyka bardzo wdzięczna i bardzo bogata*¹⁰ – ze szczerością wyznała malarka.

W dużych, dziecięcych oczach odbija się barwny świat, który jest na wyciągnięcie ręki. Od nas zależy, czy poddamy się jego tajemnicy i wraz z malarką spróbujemy przeniknąć w głąb lęków i radości.

Świat jej obserwacji dopełnia się i zamyka w portretach. To świat, który w kontekście całej twórczości staje się podobny do szczególnego korowodu dziecięcych główek zakutanych w kolorowe chusty, szale, wyszukane czapeczki czy osłoniętych puklem bujnych, kędzierzawych loków. Jest to wędrowka pucołowatych buź dziewczynek o zagadkowych, wielkich oczach, z czerwonymi policzkami, kurczowo trzymających naczynia z mlekiem bądź owocami, bukietki, lalki, pomarańcze lub tajemnicze przedmioty.

Smutne, zadumane, melancholijne dziecięce twarzyczki mają coś wspólnego zarówno w wcześniejszym malarstwie ściennym, jak i z ikonografią bizantyjską. Ciepła tonacja barwna, delikatność czerwieni, półtonów i subtelność zastosowa-

¹⁰ Z. Jakubiak: „Plastusiowa” mama, „Sztandar Ludu”, 4.01.1959 r.

nej bieli tworzą intymną atmosferę tajemniczego świata marzeń i poezji. Budzą pragnienie powrotu do szczęśliwego dzieciństwa i przypominają, że też byliśmy dziećmi. Świat Urban-Mieszkowskiej nie jest sztuczny, wydumany. Jest prawdziwy – dzięki szczerości materii malarskiej, radości tworzenia, a nade wszystko miłości do dzieci. By zrozumieć dzieci, trzeba umieć samemu czuć się dzieckiem.

Maria Urban-Mieszkowska malowała obrazy dla syna Pawełka, który niechętnie rozstawał się z „kochanymi siostrzyczkami”, kiedy opuszczały pracownię mamy i wyjeżdżały na wystawy lub miały trafić do kolekcjonerów. Malarka wielokrotnie umieszczała na obrazach fragmenty wierszy ulubionego poety Józefa Czechowicza. Najczęściej cytowała ten fragment: *Gliniany konik, wszedł za wazonik / by się spokojnie zdrzemnąć do świtu / Synu maluśki, do swej poduszki i ty się przytul...* Cykl prac nosi tytuł *Kołysanki*. Obrazy malowała również dla męża, pogodne dziecięce buzie były jak promień miłości i nadziei w trudnej pracy lekarza, który codziennie stykał się z ludzkim cierpieniem i bólem.

Malowała dla wszystkich, pragnęła, by jej dzieła niosły radość, sama także była bardzo radosnego usposobienia. *Obrazy Marii szczególnie pokochali Japończycy. Wielkim zaskoczeniem była wizyta w domu artystki pewnego Japończyka, który powiedział, że w jego kraju te obrazy traktuje się jak... talizmany przynoszące szczęście*¹¹.

W pierwszych pracach Urban-Mieszkowskiej widoczne są wpływy kultury przygranicznej, w tym motywy ludowej sztuki ukraińskiej, szczególnie w dekoracyjności i strojach. Z czasem portrety nabierały bardziej wyrazistego i indywidualnego charakteru. Artystka układała je w cykle i sygnowała wspólnymi tytułami, obok *Kołysanek* pojawiły się *Lalkowe ikony*, *Kompozycje*. Liczne uproszczenia, często w monochromatycznej gamie kolorystycznej, malowane zdecydowaną i szeroką plamą barwną są niemalże jak symbole. Najważniejsze dla autorki było dziecko, smutne czy radosne, zamysłone lub zdziwione, ale zawsze rozczulające w swej prostocie wyrazu i malarskiego ujęcia.

*Te „dzieci”, które oglądamy rozwieszane na ścianach wystawy – to są jej dzieci i noszą wyraźnie cechy pogodnej i kolorowej duszy artystki. (...) prawdziwego artystę można poznać nie tylko po jego dziełach, ale również po stylu życia, po jakiejś wewnętrznej pasji, która w nim tkwi, a przede wszystkim po czymś, co bym nazwała „radością talentu”*¹² – pisała Magdalena Samozwaniec.

Główną cechą malarstwa Marii Urban-Mieszkowskiej jest tajemniczość. Obrazy kryją w sobie subtelną i ulotną radość, częściej jednak zadumę, smutek i bezbrzeżną tęsknotę.

Niewątpliwie jednym z wielu „szaleństw” Marii Urban-Mieszkowskiej był – nabyty w 1974 r. od króla polskich Cyganów, Jana Łakotosza – wóz cygański. Stał na leśnej działce w zemborzyckim lesie. Tutaj wszyscy czuli się jak szczęśliwe dzieci. Przez wiele lat w tym wozie rozbrzmiewało życie towarzyskie. Maria kochała życie i ono ją kochało.

Wydarzenie, które poruszyło lubelską społeczność i echem obiegło niemalże cały kraj, było związane z nabyciem przez malarkę podwójnego grobowca w reprezentacyjnej części cmentarza na Lipowej w Lublinie. Maria Urban-Mieszkowska osobiście pomalowała wnętrze grobowca, zdobiąc je barwnymi freskami – wizerunkami dzieci, aniołów, bukietami kwiatów oraz inskrypcją z ulubionego wiersza Józefa Czechowicza *Modlitwa żałobna: Panie bolesny / Nim przyjdzie noc ostatnia / Od żywota pustego / Bez muzyki, bez pieśni / Chroń nas*. Grobowiec 20 sierpnia 1996 r. poświęcił duszpasterz środowisk twórczych, ks. Tadeusz Domaża. *Artystka była rozpromieniona. Na tę specjalną okazję (...) włożyła ulubiony słomkowy kapelusz i ubrała się na biało. Po uroczystości zaprosiła wszystkich do kawiarni na lampkę szampana*¹³.

¹¹ [kok]. *Polubili je Japończycy*, „Sukces”, 1993 nr 7.

¹² M. Samozwaniec: *Maria Urban-Mieszkowska (w:) Malarstwo*, katalog wystawy, Warszawa 1963 r.

¹³ K. Szelocho: *Maria i chocholki*, „Wróżka”, 2000 nr 7, ss. 20-23.



Baśnie, olej, płótno, 90 x 53 cm

Ostatnia prezentacja prac Marii Urban-Mieszowskiej odbyła się w lubelskim Teatrze im. Andersena. Barwne dziecięce portrety towarzyszyły premierze spektaklu Leszka Mądziaka *Skrzydło anioła* – w przedstawieniu anioł zabiera chore dzieci do złocistej karety i wiezie do lepszego świata.

*Może i mnie kiedyś taki anioł ogarnie skrzydłami, zaprosi do karety i powiezie do nieba. Tak bym chciała, tak bym chciała – powiedziała mi, stukając się lampką czerwonego wina...*¹⁴ – wspomina Waldemar Sulisz.

Maria Urban-Mieszkowska zmarła 24 maja 2000 r. Spoczywa wśród swoich aniołów, dziewczynek i inskrypcji z poezji Czechowicza na lubelskim cmentarzu przy ul. Lipowej.

Elżbieta Gnyp

Fotografie: Janusz Zimon. Obrazy ze zbiorów BWA-Galeria Zamojska.

KONRAD SUTARSKI

JAKKOLWIEK Z DALĄ, ZAWSZE JESTEM Z TOBĄ

(Literatura Polonii węgierskiej)

Historyczne powiązania polsko-węgierskie posiadają bogatą, tysiącletnią przeszłość. Wynikały one z bezpośredniego sąsiedztwa tych dwóch narodów, stykających się ze sobą na północnej linii Karpat – z królewskich mariaży, trzykrotnie zaistniałej unii personalnej, a szczególnie z udzielanej sobie wzajemnie i to wielokrotnie pomocy w trudnych, a nieraz i tragicznych momentach dziejowych oraz ze zrodzonej dzięki temu wzajemnej, głębokiej sympatii. Owo sąsiedztwo zostało przerwane w XX wieku, jednakże polska narodowość (Polonia) na Węgrzech nadal istnieje, pozostając jednym z trzynastu najbardziej charakterystycznych elementów etnicznych tego kraju.

Polska literatura na Węgrzech zaistniała po raz pierwszy w XVI wieku dzięki przebywającemu tu przez wiele lat (1588-1596) i walczącemu u boku Węgrów przeciw Turkom renesansowemu żołnierzowi-poecie – Adamowi Czahrowskiemu. Jej kontynuacji nie było. Dopiero XX wiek przyniósł prawdziwe narodziny powstającej nad Balatonem polskiej literatury. Początki te związane były z wybuchem II wojny światowej i napływem na Węgry olbrzymiej, około stutysięcznej fali uchodźców z Polski, po zniewoleniu jej przez dwa totalitarne państwa: hitlerowskie Niemcy i kierowany przez Stalina Związek Radziecki. Wśród uchodźców znalazło się na Węgrzech i przebywało tu do czasów powojennych wielu artystów plastyków, muzyków oraz pisarzy, w tym znana poetka okresu międzywojennego Kazimiera Hłakowiczówna oraz świetny powieściopisarz i eseista – Stanisław Vincenz. Byli także inni ludzie pióra, jak Tadeusz Fangrat przekładający na Węgrzech na język polski węgierską poezję (w tym Endre Adyego i Attilę Józsefa); jak uczęszczający do polskiego gimnazjum w Balatonboglár, późniejszy reportażysta Jerzy Lovell; bądź ponadtrzydziestoletni już w okresie węgierskim, ale publikujący dopiero po wojnie, po powrocie do Polski, poeta Marian Jachimowicz. Znaczącą twórczość własną na Węgrzech stworzyła pierwsza dwójka pisarzy.

Hłakowiczówna (1892-1971) rozwinęła działalność poetycką w okresie po I wojnie światowej, będąc zbliziona do czołowego, nowatorskiego wówczas nurtu literackiego w Polsce skupionego wokół czasopisma „Skamander”. W momencie wybuchu II wojny miała już znaczny dorobek literacki i ugruntowane uznanie. W 1939 r. przekroczyła granicę polsko-rumuńską na wysokości Siedmiogrodu i znalazła się w Kolożwarze, a tym samym – od 1940 r. – na terenie Węgier (do 1947). I tutaj nie zaprzestała własnej twórczości literackiej. Jednocześnie zaczęła przekładać węgierską poezję, zawarła przyjaźń z Lajosem Áprilym i wydała pod-

¹⁴ W. Sulisz: *Piękne odpoczywanie*, „Dziennik Wschodni”, 2.06.2000 r.

czas wojny w Bibliotece Polskiej w Budapeszcie *Wybór poezji* Adyego (1943). Po ogłoszeniu w 1943 r. wieści o wymordowaniu tysięcy polskich oficerów w Katyniu napisała wstrząsający wiersz *Piasek Katynia*, nazwany później *Katyńską balladą*. Swoje węgierskie lata i poglądy na twórczość Adyego Iłłakowiczówna opisała już w Polsce (w 1958 r.), w autobiograficznej książce *Niewczesne wynurzenia*.

Stanisław Vincenz (1888-1971), świetnie zaznajomiony z kulturą czasów sobie współczesnych i z kulturą starożytną, twórczość literacką rozpoczął dopiero w latach 30. XX w. Napisał wtedy i opublikował w 1936 r. pierwszą część najważniejszego dzieła swego życia, trylogii *Na wysokiej połoninie* – epepei o krainie własnej młodości, ówczesnych południowo-wschodnich kresach Polski, i jej podkarpackiej ludności (wymieszanej narodowościowo, w dużej mierze huculskiej). Na Węgry przedostał się dwukrotnie, w 1939 i 1940 r., pozostając tu przez cały okres wojny. Będąc urodzonym eseistą, w eseistycznej formie opisywał swoje życie na Węgrzech, podróże po tym kraju i spotkania z ludźmi. W 1946 r. wyjechał na Zachód, osiedlając się w Alpach, na pograniczu Francji i Szwajcarii.

W okresie powojennym, jakkolwiek istniała i nadal kwitła twórczość translacyjna, ograniczała się ona do przekładów dokonywanych na Węgrzech na język węgierski przez tłumaczy i poetów węgierskich, zaś na język polski przez Polaków w Polsce. Twórczości oryginalnej w obrębie osiadłej na Węgrzech społeczności polskiej zabrakło. Można o niej mówić ponownie dopiero po moim przeniesieniu się z Poznania do Budapesztu na pobyt stały (w 1965 r.). W latach dziewięćdziesiątych dołączył urodzony na Węgrzech poeta i tłumacz Géza Cséby, pół-Polak, syn wojennej uchodźczyni. W ostatnim dziesięcioleciu pojawiły się na literackim firmamencie węgierskiej Polonii jeszcze cztery następne osoby: urodzony w Polsce i żyjący od 1983 r. na Węgrzech fraszkopisarz Wawrzyniec Marek Rak; studiujący początkowo na Węgrzech i osiadły tu później (w 1980 r.) na stałe poeta Andrzej Pedryc; przybyła w latach siedemdziesiątych z Polski poetka Elżbieta Adamska Mohos oraz urodzony z matki Polki i ojca Węgra poeta András Asztalos.

Zatem parę słów o sobie: urodziłem się w 1934 r., jestem współzałożycielem powstałej w 1956 r. w Poznaniu jednej z trzech najważniejszych w Polsce powojennych grup literackich – grupy „Wierzbaka”, inicjatora pierwszych w historii literatury polskiej ogólnokrajowych festiwali poetyckich (w Poznaniu, w latach 1957-1962). Swą twórczość poetycką rozwinąłem w pełni po osiedleniu się na Węgrzech. Ponieważ Kazimiera Iłłakowiczówna po wojnie na miejsce zamieszkania wybrała Poznań i napisała wstęp do pierwszego almanachu poetów „Wierzbaka”, udzielając w ten sposób członkom grupy niejako osobistego literackiego błogosławieństwa, fakt ten mógłbym uznać za symboliczne wezwanie do kontynuacji polskiego pisarstwa na Węgrzech. Przez następne trzydziestolecie publikowałem – najczęściej nadal w Polsce – tomy własnej poezji, a także swoje przekłady poezji węgierskiej. Wyjątek stanowił wydany w 1976 r. przez budapeszteńskie wydawnictwo „Europa” węgierskojęzyczny wybór moich wierszy w przekładach poetów węgierskich – *Konrad Sutarski versei*. Zmianę przyniosło ostatnie piętnastolecie, kiedy to szereg książek: wyborów poezji, prac publicystycznych oraz przekładów, opublikowałem – zazwyczaj w formie dwujęzycznej – na Węgrzech. Pod koniec ubiegłego roku czytelnicy mieli okazję zapoznać się z dwiema moimi najnowszymi książkami: z autobiograficzną, historyczną eseistyką *Mój Katyń* oraz niewielkim wyborem esejów i poezji *Kiedy obawy i nadzieja*.

Inna jest droga twórcza Gézy Csébyego (ur. w 1947), działacza kulturalnego, który pracą literacką rozpoczął stosunkowo późno, zajmując się publicystyką i przekładami dwudziestowiecznej poezji polskiej. Choć jego dorobek obejmuje przede wszystkim książki poetyckie dla dzieci (*Ákombák*, 1995), ważne znaczenie ma także opublikowana w 2009 r. po węgiersku, a w 2011 po polsku rodzinna autobiograficzna powieść historyczna *Sors-címerkép (Portret rodzinny)*. Podobnie

późno literaturą zajął się Wawrzyniec Marek Rak (ur. w 1947), który pisać i publikować zaczął dopiero po przejściu na emeryturę. Pierwszy tom jego fraszek ukazał się w 2001 roku w Polsce, a do dziś poeta wydał kolejne cztery pozycje książkowe. Choć pozostała trójka pisarzy posiada w dorobku jedynie po jednej książce poetyckiej, są to jednak dojrzałe i obiecujące debiuty.

Powstała i nadal powstająca w środowisku polonijnym na Węgrzech literatura jest w przeważającej mierze polskojęzyczna (wyjątek stanowią utwory Csébyego i Asztalosa – jednak także ci dwaj autorzy dobrze posługują się językiem polskim). Choć trudno określić cechy wyróżniające ową literaturę, można powiedzieć, iż posiada ona charakter miejski (w przeciwieństwie do nurtu ludowego) i – w przypadku najlepszych utworów – nowoczesny. Podobnie trudno wyrokować o jej przyszłości. Istnieje co prawda polski miesięcznik o charakterze kroniki i magazynu kulturalnego „Polonia Węgierska”, ukazujący się od przełomu 1995-1996 roku; wydawany jest też jego kwartalny dodatek „Głos Polonii” (będący wcześniej, w latach 1987-1997 pismem samodzielnym); poza tym wychodzi przy Polskim Kościele w Budapeszcie (niewielkich rozmiarów) kwartalnik katolicki „Quo vadis?”, podobnie jak w okresie II wojny światowej ukazywała się – początkowo dwu-, a potem trzykrotnie w ciągu tygodnia – gazeta „Więści Polskie” oraz wydawane były pisma typu „Magazyn Obozowy”. Poza tym istnieją obecnie i są wykorzystywane (szczególnie od połowy lat dziewięćdziesiątych) możliwości publikacji na Węgrzech polskojęzycznych wydawnictw książkowych. W 1996 r. powstało Forum Twórców Polonijnych na Węgrzech, skupiające artystów plastyków, muzyków, naukowców oraz dziennikarzy i pisarzy, mające w dorobku szereg indywidualnych i zbiorowych prezentacji. Pomimo tych wszystkich możliwości formalnych, polonijne środowisko pisarskie, a nawet ogólnie biorąc intelektualne, nie jest na tyle wykrystalizowane, prężne oraz rozgałęzione, aby przyciągać coraz to nowe, uzdolnione jednostki. Dlatego, w warunkach postępującej równocześnie naturalnej asymilacji na rzecz węgierskiego narodu większościowego, dość prawdopodobne jest, że za jakiś czas literatura polonijna w kraju naszych przyjaciół Węgrów stanie się już tylko legendą i historią.

Konrad Sutarski

Artykuł ten ukazał się – w przekładzie na język węgierski – w czerwcu 2011 roku w węgierskim miesięczniku kulturalnym „PoLiSz”, wraz z zestawem tekstów literackich wymienionych w nim autorów, w ramach działu *Együtt jobb (Lepiej razem)*, przedstawiającego literatury narodowościowe na Węgrzech.

NINA STOŁECKA

KOLAŻ Z AUTOREM W TLE

Leon Sikorski związał swoje życie z Łodzią, szczególnie z Bałutami, oraz z językoznawstwem. Takiego też można go poznać w *Opowieściach bałódzkich*¹. Tytuł, łączący „łódzkość” z „bałuckością”, sugeruje wspomnieniowo-gawędziarskie wartości książki. Wystarczyłyby już one, by uznać ją za wartą przeczytania. Jest w niej jednak o wiele więcej, niż można się spodziewać po lekturze kilku początkowych stron.

Chłopak z ulicy Żytniej to tytuł pierwszej części. Zawiera ona barwne historie z życia autora, od najmłodszych lat do wieku dojrzałego. Paradoksalnie, większość z nich wcale nie rozgrywa się na ulicy Żytniej: *Miałem trzy lata i osiem miesięcy,*

¹ Leon Sikorski: *Opowieści bałódzkie*. Fundacja ANIMA „Tygiel Kultury”, Łódź 2010, ss. 171 + 5 nlb., fot. 8 (Biblioteka „Tygla Kultury”, t. 46).

kiedy wybuchła wojna. Tego momentu nie zauważyłem, ale specjaliści od losów ludzkich szybko zauważyli, że mieszkamy w dzielnicy żydowskiej, i kiedy w roku 1940 nasza ulica została włączona do getta, Polaków po prostu wyrzucono z domów na bruk. Nasza rodzina trafiła do wsi Złotniki. Tam też, i w innych wsiach, mijają dzieciństwo Sikorskiego. Kilka lat później wrócił do Łodzi, nawet na Bałuty, ale na ulicy Żytniej już nigdy nie mieszkał. Pozostał jednak, w swojej świadomości, „chłopakiem z ulicy Żytniej” na całe życie.

Warto zastanowić się nad tożsamością autora i nad zagadnieniem tożsamości w ogóle. Jak głęboko mogą utkwąć w pamięci wydarzenia i do jakiego stopnia wpływają na to, jak postrzegamy samych siebie, na to, gdzie czujemy się najbardziej „w domu”. *Opowieści bałódzkie* dają ku tego typu rozważaniom wiele okazji – są przesycone poszukiwaniami własnego miejsca na świecie, które Sikorski odnajduje nawet w najbardziej niesprzyjających okolicznościach. Chociaż autor sam nazywa siebie „bałuciarzem”, najwdzięczniej wspomina czasy, gdy mieszkał na wsi, razem z całą rodziną. Nie dziwi to, kiedy uświadomimy sobie, że na kolejny „prawdziwy” dom musiał czekać wiele lat. Dalsze strony opowieści przenoszą nas w świat pełny pasji i wielkiej determinacji, gdzie celem jest jak najlepsze, najpełniejsze i najciekawsze życie. To zarazem świat, w którym „domem” autora stawały się przeróżne miejsca – m.in. mieszkał kątem u życzliwych ludzi lub w pokoiku w szkole, który zajmował nielegalnie, lecz za przyzwoleniem dyrektora.

Sikorski jest również językoznawcą i mimo że wykształcenie w tej dziedzinie odebrał dopiero na studiach, fakt ten rzutuje na opisy wcześniejszych wydarzeń, w które wplecione zostały językowe i kulturowe obserwacje. Już w pierwszej części książki pojawiają się zatem kwestie lingwistyczne: bohater opowieści to wszak dziecko, uczeń, ale także – co w tym wypadku najważniejsze – rozmiłowany w języku ojczystym student polonistyki, później nauczyciel języka polskiego w Technikum Mechanicznym, następnie w Studium Języka Polskiego dla Cudzoziemców, a przez pewien czas również w Niemczech. O jego zainteresowaniach świadczy m.in. częste przywoływanie słów zasłyszanych w dzieciństwie, elementów języka łódzkiego czy zwrotów i cytatów popularnych w opisywanym okresie.

W pełnej krasie zamiłowania autora objawiają się w drugiej części książki. Składają się na nią felietony – pełne smaczków językowych i celnie trafiające we współczesną rzeczywistość. Sam tytuł, *Potyczki z realem*, wskazuje na zainteresowanie autora współczesną polszczyzną i jej ewolucją. Znajdziemy tu zarówno słowa, które wyszły bądź wychodzą z użycia, a zostają przez autora zachowane i ocalone od zapomnienia, jak i te, które dopiero zaczynają funkcjonować w polszczyźnie. Owe młodzieżowe neologizmy Sikorski dopuszcza do swojego języka z charakterystycznym entuzjazmem.

„Potyczki” to rzeczywiście trafne określenie tego, co dzieje się w drugiej części. Autor zmagają się tu z różnymi sytuacjami językowymi, zaskakującymi i często w pierwszej chwili niezrozumiałymi, wychodzi z nich jednak zwycięsko – potyka się z nimi, ale nie na nich. Spotkania te są zabawne i pouczające, skłaniają do refleksji nad wyrażeniami, których zwykle używamy bez zastanowienia. Uświadamiają również, jak różne znaczenia potrafią przypisywać słowom ludzie, gdy nie mają dostatecznej wiedzy, by stosować je poprawnie. Przykładem może być wyraz „psycholog”, który stał się punktem wyjścia dla jednego z felietonów:

Najlepiej będzie przytoczyć wywód mego duchowego druha z dzieciństwa, Alka Wajs-Szfanca, gołębiarza z ulicy Glinianej:

– Dobrze, że nie hoduję psów, tylko gołębie, bo wciąż musiałbym filować na psychologa.

Zaskoczony tym terminem, kiedyś poprosiłem go o wyjaśnienie, kogo ma na myśli. Rozbawiony, z wyraźnym zadowoleniem i tonem wyższości, rzecz mi wyłożył.

– Jak to, kogo? Psycholog to inaczej hycel. Chodził taki po ulicy z biczykiem zakończonym pętlą. Łapał na tę pętlę beznamiętne psy i holował do cyrkułu.

W tym przypadku bohaterem jest prosty człowiek, a słowo „psychologia” skojażyło mu się z tym, co znał. Pamiętać jednak należy, że podobne wpadki zdarzają się również wykształconym osobom, które – by wydać się oryginalne – wkładają w swoje wypowiedzi wyszukane zwroty, nie do końca rozumiejąc ich znaczenie.

Zakończenie pierwszej części i początek *Potyczek...* oznacza pożegnanie z klimatem *Chłopaka z ulicy Żytniej*. Książka Sikorskiego, zamykająca się w sumie w pięciu odrębnych tematycznie, gatunkowo i stylistycznie częściach (dwie ostatnie to fraszki i album zdjęć), stanowi jednak zaskakująco spójną całość. Dzieje się tak wskutek jej specyficznej „dwupłaszczyznowości”: ponad warstwą bezpośrednio przedstawionych wydarzeń, poglądów, przemyśleń możemy zrekonstruować składający się z tych cegiełek obraz Leona Sikorskiego. To postać autora jest tak naprawdę najważniejsza, choć nie zawsze mówi on o sobie wprost, nie zawsze też wypowiada się w swoim imieniu. W trzeciej części (zawierającej opowiadania), powracając na Bałuty i do Łodzi, Sikorski pokazał świat oczami swoich uczniów z *Mechanika*. Jednak mimo że postaci zmieniają się, a wspomnienia stają się ewidentnie „cudze”, okraszone fikcją, wciąż przebija przez nie osobowość pisarza (np. sposób myślenia prezentowanych bohaterów pozostaje charakterystyczny dla osób z wykształceniem językoznawczym). Nie można również zarzucić autorowi braku realizmu – ów fragment książki opowiada o prawdziwych osobach (czasem pod zmienionymi nazwiskami) i prawdziwych wydarzeniach, oddaje również nastrój epoki. Zmiana narratora jest w tym wypadku bardzo ciekawym zabiegiem, próbą wnikięcia w myśli innych ludzi, pokazania świata przez pryzmat ich doznań. To się w pełni udaje, a dodatkowo autor puszcza do czytelnika oko, jakby mówił: „Ponieważ nie jest możliwe pełne wyjście z własnej skóry, nawet nie próbuję tego zrobić – zaglądam tylko w świat innych, pozostając sobą”. Dzięki temu opowieść jest nadal szczerą – interpretacja faktów należy do autora, a opowiadania stają się elementem kolażu, pokazującego pełen optymizmu i ciepła świat widziany oczami Leona Sikorskiego.

Nie wahałabym się nazwać *Opowieści bałódzkich* książką antropologiczną – pełnym samoświadomości i sprawnie skonstruowanym „studium przypadku”. Dzięki wyraźnie zarysowanej sylwetce autora trudno zapomnieć, że świat, o którym pisze Sikorski, jest „jego” światem. Przede wszystkim jednak książka ta przywołuje na usta uśmiech i nie chodzi tu tylko o humor, którego zresztą w niej nie brakuje – ponieważ jest pełna życzliwości dla ludzi i radości życia, jej lektura sprawia wiele przyjemności i przynosi ukojenie.

Nina Stołecka

Książki nadesłane

Norbertinum, Wydawnictwo – Drukarnia – Księgarnia, Lublin 2011

Tadeusz Kłak: *Spojrzenie wstecz. Szkice i wspomnienia*. Ss. 213.

Tadeusz Wyrwa: „Czarnego poloneza” *ciąg dalszy... Powtórka z historii*. Ss. 230. Seria: O Polsce z daleka, t. 1.

Rosa Bailly: *Miasto walczy o wolność. Obrona Lwowa w latach 1918-1919*. Przekład z języka angielskiego Waldemar Gross. Ss. 388. Seria: O Polsce z daleka, t. 2.

Tadeusz Pietkiewicz: *Ju-651. Więzień łagrów Workuty*. Ss. 137.

Alfred Cholewiński: *Zgodnie z sumieniem*. Posłowie M. Maciejewski. Ss. 55.

Zbigniew Tyburski: *Encykliki Jana Pawła II. Fundamenty wiary i moralności katolickiej*. Przedmowa ks. Edward Walewander. Ss. 202.

Stanisława Burda: *Pielgrzym Biały*. Oprac. P. Sanetra. Linoryty Z. Józwik. Ss. 39.

Ireneusz Kocylak: *Nieziemskie rozkosze. Epitafia, westchnienia, wspomnienia*. Posłowie Magdalena Moniuszko. Ss. 87+3 nlb.

Małgorzata Guerrero: *Polak w Nowym Jorku. Przewodnik*. Ss. 210.

noty o autorach

Judyta Bednarczyk – ur. 1986 w Warszawie. Absolwentka filologii polskiej UKSW, studentka terapii naturalnych w Studium Psychologii Psychotronicznej. Zwycięzczyni konkursu „Ja Cię Kocham, a Ty pisz! 2011”, debiutowała na łamach „Lampy” (opowiadanie *Jaśmin*). Współpracowała z „Nową Fantastyką” i „Lasem Rzeczy”. Miłośniczka gotyku i ezoteryki. Na co dzień stawia tarota i uczy języka polskiego. Mieszka w Warszawie.

Urszula Małgorzata Benka – poetka, eseistka, prozaiczka, tłumaczka literatury francuskiej i angielskiej. Ukończyła polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim, studiowała też psychologię; w 1993 r. uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych. Autorka zbiorów poetyckich, m.in. *Dziwna rozkosz* (1978), *Perwersyjne dziewczynki* (1984), *Ta mała Tabu* (1991), *Córka nocy* (1995), *Kielich Orfeusza* (2003), tomu prozy *O* (1999) oraz wyróżnionego przez Fundację Kultury cyklu esejów *Psychomiotopolityka* (2004). Otrzymała stypendium Saksońskiej Fundacji Kultury za wydany w Niemczech tom miniatur prozatorskich *Die Bestie und die Seele* (1997). Była także stypendystką rządu francuskiego, Europejskiej Organizacji Niezależnych Intelktualistów w Paryżu oraz dwukrotnie Ministerstwa Kultury w Polsce. Przed laty publikowała w „Akcentie” stały felieton zatytułowany „Dziwadła kulturowe”. Karl Dedecius zamieścił jej utwory w najważniejszej w Niemczech antologii *Panorama poezji polskiej*. Tłumaczona także na angielski, chiński, chorwacki, czeski, fiński, francuski, rosyjski, szwedzki. Mieszka we Wrocławiu.

Kazimierz Brakoniecki – ur. 1952 w Barczewie. Poeta, eseista, tłumacz poezji francuskojęzycznej, animator kultury, autor blisko 30 książek (głównie poetyckich), współtwórca stowarzyszenia i fundacji WK „Borussia”; debiutował wierszami w 1975 roku; ostatnio wydał w wydawnictwie Forma w Szczecinie tom wierszy *Obroty nieba* (2010) oraz eseistyczny *Dziennik berliński* (2011). Od 1995 r. kieruje samorządowym Centrum Polsko-Francuskim w Olsztynie.

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 wosku* (1992), *Miasto nieba i ziemi* (1994), *Zakwitną 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), *Mnisi, czyli nierymowane strofy o cnotach* (2008), *Poezje wybrane* (2009), *Magister Witalis* (2011). Niedawno ukazała się jego powieść *Skrawki białego habitu* (LSW, Warszawa 2010). Dwukrotny laureat Nagrody Fundacji Kościelskich w Szwajcarii. Publikował w paryskiej „Kulturze”, londyńskich „Wiadomościach” i warszawskiej „Więzi”; od kilkunastu lat związany z „Akcentem”.

Wojciech Dunin-Kozicki – ur. 1981 w Osterode w Niemczech. Pisze wiersze, bajki, opowiadania; animator kultury, performer; współpracuje z instytucjami kultury w Lublinie i w Polsce. Laureat Nagrody „Żurawie 2011” w kategorii „Słowo”, laureat słamów i konkursów poetyckich. W latach 2008-2009 współautor *Kwadranse Poetyckiego* prowadzonego w ramach audycji *Studnia Akademicka* w Radiu Lublin. Publikował w „Odrze”, prasie studenckiej oraz w artzinach literackich. Mieszka w Lublinie.

Grzegorz Filip – ur. 1958 w Lublinie. Prozaik, publicysta kulturalny i muzyczny, dziennikarz, redaktor miesięcznika „Forum Akademickie”. Jako eseista debiutował w „Akcencie” 1987 nr 4. Prozę publikował w „Akcencie”, „Arcanach”, „Frazie”, „Kresach”, „Odrze”, „Pograniczach” i „Tytule”. Tom jego opowiadań *Teoria strun* ukazał się jako e-book (2010). Jedno z opowiadań trafiło do antologii *Zemsta jest kobietą* (2011). Prowadzi blog literacki. Mieszka w Lublinie.

Kyle Gann – ur. 1955 w Dallas w Teksasie. Kompozytor, profesor, publicysta. Studiował kompozycję w Koserwatorium w Oberlin (Ohio) i Northwestern University w Evanston (Illinois), gdzie uzyskał stopień doktora w 1983 r. W latach 1986-2005 pisywał regularnie dla słynnego nowojorskiego tygodnika poświęconego muzyce i życiu artystycznemu miasta „The Village Voice”. Współpracował również m.in. z „New York Times”, „Chicago Tribune” i „Chicago Sun-Times”. Od 1997 r. jest profesorem muzyki w renomowanej uczelni Bard College w Annandale-on-Hudson (Nowy Jork). Jako kompozytor jest znany z mikrotonalnych i izorytmicznych utworów na elektroniczne instrumenty klawiszowe. Autor czterech książek o dwudziestowiecznej muzyce amerykańskiej, najnowsza to *No Such Thing as Silence: John Cage’s 4’33”* poświęcona słynnej kompozycji Johna Cage’a. W 1993 r. uczestniczył w konferencji naukowej w ramach festiwalu Dni Ciszy zorganizowanego w Warszawie przez Centrum Sztuki Współczesnej dla uczczenia Johna Cage’a. W maju br. przyjedzie do Lublina, by wziąć udział w konferencji CAGE100 będącej częścią Roku Johna Cage’a w Lublinie.

Marcin Klimowicz – ur. 1976 w Lublinie. Nauczyciel języka polskiego oraz doktorant w Zakładzie Teorii Literatury UMCS. Przygotowuje rozprawę na temat najnowszej prozy polskiej. Debiutował tekstem krytycznoliterackim o *Sajgonie* Karola Maliszewskiego w „Akcencie” 2010 nr 1, ponadto artykuły naukowe publikował w pracach zbiorowych. Mieszka w Lublinie.

Jerzy Kutnik – ur. 1953 w Lublinie. Amerykanista, profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej i Wyższej Szkoły Społeczno-Przyrodniczej w Lublinie. Na UMCS pełni funkcję kierownika Zakładu Studiów Amerykańskich. Doktorat uzyskał w 1984 roku na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. W latach 2008-2011 był prezesem Polskiego Towarzystwa Studiów Amerykanistycznych. Był stypendystą American Council of Learned Societies w University of Milwaukee (1985-1986), stypendystą Fulbrighta w Stanford University i San Diego State University (1991-1992) oraz Gilder-Lehrman Institute of American History w Nowym Jorku (2000). Prowadził zajęcia na uniwersytetach w Joensuu w Finlandii i Christchurch w Nowej Zelandii; wygłaszał wykłady m.in. w Niemczech, Szwajcarii, Szwecji, Francji, Czechach, Rumunii, Estonii, Chinach. W 1986 r. opublikował w Stanach Zjednoczonych studium *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Napisał też dwie książki o amerykańskim kompozytorze i pisarzu Johnie Cage’u: *John Cage – przypadek paradoksalny* (1993) i *Muzyka poezji Johna Cage’a* (1997). Przetłumaczył na język polski cztery powieści, ostatnio *Podwójną wygraną jak nic* Raymonda Federmana (Kraków 2010); opublikował około siedemdziesięciu artykułów naukowych i popularnonaukowych, recenzji i wywiadów z pisarzami. Mieszka w Lublinie.

Margaret Leng Tan – ur. w 1945 w Singapurze. Pianistka. W wieku 16 lat wygrała doroczny konkurs pianistyczny w Malezji i otrzymała stypendium najsłynniejszej amerykańskiej akademii muzycznej Julliard School of Music w Nowym Jorku. W 1971 r. jako pierwsza kobieta w historii uczelni uzyskała stopień doktora w dziedzinie muzyki. Od 1981 r. była blisko związana z Johnem Cage'em, który w ostatnich latach życia skomponował dla niej kilka utworów na fortepian wymagających wirtuozowskiego opanowania instrumentu. W 1983 r. Tan wprowadziła do sal koncertowych toy piano (dziecięce pianino), znana jest również z mistrzowskich wykonań muzyki na fortepian preparowany. Wykorzystuje często niekonwencjonalne instrumenty perkusyjne, takie jak porcelanowe miseczki czy blaszane puszki. W maju br. wystąpi w Lublinie na festiwalu KODY i weźmie udział w konferencji CAGE100.

Michał Mazur – ur. 1989 w Mikołowie. Student filologii polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Jego proza ukazywała się dotąd jedynie na portalach internetowych. Pisuje również recenzje literackie. Pomieszkuje w Katowicach i we Wrocławiu. Prezentowany utwór to jego debiut na łamach pisma literackiego.

Jakub Nowakowski – ur. 1976 we Wrocławiu. Ukończył politologię na Uniwersytecie Szczecińskim. Kilka lat mieszkał i pracował w Mołdawii. Związany z portalem kulturalnym wywrota.pl. Ma żonę i trzech synów, mieszka w Szczecinie. Prezentowane wiersze to jego debiut poetycki.

Bogdan Nowicki – ur. 1963 w Rudzie Śląskiej. Historyk literatury, krytyk literacki, eseista, poeta, prozaik. Zainteresowany głównie problemem natury i łączącymi się z nim kwestiami egzystencjalno-filozoficznymi w twórczości autorów współczesnych (szczególnie w dwudziestoleciu międzywojennym), a także sytuacją człowieka w tzw. epoce postmodernistycznej. Publikował m.in. w „Akcencie”, „Dykcyj”, „FA-arcie”, „Opcjach”, „Plamie”, „Śląsku”. Mieszka w Świętochłowicach.

Patrycja Prochot-Sojka – ur. 1977 w Międzybrodziu Białskim. Absolwentka filologii polskiej i studium literacko-artystycznego. Autorka scenariuszy do cyklu dokumentalnego o Polakach mieszkających na Syberii, w Turcji i w Gruzji, a także wielu reportaży z podróży. Publikowała m.in. w „Akcencie”, „Przekroju”, „O.M.S.”, „Dlaczego” oraz w prasie zagranicznej.

Anna Spólna – ur. 1973 w Skaryszewie. Doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt w Instytucie Filologiczno-Pedagogicznym Politechniki Radomskiej. Publikowała m.in. w „Echinox Journal”, „Tekstualiach”, „Twórczości”, „Kresach”. Autorka książki *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka* (2008) i artykułów w pracach zbiorowych. Należy do zespołu redakcyjnego „Miesięcznika Prowincjonalnego”. Od dwóch lat zasiada w jury Nagrody Literackiej Miasta Radom.

Balázs Szálinger – ur. 1978 w Keszthely. Poeta, autor sztuk teatralnych, tłumacz. Początkowo związany ze środowiskiem literackim w Klużu (Siedmiogród), od 2002 roku mieszka w Budapeszcie. Laureat wielu wyróżnień, m.in. ważnej nagrody państwowej im. Józefa Atilli. Jego sztuki i przekłady dramatów święcą tryumfy na deskach węgierskich teatrów. Ostatnio wydane tomy wierszy: *M1/M7* (Budapeszt, 2009), *A százegyedik év* (Budapeszt, 2008).

Wiesława Turżańska – ur. w Lublinie, studiowała religioznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim, absolwentka polonistyki i rusycystyki UMCS, pracuje jako polonistka i nauczycielka wiedzy o kulturze w IX LO im. Mikołaja Kopernika w Lublinie. Autorka artykułów i recenzji w tygodniku „Ekran”, „Kurierze Lubelskim”, miesięczniku „Teatr”. Od roku 2002 współpracuje z kwartalnikiem literackim „Akcent”. Mieszka w Lublinie.

Miłosz Waligórski – ur. 1981 w Bydgoszczy. Absolwent slawistyki i hungarystyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tłumaczy ze słowackiego, serbskiego, bośniackiego i chorwackiego oraz węgierskiego. Przekłady i teksty własne publikował w „FA-arcie”, „Odrze”, „Studium”, „Tekstualiach”, „Twórczości” i „Wyspie”. Razem z Izą Zając przełożył książkę Víta Staviarsky’ego *Kiwader* (Wrocław, 2011). Mieszka w Nowym Sadzie.

Karolina Ewa Wieliczko – ur. w 1986 we Włodawie. Absolwentka polonistyki UMCS. Pracuje jako asystent w Zakładzie Literatury Współczesnej UMCS, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską. Debiutowała tekstem krytycznoliterackim o *Biegunach* Olgi Tokarczuk w „Akcentie” 2009 nr 1. Mieszka w Lublinie.

Bogusław Wróblewski – ur. 1955 w Lubartowie. Absolwent polonistyki UMCS, gdzie obecnie pracuje. Doktorat w 1986 r. pod kierunkiem prof. Jerzego Świącha. Założyciel (1980) i redaktor naczelny „Akcentu”. Debiutował w 1973 r. wierszem w „Kamienie”. Jest m.in. autorem zbioru szkiców pt. *Wydziezdziczenie i kompleksy* (1986), rozprawy *Die Problematik Ostmitteleuropas in literarischen Zeitschriften in Polen* (1996), krytycznej edycji *Wierszy zebranych* Zbigniewa Chałki (1997) i Wacława Oszajcy (2003), almanachu *Zaulek poetów* (2005), współredaktorem *Pism* Danuty Mostwin (2003), pracy zbiorowej na temat Isaaca B. Singera (2005), książki dedykowanej profesorowi Jerzemu Świąchowi pt. *Słowa i metody* (Wyd. UMCS, 2009), a także autorem około stu publikacji w pracach zbiorowych i czasopismach (również w Niemczech, USA, na Ukrainie i na Węgrzech). Dla Państwowego Instytutu Wydawniczego opracował obszerny tom szkiców o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego pt. *Życie jest z przenikania* (2008). Współautor monografii twórczości wychodźców z Europy Środkowej *Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium* (Verlag de Gruyter, Berlin – New York 2009). 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) oraz Nagrody Miasta Lublin za całokształt osiągnięć w dziedzinie kultury i sztuki (2010). Odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2006) i Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis (2010). Mieszka w Lublinie.

W następnych numerach:

- Proza Isaaca Bashevisa Singera, Marcina Kreczmera, Andrzeja Muszyńskiego, Jakuba Nowakowskiego, Jarosława Nowosada, Małgorzaty Piernik i Adama Bindugi;
 - Edward Balcerzan i Bogusława Latawiec wzajemnie o swej twórczości poetyckiej;
 - Łukasz Marcińczak: *Rozmowy Miłosa z Bogiem, czyli Hiob-Poeta*;
 - Ernest Malik: *Realbomber?* (o działaniach artystycznych Roberta Kuśmirowskiego);
 - Grzegorz Wróblewski – wiersze;
 - Łukasz Janicki: *Zdrzutany etos. Kwestie społeczne i polityczne w powojennej eseistyce Kazimierza Wyki*;
 - Anna Bielecka-Mateja: *„Dziś są moje urodziny”. Rozważania o śnie w poezji Tadeusza Różewicza*;
 - Dominika Kurek: *Oblicza historii w literaturze fantasy*;
 - Aleksandra Stolarczyk: *O miejscu człowieka w świecie Boga (boga). Przypadek Zuzanny Ginczanki*;
 - Emigracyjna odyseja w listach;
 - Dwugłos o *Białej lokomotywie* Edwarda Stachury i Jerzego Satanowskiego;
 - Omówienia nowych książek poetyckich.
-

Informujemy Czytelników, że sprzedaż AKCENTU prowadzą m.in. księgarnie:

Salon sprzedaży „Empik”
ul. Lipowa, Galeria „Plaza”
20-024 Lublin, tel. 81 534-36-98

Lubelskie Centrum Książki – Antykwariat
ul. Jasna 7a
20-071 Lublin, tel. 813-078-887

Księgarnia „Ezop”
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 81 532-56-15

Galeria ZPAP
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 81 532-68-57

Księgarnia Sentencja
Krakowskie Przedmieście 41
20-076 Lublin, tel. 81 534-77-53

Księgarnia Uniwersytecka
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin, tel. 81 537-54-13
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu”.

Ośrodek Informacji Turystycznej
ul. Jezuicka 1/3
20-113 Lublin, tel. 81 532-44-12

Księgarnia Wydawnictw Naukowych
ul. Podwale 6
31-118 Kraków, tel. 12 422-90-57

Księgarnia Literacka Stefan Zielski
plac Konstytucji 3 Maja 3
10-414 Olsztyn, tel. 89 533-62-24

Poznańska Księgarnia Naukowa „Kapitałka”
ul. Mielżyńskiego 27/29
61-725 Poznań, tel. 61 852-45-16

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa, tel. 22 826-18-35

Księgarnia ORPAN „BIS”
ul. Twarda 51/55
00-818 Warszawa, tel. 22 697-88-35

Księgarnia „Czytelnik” – „Skryba”
ul. Wiejska 14
00-490 Warszawa, tel. 22 621-36-55

Księgarnia Wysyłkowa LEXICON
ul. Sengera „Cichego” 24 m.2A
02-790 Warszawa, tel. 22 648-41-23
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu”.

Księgarnia „Stacja Falenica”
ul. Patriotów 44a
04-912 Warszawa-Falenica, tel. 530-882-809

Księgarnia im. Bolesława Leśmiana
ul. Zamenhofska 9
22-400 Zamość, tel. 84 638-61-57

Księgarnia Akademicka

Al. Wojska Polskiego 69

65-625 Zielona Góra, tel. 68 326-35-20 w. 220

Tu do nabycia m.in. numery:

z 2007: 1 – Schulz, *Drohołyz, pogranicze*; 2 – proza M. Głowińskiego i M. Czornyja, Rabizo-Birek o Lipskiej, Wróblewski o Młynarskim, płyta CD z głosem R. Kapuścińskiego i piosenkami W. Młynarskiego; 3 – Marcińczak o lubelskich nekropoliach, Leszczyńska-Pieniak o artystach w Zamościu, wiersze Wichy-Wauben o arcydziełach malarstwa; 4 – Czermińska, Mikołajewski i Pisarek o R. Kapuścińskim.

z 2008: 1 – wiersze B. Zadury i T. Chabrowskiego, proza J. Łukasiewicza, szkice o poezji Kapuścińskiego i o Polakach w Paryżu; 2 – A. Kochańczyk o dziennikach Iwaszkiewicza, szkic o rzeźbach Zamoyskiego, wiersze A. Niewiadomskiego i M. J. Kawalki; 3 – *Karol Wojtyła – poeta, dramaturg, filozof* (m.in. A. Boniecki, W. Oszejca, J. Pasierb, B. Taborski, J. Życiński, J. Tischner) + suplement *Wiersze* U. Jaros; 4 – nowa poezja ukraińska, J. Święch o współczesnej biografistycy, piosenki J. Kondraka, Tomek Kawiak – artysta niespokojny + suplement poetycki *I jeszcze dalej* W. Sołtysa.

z 2009: 1 – Balcerzan o Herbercie i Miłoszu, Cyborgi – figury globalizacji i industrializacji, „Widnokrąg” Myśliwskiego w Teatrze Osterwy; 2 – Proza T. Chabrowskiego i J. Bieruta, *Penderecki multimedialny*, Jak powstał pomnik na Majdanku; 3 – *Ostatnie dni Nazara Honeczara*, Z Lublina na Manhattan – Tadeusz Myśłowski, *Internet jako miejsce pochówku*, Marcin Różycki – bard ironiczny i sentymentalny; 4 – Marcińczak o Bobkowskim, Zubiński o Hrabalu, Rzym i Jerolim – opowieść o dwóch miastach.

z 2010: 1 – Nowicki o prozie Brunona Schulza, Ryczkowska o opowiadaniach Andrzeja Pilipiuka, Wróblewski o pisarstwie Danuty Mostwin, malarstwo Jana Ziemskiego; 2 – Nowa powieść Jacka Dehnela, Łobodowski o Czechowiczu, Broniewskim, Gałczyńskim, Szkołut o Kapuścińskim, Jarosław Wach: *Anatomia nienawiści*; 3 – Opowiadania Birutė Jonuškaitė, Marcina Kreczmera, R. Książek o jankaniu w kulturze współczesnej, urodziny Hanny Krall; 4 – Hanna Krall: *Dom opieki*, Ryszard Kapuściński: *Fakty nie są nagie*, Marcin Czyż: *(U)kraina marzeń*, Jan Popek – artysta nostalgiczny.

z 2011: 1 – Jerzy Giedroyc – *Sokrates czy Robespierre?*, Graffiti – historia nowej wrażliwości, Jak Wyka czyta Różewicza?, Kłopoty z „Latającym Cyrkiem Monty Pythona”; 2 – Proza Amira Gutfreunda i Katalin Mezey, wiersze Hałny Kruk i Tadeusza Chabrowskiego, Bogdan Nowicki o ontologicznych herezjach Brunona Schulza, Muzyka klasyczna wobec wszechwładzy rynku; 3 – Nowa poezja ukraińska w przekładach Bohdana Zadury, Marek Kusiba: *Kochankowie z ulicy Kościelnej*, Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Sceny z życia codziennego artystów*; 4 – *Sienkiewicz metafizyczny*, Wojciech Białasiewicz o Wieniawie-Długoszoskim, „Żar” Leszka Mądzika, Maciej Białas o Grzegorz Cichowskim.

„Akcent” można nabyć również w sieci „Ruch” S.A. oraz „Kolporter” S.A. Zainteresowani zakupem archiwalnych numerów mogą się zwracać bezpośrednio do redakcji „Akcentu”.

**„Akcent” można zaprenumerować m.in. w sieci „Ruch” S.A.
i kupić w salonach prasowych i kioskach tej firmy. Oto niektóre adresy:**

| | | | |
|-------------------|----------------------------|-------------------|----------------------------|
| Augustów | 3-Go Maja 4 | Piotrków Tryb. | Wojkska Polskiego 24 |
| Biała Podlaska | Sidorska 100 | Piotrków Tryb. | Słowackiego 123 |
| Białystok | Upalna 68 A | Płock | Morykoniego 2 |
| Białystok | Mieszka I 8 | Płock | Sienkiewicza 42 |
| Białystok | Sitarska 9 | Płock | Kobylińskiego 2 |
| Białystok | Fabryczna 18 | Poznań | Wrocławska/Podgórna |
| Bielsko-Biała | Warszawska 28 | Poznań | Garbary |
| Brodnica | Duży Rynek | Poznań | Keplera 1 |
| Bydgoszcz | Kruszwicka 1 Real | Poznań | Fredry/Kościuszki |
| Bydgoszcz | Magnuszewska 6 (Salon) | Przemysł | Mickiewicza 3 |
| Bytom-Szombierki | Wyzwolenia 125 | Przemysł | Kamienny Most |
| Chorzów | Wolności 8 | Puławy | Centralna 10 |
| Chorzów | Wolności 42 | Pułtusk | Świętojańska 6 |
| Ciechanów | Warszawska 62 | Radzyń Podlaski | Ostrowiecka 5 A |
| Częstochowa | Kościuszki/Lelewela 16 | Rybnik | Plac Wolności |
| Garwolin | Senatorska | Rzeszów | Zygmuntowska 10 |
| Gdańsk | Dragana 17/18 | Sanok | Rynek 16 |
| Gdańsk | Sikorskiego/Cienista | Siedlce | Młynarska 10 |
| Janów Lubelski | Wesoła 9 | Słupsk | Mochackiego |
| Jarosław | Jana Pawła II 16 | Szczecin | Pl. Hołdu Pruskiego 8 |
| Jasło | Lwowska 24 H | Szczecin | 5-Go Lipca 4 |
| Kalisz | Narutowicza | Szczytno | Plac Juranda |
| Katowice | Chorzowska 111 | Tarnów | Lwowska 2 |
| Katowice | Pl. Oddz. Młodz. Powstań. | Tarnów | Krakowska 33 |
| - Dworzec PKP | | Tomaszów Lubelski | Króla Zygmunta 1 |
| Kędzierzyn Koźle | Pamięci Sybiraków 1 | Tomaszów Lubelski | Zamojska 9 |
| Kielce | Radomska | Toruń | Fałata 41a |
| Kłodzko | Rodzinna 42 | Toruń | Dąbrowskiego 8-24 |
| Konin | Szeligowskiego | Toruń | Kujawska 10 |
| Konin | Dworcowa | Trzebinia | Kościuszki |
| Koszalin | Zwycięstwa/Traugutta | Wałbrzych | Broniewskiego 12/14 |
| Leszno | Rynek 30 | Warszawa | Radarowa 4 |
| Lublin | Krakowskie Przedmieście 27 | Warszawa | Al. Jerozolimskie 144 |
| Lublin | Gabriela Narutowicza 11 | Warszawa | Słowackiego/Potockiej |
| Lublin | Jana Sawy 1a | Warszawa | Długa 1 |
| Lublin | Bursztynowa 17 | Warszawa | Puławska 1 |
| Łosice | Rynek 30 | Warszawa | Ostrobramska 75 C |
| Łódź | PKP Widzew | Warszawa | Marszałkowska 81 |
| Łódź | Zachodnia 6 | Warszawa | Kraśnickiego 24 |
| Łódź | Wróblewskiego 67 | Warszawa | Złota 59 |
| Łódź | Broniewskiego 59 | Warszawa | Grochowska (Uniwersam) 207 |
| Łódź | Piłsudskiego 124 | Warszawa | Kopińska 2/4 |
| Maków Mazowiecki | Moniuszki 4a | Warszawa | Żwirki I Wigury 1 |
| Maków Podhalański | nr 29-31 | Warszawa | Słowackiego 15/13 |
| Mińsk Mazowiecki | Pl. Stary Rynek 5 | Włocławek | Toruńska 51 |
| Mrągowo | Królewiecka 29 | Włocławek | Pl. Wolności – Wysepka |
| Ostrołęka | Kopernika 24a | Wrocław | Kielbaśnicza 7 |
| Ostróda | Czarneckiego 20/3 | Wrocław | Kościuszki 11 |
| Ostrów Maz. | Mieczkowskiego 23 | Wrocław | Pl. Solny 6/7a |
| Pabianice | Grota Roweckiego 19 | Zamość | Rynek Wielki 10 |
| Pabianice | Wiejska 1/3 | Zamość | Zamoyskiego 5/15 |
| Piekary Śl. | Heneczka | Zgierz | Witkacego 1/3 |
| Piekary Śl. | Wyszyńskiego | Zgorzelec | Kościuszki |
| Piła | Budowlanych | Żelechów | Rynek |



„Akcent” sprzedawany jest także w prenumeracie „Kolpoltera” S.A.



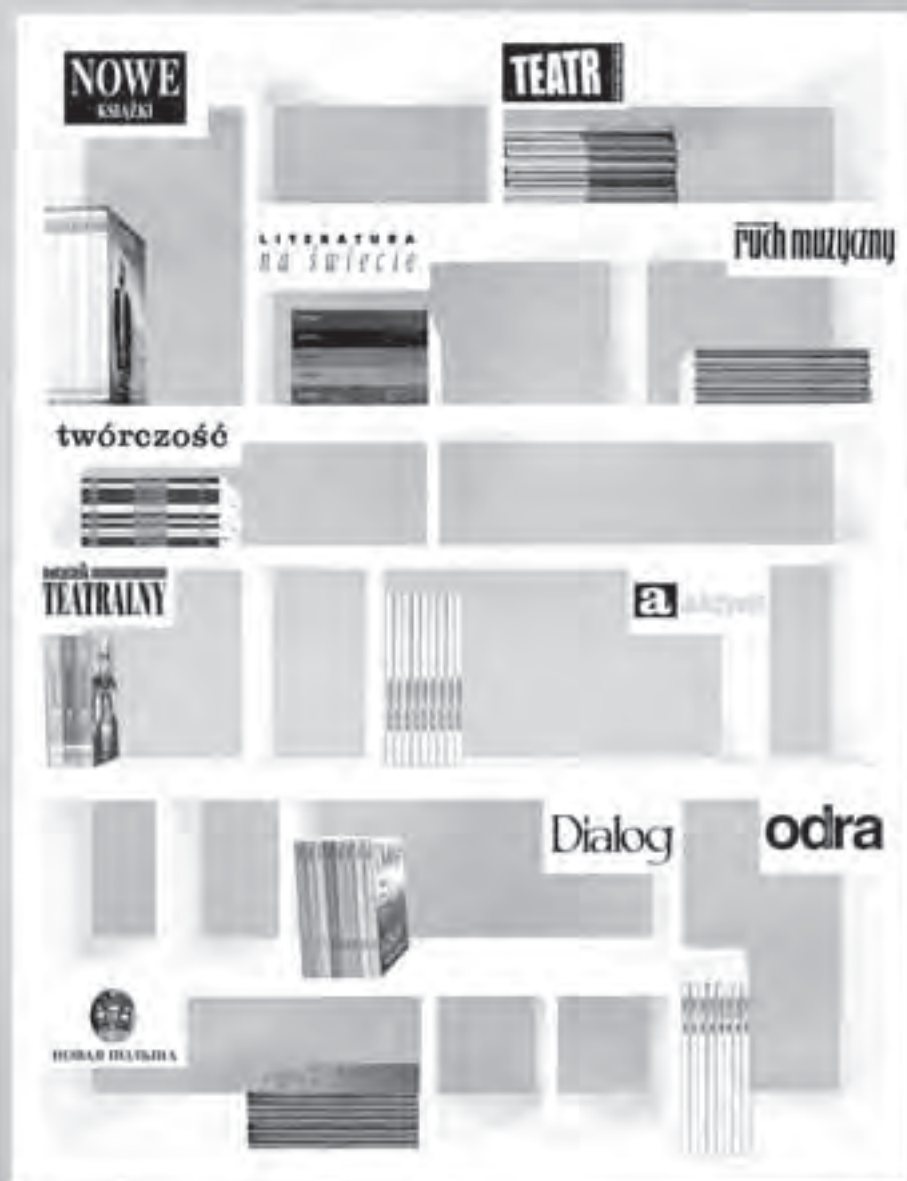
**Regularne otrzymywanie „Akcentu”
zapewnia prenumerata!**

INSTYTUT KSIĄŻKI



©POLAND

z najwyższej półki



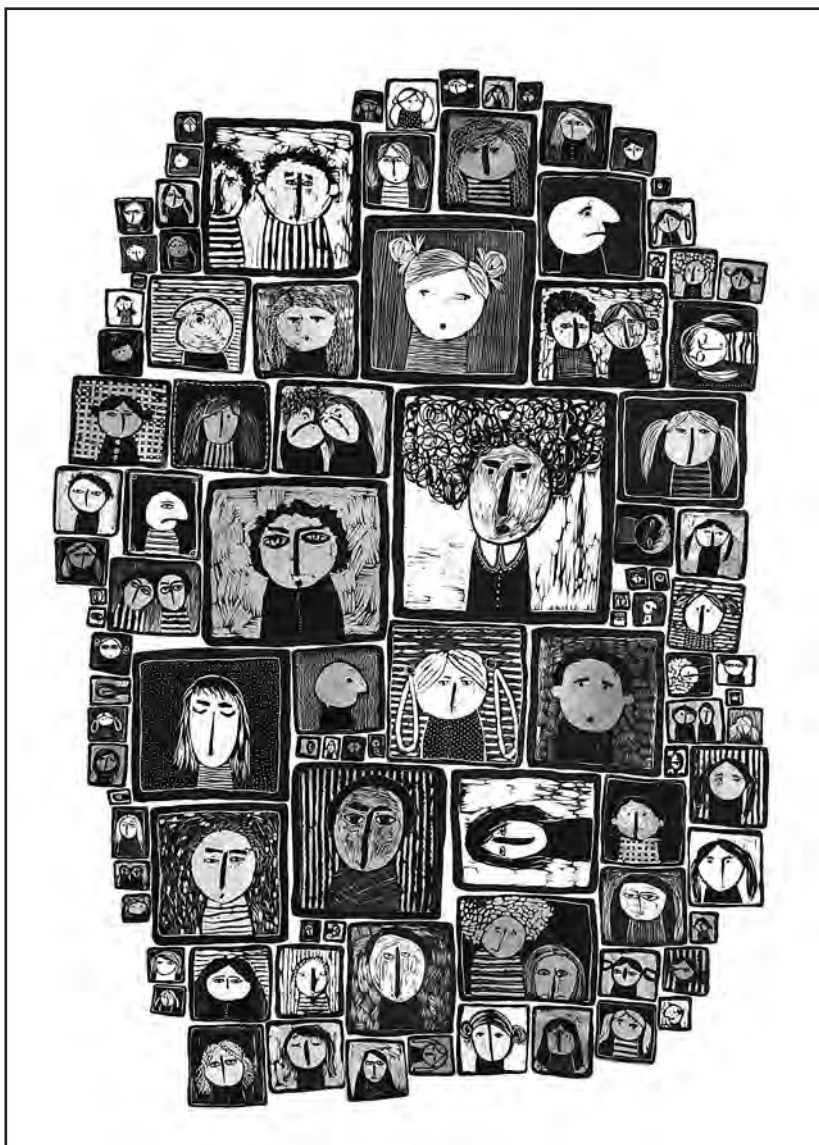
Instytut Książki Dział Wydawnictw
al. Niepodległości 213, 02-086 Warszawa, tel. +48226082374, tel./fax +48226082488
e-mail: czaspatron@instytutksiazki.pl
www.instytutksiazki.pl

Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości

/.../

Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena 10zł (w tym 5% VAT)
NR INDEKSU 352071
PL ISSN 0208-6220

