

a

2

(132) 2013

akcent

literatura i sztuka ● *kwartalnik*



Profetyczny poemat Adonisa o zagładzie Nowego Jorku
● Górecka o historiach alternatywnych ● Goławska,
Fert, Niewiadomski, Jędrak, Kurczewicz, Brewiński –
wiersze ● Władysław Sebyła, czyli spełniony katastrofizm
zamordowanego poety ● Kafka, jakiego nie chcemy znać
● Panorama rosyjskiego rocka u schyłku komunizmu ●
Opowiadania Muszyńskiego i Piętaka
● Kosioriewicz i jego Lublin

akcent

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

Łamanie
MAC Arkadiusz Makowski

Stale współpracują:

*Bogusław Biela (Francja), Jarosław Cymerman, Marek Danielkiewicz,
Ewa Dunaj, Józef Fert, Anna Frajlich (USA), 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 Oszejca,
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

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej
Miasta Lublin



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



PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 352071

© Copyright 2013 by „Akcent”

a

rok XXXIV

nr 2 (132)

2013

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki
Teofil Wiktor Kosiorkiewicz: *Kazimierz*, 1975 r.

Na czwartej stronie okładki
Teofil Wiktor Kosiorkiewicz: *Brama Krakowska*.

Adres redakcji:

20-112 Lublin, ul. Grodzka 3, III piętro

tel. 81 532 74 69

e-mail: akcent_pismo@gazeta.pl

www.akcentpismo.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.

Zamówienia na prenumeratę realizowaną przez RUCH S.A.
można składać bezpośrednio na stronie www.prenumerata.ruch.com.pl
Ewentualne pytania prosimy kierować na adres e-mail: prenumerata@ruch.com.pl
lub kontaktując się z Telefonicznym Biurem Obsługi Klienta pod numerem: 801 800 803
lub 22 717 59 59 – czynne w godzinach 7⁰⁰–18⁰⁰.

Koszt połączenia wg taryfy operatora.

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 11 maja 2013 r.

Druk: IF Drukarnia

Cena zł 10,- (w tym 5% VAT)

Spis treści

- Andrzej Niewiadomski: *wiersze* / 7
Andrzej Muszyński: *Gemeinschaft* / 10
Józef Fert: *Wieczorne divertimento* / 28
Stanisław Dłuski: *Między katastrofizmem a nadzieją. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły* / 32
Anna Goławska: *wiersze* / 45
Marko Robert Stech: *Nieśmiertelni* / 49
Magdalena Górecka: *(Nie)możliwe scenariusze, czyli o historiach alternatywnych w polskiej literaturze* / 58
Grzegorz Jędrzejko: *wiersze* / 69
Marek Pieczara: *On to ktoś inny. Kafka jakiego nie chcemy znać* / 73
Danuta Kurczewicz: *wiersze* / 82
Piotr Pięta: *opowiadania* / 85
Kamil Brewiński: *wiersze* / 97
Marek Dziekan: *Nowojorska apokalipsa Adonisa* / 99
Adonis (Ali Ahmad Sa'īd Isbir): *Grób dla Nowego Jorku* / 102

PRZEKROJE

Nie tylko analitycznie...

Małgorzata Szlachetka: „*Ghetto Boy*” *multiplikowany* [Frédéric Rousseau „*Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*”]; Andrzej Molik: *Teatr reżysera. Teatr krytyka* [Elżbieta Baniewicz „{Dziwny_czas} Szkice o teatrze z lat 2000-2012”]; Henryk Waniek: *Na łąkach słów* [Leszek Mądzik „*Obrazy bez tytułu*”]; Jarosław Cymerman: *Przygody Leśmiana Żeglarza* [Bogusław Grodzki „*Leśmianowska baśń nowoczesna. O Przygodach Sindbada Żeglarza Bolesława Leśmiana*”]; Iwona Hofman: „*Nikt mi go nie zastąpił*” [Juliusz Mieroszewski „*Listy z Wyspy. ABC polityki »Kultury«*”]; Karol Maliszewski: *Kończyć to na nowo zaczynać...* [„*Od(nowa) – znowu – na nowo. Rekapitulacja*”. Red. Jarosław Wach, Łukasz Janicki] / 111

Poeci, poeci...

Paweł Mackiewicz: *Niepewny ślad rzeczy* [Andrzej Niewiadomski „*Dziki lilie*”]; Ewa Dunaj: *Pierwszy stopień do piekła* [Grzegorz Jędrzejko „*Badland*”]; Edyta Antoniak-Kiedos: *Sprawna, jeszcze nie zawsze stateczna* [Magdalena Jankowska „*Skrzyżowanie*”]; Agata Ptak: „*Słowa dostałem za darmo*” [Wasył Machno „*Dubno, koło Leżajska. Wiersze i poematy*”]; Anna Spółna: *Jeszcze jeden „fragment”* [Tadeusz Różewicz „*to i owo*”] / 133

PLASTYKA

Elżbieta Błotnicka-Mazur: *Malarska opowieść o świecie. Teofil Kosiorzewicz i jego Lublin* / 147

MUZYKA

Jarosław Sawic: „*Wiśniowy sad Jimiego Hendrixa*”. *Panorama rosyjskiego rocka progresywnego* / 155

TEATR

Jarosław Cymerman: *Śpiewna muzyczność Czechowicza* / 168

BEZ TYTUŁU

Leszek Mądzik: *Hotel* / 173

NAMIĘTNOŚCI

Marek Danielkiewicz: *Gdy poeta powie „nie”* / 174

NOTY

Lublin – miasto poetów / 177

Anna Tarnawska: *Z dnia na dzień z Elżbietą Wittlin-Lipton* / 179

Noty o autorach / 186

Contents and Summaries / 189

ANDRZEJ NIEWIADOMSKI

W imię

Oczywiście, wszystko potoczy się własnym trybem, wartko popłynie przez dni, prace i zdarzenia, chodzi właściwie tylko o ten jeden gest, którego nie sposób się wyzbyć; nie wiesz, kogo on dotyczy, co to za niezajoma postać zanika w coraz węższej szczelinie, pod śnieżną czapą powiek, pod siecią rzęs, w rozrzedzonym stawie żrenicy, w nieobecnej wodzie, nazbyt spokojnej, by dała się zauważyć. Teraz, bez elastycznej smyczy telefonów, druku, ekranu, trzeciorzędnych romansów, czwartorzędnych przyjaźni, czwartorzędowych okolic, gleb, w które nie można wrosnąć, listów pochwalnych i nagan, życzeń wszystkiego niepotrzebnego, kiedy nic nie przebiega podziemnie, pod spodem, pod podszewką myśli i chorobą ciał, nic nie może przebiegać podskórnym, nic nie może balsamować wyznań. Teraz można pisać: w imię znaczenia i braku znaczenia, w imię postaci nienazwanych, w imię powszechnie znanych imion, w imię dni, kiedy jesteś ojcem i synem, w imię dni pozbawionych ducha, w imię śladu, w imię liter, koniecznie ze środka alfabetu, w imię śluz skóry, przez które duch – nie ujawniając dalszej marszruty – się przedostaje; tak, teraz można – i to nawet jakby od niechcenia, pisać lekko, bez końca, w imię początku, lekkości, w imię tego gestu, w imię pragnienia i braku pragnienia

Ranking

Najgorsza jest bezsenność. Nie ma imienia, traci imię, jak ten sam widok, przed którym staje się z rzędu sto lub tysiąc razy. Czasem miewa imię kobiety, która nie posiada nazwiska ani adresu, posiada byt podziemny i proste, sosnowe fałdy, ale o tym jeszcze nie wie. Najgorsze są dni ze słońcem, a i te

bez słońca też są nie najlepsze, najgorsze
jest ciało pozbawione dotyku, miłość,
która nazywa się nienawiść, dzień
obdarzony świecącym się grafitem, świt
o przytłumionych głosach ptaków, najgorsze
są awarie, postęp równoznaczny z
ciemnością i najgorsze jest to, co próbuje
przemierzyć prerię rzeczy najgorszych,
zaczając od „jestem linoskoczkiem mojej duszy”,
skończyć na „och, moje nieszczęsne włosy”

C.D.N. Corpus delicti

Wiatraki o szerokich ramionach miały
horyzont, jeden z nich stoi bezczynny;
amalia jest, jak zwykle, niedostępna,
niedostępne są dziś anny i ewy.
Zima pozbawia liści brzoźki na
synagodze, zrujnowany browar
ujęty w dwa ognie rzek, jeszcze chroni
przed wiatrem. Wyobraźnia nie mieści się
na małych płytkach ani nie zamyka się
między okładkami. Napisaliście to nie tak.
Wykorzystuję i nie porzucam, chyba że
siebie, chyba że któregoś dnia byłoby
otwarte, niespodziewanie. Skończyło się,
nad dymami chmur góruje C., u stóp
góry siedzę, rozkładając sprawy
bardziej złożone; nie umieliście tego
uczynić, ale się skończyło, rzeki syczą,
bieg jest gaszony, ogień wypalił cegły,
ciało, teraz jest śniegiem, wapnem
u stóp, dołem

Maj

Umarłe miasteczko położone w widłach umarłych,
szerokich rzek. Umarłe stawy położone w środku
umarłego lasu. Co to znaczy, że jestem (stale)
poruszony? Cienie przemierzają ulice, ptaki
krążą nad wodami, umarłe wprawia w ruch umarłe.
Coraz cichsza jest ta podróż, słońce wychładza kolor,
nitki i wzory na fałdach białych sukienek, na rogach
higienicznych chusteczek

Consilio et iustitiae sacrum

Stałem w lustrze pałacu, w którym mieszkali starcy. Posąg odbity w posągu utopionym w zieleni. Stałem nago w lustrze czarnego ubrania, przystrojony w goździki i gumowe zabawki, stare sekretery, róże i błękity muz sprawiedliwych. Ale zieleń nacierała na odbicie, przystrajała nagie korzenie inaczej, wespół z obłokami zatapiała ściany. Jutro stałem w lustrze pałacu, w którym bardzo cicho mieszkali starcy

Szale

Zamknięty w domu, patrzy i zamarza wzrokiem. Teraz już zima, naprawdę; zamknięty, kołysze się na szalach, nie wiedząc, która jest dobra, prawdziwa. Góra wymienia się z dołem, zasłony, cały system zasłon i przedmiotów. Nawet gdyby chciał coś powiedzieć, znaleźć ciała, litery, nie czuje się upoważniony, nawet we własnym imieniu, przepelniony – przesuwa przed sobą dawne dotyki, jest białe, raz widzi, raz nie, szale usypiają, nie wie, jak są precyzyjne, śpi, mówi, marzy, myśli, szale go kołyszą

Andrzej Niewiadomski

ANDRZEJ MUSZYŃSKI

Gemeinschaft*

Pożyczyłem skuter i jeździłem po mieście. Pardon, płynąłem w rzece motorów. Nad Mekongiem, osią tej części Azji, jej tchawicą. Niżej on: miliony ton równikowych zlewni, zbiornik brudnych ulew, tropikalnych nawałnic, w kolorze ciepłych i spienionych popłuczyn, jak po praniu kopca chłopskich skarpet w upojne żniwa. A wyżej bulwary i druga rzeka, rzeka skuterków. Tak, Azja jeździ motorkami. Można się zabić od tego patrzenia. W końcu robiliśmy zakłady: co jeszcze będą tymi piździkami wieźli? Na razie mamy rekord: sześciu ludzi na jednym skuterku, czterech na siodełku, ostatni w zasadzie już poza, dwójka małych bajtlów w białych maskach na drugim piętrze, wklejonych pulchnymi nogami w ramiona tych niżej. Kurnik na motoru, stragan sałaty, zakład wikliniarski, świnia za pasażera. Za świnią ganialiśmy przez pół miasta, bo chcieliśmy jej zrobić zdjęcie. Przecież nikt by nam nie uwierzył. Zrobiliśmy je. A na końcu hit dnia: baba na motorze z podpiętą kropłówką. No i nie zrobiliśmy jej zdjęcia. Jechała z naprzeciwka, drugą rzeką, pod prąd. Gdybyśmy wtedy zawrócili, już nigdy nikomu nie zrobilibyśmy zdjęcia. A potem, wieczorem piłem na bulwarze piwo. Studziłem nim moje nasiąknięte żarem ciało, tak jak wschodzący wieczór uspokajał rozpalone płuca miasta. Piłem piwo, jedno, drugie i dalej nic z tego nie rozumiałem.

Na drugi dzień znów jeździłem motorkiem po tym mieście. To było Phnom Penh, stolica. Zatrzymywałem się tylko przy sprzedawcach smażonych bananów. Przy tych wszystkich rozprutych kramach, zgnitych krzesłach ulicznych golibrodów, z których jeden zgolił mi wczoraj włosy z głowy maszynką z kołowrotkiem. Przysmarował mi nieco skórę, chyba spirytem, i jeździł po głowie tym wałkiem, który – nie wiedziałem już – czy te pukle miękko ścinał, czy po prostu niepostrzeżenie wrywał. Podstawił mi potem lusterko, rozbite zwierciadłem: byłem łysy jak król Sihanouk i mimo wszystko czułem się mniej pewnie. Patrzałem im wszystkim głęboko w oczy, uwiedziony ich nieśmiałością, ale i brakiem tego naszego europejskiego dystansu, lecz oni szybko uciekali wzrokiem. Może więcej z nich ma powody, by unikać natarczywych spojrzeń? Jedziesz przez dwumilionowe miasto, które przez cztery lata, ledwie trzydzieści lat wstecz było miastem duchów, bo Czerwoni Khmery wyrzucili z nich wszystkich prócz garstki żołdatów, pilnujących więzień politycznych, i nie wiesz, czy nie kupiłeś smażonego banana od komendanta pół śmierci. Czy usmolony tłustym, żółtym smarem wulkanizator nie strzelił kiedyś w dwa tysiące głów. Czy recepcjonista w hotelu, który mizdrzy się do ciebie znad wielkiego regulaminu, nie rąbał głów tępymi kołkami albo nabijał na nie ciała bez podziału na płeć. Kucharz w garkuchni z tasakiem nad miską splądrowanych nugatów pod wystawą adamaszków. Tak można jeździć w kółko i przypominać sobie zdjęcia z gazet. Historia przegrała

* Gemeinschaft (niem. wspólnota) – przedmiot badań niemieckiego socjologa Ferdinanda Tönniesa (*Wspólnota i Stowarzyszenie*) – rodzaj stosunków społecznych oparty na „woli organicznej”. Łączy jednostki na podstawie bliskości emocjonalnej. Więzy wytwarzane są w oparciu o pokrewieństwo lub braterstwo.

z barwną fotografią. Wszyscy dyktatorzy, popaprańcy przegrywają z nią już u zarania swych poczynań. Wcześniej można było wszystko zmanipulować, zatuszować, wyblakło samo. Historia alternatywna się rodziła. Dziś otwierasz National Geographic, z osiemdziesiątego pierwszego, ściągnięty z Internetu i jak na dłoni: kikuty kości wystające ze spuchniętej, tłustej ziemi. Osiem milionów nóg i rąk. Z dyktaturami i juntami wygrała barwna fotografia i film, to na pewno. Tylko co potem? Komu będą robić zdjęcia? Kto namierzy i unicestwi wroga? Gdzie się on rozplynie, rozmydli, rozpyli? Bańka mydlana pęka, ale woń pozostaje, w przyrodzie nic nie ginie. Nie, tak naprawdę tak długo nie można. Nie można tyle jeździć i tyle razy znęcać się nad nimi tym wzrokiem. Dlatego postanowiłem zacząć kłamać.

Założyłem wykrochmaloną koszulę. Była biała, lecz ta biel nie jest bielą europejską; ona jest bielą azjatycką, południowoazjatycką. Nigdzie koszule nie są tak białe. Naplułem na buty, rozmasowałem ślinę papierem toaletowym, zwilżyłem odrobinę włosy wodą i zamówiłem mototaxi. Przyjechało wkrótce. Już zamykałem drzwi, ale wróciłem jeszcze na moment i popsikałem się za uchem świeżymi perfumami z wyraźnym odcieniem cytrusów i piżma. Wyszedłem na zewnątrz. Jechaliśmy. Spojrzałem w mój notatnik, na nazwę ulicy: 338. Taka nazwa. Nie ma imion, nazwisk, bohaterów. Może dlatego, że większość ludzi, którzy mogliby patronować ulicom, wymordowano za Pol Pot. W 1975 roku, w zasadzie to wcześniej, jeszcze na Sorbonie w Paryżu, Pol Pot i jego druhowie postanowili zbudować w Kampuczy utopię egalitaryzmu przystrojoną w bambusowy kapelusz i przy okazji stracili gdzieś po drodze dwa miliony rodaków. Dwa miliony w cztery lata daje około tysiąc pięćset istnień dziennie. Myślę, że oni naprawdę nie wiedzieli. Jak im uzmysłowili, co się stało, to się łapali za głowy, szukali papierów, liczyli. A potem wariowali, tracili pamięć, przecież Pol Potowi przypadło na starość obłąkanie. Zanim zmarł dwadzieścia lat później, kazał ze starej, wodzowskiej pedanterii jeszcze rozstrzelać swojego najbliższego współpracownika, dla pewności z członkami rodziny.

Toteż dają ulicom głównie numery. Po co się męczyć, kombinować. Przyjdzie następna rewolucja i będzie trzeba zmieniać patronów. A tak: czysta matematyka, wolność od skojarzeń, ideologiczna pustka. Po co ryzykować? Ideologiczna pustka, przebierać w mózгах tylko cyferkami, smażyć banany i lepiej nic nie kombinować. Przynajmniej nie tutaj, nie tutaj.

Jest w zasadzie tylko jeden problem: prawie nikt tych ulic nie pamięta, nie kojarzy. Dlatego jeździliśmy w kółko, on był niepokieszony, ja kłamałem po swojemu. W końcu trafiliśmy. Mogłem się spodziewać: zadbana rezydencja, docięte żywopłoty i drzewka, których nazw nie znam, połyskiwe, czarne dżipy na ręcznym na podjeździe. Lokalne, to jest – międzynarodowe ngo. Zawsze mają dziuple w takich miejscach. Parę razy to przerabiałem. Żadnych tablic, dzwonek, czegokolwiek. Jakby fałszowali jeny albo uszlachetniali opium. Wszedłem przez bramę do środka, przez podwórze, gdzie skrzeczały jakieś wielkie, kolorowe ptaki. Najpierw fotografie, na ścianach: gepardy, tygrysy, małpy, węże, niedźwiedzie. I ta jedna, nie możesz przestać patrzeć: stół wielki jak u rzeźnika, nad jakąś czystą, szklistą rzeką, a na tym stole zwały mięsa, jakby wątroby, kocie łby, małpie łapy. Przy biurku siedział prawdopodobnie Kambodżanin w garniturze (wyglądał jak na miarę) i wydaje mi się, że mówił po angielsku lepiej ode mnie. Powiedziałem mu, po co przyszedłem. To wtedy zacząłem kłamać, ale o tym za chwilę. Wysłuchał mnie uważnie, nawet uroczyście odrobinę, po czym niespodziewanie

wyszedł, nie zrywając się, ale czyniąc to w okamgnieniu. Tykał bambusowy zegar. Wrócił. Podstawił mi pod nos karteczkę: białą, pustą, niezapisaną, lekko na krawędzi postrzępioną, widać, że oderwaną od większej całości linią. Poprosił: proszę napisać list do pana Thomasa i swój numer telefonu w Kambodży. Tak też zrobiłem, uściśnięciem mu bezustannie spoconą dłoń i wybiegłem na ulicę.

Chyba już dzień później zadzwonił telefon. Akurat zaparkowałem wtedy motor na jakiejś wąskiej uliczce. Voilà: tak pachnie Azja Południowa. Żaden kontynent tak nie pachnie. Nawet na tej szerokości geograficznej. Ani Afryka, ani Ameryka Łacińska. Długo o tym myślałem. Dlaczego Nowy Świat tak nie przesiąkł tym pęczniącym, fermentującym fetorem, tymi gałkami muszkatołowymi, świeżymi pałkami wanilii, perfumami w kostkach i balsamach, tą owocną zgnilizną, rozkładaną bezustannie przez niewidoczne plejady tropikalnego planktonu? Prościej: dlaczego nie przesiąkł tak człowiekiem? Myślałem po prostu, że to czas; żeby tak nasączyć świat jego wonią, w swojej do bólu gorejącej fizyczności, obnażonym z epokowych iluzji i inteligentkich fanaberii trzeba zwyczajnie cierpliwości i czasu. W Nowym Świecie i Afryce mają przestrzeń: wiatry z Andów, knieje, sawanny po pięć tysięcy kilometrów, powietrzne korytarze. Wszystko wietrzeje i rozbija się o Atlantykt albo El Nino. A tu? Przecież tu rodziło się wszystko; kiedy pięćdziesięciotysięczny Londyn spływał strugami żółtych szczyń, milion ludzi mieszkało w Angkor Wat, którego architektoniczne cuda przyjeżdżali podziwiać sami władcy Kitaju. Azja nakopulowała miliardy, lecz starzeje się po buddyjsku: w samotności i z twarzą wystawioną na wiatr. W Nowy Świat wpuścili młodą, europejską, bezwonną krew. A tak jak Azja pachną tylko starcy.

Zaparkowałem motor i kupiłem u pięknej Kambodzianki świeżą, chrupiącą bagietkę z warzywami i pastą rybną. Frankofoński obłęd w ciapki. Tak można ją poznać, rękę Francuzów. Choćbyś nie chodził do szkoły, nie znał historii, nie czytał przewodników: jak sprzedają bagietki w ojczyźnie ryżu, to byli tu długo Francuzi. Mełłem tę międzykulturową miazgę i wtedy zadzwonił telefon. Huk, mechaniczna barbaria, pindrzenie zmotoryzowanych, śniadych panien na skrzyżowaniach, piskliwe przygazowy – dlatego zrozumiałem tylko co najistotniejsze: bulwar Sihanouka, restauracja, „Korespondent”, dziś, siedemnasta. Wróciłem do hotelu, przebrałem się nieco dostojniej, zwilżyłem włosy i zamówiłem mototaxi. Tym razem trafiliśmy bezbłędnie.

Wszedłem do środka. Dostałem w głowę sztucznym chłodem. Dym, syk i parskanie ekspresu do kawy, a w powietrzu języki: angielski, francuski, chyba szczypta niemieckiego. Dwa kroki i Europa, dyplomatyczne salony, sterylna dziupla korespondentów i pracowników ngo, którzy, jak jeden, mieli dość skwaru, brudu i kleistego ryżu, ale w swoich depeuszach pisali co innego. Siedział przy połyskliwym, masywnym stole – to musiało być drewno gdzieś z Indonezji – palił cygarami cygara i kręcił kciukiem i wskazującym wiotkiego blond loka. Podniósł wzrok. Nie wiem czemu, ale wiedziałem, że to on, Pan Thomas, wysoki rangą pracownik tej instytucji. Przywitałem się po angielsku, a angielskiego nie znoszę: te uśmiechy, szczerzenie zębów, jakby nie można było normalnie. No i wtedy zacząłem kłamać. Miałem równe dwadzieścia lat, a cyganiłem jak stary. Tylko młodość tak umie kłamać: bez zająknięcia, bez uciekania wzrokiem, bez przebierania nerwowo palcami – że jestem reporterem, dziennikarzem, że frapuje mnie aktualny stan Gór Kardamanowych, że piszę o przyrodzie, że National Geographic, problemy, wyzwanie, pasja, upór: pomóż mi tam się dostać, nie mam pojęcia, nie znam

nikogo. A on: że to niebezpieczne, żebym uważał, że to nie żarty, kłusownicy, miny, od pół wieku było tam tylko paru białych.

Pierwszy raz widziałem je parę dni wcześniej, lecąc samolotem z Kuala Lumpur w Malezji do Kambodży. Na lotnisku w Kuala Lumpur, czekając na boarding, siedzieli Kambodżanie. Byli ciemniejsi i biedniejsi od wszystkich Azjatów, jakich do tamtej pory widziałem. Tak mi się wydawało. Zawsze uporczywie przyglądam się ludziom, czekającym na boarding. Są to zwykle ludzie pochodzący z kraju docelowego, to mój pierwszy kontakt z tym krajem, pierwsze oceny, wrażenia. Pierwsze kontakty są najbardziej zajmujące, łechcące, nic nie zastąpi pierwszego kontaktu i wypada się z tym w końcu pogodzić. Dla pierwszych kontaktów zamierzam jeszcze długo podróżować.

Leciałem zatem do Kambodży z Kuala Lumpur i miałem wiele planów. Trochę zwiedzania, fotografie, ambitny plan wędrówki przez dżunglę w parku narodowym Virachey na północy kraju, przy granicy z Laosem. Pisano o nim w przewodniku Lonely Planet: dziki, niedostępny, prawda i tylko prawda. Stewardessa podała sok, zwilżyłem usta i wyjrzałem przez okno. One tam były, pode mną. Azjatycka, góraska ornamentyka, misterny batik natury: nasączona zieleń, wycieniowana mglistymi, powłóczytymi smugami, wzorzyste pętle błotnistych rzek i ósemki szklistych, modrych strumieni, w których co chwilę odbijało się światło, strzelając mnie jak z procy w sam środek tęczówki. Opierałem się o nagłówek, przecierając zażawione oko i znów przyklejałem się czołem do okienka. Zielona galaktyka, śliska gardziel, o której nic nie wiedziałem, a o której nie mogłem już przestać myśleć.

Wylądowałem i znów było ciemno i ponuro. Ciężkie, zasłonięte niebo, jakby już nie tropikalna ulewa miała z niego runąć, ale ono samo, całe, naraz miało za moment uwalić się opitym cielskiem na bambusowe dykty wśród namokłych jasną zielenią ryżowych pól.

Od razu pojechałem w mieście do café internet. To co widziałem z góry, nazywało się ponoć Cardamon Range, Góry Kardamonowe.

Ten internet działał bardzo wolno. Miał prawo. Jak oni wszyscy. Przeżuwać czas jak krowa sieczkę, zwracać przez grdykę do ust, pozuć jeszcze chwilę, łyknać i patrzeć z byka, jak świat ściga się z dźwiękiem i rozbija jak plاتفus o najpospolitsze sprawy.

Dowiedziałem się tyle: przez pół wieku odcięte od świata otoczone przez Czerwonych Khmerów, nazwa prawdopodobnie od przyprawy – kardamonu – porastającego stoki, 2000 r. – pierwsza ekspedycja naukowa po 60-letniej przerwie, 20 członków, 13 zachorowało na malarię, jeden zmarł, odkryto nieznanne dotąd gatunki flory i fauny: wokół pełno min, tak wyglądała kiedyś cała Azja Południowo-Wschodnia. W górach dochodzi do starć między pionierami idei parku narodowego a kłusownikami, byłymi bezrobotnymi dziś partyzantami Czerwonych Khmerów, tymi którzy wycinają niedźwiedzim woreczki żółciowe.

Jeszcze dwa, trzy dni w Phnom Penh i w drogę.

Phnom Penh nocą, pod koniec pory deszczowej. W Kambodży słowo burza ma nieco inne znaczenie i wymiar. Gdy jest burza, pioruny rąbią jak z armaty. „Rąbią” jest najtrafniejszym słowem. Nigdy wcześniej nie widziałem takiej burzy. Całe miasto jest obłożone i w skupieniu przeczekuje agresywny szturm. Czeka na kres łupiących salw. Szturm odbywa się w nocy, za czarną zasłoną, kiedy łatwiej jest zaskoczyć przeciwnika. Rano ucicha, wycofuje się. Po wściekłym bombardowaniu zostają tylko ciepłe,

parujące w okamgnieniu kałuże, po których przejeżdżają pierwsze motory i sprzedawcy haszyszu. Gdy agresor trafia w czułe punkty, w całym mieście siada elektryczność.

Bun Tim przyjechał po mnie wcześniej rano, bardzo wcześniej, chyba niewiele po piątej. Wystraszyłem się. Jego motor to był rzeźnik, obdarty z marek, nazw, chyba jakaś przeróbka gotowa wytrzymać tak poronione pomysły. A Bun był mały, drobny, jak prawie wszyscy oni. Przywiązaliśmy sznurami mój plecak do siedzenia. Ruszyliśmy. Najpierw przez miasto. Zatrzymaliśmy się przy porannym bazarze. Jezus, nigdy bym tam nie trafił. Potrzebowaliśmy kupić trochę jedzenia. Bazar w Azji. Człowieczeństwo rozdeptywało na stężonym jeszcze błocie wszystkie organiczności, których nie opłacało się zabrać do domu: potężne liście, chyba jakieś kapusty, które chrobotały pod bosymi stopami jak kręgosłupy, kostropate pestki, kwaśne mięszce; jakiś popstrzony, azjatycki balejaż przeciągnięty dla szklistego glancu smukłym pędzlem wschodzącego słońca.

A potem znów: do setki w parę sekund i tak dalej. Miasto dymiło z misek na głowach staruszek w sparcałych myckach. Mieli tyle lat i napatrzili się już tyle na człowieka, żeby niczemu się nie dziwić. Widzieli, jak mordował. Świat się wtedy skurczył i szerniał, wyjścia miało już nie być. A było, wypruli je Wietnamczycy, wjeżdżając do Kambodży 7 stycznia 1979 r. Ale ziemia przez cztery lata zdążyła wchłonąć 2 miliony trupów. Dlatego niczemu się nie dziwią. Idą, dymi im z głów, słońce grzeje, ale jakby drzemało. I wtedy, kiedy o tym myślałem, Bun wypalił: to miasto było miastem duchów, przez cztery lata, przez cztery lata. Puste. Bez ludzi. Chyba wówczas usłyszałem o tym po raz pierwszy. Wyjechaliśmy z miasta i po lewej minęliśmy wypukłe lica ni to bloków, ni baraków, wzdęte jakby miały zaraz pęknąć i wylać z siebie tropikalną, cuchnącą żółć; jakby chciały, a nie mogły.

Wyjechaliśmy na prostą i byłem, byłem święcie przekonany, że się zabijemy. Jechaliśmy ze sto dwadzieścia poboczem jezdni, po czerwonej, skamieniałej glebie, krzyczałem, żeby zwolnił, ale nie słyszał. Po prawej i lewej mijaliśmy fabryki. Chyba mieli fajrant. Pardon, miały. Z rozżarzonych, żeliwnych wrót wypłynęła rzeka milczących dziewczynek. Słońce grzało już na zabicie. Szukały cienia, ale on był zawsze krok za nimi. Był wart więcej niż ich miesięczna pensja.

Ujechaliśmy jeszcze kawałek i zatrzymaliśmy się w zajeździe, ulicznej gar-kuchni, bo Bun twierdził, że odtąd z jedzeniem będzie kłopot. Z drewnianej podłogi unosił się czerwony kurz i lepił się do tłustej od oparów oblicówki budynku. Lepił się jak muchy do klejącej taśmy-pułapki, gdyby ktoś ją tu rozwiesił. Nie rozwiesił, dlatego muchy wypełniały tę izbę jak pszczoły ul. Przyklejały się do tłustej łyżki i odlatywały dopiero, kiedy wkładałem ją do ust. Kambodżańskie muchy, one też dawały sobie prawo do strachu. W telewizji leciał jakiś nędzny serial, ale wszyscy na sali szczyrzyli białe jak kokos zęby i pękali ze śmiechu. Chlipali liściaste zupy albo kawę i łypali z byka na kambodżański sitcom. Wszyscy palili papierosy, tu jeszcze można. Zjadłem zupę i od razu całą wypociłem. Może ten film nie był taki zły.

Dopiero w tej knajpie miałem okazję z nim pogadać. Wyglądał jak jakiś khmerski szlachcic, książę, który w przebraniu przechadzał się wśród ludu. Matowa, jasna skóra, białe zęby, schludny, popielaty surdut. Może dali mi go, żebym się napatrzył na miejskość przed wjazdem do Kompong Speu, w Kardamony. Może chcieli mi powiedzieć: napatrz się, chłopie, ile wlezie, żebyś potem widział różnicę.

Pytałem go o życie, po prostu. Wcześniej pracował w fabryce. Trzydzieści dolarów miesięcznie. A w domu żona, dziecko. Potem poznał ludzi z ngo. Wozi ludzi, jest kierowcą, trochę tłumaczy. 150-250 dolarów miesięcznie. Jest niezłe. Dlatego tak krążą za białymi w Phnom Penh na motorkach. Obleczeni w wypłowiałe szmaty, czarni jak Murzyni stoją pod markizetami zachodnich sklepów, dłubią czarnymi pazurami w zgnitej, żółtej gąbce starganego siodła, patrzą szklistymi oczami gdzieś daleko, poza granice tego świata, wypatrując w drgającym ukropie białych wybawicieli.

Odbiliśmy przy tej knajpie w prawo. Żadnych znaków, nic. Z początku czerwony, grysowaty dukt, a potem już same wilcze doły, też czerwone. To była już prowincja Kompong Speu, jedyna nieopisana w przewodniku Lonely Planet, w ogóle w żadnym przewodniku. Kraina czarnych ludzi, khmerskich chłopów. W całej Azji Południowo-Wschodniej mają fioła na punkcie koloru skóry. Biały to bogactwo, czarny to bieda. I tak to się pięknie sprawdza w terenie.

Na horyzoncie wyrastały już bulwy Kardamonów. Były zielone jak chryzopraz. Jechaliśmy coraz wolniej, tłukąc się przez wyboje. Widząc jak czerwona od kurzu jest karoseria motoru, nasze ubrania, wyobrażałem sobie, jak wygląda moja twarz. Jechaliśmy już bez kasków. Daleko przed nami zobaczyliśmy gęsty, połyskujący tuman czerwonego pyłu. Nie kłębił się, a stygł i nieruchomiał, w ogóle nie opadając. Możliwe, że czas się zatrzymał albo się po ludzku zagapił. Wjechał w nią motor, a potem czarny rowerzysta-szkieletor w bambusowym kapeluszu, na damce, której rama była grubsza od jego nogi. Oboje zniknęli w niej jak w bramie do innego wymiaru.

My zrobiliśmy tak samo.

Nie było zakrętów, w ogóle. Drogi proste jak leśne przecinki, prostopadle do siebie. Na horyzoncie ich linie spotykały się w punkcie, do którego ścigały kolejne motorki i rowery, zmniejszały się do rozmiaru czarnej kropki i odchodziły zapełniać inne światy. Było mi z tego powodu smutno.

Między przecinkami znajdowało się życie. Wszystko tak samo: dwieście metrów w tę czy w tamtą, bez różnicy. Chaty na palach, lizaki na patyku owinięte wyblakłym papierkiem, benzyna w okadzonych butelkach po pepsi, chłop z urwaną nogą, kury, gówna i zieleń, od której nie było ucieczki. Obrastała marzenia jak omamy schizofrenika, przykrywała je rozłożystymi, prężnymi liśćmi i związywała wszystko lepкими pnączami mocnymi jak ludzkie ścięgna, siadała na dachu i dyndała nogą, rżąc do rozpuku. Świat sączył się w tropikalnym bezkresie, ograniczonym zworami równikowych przecinek, spinającymi go w regularne, srożne jarzmo.

I wszędzie byki i azjatyckie woły, czarne, lśniące, z naprawdę byczymi rogami. Potrafiły zatarabanić drogę na dziesięć minut. Bun mijał je ufny jak dziecię. Patrzyłem na to z przerażeniem, wystarczyło, że w stadzie będzie jakiś psychiczny bydlak i nas stratuje. No i nie pomyliłem się. Byliśmy otoczeni przez rozpalone cielska i Bun zobaczył, że stado się rozpierzcha, rozbija, wystraszone leniwie warkotem silnika, więc dodał gazu. Mijaliśmy je o włos, ocierałem kolaniem o wystające, samcze żebra i nagle poczułem to walnięcie w tył. Któryś nie wytrzymał i gruchnął nas z roga. Motor się przechylił, odbiliśmy się stopami od ziemi, złapaliśmy równowagę, Bun dał gazu, zdążyłem się tylko jeszcze obrócić za siebie. Stały na środku dalej, czarne, zlane wodą, osiadał na nich tuman kurzu.

Co chwila mijały nas zdezelowane ciężarówki, załadowane po brzegi ludźmi, tworzącymi masę zbitych nóg, stóp, rąk, łokci, worków, czarno-białe puz-

zle oczu. Najpierw pojawiał się kurz, chmura kurzu i pyłu. Potem wylaniała się masywna maska ciężarówka i cała kompania ludzi na pace. Wóz kołyszący się w głębokich dołach jezdni, wynurzający się zza ziemistych wałów wyglądał jak czołg w natarciu. Ci na górze jak oddział złych. Zazwyczaj wszyscy siedzieli. Czasem ktoś stał, wypatrując drogi. Wyglądał wtedy jak dowódca.

Potem zatrzymaliśmy się w małym miasteczku, wsi raczej. W centrum znajdował się uklepany majdan. Odbywał się tu w ustalone dni targ, jarmark nawet, bo zjeżdżali się na niego z całego regionu Kompong Speu. Zatrzymaliśmy się w knajpie. Znow to samo: liściasta zupa i okadzone półtoralitrowe, szklane butelki po pepsi wypełnione benzyną. Zalaliśmy bak dwoma flaszkami. Wszyscy siedzieli w cieniu, zbliżało się południe. Pod bambusowymi strzechami, na drewnianych platformach siedzieli po turecku sami faceci. Było inaczej niż tam, w Phnom Penh. Kopcili długie cygara, skręcone z zielonych liści, tytoń czarny jak węgiel, pluli i patrzeli się tylko na nas. W końcu zapytali, dokąd. Kiedy się dowiedzieli, byli zdziwieni. To wtedy Bun powiedział: tutaj zaczyna się dziki wschód. Ruszyliśmy dalej.

Rozbujaliśmy się i miniliśmy na pół łokcia jakiś czarny, gruby drąg leżący w poprzek drogi. Bun wrzasnął. Obróciłem się. Drąg pełną przez jezdnię w ryżowe pole.

Klepnąłem go w plecy i krzyknąłem: czy to na pewno tu? Bo skręcił nagle w lewo, w wąską, mokrą ścieżynę. Krętą jak diabli, a przecież do tej pory było inaczej. Odpowiedział: wszystko okej, teraz sto kilometrów tą drogą przez dżunglę. Był tu ostatni raz parę lat temu i zacząłem się obawiać, że już stąd nie wyjedziemy. Kończyło się światło, las gęstniał. Nie mogłem się nie zorientować: jechaliśmy dotąd pod słońce, a nagle w przeciwnym kierunku. Wreszcie pojawiły się chałupy w dżungli. Na wykarczowanym placu, porośłym oschłym, ale świeżym rzyskiem. Wyłączyliśmy silnik. Docierały do nas odgłosy drzemiącej dżungli. Staliśmy koło pierwszej chaty. Pusto? Chyba nie. Jakby cień. Zaskrzypiała podłoga. Pojawiła się w drzwiach dziewczyna. Tam mogłaby być modelką. Tutaj drapała się dłonią w kruczoczarnych, zakurzonych kołtunach rozczapierzonych włosów.

No, przecież mówiłem – Srae Kan i Kardamony w przeciwną stronę. Kraina czarnych ludzi. Przenośne domy, parę belek i ściosanych dech, bambusowe dachy, dymiące rzyska i sterczące witki. Niewola w wolności, wolność w niewoli. Kobry wgrzyzające się pancernymi szyjami w napęczniałe żyłaki czarnych gołeni. Życie.

Mieliśmy dość, jednak sto kilometrów z bagażem przez dżunglę to jest gehenna. Już do samego końca nie było chałup, tylko sama dżungla. Wreszcie zobaczyłem bambusowy most rozwieszony nad głębokim jarem, którym płynęła rzeka. Zatrzymaliśmy się na moście. W dole, nad wodą stała chata na palach, a w mulistej wodzie taplała się chmura nagich dzieciaków. Nieopodal krzątało się kilku dorosłych. Parów był ponury, ich skóry były równie ciemne. Niewykluczone, że nigdy nie docierało tam słońce. Mieszkali tutaj, a parę kroków dalej zaczynała się wieś. Srae Kan 1. Potem było Srae Kan 2 i ostatnia Srae Kan 3, u samego podnóża gór. Nie wiedzieli o bożym świecie, to dopisywali tylko liczby. Wybudują kolejną, będzie Srae Kan 4, następna – Srae Kan 5. W ogóle by się nie przejęli. I tak wszystko runie, cyferki wystarczą. Zatrzymaliśmy się w Srae Kan 1 przy klasztorze buddyjskim. Te wsie, otoczone dżunglą, są jak odprysk meteorytu. Musieli tu zamieszkać przez przypadek, z konieczności, po pijaku. Inaczej nie można. Za wolność nie płaci się aż takiej ceny.

Jechaliśmy przez tę wieś i przejeżdżaliśmy kolejny mostek, wydęty do nieba jak bebech i trzeszczący. I wtedy, na samym środku nasz rzeźnik zgasł. Kopaliliśmy go chyba ze sto razy i nic. Zlecieli się mali mnisi z tego drewnianego klasztoru i obserwowali naszą bezradność, ssąc brudne palce. Bez krzty współczucia. Bezradność została tu oswojona i można ją było nawet polubić. Jest jak natarczywy gość; naprasza się, głądzi, dajesz jej sygnały, że już, że innym razem, a ona siedzi jak robak w serze. Takim towarzyszem jest tu bezradność, można się przyzwyczaić. Przywiózł mnie na miejsce i zepsuł się motor. To ja miałem się bać, jak mnie zostawi. A teraz bał się on. Tego wieczoru miał wrócić do domu.

Miał wrócić do domu, bo obiecał żonie. Nie było mowy o zasięgu telefonów. Zmierzchało, a my byliśmy dopiero w Srae Kan 1. Spojrzył na mnie i przerażony oznajmił: ty jedź dalej sam, zaraz znajdziesz kogoś, kto cię zabierze. Ja tu zostanę i spróbuję wrócić.

Kiedy?

Dzisiaj.

Zgłupiałeś? Nocą przez dżunglę?

Muszę dziś wrócić.

Podobno wrócił. Na drugi dzień. Opowiadał mi potem w szczegółach, ktoś zabrał mu rzeźnika na jakiś wózek, potem dalej, ale ja nie potrafiłem sobie tego wszystkiego wyobrazić.

Bun zaczął deliberować z gęstniejącym tłumem gapiów. Stał nagle przed nami on: czarny, mokry lub tłusty, zawiadacki, ale elegancki jednocześnie lok przyklejony do skóry czoła, pomięta, beżowa, rozchelstana koszula i szpakowate właki na piersi, z nabitymi na ich czubkach szklącymi kryształkami potu. Pod czterdziestkę, na małym gaziku, kardamonowy lowelas. Mister Jai.

Srae Kan 3?, zapytał w końcu, spoglądając na mnie.

Srae Kan 3!, odpowiedziałem.

Ale po drodze była jeszcze dżungla, małe poletka i Srae Kan 2. Parę domów na krzyż. Wjechaliśmy na podwórko, zacięzione wyniosłymi chatami na krzepkich, solidnych palichach. Przy tych wszystkich poprzednich lichych, postrzępionych szałasach wyglądały jak urząd miejski. Może jest softysem? Myślałem, że to już koniec. Że każą mi tu spać i ruszymy nazajutrz w góry.

Posadzili mnie na tęgim pniaku. Oblepiały go strupiaste zakrzepy krwi, musieli na nim ciupać koguty. Siedziałem, a oni się gapili. Nic nowego, tak jak w całym południowym pasie Ziemi, gdzieś między Cyprem a Kalahari, Tijuana a Ziemią Ognistą. Thomas twierdził, że białych, którzy od czasów drugiej wojny światowej zawitali w Kardamony, można policzyć na palcach dwóch rąk, bo potem przyszedł terror Czerwonych Khmerów. Szczęśliwcy, czarni, kardamonowi ludzie. Dżungla osłoniła ich przed apokalipsą. Stare, khmerskie proroctwo wypełniało się za lasem. „Ciemność zstąpi na lud Kambodży. Będą domy, ale nie będzie w nich ludzi. Będą drogi, ale nie będzie na nich podróżnych. Krajem władać będą barbarzyńcy bez religii. Krwi będzie tyle, że sięgnie brzucha słonia. Przeżyją tylko głusi i niemi”. Chwila była blisko, rozwarła się ognista paszcza i ciemność ogarnęła ziemię, zza lasu dobiegały piski i wizg miażdżonych głów, śmierć podeszła już pod sam las, ale obleciał ją cykor. Takie mieli szczęście. Nogi nieurwane, ręce niezmiżdżone, głowy nieprzestrzelone, języki niepowypalane, paznokcie niewyrwane. Siedzą na pniakach skrwawionych kurzą cieczką, odcedzają fuzel, tykają po kielichu ryżówki, odpalają szlugi i wodzą kocimi ślepiami za rozgęganą gadziną. Cyckają językiem o podniebienie, wzdychają, się żyje.

Mister Jai wstał, klasnął rażno w dłonie i chajda, ruszyliśmy do Srae Kan 3. Do ostatniej takiej wsi.

Jai turlał się gazikiem przez strumyki i ziemiste kopczyki, a ja bezustannie wpatrywałem się w Kardamony. Zieleń, zieleń, zieleń, wszystkie odcienie, nie można było od niej uciec. Była jak oni. Gdzieś w oddali w skrzepnięty o tej porze las wślizgiwały się bezszelestnie mokre jeszcze, lśniące ciała chłopów. Niektórzy nieśli maczety i niektóre lśniły mocniej niż ich ciała. Było ich coraz więcej.

Wreszcie wjechaliśmy do Srae Kan 3. Jednolicówka, po obu stronach drogi chałupy. I ani śladu człowieka. Z przygasłych palenisk przez schładzaną przez wieczór wilgoć sączył się smętny, wibrujący dym. Może wszyscy się spalili. Stwierdzili na walnym wiecu, że to już wszystko nie ma sensu i rozesłali wici: spalić się, wszyscy, natychmiast. I tak nikt się nie dowie. Wypalili się wszyscy, starannie, do białej kości, a dżungla pożre tę wieś w kilka tygodni i wyrzyga na jednolicówkę mulisty strumień. I tak nikt się nie dowie. Nie przyjedzie prokurator, historycy ani spece od praw człowieka. Wzniosą się do nieba jako nawilgłe strumyki dymu i połączą w niebiańską wspólnotę, powisną nieco, lecz prawo nieba i ziemi gruchnie ich o ziemski strop tropikalnym cyklonem. Niebo będzie żółte jak chory zmierzch, kosmiczna gangrena, zjełczała galaktyka, błyski wypełniać będą nieboskłony, a zza ropiejącej góry odezwie się siedem trąb. Cicho, cicho, i tak nikt się nie dowie.

Jai postawił gazik na samym środku drogi. Odpalił papierosa i chyba myślał. Mówię chyba, bo nigdy nie wiem, kiedy oni myślą. Czasem wydaje mi się, że potrafią nie myśleć o niczym, że właśnie tego uczą ich w dzieciństwie w tych klasztorach i tak im już zostaje. Świat pędzi, a oni dębują w nosie. Jai stał i palił. Próbowałem pytać: gdzie oni wszyscy są?! Co się stało? Skąd ten dym? Ale nic nie rozumiał. Zgasił kiepa pod kłapkami i zaprowadził mnie w dół na jakieś podwórze. Wskazał na hamaki. Plecak kazał położyć na ziemi. Chyba tu będę spał. Albo nie. Albo tak. Tylko u kogo? Sam? Gdzie oni są? Czekaliśmy, a czerwona, hutnicza kula słońca ciążyła ku sinym wierchom. Chowiała się za górą bezszelestnie, nieprzejednanie, bez żadnej obietnicy powrotu. Zaufanie zrodziło się z przywiązania, ale trzeba być przezornym. A tej obietnicy przecież nigdy nie było. Jutro może nie wrócić. Jutro może nie wrócić. Zapanuje noc. Wypalą się wszystkie świece. Cicho, cicho, i tak nikt się nie dowie.

Zaczęli wychodzić zza drzew, zza lasu jak zjawy. Czarni ludzie, śnieżne białka oczu, szkliste od ryżówki. Albo po prostu od życia. Czarni ludzie z Kardamonów. Staliśmy znów na środku drogi, a oni otaczali nas coraz bardziej zwartym, szczelnym kordonem. Zwykle szli o tej porze do chałup, ale białe nie przyjeżdża tu codziennie. To trwało jeszcze chwilę: przepychanie się, wbijanie sobie łokci w zębra, wślizgiwanie czarnych łepetyn w dziuple między zwężenia w kobiecych biodrach w kształcie wazonu, odstawianie wiader, postukoty ostatnie, ćśś, uciszanie, postukoty ostatnie, cicho, postukot ostatni, ale ktoś jeszcze zagęgał, wrzask, cisza.

Wzdęta, pękata cisza.

Pomyślałem tak: popatrzę na mnie, napatrzę się, a potem mnie zabiją. Dlatego sięgnąłem dłonią do plecaka po rozmówki khmersko-angielskie. Szukałem tych słów: góry, szczyt, najwyższy szczyt, Phnum Oral! (tak się nazywa najwyższa góra Kardamonów), przewodnik, dżungla, marsz, ile? Krzyknęli zupełnie bez pojęcia, nie mieli rynkowego wycucia, w ogóle. Zaczęli między sobą dyskutować, krzyczeć, klócić się nawet. Najbardziej

krzykliwi byli ci, tych dwóch przede mną. Jeden miał czerwone, tłuste krosty na twarzy, śmierzdziało mu z ust przetrawioną ryżówką i tanimi fajkami. Popatrzą, a potem dla rozrywki ukamieniają. Takie głupoty przychodzą człowiekowi do głowy, kiedy pierwszy raz samotnie przybywa do ostatniej takiej wsi. Ukamieniają, a potem zrobią popijawę. Takie myśli krążą wtedy po głowie i nic nie poradzisz. Chyba że jesteś naiwny. Zginiesz wtedy na ulicy, wierząc w piękno ludzkiej duszy. Czarni ludzie zachowywali się jak kupcy z Lewantu, kiedy zaczynali deliberować. Jakby targowali się o cenę za moje ciało. Takie głupoty, nic nie zaradzisz. Wrzawa się podnosiła, ale nie chodziło już tylko o mnie, a o coś bardziej lokalnego. O pieniądze za pójście ze mną do dżungli. Za ile? W końcu się dogadaliśmy. I wtedy jakby zstąpił na nich pogański anioł. Ich twarze złagodniały, cieszyli się jak dzieci, wiaderka zaczęły postukiwać, ścisk między zwężeniami bioder poluzniać, pokazywali mnie sobie palcami.

Ten, który stał przede mną, najbliżej, wskazał palcem na siebie i powiedział: Mister Pat. Wyglądał na soltysa. Dziarski, ruchliwy, powsinoga, podleśny załatwiacz, nie że się nie da. Kiedy coś sobie wytłumaczył, już tylko on miał rację. Cmokął językiem o podniebienie, strzelał w ziemię cienką śliną, wszyscy go znali, on znał wszystkich. Możesz jechać na koniec świata i na dobrą sprawę zmieniają się tylko rekwizyty. Klepnął mnie w plecy jak to czynią chłopci. Miał damskie, kremowe klapki, które ścisnęły mu palce w upapraną ziemią dziubek, ale im te wszystkie sprawy były bez różnicy. Wskazał palcem kierunek na chatę, w której leżał mój bagaż. Dobrze myślałem, to jego dom. Leżeliśmy teraz na hamaku, bo tak kazał. I się sobie przyglądaliśmy. Nagle przyszedł drugi. Mister Pat wskazał na niego i powiedział: Mister On. Mister On. To z nimi pójdę do dżungli. Mister Pat i Mister On, tak było.

Wieść o białym w tych stronach rozchodzi się chyba szybciej niż anons o wojnie. Przybycie białego rozbijało w drobny mak cykl, dopięty żmudną, wyczelowaną struną czasu. Przyjechał biały, nie może być. Nie, nie myślcie, że myśleli, że przybył z daleka. W ogóle nic nie myślcie, to nie ma sensu. Zmierzchało, w wieczornym chłódzie odpalali cygarety, świergotały owady, ten świergot przedostawał się z lasu do wsi, a gdy zapadła noc, wypełnił przestrzeń do ostatniego wymiaru, wszedł nam do uszu, wszedł nam do gardeł, świergotał w tchawicy, świergotał w podbrzuszu, świergotał w przeponie, świergotał w ciemieniu. A oni wtedy kombinowali w milczeniu, że musi z ich położeniem być coś nie tak, skoro prawie nikt tu nie przyjeżdża. Nie, nie myślcie, że myśleli, że są na świecie sami, to nie ma sensu. Przecież ich mężczyźni jeździli na jarmark za dżunglę, do ludzi. Kupowali tam cukier i fajki. A może nie wiedzieli? Może byli przekonani, że ich świat jest światem jedynym, a majaczące w opowieściach nazwy to jakiś barwny mit, maligna, delirium tremens, płomienne wizje po młodej ryżówce?

Nie mogłem tej nocy spać, przewracałem się w hamaku. Ktoś zasunął w czarnym, wszechmiernym namiocie ostatnie suwaki i było równie duszno jak za dnia. Pat chrapał, On też. Mógłbym tu już zostać, pomyślałem, nic by się nie zmieniło. Nic by się nie zmieniło. Mógłbyś tu teraz być. Nic by się nie zmieniło. Słońce wypalałoby się aż do skutku, galaktyki pożerały nawzajem. Świat jeszcze chwilę trwałby. Błyskałyby supernowe. Dusze zapełniały nowe światy. Hamak kupiłem w Phnom Penh. Podróbka US Army, siedem dolarów.

Wstaliśmy tak, jak się wstaje w tych stronach. Przed świtem. Jest światło, się żyje, gasną świece, się śpi. Tak jest i nic nie poradzisz. Zjedli śniadanie, jakie się jada w tych stronach: gotowany ryż. Gotują go zawsze w osmolo-

nych, nabrzmiąłych od szadzi kotłach na paleniskach przed chałupami. Jasna gwiazda wynurza się za Kardamonów i wyciska z roślinności poranny słoń. Mężczyźni odpalają papierosy, jest jeszcze chłodno, wtedy się dobrze pali. W powietrze wzbijają się wibrujące, wartkie o świcie stróżki dymu. Można by pomyśleć, że dają znaki, że żyją, ale nic takiego nie przychodziło im do głowy. Drapali się w nie palcami, które rozprostowywali. Strzelali kostkami serdecznych, trzymając papierosy między wargami. Mówili, żeby pilnować ognia i szli do strumienia, oblewając twarz i karki zimną, kojącą wodą, która po chwili wysychała.

Jedliśmy na śniadanie to co na obiad i to co na kolację. To co na przekąskę do wódki. To co jako pierwsze. To co jako drugie. Gotowany ryż. Ryż, gotowany w osmolonych kotłach. Ryż. Gdyby wyparował, rozpoczęłyby się wiejskie zawody, kto wyżyje najdłużej. Dwa tygodnie, trzy? Kobiety stały w szerokich okiennicach z dziećmi przyssanymi do piersi, patrzyły za nami powłóczyście, oleiście, jak wszyscy tutaj, kiedy my, to jest ja, Pat i On, szliśmy w górę wsi wprost do zielonej gardzieli. Oni w damskich klapkach, ja w pancernych butach US Army z dziurkami, przez które sikała brunatna, zmulona, ciepła woda. Mieli w rękach maczety, na szyjach przewieszono kramy. Musisz wiedzieć, co to jest krama. Cienka, bawełniana zwykle, kraciasta szmata, najczęściej biało-czarna albo biało-czerwona. Służy jako chusta na głowę, zawiązywana jak bandana, albo spodenki, ręcznik, ścierka kuchenna, daszek od słońca, sznurek. Bez ryżu i kramy nie ma życia. Szliśmy wpierw nieco piaszczystą dróżką, dopóki się nie skończyła i weszliśmy na stok. Zatrzymali się, by złapać oddech. Głosy wsi zniknęły w dali, za lasem. Trzepot ptaków. Sążnisty, papierowy. Miałem na sobie bawełniane, długie spodnie i koszulę z długim rękawem. Były mokre od potu i wilgoci, ważyły tyle co barania skóra w deszczowy lipiec.

Stawaliśmy co parę minut, bo oni co chwilę palili. Dosłownie parę kroków, dwadzieścia minut, może pół godziny i cyk: dźwięk odpalanej zapalniczki. Te papierosy to było najprawdziwsze siano. Kupowali je razem z zapalkami na jarmarku i przywozili wozami do domów. Wozy ciągnęły czarne, śliskie woły. Chodzili raczej na jarmark, nie jeździli. A może jeździli. Pociągali pierwszego bucha, zerkali w niebo, wypatrując błękitu i próbowali ze mną rozmawiać. Szło nam coraz lepiej, a przecież to dopiero drugi dzień. Miałem w kieszeniach spodni cały czas rozmówki khmersko-angielskie, mokre już całe. Trzeba jechać tam, gdzie kończy się świat, zapadając w zieloną gardziel, żeby dowiedzieć się, jakie są dla ludzkości najważniejsze słowa. Mogą umrzeć wszystkie języki świata, mogą wyszczerbieć przedrostki, odpaść końcówki, sufiksy i prefiksy, ale te słowa ostać się muszą. Bo jeśli zginą i one, zgniją ich trzony, zginiemy i my. Taka będzie kolej rzeczy. Woda, jedzenie, ogień, spać. O to pytałem, o nic więcej, kiedy pełzaliśmy przez śliski, leśny tunel. To były pierwsze słowa, których się nauczyłem po kambodżańsku. Uczyłem się szybko, oni mnie też uczyli. Jeszcze wtedy ten las wydawał się przyjazny, słoneczny. Na pewno jaśniejszy, mniej gęsty od Taman Negara w Malezji, w którym byłem miesiąc wcześniej. Tam można było iść na zatracenie. Taki rodzaj kary albo sposób na alternatywne, stylowe samobójstwo: iść przed siebie przez Taman Negara bez światła i kompasu. Wędrówkę rozpocząć o zmierzchu.

Było dobrze po południu, kiedy rozbiliśmy biwak. Rozwiesiliśmy hamaki na drzewach. Nad nimi plandeki od deszczu. Zaczęło kropić. Dwa kroki dalej płynął wartki potok. Rozpaliliśmy ogień, pod plandeką, żeby nie zgasł. Ogień, tham heeh po khmersku. Nabrałem wody, toek. Zaparzyłem nam

herbaty, toek tae. Do tego trochę cukru, skaa. Ugotowaliśmy obiad, aa-ha-apeel lo-ngeat. Ryż, baay, parował jak ziemia wokoło. Pat i On mało mówili. Trzepot ptaków. Trzepot sążnisty, tekturowy bardzo. Rzadko, raz na ile. Już zapadaliśmy w drzemkę, kiedy usłyszałem hałas, stukot, szmery, daleko z doliny. Jakby ktoś rąbał drewno. Pomyślałem, że to Czerwoni Khmerzy, kłusownicy, drwale, ci co strzelają. Wstałem i podszedłem na skraj wypłaszczenia, mając pod stopami stromy, tłusty stok. Spojrzałem na Pata i Ona. Przystawili palce pionowo do ust. Zasnąłem, drzemaliśmy.

Szła noc. Szła. Szła przez las bezszelestnie jak śmierć. Czuję ją. Szła po omacku, potykając się o korzenie sprężyste jak żywe struny i szeleszcząc już listowiem. Wiedzieliśmy, że idzie, dlatego się zbudziliśmy. Byliśmy w dżungli, nie w chałupie. Dlatego czuwaliśmy. W ciemności żar z papierosów zataczał błędne kręgi, które znowu jak szybko zapłonęły, tak szybko gasły. Pat rozniecił żar, metalowy gar obijał się o rozgrzane jeszcze otoczaki, na których spoczywał. Były obłe, gar nie mógł się ustabilizować i drgał. Drgał jak nerw odrętwiały malarią i dzwonił i to podzwonienie niosło się przez las, przez który szła noc, potykając się o drgający gar. Las był ciemny. Ten las był ciemny jak prawdziwy, najprawdziwszy początek, który widziała jedynie, którego naocznym świadkiem była tylko pierwsza Cząstka Boga. Musieliśmy tę równikową ciemność zaśmiać, zagadać, zagawędzić. Nie, tej ciemności nie można znieść w ciszy, kiedy wisi się tu w hamaku, przywiązany do gibkich drzew rzęzącym powrośłem, które zaciska się na ich szyjach coraz mocniejszym uściskiem. Cisza i noc oznacza tu koniec.

Uczyłem się kambodżańskiego. Czytałem na głos nowe słowa. Tyle słów, pod warstwą których kłębiły się kielkujące materię, dzieliły się jak warstwy pierwotnych tynktur i pochlastane pryzmy rzeczywistości. A gdyby tak świat zamilkł? Gdyby gdzieś tam, u zaczynu boskiego fermentu, w jądrze Boskiej Cząstki wystąpił jak wyrok pierwotny kod: niemi?

Wtedy usłyszałem szmery, trzaski, dźwięczne szronienie. Podniosłem głowę, ciągle leżąc w hamaku i odsłoniłem nieco moskitierę. Zobaczyłem czerwone światełko, tak, tę magiczną czerwoną lampkę, o której wspominali dziadkowie. Oni zabrali stare, miniaturowe radyjko, które mrugało do mnie czerwonym okiem. Pogłośnili. Doliną, nad którą wisieliśmy, płynął język obdarzony łaską decybeli. Mętna, brudna opowieść, charcząca bujda o świecie, którego nie ma, kambodżański kod, którym ktoś próbował uporządkować ten świat. Z początku milczeli, nasłuchując. Ciemność rozcinały kręgi ich papierosowego żaru, które od razu niknęły. Po chwili, z rzadka zaczęły komentować. *Malajzia, Tajland*. Pewnie ten strumień traktował o polityce, tak myślę, tak czuję, tak mi się zdaje. Sygnał, materializując się w denny ciąg werbalnych znaków, płynął z przestworzy, które pewnie za zwartą kapą lasu zdobiły gwiazdy i czerwone mgławice. Można go pewnie było złapać i tam, wysoko, pod niebiańskim żyrandolem, podsłuchując z góry i chichocząc z daremnych, ludzkich prób rozplątania tej niebieskiej kuli na wiekuiste porządki, z daremnego cugu do wieczności. To ludzkie mamrotanie to były fantasmagorie, wyimaginowany stwór, który nawet nie straszył. Tu była noc, i to jest najważniejsze, to jest najważniejsze, przyszła, rozwaliła się jak warchoł rozkrakiem pod drzewem, prychała i syczała z głodu, a poły jej grubej, czarnej szuby kłębiły się po ziemi jak szatańskie jelita.

Być może ta noc to rodzaj piekielnego preludium, wstrząsu, po którym los miał mi opowiedzieć ciąg dalszy, z punktu widzenia dnia dzisiejszego, najistotniejszy; wstrząsu, po którym zbliżałem się powoli do pojęcia celu tej

podróży (przecież o to w tej opowieści idzie, po to ją piszę, nie po nic innego, jak po to, by opowiedzieć, że w końcu to zrozumiałem).

Nie spałem toteż całą noc, z prostego powodu: nikt nie potrafi tu spać, zasnąć, będąc w tym lesie po raz pierwszy. Waha się człowiek w hamaku, huśta, chcąc go uspokoić, by przestał się huśtać, nadaremnie, każdy ruch, każda próba zmiany pozycji powoduje wzmożenie wahadłowego ruchu, wzmożenie szelestów, wzmożenie dźwięków, wzmożenie pracy wyobraźni, wykańczający, stresujący poród strachu, cesarsko-khmerskie cięcie i ucieczka myśli w najdalsze zakamarki jaźni. Noc w dżungli. Brzmi jak w bajkach z tysięcy nocy i tysięcy gwiazd. A tu nic. Lepko, cierpko i ciemno. I ona, ta dżungla, rozpoczyna wtedy swoją libację, wyuzdany bał, paprocianą orgię; kiedy próbujesz zasnąć, kiedy wiesz, że jeśli nie zaśniesz, będziesz jutro słaby. A co to może znaczyć, jak się skończyć może tutaj słabość, tłumaczyć nie wypada. Jest ona pijanicą skończoną, wykolejonym agarem. Koło zmierzchu stoi jeszcze schludna niby, świeża pozornie, przyzwoita powiedziałbyś, przystrojona słonecznymi pierścieniami, błyszczącymi, naszyjnikami, ciekącym jej po szyi jak akacjowy miód. Potem jednak, już po ciemku, po kryjomu, za drzewem łyka z gwinta parę pierwszych i na rauszu wypuszcza niedbale koszulę. Pluje, charczy, zaczyna krzyczeć, drzeć się. Jej dziwkarskie piski słychać pod samą wsią, w chałupach samych. A tam, na hamaku, oglądając to z bliska, można zwariować. Skrada się potem, w ciszy niby, ale pozał się Boże to cisza, kiedy trzaska gałęziami, awanturuje się, szamocze z buszem i wypelza zza obślinionego próchna jak ostatnia szmata, zatacza się i rzyga na mnie ciepłą pianą tropikalnej burzy. Nie dziwię się zatem sobie, że nie spałem. Czułem, że zaraz jej libacja mi się udzieli, jakbym to był ja, jakbym ja się opił tych ciepłych mętów. Jakbyś wymiotował, ale to przecież dobrze, bo zaraz będzie lżej, jak to po pawiu: będzie spokojniej, krople zejdą z czoła, chłód wystąpi, tętno uspokoi, oczy zamkną. I przyjdzie sen.

Ale nie przychodził.

Przez to niespanie prawie nie pamiętam śniadania, prócz tego, że jedliśmy gotowany ryż. Zwinęliśmy toboły na plecy i ruszyliśmy szeroką, bezpieczną granią w górę. Las był rzadszy i jaśniejszy, ale może to złudzenie: był wczesny ranek.

Pat i On znów szli pierwsi, ja za nimi. Nagle zatrzymali się, choć powodem tego nie były papierosy. Po prawej, w rozłożystych trawach, wygniecionych teraz starannie, lecz normalnie wysokich jak biały człowiek, zobaczyliśmy to legowisko. Nie musieli mi tłumaczyć, że spał tam jakiś potężny zwierz, sto-dwieście metrów od mojego hamaka. Mówią, że ten zwierz nazywa się *kniay*. Może to nosorożec sumatrzeński, pomyślałem, na wyginięciu, w Kardamonach mógł jeszcze żyć; tak mówili ci ludzie z ekspedycji ambasady brytyjskiej sprzed paru lat – że mógł żyć. Zapomniała o nim ewolucja, ocieplenie klimatu, Czerwoni Khmerowie, kłusownicy. *Kniay*. *Kniay*, *kniay*, prawie jak – kniaź. Nie ma takiego słowa w moich rozmówkach, nie ma; sprawdzę, jak wrócę do miasta.

Szliśmy dalej. W końcu przestałem wiele elementów rzeczywistości po prostu odróżniać. Tak dzieje się w dżungli. Po dwóch obrotach wokół siebie może być już wszystko jedno, w którą stronę idziesz. Słońce nie pomoże. Albo go nie widać za płaszczem lasu albo świeci w zenicie, dokładnie nad głową. Takie utrudnienie: nic nie rzuca cienia, nie wskazuje kierunków. Potem powszedniejsze zieleń. Potem czyni to wilgoć i duchota. Robaki za uszami. Czerwie w uszach.

Nagle się zatrzymali.

Dotarliśmy do czegoś na kształt górskiego siodła, nieco odsłoniętego, z uklepaną, ale jednak wciąż grząską glebą. W dole buzował jakiś wartki potok, może wodospad. Byłby to dźwięk pobudzający zapewne, tchnący kroplę życia w tę rozbeblaną melancholię, zapoconą denność, gdyby nie te kambodżańskie muchy. Bzyczały jak przed burzą, jakby po obiedzie, nażarte tłustymi płatkami smażonych kartofli, nażarte i ciężkie. Jakby miały ochotę przysiąc na pierwszym lepszym konarze, wywalić do nieba wzdęte bebeszki i te wszystkie czułkonózki i przyciąć drzemkę. Bzzz, bzz, bz, i coraz niżej, bez krzty wiary. To się udziało. Słońce oblaży mokre chmury, które przypominały szare, mokre, górnicze ręczniki. To nie był zwykły postój, jak myślałem, na papierosa i nabranie wody (niosłem ją w wojskowej manierce przyczepionej do paska, jeden litr). Zrozumiałem, co chcą mi przekazać: do szczytu Aural zostało stąd nie więcej niż dwie godziny. Nie ma sensu dźwigać ze sobą wszystkiego na plecach. Rozwiesimy na pniakach hamaki, nabierzemy na drogę wody, na lekko wlecimy na górę i zaraz wracamy. Tak też zrobiliśmy. Worek ryżu wrzuciliśmy na hamak, żeby nie dobrały się do niego robaki.

Ruszyliśmy stromą percią w górę, las rzedniał, między szczytami prześwitywały inne szczyty, nagle i niespodziewanie oświetlone białymi, drgającymi prętami światła. Wiedzieli, co mówią: po dwóch godzinach stanęliśmy na szczycie, bez problemów, nawet nie wycinaliśmy maczetą krzaków. Na szczycie w ogóle niewybitnym, zarośniętym przez dżunglę, która na tej wysokości, częściowo naga, rozłachmaniona wyglądała jak bezdomna suka. Nic nie celebrowaliśmy. Lał nam się z czół pot i łój. Zaczęliśmy schodzić, fragmentami się ześlizgując.

Ta góra była i jest dalej jak rozgwiazda, tak musi przynajmniej wyglądać z góry, takie mam przecucie. Tyle że dostrzegłem to dopiero schodząc w dół. Co kilkaset metrów grań się rozwidlała, trzeba było wybierać tę właściwą. Jak to w życiu. Ale oni szli pewnie, i palili, idąc, w ogóle się nie zatrzymując. On założył na głowę swoją kramę, zawiązał ją jak bandanę. Wyglądał jak kambodżański rambo. Albo rebeliant, Czerwony Khmer. Kto wie, może walczył w ich szeregach, spokojnie mógł się załapać, nawet wiekowo to idealnie wychodzi. Wtedy, w czasie wojny wietnamskiej, tacy chłopcy palili się do Czerwonych Khmerów. Amerykanie urządzili sobie polowanie z powietrza na komunistów, kambodżańscy chłopcy pierwszy raz w życiu widzieli na niebie tyle ptaków. A potem leciały z nieba krople rozrastające się do nienaturalnych jednak rozmiarów. Nigdy nie widziałem takich dysproporcji w szacunkach ofiar: od trzydziestu tysięcy do pół miliona cywilnych trupów. Do tego krajem rządził generał Lon Nol, kolega Jankesów. To komu taki dajmy na to On miał wierzyć? Jak nie tym prostym chłopcom w czarnych mundurach, co to obiecali rewolucję i sprawiedliwość na wieki? Tak coraz bardziej rozmyślałem, wpatrując się w jego ciemną, szorstką i grubą skórę twarzy, która była przecież bez wątpienia mokra i tłusta, lecz wyglądała na suchą. Milczał, w dolinie trzepot ptaków, ciężki, tekturowy bardzo. Pat szedł na przód, wpatrzony otepiałe w czubki swoich palców umazanych błotem. Drapał się co chwilę w kroku.

Zamyśliłem się jeszcze bardziej, byle już tylko dojść do tych hamaków i upichcić trochę ryżu. Nawet się cieszyłem na ten ryż. Nie jedzą go suchego zupełnie. Na oleju albo tłuszczu smażą trochę cebuli, a od święta siekają kurę, robi się z tego przezroczysty sos, którym polewają ryż. Faceci zwykle palą

przy jedzeniu. Ocknąłem się z tego zamyślenia, kiedy po raz pierwszy się zatrzymali i zaczęli dyskutować, punktować palcami przestrzeń. Wydawało mi się przez chwilę, że się zgubili. Ale nie, ruszyli dalej raźnie, nic z tych rzeczy.

Tyle że za chwilę znów się zatrzymali, wymieniając między sobą jakieś uwagi. Zapytałem, kiedy dojdziemy do hamaków. Zaśmiali się naraz. Za dziesięć. Za dziesięć minut. Znów ruszyliśmy, mówili teraz głośniejszymi głosami, śmiali się, myśleli chyba, że się boją.

Tyle że znów się zatrzymali. Pogasili pod sandałami kiepy i nerwowo się rozglądali, znów punktowali palcami otaczającą nas materię. Klócili się. Staaliśmy nad stromą, gliniastą zerwą, grzbiet się zwyczajnie zapadał. Zapytałem: okej? Okej, okej, znów razem głośno się zaśmiali. Zawróciliśmy, tą samą percią pod górę, zdarza się. Musieliśmy wrócić do ostatniego rozwidlenia grzbietów i wybrać ten właściwy. Zmierzchało. Skończyła nam się woda. Pat się zatrzymał, bo łapał oddech i znów wykrztusił: okej, okej!

Tyle że nie doszliśmy do tego ostatniego rozstaju. Nie wiem do dziś dlaczego. Myślę, że oni też nie. Byliśmy jeszcze na tyle niezłomni, że nie było nam to wszystko jedno. Uradzili, że nie ma sensu dalej trzymać się grzbietów. A ogóle to czemu nie zaznaczyłem tego obozu na GPS-ie? Nie wiem. Od tej pory szliśmy wzdłuż zbocza, stromizną. Co chwilę któryś z nas ślizgał się na zboczu mokrym jak rybie łuski i łomotał o ziemię jak belka-wydmuszka. Mieliśmy już odrobinę poharatane ciała, ale nie było to istotne, bo skończyła nam się woda. A wokół błoto, brudne sadzawki, nie było w dżungli wody. Potem zwyczajnie zrobiła się noc, nic nie widzieliśmy. Mieliśmy tylko zapalki, przemoczone już do reszty. Pat potykał się o ostre konary, ale pokrzykiwał wciąż jak nakręcony: okej, okej! Wpadłem twarzą w jakieś pajęczyny. Jezu, jakie one były lepkie, nie mogłem ich odkleić, ale nie miałem czasu, bo oni pędzili, przemykali nad konarami i przez dziury w chaszczach jak młode węże. Ja byłem nieporadny, jak biały dziad. Co chwilę wpadałem w dziury wypełnione leśnym szambem. Szliśmy już po omacku, dlatego w końcu musieliśmy się zatrzymać. Czuję, że jesteśmy na stromym stoku, bardzo stromym. Nie widziałem nawet swojej dłoni. Wtedy Pat i On, w tej samej chwili odpalili papierosy. Zobaczyłem dopiero wtedy ich twarze. Brudne, umazane paskami błota. Pat splunął i po raz pierwszy w historii naszej znajomości wykrztusił: niedobrze.

Jasne było tam tylko jedno: zostaniemy tu na noc. Pierwsze przykazanie na tym śmierdzącym ścierwie mówi, żeby nie spać na ziemi. Na byle czym, byle tylko nie na ziemi, bo nocą wychodzą na wierzch ze swoich podziemnych i naziemnych korytarzy niemiłe robaki i królewskie kobry. Taka kobra załatwiła dziadka chłopaka, z którym byłem w Taman Negara w Malezji. Polował w nocy, ale ona była szybsza. Zaczęli ścinać wokoło wielkie liście i rozkładać je wprost na ziemi. Nie było czasu strugać jakiś leżanek, szałasów. Musieliśmy rozniecić ogień, bo nocą boją się go zwierzęta.

Tyle że wszystko było już mokre jak nieszczęście, próbowaliśmy na wiele sposobów, ale bez skutku. Co jak co, ale oni na rozpalaniu i podtrzymywaniu ognia się znali. Rozszczepiali gałęzie na drobne witki, były w środku nieco suchsze, ale nic się nie tliło. Trochę dymu, ociążałego od skisłej wilgoci. To trwało jakieś pół godziny, może czterdzieści minut. Chyba się nie baliśmy, bo skupialiśmy się na dmuchaniu w liche iskry. Miałem ze sobą lekki plecak, raczej chlebak, coś mnie tknęło, żeby w nim pogrzebać. Znalazłem świeczkę. Od tej świeczki rozpaliliśmy ogień. To trwało jakieś dwadzieścia minut, może pół godziny. Ogień zapłonął, zapłonęły papierosy. Chyba mieliśmy

spierzchnięte usta, od pragnienia przede wszystkim, bo dawno nie piliśmy. Suszyliśmy w ogniu skóry i szmaty. Potem długo siedzieliśmy przy ogniu, którego języki polykały kończyny drzew. Prawie nie mówili, raczej wydawali z siebie półmruknięcia, półsłowa, półreakcje – niemrawe półpotwierdzenia, że żyjemy. Słuchaliśmy lasu, który rozpoczął swoją nocną libację, czułem znów jego pot, łój i cuchnący oddech, modliłem się do tutejszych bogów, żeby ta balanga nie wparowała w nasze klepisko.

Pokazywali, żebym zamknął oczy, żebym spał. Mieliliśmy czuwać na zmianę, do rana. Posłuchałem ich, ufałem im jak ojcom. Położyłem się na liściach o szorstkości ściernego papieru i od razu stoczyłem się, ześlizgując na dół, wprost do ognia. Przypaliłem spodnie i but. Gramoliłem się parę centymetrów do góry i tak w kółko. Obudziłem się nagle, co znaczy, że jednak zasnąłem. Spojrzałem na zegarek, była pierwsza w nocy. Potem zasnąłem bardzo twarzo, bardzo chciało mi się we śnie jeść i pić. Wydaje mi się, że im też. Wcześniej mlaskali ustami. Ale oni do głodu byli przyzwyczajeni. Był w ich życiu obecny jak świt i zmierzch, jak ryż i krama. Kiedy otworzyłem oczy, najpierw poczułem na ustach warstwę białej, lepkiej, ludzkiej wydzieliny. Pat i On jeszcze spali. Dopiero po tym ujrzałem szarość. Było tej szarości wokół do zrzygania. Nigdy wcześniej nie cieszyłem się tak z szarości.

Zebrałiśmy się, jak najszybciej mogliśmy i ruszyliśmy w mgłę rozplataną porannymi żyłkami słońca. Jakby nas olśniło, jakby natchnieni, jakby coś nas wiodło za rękę, zmierzaliśmy prosto i pewnie do naszych porzuconych hamaków. Rozpaliliśmy znów ogień, ugotowaliśmy parę garści ryżu, zaparzyłem herbatę. Byliśmy w słabej formie, dlatego paliło nam się na dół, do domu, do wsi. Te pancerne buty, których nie ściągnąłem przez noc, w tej powszechnej zgniliznie poraniły mi stopy, ledwo szedłem, Pat też kulał. Schodziliśmy wolno i bardzo długo. Dopiero przy końcu tego tępego zniżania trafiliśmy na prześwity w lesie, skąd odsłonił się widok na dolinę, w której czerniały porowate bryłki chałup. Dalej, w miejscu gdzie perspektywa wyznaczała splot brzegów doliny, zwisały z nieba zwiewane przez słoneczny wiatr cienkie strąki materii rozproszone nasyconymi światłem cętkami. Nigdy wcześniej mnie to nie spotkało: nie miałem pojęcia, czy to grzywa deszczu, czy wysłane przez słońce rozpromienione poselstwo, rozgaszczające się na miękkich strzechach chałup.

Szliśmy potem drogą przez wieś. Pat i On byli głośni, hałaśliwi, wydawało mi się, że przez te kilka minut marszu przez wioskę opowiedzieli już całą historię ostatnich kilku dni, że zaczęli, jak tylko mijaliśmy pierwszą chałupę pod lasem, szli i mełli na wiwat, a sterczący przy szerniałych kikutach płotów słuchacze szczyrzyli przetrącone życiem resztki zębów, łapali z tej opowieści strzępy, dorabiali sobie całą resztę, bo nie chciało im się dalej ruszać, dorabiali sobie najpiękniejsze, wyśnione zakończenie i wciągający początek, które będą porównywać i zestawiać podczas wieczornych posiedzeń, gdy już zapłoną pochodnie; będą zbierać je do kupy, ustalać prawowitą wersję, którą przekażą prawnikom.

Prawniki były jednak szybsze. Biegły za nami od samego początku, jak tylko weszliśmy do wsi, rozkrzyczane szczęście w podartych łachmankach biegło w podskokach od samego początku do samego końca i nie przestawało pytać. Ono wiedziało już wszystko.

Że będziemy pić, to było jasne. Nie wiedziałem tylko co. Myślałem, że tę wódkę-ryżówkę, co popijają ją do wszystkiego, to znaczy do ryżu. Nawet na śniadanie. Doszliśmy do chałupy Pata i zapadła noc, rozpalając nad głowa-

mi powłóczyły powiew gwiazdnej drogi naszego przytulnego, spiralnego domu. Mieszkańcy Srae Kan 3 odpalali papierosy, robili wydech i pozwalali potowi schnąć na przyjemnym chłodzie. Wszechświat rozpuszczał się w nocy świetlistą poświatą, odbijając się w ich szklanych, czerwonych ślepiach. Kobiety w lepkim świetle wytopionych świec zamiatły platformy swoich chat. Srae Kan spowiło rytmiczne, miękkie szu-szu, nadgryzane przez jątrzenie leśnego ptactwa.

I wtedy się zaczęło.

Wzdłuż wiejskiej dróżyny mrugnęło światło, potem kolejne. I kolejne. Zapłonęły gęste pochodnie, dwa rzędy furkoczących na wietrze ogni, rozlewających się gęsto po pustej drodze, po której z rzadka, jak przed ważnym spektaklem, jakby z przyczenia, jakby strachliwie, przemykały lśniące ciała, mężczyźni bez nóg. Ale jeszcze chwilę. Jeszcze chwilę i wylegną na nią jak rozgizdzone czerwie. Kobiety i mężczyźni, i dzieci, nieusłuchane szczęście. Będą się włóczyć powsinogi, spacerować i roztrząsać. Głędzić i pichcić. Drać i strugać. Powsinogi. Wszyscy będą mieli czas. Będą leżeć i opierać się o pale kolejnych domów. Gadać i kłapać ozorem. O wszystkim i niczym, o życiu głównie, o śmierci czasem. Wszyscy będą mieli czas. Z kimkolwiek, z tym, tamtym i owym, tu i ówdzie, bo chałupy są otwarte, bo nie mają ścian, bo murów brak.

Szli na telewizor, jedyny we wsi. Na generator. Szło z niego co wieczór blade karaoke, które wszyscy znali na pamięć. Siedzieli oparci o drągi, a w ich twarzach odbijały się błękitne wizje przyszłości. Wszyscy razem, jeden w jeden. Tak można siedzieć wśród nich i to wachać, jak są razem. Tak, trzeba leżeć przez pół świata, wlec się przez bagna i smrody, głodować i marznąć, żeby to wreszcie dostać. Biedni, kardamonowi ludzie. Nie wiedzą, że to przywleczone z wielkich światów pudło rozbije ich świat w drobny mak.

Wyobrażałem sobie, jak tachali go z miasta. Jak pierwszy raz w życiu wybierali między obcym i nie była to nowa odmiana ryżu. Jai stał z Patem pod sklepem zarupieciałym elektronicznym szajsem i kurzem trzeciego świata. Pot wlewał im się za paski i majtki. Sprzedawca tłumaczył, perorował z kiejem w ustach, a oni kiwali głową, że wszystko pojęli, lecz ich wzrok mówił co innego. Przecierali pot z czoła, przyglądali się ekranom jak oczom wściekłego. Dwieście kilometrów stąd, w Srae Kan małe śpiki wariowały wokół chałup i zagryzały z ciekawości palce. One już wszystko wiedziały, opowiedziały sobie, co się wydarzy w najdrobniejszych szczegółach. Stało się. Jai wyciągnął z kieszeni pęk banknotów z wypłowiałym łbem khmerskiego wodza. Mokre, wymięte. Jak prowizorka do lewatywy czarnych wołów. Dokupili generator. I wlekli to pudło na zatracenie. Dwieście kilometrów. Pięć dni, tydzień. Wiązali pudło sznurkami. Pokrzykiwali. Chronili szkło jak proctwa. Przyglądało im się pół ulicy. Zapakowali na wóz. Po drodze załatwiali sprawy na następne pół roku. Wóz tonął w zgniłym ściervie. Ściągali wtedy pudło, komary kasały plecy. I brnęli dalej. Kwadratowe pudło, farbowany lis. Będzie najpierw we wsi jedno, grzać się będą przy nim jak przy ogniu. Ale zechcą więcej. Więcej pudeł, takich srakich. O świcie, gdy jeszcze ciemno, wyjadą po nie kolejne wozy. Słychać będzie tylko skrzypot kłonic. Postawią je w każdej chałupie. Zapadnie cisza. Na ulicy wałęsać się będą psy i blade kreski światła. Wciągną je jak opium.

Przekłeta nieświadomość, niezatrzymywalny pływ doczesności, który rozleje się wreszcie po nas wszystkich którymś tam z kolei potopem.

Ale jeszcze nie teraz. Dziś zjedzą się jeszcze do Pata, bo u Pata siedzi białe. I białe na nich czeka. Bo po to przyjechało. Czekać. Czekać i dostać, co chciało. Wąchać, co tam, u niego już wyparowało. A Pat już wyciąga najbardziej dziś niezbędne rzeczy: ryż, patelnię, wódkę, tytoń. Flaszki zapajęczone, zakurzone, na specjalne okazje. Dziecka wleżą na dach, w dziury, pod deski, między nogi i będą się łypić i zasluchają się, przerażą na wieki wieków amen. Pat będzie opowiadał, jak zgubiliśmy się w lesie, i idziemy, i patrzemy, a tu nagle, a tu wtedy, to tu, to tam, przeżywał będzie, dymem zaciągał, głos zawieszał, a pamiętasz, a tu nagle, a tu wtedy, ale zaraz, kiedyś wcześniej. A oni parskać będą śmiechem. Dziamdziac coś.

Tak, chałupa Pata w tę noc będzie największym w okolicy gniazdem ciepłego światła. Pobrużdżony dach, na którym skrapla się ludzki pot i skapuje na lepkie karki. Ktoś umiera na malarię, ktoś rodzi się znów. Faceci bez nóg. Miny. Księżyc. Rower, łuna, strzelba. Biały pójdzie w krzaki. A gniazdo płonie w oddali, płoną pochodnie, meandruje głos. I Pat nadaje: i nagle, i wtedy, i tam.

A potem kąpiel. Na przewietrzenie, na orzeźwienie, na sen. Na golasa, w rzece. Pat, z petem na wargach, wyleje na białego parę wiader wody, będzie. Rozcycokane ptactwo w lesie. Kobieta, malaria, ogień. Sen. I wracają do domów. Powtarzając, ustalając ostateczną wersję, przez sen. I wszyscy mają czas, i wszyscy mają czas.

A potem musiał przyjść kolejny dzień.

Oczy spuchnięte i cuch stęchłej wody. Zajzajer, maciora. Pchły jakies, pluskwy, bąble, ki diabeł. Przyjechali po mnie motorkiem, o piątej rano, Mister Jai, ze Srae Kan 2. Wsiadłem z tą ciężką torbą na ramionach, zachwiał się cały, ale ruszył. Dwie, trzy minuty, koła zabuksowały, on dodał gazu, na rozpęd chciał, na chama i zaryliśmy mordami w rozpaćkane ścierwo. Plecak podarty, dziury.

A potem musiało wstać słońce.

Jechaliśmy wolno, w błocie. Przy chałupach skwierczały paleniska, mężczyźni odpalali papierosy. Nie zapomnę tego nigdy: była szósta rano, a oni wyglądali, jakby minęła połowa dnia. Może dlatego żyją krócej. Stali przy drodze, najczęściej kobiety, czarni ludzie z Kardamonów. Szkliste, kocie ślepie, lśniące skóry wołów. Wodzili za nami wzrokiem, skamieniałym jak ich twarze. Wpatrzeni gdzieś tu, bardzo blisko, ale w siną dal. Nie uśmiechali się na dzień dobry i nie pytali *how are you*. Gotowi spuścić wpierdol. Boś obcy. A potem zbratać się na wieki i męki.

W południe dobrnęliśmy do tej głównej przecinki, która kurzyła fest czerwonym pyłem. Było sucho, coraz suszej. Musiałem dziś wrócić do Phnom Penh. Jai zatrzymał się przy drodze, postawił piździka na stopce i zatrzymał wielką ciężarówkę, oblepioną popękaną maską pyłobłota. Na dachu tkwił ludzki czop, z którego sterczały popękane pięty, upaplane kramy i miedziane skóry. Ktoś drapał się po kroczu. Mówili, żebym włożył na górę. Jechaliśmy tak ze cztery godziny. Wszyscy gadali, o wszystkim i o niczym. Już nic nam nie pozostało. Na krańcu świata ryżowe pola tryskały mineralną zielenią. Strop nieba nabrzmiał krwistą lilią. Ktoś przymykał oczy. Wpadaliśmy w chmury kurzu, by za chwilę z nich wyjechać. Częstowaliśmy się czym popadnie. Metalowe drążki wrzynały się w kość.

Andrzej Muszyński

JÓZEF F. FERT

Wieczorne divertimento

1

pryska wodna iskra
na mą
melancholię

wolę słuchać
ciebie mistrza
nad legion powodzeń

2

morze fale nadnidziańskie
łąkowe
w gwoździakach
dur i moll
w kaczeńcach

biegnie sobie po świecie
wisła warta drwęca

do miłości
uwaga: zakręt

zakręcaj

3

dalej dalej
na bezbrzeżnej błoni

ptak płonie
w gnieździe twoich dłoni

tli się świat
niezmiennie niepełny

i tak i tak i tak
kończy się świat?

4

dziadowska wierzby broda
na niebie
niepogoda

cóż tu robi ptak
niezgoda – znak

nie tak
a tak a nie

burzy serce snów soda
co tu dodać?

5

kto pierw
potrąci kielich konwalii

byliśmy by być
tam tak ciemno

byliśmy
tacy mali

lecz ty lecz ja i on
to wszystko ocali
pobiegnie do nas
po chmurach do fali

do niego
do niego do niego

ocali?

6

płynie utrata
po mazowszu

płynie po dywanach
wierzb

po rozłogach
rogożach

i mój cień
wspomnienie z coraz głębszej dali

7

burza burza granaty po niebie ciska

łąka w trwogach
nida w rudych pliskach

me serce
bije o brzeg

tatarak z błota
oschłe unosi
dłonie

gdzie nadzieja jak

różańca mej matki
paciorki po drodze

gubię ostatki

8

cichnie lipcowa burza
pszczołom znów przychylna lipa
nie niżaj tonu
nie opuszczaj rąk

ruczaj dopowie ci jak
jak wieczorem ciemny brzmi ton

jak
smakuje życie jak się zbliża

najgłębszy ton

9

a co mi tam a co tam
lepiej niż im

do zerdzałej szabli dodam
kilka drwiących min

niech trąca im o serca
anielska pieśń – swoboda

a może dodam
ich życie?

pomyliłem sny?
opukuję mgły
coda

10

jedwab nocy księżycowej
jedwab twojej piersi
szary postaw traw
i błonie
co nas nie pomieści

idzie mgła od powiek
w śmierć zachodzą pieśni

czy to nasze dłonie?
czy żałobne pieśni?

11

praczki przy strudze
utrudzone wielce

księżyc nad błotem
i dwa strachy w borze

baj baj mój mistrzu
kołysz nasze serce

nic się nie wróci
co kochałeś może?

12

a co mi tam
a co mi tam

jeszcze się dowiem
jeszcze dopowiem

a co mi tam
wariacje serca

więc ci opowiem
co wiatr zwierzył piosence

Józef F. Fert

STANISŁAW DŁUSKI

Między katastrofizmem a nadzieją

O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły

Ostatni wiersz epoki był w druku.
A jego autor, Władysław Sebyła,
Lubił wieczorem wyjąć z szafy skrzypce
Kładąc futerał przy tomach Norwida.
Haftki munduru wtedy miał rozpięte
(Bo na kolei pracował, na Pradze).
W tym swoim wierszu, jakby testamentie,
Do Światowida przyrównał ojczyznę.
Zbliża się do niej świst i werbli trzask
Od równin wschodu i równin zachodu,
A ona śni o brzęku swoich pszczoł,
O popołudniach w hesperyjskich sadach.
Czy za to strzelą w tył głowy Sebyle
I pochowają go w smoleńskim lesie?

Czesław Miłosz: *Traktat poetycki*

Władysław Sebyła był dzieckiem swojej epoki – epoki groźnej, niepokojącej, naznaczonej wojnami i kryzysem wszystkich wartości – ale równocześnie wyrastał ponad nią, szukał prawdy uniwersalnej, pytał o Boga i miejsce człowieka w historii, o „sprawy ostateczne”. Dla zrozumienia tego dziwnego, niespokojnego i wspaniałego okresu ogromne znaczenie ma wydana w 1999 roku *Wyprawa w Dwudziestolecie Czesława Miłosza*. Posługując się *głosami ludzi, którzy wtedy żyli i uczestniczyli w codziennych zagadnieniach i wyzwaniach*, poeta kreśli złożony obraz czasów międzywojennych. Warto zauważyć, że autor *Trzech zim* nie poddaje się tak modnej dzisiaj mitologizacji; zachowując dystans i obiektywizm, pisze, że z jednej strony był to okres *bogaty w dobrą wolę, poświęcenie, bohaterstwo, twórczość naukową, literacką i artystyczną*, ale z drugiej – co wprowadza względną równowagę – *dość było zjawisk budzących przerażenie, litość i gniew*¹. Ślady tych „uczuć” można odnaleźć w poezji Miłosza i Sebyły. Trudno przecież zachować zupełną niezależność wobec „zbiorowych namiętności”.

Klimat duchowy epoki dobrze oddają wiersz *O książce* Miłosza oraz jego następujące uwagi: *Trzeba tu przypomnieć, że to, co dzisiaj wiemy, nie było wyraźne dla ludzi wtedy żyjących, z wyjątkiem jednostek: samo istnienie niepodległej Polski było bez ustanku zagrożone i bardziej wrażliwi czuli to niejako przez skórę, nieliczni, jak Marian Zdziechowski, profesor Szymon Askenazy, Stanisław Ignacy Witkiewicz, mieli jasną tego świadomość. Człowiekiem o jasnej świadomości zagrożenia był też Józef Piłsudski. Wygrał bitwę warszawską w 1920 roku i zyskał na czasie, ale do śmierci nękała go myśl o czającym się niebezpieczeństwie, zarówno ze wschodu jak z zachodu*². W przeciwieństwie do noblisty na Sebyle nie robiły jednak wrażenia modne ideologie społeczne czy polityczne, nie został „ukąszony” przez Hegla,

¹ C. Miłosz: *Wyprawa w Dwudziestolecie*. Kraków 1999, s. 6.

² Tamże, ss. 8-9.

odrzucał nacjonalizm, faszyzm, komunizm i optymistyczną wizję przyszłości propagowaną przez poetów Awangardy Krakowskiej. Nie chciał też – jak futuryści – burzyć pomników naszej tradycji, z uwagą czytał największych poetów, nie tylko młodopolskich. Nie potrzasał „nowości kwiatem”, nie brał udziału w „turnieju garbusów” i choć jako krytyk nie oszczędzał kolegów po piórze, nie posuwał się do ataków personalnych, ważne były dla niego wartości etyczne i estetyczne, ewangeliczna i franciszkańska wrażliwość moralna. W czasach kryzysu społecznego oraz politycznego kierował uwagę w stronę spraw metafizycznych, jego horyzont poznawczy wykraczał poza empirycznie rozumianą egzystencję – w stronę tajemnicy istnienia. Jak napisała po wielu latach żona artysty, Sabina Sebyłowa, *jego jedyną ideologią była poezja*³.

Powszechnie znane są wpływy Mickiewicza, Norwida, Iwaszkiewicza na sposób kształtowania świata poetyckiego Miłosza i rola autora *Trzech zim* w poezji powojennej, ale należy też zapytać, jakie miejsce zajmuje w polskiej literaturze twórczość Sebyły. Warto pokazać, jak oddziaływała ona na poetów „pokolenia dramatycznego” (np. wiersz *Wizerunek* Baczyńskiego⁴ czy wyobraźnia oniryczna Gajcego), Tadeusza Różewicza (krytyka cywilizacji i moralnego barbarzyństwa, obraz świata jako „śmietnika”) oraz innych artystów słowa aż po przedstawicieli pokolenia Nowej Fali (np. w wierszu Stanisława Barańczaka *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy*⁵ w kolejnych strofach pojawiają się apostroficzne formuły inicjalne będące czytelną aluzją do Sebyłowego cyklu poetyckiego *Ojciec nasz: Ojciec nasz, któryś jest niemy..., Ojciec nasz, który nic nie wiesz..., Ojciec nasz, którego nie ma...*). Łączą zatem tych wszystkich poetów takie cechy jak sięganie do języka paradoksów, nieufność do świata, głód sacrum. Ponadto filozoficzny pesymizm, ciemna, nocna metaforyka, obsesja śmierci i eschatologia rozpacz, które odnaleźć można w latach dziewięćdziesiątych w lirykach Józefa Kuryłaka. Natomiast Sebyła jako poszukujący sacrum sceptyk, jako autor rozległych, wizyjnych i dyskursywnych poematów został wprost przywołany w twórczości Michała Wójcikiewicza, niedawno zmarłego poety z Warszawy⁶.

Wraz ze świadomością katastroficzną wyodrębniła się w dwudziestoleciu międzywojennym forma obyczajowej wspólnoty pokolenia, którą można określić mianem cyganerii. W środowisku tym odżył mit poety przekłętego, tak ważny dla twórczości francuskich symbolistów, Charles’a Baudelaire’a czy Arthura Rimbauda. Kwadryga to chyba ostatnia w dwudziestoleciu grupa, w której dały o sobie znać kategorie postępowania charakteryzujące bohemę modernistyczną, przy czym Sebyła, podobnie jak Gałczyński, miał spośród członków owej grupy osobowość najbardziej odrębną (w sensie artystycznym i światopoglądowym). Autor *Młynów* próbował odnaleźć „trzecią drogę”, umiejętnie oscylując między Skamandrem a Awangardą Krakowską (relacje te określić można za Wiesławem Pawłem Szymańskim jako „ironiczno-poważne”). Sebyła i Mieczysław Bibrowski dość jednoznacznie deklarowali: *Nie może być rozdziału między poetą a człowiekiem*⁷.

Kiedy jednak Kwadryga zaczęła ewoluować w kierunku lewicowym, poeta odchodzi z grupy – woli samotność pielgrzyma na drodze do Edenu. Podzielał poglądy Stefana Kołaczковского, który w 1937 roku pisał: *I państwowe wychowanie bez kultury humanistycznej, i formalizm jest uprawianiem gruntu pod bolszewizm*⁸. Sebyła stanie się więc umiarkowanym rewelatorem formy poetyckiej, bo najważniejsze będą dla niego wizja świata i człowieka, wyobraźnia, poszukiwanie prawdy poza historią i współczesną cywilizacją, odkrywanie kosmicznej i religijnej zasady

³ S. Sebyłowa: *Jego jedyną ideologią była poezja*. „Poezja” 1979, nr 11-12.

⁴ Zob. S. Dłuski: „Człowiek wewnętrzny” i ciemna epoka. *Próba interpretacji „Wizerunku” (w:) Nad wierszami Baczyńskiego*. Pod redakcją G. Ostasza. Wydanie II, poszerzone i uzupełnione. Rzeszów 1998, ss. 59-68.

⁵ Wiersz N.N. *próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy* pochodzi z tomu *Sztuczne oddychanie* wydanego w 1974 r.

⁶ Zob. J. Kurylak: *Nie zapomnę poety Michała Wójcikiewicza*. „Nowa Okolica Poetów” 2006, nr 18-19 w numeracji ciągłej, ss. 199-201.

⁷ M. Bibrowski, W. Sebyła: *W balwierni poetyckiej*. „Kwadryga” 1929, nr 1.

⁸ S. Kołaczkowski: *Bilans estetyzmu*. „Marcholt” 1937, nr 2.

istnienia. Choć z tzw. Drugą Awangardą łączył go pewien „wymiar medytacji antropologicznej”, szczególną rolę w jego utworach odgrywała niezmiennie metafizyczna koncepcja egzystencji i poezji, bo estetyka była dla niego matką etyki. Michał Głowiński i Janusz Sławiński, zwracając uwagę na wersyfikację i kształt formalny nieregularnych wierszy pisanych m.in. przez Tuwima, Iwaszkiewicza, Miłosa i Sebyłę, stwierdzili, iż o poetach tych *można z równym powodzeniem powiedzieć, że przekraczali zastane konwencje systemowo-wersyfikacyjne, jak i to, że tak działając, przedłużali w przewrotny sposób ich żywotność*⁹.

Charakterystyczne dla Sebyły są też „muzyka dysonansowa” (określenie Hugo na Friedricha), „rozdrażnienie formy”, światopogląd i styl oscylujące w kierunku ekspresjonizmu, zespolenie romantycznego wizjonerstwa (zob. *Koncert egotyczny, Młyny*) z naturalizmem (wiersz o incipicie *Jesteśmy gnojem, mój bracie...*). W ekspresji życia tkwi twórczy pierwiastek (jak twierdzi Erazm Kuźma, *ekspresjonizm stał się więc zasadą życia, czymś w rodzaju élan vital Henri Bergsona*¹⁰).

Agnieszka Kluba, analizując dyskursywne formy wypowiedzi Sebyły, podkreśla, że wszystkie one *akcentują dynamiczny charakter obecności człowieka w świecie, który nie może być poznawany jako coś osobnego i niezależnego od poznającego podmiotu*¹¹. Jedynym możliwym działaniem na gruncie poetyckim staje się poszukiwanie, dochodzenie do prawdy, która w pełni wydaje się nieosiągalna.

Bohaterem wczesnych wierszy autora *Modlitwy* jest zwykły człowiek, jednostka okaleczona, cierpiąca, skrzywdzona przez życie. To woźnica, ślepiec, podwórzowy grajek, górnik, co – przy wszystkich różnicach formalnych i estetycznych – łączy twórczość Sebyły z poezją Juliana Tuwima, Leopolda Staffa czy Bolesława Leśmiana. Ten ostatni – podobnie jak Edgar A. Poe czy Charles Baudelaire – znacząco wpłynął na kształt poetyckiej wyobraźni poety urodzonego w Kłobucku. Natomiast najważniejszym ze skamandrytów był dla Sebyły Jan Lechoń, szczególnie jako autor pesymistycznego w wymowie tomu *Srebrne i czarne* z 1924 r. (w 1934 roku Sebyła zadedykuje mu *Koncert egotyczny*). Artystów zbliża nie tylko egzystencjalny i filozoficzny pesymizm, ale też romantyczne i symbolistyczne rozumienie poezji, która ma być niczym „plusk kamieni lejących z zaświata”. Można zaryzykować stwierdzenie, że mamy w tym wypadku do czynienia ze swoistą wspólnotą egzystencjalną i ideową, znajdującą odzwierciedlenie w pisanych przez obydwu poetów wierszach – np. sceneria liryków twórcy *Karmazynowego poematu* przypomina świat kreowany w poematach Sebyły, m.in. w *Młynach* z 1934 roku, gdzie pusta ziemia, martwa, złodowaciała przestrzeń, rozpościera się pod niebem groźnym i milczącym, w którego głębiach szaleje zamieć wichrów.

Właśnie wyobraźnia Sebyły, przede wszystkim symbolistyczna, ale też wizyjna, oniryczna, akwatywna, stanowić będzie źródło inspiracji dla następnych pokoleń. Ukształtowała się ona niewątpliwie pod wpływem właśnie Lechonia, ale też romantycznych poetów angielskich, estetyki Kanta, Blake’a, Coleridge’a, Schellinga, profetycznego, genezyjskiego i mistycznego Słowackiego oraz francuskich symbolistów i poetów młodopolskich. Przypomnijmy, że Baudelaire w *Salonie 1859* konsekwentnie traktował zasadę wyobraźni jako jedyne kryterium oceny artystycznej¹². Podobnie czynił później Gaston Bachelard, który wykorzystując inspiracje fenomenologiczne w badaniach nad wyobraźnią jednostkową i poetycką, stworzył teorię postrzeganą jako „prolegomena do przyszłej metafizyki wyobraźni”¹³ (Bachelardowska koncepcja stanowi notabene osnowę prac re-

⁹ *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, przypisy opracował J. Stradecki. Wrocław 1987, s. LXXXVII.

¹⁰ E. Kuźma: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976, s. 53. *Ekspresjonizm jako prąd literacki rozpada się później na dwa zwalczające się skrzydła: na odłam aktywistyczny, związany z rewolucyjną polityką i socjalistyczną teorią kultury, szukający porozumienia z masami, i na wprost przeciwny nurt katastrofizm – odłam wieszczący śmierć wolności i twórczości, zagładę kultury we współczesnym świecie* (T. Burek: *Lekcja rewolucji [w:] Literatura polska wobec rewolucji*. Pod red. M. Janion. Warszawa 1971, ss. 177 i n.). Sebyle bliskie były: estetyka ekspresjonizmu i drugi, katastroficzny, nurt.

¹¹ A. Kluba: *Niewyraźność w świadomości artystycznej Sebyły*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 94.

¹² C. Baudelaire: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła J. Guze. Wrocław 1961, s. 93.

¹³ Sformułowanie François Pire’a przytaczam za Małgorzatą Baranowską, dz. cyt., s. 319.

prezentantów „krytyki tematycznej”, np. Hugona Friedricha – autora *Struktury nowoczesnej liryki*¹⁴).

Na wyobraźnię i światopogląd poetów dwudziestolecia międzywojennego spory wpływ wywarł także Tadeusz Miciński, uważany przez krytyków i badaczy za prekursora ekspresjonizmu, futuryzmu czy katastroficznego wizjoneryzmu. Ponadto, wymieniając duchowych przewodników poety, nie można pominąć Norwida, do którego autora *Młynów* zbliżają z kolei antropologiczna refleksja, dyskurs intelektualny, dialogowość, ironia tragiczna oraz pojmowanie poezji jako „wielkiego, zbiorowego obowiązku”. Dla Sebyły – zauważa Andrzej Z. Makowiecki – *słowo poetyckie jest ostatnią fazą czynu (...), myśl przeciwstawia się rozpaczy, uzewnętrznia się w słowach, które kreują świat i powołują do istnienia człowieka heroicznego*¹⁵. Trudno jednak w tym wypadku o jednoznaczne sądy, bowiem poeta przyjmuje różne role, np. „szczurołapa”, chowa się za „maski”, „ja” liryczne w jego utworach ulega rozdzieleniu (opozycja „ja – ty”, charakterystyczna dla filozofii dialogu), pojawia się konstrukcja przywodząca na myśl Husserlowskie „ja” transcendentalne, podmiot prowadzi dialog z tradycją daleką i bliską, z Bogiem i z samym sobą. W efekcie uprawnione jest mówienie o ironicznym dystansie Sebyły do własnych poglądów, choć jego najważniejsze poematy łączy kreacja bohatera lirycznego, którego można nazwać „człowiekiem wewnętrznym” (określenie św. Pawła).

Krytycy dwa pierwsze tomy Sebyły, cykl *Modlitwa* (wydany wspólnie z Aleksandrem Maliszewskim w tomie pt. *Poezje z 1927 roku*) oraz *Pieśni szczurołapa* (1930), czytali najczęściej jako realizację programu Kwadrygi, czyli jako tzw. poezję społeczną. Jest to jednak tylko jeden, mało znaczący w perspektywie całej twórczości, aspekt wczesnych wierszy autora *Młynów*. Dużo ważniejsza wydaje się chrześcijańska, franciszkańska z ducha, i humanistyczna wrażliwość na cierpienie prostego człowieka i cierpienie zwierząt. Od początku Sebyła objawia się jako poeta wyczulony na wszelkie przejawy zła, w słowie szukający siły ocalającej, konsolacyjnej, terapeutycznej. Zło substancjalne, symbolizowane przez „szczury”, staje się udręką dla człowieka, którego charakteryzują m.in. egzystencjalny pesymizm, antyklerykalizm, antyurbanizm, niechętny stosunek do postępu, cywilizacji, ironicznego postrzeganie Boga Starego Testamentu, bo *Teraz klamią i mordują w imię boże (Jehowa)*. Krytyce poddany jest nie tylko współczesny poeci świat, ale w ironiczo-sarkastycznej *Spowiedzi szczurołapa*, utworze o strukturze dialogowej, zarzuty padają także pod adresem osób duchownych (*Księżo! Przestań mnie straszyć swoim bogiem strasznym*), którym przeciwstawiony zostaje cierpiący Chrystus. Bóg poety – jak w filozofii klasycznej – jest immanentnie obecny w naturze, jako „ostateczne źródło bytu”¹⁶. Sebyle bliska była koncepcja „człowieka – dziecka kosmosu”. To problem wymagający osobnego omówienia, gdyż wiąże się z symbolizmem kosmicznym lub też metafizyczną kosmologią, której źródła należy szukać zarówno w genezyjskich koncepcjach Słowackiego, jak też w wizjach Micińskiego, Blake’a czy Swedenborga.

Pieśni szczurołapa kończy obraz poety tonącego w „rzece żywej, okrutnej” oraz „śmierć fletu”, umożliwiającego według germańskiej legendy zaczarowanie i utopienie w rzece wszechobecnych „szczurów”, które *Ubrały się w mundury, / Sutanny i fraki, / A i w purpurze chodzi jaki taki*. Jak trafnie zauważył Jan Józef Lipski, „sztuka mefistofeliczna”, stanowiąca *zniewalające kłamstwo użyte w walce*

¹⁴ H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*. Przełożyła i wstępem opatrzyła E. Felisiak. Warszawa 1978.

¹⁵ A. Z. Makowiecki: *Zapomniany poeta ciemnej wyobraźni (w:) W. Sebyła: Poezje zebrane*. Warszawa 1981, s. 22. Wszystkie przywoływane w eseju wiersze pochodzą z tego wydania.

¹⁶ Można tu chyba mówić także o panenteizmie, doktrynie, która głosi, iż cały (panta) świat istnieje w Bogu. Dojrzałą postacią panenteizmu – przypomina Życiński – można znaleźć już w nauczaniu św. Pawła Apostoła (Dz. Ap. 17:28): *doświadczenie estetycznego wymiaru przyrody stanowi ważny czynnik określający istotę wiary człowieka z kosmosem; niewielką wagę poświęcano (...) mglistej tematycznie problematyce mistyki przyrody; postawy teandrycznej, kosmiczemu doświadczeniu sacrum* (J. Życiński: *Ulaskawianie natury*. Kraków 1992, ss. 186, 193, 194, 208).

ze złem, lecz zarazem z Bogiem¹⁷, ponosi tutaj klęskę, umiera, zwraca się przeciwko sobie samej i swojemu twórcy¹⁸. Ten cykl poetycki można potraktować jako symbol współczesnej cywilizacji, chorej na zanik wartości moralnych i metafizycznych. Blisko tu do wizji Witkacego, który głosił „zanik uczuć metafizycznych”. Poeta jednak nie rezygnuje z szukania w chrześcijańskiej tradycji, przyrodzie, kosmosie, drugim człowieku znaków sacrum, które wypierane są w epoce nowoczesnej przez profanum objawiające się w estetyce brzydoty, w obrazach stworzeń odrażających, w swoistym bestiariusz katastrofistów polskich i europejskich (np. u Comte’a de Lautréamonta).

*

Jeszcze przed wojną Gustaw Herling-Grudziński nazwał Sebyłę „pierwszym polskim katastrofistą” (tezę ową powtórzył wiele lat później Jarosław Marek Rymkiewicz). Choć na temat katastrofizmu napisano wiele, pojęcie to wydaje się nadal nieostre. Katastrofizm był w najszerszym ujęciu definiowany jako prąd myślowy, postawa światopoglądowa odzwierciedlająca kryzysy współczesnego świata. Kazimierz Wyka widział w nim zjawisko ideowo-artystyczne, które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalatami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej¹⁹. Wybitny krytyk i historyk literatury za głównych przedstawicieli tego prądu uznał poetów kręgu wileńskiego wkraczających do literatury około 1930 roku (Czesław Miłosz, Jerzy Zagórski, Aleksander Rymkiewicz). Elementy katastroficzne pojawiały się także w poezji Mieczysława Jastruna, Władysława Sebyły, natomiast przed rokiem 1930 w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza i u niektórych prozaików (np. *Bezrobotny Lucyfer* Aleksandra Wata²⁰). „Ślady” katastrofizmu można zaś dostrzec w *Krzyku ostatecznym* Władysława Broniewskiego, a niekiedy zjawisko przybiera też kształty groteskowo-satyryczne (poematy Galczyńskiego, *Bal w Operze* Tuwima).

Warto w tym miejscu odwołać się do interesującego szkicu Stanisława Uliasa, który pisząc o katastrofizmie w polskiej literaturze międzywojennej, kwestionuje przyjętą przez Wykę czy Jerzego Kwiatkowskiego formułę metaforyczną o swoistej zamianie tonacji „jasnej” na „ciemną”. Rzeszowski badacz wskazuje na znaczenie literatury *zrodzonej z obserwacji wydarzeń, jakie miały miejsce na ziemiach wschodnich w dobie I wojny światowej i rewolucji bolszewickiej. (...) Ten zespół wydarzeń współtworzył genealogię katastrofizmu polskiego (...); w latach Wielkiej Wojny i rewolucji ginęła cywilizacja XIX-wieczna*²¹. Potwierdzeniem tych sądów mogą być „głosy” i dokumenty piśmienne zamieszczone w Miłoszowej *Wyprawie w Dwudziestolecie*. Wydaje się, że dla Sebyły, Miłosza i innych poetów tzw. Drugiej Awangardy duże znaczenie miały także refleksje Mariana Zdziechowskiego, który w oryginalny sposób łączył tradycję chrześcijańską z pesymizmem, a przekonanie, że „cierpienie i zło są treścią bytu”, z filozofią nadziei. Pesymizm zdaniem Zdziechowskiego to siła twórcza, bo zawiera w sobie *pierwiastek moralności heroicznej, to jest tej, która każe walczyć, choćby nie było nadziei zwycięstwa*²².

Definicja katastrofizmu stworzona przez Wykę nie wydaje się zatem w przypadku twórczości Sebyły wystarczająca. Trafne są natomiast sugestie badacza odnoszące się do poetyki katastroficznej, choć brak w nich uwag na temat

¹⁷ J. J. Lipski: *Władysław Sebyła (1902-1940)* (w:) *Literatura polska w okresie międzywojennym. Obraz literatury polskiej XIX i XX w.* T. IV. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Kraków 1993, s. 94.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ K. Wyka: *Wspomnienie o katastrofizmie* (w:) tegoż: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 312.

²⁰ Tamże.

²¹ S. Uliasz: „Jasność” i „ciemność” Dwudziestolecia. Zagadnienie katastrofizmu w polskiej literaturze międzywojennej (w:) *Z problemów aksjologii literatury i kultury popularnej. Prace ofiarowane Józefowi Nowakowskiemu*. Pod redakcją S. Uliasza. Rzeszów 1996, ss. 33-40.

²² M. Zdziechowski: *W obliczu końca*. Warszawa 1999, s. 216.

struktury wyobraźni i kontekstów filozoficznych. W głośnym kiedyś sporze między krakowskim literaturoznawcą a Miłoszem ten ostatni zwracał uwagę, że katastrofizm nie należy odbierać tylko jako „zaszyfrowanej przepowiedni klęsk”, bo *to jego było szersze, jak i dalej sięgały jego obawy, a i jego czarnowidztwo było tylko względne, skoro starając się dać eschatologiczny obraz dwudziestego wieku, oczekiwał jakiegoś spełnienia ludzkich pragnień poza kresem nocy*²³. Poezję Sebyły można uznać za egzemplifikację poglądów autora *Traktatu teologicznego* – katastroficzna, pesymistyczna diagnoza nie jest tu ostateczna, towarzyszy jej bowiem świadomość poszukująca.

Stwierdzenie to warto uzupełnić o uwagi Zdzisława Jastrzębskiego, który przyjuje, że katastrofizm literacki drugiej fazy dwudziestolecia międzywojennego jest w większym stopniu katastrofizmem obrazu, stylu, poetyki niż tematu. Do grupy elementów kształtujących poetycki krajobraz utworów katastroficznych należą: popiół, śmierć, trwoga, smutek, krzyk, potop, a sam katastrofizm stanowi strukturalny składnik utworu²⁴. Wydaje się, że wnioski te idą jednak zbyt daleko. W tak szerokiej definicji, twierdzi Aleksander Fiut, „zmieściłoby się wiele niekatastroficznych wierszy”²⁵.

Zagrożenie wartości wiąże się z trzema odmianami katastrofizmu: pierwszą, pochodzenia romantyczno-utopijnego, dla której najcenniejsze są wartości metafizyczne (wydaje się, że w tej odmianie w znacznej mierze zawiera się poezja Sebyły), drugą, wywodzącą się z XIX-wiecznego scjentyzmu i głoszącą zagładę istnienia biologicznego, oraz trzecią – najmłodszą, socjologiczną, która przewidywała kres nieskrępowanej twórczości jednostki²⁶. Dodać należy, że żadna z tych odmian nie występowała w postaci czystej, bo – jak zauważył Jan Błoński – katastrofizm w literaturze rzadko przybiera postać „intelektualnie uporządkowaną”²⁷. Teresa Walas, Maria Podraza-Kwiatkowska czy Józef Nowakowski początki nowoczesnego myślenia katastroficznego i wyobraźni katastroficznej wiążą z modernistycznym pesymizmem i dekadentyzmem²⁸. Autor monografii o poezji Stanisława Piętaka stawia przy tym odważną tezę, że w koncepcjach Stanisława Przybyszewskiego dotyczących *istoty bytu i filozofii człowieka mieszczą się wszystkie podstawowe przesłanki nowoczesnego katastrofizmu*²⁹.

Źródeł Sebyłowej wyobraźni poetyckiej oraz pejzażu „wewnętrznego” i „zewnętrznego” należy też szukać w poezji Tadeusza Micińskiego³⁰. Autorka *Wolności i transcendencji* wymienia następujące składniki młodopolskiego pejzażu „wewnętrznego”, pejzażu po katastrofie: *puszta, ruiny, jałowa ziemia, chore, spróchniałe drzewa (...). Wody są martwe, stojące. Powietrze jest ciężkie, przytłaczające. Brak w tym pejzażu ruchu, panuje petryfikacja. Natomiast pejzaż „zewnętrzny” wobec podmiotu tworzą elementy natury spsychizowane: pejzaż jest smutny, drzewa rozpaczają*³¹.

Jako przykład katastroficznej wyobraźni Sebyły o rodowodzie modernistycznym przywołajmy fragment z poematu *Ojczę nasz*:

²³ C. Miłosz: *Strefa chroniona* (w:) tegoż: *Ogród nauk*. Pierwsze pełne krajowe wydanie. Lublin 1991, ss. 156-157. Wydanie paryskie 1979 r. Jerzy Kwiatkowski, polemizując z Aleksandrem Fiutem na temat katastrofizmu, podkreśla, że nie można bagatelizować „planu historiozoficznego” na rzecz „planu eschatologicznego” czy „metafizycznego”. Obydwa bowiem się przenikają (zob. J. Kwiatkowski: *Miejsce Miłosza w literaturze polskiej*, „Teksty” 1981, nr 4-5, ss. 10-11).

²⁴ Z. Jastrzębski: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, ss. 145-146.

²⁵ A. Fiut: *Czy tylko katastrofizm?* „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

²⁶ J. Błoński: *Trzy apokalipsy w jednej*, „Iwórczość” 1976, nr 10.

²⁷ Tenże: *Wzruszenie, dialog, mądrość*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 41.

²⁸ T. Walas: *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*. Kraków 1986 (przede wszystkim rozdziały: *Światopogląd dekadencji, Kryzys wartości: nicota jako wartość, Oblicza szatana, Kłopoty z poetyką*); M. Podraza-Kwiatkowska: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001 (rozdział *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna*); J. Nowakowski: *Katastrofizm i mity (poetycka twórczość Stanisława Piętaka)*. Wyd. II poprawione. Rzeszów 2000 (wyd. 1 – *Źródła poezji Stanisława Piętaka*. Rzeszów 1984).

²⁹ J. Nowakowski: *Katastrofizm...*, dz. cyt., s. 223. Sławomir Mazurek, omawiając wątki katastroficzne w historiozofii i teologii historii, zauważa, że *myślenie katastroficzne jest o wiele starsze od myślenia historiozoficznego. W odległej przeszłości odkrywamy bowiem mity eschatologiczne, których składnikiem jest jednoznacznie katastroficzna wizja ludzkich dziejów* (S. Mazurek: *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917-1950*. Wrocław 1997, ss. 8 i n.).

³⁰ O wpływie Tadeusza Micińskiego na kształt wyobraźni Sebyły pisze wnikliwie Sławomir Sobieraj w *Alchemii wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej* (Siedlce 2002).

³¹ M. Podraza-Kwiatkowska: *Młodopolska wyobraźnia...*, dz. cyt., s. 51. Szerzej o tym zagadnieniu zob. też: *Puszcza – otchłani – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia* (w:) *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków 1977.

*Tam gdzie kostnieją drzewa, gdzie ostatni liść,
gdzie liście trup ostatni w wietrze się kołysze,
gdzie w zeschniętych strąkach wiszą trawy zszarzałe włosy
i milczą z gwiazd pogasłych obdarte niebiosy*

Z obumarłym światem natury łączy się tutaj wizja „martwego nieba”, a więc katastrofa obejmuje nie tylko ziemię, ale – jak u Przybyszewskiego – ma wymiar kosmiczny³². Obrazy zagłady należą do symboli najczęściej przywoływanych przez artystów Młodej Polski. O ile jednak w poezji tej epoki odnajdziemy „niebo katastrofistów”, „katastrofizm konsekwentny i suwerenny” lub – inaczej mówiąc – integralny, o tyle u Sebyły będzie to *katastrofizm cząstkowy, wchodzący na prawach elementu w szerszą wizję, u której podstaw leży dialektyka śmierci i odrodzenia*³³.

Możemy też powiedzieć, że w poezji Sebyły mamy do czynienia z kreowaniem „krajobrazu filozoficznego”³⁴, a jego składnikami będą na przykład niebo „mroźne jak szkło” (*Spowiedź szczurołapa*), „młyńskie koła”, „krwawiące szprychy”, „szatańskie sidła” (*Młyny. Sonata nieludzka*), „nieznanej rzeki srebrne pluski”, „wiecznie zmienne chmury” (*Koncert egotyczny. Poemat refleksyjny*). Te metafory i obrazy ewokują wizję martwego, nieludzkiego, szatańskiego świata, który jest jednak poddany nieustannej przemianie, pełen znaków i tajemnic; ten kruchy jak szkło świat „mówi”, że „prawdą jest istnienie”. Kiedy poeta wyznaje: *ja wiem, – że jabłoń kwitnąca istnieje (Koncert egotyczny. Poemat refleksyjny)*, w stwierdzeniu tym słyszymy niemal głos Czesława Miłosza, który w wierszu *Nadzieja* w następujący sposób określał jedną z cnót ewangelicznych: *Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy / że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem / I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie (Świat. Poema naiwne, 1945)*. Poeci są więc hermeneutami wierzącymi w rzeczywistość, ziemię i zmysły, a ich zadanie polega na odczytaniu tajemniczego szyfru natury i kosmosu.

Ponieważ wyobraźnia autora cyklu *Ojciec nasz* ma charakter wybitnie kreatywny³⁵, antynomiczny i synkretyczny, trudno o jednoznaczną interpretację jego twórczości. Życie dla Sebyły nie zamyka się tylko w wymiarze biologicznym, nie jest „bytem ku śmierci”, bo człowiek potyka się w mroku o coś, co istnieje. To „coś” nie może zostać nazwane, gdyż poeta nie wierzy w poznawcze możliwości sztuki mimetycznej – ważniejsze są dla niego: głos duszy i kosmosu, dionizyjskie, ekstazyjne poszukiwanie archetypów ludzkiej świadomości, kontemplacja snów, obrazów, przyrody, która choć nie daje człowiekowi schronienia, stanowi ważną „mystyczną księgę”. Bliskie było Sebyle także przeświadczenie Stanisława Brzozowskiego, który w wierszowanym dialogu *Nad grobem Ibsena* powiązał kwestię ciała z pojęciem pracy, podkreślając, że *Ciało jest organem naszych stosunków ze wszechświatem*³⁶. Tym samym – dopowiada Marian Stala – obojętność wobec

³² S. Przybyszewski: *Requiem aeternam* (w:) tegoż: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 80.

³³ M. Jankowiak: *Młodopolskie niebo* (podrozdział *Niebo katastrofistów*), także w tomie zbiorowym *Młodopolski świat wyobraźni*, dz. cyt., ss. 101 i n.

³⁴ M. Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972, s. 286.

³⁵ Na gruncie filozoficznym twórcą koncepcji nowoczesnej wyobraźni jako objawu wolności kreatywnej oraz *zdolności do twórczej syntezy postrzeganych danych zmysłowych* jest Kant; na gruncie literackim i estetycznym Blake traktuje wyobraźnię jako „narzędzie poznania świata”; Coleridge to przykład wyobraźni, która interpretując naturę, zawsze ją tworzy; Schelling traktuje wyobraźnię jako „mediację między tym, co realne, a tym, co idealne” (M. Baranowska, dz. cyt., s. 8). Te koncepcje nowoczesnej wyobraźni (Baudelaire nazywał ją „królową zdolności”), w różnych układach i związkach, znalazły odbicie zarówno w utworach poetów surrealistycznych, jak też w poezji Sebyły czy symbolistów francuskich. Trzeba jednak zauważyć, że wyobraźnia polskiego poety osadzona była w określonej tradycji romantycznej i w religijnym systemie wartości. Niektóre utwory Sebyły, szczególnie wizyjne poematy, powstały w oparciu o technikę écriture automatique, były pisane „w transie”, ale surrealizm – zdaniem Miłosza i Simone Weil – odpowiada za „destrukcję wartości”. Tymczasem cała twórczość Sebyły stanowi świadectwo poszukiwania wartości niezmiennych, fundamentalnych; poeta odrzucał więc relatywizm moralny czy filozoficzny. Sebyła wcześniej niż Miłosz, np. w cyklu *Modlitwa z 1927 r.*, upominał się o poezję odpowiedzialności moralnej, o poezję, która ocala przed nihilizmem zagnobionego w historii człowieka, co świadczy, że bliska mu była ontyczna struktura istoty ludzkiej wywodząca się z metafizyki Mickiewicza, Słowackiego i poetów młodopolskich (zob. wnikliwe omówienie problematyki antropologicznej i metafizycznej w epoce Młodej Polski – M. Stala: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994).

³⁶ S. Brzozowski: *Styl Ibsena* (w:) tegoż: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Warszawa 1973, s. 216.

ciała zamyka drogę do przeżycia tragizmu – jednego z zasadniczych sposobów manifestowania wartości...³⁷.

Czyż zatem poeta nie jest mieszkańcem „ciemnej jaskini” Platona, widzącym tylko cienie idei? Czy rytm, czynnik irracjonalny i „dysonansowa muzyka” nie określają poetycko-filozoficznego światopoglądu Sebyły? Można się tu dopatrywać wpływów zarówno Leśmiana, Bergsona, jak też francuskiego i rosyjskiego symbolizmu. Sebyła poszukuje „zaświatów”, których niewyraźne znaki odnajduje w pierwotnej uczuciowości religijnej – cały byt staje się niejako metafizycznym poematem. Warto zwrócić uwagę, że wspólne dla teogonii i antropologii orfickiej, słowiańskiej (o Światowidzie pisze Sebyła w wierszu o incipicie *I znowu tupot nóg sołdackich*), a zarazem chrześcijańskiej są motywy wędrowki i nieśmiertelności duszy; wśród starożytnych „orfików” spotkać można ascetów i wizjonerów. Tak właśnie rozumie postawę i powołanie poety autor *Modlitwy* – poezja nie może być tylko „słów igraszką”, ale musi stawiać pytania eschatologiczne, bo wykraczają one poza biologizm i okrutną historię.

W obliczu katastrofy, kryzysu wszystkich wiar, przewartościowania wszystkich wartości, kiedy cień nihilizmu zawisnął nad Europą (określenie Nietzschego), następuje zwrot do różnie pojmowanego Boga, który – jak trafnie zauważył Artur Hutnikiewicz – mógł się stać *tarczą ochronną przed naciskiem zewnętrznych mechanizmów*³⁸. W okresie międzywojennym dominuje wizja Boga bezosobowego, a do wyjątków należą np. utwory Jerzego Lieberta czy Wojciecha Bąka, w których osobowy Bóg ma oblicze wyraźnie chrześcijańskie.

Dla „pokolenia przeklętego” charakterystyczne było „błądzenie w poszukiwaniu ideału”, o czym pisał Zbigniew Uniłowski³⁹, a ucieczka z historii w strefę sacrum lub mitów terapeutycznych to „modelowe ukierunkowanie katastroficznej liryki”⁴⁰. Zofia Zarębianka, badając tropy sacrum w literaturze XX wieku, znajduje je w pacyfistycznych wierszach Sebyły (stylizacyjne nawiązania do męki Chrystusa), w negatywnym ujęciu Boga-Jehowy, w obrazie Chrystusa, który zagubionemu poecie odsłania ontologiczny i egzystencjalny sens, ale który symbolizuje też człowieka cierpiącego, jest – przyciągającym i odpychającym zarazem – Wielkim Bezimiennym⁴¹.

Dodać trzeba, że sposoby doświadczania sacrum są zawsze dość podobne. Jak twierdzi Rudolf Otto, przeżycie religijne, intuicyjne „odczucie boskości” (charakterystyczne dla wyobraźni Sebyły), wywołuje reakcje natury emocjonalnej, *napawa (...) uczuciami analogicznymi do przerażenia, lęku, a równocześnie fascynuje (...) i przyciąga*⁴². Podobnie o niejednoznacznym stosunku do sacrum pisze w *Traktacie o historii religii* Mircea Eliade: *Ambivalentna postawa człowieka wobec sacrum, które jest jednocześnie przyciągające i odpychające, dobroczynne i niebezpieczne, ma swe uzasadnienie nie tylko w ambiwalentnej strukturze samego sacrum, ale w naturalnych odruchach człowieka znajdującego się wobec transcendentnej rzeczywistości, która jednocześnie pociąga go i odpycha z jednakową siłą*⁴³. Te spostrzeżenia rumuńskiego religioznawcy dobrze oddają charakter wyobraźni i postawy światopoglądowej wielu poetów zarówno epoki Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, jak też nam współczesnych. „Ambivalentna struktura samego sacrum” może się wyrażać bezpośrednio w warstwie znaczeniowej wierszy, ale też w aluzjach, stylizacjach, symbolach-kluczach, wizyjnych i onirycznych obrazach.

³⁷ M. Stala, dz. cyt., s. 270. Bliskie Sebyle były młodopolskie marzenia o duszy czy mistyczne określenie „dom ciała”.

³⁸ A. Hutnikiewicz: *Motywy religijne w polskiej poezji lat międzywojennych (w:) Polska liryka religijna*. Pod red. S. Sawickiego, P. Nowaczyńskiego. Lublin 1983, s. 459.

³⁹ Zob. Z. Uniłowski: *Wspólny pokój*. Warszawa 1932, s. 179.

⁴⁰ Zob. esej Józefa Nowakowskiego *Marzenie Ikara (w:) Nad wierszami...*, dz. cyt., s. 12.

⁴¹ Z. Zarębianka: *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*. Bydgoszcz 2001, ss. 49, 51, 52, 62, 67, 70, 72.

⁴² Kluczowe będzie tu pojęcie „numinosum”, o którym Józef Kellera pisze: *Można o nim powiedzieć tylko, że jest siłą, która oddziaływa na człowieka, napawa go przerażeniem lub lękiem, a równocześnie pociąga i zniwala* (J. Kellera: *Wstęp* [w:] R. Otto: *Świętość*. Przeł. B. Kupis. Wrocław 1993, s. 188).

⁴³ M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Tłum. J. Wierusz-Kowalski. Łódź 1966, s. 455.

Wracając niejako do początku drogi poetyckiej Sebyły, zwróćmy uwagę, że idea Boga w twórczości artysty pojawia się już w 1924 roku, we *Wstępie* do nigdy niedrukowanej sztuki *Bunt ludzi. Strzępy niescenicznego dramatu*⁴⁴. Można więc zaryzykować tezę, że u podstaw światopoglądu artysty leży bunt prometejski i metafizyczny. Nasuwają się analogie z *Wielką Improwizacją* z III części *Dziadów* Mickiewicza. Konrad Górski konstatuje, że *Improwizacja* to tylko pozornie monolog, a w rzeczywistości – *scena dramatyczna, której aktorami są człowiek i Bóg*⁴⁵.

Ten metafizyczny światopogląd jest poddawany wielokrotnym próbom przez Sebyłę sceptyka i katastrofistę, który błądzi wśród ciemnego lasu i szuka drogi do Edenu. Światopoglądowo jednak poeta niewątpliwie znajduje się bliżej romantycznych i młodopolskich rozważań o duszy niż marksistowskich pasji Stanisława R. Dobrowolskiego, jednego z założycieli Kwadrygi.

*

Zdaniem Wiesława Pawła Szymańskiego twórczość Sebyły przynależy do nurtu międzywojennego „neosymbolizmu”. Oznacza to m.in., że fundamentalną wagę dla wyobraźni poetyckiej artysty mają symbole-mity, symbole „znaczące”, symbole-klucze⁴⁶, które sytuują się np. w kręgu motywów akwaticznych⁴⁷. Jako przykład posłużyć może fragment *Koncertu egotycznego*:

*Kto może wiedzieć, czy nie znajdę prawdy
Patrząc w wodę jak w siebie, patrząc na moczary
Pełne kwiatów, jak w niebo białych światów pełne;
Kto wie, czy śledząc płynne bezmiary,
Po których wicher przegania chmur wełnę,
Nie dojrzą siły, która gwiazdy rodzi
i wiąże, jak słowa ze słów je wywodzi.*

Przypomnijmy, że najczęściej przypisywane wodzie sensory symboliczne to życie i śmierć, katastrofa i odrodzenie. Na te m.in. aspekty zwracali uwagę badacze analizujący twórczość Czechowicza, artysty młodszego o rok od Sebyły, w utworach którego motywy wody i ognia zyskiwały ambiwalentne, śmiertcionośno-oczyszczające, symboliczne znaczenia. Czechowicza i Sebyłę – przy wszystkich różnicach formalnych i estetycznych ich wierszy – łączą wątki egzystencjalne, koncepcja języka poetyckiego (symboliczno-magiczna), podjęcie dialogu z tradycją chrześcijańską, ciemna, muzyczna tonacja „pejzażu wewnętrznego” i „wyobraźnia stwarzająca” (to określenie z interesującej książki Ewy Kołodziejczyk o związkach światopoglądu poetyckiego Czechowicza z modernizmem literackim⁴⁸).

U autora *Koncertu egotycznego* woda stanowi łącznik między człowiekiem a sferą transcendencji, ułatwia przekroczenie granic poznania. Spojrzenie w toń, interpretowane z perspektywy filozoficznej, odsłania problem subiektywizmu poznawczego, co skłania, by uznać za trafne spostrzeżenia Szymańskiego o związkach poety z platońskim idealizmem⁴⁹. Zarysowuje się przy tym pytanie, czy świat stworzony przez artystę stanowi odbicie jego psychiki, czy może poeta spełnia rolę „medium” przekazującego słowa boga, demiurga, złych duchów.

⁴⁴ Po raz pierwszy *Wstęp* opublikował i opatrzył komentarzem Wiesław Paweł Szymański w „Tygodniku Powszechnym” 1987, nr 15. Autor *Neosymbolizmu* ma wielkie zasługi w omawianiu i propagowaniu poezji Sebyły; jako asystent otrzymałem od niego list, z którego wynikało, że krakowski krytyk w większości podzielał moje spostrzeżenia na temat religijności autora cyklu *Ojciec nasz*. Chodzi o mój szkic „*Potykanie się w mroku o coś, co istnieje*”. *O poezji Władysława Sebyły*; „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Filologia Polska”, z. 19, Rzeszów 1990, ss. 203-226.

⁴⁵ K. Górski: *Mickiewicz. Artysta i język*. Warszawa 1997, s. 125.

⁴⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. III, poprawione. Kraków 2001 (warto zwrócić uwagę na rozdział *Ekwiwalentyzacja symbolistyczna, czyli myślenie za pomocą obrazów*, który ma istotne znaczenie dla prowadzonych przeze mnie analiz. Zbyt szerokie uszczegółowienia i egzemplifikacje wykraczają poza ramy tego eseju).

⁴⁷ O motywach akwaticznych w twórczości Sebyły pisałem szerzej w artykule *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Władysława Sebyły* (w: *W stronę dwudziestolecia 1918-1939. Studia i szkice o literaturze*. Pod red. Z. Andresa. Rzeszów 1993).

⁴⁸ E. Kołodziejczyk: *Czechowicz – najwyższe piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*. Kraków 2006.

⁴⁹ W. P. Szymański: *Liryka „muru ciemnego”* (w:) tegoż: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*. Kraków 1973, s. 160.

„Niebo białych światów pełne” to z kolei symbol-klucz, którego znaczenie można zapewne kojarzyć z wiecznością, eschatologiczną nadzieją. W kręgu problematyki transcendentalnej mieści się ponadto pytanie o *siłę, która gwiazdy rodzi i wiąże*, a więc o Boga – Kreatora nadającego światu metafizyczny ład, ukryty porządek, za pomocą Słowa. Słowo poety jest natomiast kalejką, ograniczone, czasami bezradne w próbach opisanego dzieła stworzenia. Czy może nazwać istotę rzeczy? Chyba jedynie przybliży się do różnych fenomenów istnienia za pomocą metafor czy symboli.

Gdy zdamy sobie sprawę, jak długą drogę przeszedł poeta od agnostycyzmu *Pieśni szczurołapa* do wizyjnych poematów pisanych w latach trzydziestych, trudno się zgodzić z tezą Tadeusza Klaka, który postawę światopoglądowo-filozoficzną poety wiąże jedynie z agnostycyzmem⁵⁰. Światopogląd wpisany w głębokie struktury wyobraźni rzadko znajduje wyraz we wprost formułowanych deklaracjach – najbardziej osobiste przekonania autora ujawniają się nie tylko na powierzchni literackiego dyskursu, ale trzeba je również „wydobywać” z ujęć metaforycznych, aluzji, porównań, przyjętej estetyki, symboliki⁵¹. Warto jednak zachować hermeneutyczną ostrożność, idzie bowiem o zrozumienie ludzkiego bytu wpisanego w krajobraz poetycki, który nie zawsze daje się przełożyć na intelektualny dyskurs. Dlatego – jak zaznacza Andrzej Sulikowski – czasami badacz musi się posłużyć metaforą czy porównaniem.

Szymański proponuje, by światopogląd Sebyły interpretować w oparciu o kategorie wywodzące się z filozofii Jaspersa, czyli pasję nocy i normę dnia. Takie ujęcie pozostaje w istotnym związku z omawianą przez mnie wyobraźnią symboliczną, a także z obecnymi w poezji autora *Obrazów myśli* „sytuacjami granicznymi”, czyli śmiercią, samotnością, cierpieniem i walką.

Z kolei pojawiające się w poezji Sebyły motywy arkadyjskie (symbol-mit drzewa, czy mit miłości) wzmacniają antynomiczny charakter poetyckich wizji, ale nie stanowią o jej „ocalającym” obliczu, nie budują mitów terapeutycznych, łagodzą jedynie „ból istnienia”, a – zderzone z elementami groźnymi, niszczącymi – współtworzą katastroficzną poetykę. Dysonans, antynomiczność, oksymorony to elementy charakterystyczne dla poetyki katastrofistów, których twórczość wiąże się z tzw. Drugą Awangardą⁵² lub – jak to ujmuje Jerzy Kwiatkowski – z poezją „trzeciego wyrazu”⁵³.

Ważny składnik Sebyłowej koncepcji twórczości poetyckiej stanowią poszukiwanie „słowa wyzwolonego” oraz rytm, który nie jest w tym wypadku postrzegany jedynie jako zjawisko wersyfikacyjne, ale stanowi element określający istotę poezji i odsłaniający prawa rządzące światem (podobnie zakładali Bolesław Leśmian oraz poeci francuskiego i rosyjskiego symbolizmu). Rytm, czynnik irracjonalny pozwalający na odnowienie poetyckiego słowa, odsyła zatem zarazem do metafizycznej wizji kosmosu (przypomnijmy, że zdaniem Bergsona „zastany język” narzuca schematy tam, gdzie rzeczywistość jest dynamiczna, niespokojna, płynna⁵⁴).

„Muzyczność” i związki poezji Sebyły z malarstwem europejskim to tematy na osobne studium. Jak wiadomo, poeta był niezłym malarzem i muzykiem (Miłosz utrwalił w *Traktacie poetyckim* obraz Sebyły grającego na skrzypcach). Na muzyczne aspekty najważniejszych poematów wskazują już same ich tytuły i podtytuły, np. *Pieśni*, *Koncert egotyczny*, *Sonata nieludzka czy Trójsławie prosty*. Obrazy poetyckie wyróżniają się plastycznością, symbolistyczną kolorystyką,

⁵⁰ T. Klak: *Pejzaże...*, dz. cyt., s. 151.

⁵¹ Teresa Walas w książce o młodopolskim dekadentyzmie definiuje światopogląd jako system *twierdzeń czy przeświadczeń dotyczących zazwyczaj teorii bytu, epistemologii, etyki i estetyki*. Światopogląd jest więc systemem względnie koherentnym, o wzajemnie implikujących się składnikach, przy czym zasady koherencji i implikacji stanowią współczynnik zmienny i same przynależą do światopoglądu bądź ujawniając się na powierzchni, bądź sterując nim z głębszego poziomu nie w pełni uświadomione (T. Walas, dz. cyt., s. 28).

⁵² J. Kryszak: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*. Wyd. II. Bydgoszcz 1985 (szczególnie cenny dla badań nad twórczością Sebyły wydaje się rozdział *Próba sensu*).

⁵³ J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990 (zob. rozdziały: *Poezja „pierwszego wyrazu”*: szeroko pojęta poezja typu skamandryckiego; *Poezja „drugiego wyrazu”*: awangarda; *Poezja „trzeciego wyrazu”*: wizjonerizm (Czechowicz, Zagaryści i inni)).

⁵⁴ Zob. M. Głowiński: *Zaświat przedstawiony*. Kraków 1998, ss. 28-29.

wrażliwością na konkret, który „prowokuje symbol”. Kwestia inspirującego wpływu malarskiej wizji *Sądu Ostatecznego* oraz *Kazania Antychrysta*, fresków Signorellego z katedry w Orvieto, na poezję Sebyły i Miłosza nie budzi wątpliwości. W poemacie *Młyny* pojawiają się też aniołowie namalowani na sklepieniu kościoła w Loreto – jak pisze Maria Rzepińska, Signorelli *stanowi jakby zapowiedź Michała Anioła przez swoje rzeźbiarskie traktowanie ciała i obsesję muskulatury*⁵⁵, natomiast u autora *Sonaty nieludzkiej* odnajdziemy taki oto obraz: *Szumiał młyn – i rozpięte w rusztowaniach ciała, / sztywne od pędu, lśniły brązem skóry. Czy w przypadku poezji Sebyły należy mówić jedynie o „rzeźbiarskim traktowaniu ciała”, a może ważna też będzie eschatologiczna wymowa fresków Signorellego, niepokojące i czasami groźne piękno sztuki stawiające samotnego człowieka wobec prawd ostatecznych? Młyny to obraz świata zmiennego i okrutnego dla człowieka, który okazuje się bezradny wobec grozy egzystencji, jednak wbrew ciemnej historii wychodzi naprzeciw „bezlitosnej rzeki istnienia”.*

Także *Koncert egotyczny* stanowi wyraz poetyckiej reakcji na zło historii, kryzys ideologii i niebezpieczeństwa duchowe, które mogą prowadzić człowieka na manowce. Całą twórczość Sebyły przenika tęsknota za Bogiem, za uniwersalną aksjologią, ale towarzyszy temu zarazem epistemologiczne zwątpienie, bo nasze poznanie jest ograniczone, kruche, niepewne. Nie ma tutaj miejsca na aksjomaty pełnych pychy uczniów Hegla i Marksa. Toczy się za to namiętny spór o nowocześniejszą koncepcję sztuki.

Poematy *Młyny*, *Osiem nokturnów*, *Koncert egotyczny* wyróżnia odejście od realistycznego, mimetycznego opisu, charakterystycznego dla wczesnej twórczości Sebyły, na rzecz kreacji i filozoficznego dyskursu. Jednocześnie w kolejnych poetyckich książkach artysty wyraźny staje się ironiczny dystans do historii, bieżącego życia społecznego, a następuje zwrot ku tajemnicy, religii; poezja coraz bardziej przypomina medytację na ludzkim losie i przeznaczeniu. Porażenie rzeczywistością i przecucie zagłady przyczyniają się zatem w przypadku Sebyły do nobilitacji „człowieka wewnętrznego”, co prowadzi z kolei do – znamiennego dla całej literatury porażonej historią – zainteresowania mistycyzmem, który trzeba w tym kontekście rozumieć w znaczeniu, jakie nadali mu romantycy (np. Słowacki, ulubiony poeta Sebyły i Baczyńskiego, w *Królu-Duchu*), a więc jako *akt wielkiego wtajemniczenia, przejścia ze sfery fenomenalnej do transcendentalnej sfery Ducha*⁵⁶. Profetycznym przepowiedniom klęski towarzyszą bowiem wewnętrzne zmagania o kształt prawdy, heroizm poznawczy, moralny, metafizyczny. Dzieje się tak np. w *Koncertie egotycznym*, gdy na pytanie: „co to jest poezja?”, poeta odpowiada:

*Zgadywanie pustki,
potykanie się w mroku o coś, co istnieje,
zasłuchanie w nieznaną rzekę srebrne pluski,
przewidywanie, kiedy rozednieje,
i mocowanie się z nocy aniołem,
i posypywanie głowy w pokorze popiołem.*

Ruch poznawczy świadomości akcentują czasowniki: „zgadywanie”, „potykanie się”, „zasłuchanie”, „przewidywanie”, „mocowanie się”, które dobrze oddają wewnętrzną dynamikę wyobraźni. Dramatyczny obraz duchowego niepokoju podmiotu zamknięty zostaje głębokim gestem pokory wobec tajemnicy istnienia. Ciągłe oscylowanie między buntem, bluźnierstwem a skruchą, pokutą, tak typowe dla poszukiwań Sebyły, odsłania ważną prawdę antropologiczną: wewnątrz człowieka, sumienia, dusza są dziedziną zmiany. Pytanie „Czyś ptakiem, drzewem, czy kamieniem?” to pytanie o Boga, którego nie można poznać, a tylko

⁵⁵ M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1986, s. 46.

⁵⁶ J. Święch: *Baczyński – poeta religijny* (w:) *Polska liryka religijna*. Pod red. S. Sawickiego, P. Nowaczyńskiego. Lublin 1983, s. 495.

przeczuć; więcej o nim powiedzieć da się jedynie za pomocą negacji, paradoksu czy oksymoronu: *I wołam: – Ojciec nasz, którego nie ma.*

Stanisław Brzozowski pisał, że *próżnia i pustka, jaką ujrzała dusza nowoczesna naokoło siebie i w sobie, stać się może dla niej źródłem nowej mocy*⁵⁷. Ale pustka może też – dodajmy za Podrazą-Kwiatkowską – oznaczać sferę transcendentną wobec ludzkiego poznania, rodzaj „próżni” czy „nicości” mistyków⁵⁸, którym Bóg objawia się nagle, w epifanii, i którzy – jak zauważył Leszek Kołakowski – obcując z Absolutem, znajdują się „poza dobrem i złem”⁵⁹ (choć należy pamiętać, iż autor *Koncertu egotycznego* dużą wagę przywiązywał do miłosierdzia Chrystusa, przeciwstawiając go surowemu i nieprzeniknionemu Bogu Starego Testamentu).

Ponadto Sebyła w poetyckiej i ludzkiej niemożności określenia istoty Stworzyciela (*O bezimienny wiem, że cię nie zgadnę*) zbliża się do gnostyków chrześcijańskich. Bazylides zakładał wszak istnienie „bóstwa tak niepojętego”, obcego i pozaświatowego, iż nie można go nawet pomyśleć: „jest to Bóg, którego nie ma”⁶⁰, a Hans Jonas w klasycznym już dziele poświęconym religii gnostyckiej pisał, że *transcendentny Bóg ukryty jest przed oczyma wszelkich stworzeń i nie sposób Go poznać przy pomocy naturalnych pojęć. Wiedza o Nim wymaga nadprzyrodzonego objawienia i iluminacji i nawet wówczas z trudem można ją wyrazić inaczej niż przy pomocy terminów negatywnych*⁶¹.

W „Pionie” z 1939 roku poeta opublikował utwór zdający się potwierdzać nasze przeczucia i ostrożne propozycje interpretacyjne związane z obecnością mistycznych tendencji w późnej twórczości Sebyły. Przeczytajmy ów wiersz w całości, zwracając uwagę, że artysta otwiera w nim perspektywę nie tylko historiozoficzną, lecz również eschatologiczną:

*Gdy patrzę w Ciebie, nagi prawdy kształt
Z szklanych fałd nocy nagle się wylania,
Spada ze świata krzywda, mord i gwałt,
W proch starte Twoją mocą odpuszczania.*

*W drzewach i ciałach krąży żywa krew,
Słońca się rodzą i światy konają,
Gwiazdy zawodzą nieskończony śpiew
I rzeki ognia w wysokościach grają.*

*W Tobie wyzbyte zasług, win i zgróź
Śpią potępionych i zbawionych kości
Przez czas zmożone, rozsypane w gruz,
Boże wieczności!*

Podsumowując, postawmy pytanie, które problem idei Boga w twórczości autora *Pieśni szczurołapa* pozwoli usytuować w kontekście filozoficznym i antropologicznym. Jeśli w tej poezji pojawia się tak wyraźne odniesienie do sacrum, do transcendencji, czy oznacza to, że kondycji ludzkiej odjęty zostaje tragizm? Przede wszystkim zauważmy, że poeta ma świadomość dramatyczności wszelkich aksjologicznych wyborów, gdyż światy zewnętrzny i wewnętrzny są rozbite, naznaczone ciemnością, złem, niezawinionym cierpieniem. Stefan Morawski pisze w tym kontekście o tragizmie dwuaspektowym, w sensie moralnym i intelektualnym: *W sensie pierwszym, gdyż wiara jest złączona z przeświadczeniem, że zło jest przemożne i że wcale częste jest niezawinione cierpienie. W sensie drugim, gdyż przeciw myśli o absurdalności świata i naszego istnienia trzeba wybrać absurd*

⁵⁷ A. Czepiel [S. Brzozowski]: *W odpowiedzi na protest*. „Głos” 1904, nr 34.

⁵⁸ M. Podraza-Kwiatkowska: *Pustka – otchłań – pełnia...*, dz. cyt., ss. 49-97.

⁵⁹ Zdaniem Leszka Kołakowskiego *mystyk nie zwraca uwagi na różne cnoty i uczucia, które uchodzą za niezbędne w doskonaleniu się chrześcijanina (...). Gdy mistyk rozkoszuje się obcowaniem z Bogiem, wszystkoobejmujące Teraz jest niezamącone upływem czasu (...). Mistyk radykalny jest poza dobrem i złem, podobnie jak Bóg* (L. Kołakowski: *Jeśli Boga nie ma...* Tłum. T. Basznia i M. Panufnik. Kraków 1988, ss. 121-122).

⁶⁰ S. Humin: *Gnostycy*. Tłum. K. Demianiuk. „Literatura na Świecie” 1987, nr 12, s. 475.

⁶¹ H. Jonas: *Religia gnozy*. Tłum. M. Klimowicz. Kraków 1994, s. 58.

wiary w ład, który wbrew nieskładności wszystkiego zakładamy, a który rozumem jest nieosiągalny⁶².

Te uwagi o tragicznym aspekcie ludzkiej wiary wydają się streszczać całą drogę poetycką Sebyły, bo na tej swoistej scenie metafizycznego teatru dobro zмага się ze złem, czego egzemplifikacją jest „sonata nieludzka” *Młyny*; z drugiej strony *Koncert egotyczny* i *Ojciec nasz* to poematy, które kierują naszą uwagę w stronę mistycznej wiary odnajdywanej w Księdze Natury, w gnozie chrześcijańskiej, w kosmosie i w samym człowieku, który przypomina o cierpiącym Chrystusie. Teodycea wpisana w poezję Władysława Sebyły nie jest zatem wolna od tragizmu, absurdu, paradoksów, stanowiących – jak pisała Simone Weil – swego rodzaju „dźwignię” transcendencji.

Stanisław Dłuski

* * *

Władysław Sebyła – ur. 6 lutego 1902 r. w Kłobucku pod Częstochową, zm. w kwietniu 1940 r. w Charkowie (ZSRR), poeta i krytyk. Ukończył szkołę podstawową w Będzinie, następnie kontynuował naukę w Sosnowcu. W latach 1922-1927 studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim, uczestniczył też w wykładach z historii malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych (od najmłodszych lat malował, grał na skrzypcach i fortepianie). W 1927 r. związał się z grupą literacką Kwadryga (w latach 1929-1931 był redaktorem pisma tej grupy). W styczniu 1931 r. podpisał protest przeciw procesowi brzeskiemu; w tym samym roku odbył podróż do Włoch i Francji. W 1932 r. był współpracownikiem tygodnika „Zet”, a od 1933 roku członkiem komitetu red. „Znaku”; w latach 1935-1939 prowadził w Polskim Radiu dział krytyki wydawnictw poetyckich; jako krytyk publikował m.in. w tygodniku „Pion”. Ogłosił drukiem tomy poetyckie: *Modlitwa* (1927, wyd. z utworami Aleksandra Maliszewskiego we wspólnym zbiorze *Poezje*), *Pieśni szczurołapa* (1930), *Koncert egotyczny* (1934), *Obrazy myśli* (1938). Ponadto tłumaczył z języka rosyjskiego (bajki Aleksandra Puszkina). Odznaczony Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury (1938). Jeszcze w czasach gimnazjalnych walczył w I powstaniu śląskim (aby zaciągnąć się do oddziału sfalszował datę urodzenia – postarzył się o dwa lata), po wybuchu II wojny światowej brał udział w kampanii wrześniowej, został wzięty do niewoli przez Armię Czerwoną i uwięziony w Starobielsku, a w kwietniu 1940 r. zamordowany przez NKWD strzałem w tył głowy.

⁶² S. Morawski: *Jeśli Bóg istnieje, czy kondycji ludzkiej odjęty jest tragizm?*, „Twórczość” 1988, nr 1.

ANNA MARIA GOŁAWSKA

Agrigento

Agrigento płynie ponad doliną świątyń
zdiera dziobem kolce z mięsistych liści opuncji
chwieją się odrapane maszty katedry
w dali błyszczą ciemna łuska morza

podajesz mi na widelcu białe ciało dorsza
spęczniałe rodzynki i wino w cienkim kieliszku
a potem zaczynamy iść
rozkołysanym krokiem marynarzy
po pozłacanym pokładzie miasta
biodro w biodro jak syjamskie bliźnięta
od czasu do czasu całujesz mnie
ustami pachnącymi rybą
spod ławek zacumowanych wzdłuż ulic
przyglądają się nam beżowe koty
które nigdy nie jadły do syta

rano kiedy w burtę miasta
uderzy pierwsza fala słońca
będziesz spał zawinięty w prześcieradła
z drzewka oderwie się parchawa pomarańcza
sprzątaczką zapuka do drzwi

w miastach Apulii

w białych miastach Apulii katedry
trzymają się na uboczu kobiety noszą
żałobne pończochy które marszczą się
na podbiciach stóp jak morze muśnięte bryzą

wieczorem na rogach wszystkich ulic
wydychających ciężkie światło lata

stoją mężczyźni pełni słów a chłopcy
grają pod piniami w prowizoryczny futbol

ze strzelistego łuku bramy wychodzi szczenię
które ma oczy wilgotne jak kamień i moje usta
zanurzone w sierść złożą tysiąc obietnic
tutaj i teraz czego tylko byś chciał

ryba z puszki

zawsze napełniały mnie czułością
jak rozproszonym światłem
kruche rybie kręgosłupy
zamieniające się pod opuszką palca
w proch
można mieć w oczach ocean
i oddzielając widelcem
poszczególne kawałki mięsa nadawać
im imiona śnić o sieciach ze sznurka
pachnących wodorostami
które z wyblakłej burty
spadają w granatową toń
można kochać jedzenie
i można sycić się miłością

* * *

ty jesteś moim bratem niebieskim
niemalże zapomnianym
masz trzy pary rąk
i wszystkimi mnie obejmujesz
jesteś pełen życia
jak ja jestem pełna śmierci
jestem twoim bratem niebieskim
na którego nie czekałeś
mam trzy pary rąk
wszystkie trzy opuszczone
jestem pełna śmierci

nie potrzebujesz nikogo
na pewno nie mnie potrzebujesz
mimo to mówię do ciebie
wiele lat temu próbowałam się zabić
i pierwszy raz cieszę się
że mi się nie udało

o twojej pięknej matce

o twojej pięknej matce myślę wyłącznie
w autobusach miejskich obrośniętych szronem
który jak mech tłumi światła kroki ślady palców
i oddziela miejsce od czasu mnie od przeszłości

miłość jakiej nie potrafię pojąć albo pospolita
bezmyślność pozwala jej co dzień patrzeć
na twoje usta odbite jak w lustrze nie wiedziałeś
że macie ten sam wyraz choć całkiem inne zdania

wsiadam do białych autobusów za twoją matką która
ciągnie za ręce dwóch chłopców starszy zejdzie
na psy młodszemu będziemy wybaczać wszystko
i brudne naczynia i brudne kochanki

* * *

znowu jadę autobusem miejskim
żeby napisać wiersz o twojej matce
albo o tobie który jesteś ciałem z jej ciała
choć nie imają się ciebie nudne prawa przyrody
(mężczyzna w polo cuchnie potem
ocieram się łokciem o lepki plusz fotela
dziewczęta skarżą się głośno na rakotwórcze majtki
nawet pisząc wiersz nigdy nie odchodzę od zmysłów)
twoja skóra gładka jak kogel-mogel
pachniała zawsze owocami melonem
i czymś jeszcze co dojrzewało w słońcu

stąd wiem że to musiała być miłość
poznasz ją po zapachu
nawet w autobusie miejskim

* * *

znowu wsiadam do środka komunikacji miejskiej
żeby myśleć o tobie wierszem
którym nic mi się nie uda odzyskać
choćby najlepszym wierszem w druku
jak w ażurowej aureoli
dla ciebie to tylko dźwięki pełne szelestu
nawet nie wiersz nawet nie wiesz
jak twoje imię w dopełniaczu zmieniam
w nabrzeże z liną cumowniczą

kołyszącą się miękko na wodzie

* * *

Sycylia rozmywa się w deszczu
na poboczu drogi pękate torby pełne śmieci
udają pościel z której zwłókł się właśnie
brudny obolały dzień
zielone migdały na drzewach stroszą się jak koty
w jaskiniach Ispiki struga żłobi czarny fresk

Wielki brzuch nieba dotyka morza
morze wlewa się między chmury
Mesyna udaje węża śpiącego nad zatoką
woda liże mu lśniący poszarpany bok
kołysze się na fali ciężka bryła promu
na który będę musiała jeszcze tej nocy wsiąść

Tramwaj udaje metro ja udaję że chłopiec
jest zwykłym chłopcem w niebieskim swetrze
nie bożkiem o ośmiu rękach (masz osiem błękitnych rąk
wszystkimi mnie obejmujesz)
i chyba tylko wiersz udaje
się

Anna Maria Goławska



Teofil Wiktor Kosiorkiewicz: *Rury-Głęboka*, 1958 r.

MARKO ROBERT STECH

Nieśmiertelni

(fragmenty eposu)

Pokuszenie Ahaswerusa

...Decyzja błysnęła w ułamku sekundy na samej granicy, w poprzek snu i jawy (dlatego właśnie, gdy znowu i znowu powracasz do niej pamięcią poprzez gęstą mgłę wieków, wydaje ci się nie twoja, a z zewnątrz nagnana przez obcy rozum – ba! zdradziecką gadzinę pokusy!) – decyzja rozbudzona z czarnej, lepkiej drzemki głuchym stukotem kopyt! Wczoraj, rozglądając się nerwowo, przykucnąłeś w krzakach przy drodze i głowę położyłeś na kamień, by choć częściowo się schować w gąszczach czujnego snu, a teraz nagle oczy otwierają się w powodzi porannego światła, jakbyś się znowu znalazł tam, na brzegu pustyni (co z tego, że góry i doliny tego kraju winem i miodem płyną), i powrót chwili z lat dawno minionych niczym położenie rąk cudotwórcy (jego rąk?!) wskrzesiło tamto pragnienie, i jaskrawość barw, wypukłość konturów, i gęsty jedwab dźwięków, gdzie słońcem oblana droga i jeździec na niej, który odjeżdża, w jaskrawo zielonym kaftanie, na koniu z zieloną derką pod siodłem – wszystko, jakby on nigdy nie odszedł był, a ty jak byś nie wędrował tak długo – długo, opuszczony, beznadziejnie samotny.

Decyzja zimna i kołająca ostrze twego noża, i też obosieczna! – jak na wpół oniemiały, stałeś i słuchałeś, patrzyłeś, chłonałeś – myśl-nóż: wprowadzić teraz własnymi rękami jego naukę! Niczym chwila, o której do tej pory nie możesz myśleć bez strachu (choć tyle lat-wieków minęło, czyżbyś przez tak długi czas nie przywykł do chodzenia wśród porąbanych korpusów, głów, nóg i rąk, po ziemi grząskiej od krwi?) – chwila, gdyś zamarł, zobaczywszy, jak krótki rzymski miecz – struna napięta, słoneczny błysk – świst-jęk! – i głowa młodzieńca potoczyła się poboczem, po mchu w chwasty, a ciało stało jeszcze (nie mogłeś oczu oderwać!), i krew purpurowa – z odrąbanego pnia szyi! – i patrzyłeś, jak koń wzbija kurzawę kopytami, a on, w zielonym chitonie, nawet głowy nie odwróciwszy, odjeżdża w stronę rzeki, w zieloną gęstwinę drzew przybrzeżnych... – tak jakby teraz chwila ta i jego uczynek były wskazówką dla ciebie (rzuconą poprzez wieki) na tę sekundę i twoją drogę zbawienia!... Ale czyżbyś jednocześnie owym postanowieniem nie zapragnął (przez ból niezagojonej od wieków rany na duszy) w osobie nieznanego męża, tego w zielonym kaftanie, zabić jego samego i pamięć o tym, że jako jedyny zdolny jest cię zrozumieć?...

Szanowny Panie Dobrodzieju!

List Pański, pełen niespodziewanych i, Bóg mi świadkiem, niezasłużonych pochwał pod adresem mojej skromnej osoby i mojej prywatnej pasji zbierania i badania zapisanych i ustnie przekazanych dziadom-pradziadom skarbów tradycji duchowego poszukiwania Prawd najwyższych (którym to – jak Pan Dobrodziej, sądząc z listu Pańskiego, dobrze wie – jest zbyt ciasno w kanonach dogmatyk oficjalnych namiestników Kościoła), podekscytował mnie ponad miarę. Oczywiście, chociaż w tonie swych pytań, Szanowny Dobrodzieju, wykazał Pan najszlachetniejszą skromność, stawiając siebie niczym w roli studenta, który porady i nauki szuka u uczonego nauczyciela, jednakże przedmiot Pańskich pytań oraz głębsze rozumienie rzeczy mało komu znanych, a do tego szczegółów zaskakujących, obudziły w sercu mym potężną wątpliwość, czy aby nie odwrotnie, ja, którego za uczonego uważają, nie powinienem do Pana zwrócić się po naukę! I duszy nie opuszcza myśl, że Pańskie pierwsze pytanie, poruszając domniemany związek Ahaswerusa, Wiecznego Żyda – którego, zgodnie z przekazami, jeszcze w naszych czasach niektórzy spotykali niespodziewanie, wędrując szlakami poranionej Europy, a zwłaszcza tam, gdzie od wojny lub zarazy lud cierpi najbardziej – z postacią znaną z tradycji mahometańskiej Al-Chidrem, czyli Zielonym, którego sufi za swego świętego czczą i który dla wielu, łącznie ze znamienitym Ibn Arabi, według przekazów jego, był towarzyszem na ciernistej drodze inicjacji – że pytanie Pańskie – a właściwie, nie pytanie, lecz w swej głębszej istocie, twierdzenie, ba! aluzja do ogromu wiedzy, nadal mi nieznannej – że niczym szczyt góry lodowej chowa ono pod powierzchnią treść nieskończenie szerszą niż to, co widzą oczy. A ekscytuje mnie pytanie Pańskie wyjątkowo, Dobrodzieju, także dlatego, że już lat parę, słowem o tym nikomu nie wspominając, szukam w źródłach różnych potwierdzenia dla supozycji, która zawładnęła mym umysłem, iż opowieść o Al-Chidrze, co odnalazł źródło wody Życia Wiecznego, napił się z niego – to właśnie pierwowzór i inspiracja (poprzez skrybów mauretańskiej Iberii i potężne zetknięcie kultur w czasie wypraw krzyżowych) dla legendy chrześcijańskiej o nieśmiertelnym Ahaswerusie. Pan zatem myśli moje potajemne na światło dnia wyprowadził swym listem łaskawym i niespodziewanym.

Pytanie Pańskie o ślady „spotkań” Al-Chidra z Ahaswerusem traktuję, na ile rozumiem, dziecięciami współczesnej epoki będąc, jako pytanie o książkowe lub ustnie przekazane opisy osobistych potyczek dwóch tych postaci legendarnych. Na takie opisy w starodawnych księgach, czy nawet wspólne wzmianki i omówienia, niestety, Dobrodzieju, jeszcze nigdy się nie natknąłem. A więc dowodu na prawdziwość teorii mojej, a tym samym odpowiedzi na Pańskie pytanie nie posiadam. Ale dziwną-przedziwną aluzję Pańską, jakoby scena zabicia przez Al-Chidra przypadkowego i niby zupełnie niewinnego młodzieńca, który jednak w przyszłości miał przynieść wiele wstydu i stać się przyczyną ciężkich zmartwień dla swych pobożnych rodziców, rozegrała się nie przed oczami Mojżesza (jak o tym pisze Koran i liczni jego komentatorzy, i o czym Pan, Dobrodzieju, niewątpliwie wie), a w obecności Ahaswerusa i o wiele później w czasie historycznym – to jest ten pasaż epistoły Pańskiej, który mnie podekscytował i zmieszał najmocniej! Bo jeśli, Szanowny Dobrodzieju, trafił Pan na poważne źródło czy ustnie

przekazaną tradycję, która w innej hipostazie historię tę opisuje, to zaklinam Pana: niech Pan poda nazwę manuskryptu lub będzie dla mnie zwiastunem tradycji, znanej Panu z opowieści innych!

Kończąc mój list, Szanowny Dobrodzieju, podziękowanie szczere Panu składaam za to, że słowa Pańskie wniosły do domu mego powiew ogólnościowego Ducha nieśmiertelnego, który nierzadko Al-Chidr i Ahaswerus światem wędrując bez ustanku, z pokolenia na pokolenie rozum i serca ludzkie zachęca do niestrudzonych poszukiwań. Bo rozmyślania moje, Pańskimi pytaniami czy raczej stwierdzeniami wywołane o oddzielnym istnieniu tych dwóch postaci jedna obok drugiej, a nie jak się uważa, jedynie w dwóch hipostazach jednej osoby, co poprzez duch wyobraźni ludzkiej wylewa się w opowieści, trochę odmiennie w różnych tradycjach kultury i myśli, otóż – rozmyślania te niepokoją serce głęboką różnicą pomiędzy nimi. Bo jeden, wędrując (i szukając, mówią jedni, a inni mówią: nie, nie szukając), znalazł źródło Wody Życia Wiecznego i napił się, życia pragnąc, a drugi za winę swoją pokarany został na wieczne błądzenie po świecie wśród nieszczęść i śmierci, i największym pragnieniem jego niespełnionym było umrzeć samemu. Jako i my, śmiertelni, Dobrodzieju, ukrywamy w głębinach dusz naszych obydwa początki: błogosławieństwa i przekleństwa, i obydwie tęsknoty: do życia i do śmierci.

Pański,

D. F. W. J. Schelling

...Tak, największe pragnienie twoje jest niespełnione... co rano, budząc się, i za dnia idąc, idąc, idąc, zatrzymując się na krótko, by odetchnąć, i co wieczór zapadając w czarny sen, wszędzie i zawsze (prócz nielicznych ulotnych, nielicznych jasnych sekund zapomnienia!) zawsze częścią jestestwa nienawidzisz i przeklinasz: tego właśnie człowieka, który upadł wtedy przed drzwiami twego domu, krzyż niosąc, wyczerpany na wskroś; który oczy podniósł, cierniową koroną skrwawioną i przemówił do ciebie. I, wlekąc nogi swoje, obolałe, starcze, szlakami wojny, zarazy i mordu, przez prawdziwe królestwo śmierci, tyś dotknął jej i znaleźć ostateczne ukojenie w jej zimnych objęciach niegodzien. Może dlatego właśnie na drodze między zielonymi pagórkami Toskanii, patrząc na oddalającego się jeźdźcę, tak namiętnie zapragnąłeś tego dotknięcia? Bo przecież całe swe życie wędrując po pobojuwiskach wśród trupów, tyś sam swymi rękami jeszcze nigdy nikomu życia nie odebrał! Może i tak. Choć świadomie myślałeś inaczej. Dzień wcześniej widziałeś przecież tego męża, stałeś się niepożądanym świadkiem zdradzieckich szeptów, i z podsłuchanych urywków zdań zrozumiałeś, że nie tylko przyniesie wstyd i ciężkie zmartwienia swym rodzicom i rodowi swemu, ale także dopuści się podstępного morderstwa! I wszystko to z powodu marności nad marnością: pochlebstw, zazdrości, wdzięków kobiecych! Tak więc, czy przez uczynek pokazany tobie dawno temu – by, jak mówią, zbrodnią jedną zniszczyć w zarodku wiele przyszłych zbrodni! – nie miałbyś się teraz przyłączyć do grona tych, którzy wolę Jego wykonują bez wątpliwości i wahania?...

Wiedziałeś, kiedy przyjdzie odpowiednia chwila. W pobliżu Ponte Vecchio, jadący wierzchem, w odświętnym ubraniu, próbował most przekroczyć, spiesząc na wielkanocną odprawę, tyś go zawołał, udałeś napad słabości, i wystarczyło, by zszedł z konia i się pochylił, a nóż znalazł miękka przestrzeń między żebrami, utknął głęboko, i chociaż nie stało się tak, jak się spodziewałeś, on nie upadł, przynajmniej nie od razu, bo silny był jak tur

i jak tur poraniony zawył z niespodziewanego bólu, chwycił za starczą rękę i bezlitośnie ją wykręcił, szczepił palce na szyi, cienkiej i pomarszczonej, i zacisnął z całych sił, przez cały czas wpatrując się w ciebie oczami wielkimi ze zdziwienia, jakby chciał zapytać, ktoś ty i za co?! – a tyś wolną ręką rozpaczliwie, w przerażeniu pchnął nożem, i znów, zaslepiiony krwią, która tryskała na ciebie, kałużą zbierając się na piersiach, przekrzywiłeś ciało, stęknąłeś, sam mało nie rycząc z przerażenia, aż ten zwałił się bezwładnie na ciebie ciężarem młodej tuszy, tak że na chwilę (mimo woli, instynktem dzikiego pożądania) całym jestestwem zapragnąłeś wchłonąć w siebie, wypić młodość, która wyciekła z niego i szczelła na oczach, pod twymi rękami, a wtedy nareszcie z rozpaczliwym wysiłkiem zrzuciłeś jego z siebie, zerwałeś się do biegu (kiedy po raz ostatni byłeś w stanie tak bieć!), przestraszony, drżący, lękając się do głębin duszy, że jeszcze chwila, a oni się rzuca, pojną i, nie, nie tego, że zabijają (żeby!), a tortur nieludzkich – bólu łamanych kości, ogniem przypalonego ciała, bicia i korony ciernistej przeraziłeś się do głębi głębin, i biegłeś, oszalały, przez zieloną gęstwinę drzew, a dalej ścieżkami w bezładne miejsca, do źródła w lesie, by odetchnąć, zmyć krew, ukryć się...

I aż niemożliwe, doprawdy, dziw dziwny, że nikt nie widział, nie poznał, mimo krzyku, zgiełku walki i krwi, i że niebawem wystarczyło puścić pogłoskę gdzie trzeba (przy okazji, bez zastanowienia, niemal niechcący), najbardziej pożądaną dla ich wyobraźni, że, jak mówią, zginął on z rąk zezwierzęconych od obrazu Amidei... Boś się jednak zląkł, nawet wytrzęźwiawszy po krwawej uczcie: wyroku i kary... drogi krzyżowej...

– ...Seniore Matathias? Halo? Jak to nie? Oczywiście, oczywiście, że pamiętam, jakże inaczej. Przecież nie dał mi pan zapomnieć, che, che, najpierw list, a potem trzy raz przypominał mi pan mailem, ale ja, pan rozumie... w listopadzie mam problem z czasem: studenci, egzaminy, stosy ich na wpół gramotnych prac, których nawet nie dotknąłem. Nie, wręcz przeciwnie, bardzo się cieszę... jestem przecież jednym z najlepszych, jeśli nie najlepszym, nie chwając się, specjalistą od tego właśnie... tak, tak, pan oczywiście wie, dlatego się pan do mnie odezwał, a ja sam się cieszę, widząc entuzjastę. Dziś, seniore Matathias, w tę barbarzyńską dobę, znalezienie człowieka, który doceniłby... Ale do rzeczy. O dziwo, jak na tamte czasy, historia ta jest jasna i przejrzysta, bo Villani pozostawił szczegółowy opis... Słucham? Oczywiście, że pisał prawie sto lat później, świadkowie już nie żyli, ale to rzadki przypadek, gdy praktycznie nie podaje się w wątpliwość jej wiarygodności. Bo niby dlaczego obok suchych opisów Villani miałby stworzyć taką pikantną historię? Oczywiście usłyszał ją ze szczegółami. Oczywiście lud jeszcze pamiętał, tradycja była żywa... ha? Seniore, kto i po co wymyślałby taką rzecz? Jeśli wziąć pod uwagę cele polityczne, w tamtym czasie nie można było przewidzieć poważnych konsekwencji, do których doprowadził ten banalny epizod. Nie, seniore, tu w stu procentach wierzę Villaniemu. A on, jak zapewne pan wie, opowiedział taką historię: w roku 1215 obywatela Florencji Buondelmonte dei Buondelmonti, zaręczonego z panną z szacownego domu Amidei, spotkała na ulicy matrona z rodu Donati i, pogardliwie wyrażając się o jego narzeczonej, oświadczyła, że to właśnie jemu przeznaczyła swoją córkę. Najwyraźniej matrona mówiła przekonywająco, bo Buondelmonte postanowił zerwać obietnicę daną rodzinie Amidei, a następnie... seniore, proszę nie przerywać, jeszcze nie skończyłem... a więc, oczywiście, rozsierzdzeni Amidei zwołali radę powiązanych współnymi interesami rodów i na tejże radzie Mosca Lamberti

miał wypowiedzieć sądną sentencję: „Cosa fatta capo ha!”, a potem rankiem w niedzielę wielkanocną Amidei naskoczyli z nienacka na Buondelmonte nieopodal Ponte Vecchio, kiedy ten wjeżdżał na most, kierując się... No, pan, seniore, znowu swoje, ale to są, proszę mi wybaczyć, puste słowa! Nie wierzy pan Villaniemu? No, niech tam! A na jakiej podstawie wysuwa pan swoje absurdalne teorie? Proszę podać źródła. Seniore, nawet pan nie wie, jak bardzo chciałbym odkryć nową interpretację, ale żeby ją z palca wysysać?! Nie! Basta! Proszę nie marnować mego cennego czasu! Co?... Tu nie ma żadnych wątpliwości – to właściwie jest, że tak powiem, pośredni dowód, bo jakie, w przeciwnym wypadku, mogłyby być przyczyny przyszłego konfliktu? Przecież pan nie zaprzeczy, że właśnie ten, niby nieznaczny, epizod należy uważać za początek i przyczynę przyszłej wojny – nie dziesięcioleci, ale stuleci krwawych rzezi, chaosu zmieniających się sojuszy i nieustannych działań wojennych. Zamilkł pan? Jeszcze pan nie wymyślił jakiejś nowej teorii?... Tu fakty są niezaprzeczalne. Buondelmonti i ich partia właśnie po tym zabójstwie stali się zagorzałymi zwolennikami Gwelfów. Dokładnie rzecz ujmując, tego propapieskiego sojuszu, który za kilka dziesięcioleci będzie we Włoszech bezpośrednio łączony z Gwelfami, a Amidei, Umberti staną po stronie Gibelinów. A więc dopiero wtedy, gdy rywalizacja między nimi podzieliła na pół Florencję – na nieprzejezdne wrogie obozy – dopiero wtedy przeniesiony z Niemiec konflikt stał się zarzewiem prawdziwej wojny! Halo?.. Seniore? Mam nadzieję, że mój podniesiony ton nie uraził pana. Wszystko przez moją pasję do nauki, i nie powinien pan zbyt poważnie... Źródła z tamtych czasów znam prawie jak własne życie, moje osobiste, jak mówią... Tylko jeden późniejszy epizod, moim zdaniem, można by porównać z zabójstwem Buondelmonte w sensie dalekosiężnych skutków błahego wydarzenia. Myślę, oczywiście, o konflikcie między dwoma gałęziami rodu Cancellieri w Pistoii, przez który włoscy Gwelfowie podzielili się na Białych i Czarnych. Ale w tym przypadku mamy rzeczywiście banalną, wręcz arcybanalną przyczynę! Stryjek nakrzyczał na bratanka, który rzucał śnieżkami! Wyobraża pan sobie! Śnieżki wywołały wojnę! Zawstydzony młodzieniec uderzył stryja, ale ten nie zrobił z tego afery. Jednak jego syn, pałając niewspółmiernie wielkim w stosunku do wagi incydentu oburzeniem za bezczeszczenie honoru ojca, napadł w odludnym miejscu na kuzyna i odrąbał mu, proszę sobie wyobrazić, obie ręce! Co? Znowu pańskie teorie?! No i co z tego? Nawet jeśli zaprzeczał i upierał się, że jest niewinny – przecież przestępca zawsze próbuje się wykręcić w ten sposób... No i, seniore, koniec końców, na tym nie skończył – podczas kłótni ze swym stryjem, ojcem tego kuzyna, którego tak okrutnie okaleczył, młodzieniec na oczach świadków zabił stryja! Co takiego?... Chwilowa utrata poczytalności bezpodstawnie oskarżonej osoby? Seniore, pan powinien zostać adwokatem i bronić wszelkiego rodzaju... Widzi pan! Od razu poznałem po sposobie myślenia! I znowu, niech już panu będzie – to zresztą byłaby fantastycznie ciekawa historia, jakby się okazało, że ktoś inny wymierzył taką symboliczną karę za odstępstwo od patriarchalnego... – bo naprawdę, za podobne przewinienia ręce odrąbywano raczej we wschodnich kulturach, nie we Włoszech – i jeśli to miałyby znaczyć, że z winy kogoś innego zaczęła się ta cała... No, seniore, tu już pan naprawdę przesadził! Chyba chciał mnie pan rozśmieszyć! To jest przecież nierealne! Niemożliwe, żeby jedna i ta sama osoba, która zabiła Buondelmonte, dziesiątki lat później... Że co? Przepraszam, nie usłyszałem. Skazany na szerzenie zła? Sprowadzanie zniszczeń? Przekleństwo? Wybaczy pan, seniore, ale powinien pan szukać pomocy, bo

to jest chore... Halo? Seniore? Pan mnie słyszy?... Niech pan wybaczy, że ja tak... otwarcie, beczelnie... Jednym słowem, to przekleństwo, czy jak mu tam, to zło, skazanie na rozprzestrzenianie zła... pan, jako adwokat, powinien zrozumieć, że wszystkie te rzeczy są względne. Powiedzmy Dante. Przecież jego samego z powodu przynależności do Białych Gwelfów skazano najpierw na wygnanie, a potem na spalenie żywcem. Dlatego do końca życia włóczył się bezdomny i właśnie dlatego, wyłącznie dlatego napisał naszą „Boską komedię”. A bez niej, to znaczy także i bez wojny, która ją narodziła, nasza kultura, my wszyscy bylibyśmy inni, ubożsi, powiedziałbym, czyż nie tak? W każdym razie, wszystko poszłoby inaczej, i kto wie, czy dzisiaj pan i ja... Zgadza się pan ze mną?... Jest pan tam jeszcze? Słyszysz mnie pan? Seniore Matathias...

WYBRANE POSTACI

AHASWERUS (*Ahasuerus*, rzadziej *Ahasver*; inne wersje imienia: *Cartaphilus*, *Matathias*, *Buttadeus*, *Isaac Laquadem*). Jedną z pierwszych pisemnych wzmianek o Żydzie Wiecznym Tułaczku, który wędruje po świecie od czasów Chrystusa, znajdujemy w „*Flores Historiarum*” Rogera z Wendover (ok. 1228 r.). W źródle tym zapisane zostało świadectwo ormiańskiego biskupa, który podczas pobytu w Opactwie St. Albans w Anglii opowiadał, że w Armenii spotkał pielgrzyma *Cartaphilusa*, byłego jerozolimskiego szewca, przed którego warsztatem zatrzymał się w drodze na Golgotę wyczerpany Chrystus. Zamiast podać mu wody lub w jakikolwiek inny sposób okazać miłosierdzie szewc próbował przepędzić Chrystusa sprzed drzwi swego domu, krzycząc, by natychmiast stąd poszedł. Według słów biskupa, Chrystus odpowiedział: „Ja tu przystanę i odpocznę, ale ty iść będziesz do dnia ostatniego”. To samo świadectwo mówi, że nawrócony przez stulecia bezdomnej tułaczki *Cartaphilus* stał się chrześcijaninem i pielgrzymem-pustelnikiem... Źródła legendy o Ahaswerusie są znacznie starsze od tego średniowiecznego zapisu. Niektórzy uważają, że ta historia jest chrześcijańską wersją mahometańskiej legendy o „Zielonym” *Al-Chidrze*. Inni, wręcz odwrotnie, uważają, że szlachetna postać *Al-Chidra*, nieśmiertelnego przewodnika mistyków na drodze inicjacji, pojawiła się pod wpływem starszej legendy o przeklętym grzeszniku, skazanym na wieczną tułaczkę bez nadziei na „odpoczynek śmierci”. Jeszcze inni szukają źródeł obu tych historii w starodawnym wierzeniu w nieśmiertelnego proroka *Eliasa*. Dziś raczej trudno stwierdzić z pewnością, jakie były historyczne relacje między tymi tradycjami: która z nich jest starsza oraz która i na ile wpłynęła na kształt drugiej; a możliwe, że legendy o Ahaswerusie i *Al-Chidrze* rozwinęły się niezależnie od siebie na podstawie dwóch różnych – czy to legendarnych, czy prawdziwych historycznych – prototypów. Poszczególne wersje historii o „Żydzie-Tułaczku”, „Wiecznym Żydzie” (jak się go nazywa w języku niemieckim i czeskim) czy, jak o nim mówią w Hiszpanii „*Juan, który czeka na Boga*”, różnią się szeregiem szczegółów: od imienia przeklętego wędrowcy, poprzez jego zawód i rodzaj przestępstwa, które popełnił, do sposobu, w jaki zachowywał się w czasie bezustannej tułaczki. Dla wielu postaci Ahaswerusa stała się symbolem losu całego narodu żydowskiego: metaforą poniewierki po wygnaniu z ojczyzny Palestyny. W większości wersji z upływem czasu osoba byłego grzesznika ulegała przemianie, paradoksalnie, coraz bardziej przypominając chrześcijańskiego świętego ascetę. Przy czym prawie wszystkie podania pokazują jednocześnie, że nigdy nie udało mu się odwrócić niszczącej siły przekleństwa, ponieważ wszędzie, dokąd idzie, niesie ze sobą nieszczęścia i śmierć: wojny, zarazy, choroby. Tak więc osobiste spotkania z nim, spisane w różnych źródłach w ciągu wieków, nieodmiennie wywołują w ich uczestnikach mieszankę ciekawości, fascynacji i lęku.

AL-CHIDR (الحضرة); inne wersje imienia: Chidar, Chizr, Chyzer, Chizar, dosłownie „Zielony”. W postaci bezimiennego nauczyciela, którego Mojżesz szuka i znajduje w osiemnastym rozdziale Koranu („Grotą”) i którego Allah nazywa „sługą z Moich sług, któremu użyczyliśmy Naszego miłosierdzia i którego nauczyliśmy wiedzy pochodzącej od Nas” [18:65], komentatorzy, poczynawszy od Al-Buchariego (810-870), niemal jednogłośnie poznają Al-Chidra. (Bardziej kontrowersyjna w tym znaczeniu jest postać Mojżesza, której utożsamianie z żydowskim prorokiem Starego Testamentu jest często kwestionowane). Mojżesz, jako najbieglejszy w księgach i najbardziej obeznany z prawami Tory w owym czasie człowiek, podczas spotkania z Al-Chidrem prosi o zgodę na przyłączenie się do niego, by zdobyć mądrość, która (wedle słów Allacha) jeszcze nie jest mu dostępna. Al-Chidr wymusza na Mojżeszu obietnicę, że nie będzie zadawał żadnych pytań i oceniać jego uczynków, ale ostrzega, że Mojżesz raczej nie jest w stanie tego spełnić, bo „jak możesz mieć cierpliwość do rzeczy, których nie potrafisz zrozumieć?”. Trzy niezrozumiałe, a przez to naganne z punktu widzenia prawa, uczynki Al-Chidra wywołują w Mojżeszu zdziwienie i oburzenie, a następnie skłaniają go do wydania sądu. Są to: uszkodzenie łodzi biednego rybaka, który przeprowadził ich przez morze, zabicie na drodze niby całkiem przypadkowego i niewinnego młodzieńca oraz odbudowanie na wpół zburzonej ściany we wsi, gdzie mieszkańcy nie chcieli ich przyjąć i ugościć... Kiedy Mojżesz po raz trzeci łamie swą przysięgę, że nie będzie się ani dziwił, ani zadawał pytań, Al-Chidr odprawia go od siebie, wyjaśniając najpierw istotę Bożego zamysłu i sens trzech bezsensownych, więc złych z punktu widzenia ludzkiego rozumu, uczynków. Zabicie młodzieńca Al-Chidr wyjaśnia troską Allacha o bogobożnych rodziców, którym młodzieniec miał w przyszłości wyrządzić wiele zła i sprawić wiele kłopotów. Ich tymczasowy smutek z powodu straty syna będzie, jego zdaniem, zrekompensowany przez radość i długotrwałą korzyść z dziecka, które im się urodzi i będzie czynić dobro... Ogólnie rzecz biorąc, legenda o Al-Chidrze jest starsza nie tylko niż historia z Koranu, ale i sam islam. W „Opowieściach aleksandryjskich” Al-Chidr był albo generałem, albo służącym (kucharzem) Aleksandra Macedońskiego, z którym wybrał się do Krainy Ciemności na końcu świata w poszukiwaniu Wody Życia. Tak samo jak w Koranie, gdzie w przeciwieństwie do Mojżesza Al-Chidr obdarzony jest nie wiedzą książkową, lecz dostępem do głębin „Boskiego Rozumu”. W legendzie o poszukiwaniu Wody Życia oczywistym staje się szczególnie charakter wiedzy Al-Chidra. W czasie gdy Aleksander, skupiony na poszukiwaniach, gubi drogę, Al-Chidr odnajduje Wodę Życia, nie wykorzystując osobistych zdolności i nie ulegając pragnieniu znalezienia jej. Jak mówią, „szukając, Aleksander nie znalazł tego, co Chidr znalazł nie szukając” („Sikandar Nama”). Al-Chidr ma szczególne znaczenie dla sufich, jako przewodnik i patron mistyków na drodze inicjacji, a zwłaszcza dla sufich Uwaisi, którzy szukają mistycznego objawienia bez pomocy żywego nauczyciela. Al-Chidr dla sufich ma kolor zielony, bo gdy się zatrzymuje i siada na ziemi w pustynnym miejscu, ziemia wokół niego pokrywa się roślinnością. Wiele sufich uważa Al-Chidra za pra-pra-pra-prawnuka Noego; twierdzą, że nosi imię Malkan, a nazywają go jeszcze Abul Abbasem. Zaprzeczają związkom Al-Chidra z Aleksandrem Macedońskim i często przytaczają szczegóły z jego codziennego życia, na przykład, że chorował, jak każdy człowiek, ale nigdy nie szukał pomocy u lekarzy, lecz sam starał się wykurować; że w ciągu wieków miał wiele żon i liczne dzieci, ale od roku 1203 już się nie ożenił i jego potomkowie wymarli. Ci, którzy go spotykali (a byli wśród nich wybitni filozofowie i mistycy, tacy jak Ibn Arabi (1165-1240) lub Szach Hussain (1538-1599), uważają, że po

wypiciu Wody Życia Al-Chidr się nie starzeje: ma twarz człowieka w rozkwicie wieku, ale nosi długą białą brodę; ubiera się w stroje koloru zielonego. Wielu współczesnych muzułmanów uważa, że Al-Chidr żyje i do dziś pojawiają się relacje o spotkaniu z nim. Zgodnie z jednym z wierzeń, Al-Chidr co roku w Jerozolimie spotyka się z nieśmiertelnym prorokiem Eliaszem, gdzie wspólnie świętują miesiąc Ramadan.

MYRDDIN (inne wersje imienia: Lailoken; Laloecen i Suibhe Geilt; w literaturze od czasów średniowiecza znany pod imieniem MERLIN). Z samego faktu oczywistej niezgodności (której autor w żaden sposób nie mógł ukryć) historii Merlina w „Vita Merlini” (Żywot Merlina), ukończonej ok. 1150 r., i w „Historii królów Brytanii”, obu pióra Geoffreya z Monmouth, wyraźnie wynika, że w okresie czterech lat między opublikowaniem tych utworów autor najwyraźniej natrafił na nieznanne mu wcześniej źródła lub ustną tradycję na temat postaci tego barda, proroka i czarownika, któremu literacki wszechświat wieków średnich i czasu późniejszego zawdzięcza narodziny króla Artura, zdobycie przez niego brytyjskiego tronu, a nawet stworzenie Okrągłego Stołu i założenie kasty bohaterskich rycerzy, czyli w istocie stworzenie całego europejskiego eposu rycerskiego i mitologii Graala, które miały decydujący wpływ na kształtowanie się kultury europejskiej i świadomości kulturalnej. Istotnie, w starodawnych zbiorach walijskiej poezji epicznej, a zwłaszcza w „Czarnej księdze z Carmarthen” i „Czerwonej księdze z Hergest”, zebranych w połowie XIII w. z fragmentów znacznie starszych tekstów poetyckich, postać historycznego Myrddina maluje się bardzo wyraźnie, i jemu zresztą przypisuje się wiele zapisanych w tych księgach utworów. Co prawda, źródła i ustna tradycja, do których miał dostęp Geoffrey i inni średniowieczni autorzy (np. Robert de Boron) zostały utracone już dawno temu, i zarysy postaci Myrddina-Merlina rozmywają się w bezkresnej mgłę mitów i legend albiońskich. Ze względną pewnością możemy stwierdzić, że w drugiej połowie VI w. Myrddin-Merlin był bardem na dworze księcia Gwenddolau ab Ceidio, jednego z trzynastu książąt Północy, czyli krainy położonej pomiędzy murem Hadriana i górkami ziemiami Szkotów i Piktów (obecnej północnej Anglii i południowej Szkocji). Myrddin brał udział w bitwie pod twierdzą Arderydd (573 r.), jednej z najbardziej krwawych miejscowych bitew tamtych czasów, w której armia księcia Rhyddercha z Strathclyde, zwolennika chrześcijaństwa, pokonała trzystu rycerzy poganina Gwenddolau. W bitwie zginął sam książę Gwenddolau, a także siostrzeniec i siostrzenica Myrddina, których, zgodnie z tradycją, Myrddin własnoręcznie zabił. Utraciwszy pana (w innych wersjach jest także mowa o tym, że w bitwie poległo jego trzech ukochanych braci) i widząc zwycięstwo chrześcijan, poganin (być może jeden z ostatnich druidów) Myrddin oszalał i uciekł w głąb kaledońskiego lasu, gdzie prowadził półzwierzęce życie odludka, bardzo rzadko dopuszczając do siebie świat zewnętrzny i od czasu do czasu przekazując ludziom mgliste, wieloznaczne proroctwa. Ci, którzy spotykali Myrddina, opisywali go jako olbrzyma z czarną grzywą włosów i brodą, ubranego w jelenie skóry, w hełmie z jelenimi rogami, w towarzystwie oswojonego wilka lub świni. Ponoć jego kryjówka z cudownym źródłem i czarodziejską jabłonią znajdowała się na zboczu góry Hartfell niedaleko obecnego miasta Moffat w Szkocji. O Merlinie, legendarnym czarowniku, synu diabła i mniszki, który otrzymał w spadku od demonicznego ojca magiczne zdolności i cechy nadprzyrodzone, a także dar widzenia przeszłości i przyszłości, a jednocześnie, którego świętość matki ocaliła przed karami piekielnymi i obdarzyła szlachetnym nastawieniem do ludzi i świata (choć także – w żaden sposób niełatwym i nie zawsze przyjemnym – charakterem), wiemy

znacznie więcej z licznych mniej lub bardziej znanych tekstów. Znamy, na przykład, w ogólnych zarysach przepowiedziany przez samego Merlina koniec jego ziemskiej wędrówki, kiedy to uwodząc podstarzałego proroka swym powabnym ciałem, piękność Nyneve (u Thomasa Malory'ego) lub Vivienne (u Alfreda Tennysona) przekonała go, by zdradził jej swe magiczne formuły. Widząc, że potężny Merlin sam jest podatny na jedno ze swoich zaklęć, podstępna kochanka poprosiła go, by pokazał jej sztuczkę i schował się w ziemi pod wielkim kamieniem. Zaczarowany przez zaklęcie Nyneve-Vivienne i żywcem zakopany w ziemi Merlin nie mógł powrócić do naszego świata. Dokładnego miejsca jego uwięzienia, jak na razie, nikomu nie udało się odnaleźć.

Przełożyła Anna Korzeniowska-Bihun



Teofil Wiktor Kosiorkiewicz: *Grusza*, 1978 r.

MAGDALENA GÓRECKA

(Nie)możliwe scenariusze, czyli o historiach alternatywnych w polskiej literaturze

*Nos Kleopatry: gdyby był krótszy,
całe oblicze ziemi wyglądałoby inaczej*

Blaise Pascal

Nie bez powodu słynny aforyzm Blaise'a Pascala stał się mottem dla wszystkich twórców, entuzjastów i badaczy historii alternatywnych. Koncept, w myśl którego anatomiczny szczegół decydujący o urodzie egipskiej władczyni stanowić miałby jednocześnie czynnik sprawczy dziejowych wypadków, jest tyleż żartobliwy, co modelowy dla myślenia o historii w kategoriach probabilistycznych. Świadomość, że czasem pojedynczy, nawet drobny i niepozorny fakt może wywołać lawinę skutków i tym samym skierować dzieje na nowe tory, prowokuje do nieszablonowej refleksji. Uchwycenie momentu, gdy w historiozoficznej perspektywie coś się rozstrzyga (rozdroża dziejów – decydujące bitwy, decyzje, narodziny bądź śmierć historycznych postaci itp.), daje początek spekulacjom na temat odmiennego przebiegu wydarzeń i ich potencjalnych konsekwencji. Tego typu symulacje pozwalają spojrzeć na historię w kategoriach dynamicznych, a nie jak na *wachlarz jednokierunkowych dróg, które biegną ku zdarzeniu wybranemu jako podstawa perspektywicznego spojrzenia*¹, ukazują względność naszej aktualnej sytuacji oraz jej zależność od rozmaitych czynników. Zmiana perspektywy oglądu dziejów wzbogaca refleksję historyczną o nowe jakości poznawcze oraz może prowadzić do rewizji niektórych sądów – cofnięcie historii do stanu niegotowości umożliwia np. ocenę danej decyzji pod kątem ówczesnych kalkulacji, a nie przyszłych skutków itp.

W najnowszej historiografii tzw. operacje kontryfakcyjne stają się coraz bardziej uprawnionymi sposobami badania przeszłości. Robert Cowley, historyk, twórca znanej serii *What If?*, tłumaczy potrzebę niekonwencjonalnego spojrzenia na badania historyczne szczególnym statusem uprawianej przez siebie dyscypliny – według niego, nie mamy w tym przypadku do czynienia z „nauką” w znaczeniu, w jakim słowo to funkcjonuje, gdy mówimy o „naukach przyrodniczych”. Jak pisze badacz, w historii „zbyt wiele rzeczy jest niepoliczalnych”, jest ona „sumą milionów ludzkich decyzji” i „zależy od przypadku”. Zatem jednym z najlepszych sposobów zrozumienia tego, co się wydarzyło, okazuje się rekonstrukcja tego, co mogłoby się stać. I w tym sensie historie kontryfakcyjne uzupełniają naszą wiedzę o przeszłości³. Jak twierdzi

¹ A. Demandt: *Historia niebyła*. Warszawa 1999, s. 20.

² *What If?* Ed. Robert Cowley, New York 2001.

³ Cyt. za Marek Woźniak: *Przeszłość jako przedmiot konstrukcji. O roli wyobraźni w badaniach historycznych*. Lublin 2010, s. 198.

Marek Woźniak, historycy często wykorzystują przeciwstawne scenariusze, próbując ustalić przyczyny danego zjawiska czy zdarzenia: *myślenie kontrfaktyczne – jako myślenie o tym, co się nie wydarzyło, ale było alternatywą wobec tego, co się stało – jawi się jako refleksja, która może pomóc nam zrozumieć, „jak się stało to, co się stało”*⁴. Dla przykładu: analiza kontrfaktyczna stanowi jedno z podstawowych narzędzi New Economic History, która bada możliwości rozwoju gospodarczego – branie pod uwagę alternatywnych obrazów rzeczywistości gospodarczej pozwala należycie ocenić znaczenie i skutki istniejących realnie rozwiązań (np. zrozumieć konsekwencje wprowadzenia kolei żelaznej w USA)⁵. *Obraz historii pozostanie niedokończony, jeśli nie ujmie się go w ramy nieureczywistnionych możliwości* – stwierdza Alexander Demandt, autor przełomowej pracy *Historia niebyła*.

Z kolei Gavriel Rosenfeld stawia ciekawą tezę na temat znaczenia historii alternatywnych w kontekście pamięci i świadomości zbiorowej. Według niego historie takowe są w rzeczywistości dokumentami pamięci, gdyż rzucają światło na sposób postrzegania niektórych wydarzeń na gruncie kolektywnej pamięci danej społeczności. Najlepszy tego dowód stanowi ogromna popularność opowieści ukazujących wyobrażone efekty ewentualnego zwycięstwa nazistów w II wojnie światowej. Wizja rzeczywistości powojennej przybiera w nich postać antyutopii, „piekła na ziemi”. Celem historii alternatywnej byłoby więc w tym przypadku „uprawomocnienie” rzeczywistej historii, której konsekwencją jest „świat najlepszy z możliwych”. A zatem – zdaniem Rosenfelda – podstawowa funkcja historii alternatywnych to *wyrażenie (naszego) stosunku do rzeczywistości, w której przyszło nam żyć*⁶.

Wydaje się, że współczesny szybki rozwój historii alternatywnych ma swe źródła w specyficznych warunkach kulturowych – ponowoczesna wyobrażeniowość zdeterminowana jest powszechną mediatyzacją i informatyzacją życia oraz mnożeniem rzeczywistości wirtualnych. Skoro sposoby doświadczania przeszłości opierają się na narzuconych przez kulturę paradygmatach, historie alternatywne stają się szczególnym rodzajem doświadczenia przeszłości w „postkulturze”, która na niespotykaną wcześniej skalę produkuje konkurencyjne wizje świata⁷. Za przykład mogą posłużyć popularne komputerowe gry strategiczne oparte na historii, w których gracze, rządząc wybranym przez siebie krajem, prowadzą dyplomację, dowodzą armiami, a nawet wcielają się w historyczne postacie (np. w Napoleona). W niektórych wypadkach celem jest wprowadzenie w życie rzeczywistych scenariuszy historii (np. doprowadzenie w określonym czasie do wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej), w innych zaś dopuszczalne są modyfikacje lub nawet całkowita zmiana biegu dziejów (np. zwycięstwo Polaków w kampanii wrześniowej). Gry tego typu oraz powieściowe czy naukowe historie alternatywne łączy wspólny element symulacji, a także ontologiczne niezdeteterminowanie odtwarzanych/kreowanych światów. Jak pisze Woźniak, *w historycznych grach komputerowych można mówić o zanikaniu rozróżnienia na fikcję i rzeczywistość, świat realny i wirtualny*⁸.

Powróćmy do literatury. Początki historii alternatywnych (zwanych inaczej „allohistoriami” lub „uchroniami”⁹) sięgają XIX wieku – jednym z najwcześniejszych, a zarazem najbardziej reprezentatywnych utworów tego rodzaju

⁴ Tamże, s. 198.

⁵ Tamże, s. 200.

⁶ Gavriel Rosenfeld: *Why do we ask „what if?” Reflections on the function of alternate history* (cyt. za M. Woźniak, dz. cyt., ss. 202-203).

⁷ M. Woźniak, dz. cyt., ss. 238-239.

⁸ Tamże, s. 245.

⁹ „Uchronia”, czyli czas, którego nie ma (analogicznie do pojęcia utopii).

jest książka *Napoléon Apocryphe* Louisa Geoffroya wydana w 1836 roku. Opowiada ona o zwycięskiej dla Napoleona kampanii rosyjskiej 1812 roku i dalszych podbojach zwieńczonych panowaniem nad całym światem¹⁰. Jednak historie alternatywne to przede wszystkim produkt XX wieku i jego historycznej świadomości¹¹. Fakt wyłonienia się gatunku łączony jest zwykle z dwoma ważnymi wydarzeniami wydawniczymi: publikacją w 1932 roku antologii Johna C. Squire'a *If It Had Happened Otherwise: Lapses Into Imaginary History*¹² (zawiera ona eseje m.in. Winstona Churchilla czy Gilberta Keitha Chestertona) oraz noweli Lyona Sprague'a de Campa *Lest Darkness Fall* w 1941 roku (polskie wydanie pod tytułem *Jankes w Rzymie*¹³), opowiadającej historię współczesnego Amerykanina, który trafia do Rzymu VI w. n.e. i przy pomocy swojej wiedzy stara się zapobiec nastaniu ciemnych wieków średniowiecza. Druga połowa XX wieku to okres prawdziwego rozkwitu historii alternatywnych, głównie w USA. Z klasycznych już publikacji warto wymienić: utwór *Bring the Jubilee* Warda Moore'a (1953), opowiadający o zwycięstwie konfederatów w wojnie secesyjnej; *Człowieka z Wysokiego Zamku* – powieść Phillipa K. Dicka (1962) opartą na koncepcie zwycięstwa państw Osi w II wojnie światowej; *The Iron Dream* Normana Spinrada (1972), gdzie Adolf Hitler w 1919 roku emigruje do USA i zostaje autorem poczytnych powieści kieszonkowych; książkę *For Want of a Nail. If Burgoyne Had Won at Saratoga* Roberta Sobela (1973), w której Ameryka po przegranej rewolucji jest nadal kolonią brytyjską; *Alterację* Kingsleya Amisa, będącą wizją świata bez reformacji, oraz utwór *Vaterland* Roberta Harrisa opisujący Europę lat 60. pod panowaniem III Rzeszy¹⁴.

Na gruncie polskim pierwsze próby historii alternatywnych pojawiły się w okresie międzywojennym. Sytuacja w odrodzonym kraju sprzyjała rozwojowi literatury popularnej, w tym fantastyki¹⁵. Ponieważ zagadnienia najbardziej aktualne i najmocniej rozpalające umysły wiązały się wówczas z wizją nowej Polski i postępującą modernizacją, utwory międzywojennej fantastyki nastawione były głównie na futurologię. Można jednak wskazać pisarzy, którzy wektor swych zainteresowań kierowali ku przeszłości, zwłaszcza tej niedalekiej i wciąż budzącej emocje. Maciej Wierzbński w powieści *Zdobycie Gdańska* (1922)¹⁶ opisywał alternatywny przebieg powstania wielkopolskiego, a Edmund Ligocki w książce *Gdyby pod Radzyminem* (1927)¹⁷ kreślił wizję przegranej przez Polaków wojny polsko-bolszewickiej. Historię alternatywną ma w swym dorobku także Antoni Słonimski – w niewielkim utworze *Torpeda czasu* z 1924 roku przedstawił perypetie bohaterów, którzy przenoszą się w przeszłość, w czasy wojen napoleońskich, aby położyć kres rozlewowi krwi i „naprawić” historię¹⁸.

Na próżno natomiast można szukać historii alternatywnych opublikowanych w okresie PRL. Wyjątkiem jest twórczość Teodora Parnickiego. Jego *Muza dalekich podróży* (1970) zawiera część *Mogło być właśnie tak*, w której

¹⁰ Zob. Karen Hellekson: *The Alternate History: Refiguring Historical Time*; Piotr Krywak: *Moda na „gdybanie”. Historie alternatywne*. „Konspekt” 2007, nr 1 (28); portal uchronia.net: *Oldest Alternate Histories*.

¹¹ Zob.: *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre / W poszukiwaniu pożyteczności gatunku historii alternatywnej*. Red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak. Wrocław 2011.

¹² J. C. Squire: *If It Had Happened Otherwise: Lapses Into Imaginary History*. London 1931.

¹³ L. Sprague de Camp: *Jankes w Rzymie*. Przeł. R. Januszewski, 1991.

¹⁴ W. Moore: *Bring The Jubilee*. New York 1953; P. K. Dick: *Człowiek z Wysokiego Zamku*. Przeł. L. Jęczmyk. Warszawa 1981 (*The Man from the High Castle*. New York 1962); N. Spinrad: *The Iron Dream*. New York 1972; R. Sobel: *For Want of a Nail. If Burgoyne Had Won at Saratoga*. New York 1973; K. Amis: *Alteracja*. Przeł. P. Znaniński. Poznań 1994 (*The Alteration*. London 1976); R. Harris: *Vaterland*. Przeł. A. Szulc. Warszawa 1997 (*Fatherland*. London 1992).

¹⁵ Okres międzywojenny to czas przyspieszonego umasowienia, rozwoju prasy wysokonakładowej i literatury popularnej. Zob. Agnieszka Haska, Jerzy Stachowicz: *Śniąc o potęgę*. Warszawa 2012, ss. 11–12.

¹⁶ M. Wierzbński: *Zdobycie Gdańska*. Warszawa 1922.

¹⁷ E. Ligocki: *Gdyby pod Radzyminem*. Warszawa 1927.

¹⁸ A. Słonimski: *Torpeda czasu*. Warszawa, 1967.

przedstawiony został krótki żywot niepodległej Polski po sukcesie powstania listopadowego (ministrami nowego rządu wybrano Adama Mickiewicza i Ignacego Kraszewskiego), jednak wydarzenia wkrótce wracają tu na swoje tory¹⁹. Wątek historii alternatywnej pojawia się także w powieści *Sam wyjdę bezbronny* (1985)²⁰, opierającej się na pomysłach, że Julian Apostata nie zginął w kampanii perskiej.

Jako wyraziste zjawisko literackie historia alternatywna zaistniała w Polsce jednak dopiero w ostatnim dwudziestoleciu. Przyczyny tego stanu rzeczy są dwie. Po pierwsze, pod koniec lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych udostępniono polskim czytelnikom przekłady powieści Phillipa K. Dicka, Kingsleya Amisa, Roberta Harrisa czy Orsona Scotta Carda (cykl *Opowieści o Alwinie Stwórcy*²¹), które wywarły niebagatelny wpływ na twórców rodzimej fantastyki. I co ważniejsze, po 1989 roku radykalnie zmieniły się warunki dla snucia historiozoficznych refleksji. Jak pisze Paweł Dunin-Wąsowicz, *przed 1989 r. historia alternatywna praktycznie nie istniała w polskiej literaturze. Skoro znajdowaliśmy się na drodze do budowy najlepszego ze światów, wszelkie fantazje o tym, że mogło się zdarzyć inaczej, były wykluczone*²².

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych pojawiły się utwory²³: *I w następnym dniu* Macieja Lepianki (1996), *Xavras Wyrzyn* Jacka Dukaja (1997), *Druga podobizna w alabastrze* Marka S. Huberatha (1997), *Krxfotok* Edwarda Redlińskiego (1998) czy *Pociąg do podróży* Andrzeja Barta (1999). Z powieści powstałych w pierwszej dekadzie XXI wieku warto wymienić *Królową Joannę d'Arc* Konrada T. Lewandowskiego (2000), *Alterland* Marcina Wolskiego (2003), *Krzyżacki poker* Dariusza Spychalskiego (2005), *Ragnarok 1940* Marcina Mortki (2007), znakomity *Lód* Jacka Dukaja (2007) oraz *Zadrę* Krzysztofa Piskorskiego (2008)²⁴. Przyjrzyjmy się projektowanemu przez autorów scenariuszom²⁵. W powieści Macieja Lepianki w 1995 roku trwa nieprzerwanie II Rzeczpospolita, będąca europejską potęgą. II wojna światowa w ogóle nie miała miejsca, ponieważ Adolf Hitler zginął z rąk zamachowca w 1934 roku. Z kolei w pierwszej powieści Dukaja wydarzenia rozgrywają się w Europie lat dziewięćdziesiątych, a układ sił na kontynencie jest wynikiem odmiennego rezultatu wojny polsko-bolszewickiej: Polska znikła z map, na części jej terenów funkcjonuje niewielka Republika Nadwiślańska z marionetkowym prezydentem, natomiast niemal cały świat ogarnięty został wyniszczającymi wojnami. Osia fabuły jest niszczycielski pochód tytułowego Xavrasa Wyrzyna, terrorysty i bojownika o wolność Polski, atak atomowy na Moskwę i wyzwolenie kilku polskich miast. W późniejszej książce Dukaja, imponującym dziele *Lód*, akcja toczy się w latach dwudziestych XX wieku, jednakże jest to rzeczywistość, w której nie doszło do I wojny światowej ani rewolucji bolszewickiej, a Polska nadal znajduje się pod panowaniem car-

¹⁹ T. Parnicki: *Muza dalekich podróży*. Warszawa 1970.

²⁰ Tenże: *Sam wyjdę bezbronny; powieść historyczno-fantastyczna w trzech częściach*. Warszawa 1985.

²¹ O. Scott Card: *Opowieści o Alwinie Stwórcy* (cykl). Warszawa 1993-2004.

²² P. Dunin-Wąsowicz: *Rycerstwo mleczne kontra mięsne*. „Polityka” 2010, nr 35 (2771).

²³ W szkicu tym zajmuję się wyłącznie powieściami, warto jednak odnotować, że równoległe z powstawaniem powieściowych historii alternatywnych pojawiają się liczne opowiadania, na analizę których nie ma tu miejsca. Ich autorami w przeważającej części są wymienieni przeze mnie powieściopisarze, ale także twórcy tacy jak: Andrzej Pilipiuk, Rafał Ziemiakiewicz, Romuald Pawlak czy Andrzej Sapkowski.

²⁴ M. Lepianka: *I w następnym dniu*. Warszawa 1996; J. Dukaj: *Xavras Wyrzyn*. Warszawa 1997; M. S. Huberath: *Druga podobizna w alabastrze*. Poznań 1997; E. Redliński: *Krxfotok*. Warszawa 1998; A. Bart: *Pociąg do podróży*. Warszawa 1999; K. T. Lewandowski: *Królowa Joanna d'Arc: powieść fantastyczna*. Warszawa 2000; M. Wolski: *Alterland*. Warszawa 2005; D. Spychalski: *Krzyżacki poker*. Lublin 2005; M. Mortka: *Ragnarok 1940*. Lublin 2007; J. Dukaj: *Lód*. Kraków 2007; K. Piskorski: *Zadra*. Warszawa 2008.

²⁵ Warto zwrócić uwagę, iż w specyficznej nomenklaturze, jaka wykształciła się wśród miłośników i znawców aliohistorii, przebieg wydarzeń historii alternatywnej częściej określane bywa właśnie mianem „scenariusza” („scenario”) niż „fabuły” czy „narracji”. Termin ten w metaforyczny sposób oddaje charakter relacji warstwy zdarzeniowej powieści do rzeczywistości – wizja projektowana przez tekst stanowi niezrealizowany scenariusz, który istnieje tylko na papierze.

skiej Rosji. Odmienny bieg historii ma motywację fantastyczną – na skutek uderzenia meteorytu w 1908 roku z syberyjskiego epicentrum rozrasta się w stronę Europy tytułowy Łód, a nieziemskie anioły Mrozu – „lute” nawiedzają kolejne miasta, „zamrażając” Historię. Główny bohater powieści, Benedykt Gierosławski, na zlecenie carskiego Ministerium Zimy udaje się na Syberię w poszukiwaniu ojca – sternika Historii i powiernika „lutech”. Od tego spotkania zależy ma dalszy bieg dziejów, na bohatera spada więc odpowiedzialność za wybór spośród konkurujących ze sobą propozycji rozwoju historii, reprezentowanych przez zwalczające się stronnictwa. Stawką w tej grze jest m.in. niepodległość Polski, utrzymanie bądź obalenie rosyjskiej hegemonii oraz przyszłość caratu.

Druga podobizna w alabastrze Huberatha przedstawia rzeczywistość, w której cesarstwo rzymskie nie upadło w 467 roku, lecz rozwinęło się w jeszcze potężniejsze imperium. Z kolei Redliński bierze na warsztat najnowszą historię Polski – w kontrowersyjnym *Krxfotoku* generał Jaruzelski nie wprowadza stanu wojennego, co skutkuje wkroczeniem Rosjan i wyniszczającą wojną. *Pociąg do podróży* Andrzeja Barta traktuje o misji dwóch śmiałków, którzy cofają się w czasie do początków XX wieku, by zgładzić małego Hitlera i zapobiec nazizmowi. Przedsięwzięcie nie kończy się jednak sukcesem i bieg historii w ogólnym kształcie nie zostaje radykalnie zmieniony. W powieści Lewandowskiego tytułowa Joanna d'Arc nie ginie na stosie, lecz zostaje wysłana na nową wyprawę i trafia do Polski. Jej losy wiążą się z losami Władysława, syna króla Jagiełły (królowa Jadwiga nie umarła w połogu i urodziła dziedzica). To świat, gdzie m.in. nie doszło do bitwy pod Grunwaldem. W *Alterland* Marcina Wolskiego (można rzec: czołowego przedstawiciela gatunku) mamy do czynienia z dwiema alternatywnymi wizjami dziejów. W wersji pierwszej, pesymistycznej, PRL nie upada, gdyż nie istnieje Solidarność (młody Lech Wałęsa został zabity), a agresywny Związek Sowiecki rozpoczyna w 1989 roku ekspansję na zachodnią Europę. W wersji drugiej na skutek innego rozstrzygnięcia wojny (udany zamach na Hitlera, porozumienie Niemców z aliantami i Polakami oraz wspólny marsz na ZSRR) Polska lat 60. to bogaty, rozwinięty kraj, odgrywający rolę lokalnego lidera. Z kolei w dwutomowej powieści *Krzyżacki poker* Dariusza Spychalskiego Polska w latach 50. XX wieku jest jedną z części Rzeczypospolitej Trojga Narodów – światowego mocarstwa. Nad Morzem Bałtyckim rozciąga się zależne od Rzeczypospolitej Państwo Krzyżackie, dążące do usamodzielnienia. Z kolei Europa Zachodnia w wyniku zaniechania pomocy dla Wiednia w 1683 roku została opanowana przez Imperium Osmańskie i podzielona na emiraty. Natomiast w utworze *Ragnarok* Marcina Mortki mamy do czynienia z najeźdźcami z Północy. XX-wieczni potomkowie Wikingów opanowują część Europy oraz zyskują posiadłości w Afryce i Ameryce Północnej. *Zadra* Krzysztofa Piskorskiego nawiązuje do epoki napoleońskiej – w 1819 roku cesarstwo Napoleona nadal istnieje i dzięki niezwykłemu wynalazkowi jest potężniejsze niż kiedykolwiek. Cesarz Francuzów restytuuje Królestwo Polskie pod berłem Józefa Poniatowskiego.

Do rozwoju i popularyzacji gatunku w dużym stopniu przyczynił się zainaugurowany w 2009 roku projekt Narodowego Centrum Kultury pod tytułem „Zwrotnice czasu: historie alternatywne”. Przedsięwzięcie to miało początkowo formę otwartego konkursu literackiego, który polegał na dopisywaniu dalszych wątków do historii naszkicowanych przez wybitnych autorów s-f. *Język historii alternatywnych, zarówno dla autorów wyjściowych zaczął-*

ków opowiadań (Lecha Jęczyńka, Macieja Parowskiego, Marcina Wolskiego i Szczepana Twardocha), jak i uczestników konkursu okazał się niezwykle uniwersalny; pokazał, jak w sposób ciekawy opowiadać o skomplikowanych procesach historycznych, ale także politycznych i społecznych²⁶. Wychodząc naprzeciw ogromnemu zainteresowaniu alternatywnymi scenariuszami dziejów, NCK postanowiło wydać serię książkową „Zwrotnice czasu”, w której ukazują się powieści znanych twórców fantastyki. Nie jest to wbrew pozorom jedynie neutralny eksperyment literacki, ale projekt z pewną misją, mający na celu popularyzację wiedzy historycznej: *Konwencja historii alternatywnych przede wszystkim zaprasza czytelników do poznawania prawdziwych dziejów własnego kraju, a także historii powszechnej. Jest zatem ciekawym i angażującym poznawczo narzędziem edukacyjnym. Ważne jest to zwłaszcza, gdy świadomość historyczna młodego pokolenia pozostawia wiele do życzenia. Studiowanie dziejów własnego narodu i państwa wpływa na konsolidację wspólnoty, a co za tym idzie – tworzy więzi międzypokoleniowe. Pozwala też spojrzeć na historię nie tylko jak na nielogiczny ciąg geopolitycznych zdarzeń, ale także jak na problem moralny i historiozoficzny. Jak piszą dalej inicjatorzy projektu: Niepodważalnym atutem historii alternatywnych jest możliwość zmiany perspektywy patrzenia na historię. Kluczowe dla tej konwencji pytanie „co by było, gdyby?” pozwala wyobrazić sobie różne możliwości rozwoju wypadków, a także wydobyć na światło dzienne postaci pojawiające się zwykle (w prawdziwych dziejach) na drugim, a nawet trzecim planie. Ten popularny w świecie science fiction i political fiction zabieg pozwala czytelnikowi cieszyć się ze zwycięstwa tam, gdzie w autentycznej historii miała miejsce porażka, i doznawać sromoty porażki tam, gdzie w rzeczywistości miał miejsce triumf. Dystans, którego się wówczas doświadcza, swobodnie może aspirować do miana katharsis XXI wieku. Nie wspominając już o psychologicznym aspekcie kompensacji, istotnym szczególnie w przypadku narodów tak doświadczonych cierpieniem jak Polacy²⁷.*

W pierwszym tomie serii – w powieści *Burza. Ucieczka z Warszawy '40* Macieja Parowskiego²⁸ – tytułowa burza paraliżuje ofensywę niemieckich wojsk we wrześniu 1939 roku, a prorocstwo jasnowidza Stefana Ossowieckiego (wizja niemieckiej okupacji, obozów koncentracyjnych itd.) motywuje polskich przywódców do skuteczniejszego działania (warto nadmienić, że pancernik Schleswig-Holstein zostaje zatopiony przez załogę Westerplatte i dwie drużyny polskich żywych torped). Wojna kończy się po kilku miesiącach, Hitler zostaje zesłany na Wyspę Świętej Heleny, a Polska awansuje na pozycję światowego mocarstwa i centrum kulturalnego, do którego ściągają gwiazdy filmowe, wybitni pisarze i politycy. Równie optymistyczną wizję kreśli Marcin Wolski w powieści *Wallenrod* (II tom serii)²⁹. Na skutek innowacyjnej terapii marszałek Piłsudski nie umiera w 1935 roku i prowadzi Polskę ku zwycięstwu w II wojnie światowej. Najpierw sprzymierza się z Hitlerem, by u jego boku pokonać ZSRR, a następnie za pomocą służb wywiadowczych (tytułowego Wallenroda, a więc niezwyklej agentki polskiego wywiadu rozpracowującej nazistowskie struktury) przechytrzyć niewygodnego sojusznika.

Z kolei Szczepan Twardoch, podobnie jak wcześniej Spychalski i Lewandowski, podejmuje tematykę krzyżacką. Powieść *Wieczny Grunwald*³⁰, która

²⁶ www.zwrotniceczasu.nck.pl/index.html (06.07.2012).

²⁷ Tamże.

²⁸ M. Parowski: *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*. Warszawa 2010 (powieść jest literacką wersją komiksu z 1990 roku stworzonego przez Macieja Parowskiego i Krzysztofa Gawronkiewicza).

²⁹ M. Wolski: *Wallenrod*. Warszawa 2010.

³⁰ S. Twardoch: *Wieczny Grunwald. Powieść z końca czasów*. Warszawa 2010.

znacznie odbiega od tradycyjnego schematu fabularnego historii alternatywnej, rozpoczyna się śmiercią głównego bohatera w bitwie pod Grunwaldem. Paszko, nieślubny syn Kazimierza Wielkiego, niejako z zaświatów snuje retrospektywną narrację, przedstawiając dzieje swego nieszczęsnego żywota. Równoległe z tą opowieścią pojawiają się niezliczone wersje alternatywnych historii Polski (w jednej z nich stuletni Hans Frank włada istniejącym nadal Generalnym Gubernatorstwem), a także alternatywna rzeczywistość, w której tytułowy wieczny Grunwald to permanentna polsko-niemiecka wojna. Jako czwarty tom serii została wydana kolejna powieść Marcina Wolskiego – *Jedna przegrana bitwa*³¹, w której autor kreśli konsekwencje przegranej przez Polaków bitwy warszawskiej w 1920 roku. W wyniku bolszewickiego triumfu fala rewolucji zalewa niemal całą Europę. W chwili gdy rozpoczyna się akcja utworu, a więc w latach 60. XX w., państwa Starego Kontynentu wchodzi w skład Europejskiego Związku Socjalistycznych Republik, zwanego potocznie Eurosoc. Sytuacja w poszczególnych krajach europejskich rządzonych przez marionetkowych przywódców sterowanych z Moskwy przypomina realia PRL-owskie. Z kolei w *Quietus*³² Jacek Ingłot projektuje alternatywną wizję chrześcijaństwa, które – wykorzenione w Rzymie przez Juliana Apostatę – odradza się jako przerażająca religia miecza w Japonii oraz jako religia miłości w Wenedii, czyli przedpiastowskiej Polsce.

*Miraż*³³ Zbigniewa Wojnarowskiego to kolejne odstępstwo od schematu historii alternatywnej. Utwór składa się z sześciu opowieści, których akcja rozgrywa się na przestrzeni kolejnych dekad XX wieku i skupiona jest wokół tytułowego kina „Miraż”. Koncept zastosowany przez autora polega na połączeniu dwóch porządków: historycznego i filmowego. Dramatyczna historia XX wieku pokazana zostaje przez pryzmat jednostkowego losu poszczególnych postaci, doświadczających kolejno kryzysu w międzywojniu, hitlerowskiej okupacji, stalinowskiego terroru czy stanu wojennego. Przedłużeniem koszmaru historii staje się ingerencja nadnaturalnych sił mających swe źródło w kinie – „wynalazku szatana”. Sposoby kreowania narracji filmowej znajdują odzwierciedlenie w rzeczywistości bohaterów: księgowy Laudyn zaczyna postrzegać świat wyłącznie w odcieniach szarości, jakby stał się bohaterem czarno-białego filmu; Mundek przeżywa najtrudniejszy okupacyjny czas dzięki dublerowi, który wielokrotnie ginie zamiast niego; Paweł przez ingerencję cenzury zostaje „wycięty” ze swej biografii; Marek trafia do świata będącego połączeniem rzeczywistości stanu wojennego oraz ucieleśnionych narodowych mitów i symboli itd. Możliwości filmowej narracji stają się tu podstawą wszelkich zniekształcających reprezentacji i jednocześnie narzędziem kreacji alternatywnych wersji historii.

W powieści *Fausteria*³⁴ Wojciecha Szydy światy rzeczywisty i alternatywny przeplatają się nawzajem. W pierwszym mamy do czynienia z motywem faustycznym, realizującym się w biografii głównej bohaterki, młodej malarzki. W historii alternatywnej poznajemy rzeczywistość będącą piekłem na ziemi, światem stalinowskiego terroru, tortur i głodu – jak się okazuje, to wynik historii bez świętej Faustyny i Bożego miłosierdzia. Z kolei *Ogień*³⁵ Łukasza Orbitowskiego łączy formę dramatu oraz współczesnego horroru. Autor nakłada na siebie dwie płaszczyzny czasowe – ostatnie dni legendarnego „Ognia”, czyli Józefa Kurasia, jednego z „żołnierzy wyklętych”

³¹ M. Wolski: *Jedna przegrana bitwa*. Warszawa 2010.

³² J. Ingłot: *Quietus*. Warszawa 2010.

³³ Z. Wojnarowski: *Miraż*. Warszawa 2011.

³⁴ W. Szyda: *Fausteria. Powieść antyhagiograficzna*. Warszawa 2011.

³⁵ Ł. Orbitowski: *Ogień*. Warszawa 2012.

i dowódców podziemia antykomunistycznego, oraz terazniejszą historię skonfliktowanych ze sobą braci. W leśnej chatce pełnej duchów przeszłości toczą się spory postaci współczesnych i tych z zaświatów. Dwie najnowsze publikacje z serii – *Orzeł bielszy niż gołębnica*³⁶ Konrada Lewandowskiego i *Gambit Wielopolskiego*³⁷ Adama Przechrzty – traktują o alternatywnych losach powstania styczniowego.

Z innych powstałych niedawno utworów warto jeszcze wymienić *Widma* Łukasza Orbitowskiego (2012)³⁸, będące symulacją powojennych losów Krzysztofa Baczyńskiego (poeta nie zginął, gdyż w alternatywnej historii powstanie warszawskie nie wybuchło), oraz kolejną powieść Marcina Wołoskiego – *Mocarstwo* (2012)³⁹, w której współczesna Polska jest tytułowym światowym mocarstwem, Niemcy w wyniku wojny europejskiej lat 1940-1947 podzielone zostały na małe państewka, a w miejsce Związku Sowieckiego istnieją dwie Rosje przedzielone murem.

Trzeba dodać, że w Polsce historii alternatywne są domeną nie tylko twórców literatury pięknej. Coraz większą popularność zyskują analizy kontryfakcyjne dokonywane przez profesjonalnych historyków i publicystów. Można w tym kontekście wymienić pracę Pawła Wieczorkiewicza, Marka Urbańskiego i Arkadiusza Ekierta *Dylematy historii. Nos Kleopatry, czyli co by było, gdyby...* (2004); książkę Andrzeja Sowy i Janusza Osicy *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...* (2005); *Stulecie chaosu* Witolda Orłowskiego (2006) oraz kontrowersyjny *Pakt Ribbentrop–Beck* Piotra Zychowicza (2012)⁴⁰. Ponieważ w publikacjach tych alternatywne scenariusze dziejów tworzone są w oparciu o ogromną wiedzę autorów posługujących się naukową argumentacją, z wykorzystaniem fachowego aparatu pojęciowego, rozważania w nich zawarte stanowią nie tylko intelektualną rozrywkę, ale też cenne źródło informacji na temat historycznych procesów, postaci i rozmaitych szczegółów, kulisy dziejowych wydarzeń.

Ogromna popularność historii alternatywnych pociąga za sobą zainteresowanie metodami ich tworzenia. Na portalach internetowych poświęconych temu zagadnieniu⁴¹ odnajdujemy nawet „praktyczne porady”, jak należy pisać utwory tego rodzaju. Wskazówki przeznaczone do prywatnej literackiej zabawy okazują się przydatnym materiałem, pozwalającym zrekonstruować podstawowe pojęcia, kategorie, struktury, tropy tworzące zaplecze teoretyczne historii alternatywnych. Wobec niewielkiej jak dotąd liczby opracowań literaturoznawczych dotyczących tego tematu⁴² badaczowi przychodzi z pomocą internetowa społeczność entuzjastów.

Podstawowym terminem odnoszącym się do struktury historii alternatywnej jest tzw. point of divergence (POD), czyli moment rozszczepienia, rozejścia się dróg historii rzeczywistej i alternatywnej: *świat alternatywny pasuje do naszego świata, aż do punktu rozejścia, w którym po raz pierwszy zaczyna się różnić i kieruje się na alternatywną ścieżkę historii*⁴³. Tworzenie historii alternatywnej jako operacja myślowa opiera się na trzech podstawowych elementach: uzasadnieniu danego scenariusza („justification”) – a więc

³⁶ K. T. Lewandowski: *Orzeł bielszy niż gołębnica*. Warszawa 2013.

³⁷ A. Przechrzta: *Gambit Wielopolskiego*. Warszawa 2013.

³⁸ E. Orbitowski: *Widma*. Kraków 2012.

³⁹ M. Wołoski: *Mocarstwo*. Poznań 2012.

⁴⁰ P. Wieczorkiewicz, M. Urbański, A. Ekiert: *Dylematy historii. Nos Kleopatry, czyli co by było, gdyby...* Warszawa 2004; J. Osica, A. Sowa: *Alternatywna historia. Co by było, gdyby...* Warszawa 2005; W. Orłowski: *Stulecie chaosu: alternatywne dzieje XX wieku*. Warszawa 2006; P. Zychowicz: *Pakt Ribbentrop–Beck, czyli jak Polacy mogli u boku III Rzeszy pokonać Związek Sowiecki*. Poznań 2012.

⁴¹ Zob. www.wiki.alternatehistory.com; www.althistory.wikia.com; www.uchronia.net (11.01.2013).

⁴² Wśród dostępnych publikacji można wymienić pracę Karen Hellekson: *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent 2001 lub tom zbiorowy *Exploring the Benefits of Alternate History Genre*, dz. cyt.

⁴³ www.wiki.alternatehistory.com/doku.php/alternate_history_faqs (11.01.2013).

oparciu symulowanych zdarzeń na pewnych przesłankach, określeniu momentu zmiany (POD) oraz projektowaniu możliwych wątków, rozgałęzień historii („ramifications”)⁴⁴. Wydaje się, że wybierane przez polskich autorów „punkty rozejścia” wyznaczają katalog tych wydarzeń, które w rodzimej świadomości historycznej zajmują miejsca szczególne; to zdarzenia wyjątkowe, przełomowe (często kontrowersyjne), podlegające w narracjach i pamięci zbiorowej silnej ideologizacji – służą one kształtowaniu narodowej tożsamości, stają się bazą dla narodowych mitów itd. Powieściowe historie alternatywne nie są zatem neutralnym eksperymentem myślowym. Wybór danego faktu i symulacja jego potencjalnych konsekwencji to operacje wyposażone w ideologiczne nadkodowanie. Kreślenie alternatywnej wizji zdarzeń odbija stosunek autora do rzeczywistego biegu dziejów, a literacki eksperyment wpisuje się w dyskusje i spory na temat danego zdarzenia, decyzji, postaci.

Ujawnia się tym samym funkcja kompensacyjna historii alternatywnych, przejawiająca się np. w projektowaniu Polski jako potężnego mocarstwa, pokazywaniu zwycięstwa zamiast porażki, ale także w sankcjonowaniu historii rzeczywistej i podkreślanii zasług Polaków w kształtowaniu dziejów europejskich na zasadzie „gdyby nie my...” (motyw bitwy warszawskiej, bitwy pod Wiedniem). Historie alternatywne służą także rewizji i reinterpretacji przeszłości. Wykroczenie poza tradycyjną konwencję opowiadania o minionych zdarzeniach oraz poza ustaloną, „kanoniczną”, interpretację danego zjawiska pozwala wydobyć jego nowe aspekty i znaczenia. Znane i cenione postacie historyczne bywają strącane z piedestału, odbrązawiane, demitologizowane, a ich rola ulega pomniejszeniu. Z drugiej strony negatywni lub kontrowersyjni bohaterowie dziejowego teatru mogą zostać zrehabilitowani i docenieni, np. dzięki ukazaniu innego kierunku dla ich działań, który okazuje się jeszcze mniej korzystny dla rozwoju wypadków itp.

Należy jednocześnie zwrócić uwagę, iż polscy autorzy chętnie sięgają również po dzieje powszechne, a więc błędne byłoby twierdzenie, że kierują się jedynie doraźnymi, kompensacyjnymi czy rozliczeniowymi motywacjami. Motorem historii alternatywnych jest przede wszystkim refleksja historiozoficzna. Prezentowanie niezrealizowanych możliwości wydobywa potencjał określonych zjawisk i sił historycznych: narodów, religii, ideologii itp. Wiele z przywołanych przeze mnie powieści skupia się właśnie na ukazywaniu niespodziewanej potęgi, hegemonii i ekspansji wybranych państw i systemów (bolszewicy w zachodniej Europie; Imperium Rzymskie, które nie upadło; podboje Skandynawów czy Imperium Osmańskiego), a z drugiej strony – porażki rzeczywistych głównych sił historycznych (świat bez chrześcijaństwa, lata czterdzieste bez dominacji III Rzeszy itp.). Takie schematy fabularne w nomenklaturze właściwej historiom alternatywnym obsługuje para pojęć: „alternate history wank” – „alternate history screw”⁴⁵. Na podobnej zasadzie funkcjonuje opozycja tropów: „balkanize me” oraz „space filling empire”⁴⁶, oznaczających odpowiednio – podział imperiów (np. rozczłonkowanie III Rzeszy czy wyodrębnienie dwóch Rosji u Wolskiego) oraz szeroko zakrojoną ekspansję, dosłownie „imperium wypełniające przestrzeń” (bolszewicki Eurosoc). Oczywiście wykorzystywanie tych tropów często prowadzić może do pewnej banalizacji, powielania klisz i konstruowania historii alternatywnej na podstawie słabo uzasadnionych przesłanek. Wymienione wcześniej publikacje prezentują różny poziom literacki. O kunszcie autora decyduje

⁴⁴ www.althistory.wikia.com (11.01.2013).

⁴⁵ www.totropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AlternateHistoryTropes (11.01.2013).

⁴⁶ Tamże.

zwykle umiejętność wyłamania się ze schematów, stosowania oryginalnych chwytów, a także stworzenie bogatego zaplecza historiozoficznego.

Chronologiczna sekwencja zdarzeń w powieści („timeline”) przyjmuje przeważnie wyraźną strukturę przyczynowo-skutkową, którą można opisać za pomocą modelu domina, kuli śnieżnej (jedno wydarzenie powoduje lawinę skutków) czy też wywodzącego się z teorii chaosu tzw. efektu motyla⁴⁷. Modyfikacja biegu dziejów zależy czasem od pojedynczego zdarzenia, decyzji, a czasem od pewnego zespołu czynników, które niejednokrotnie nie są nawet bezpośrednio przedstawione. „Moment rozszczepienia” może być też rezultatem ingerencji elementów fantastycznych, magii, zjawisk niezgodnych z prawami fizyki. Zasady rządzące alternatywnym światem opierają się często na założeniach fizyki kwantowej, teorii względności, światów równoległych i na rozmaitych, często złożonych, systemach filozoficzno-naukowych (np. teoria wielości rzeczywistości Chwistka w *Burzy*, logika trójwartościowa Kotarbińskiego w *Lodzie*, hylemorfizm Arystotelesa w *Innych pieśniach* Dukaja⁴⁸).

Interpretacji warstwy zdarzeniowej powieści towarzyszyć musi stałe odwoływanie się do historii rzeczywistej. Porządek historii alternatywnej nie traci bowiem kontaktu z porządkiem historii autentycznej, wciąż pozostaje z nim w pewnej relacji, co więcej, zachodzi między nimi interakcja. Elementem wspólnym są oczywiście postacie historyczne, ale także pewne znane nam z naszej przeszłości wypadki, które mogą zaistnieć w linii alternatywnej mimo poprzedzającej je mutacji historii. Powieściowa wersja świata wyposażona zostaje zatem w swego rodzaju „stałe” i „zmiennie” historycznej rzeczywistości, a konsekwencją tego są różnorodne „przepływy” motywów. Niektóre przetransponowane elementy zostają w historii alternatywnej zmodyfikowane, jednakże w taki sposób, który pozwala czytelnikom na ich rozpoznanie. Na przykład odwróceniu ulegają role wygranego i przegranego, ciemniźcycla i ciemniżonego, ale jednocześnie sam model relacji, jej szczegółowe warunki pozostają podobne (USA okupowane przez Niemcy i Japonię, kultura japońska jako obiekt aspiracji Amerykanów-tubylców w *Człowieku z Wysokiego Zamku*); pewne postacie, mimo zupełnie zmienionych okoliczności, nie wychodzą poza ramy roli, którą przypisała im historia (Goebbels w roli sekretarza radzieckiej propagandy w *Jednej przegranej bitwie*). Częstym zabiegiem stosowanym w utworach tego gatunku jest stworzenie tzw. podwójnie ślepej historii alternatywnej („double-blind what if”), polegającej na tym, że bohater powieści żyjący w świecie alternatywnym (ATL – „alternate timeline”) snuje wizję odmiennego przebiegu wydarzeń, który stanowi tak naprawdę realizację rzeczywistej historii (OTL – „our timeline”)⁴⁹. Często taki bohater jest w jakimś sensie postacią wyjątkową (np. choruje psychicznie, został doświadczony traumatycznymi zdarzeniami), posiada dar widzenia tego, czego nie zauważają inni (Janek w *Widmach*, Antos Powstaniec w *Burzy*). Czasem jednak może to być ktoś przypadkowy, doświadczający jednorazowej epifanii (japoński biznesmen w *Człowieku z Wysokiego Zamku*). Innym razem historia rzeczywista znajduje odbicie w fikcyjnych dziełach malarskich, literackich, filmowych powstających w alternatywnej rzeczywistości (*Burza*).

Uogólniając, można stwierdzić, że są to momenty, w których przez świat przedstawiony prześwituje historia prawdziwa, rzeczywistość autora i czytel-

⁴⁷ www.althistory.wikia.com (11.01.2013).

⁴⁸ J. Dukaj: *Inne pieśni*. Kraków 2008.

⁴⁹ www.wiki.alternatehistory.com/doku.php/alternate_history_faq (11.01.2013).

nika. Postrzeganie historii w kategoriach materiału literackiego (modyfikacje „fabuł”, „dopisywanie dalszych losów” postaciom itp.) sprawia, że związki między przeszłością rzeczywistą a alternatywną przypominają relacje intertekstualne w literaturze. Materia historii rzeczywistej stanowi swego rodzaju prototekst, z którego historia alternatywna czerpie motywy, dokonując ich rekontekstualizacji, rewizji i reinterpretacji. Między „tekstem” historii a tekstem powieści zachodzi więc interakcja, wzajemnie się one oświetlają.

Na pozór mogłoby się wydawać, że wygodnych podstaw metodologicznych i narzędzi opisu historii alternatywnej dostarcza postmodernistyczna historiografia, zgodnie z którą obiektywna przeszłość nie istnieje, a historia stanowi jedynie przedmiot konstrukcji. Nic bardziej mylnego. Tworzenie alternatywnej wersji dziejów musi wyrastać z przekonania, że istnieje jakaś historia prawdziwa, będąca punktem odniesienia. Czytelnicy, aby właściwie odebrać zaproponowaną przez autora grę, powinni przecież znać autentyczny przebieg przeszłych zdarzeń (nieraz takie doksztalcanie z historii następuje równoległe z czytaniem powieści) – aby pojąć wyrażoną w utworze wizję historiozoficzną muszą dysponować pewnym zespołem informacji i własnych przekonań. Zatem być może – paradoksalnie – w czasach ponowoczesnego relatywizmu poznawczego historie alternatywne, działając na zasadzie negatywu, pozwolą przywrócić wartość zdezwuouwanej kategorii faktu.

Magdalena Górecka

Książki nadesłane

Poezja

Géza Szöcs: *Poezje*. Przekład z węgierskiego Jerzy Snopek. Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2013, ss. 91.

Jerzy Pomianowski: *Z Mandelsztama. Siedem wierszy*. Wstęp Piotr Mitzner: *Sztuka wysoka*. Instytut Książki, Kraków 2013, ss. 27 (wydanie bibliofilskie).

Wacław Tkaczuk: *Na więcej, na przepadle*. Iskry, Warszawa 2013, ss. 64+3 nlb.

Mirosław Chodyniecki: *Zapętlanie czasu*. Wstęp Dominik Sobol. Miejska Biblioteka Publiczna, Towarzystwo Miłośników Podlasia, Biała Podlaska 2013, ss. 89.

Eligiusz Dymowski: *Na niepogodę uczuć*. Wstęp Zofia Korzeńska. Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2013, ss. 88. Tekst równoległe po rosyjsku, tłumaczyli Tatiana Nałobina i Grzegorz Michałowski.

Barbara Gruszka-Zych: *Dwoje o miłości* [po polsku i litewsku], Juliusz Kele-
ras: *Dviese apie meilę* [po litewsku i polsku]. Naujoji Romuva, Vilnius 2012, ss. 83 +113.

Witold Graboś: *Było nie było*. Oficyna FRESK, Warszawa 2013, ss. 59.

Ewa Parma, Anna Maria Rusinek: *Kobiety i ważki*. Zaulek Wydawniczy „Pomyłka”, Szczecin 2013, ss. 117+ 8 nlb.

Roman Ciesielski: *Grafika Raduni*. Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji, Ciepłowo 2012, ss. 113+2 nlb.

Marzena Marchlewska: *Wyliczanka albo pory roku*. Posłowie Daniela Zajączkowska. Wydawnictwo ASTRA, Łódź 2013, ss. 74.

GRZEGORZ JĘDREK

Album: Nasze studia

E.

Nikt nam nie będzie chciał dać kredytu –
na razie musimy się zadowolić
wspólnymi kosmetykami w łazience
i tym pomieszkiwaniem razem.
Spełnia się mrok dookoła:
Znika płyn do kąpieli,

zmieniają butelki szamponu,
twój tonik do twarzy szczypie mnie w skórę,
nie nadążam za perfumami
w pojemniczkach imitujących kryształ
(a przecież zmieniasz je raz na pół roku).
Spełnia się mrok dookoła:

patrzą na nas jakbyśmy
przeżyli już razem sto lat i nuda
rzeźbiła w nas swój obraz.
Ich głowy ostrzegawczo mrugają:
No, to jesteście na fali...
A my? mamy jedną wannę,

czystą i wynajmowaną
jednocześnie, łącznie, nawzajem.
To nie są tematy na wiersze?
Ta nasza przyszła praca, to nasze mieszkanie,
to spełnianie się mroku dookoła,
gdy muszę nagle wyjechać,

zabrać pastę z łazienki.
Kiedy nasze szczoteczki nie leżą obok siebie
i parę pomniejszych demonów wciera się w skórę
razem z kremem. To nie są tematy na wiersze:

ciągle oczyszczanie się z mroku
Krzyki na śmierć po nocy,

egzorcyzmowanie ciała,
kiedy nie może się czyste położyć
obok ciała. Kiedy nie może wsiąknąć dokładnie,
przystawać, zabraniać i zapobiegać
i błyszczyć. I ten wiersz palców i skóry
grają organki dwójki ślepych dzieci

kiedy spełnia się mrok dookoła.

Jeszcze to się

Wczoraj mówiłem: Pięknie jest. Pięknie.
Dziś nie wypada się wycofywać. Chociaż dziś

smok. Oko smoka się ze mnie śmieje.
Bezosobowe jest. Piękne jest, martwe. Że aż

usiadłem. Że się zaśmiałem, choć
nie chciał śmiać się nerw, krew, mięsień wargi.

Usiadłem. Siedzę. Próbujesz wstać mnie.
Nie chcę, nie mogę wstawić się w ręce.

Bezosobowe są, węże, oparte
o elektryczność, cień, duszę być może. O ducha zaparte.

Nie chcą się. Się gapią. To jest okiem smoka.
To jest oko węża. A to są ręce. Nie chcą cię martwić

swoją martwością. Pięknie jest. Pięknie.
Świat zjada się. Myślę morze. Być może świat się karmi.

Walter Benjamin

Budzę się. Schodzę z łóżka. Tak powoli się odrywają
kleiste pasma snu – z mgły i życia są ich ciemne żyłki.

Wloką się za mną i umierają gdzieś na podłodze.
Czas przyspiesza. Siadam na krześle plecami do czasu.

Czas pędzi. Patrzę przez szklaną ścianę. Poranione
budynki gubią się, rozłazą w ten wieczór od czarnych

taśm czasu. Urodziłem się znowu – znów z grobu wstałem.
Znów czuję jak nowe się na stare zmienia, nie mogę

odwrócić się – coraz dalej pędzę w tę rynnę czarnego
światła. Coraz dalej. Księżyc jest. Jest jak koniec rynny.

Jestem zamkniętym w rynnie gołębiem, który coraz
słabiej drapie pazurami w czarną ścianę światła.

Mówiłaś, że mógłbym zostać wariatem – jestem
dzieckiem zasłaniającym oczy przed czasem.

Koniec sierpnia

1.

Chodzę po mieszkaniu – robię pranie. Pokój
jest jak płuco – kurczy się, rozszerza. Rozgrzany

balkon. Okłady z mokrych ubrań. Światło krzyczy
od paru lat coraz głośniej. Ściany zwijają się

jak pogniecione prześcieradła. Spokój. Trochę
cienia. Wieczór strzaskuje się z nocą. Próbuję

zanurzyć w coś ręce.

2.

Ułożyć stos ubrań. Zmyć z siebie sól.
Niebać się telefonu. Ssący głód przestrzeni.

Myśleć o patelni, na której się topi trochę masła.
Spróbować rozbić jajko – pogodzić się z żołądkiem.

Patrzyć jak się rozlewa coś, co mogło być życiem.
Nie zwariować. Ułożyć tygodnie w zgrabne miesiącę.

Czekać aż się to przyswoi.

3.

Mniej żyć. Częściej zasypiać. Robić
większe pauzy. Ucierać w sobie demony.

Posługiwać się proszkiem. Jeść. Chodzić.
Mieć plan dnia. Oswoić się ze swoim

nowym dowodem. Z łysiejącym czołem.
Rozpuścić w sobie wszystkie porzucone balkony.

Trawić kolejny sierpniowy ogień – powoli, powoli.

Palenie III

Sprawy ostateczne

Proszę nie wrzucać reklam

Świętość ciała

wrzuć monetę

Cztery słonie i żółw

Demokracja

Sens i cel

Abonent jest czasowo niedostępny. Proszę zadzwonić później.

Abonent jest czasowo niedostępny. Proszę zadzwonić później.

Piekło i Niebo

Uwaga! Sprawdź, czy za drzwiami jest winda.

Mnemotechnika

Przyśniło się, prześniło. Dobrze jest. Jest miło.

Stół jest stołem, na stole sól solą. Przestrzeń jest

i jest rano z moim w jedno zespolone ciało. Jest,
przyśniło się, prześniło. Dobrze jest. Jest tak miło.

Grzegorz Jędrak

Książki nadesłane

Poezja

Justyna Fruzińska: *Jest czarna*. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Łódź 2012, ss. 57+5 nlb. Biblioteka „Arterii”, t. 15.

Tomasz Jamroziński: *Mężczyźni są z Warsa*. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Łódź 2012, ss. 45+5 nlb. Biblioteka „Arterii”, t. 16.

Piotr Gajda: *Demoludy*. Instytut Mikołowski, Mikołów 2013, ss. 39.

Krzysztof Kołtun: *Wołyńska litania*. „Wołanie z Wołynia”, Ostróg 2012, ss. 69.

Krzysztof J. Lesiński: *Wszecobecny nieobecny we mnie*. Wydawnictwo Mamiko, Nowa Ruda 2012, ss. 94.

Mariusz Partyka: *Eskapady*. Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego, Łódź 2012, ss. 38.

Monika Brągiel: *Kim się nie jest*. Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego, Łódź 2012, ss. 47.

MAREK PIECZARA

On to ktoś inny

Kafka, jakiego nie chcemy znać

*Piszę inaczej niż mówię, mówię inaczej
niż myślę, myślę inaczej niż powinienem
i tak dalej do najgłębszej ciemności.*

Franz Kafka

Rzeźba Franza Kafki w kieleckim parku przypominałaby wizerunek hutnika albo górnika na niedzielnej majówce, gdyby nie coś w rodzaju chaplinowskiego melonika na głowie. Na pamiątkowej tablicy w rodzinnym domu w Pradze pisarz wygląda natomiast jak radziecki żołnierz, który wychynął zza muru, żeby sprawdzić, czy wojna już się skończyła. Z kolei Jaroslav Róna swój awangardowy pomnik oparł na pomysłe zaczerpniętym z opowiadania *Opis walki*, którego bohater wskakuje na plecy mężczyzny – mamy tu zatem do czynienia raczej z metaforą osobowości artysty niż z jego portretem. Na niektórych fotografiach twarz Kafki zdradza podobieństwo do ptaków i owadów – z odstającymi uszami, przypominającymi skrzydełka, wydłużonym nosem i spiczastą brodą – jakby fotografowie chcieli przedstawić za pomocą retuszów w laboratorium przemianę pisarza w insekta lub ptaka, uchwycić go w ruchu, a tym samym przemijanie zmienić w metamorfozę.

Trwałość jest karykaturą istnienia, szyderczo ubogą wobec zmysłowego i metafizycznego bogactwa życia; jest prawdziwą śmiercią człowieka, wyjęciem go z rzeki czasu, jak ryby z wody, ostatecznym umiejscowieniem i kresem wędrówki. Przeciwnością trwałości jest natomiast przemiana, czyli otwieranie nowej perspektywy, przekraczanie granic i ograniczeń, przedłużanie nadziei. Choć przemiana nie oznacza nieśmiertelności i nie można jej mylić z reinkarnacją.

Temat przemiany – in statu nascendi lub post factum – przewija się w wielu tekstach Kafki, choć znany jest głównie z opowiadania o metamorfozie Gregora Samsy w owada i traktowany bywa przede wszystkim jako charakterystyka stosunków rodzinnych pisarza. W innych utworach przemiana ma znaczenie dosłowne. Nie jest wynikiem rozszczepienia jaźni, a więc choroby, jak w najsłynniejszej powieści Stevensona, ani karą za złe zachowanie, jak w powieści Zofii Urbanowskiej o niesfornym Guciu zamienionym w owada, ani efektem nadzwyczajnych zdolności, jakimi dysponował ojciec w *Skleпах cynamonowych* Schulza, ani zrodzonym z pasji szaleństwem, jak w *Ptaśku* Whartona, ani satyrą, jak u Swifta. Przemiana u Kafki to nie kuglarstwo, tylko rzeczywistość, mimo że racjonalnie niewytłumaczalna (a może właśnie dlatego). Traktowana jest serio.

W *Mieszkańcu* dziwny twór stanowi połączenie jagnięcia i kota, a na dodatek chce być psem, wykazując przy tym cechy gatunkowe człowieka. W miniaturze pt. *Most* narrator staje się tytułowym mostem, który ogląda się za wędrowcem i zapada. Bohater surrealistycznego opowiadania *Opis walki* fruwa w powietrzu przy pomniku Karola IV w Pradze, a potem skacze na plecy swojego towarzysza

i zmusza go do cwału. W *Ośmiu notatkach* ręce Kafki walczą ze sobą, podczas gdy pisarz staje się sędzią ich rywalizacji. W innym fragmencie tego zbioru bohater przymierza się do odlotu do ciepłych krajów razem z bocianem. Akrobata z opowiadania *Pierwsze cierpienie*, tkwiący dniem i nocą na trapezie i podróżujący pociągami na siatce bagażowej, zdradza ptasie przyzwyczajenia. Szczególnym rodzajem istnienia obdarzył pisarz myśliwego Grakchusa, który po śmierci, w wyniku pomyłki sternika łodzi zmarłych, wciąż podróżuje po świecie żywych (*Myśliwy Grakchus*). Z kolei w *Dziennikach* Kafka notuje, że człowiek jest „szczyrą norą” dla parszywych myśli. Kiedy indziej znów stwierdza, że słyszy w sobie głosy zwierząt. Widocznie bliżej człowiekowi do zwierzęcia niż do Boga, a dusza to ruchome piaski marzące o skale. Pisanie o „twardym jądrze człowieczeństwa” w twórczości autora *Ameryki*, jak to czynił Herling-Grudziński, wydaje się zatem grubym nieporozumieniem. Widać starszemu panu z Neapolu pomylił się Kafka z Conradem.

W przeciwieństwie do autora *Lorda Jima* Kafka to pisarz wieloznaczności; w jego twórczości byt stanowi zagadkę. Zamek dla poddanych jest bardziej mająkiem niż realną budowlą, w Chinach nikt nie wie, jaki cesarz obecnie rządzi, a oskarżenie przechodzi w wyrok za plecami najbardziej zainteresowanego. W twórczości autora *Śpiewaczki Józefiny* od relatywizmu nie ma ucieczki. Czy Józefina śpiewa, czy gwizdże? To zależy, z jakiej odległości jej się słucha. *A gdy się przed nią siedzi, wtedy się ją rozumie; opozycję uprawia się jedynie z daleka*. Jak w takiej sytuacji ocenić zawodowe kwalifikacje tej mysiej primadonny, a tym samym jej moralną postawę?

To zwierzętom bliżej do ludzi niż człowiekowi do Boga. Kret w opowiadaniu *Schron* jest tak moralnie wrażliwy, że karze samego siebie z irracjonalnego poczucia winy, a małpa opowiada czcigodnym członkom Akademii o przejściu do ludzkiej społeczności i zdobyciu przeciętnej kultury Europejczyka (*Sprawozdanie dla Akademii*). W innych opowiadaniach szakale obserwują ludzi i oceniają ich bardzo krytycznie (*Szakale i Arabowie*), a sępy rozumieją ludzką mowę (*Sęp*). W *Dociekaniu psa* niektóre czworonogi chodzą na tylnych łapach, natomiast te, którym zanikają nogi, stają się psami latającymi. Jak ludzie, potrafią dobrowolnie głodować i *cenią wolność bardziej niż cokolwiek innego*. Ruch na ewolucyjnej drabinie odbywa się więc w tej twórczości w obie strony.

Co ciekawe, idea przemiany pojawia się u Kafki tylko w krótkich formach prozatorskich. Jego powieści opisują świat z góry ustalony, choć racjonalnie nieokreślony. Działające tu siły przewyższają i ograniczają jednostkę na tyle, że może im się ona tylko biernie poddać. Bohaterowie powieści są więźniami tej samej sytuacji od pierwszego do ostatniego słowa książki. Koszmarem u Kafki jest bowiem zawsze niezmiennosc i stałość, otoczenie czy sytuacja, na które nie mamy żadnego wpływu¹. Nawet przemieniony w insekta Gregor Samsa ma bogatsze życie wewnętrzne od Józefa K. lub geometry. Czy dlatego pisarz porzucał swoje powieści, bo opisywał w nich obcy sobie świat?

Ale przemiana u Kafki to coś więcej niż literacka fantazja – to sposób na życie, zasada intelektualna, metoda postępowania. W *Dziennikach* pisarz notował: *Stołość. Nie chcę rozwijać się w sposób określony – chcę znaleźć się na innym miejscu, które w rzeczywistości jest owym „wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma”*; *wystarczyłoby mi, gdybym stanął tuż obok siebie, wystarczyłoby mi, gdybym miejsce, na którym stoję, mógł ogarnąć wzrokiem jako całkiem inne*. A w *Rozważaniach o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze* stwierdził, że negacja jest naszym obowiązkiem, skoro *to, co pozytywne, zostało nam już dane*. Natomiast w innym aforyzmie tego zbioru zapisał ideę przemiany na ostatni guzik, pisząc o jej zasto-

¹ W takiej kafkowskiej sytuacji – avant la lettre – znajdują się bohaterki *Trzech sióstr* Czechowa, tyle że ich koszmar został opisany lirycznym językiem.

sowaniu na płaszczyźnie czysto intelektualnej: *Prawda jest niepodzielna, nie może więc poznać sama siebie; kto ją chce poznać, ten musi być kłamstwem.*

Przemianę u Kafki należy więc rozumieć jak najszerzej, jako przeciwieństwo trwałości, zmianę poglądów, punktów widzenia, deformację, negowanie i niekonsekwentne postępowanie; słowem – chodzi o świat i życie w ruchu. To postępowanie wbrew naturze i zwyczajom; to również świat na opak, gdzie klatki szukają ptaków, pożywienie ściga głodne psy, a spacerujący ludzie noszą w sobie izbę, po której chodzą.

Tylko w pierwszej powieści Kafka otworzył swoim bohaterom horyzont i pozwolił im żyć i działać w realnej przestrzeni. Podróżujący po Ameryce Karl Rossmann mógł nawet poczuć się turystą, obserwując przez okno pociągu wysokie pasma gór, „wąskie, poszarpane doliny”, strumyki i pola; w górze śpiewały mu skowronki, a nad głową latały jaskółki. Z taką idyllą nie spotykają się postacie z późniejszych utworów autora *Procesu*. W następnych książkach Kafka zamykał wymyślonych przez siebie bohaterów w odrealnionej przestrzeni o ciemnych barwach, która ich ograniczała oraz przytłaczała w sensie fizycznym i psychicznym. Prowadzą oni na poły tylko realne życie, wyprane z barw, nastrojów i uczuć do tego stopnia, że doznawane cierpienie pozbawione jest w pewnym sensie bólu, traktowane bywa jako zwykła, choć dokuczliwa konieczność. To znieczulenie wynika stąd, że postacie owe mają drastycznie zredukowaną zmysłowość.

Wiadomo, że Kafka w przeciwieństwie do swoich bohaterów był bardziej wrażliwy i otwarty na życie. W *Dziennikach* zamieszcza wiele relacji z podróży. Kiedy otwierają się przed nim dalekie horyzonty, pisarz głębiej oddycha; pojawiają się optymizm, zachwyt i podziw, obce jego twórczości: *Droga do domu, jasna noc, wyraźna świadomość tego, co jest we mnie tylko przytłumione, lecz promieniuje tak daleko wielką, poszerzającą się zupełnie bez przeszkód jasnością.* Józef K. okazuje się obywatelem Mitteleuropy, z okna pociągu podziwia Cisę i Bodrog z wiosennymi rozlewiskami, dzikimi kaczkami i wzgórzami z tokajską winoroślą, a K. jest otwarty na urok spotykanych w podróży dziewcząt i kobiet. W hotelowej restauracji w Marienbadzie Głodomór znajduje wreszcie potrawy, które mu smakują, i nie musi umierać z głodu. Jak zauważył w *Lunatykach* Hermann Broch, podróż pozwala wyzwolić zmysłowość, bowiem *w pędzącym pociągu wszystko jest przyszłością* i ludzie oddalają się od pokuty oraz wyzbywają się sumienia i odpowiedzialności.

Dzienniki przynoszą jeszcze inne niespodzianki. Relacje z podróży, obserwacje i charakterystyki napotkanych osób zostały napisane stylem, jakiego nie znajdziemy w powieściach czy opowiadaniach autora *Procesu*. To proza bardziej psychologiczna, realistyczna i zmysłowa, może z wyjątkiem nielicznych wprawek, będących zapowiedzią najważniejszych utworów, jak dłuższe opowiadanie *Pokusa wiejska*, przypominające *Zamek*. Ale już takie *Wspomnienie kolei kałdańskiej*, które uwodzi otwartą przestrzenią wśród surowej przyrody i urokiem swobody, mógłby napisać nawet Jack London, gdyby znalazł się na Syberii.

Inny, w sensie językowym, Kafka urzeka intrygującymi sformułowaniami: *Tancerka Eduardowa nie jest na wolnym powietrzu tak ładna jak na scenie, a młoda dziewczyna „ma nos bez przyszłości”.* Górne siekacze panny K. *zachodzą na siebie niby przelotnie skrzyżowane nogi.* Kafka okazuje się mistrzem celnego skrótów – by stworzyć wyrazisty portret, wystarczy mu, że użyje jednego, dwu pociągnięć piórem. Spotkany na peronie huzar w *szamerowanej futrzanej kurcie stąpa tanecznie, stawiając nogi niby koń wystawiony na pokaz.* Przypadkowe spotkanie w przedziale z siostrą Czerwonego Krzyża posłuży do wykreowania pełnej postaci, i to w kilku zdaniach: *Bardzo pewna siebie i zdecydowana. Podróżuje, jak gdyby była całą rodziną, i to samowystarczalną. Niby ojciec rodu pali papierosy i przechadza się po korytarzu z kąta na kąt, niby synek daje susa na ławkę, aby ze swego plecaka coś wydobyć, niby matka rozkrawa przezornie mięso, chleb czy pomarańczę; niby*

zalone dziewczę, jakim jest istotnie, demonstruje na przeciwległej ławce swoje piękne, małe nóżki, swoje żółte buciki i pończochy beige na mocnych łydkach.

Przytoczone przykłady pozwalają widzieć w Kafce pisarza o niewyżytym temperamentem realisty, bardziej przypominającego Maupassanta i Flauberta niż... autora *Procesu*. Kafka prowadził dziennik w latach 1910-1923. W tym czasie pracował nad *Ameryką*, *Procesem* i *Zamkiem*, napisał m.in. *Wyrok*, *Przemianę* i *Kolonję karną*. Dlatego nie można mówić o ewolucji jego twórczości. Mamy raczej do czynienia z pisarzem „oburęcznym”, u którego każda dłoń została obdarzona innymi zdolnościami stylistycznymi: jednej używał do pisania prozy, drugą kreślił niektóre listy i fragmenty dzienników. Obie mogły też ze sobą rywalizować, a w takim wypadku wspomniany wcześniej opis z *Ośmiu notatników* nie musiał być fantazją.

Kafka bardzo często zapewniał Felicję Bauer o swojej wielkiej miłości. Ale pisząc w nieprzeznaczonych do druku dziennikach o pierwszym spotkaniu z dziewczyną, notował, że sprawiła ona na nim „wrażenie służącej”: *Kościasta, pusta twarz, wystawiająca na jaw swą pustkę*. Wiele lat później w liście do Mileny Jesenskiej podsumował Felicję w niewybredny sposób: *ta prusko-żydowska krzyżówka, mocna i zwycięska*.

W okresie narzeczeństwa z Felicją Kafka odwiedza burdele. Urlop planuje bez niej. Kiedy są razem, boi się jej jak zwierzęcia. Jest bezgranicznie oddany, ale na odległość. Ma ochotę ją całować, kiedy dzielą ich setki kilometrów. Zapewnia ją często o wielkiej miłości, a za plecami szydzi z jej chciwości i mieszczańskiej mentalności. Proponuje małżeństwo, ale jedzie na zaręczyny do Berlina „obojętny”. Maksowi Brodowi donosi o obrzydzeniu, jakie ogarnęło go po zaręczynowym pocałunku narzeczonej.

Kafka jest szczególnie narzeczonym – tak „zazdrosnym” o wybrankę, że nawet w sobie widzi groźnego konkurenta do jej ręki! Straszy więc ją i przestrzega przed małżeństwem z nim. „Należałoby na mnie splunąć” – pisze do dziewczyny. A w innym liście uważa się za „miękkiego robaka pełzającego po ziemi”. Felicja ignoruje jego masochizm. Pisarz jedzie więc do Berlina, żeby przekonała się naocznie, jaki jest odrażający, i żeby go rozdeptała i rzuciła. *Czy jeszcze nie robi ci się mdło na mój widok?* – pyta w jednym z listów. Czarny PR kontynuuje w listach do rodziców dziewczyny. *Jestem milkliwy, nietowarzyski, wiecznie skwaszony, egoistyczny, hipochondryczny i faktycznie chorowity* – donosi jej ojcu.

W tym czasie pociąga go zresztą przyjaciółka Felicji. W listach do Grety Bloch obsmarowuje narzeczoną i dzieli się wątpliwościami co do planowanego małżeństwa. Wyszło to zresztą na jaw, bo Greta pokazała Felicji otrzymane od Franza listy, i stało się przyczyną słynnego „procesu” nad pisarzem w hotelu Aksamitny Dwór w Berlinie, w wyniku czego doszło do pierwszego zerwania zaręczyn. A jednak w przypadku prawie wszystkich relacji z tego zdarzenia to właśnie Kafka był uważany za niewinnie oskarżonego, natomiast druga strona za bezdusznego oskarżyciela².

Jaki jest sens i cel takiej maskarady? We wspomnianej wcześniej korespondencji Kafka występował w dwóch rolach: ofiary i gnębiiciela. Już sama sytuacja była podejrzana. Zadawanie się z kimś, kogo się nie akceptuje, oznacza, że ten ktoś został upatrzony na ofiarę. I rzeczywiście, Kafka formułował pod adresem Felicji wiele pretensji i występował wobec niej jako oskarżyciel i śledczy. Skrupulatnie liczył jej listy oraz śledził czas ich wędrówki. Napominał autorkę, że przychodzą za późno albo że zwleka z odpowiedzią. Wyrzucał jej, że czyta jego listy pobieżnie. Nie mógł znieść, gdy napisała do niego kilka słów po posiłku w restauracji – a więc jakby na deser, jako wolny człowiek, a nie więzień, który powinien pisać za karę.

² Dopiero krytyka feministyczna jednoznacznie negatywnie określiła rolę Kafki w tej aferze. Elżbieta Neyman w artykule *Trzeci proces. W obronie Felicji Bauer* potraktowała romans Franza jako werbalną grę Don Juana, która ma zaprowadzić dziewczynę nie tylko na manowce obyczajowości, ale też na manowce rzeczywistości (*Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Praca zbiorowa pod redakcją Grażyny Borkowskiej i Liliany Sikorskiej. Warszawa 2000, s. 226).

Bo przecież korespondencja to namiastka tortur – „biczujemy się nawzajem tymi listami”, stwierdzał.

Oburzał się, że jego narzeczona chce się wysypiać i chodzić na wieczorki taneczne. Miał pretensje do Felicji o wiele innych rzeczy: jest chora, a chodzi z wizytą; jest niewyspana, a wieczorem idzie na bal; ogląda w teatrze niewłaściwe sztuki i czyta nie te książki co trzeba. Podczas zaręczynowego kryzysu na jego polecenie Greta Bloch szpieguje Felicję. Sam chciałby przesłuchiwać narzeczoną i upaja się taką wizją: *jak ja kazałbym sobie opowiadać, gdybym był twoim dyrektorem! Zrobiłaby się noc, i znowu dzień, i personel przyszedłby już do nowej pracy, a Ty wciąż jeszcze na moje nie kończące się pytania musiałabyś odpowiadać bez końca.* Śledcza dociekliwość Kafki jest imponująca. *Co to znaczy, że zamiast pójść na spacer opracowałaś książki? (...) Ile razy w tygodniu jesteś teraz zajęta w Ognisku i przez ile godzin? Jak daleko znajduje się Ognisko i czy tam dojeżdżasz, czy chodzisz piechotą? Jakie były tezy wykładu dra Lehmana o wychowaniu religijnym? (...) Czy twój szef jest w Berlinie?* Pytania i pretensje. Miłość jako śledztwo, inwigilacja i pokusa władzy, której pisarz po trosze ulega³.

Kafka prowadził grę z Felicją na prywatny rachunek. Ale przecież obsmarowanie jej w listach do Greta i podważanie sensu małżeństwa z narzeczoną to próba upublicznienia oskarżeń, a więc i winy Felicji. Właśnie plotka i obmowa są smakowaniem władzy przez małuczkich. Kafka, delikatny i nieśmiały, nie był zdolny do jej realnego sprawowania nad kobietą. Korespondencja służyła mu za namiastkę dominacji na odległość, przebranej na dodatek w kostium wielkiego uczucia.

Kafka lubił czerniać innych i rzucać oszczerstwa⁴. Często narzekał na ciężką i wyjąławiającą pracę w zakładzie ubezpieczeń, a także na tyranie ojca, które nie pozwalały mu żyć i pisać, ale prawda wyglądała inaczej. Negatywna rola ojca została przez Kafkę zdemonizowana na użytek literacki. Nie był rozumiany, to prawda, jego ambicje i zainteresowania nie znajdowały poklasku; ale czy w związku z tym można uznać, że był tyranizowany i prześladowany? Nic na ten temat nie wiadomo. Zresztą sam Kafka przyznał, że ojciec nigdy nie podniósł na niego ręki, a jego pogroźki pod swym adresem określił jako „niegroźne”. Wprawdzie w *Liście do ojca* padają zarzuty o znęcanie się, rzecz jednak w tym, że później Kafka z oskarżeń tych się wycofał. Do Mileny Jesenskiej pisał wprost, że ów słynny list do ojca jest „zły, niepotrzebny”. Co w takim razie powiedzieć o ojcu Mileny, który bił córkę za to, że nie była synem, a kiedy odkrył jej romans z niemieckojęzycznym Żydem, ten czeski patriota zamknął ją w zakładzie psychiatrycznym?

W rzeczywistości Kafka miał do rodziców stosunek ambiwalentny, a nie apokaliptyczny, jak w swojej twórczości. Przyznawał przecież, że rodzina dodaje mu siłę i stanowi „części składowe” jego istoty, że demonizował jej negatywne cechy, a to, co w niej dobre – było dla niego „sto razy mniejsze niż w rzeczywistości”. W *Dziennikach* wyrażał się o ojcu bardziej pochlebnie niż w swoich utworach, podkreślając jego troskę o najbliższych.

Kafka mistyfikował również pracę w biurze. Często się na nią skarżył, ale był sumiennym urzędnikiem, cenionym przez zwierzchników za pracowitość. Już to dowodzi, że nie buntował się przeciw swojej kondycji zawodowej, która rzekomo ograniczała jego możliwości. W *Dziennikach* pisał o tym wprost: *spełniam tam prawie wszystkie moje obowiązki, jestem prawie spokojny, gdy tylko mogę być pewny zadowolenia swego szefa, i nie odczuwam własnego stanu jako czegoś przerażającego.*

To wyznanie świadczy o czymś jeszcze ważniejszym. Kafka dobrze czuł się w anonimowej, biurokratycznej strukturze, jako fragment większej całości, wy-

³ O pokusie władzy pisarza nad Felicją Bauer pisała Urszula Pałasz w artykule *Kafka i Canetti* opublikowanym w 2 numerze „Literatury na Świecie” z 1987 r.

⁴ Celowo używam tych określeń. „Oskarżenie” nie ma tak jednoznacznie negatywnej wymowy; jest stawiane w majestacie Prawa i może być słuszne lub niesłuszne. Giorgio Agamben w eseju *K.* używa pojęcia „oszczerstwa” do otwarcia *Procesu*; wina w tej koncepcji nie istnieje, jest tylko samooczernianiem (zob. *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*. Kraków 2011).

konujący polecenia innych, jako trybik w złożonym mechanizmie, gdzie nie ma miejsca na własną inicjatywę. Dlatego paniczny lęk wywoływała w nim propozycja ojca, żeby zarządzał fabryką azbestu; ta rola wymagała bowiem innych cech charakteru: samodzielności, inicjatywy i śmiałości. Ten sam lęk przed samodzielnością i odpowiedzialnością stał na drodze Kafki do małżeństwa.

Jak mógłby się czuć ojciec Kafki po przeczytaniu słynnego listu syna? Albo Felicia, gdyby знаła zapiski narzeczonego na swój temat w dziennikach? Jak Józef K. i jego hipotetyczna żona. Można powiedzieć, że Kafka w ten sposób smakował władzy. Ale tylko nad kartką papieru. Nie był zdolny do przekroczenia granicy fikcji i rzeczywistości, do zagrania roli małżonka-tyrana i syna-tyrana w życiu. Dlatego zawsze rezygnował. Nigdy nie ożenił się z Felicią, a słynny *List do ojca* nie trafił do adresata.

Również o seksie pisał Kafka na różne sposoby. Ta sfera aktywności ma w jego prozie negatywne skojarzenia. Oznacza zezwierżenie, przemoc i brud. W *Ameryce* Karl Rossmann jest obiektem uwodzicielskich zakusów kucharki, co wywołuje w nim obrzydzenie. W *Zamku* Frida i K., tarzając się po podłodze piwiarni podobni do psów, „grzebali w swych ciałach” – niczym w śmietniku. W *Procesie* podniecony i całujący pannę Bürstner Józef K. to *spragnione zwierzę chłepczące wodę u znalezionej wreszcie źródła*.

Ale w dziennikach seks i erotyka mają walor dodatni; Kafka znów „staje obok siebie” i wypowiada się o nich jako o domenie wrażliwości i wyobraźni, a nie brudu. Zdumiewa skrupulatność i poetycka celność, z jaką opisuje czar spotykanych kobiet i dziewcząt: *szyla jej i nos były delikatne, a włosy piękne w sposób już zapomniany*. Uprawia nawet coś w rodzaju dyskretnego voyerizmu, bo specjalnie chodzi po ulicach, „gdzie są dziewczki”, i przesiaduje w kawiarniach, taksując nogi i „tyłeczki” jak współczesny playboy.

Tak samo ambiwalentny był stosunek Kafki do własnych korzeni. Raz dystansował się od Żydów, innym razem angażował w wyznaniową wspólnotę. Pociągał go objazdowy teatr grający w jidysz, który trafił do Pragi; choć zapewne przynęta były też pulchne kształty aktorki Chai Czyżykowej. Niejednokrotnie powracał do pomysłu emigracji do Palestyny, czego nigdy nie uczynił. W jednym z listów do Jesenskiej pisał jednak, że chciałby zamknąć wszystkich Żydów do szuflady, żeby się podusili. Jego niektóre uwagi o Żydach szokują: „strachliwe żydostwo”, „pławię się w nienawiści do Żydów” (z listów do Mileny).

A jeśli jesteśmy przy tej korespondencji, warto przytoczyć i takie wyznanie autora *Procesu*, podważające istotę jego dryfujących – jak się okazuje – poglądów: *jedną z najbardziej bezsensownych rzeczy na tej kuli ziemskiej jest poważne traktowanie problemu winy*. Listy do Mileny są takim samym dokumentem dwoistości natury pisarza jak jego *Dzienniki*, gdzie obok lubieżnika ran i cierpień jawi się czytelnikom jako koneser prostych przyjemności i uroków istnienia. *Dzienniki* dał zresztą do przeczytania Milenie, co stanowi najlepszy dowód otwarcia autora *Dociekania psa* wobec tej niezwyklej kobiety.

Natomiast prawdziwym ideałem owej koherentnej niekonsekwencji była hipochondria. W tym przypadku pisarz nie musiał „stawać obok siebie” ani rozdzielać prawdy od kłamstwa. Chory, a więc gorszy, mniej wartościowy od zdrowego, ale z drugiej strony – wyróżniony przez samego siebie, bo narcystycznie skoncentrowany na sobie i gotowy do opieki nad sobą.

Kiedy więc Kafka był sobą? Gdy w kręgu nocnej lampy tworzył ponure fantazje czy podczas podróży, kiedy podziwiał krajobrazy, miał erotyczne przygody i otwierał się na życie? I który Kafka był „kłamstwem”, a który „prawdą”? Plujący na Żydów, czy zafascynowany nimi? Czy niedokończone powieści porzucał dla prawdy czy kłamstwa? Jest tylko jedna uczciwa odpowiedź: nie wiadomo. Kafka to nie doktor Jekyll i pan Hyde; jeden nie będzie występował przeciwko drugiemu. Nie ma Kafki lepszego i gorszego. On to zawsze ktoś inny, ale nie znaczy, że gorszy lub lepszy. Prawda jest tylko zajęciem stanowiska, uproszczeniem redukującym

świat i życie do wybranego elementu lub poglądu. Poza tym każda prawda ma naturę wojenną i z miejsca zwycięża inne prawdy. Nie jest naszym przyjacielem, tylko żołnierzem – przynajmniej w czasach Kafki – który nas straszy i musztruje. Prawda jest militaryzacją duszy, a tożsamość jej mundurem. W tym sensie obie nas zubażają, zamykając na inne prawdy i innych ludzi, bywają szatą Dejaniry, krępującą ruchy i myśli, obozem koncentracyjnym dla wrażliwości i otwartości, spychają nas z drogi poszukiwań, aż z homo viator zostaje tylko homo homini...

Religie bywają tak samo zagubione jak ludzie – pisał autor *Procesu* w swoich notatkach i ta uwaga charakteryzuje jego stosunek do światopoglądów i „prawd”. Kafka nie chciał być człowiekiem zdefiniowanym – „małżonkiem”, „synem”, „biznesmenem”, „mędrcom”, a nawet „pisarzem”. Definicja i rola społeczna są dla indywidualisty tym, czym jest szpilka dla motyla. Bliższa autorowi *Ameryki* była idea przemiany. A przemiana nie ma u Kafki celu, lecz ma głęboki sens. To sposób na intensyfikację oraz wzbogacenie życia i osobowości. Każda zmiana oznacza coś nowego, wchodzenie w różne role, wymyślanie siebie na nowo, burzenie murów i poszerzanie wewnętrznej wolności, próbowanie niemożliwego. To wielopostaciowość i różnorodność. Zaprzeczać sobie, to żyć kilka razy w tej samej godzinie i mieć wszystko przed sobą. Przemiana, a nawet sama gotowość do niej, nie zna zakazu ani nakazu i nie słucha żadnych Praw; zamieniony w robaka Józef K. mógłby zapewne uniknąć śmierci.

Dlatego każda odpowiedź na pytanie o „prawdziwego” Kafkę jest nadużyciem. Jego dzieło obrosło tak niezliczoną ilością interpretacji, do tego nawzajem się wykluczających, że trzeba go odgrzebywać spod stosu rozpraw, książek, analiz i szkiców. Kafka w oczach innych mienił się prorokiem i totalitaryzmu, i faszyzmu, i socjalizmu, zwolennikiem i krytykiem syjonizmu, „piewą życia” i człowiekiem religijnym, konserwatystą i postępowcem. Jednak żaden z tych garniturów nie pasuje do rachitycznego mężczyzny, który zwlekał i wahał się na drodze do celu lub nawet z niej zawracał, a swoją twórczość zaczynał z każdym tytułem jakby od nowa – w myśl zasady, którą określił w *Dziennikach: Moje życie jest tylko zwlekaniem przed narodzinami*.

I faktycznie, wszystko, co najlepsze, spotkało Kafkę po śmierci. Max Brod ocalił jego spuściznę i zajął się jej wydaniem, przy okazji przygotowując przyjacielowi religijną „gębę”, a historia dowartościowała jego twórczość na swój przewrotny sposób i wprowadziła do niej pewien ład, nadając obsesjom, pokusom, rojeniom i kompleksom nieśmiałego pisarza ponadjednostkowe znaczenie. Kafka miał kłopoty z kontaktem z rzeczywistością, więc to rzeczywistość postanowiła naśladować jego wizje. Jego antysemickie „żarty” zamieniła w czyn. W *Przemianie* zobaczyła nowy drogowskaz ludzkości „ku robactwu” i przepędziła po tej drodze „podludzi”. Ernst Pavel, autor monografii Kafki, w postaci kata z *Kolonii karnej* zobaczył Adolfa Eichmanna, a inni badacze i krytycy stalinowskie procesy interpretowali jako przemianę w historyczne ciało koncepcji winy absurdalnej, w myśl której wszyscy są z góry podejrzani i gotowi bez sprzeciwu przyjąć każdy wyrok.

Tymczasem Kafka – zamknięty w osobistych obsesjach i udrękach, fantazjach i pragnieniach – nie pisał paraboli, przenośni czy przypowieści, które miały wyrażać uniwersalne problemy ludzkości. Jego wewnętrzny kosmos ograniczał się do rodzinnego domu, urzędu ubezpieczeń, grupy przyjaciół i kilku kobiet, które były dla niego obietnicą innego świata oraz lepszego życia i które miały zatroszczyć się o to wszystko, czego mu brakowało w sferze psychologicznej i uczuciowej.

Ale nie tylko historia nawiązała do spuścizny Kafki. Robił to i nadal robi legion innych pisarzy, gorszych i lepszych, pracujących na sławę nieśmiałego urzędnika z czeskiej Pragi, który był mało świadomy znaczenia i sensu swoich utworów, więc nie zawsze się z nimi utożsamiał i niszczył je lub porzucał niedokończone.

Portugalczyk José Saramago twórczo rozwinął wątek biurokracji. We *Wszystkich imionach* to anonimowe decyzje kierują postępowaniem bohaterów, jak

Józefem K., a głównym zajęciem Archiwum jest zbieranie wszelkich możliwych wiadomości o podwładnych, a zatem również tych informacji, które poprzedzały oskarżenie bohatera *Procesu*. Można powiedzieć, że portugalski pisarz uzupełnił Kafkę, pokazując estetykę totalitarnej władzy, bo nią jest w końcu biurokracja ze swoim ogromnym Archiwum i panującym w nim porządkiem.

Z kolei sławny entomolog Władimir Nabokov czytał książki (no i je pisał) tylko po to, żeby kompetentnie ustalić, w jakiego owada zamienił się Gregor Samsa. Z zasady bytu jako zagadki znak firmowy swojej prozy uczynił Paul Auster. Słynny *List do ojca* napisał tak naprawdę wiele lat po Kafce Philip Roth, bez ogródek rozprawiając się w *Kompleksie Portnoya* z ograniczającą go żydowską tradycją rodzinną. Ten sam autor zamienił wykładowcę literatury na uniwersytecie stanu Nowy Jork w ponętny cycek, co wydaje się pomysłem lepszym od metamorfozy w mało urodziwego żuka.

O innym autorze można natomiast powiedzieć, że był najpierw snem Kafki wyśnionym podczas jednej z niespokojnych nocy, który to sen stał się ciałem siedem lat po śmierci twórcy *Ameryki*, czyli w 1931 roku – urodzony wówczas pisarz na własnej skórze miał doświadczyć koszmaru wymyślonego przez autora *Procesu*. Przestępstwa i zbrodnie rodzinne, szkolne, religijne i cywilno-państwowe, nieujęte, w przeciwieństwie do holocaustu czy obozów koncentracyjnych i łagrów, w wymowne cyfry i pozbawione łaski dostępu do podręczników historii, składały się na jego zwykły, powszedni dzień. Przed zetknięciem z plagami społeczeństwa autorytarnego, z systemem przemocy i poniżania, nie chroniła owego pisarza, w przeciwieństwie do autora *Procesu*, żadna własność ani rodzina. Żył i obracał się w społeczności marginesu społecznego, pośród suterren, sprzętaczek, praczek, węglarzy. Jego ojciec był mamelem z wyczynionym zawodem stolarza, a matka pracowała jako pomoc domowa i kucharka. Ponieważ czeska Praga nie nadawała się do przeżywania koszmarów – przecież Brecht już dawno zauważył, że Haszkowi towarzyszyły w tym mieście zupełnie inne nastroje niż Kafce – ów pisarz będący ucieleśnionym snem Kafki mieszkał w Salzburgu, gdzie wszystko – jak twierdził – *zwraca się przeciwko temu, co twórcze*. Rodzinny dom, w którym nie mógł nawet wymawiać imienia ojca, szkoła, internat i najbliższe otoczenie tworzyły realną kolonię karną, gdzie wymierzano mu kary bez winy. Okładany bykowcem przez matkę za nikkczemność ojca, przez którego została porzucona kiedy była w ciąży, upokarzany za to, że urodził się z nielegalnego związku, bity trzcinką w szkole za byle przewinienie, wyszydzany przez najbliższe otoczenie za ułomności i słabości, przeszedł szkołę społeczeństwa nietolerancyjnego, niszczącego odstającą od większości jednostkę. Relacje w tej społeczności oparte były na podporządkowaniu się silniejszemu – w tym przypadku matce, nauczycielowi, urzędnikowi, starszemu koledze. Pisarz ów doświadczył w nadmiarze „wynalazków okrucieństwa” w różnych środowiskach, w których – jak pisał w autobiograficznych książkach – *zawsze natychmiast szuka się ofiary i zawsze się ją znajduje*. Jego osobiste doświadczenia podyktowały mu zdania, jakie wcześniej mógłby napisać fantazjujący Kafka: *Życie nie jest niczym innym jak odsiadaniem kary... Świat jest więzieniem z niewielką swobodą ruchów*.

Ale autor ten i jednocześnie bohater pisanych przez siebie książek okazał się ostatecznie anty-Kafką. To Józef K., który zamiast poczucia winy miał poczucie krzywdy, jaka spotykała go ze strony bliższego i dalszego otoczenia. Krzywda jest uspołecznieniem i zeświecczeniem winy, a tym samym odarciem jej z nimbu religijnej i szuka pociechy. Krzywda jest socjalistyczna, wina religijna. Ta druga oznacza bierność, pierwsza może prowadzić do protestu i walki. Buntownik często staje się socjalistą, terrorystą, związkowcem, partyjnym działaczem. I właśnie ten prawdziwy Kafka zbuntował się przeciwko swojej kondycji i swoim prześladowcom, choć trochę inaczej – stał się świadomym outsiderem i „wypisał”

się z takiego społeczeństwa, wegetując na jego marginesie i opowiadając swoje doświadczenia w książkach. W tym sensie dał Kafkowskim bohaterom inną biografię. I dlatego musiał nazywać się inaczej niż autor *Procesu* i *Zamku* – więc nazywał się Thomas Bernhard.

Andrzej Tuziak w eseju *Oskarżam pana, doktorze Kafka* napisał, że autor *Ameryki* powstaje za każdym razem w czytającym. To za mało powiedziane, bo Kafka odradza się w piszących. Kiedy czyta się „kafkowskie” utwory, których wciąż powstaje bardzo dużo, ma się wrażenie, że autor *Procesu* rodzi się na nowo. To jest jego prawdziwa przemiana, ocierająca się o nieśmiertelność, bo trudno sobie wyobrazić jej kres. Często wraca do wcześniejszych pomysłów, od nowa pisze swoje książki, zmienia styl i okładki, przyjmując różne imiona i nazwiska. On to zawsze ktoś inny: Schulz, Singer, Saramago, Bernhard, Philip Roth, Auster, Murakami, Enzensberger, Schneider, Bolecka...

Marek Pieczara

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Rafał Szczerbakiewicz: *Niepokalana szczerłość jest urojeniem. Dekonstrukcje mitu śródziemnomorskiego w twórczości Jana Parandowskiego*. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, ss. 703.

Beata Dorosz: *Nowojorski pasjans. Polski Instytut Wydawniczy w Ameryce. Jan Lechoń. Kazimierz Wierzyński. Studia o wybranych zagadnieniach działalności 1939-1969*. Warszawa 2013, ss. 592+29 foto. Biblioteka „Więzi” t. 281.

Eugeniusz Kurzawa: *Andrzej K. Waśkiewicz – miejsce opuszczone*. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, ss. 220.

Jacek Łukasiewicz: *TR [Tadeusz Różewicz]*. Universitas, Kraków 2012, ss. 421. Seria „Krytyka XX i XXI wieku”, t. 19.

Jaume Cabré: *Wyznaję*. Przełożyła z języka katalońskiego Anna Sawicka. Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2013, ss. 766.

Jan Władysław Woś: *Symposium w Cassino i inne opowiadania*. Wydawnictwo TEST, Lublin 2012, ss. 287.

Józef Baran: *Spadając, patrzeć w gwiazdy*. Zysk i S-ka, Poznań 2013, ss. 346.

Jarosław Nowosad: *Czarny chevrolet. Opowiadania*. Grafpress, Olkusz 2013, ss. 128.

Agata Sobczyk: *Opowiadania o pogodzie*. Wydawnictwo Mamiko, Nowa Ruda 2012, ss. 183.

Krystyna Karwat: *Wzbawiony z szeolu*. Ilustracje Mieczysław Wojtas. Wydawnictwo Habibi, Lublin 2013, ss. 12.

Krystyna Karwat: *Mój Big Ben*. Wydawnictwo Habibi, Lublin 2012, ss. 84.

Marta Syrwid: *Bogactwo*. Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2013, ss. 207.

Rafał Baron: *Film*. Teatr Mały, Tychy 2013, ss. 40.

„Rocznik Lwowski 2010-2011”. Redaktor naczelny Janusz Wasylkowski. Instytut Lwowski, Warszawa [2013], ss. 308+4 nlb+8 ilustr.

Uśmiecham się do moich marzeń. Wiersze i proza nagrodzone w IX Wojewódzkim Konkursie Literackim. Wstęp Waldemar Michalski. Wojewódzki Ośrodek Kultury, Lublin 2013, ss. 68.

DANUTA AGNIESZKA KURCZEWICZ

Tryptyk nieproporcjonalny dedykowany Marcinowi Różyckiemu

Echo

W lutowy wieczór, kiedy świat zawęża się do maksimum i tylko znaki na bieli świadczą: jeszcze toczy się życie. W lirycznej sprawie, pod kolor i wyraz, jadę by przeżyć gonitwę z czasem, a może tylko wysuszyć dawne zwątpienia. W drzwiach galerii... jeszcze nie, jeszcze jest afisz Obraz i Słowo, zimniejszy od mrozu, a rozgrzewa na wejściu. W korytarzu, gdzie mrokiem owiewa: czapka (daszek potrząsa – to nic) i uśmiech – dzień dobry – witam; obok sukienka w wiosenne kwiaty – czy pory roku nie myślę?

*

W przestrzeń okienną a może dalej, nie słyszę zgrzytu, wdziera się nastrój okołozębny, sięgam sufitu. W fotelu – ikona, pulsem zbiegają się drogi: świeczka, koniec dnia i tor estradowo-zimowy.

W czarnej kurtce pod czarny kaszkiet, brwiom brakuje koloru, śpiewa „Dziennikarza na spacerze” i swoje utwory. Wiatr szaleje, kominkiem omiatają iskry, tłumnie, potrzeba splendoru, by sen śnił wszystkim.

W słowie obraz, obrazem w głębi maluje linie zaświatu, na torcie czekoladową puentą zapisuje klimaty. W oczach zachowane sufity, nad „cudem” rozkładają gładzie, w ręce wpadają nocy profity, do barda lgną łuki, schody. W opisie (na zdjęciach) wieczoru: więcej słońca w lutym niż w sierpniu. W roku 2009 mówiła gitara wszystko nie o wszystkim na Złotej 5 (Lublin), a kolorowa sukienka – była!

*

W zamyśle czasu, by nie spoufalał się wielkością, przechodzą susze w skręty zakwita (jednak) śmiałością. W grudzień idzie, przyjeżdża M. pod Iluminacje jesieni; wchodzę w narrację swojego wiersza i Iluzjonisty. W bibliotece pomiędzy muzyką a puentą, bard przetasowuje płótna i moje wiersze. Wieczór kłania się normalnie – zapominam o próchniejących paznokciach (Chełm 2009).

*

Teraz maluję ćwierćznaki na „wydarzeniowo” – kontakt z M.: ze sceny schodzi brawa wyżej wyobraźni, mocniej serca bicia. Wczuwam się w „fenomena głosu” po wrażliwą nutę, głębiej myśli z puentą – nie mówię nic samo życie pisze dogrywkę. Pewnego razu w „Sukieneczkę połączaną” wsłuchana w Radio Lublin, czekam z innymi (nie przychodzi): wiersze (smutne motyle),

Akcent.

Były wieści nie do czytania, kasować od razu, myślę – wytrzyma: wrażliwość miłość... tyle ludzkich oczu, rąk dwa razy, nogi do potęgi pragną. Razem połączą potrzebę bycia w zbiorowości uległej: nucie, rymowi, obrazowi zza kiosku. Aż: telefon, prasa (po czarnej linii czarne tłumaczenie) z piątku na sobotę – już nie koncertem wyzwolonej mocy, nawet nie cichym: wasza scena... jestem z wami... Słowa biorą się za ręce – moje koncertują: **Wiekowe powidła**

Gdzieś ponad planem się dzieje... komuś kalendarz się spieprzył; cholera – wiemy nie wiemy ile przegniwa obierzyn

a ile soku co łyżką – więc pełnym haustem cytryny, wypijam nad morzem czarnym cholera – boli fiszbina

Gdzieś ponad rozum i wyżej... komuś odbiło więc chrzani; cholera dawki jak spowiedź umierać dziś trzeba – za nic

za nic nie rzucę gitary: w muzykę wrosła mi dusza; koncertem przebrzmiałej fali nie dla zabawy – pokuszę

Gdzieś ponad planem się dzieje... pamiętaj Hades nie sidła. Gondola szlachetnej przynęty zapach wiekowe powidła.

W letni wieczór, pod grudzień co zapomniał, rozkładam odbarwienia Wielkiego Wozu szukając miejsc gdzie chrypki głos Marcina przenika galaktyczny pusto-sierpień: głębiej głębiej echem odbija się „Erotyk zza kiosku”.

10/11 sierpnia 2012 r.

I.

strupem się wbiła przyczyna, zdrapał piątek na sobotę nie wpadnę już do Marcina (pobiegł na scenę z powrotem). Gdzieś w ranie siedzi muzyka: chrypliwym głosem zakaszle, między obłoki przeniknie spokojnie z wdziękiem jak zawsze.

Na miarę zasuszeń, podtopień, chmurzastych rozważań – po co: słowo pisane, śpiewane zostało lampionem by nocą...
złocić wspominać

i strupem się wbiła przyczyna.

sierpień 2012 r.

kolorowa

czerwień – rozczepiona dzisiaj białą łąką
gdzieś w potrzebie więcej bicia i muzyki
więcej śpiewu wiatr wytrzebie – sukieneczka

różom dane by płakały bo za młodu oszpecone
więcej skruchy niż pociechy a mniej modłów
pod zielone – sukieneczka

brązy zeszyły z gór odwrotem białych cieni w
czarnym chwycie w struny wdarł się dźwięk
basowy
rozłożony gdzieś na szczycie – sukieneczka

nie zadziwia swą skromnością nawet dekolt
nie urzeka – poprzestańmy nad całością która
wabi doń człowieka sukieneczka pozłacana

pisze marcin i docieka
jak wielkie będzie me rozczarowanie...

sierpień 2012 r.

Danuta Agnieszka Kurczewicz

Książki nadesłane

Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, Rzeszów 2012

Boom i kryzys. Nowe czasopisma literacko-artystyczne i społeczno-kulturalne w Polsce po roku 1980. Praca zbiorowa pod redakcją Magdaleny Rabizo-Birek. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”. Ss. 253+2 nlb.

Janusz Szuber: *Entelechia/Entelequia*. Układ tomiku i tłumaczenie na język hiszpański Zygmunt Wojski. Ss. 63+3 nlb.

Janusz Szuber: *Emeryk u wód*. Ss. 44+4 nlb.

PIOTR PIĘTAK

Budowanie ruin

Wróciliśmy z budowy do hotelu osinobusem tuż przed czwartą i jak zwykle po pracy rozbiegliśmy się do swoich pokoi, by zrzucić z siebie zakurzone łachy, chwycić ręczniki, mydła i pognać pod prysznic. Ci, którzy wyścig wygrywali, kąpali się w wodzie gorącej, następni w letniej, a ostatni splukiwali mydło wodą lodowatą. Tym razem wpadłem do umywalni jako jeden z pierwszych i odkręcając kurek, wsadziłem twarz pod prysznic, z którego chlusnęła zimna woda. Odskoczyłem w bok przeklinając Jasia, mego współlokatora i hotelowego palacza. W chwilę później pociągnąłem zmarzniętym na kość mydłem zabrudzone cementem ciało. Miałem wrażenie, że mydło brudzi przeżartą sinym pyłem skórę. Po kąpeli, rozgrzany, ale nieumyty położyłem się na łóżku i patrząc na pijanego Jasia siedzącego bezwładnie na krześle, zasnąłem. Przyśniła mi się budowa.

W rozkopanej, gliniastej ziemi tonęły powoli, jak w bagnie, nowe budynki. Przekrzywiony komin otoczony tłumem żołnierzy złamał się wpół i usłyszałem tryumfalne „hura”. Kampania żyłów ruszyła do ataku. W odwodzie na betonowej płycie czekał na rozkaz pluton zbrojarzy. Ciężarówka zjechała na lewe skrzydło i ustawiły się w równym szeregu za wielkim piecem. Dyzwiza murarzy i ładowacze zażarcie bronili ostatniego przyczółka. Wróg był jednak wszędzie. Gliniasta ziemia wciągała ludzi i samochody. Zobaczyłem rozpaczliwą szarżę „Żyłów”. Błoto zdumione zaciekłością ataku cofnęło się o centymetr. „Hura” krzyknęli zbrojarze i ruszyli śmiało do przodu. Nad polem bitwy pojawiły się trzy śmigłowce. Było już jednak za późno. Plac budowy zniknął i zostało po nim tylko błoto.

Obudziłem się. Zapadał zmrok. W sinym świetle jarzeniowej lampy postawionej przed hotelem tańczyły roje much i komarów. W oddali, nad krzywym dachem stodoły unosił się najwyższy komin huty pokryty sznurem czerwonych lampek. Wyciągnąłem rękę do góry i przekręciłem kontakt. Jasiu spał nadal na krześle z głową odrzuconą do tyłu. Za ścianą Zbyszek przebił „twoje 200 i 500”, „sprawdzam” powiedział Włodek. „Co masz? Trójeczka. Za mało. Full”. „Milicja przyjechała” – krzyknął ktoś na korytarzu. Wstałem z łóżka i wyszedłem z pokoju.

– Józef Kowalski? – Spytał gruby porucznik, patrząc czujnie na nasze twarze.

– Kowalski...

– Józef...

– On wyjechał...

– Nie. Przyjechał.

– Ma zdaje się Jan...

– Coś ty, Andrzej, ale pewny nie jestem.

– Kowalski Józef. Zwolnił się trzy dni temu – powiedziałem przypominając sobie równy, jakby nieśmiały oddech sąsiada zza ściany.

– Zna go obywatel? – spytał porucznik.
– Znałem – odpowiedziałem niepewnie.
– To co może obywatel powiedzieć o obywatelu Józefie Kowalskim? – Spytał znów porucznik, wyjmując z przerzuconej przez ramię skórzanej torby plik papierów.
– Porządny facet – stwierdziłem z przekonaniem.
– Porządny? – Porucznik zachichotał i z satysfakcją wyrecytował: – Recydywa obywatelu, recydywa i to ja tak twierdzę, a znam wszystkie tatuaże z wszystkich więzień w Polsce.
Rozłożyłem bezradnie ręce.
– Wyglądał na porządnego – powiedziałem i dorzuciłem ciszej – nie pił.
– Wszyscy wyglądają na porządnym, wszyscy, prawie wszyscy nimi nie są, obywatelu.
– A co on teraz przeskrobał? – Spytał Guslik.
Porucznik schował plik papierów do torby i poprawiając pas, powiedział.
– Znaleźliśmy go dzisiaj rano w rowie w bardzo ciężkim stanie. Dostał nożem w wątrobę.
– Żyje?
– Żyje, ale trzeba na wszelki wypadek dokonać identyfikacji. Nie miał przy sobie żadnych papierów, tylko kopertę adresowaną na swoje nazwisko do hotelu. Księgowy go nie pamięta, dyrektor też, a ktoś go musi rozpoznać i dlatęgo... – porucznik stuknął mnie palcem w pierś:
– Obywatel pojedzie z nami.
– Ja?
– To jest wasz obowiązek, obywatelu.
– Przecież ja go, ja go... – chciałem powiedzieć, że jego oddech pamiętam, lecz twarzy nie, ale porucznik przerwał mi.
– Powtarzam, to jest wasz obowiązek, obywatelu. Czekam na was w samochodzie.

*

– Jedziemy, Kazik.
Kierowca włączył reflektory. Żółte światła prześlizgnęły się po brzoźowym zagajniku wrzuconym przez koparki do przydrożnego rowu. Samochód cofnął się. Wpadł w dół wypełniony wodą. Koła zabukłowały i po chwili z wysiłkiem wydostaliśmy się na powierzchnię. Wzięliśmy zakręt i w ostatnim momencie przyhamowaliśmy przed drabiniastym wozem wypełnionym sianem. Wyrzedziliśmy go i samochód wjechał w wąską alejkę wysadzaną po obu stronach topolami. Jechaliśmy powoli, podskakując na wybojach. Przed oczami migał mi komin, który wyrastał wysoko ponad drzewami. Tuż przed wyjazdem na szosę zatrzymaliśmy się przy barze otoczonym tłumem robotników. Kilka szarych kształtów, leżących na trawie pod płótem, poruszyło się niespokojnie. Przyspieszyliśmy i po chwili samochód wyjechał na szosę.
– Załatwione? – spytał kierowca.
– Przekłęci – sapnął porucznik – przecież widzisz, kretynie, że tak, więc po co pytasz?
– Obywatel wie... – porucznik odwrócił się. – Ja już mam potąd tych skurwysynów – i porucznik przejechał dłonią po tłustym półbródku.
– Życie – jęknął kierowca.
– Nie narzekaj! Żle ci? – Warknął porucznik i dodał – potąd mam tego, służba za służbą, noce zarwane i cały czas trzeba kogoś szukać. Tutaj wszyscy

uciekają przed wszystkimi: mężowie przed żonami, poborowi przed wojskiem, kurwy przed alfonсами, a my tylko szukamy i szukamy.

– Ech... – jęknął znów kierowca.

– Co się ślimaczysz? Przyspiesz – powiedział porucznik, wyjmując papierosy.

– Obywatel pali?

– Jeśli można.

– Oczywiście, że można – porucznik poczęstował mnie ekstra mocnym i mówił dalej.

– Tak, obywatelu, my, milicja, powinniśmy mieć jakieś specjalne uprawnienia, przede wszystkim powinniśmy mieć prawo aresztowania każdego bez nakazu prokuratora...

– Biurokracja – stwierdził z przekonaniem kierowca.

– Czego się wtrącasz? Ale masz rację, to jest idiotyczny przepis, typowo biurokratyczny, zmniejszający – głos porucznika stwardniał – naszą wydajność. Taki prokurator zachła mordę i szukaj go leczącego gdzieś kaca, a 48 mija. Papierek niepodpisany i jakiegoś kolejnego delikwenta trzeba tylko po to wypuścić, by potem znowu szukać. I po co to? Byśmy my sobie żyły wypruwali?

Kiwiałem nieznacznie głową.

– Zgadza się ze mną, obywatelu – porucznik wyraźnie się podniecił – i po co te papierki, i tak wiadomo, że tu wszyscy kradną i każdego można wsadzić, coś mu się zawsze udowodni, są na to sposoby, a my, milicja, mielibyśmy spokojną, przyjemną pracę bez tych wszystkich papierków, przepisów i podpisów.

– Najgorsze podpisy – jęknął znów kierowca, gwałtownie zwalniając na ostrym zakręcie.

Odruchowo przetarłem zamgloną szybę. Po prawej stronie na niewielkim placu przylegającym do szosy, na której kłębił się tłum samochodów, zobaczyłem hutniczy piec. Z wąskiego gardziela wypływała surówka koloru mleczej drogi. Snopy isker, płaty rozżarzonej blachy fruwały w powietrzu, opadając na pobliski asfalt. Hutnicy ubrani w srebrne płaszcze trzymali w korycie wypełnionym płynnym żelazem długie drągi. Inni szuflami wrzucali w czerwony otwór węgiel. Iskry bombardowały jadące powoli samochody. W lusterku, na tle płonącego nieba, mignęła mi skupiona twarz kierowcy. Jadąca przed nami betoniarka przyspieszyła i po chwili niebo przygasło. Odwróciłem głowę. Hutniczy piec zniknął, przesłonięty ogromną na wpół zburzoną lub na wpół wybudowaną fabryczną halą. Samochód podskoczył na kolejnym nasypie, za którym skręciliśmy w brukowaną uliczkę. Minęliśmy kilka drewnianych baraków otoczonych rzędami pogniecionych beczek i znaleźliśmy się wśród wysypisk śmieci i gruzu pokrytych srebrnym mchem. Co chwila w światła reflektorów wpadały bezpańskie psy i z podkulonymi ogonami, szczerząc zęby, ujadły na toczący się coraz wolniej samochód.

– Skręć – powiedział porucznik, łapiąc kierowcę za ramię. Podskoczyliśmy na miażdżonym kołami psie, minęliśmy górę puszek i zobaczyłem przytulony do dymiących hałd murowany budynek. Zatrzymaliśmy się przed oświetlonym jarzeniową lampą wejściem.

– Jesteśmy – powiedział porucznik.

Wyskoczyłem z samochodu. Porucznik pchnął obrotowe drzwi i weszliśmy do szpitala. Przepychaliśmy się pomiędzy łózkami, którymi zastawiony był korytarz. Śmierdziało moczem, potem i lekarstwami. Na półpiętrze pošli-

zgnąłem się na kałuży krwi, usłyszałem śmiech dwóch pielęgniarzy, którzy znosili na noszach kogoś głośno szlochającego.

– Suń się pan – powiedział jeden z nich. Przytuliłem się do ściany. Zobaczyłem siłą, jakby wydrukowaną twarz pokrytą potem. Spierzchnięte usta szukały daremnie powietrza. Porucznik pociągnął mnie za ramię. Na drugim piętrze, przy końcu korytarza, przed uchylonymi drzwiami siedziała na taborecie kobieta, obok niej stał oparty o framugę drzwi lekarz. Gdy do nich podeszliśmy, uniósł powieki i zdejmując z twarzy drucziane okulary, spytał:

– Pan zna poszkodowanego?

Kiwnąłem głową.

– To proszę wejść do środka – powiedział.

– Panie doktorze – kobieta uniosła się z taboretu. – A ja?

– Nie.

– Panie doktorze, proszę.

– Powiedziałem: nie.

Kobieta runęła na kolana i łapiąc lekarza za kolana, wycharczała:

– Na rany Chrystusa, w imię Maryi Przenajświętszej pozwólcie mi go zobaczyć.

Lekarz cofnął się o krok i spojrział na porucznika.

– Ja, obywatelu doktorze, nie mam nic przeciwko – odpowiedział pośpiesznie porucznik.

– Niech pani wchodzi – lekarz otworzył szerzej drzwi.

Złapałem porucznika za ramię i cicho spytałem:

– Kto to?

– Ona? – Porucznik uśmiechnął się. – Zaopatruje szpital w marchew, a poza tym szuka męża, który ileś tam lat temu wyszedł z domu. No i dzisiaj dowiedziała się od pielęgniarki, że jakiegoś ciężko rannego Józefa Kowalskiego przywieziono. Przybiegła i ponoć godzinę wpatrywała się w niego: raz go rozpoznawała, a po chwili krzyczała: „nie, to nie on”. Widocznie się zmienił – skończył porucznik i weszliśmy do pokoju, w którym na wysokim łóżku, stojącym pod oknem, leżał ludzki kształt.

– Proszę tu podejść – powiedział lekarz. Podeszedłem. Zobaczyłem rury i rurki. Jedna cienka wylażała z nosa. Coś w niej bulgotało. Grubsza, plastikowa, wsadzona w usta, poruszała się miarowo.

– Czy poznaje pan w poszkodowanym Józefa Kowalskiego, syna Marii i Jana, urodzonego w 1928 roku we wsi Białobrzegi, województwo kieleckie, z zawodu elektromontera, zatrudnionego ostatnio w Gdańskim Przedsiębiorstwie Robót Budowlanych.

Pochyliłem się niżej nad rurkami. Wydawało mi się, że bandaż, przyklejony do czoła cienkim plastrem, poruszył się nieznacznie.

– Obywatelu, proszę odpowiedzieć.

„Ale co?” – pomyślałem, wpatrując się w pomalowane jodyną policzki.

– Obywate...

– Tak, rozpo...

Ale nie zdążyłem dokończyć, bo kobieta zawyła:

– Józek, pół miliona jesteś mi winien, Józek, zbrodniarzu zwróć mi pół miliona, alimenty mi zwróć, życie mi zwróć – i spracowane dłonie spadły na twarz poszkodowanego. Trysnęła krew.

– Co pani robi – krzyknąłem, chwytając ją za przeguby, ale ona kopnęła mnie w jądra i padając na podłogę, zobaczyłem znów szerniałe dłonie unoszące się do góry. Porucznik był jednak szybszy, biała pałka spadła na

twarz kobiety, rozcinając jej łuki brwiowe. Krew trysnęła na krew. Kobieta zachwiała się i jęknęła.

– Pół, więcej nawet, zwróci mi – i ruszyła do przodu, wyciągając przed siebie ręce. Drugie uderzenie rozcięło jej skroń.

– Dzieciobójco, zakała dawaj pieniądze... – i dopiero trzecie rzuciło ją na podłogę. Lekarz krzyknął coś do pielęgniarki, która wbiegła do pokoju. Porucznik otarł pot z czoła i patrząc na jęczącą kobietę, powiedział zdziwiony.

– Twarda suka, że aż strach.

*

– Hamuj – porucznik złapał kierowcę za ramię i pomiędzy pochylonymi ku sobie głowami milicjantów zobaczyłem mężczyznę klęczącego na drodze i próbującego bezskutecznie podnieść z ziemi swojego kolegę.

– Człowieku! – ryknął porucznik otwierając drzwiczki. – Przecież o mały włos was nie przejechaliśmy, co wy do jasnej cholery tutaj robicie?

– Odpoczywamy, władzuniu kochana – usłyszałem znajomy głos i wyskoczyłem z samochodu.

– Obywatelu, tylko bez żartów, bo...

– Gdzieżbym się ośmielił żartować, panie oficerze – powiedział Guslik, próbując znów podnieść z ziemi kompletnie pijanego Jasia.

– Gdzieżbym się ośmielił, ale jak wypije z kolegą 1,5 litra, to musi po drodze odpocząć. Nie ma rady. A tak między nami, to po raz pierwszy jestem na budowie, na której bary buduje się tak daleko od hoteli, to skandal władzuniu...

– Dobra, dobra – przerwał mu porucznik i odwracając się do mnie, do rzucił:

– Jutro obywatelu punktualnie o pierwszej na komendzie. Trzeba podpisać kilka koniecznych papierków. Kiwnąłem głową i pochyliłem się nad Jasiem.

– Weź go pod lewe ramię – powiedział Guslik. Po chwili, oślepieni światłami reflektorów cofającego się samochodu, unieśliśmy Jasia do góry.

– Teraz będzie szedł – stwierdził z przekonaniem Guslik. I rzeczywiście Jasio, zawieszony na naszych ramionach, ruszył do przodu.

– No i jak? – wycharczał Guslik, opierając się o drzewo.

– Co jak? – odpowiedziałem, rozstawiając szerzej nogi.

– Czy to był Józek?

– Tak. A ty go znałeś?

– Sześć budów zaliczyliśmy razem.

– To dlaczego nic nie powiedziałeś?

– A dlaczego miałem coś mówić? Jak się milicja o coś pyta, to należy milczeć – stwierdził Guslik, podciągając do góry za pasek od spodni padającego Jasia.

– Aha – mruknąłem.

– Wylize się?

– Chyba tak – odpowiedziałem, opierając się o płot.

– To git. Lubię faceta. Pamiętam jak w 56...

– Guslik, a ty żonę jego znałeś? – przerwałem mu, lecz odpowiedzi nie usłyszałem, bo najpierw ja się potknąłem, następnie Guslik i w końcu wszyscy trzej zwalliliśmy się do rowu. Wylądowałem na korzeniach drzew i zorientowałem się, że jesteśmy w brzozowym zagajniku. Obok mojej głowy majtały się, zaplatane w gałęzie, nogi Jasia.

– Guslik?

– Jestem – usłyszałem głos z samego dna. – Trzymam go, skurwysyna!
– Guslik, pytałem czy żonę jego znalazłeś? – powtórzyłem, gramoląc się do góry.

– Co znalazłem?

– Żonę Józka – odpowiedziałem, siadając na trawie.

– Niech szlag trafi te koparki, mogły ten zagajnik wyrzucić gdzie indziej – jęknął Guslik i siadając koło mnie, stwierdził: – Józek żonaty? Czyś ty zwariował? Wyciągamy go?

– Wyciągamy.

Podciągnęliśmy do góry chichoczącego Jasia. Bezlistne korzenie pnące się z wysiłkiem w kierunku niewidocznego księżycy ślizgały się po jego uśmiechniętej, umorusanej ziemią twarzy.

Karuśka

Nieodwodniony plac budowy zmienił się po tygodniowym deszczu w grząskie bajoro. Zniknęły betonowe drogi. Dwa stary, których kierowcy nie chcieli zmarnować dni pracy, spadły z zalanych wodą podkładów i utonęły. Zatonął także parterowy domek administracji. Błoto zniszczyło sieć elektryczną, łamiąc słupy jak zapalki. Podmyte deszczem drewniane stojaki, podtrzymujące pierwsze obetonowanie pieca, nie wytrzymały i odpadły od podmurowań, które w ciągu godziny popękały. W tym jednak wypadku to nie deszcz zawinił, tylko ludzie. Stojaków powinno być dwa razy więcej, ale tydzień temu Włodek, najlepszy kierowca na budowie – sprzedał przyczepę desek, dogadał się ze stolarzami, a ci przekonali zbrojarzy, że wszystko będzie w porządku. Nie było; w czwartek zbrojarze dowiedzieli się, że stracili premię. W piątek przy odbiorze pensji księgowy powiedział nam, że w następnym tygodniu przyjeżdża na budowę prokurator. Poczuliem lekki skurcz w gardle; Włodek sprzedał deski, ale ja wziąłem od niego część pieniędzy. Pojechaliliśmy wtedy – byłem ładowaczem – do tartaku za Tychami. W powrotnej drodze Włodek, częstując mnie papierosem, powiedział :

– Mam na te deski Żyda, 500 ci wystarczy?

Nie odpowiedziałem od razu, tylko zaciągając się mocniej spytałem:

– A ty ile weźmiesz?

Włodek pokiwał lekko głową, zsunął żółtą czapkę z zielonym pompnikiem na czoło i klepiąc mnie po ramieniu, powiedział:

– 600, szybko się uczysz.

Deski zrzuciłem na podwórku willi otoczonej wysokim murem, wziąłem 600 złotych i jeszcze tego samego dnia przegrałem je w pokera.

*

W „wolną sobotę”, po powrocie z budowy do hotelu, zjadłem przysmażany na patelni chleb i wyszedłem na ganek oczyścić zabłoconą kufajkę. Plac, na który zjeżdżały ciężarówki, przemierzał w tę i z powrotem szef zbrojarzy Guslik. Czasami przystawał koło chyboczącej się na zawiasach bramy i patrzył na pustą, ocienioną wysokimi topolami drogę. Usiadłem na stopniach ganku i opuchnięte stopy oparłem o drewnianą, pokrytą smugą zardzewiałego mchu poręcz. Za mną skrzypnęło otwierane okno i usłyszałem głos Jasia – hotelowego palacza.

– Ile?
– Cztery dla Guslika, po półtora dla innych – odpowiedział Zbyszek i po chwili dorzucił:
– Przynajmniej tak mówią na budowie.
– Razem 10 – stwierdził Jasio.
– 7 – poprawił go Zbyszek – dwaj zbrojarze byli wtedy na urlopie.
– Nie 7 tylko 12 – powiedział Jasio. – Im mniej ludzi do sądzenia, tym wyroki większe.
– Fakt – zgodził się Zbyszek. – Ciekawe, co Guslik teraz zrobi.
– Zobaczymy – powiedział Jasio. – Włodek powinien niedługo zjechać.
Odwróciłem głowę i spojrzałem przez szparę między deskami. Wszystkie okna hotelu były otwarte. Pod zmurszałą od starości rynną, zaczepioną u nasady spadzistego dachu, pełzał leniwie papierosowy dym. Gdzieś na parapetach suszyły się wyprane skarpetki lub podkoszulki. Guslik zatrzymał się na środku placu. Bocianie gniazdo przesłoniło zachodzące słońce. Cienie topól uciekały powoli z drogi. Jaskółki kreśliły kręgi nad hotelem. Poczulem lekki przedwieczorny powiew wiatru na obolałych stopach. Oparłem głowę o drewniany stopień i przymknąłem oczy.

*

W kilka dni po przybyciu na budowę, roznosząc drugie śniadanie, zobaczyłem Guslika po raz pierwszy przy pracy. Siedział na niskim drewnianym stołku, z rękoma uniesionymi do góry. Jego ramiona opadały lub wznosiły się do góry, jakby dyrygował niewidoczną, ukrytą za pobliskim pagórkiem orkiestrą. Dopiero gdy przeszedłem betonową drogę, zobaczyłem, że w dłoniach trzymał obciążki i nieznacznymi ruchami palców zakręcał cienkie, przezryste jak pajęczyna druty. Przez moment miałem wrażenie, że rzeźbi falujący od upału krajobraz. Minąłem zbitą z desek pakamerę i koło jego nóg zauważyłem porozrzucane nożyczki z ostrymi, skręconymi jak krogulcze nosy ostrzami. Lewe ramię Guslika uniosło się lekko i podrzucone do góry narzędzie przecięło niebo i wpadło wprost na wyciągnięte palce prawej dłoni. Zatrzymałem się za nim w tym samym momencie, gdy jego ramiona, jak w zwolnionym tempie, opadały w dół. Druciana konstelacja wzmacniająca betonowe podkłady była gotowa. Guslik odwrócił się i burknął coś, a ja zrozumiałem, że narzeka na druty: że coraz gorsze, że dawniej były lepsze. Podałem mu menażkę z zupą, wkładkę, dwie kajzerki i przykucnąłem na boku, nic nie mówiąc. Czekałem, aż skończy jeść i zacznie znów pracować. Guslik jadł powoli, jakby z namysłem, w pewnym momencie nadział na krótki kozik kielbasę i spytał, dlaczego tu przyjechałem. Otworzyłem usta i już chciałem powiedzieć to, co od kilku minut miałem na końcu języka, lecz Guslik roześmiał się i stwierdził:

– Za karę na roboty, tak?

Kiwnąłem głową i dorzuciłem:

– Ale jest na co popatrzeć.

Machnął ręką lekceważąco.

– Gdybyś ty widział, jak my Lenina budowali, gdybyś ty widział...

Zakołysał się na drewnianym stołku, podrzucił kilka razy do góry płaskie obciążki i zginając w powietrzu łokieć, powiedział:

– O, tak – i po chwili, patrząc na ziła kołującego na pobliskim pagórku, stwierdził:

– Majster mówił, że będziesz jeździł z Włodkiem.

– Tak, od jutra, jako ładowacz.

– To on – powiedział Guslik, kiwając głową w kierunku ciężarówki. – Popatrz na niego, on kocha swój samochód jak syna.

Uniosłem głowę; kierowca ziła w żółtej czapeczce z zielonym pomponikiem wskakiwał właśnie na kabinę ciężarówki, przeciągnął szlauf pomiędzy nogami i śmiejąc się, oblał wodą przód samochodu. Smugi brudu spływające po błotnikach stawały się coraz jaśniejsze. Zderzaki poczerniały i w obręczach reflektorów mignęła przez moment iskra tęczy. Kierowca zrzucił na ziemię szlauf, zeskoczył z kabiny ciężarówki i zakręcił kurek. Następnie wyjął z kieszeni kufajki suchą szmatę i półkulistymi ruchami zaczął wycierać maskę samochodu, która po kilku minutach czyszczenia błyszczała jak świecączka bombka. Kierowca ziła odwrócił się do nas i krzyknął.

– Guslik, mordo ty jedna, macie jeszcze śniadanie?

Guslik roześmiał się i odkrzyknął:

– Mamy, mamy... chodź do nas Włodek.

*

Otworzyłem oczy. Zza bocianiego gniazda wyskoczył snop pociemniałego światła, który zniknął w dymie kominów. Jaskółki, jedna po drugiej, przysiadły na drutach linii elektrycznej, biegnącej wzdłuż topól towarzyszących drodze, aż do skrzyżowania, gdzie codziennie po pracy dowoził nas osinobus. Zobaczyłem tuman pyłu; z szosy na drogę na pełnym biegu skręciła ciężarówka, liście poderwane pędem powietrza zawirowały jak płatki słońca przed niebieską maską samochodu: „Włodek”, pomyślałem i usłyszałem za sobą szmer. Guslik zrobił kilka kroków do przodu i stanął przed otwartą bramą. Ciężarówka rosła w oczach; widziałem już żółtą czapeczkę z zielonym pomponikiem, kołyszącą się nad kierownicą. Guslik przejechał dłonią po zmierzwionych włosach i nagle, stając w rozkroku, uniósł (tak jak wtedy przy pracy) ramiona do góry. Jego postać, przypięta do maski pędzącego samochodu, przestroniła mi twarz Włodka. Usłyszałem pisk hamulców. Ciężarówka wpadła w koleiny przed bramą, podskoczyła w powietrzu, skręciła w bok i wpadła na słup od jarzeniowej lampy. Guslik potrącony błotnikiem potoczył się do tyłu. Zrzuciłem kufajkę z kolan i pobiegłem w kierunku rozwalonego ziła. Guslik leżał skulony, na boku. Dotknąłem jego ramienia, drgnął lekko i przewrócił się na wznak. Zobaczyłem zakrwawioną dłoń kruszącą grudkę błota. Nachyliłem się nad nim i w momencie, gdy podnosiłem jego głowę do góry, usłyszałem chrapliwy oddech Włodka:

– Karuśka – wymamrotał, odpychając mnie do tyłu. Poczzerwieniła od krwi czapeczka z zielonym pomponikiem zaślaniała mu pół twarzy. Chwyił za kłapy nieprzytomnego Guslika i potrząsając nim, krzyknął:

– Coś ty, skurwysynu, zrobił z moją Karuśką, zobacz coś ty z nią zrobił...

– uniósł Guslika do góry i plując krwią, wycharczał:

– Zniszczyłeś mój samochód, zniszczyłeś... – nie dokończył jednak, bo Zbyszek uderzeniem pięści odrzucił go do tyłu. Włodek próbował wstać, ale biegnący za Zbyszkiem Jasio chwycił go za ramiona i kolanem kopnął w głowę. Po chwili na szamocącego się Włodka skoczyło dwóch stolarzy i Kazik, kierowca tirów. Spod kupy podskakujących ciał dochodził coraz słabszy głos Włodka:

– Karuśka, moja Karuśka...

Pocałunek

W świetle jarzeniowej lampy zobaczyłem rozwaloną przyczepę ziła stojącego przed hotelem. Za nim, nad krzywym dachem stodoły, obwieszony czerwonymi lampkami komin, przebijał zasłonięte dymami niebo. W zakurzone szyby stukwały gałęzie brzozy rosnącej koło ganku. Uniosłem wyżej powieki, łóżko Zbyszka rytmicznie falowało, stopy dziewczyny wystawały pomiędzy żelaznych prętów. W siwej ciemności miarowo unosiły się i opadały naprężone plecy; „czy ja za krótko spałem, czy oni za długo czekali, aż zaśniemy”, pomyślałem, patrząc na Jasia leżącego na drugim łóżku, stojącym pod oknem: „nie chrapie, a więc nie śpi”.

Plecy znieruchomiały.

– Zbyszek, pocałuj mnie.

– Ubieraj się.

– Przytul mnie choć trochę – głos dziewczyny drżał.

– Ubieraj się – powtórzył łagodniej. – Nie jesteśmy sami.

– Przecież oni śpią.

– Może śpią, a może nie – i Zbyszek powiedział coś ciszej: „mówi jej, że Jasio nie chrapie”, pomyślałem, wsłuchując się w nieregularne pogwizdywanie Władka śpiącego na wyciągnięcie ręki ode mnie, w drugim kącie przy drzwiach.

– Niech to szlag trafi – dziewczyna odrzuciła koc i usiadła na brzegu łóżka, ledwo zarysowane piersi przesłoniły blednące na horyzoncie sklepienie.

– Niech to szlag trafi. Człowiek nie może się nawet uczi...

– Zamknij pysk – powiedział Zbyszek, łapiąc ją za ramiona, lecz ona wyrwała mu się, wstała i podchodząc do kaszłającego Jasia, spytała:

– Dlaczego nie śpisz?

I rzucając z niego koc, dorzuciła:

– Chcesz kochać, to masz, kochaj – jej ciało, po którym tańczyły płatki cienia, zniknęło za szafą.

– Zośka! – Zbyszek poderwał się z łóżka i odciągnął ją do tyłu, zobaczyłem jak oboje padają na podłogę i usłyszałem zachrypnięty głos Jasia, ale nie zrozumiałem, co powiedział.

– O jakim liście mówisz? – spytała po chwili Zosia, strącając dłoń Zbyszka ze swego ramienia. Jasiu narzucił koc na nogi i zapalając papierosa, stwierdził:

– List, który za parę dni otrzymasz od Zbyszka. Przypuszczam, że będzie krótki. Nawet bardzo krótki np.: „Zosiu, moja matka jest umierająca. Muszę wyjechać. Napiszę ci, kiedy wracam”, ale Zbysio nie wróci... – Jasiu zaciągnął się mocno. – Bo wyjeżdża na swój ślub z Kasią, która już jest w szóstym miesiącu ciąży.

– Ty skurwysynu – powiedział spokojnie Zbyszek i opierając głowę na krześle, roześmiał się głośno. Wydawało mi się, że Guslik śpiący w sąsiednim pokoju zanucił coś przez sen. Przycisnąłem mocniej ucho do ściany i rozpoznałem melodię popularną w latach, kiedy mnie jeszcze nie było na świecie. Kątem oka widziałem na tle rozgrzanego nieba błękitny profil. Lekko rozchyłone wargi poruszyły się, ale z ust nie wydobył się żaden dźwięk. Zosia odwróciła zacięciem sinym światłem twarz w kierunku Zbyszka i wzruszając nieznacznie ramionami, obojętnie powiedziała.

– Zapłacisz mi za skrobankę.

Zbyszek uniósł powoli głowę opartą na podkurczonych kolanach i obliżując wargi, stwierdził:

- Tak, zapłacę.
- Nie pytam ciebie – powiedziała Zosia i patrząc ciągle na niego, stwierdziła:
- Zapłacisz, to będziesz miał to, o czym mylisz.
- Ja? – Jasiu odkasznął – oczywiście zapłacę.
- To poczekaj. Zaraz wracam. – Zobaczyłem drżące dłonie Zosi ścigające z krzesła wytarte dzinsy. Cień ramienia dotknął mojej twarzy, drzwi skrzypnęły i bosa stopy zastukały po korytarzu. Oderwałem policzek od ściany. Za oknem rósł warkot ciężarówki. Silnik zawył na wysokich obrotach, przycichł i znowu podskoczył, aż zadrżały szyby w oknach.
- Zarył się – powiedziałem odruchowo. Włodek uniósł powoli głowę z poduszki i spytał.
- Kto?
- Kazik – odpowiedziałem i dodałem – wpadł w ten dół koło kapliczki. Włodek nasłuchiwał chwilę nieregularnej pracy silnika i zapalając papierosa, spytał:
- Pustaki czy cegły?
- Pustaki.
- Cały wóz?
- Cały.
- To będzie jakieś 12 tysięcy, nie?
- Więcej, bo po ostatniej wpadce wyroki podskoczyły to i ceny poszły w górę. – powiedział Jasio.
- A ile tamci dostali?
- Póltora i dwa.
- Póltora i dwa? – zdziwił się Włodek. – Ja za pierwszą przyczepę desek upchniętą u Żyda dostałem cztery razy więcej. Kradzież coraz bardziej popłaca.
- Pewnie – zachichotał Jasio. – Dzisiaj wystarczy jeden nawrót z deskami i ma się dziewczynę na stałe.
- To zależy, czasami trzeba obrócić dwa razy – powiedział Zbyszek, siadając na łóżku.
- Kiedy?
- Jak dziewczyna jest w trzecim miesiącu.
- A jest?
- Spytaj jej.
- A po co? – zdziwił się Jasio. – Jak dziewczyna jest w trzecim miesiącu, to obiecuję jej szczęście rodzinne i pierdołę póki jest co i jak. Codziennie po miłości opowiadam o naszym przyszłym wspólnym życiu i tylko od czasu do czasu przypominam, że ona przed ślubem musi poznać moją rodzinę. Piszemy nawet razem list: „Kochana Mamo! U mnie wszystko w porządku. Wyszedłem z więzienia. Przedtem budowałem hutę żelaza. Wróciłem do więzienia. Teraz buduję drugą hutę żelaza. Żenię się”. List wysyłamy i odpowiedź nie nachodzi, więc ona prosi o złożenie papierów przynajmniej w parafii. Rzecz jasna zgadzam się i po lekcjach religii jestem czulszy niż zwykle. Przyrzekam nawet w chwilach miłosnego uniesienia, że będę upijał się tylko dwa razy w tygodniu, a nie codziennie. W przeddzień ślubu zwijam manatki i przenoszę się na inną budowę. Budów w tym kraju nie zabraknie, nie ma obawy, a jeszcze nie widziałem tak głupiej baby, która by szukała faceta z hotelu robotniczego i...
- Jasiu – przerwał mu Włodek. – Nie wiedziałem, że ty tak lubisz pisać listy.

– Nie pisać, a mówić – poprawił go Zbyszek. – Pisać to on nie umie.
– Ty – głos Jasia stwardniał. – Za sprytny jesteś, szczawiku, za sprytny, myślisz, że ja sam będę płacił? Dajesz 10 albo twoja przyszła żonka dowie się o Zosi.

– 20 – Zbyszek stanął przed Jasiem. W dłoni miał zwitek banknotów.

– Znaj serce pana, chamie, ja ci ją kupuję – powiedział, rzucając pieniądze na łóżko. Ramię Jasia drgnęło; „boi się”, pomyślałem i w chwilę później zobaczyłem, jak jego podkurczone nogi wyprostowały się i Zbyszek kopnięty stopami w pierś potoczył się po podłodze. Gdy próbował wstać, Jasio uderzył go zwiniętymi jak do modlitwy dłońmi w nasadę nosa.

– Poznaj łapy chama, panie – powiedział, łapiąc Zbyszka za włosy i podciągając jego głowę do góry, uderzył nią z rozmachem o kolano. Krew bryznęła na biegnący po podłodze prostokąt światła, który dogonił uciekającą w cień twarz Zbyszka. Zosia zamknęła drzwi, podeszła bliżej i schylając się nad nim, cicho gwizdnęła:

– Zośka, ja – wycharczał z trudem Zbyszek – ...ja...

– Co ja? – spytała Zosia i nie czekając na odpowiedź, stwierdziła:

– Bić się nie umiesz.

– Nie umie – potwierdził Jasio, licząc uważnie pieniądze. – Masz.

Zosia uniosła głowę. Zrobiła krok do przodu i jej szczupłe ciało poruszyło zamalowane dymem i kurzem światło. Przeciągnęła się. Uniesione do góry ręce dotknęły wiszących pod sufitem pajęczyn. Jasio zbliżył się do niej i gdy jego dłoń, w której trzymał zmięte banknoty, dotknęła naprężonej piersi, Zosia zarzuciła mu ramiona na szyję i w chwilę później Jasio klęczał na podłodze kopnięty dwukrotnie kolaniem w jądra.

– Ty kurwo – wycharczał.

Zosia wzruszyła ramionami i pochylając się znów, szepnęła:

– Zbyszek.

Mruknął coś niewyraźnie i ocierając twarz z krwi, chciał powiedzieć kilka słów, lecz ona złapała go za ramię i potrząsając nim, spytała:

– Dlaczego się nie umiesz bić?

– Zosiu...

– Dlaczego? – krzyknęła, potrząsając nim.

– Zosiu, ojciec Kaśki, by ją ukatrupił...

– Co?

– Zakatowałby ją, gdybym...

– I ty mi to mówisz – przerwała mu. – Mi? – Chwyliła go za włosy i odciągając jego głowę do tyłu, krzyknęła:

– Ty myślisz, że mój ojciec mnie pogłaszcze? Ty myślisz, że dziewczyny nie wiedzą, że jestem w trzecim miesiącu? Myślisz, że mnie nie skatują, jak wrócę do domu po skrobance? No powiedz?

Patrzyli na siebie. Zosia otworzyła usta, jakby chciała jeszcze coś powiedzieć, lecz nagle puściła włosy Zbyszka, chwyciła bluzkę wiszącą na krześle i wtuliwszy twarz w dłonie, wybiegła z pokoju. Za ścianą Guslik zakasłał. Słońce dogoniło horyzont ukryty za rzędem smukłych topól. Komin ginął na tle płonącego nieba. Czarne zygzaki kilkakrotnie przecięty z furkotem lekkie powietrze coraz śmieiej wpływające do pokoju. Jasio klęczał na podłodze, ciężko dysząc. Zbyszek siedział oparty o łóżko z głową schowaną między udami. Wstałem, podeszedłem do szafy i z górnej półki wziąłem kawałek plastra i nożyczki.

– Poczekaj – Włodek podał mi płócienną chustkę i butelkę wody kolońskiej. Przyklęknąłem przy Zbyszku, lewą dłonią przytrzymałem jego głowę, a prawą wytarłem starannie twarz. Przykleiłem dwa kawałki plastra do rozbitych łuków brwiowych, kątem oka widziałem, jak Jasio zbiera pozlepiane krwią banknoty rozrzucone na podłodze.

Piotr Piętak



Teofil Wiktor Kosiorkiewicz: *Grusza*, 1976 r.

KAMIL BREWIŃSKI

Haiku 1

znam takiego zawodnika który rozpoczął
swoją powieść o niepowodzeniach
kilkunastostronicowym opisem przyrody

Motyle ma w brzuchu, więc się śmiać nie może. To mogłoby go zabić, taka radość, no, przy drakońskiej diecie, to mogłoby go. Leżeć też nie leży, leżał i olbrzymie wydały mu się drzewa za oknem. Przez moment chciał się napić lakieru do paznokci, ale zauważył, że to jesień, że liście fruną z tych drzew.

Głębia

prosił mistrz mój którego rozerwały konie
i koleżanki przestrzeń znające aż z ust
lecz ja oczy zamknąłem żeby znów spojrzeć
jak struś pędziwiatr w klepsydrze wytwarza prąd
jak szamocze się w klepsydrze pędziwiatr struś

Haiku 3

wstaję ale bez rąk
przedłużony w czasie jak księżyc!
który też nie ma rąk

Miraz

skamieniały smok wytacza się ponad Shaya
drżą języki pochowane pod paznokciami

Nurmemet Yasin

Posthaiiku

pośrodku lasu dźwig stanął mu przed oczami
a jako że nie był autorem tej iluminacji
poproszono go grzecznie o szeroki uśmiech

Przesmyk

poniedziałek – grzebień
niedziela – gdzieniegdzie
liczyłem na więcej

i dlaczego Schubert
niszcząc swoją powieść
pomiął sentencję:
na dworze był wtorek

i niech ktoś mi powie
gdzie zawiesić włos
niech tylko spróbuje

Rekreacja

ach gdyby tak człowiek rączek miał jedenaście
pół ramy by skurzył w ping-ponga grając w lasku

i nawet gdyby deszcz rozpadał się nad laskiem
kapturek by se uwił z ramy malborasków

ach gdyby tak człowiek nie gubił się wciąż w lasku
w rozproszonych łezkach nie gasił swoich odbić

Kamil Brewiński

Książki nadesłane

Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2012

Biblioteka „Toposu”, t. 77, 78

Maria Duszka: *Freienwill (wiersze i anegdoty)*. Ss. 56+3 nlb.

Beata Patrycja Klary: *De-klaracje. Geny. Anty-geny. Memy*. Ss. 48.

MAREK M. DZIEKAN

Nowojorska apokalipsa Adonisa

Według wierzeń staroarabskich (do przełomu VI/VII w. n.e.) każdy poeta miał swojego dżinna – „geniusza”, czy też ducha opiekuńczego, który podpowiadał mu wersy, jakie ma wyrecytować (bo jeszcze wtedy nie zapisać – to była twórczość w pełni oralna). Poeta staroarabski stał na granicy tego i tamtego świata, więcej wiedział, więcej czuł, potrafił słowem zranić, zabić, przytoczyć się do zwycięstwa lub klęski. Był, w sensie społecznej funkcji, postawiony blisko plemiennego wieszczka i wróżbity, czyli kahina. Te przekonania dotyczące roli poety w społeczeństwie przedmuzułmańskim, związane ściśle z wiarą w magiczną moc słowa przysły mi na myśl, kiedy po wydarzeniach z 11 września 2001 roku wydobyłem z pamięci wcześniej stosunkowo mało znany utwór syryjskiego poety Adonisa z 1971 r. pt. *Kabr min adżl Nju Jurk* (*Grób dla Nowego Jorku*). Apokalipsa opisana przez Adonisa, apokalipsa, którą (prze)widział 30 lat wcześniej, wypełniła się. Stała się „Apokalipsą wg św. Adonisa Szyickiego”. W 1971 r. Adonis opisywał to, do czego doprowadza świat kultura Zachodu, dostrzegał upadek jej etyki i wartości.

Już po wydarzeniach z 11 września 2001 r. w rozmowie z dziennikarzem „New York Timesa” latem 2002 r. poeta powiedział, że kiedy teraz czyta swój utwór, przeraża go samego, a Nowy Jork jest dla niego dalej tyleż niebem, co piekłem. I – o czym przekonuje lektura poematu – podobnie rzecz się miała 30 lat wcześniej, choć przecież inny to był świat, inaczej wyglądało polityczne niebo i piekło. Ale już wtedy to miasto było właściwie stolicą świata – stolicą z jej niebiańskimi i piekielnymi aspektami. Rozkład fizyczny, rozkład psychiczny, umysłowy i polityczny. To Adonisowa recepcja Nowego Jorku, pojmowanego oczywiście jako symbol Ameryki, a właściwie symbol świata zachodniego w XX (a jak się okazało, także w XXI) wieku. Nowy Jork Adonisa nie niesie ze sobą praktycznie żadnej nadziei, jest wchłaniającym ludzkie istnienia potworem.

Po tym amerykańskim piekle przewodnikiem narratora-poety jest inny, o wiek wcześniejszy poeta, Walt Whitman. Amerykanin pojawia się już na samym początku poematu, aby stać się głównym protagonistą we fragmencie IX. Dlaczego Adonis, znawca i tłumacz poezji zachodniej, wybrał właśnie jego? Być może po to, żeby pomógł mu zrozumieć miasto, którym Syryjczyk był przerażony, a w którym tak zakochany był amerykański poeta. Dla Whitmana piekło Nowego Jorku stanowiło istotę nowoczesności, której w takiej formie nie pojmował Adonis, dobrze znający tradycyjne miasta Bliskiego Wschodu, ale także i Europy. Nowoczesność Paryża czy Genewy nie była nowoczesnością Nowego Jorku.

Dużo bliższy w definiowaniu Nowego Jorku był Adonisowi Allen Ginsberg. Owo miasto było dla niego horrorem przypominającym piekło, poeta nie identyfikował się z nim ani na nie nie zgadzał. To stolica tych, którzy – zacytujmy słowa Tacyty przypomniane przez Adonisa – „zamieniają ziemię w pustynię i nazywają to pokojem”. Twierdzenie to było aktualne 40 lat temu, jest aktualne i dziś. Przepowiednia Adonisa urzeczywistnia się niczym koszmarny sen.

Nowy Jork w poemacie Adonisa stanowi doskonały przykład „nowoczesnego poglądu na świat”: utraty wiary w trwałość świata fizycznego oraz w znaczenie i realność zjawisk zmysłowych, utraty wiary w istnienie jakiejś normy natury ludzkiej, która zawsze będzie potrzebowała takiego samego, stworzonego przez człowieka modelu życia, i wreszcie zniknięcia domeny publicznej jako sfery, w której jednostka może dokonywać czynów doniosłych.

Poemat *Grób dla Nowego Jorku* dotyka ważnych spraw politycznych, stanowi echo wydarzeń, które kształtowały rzeczywistość tamtego okresu. W 1971 r. w świecie arabskim trwał (aktualny do dziś, bez szans na rozwiązanie – jak niedawno stwierdził Adonis) konflikt z Izraelem, świeże były wspomnienia po zakończonej klęską Arabów wojnie sześciodniowej (1967), której przyczyny do dziś Arabowie rozpamiętują. Na Dalekim Wschodzie toczyła się wojna wietnamska – tym razem trauma Ameryki. Te wydarzenia znalazły odzwierciedlenie w *Grobie*. Twórczość Adonisa często oddaje nastroje panujące w jego ojczyźnie (traktowanej raczej jako cały świat arabski, a nawet muzułmański, a nie tylko Syria).

W poemacie Trzeci Świat (wyrażenie dziś pozostające na krawędzi „poprawności politycznej”), a więc m.in. Wietnam, Kuba i kraje arabskie, to siła rewolucyjna (cokolwiek miałyby to znaczyć) przeciwstawiana Ameryce jako kwintesencji Zachodu, przynajmniej w percepcji Arabów. Tylko przemoc jest siłą Ameryki rządzonej przez Białych, a jej zbawieniem Rasa Czarna, z którą w znacznym stopniu poeta się utożsamia. Adonis przy tym wyraźnie krytykuje te arabskie grupy, które zaprzędają się Ameryce, dostrzega dążenie zamorskiego mocarstwa do sprzedania Bliskiego Wschodu za wszelką cenę, do wyprzedania wszystkich jego największych świętości. Zdania na ten temat Adonis nie zmienił do dziś. Widzi oczywiście także wiele słabości po stronie świata arabskiego, choć nie do końca aktualnie brzmią te fragmenty *Grobu*, w których autor rozprawia się z bezsilnością Arabów – po „arabskiej wiosnie” 2011 r. można mieć nadzieję na zmiany. Ale na razie tylko nadzieję.

W *Grobie dla Nowego Jorku* spotykamy typowe dla twórczości Adonisa łączenie motywów kultury zachodniej z tematyką arabsko-muzułmańską. Poezję traktuje Adonis jako rodzaj „mostu” międzykulturowego, choć nie jest na tyle naiwny, aby wierzyć, że poezja faktycznie coś zmieni – jednoznacznie słychać w jego twórczości echo słynnego stwierdzenia, że „Zachód pozostanie Zachodem, a Wschód – Wschodem”.

W poemacie istotną rolę odgrywają postaci-symbole. Postaci zarówno współczesne, jak i historyczne. Współczesność czerpie z historii, a historia zyskuje nowy wymiar przez umieszczenie jej w kontekście współczesności. To dialektyka nowego i starego, stałego i zmiennego – ta ostatnia jest jedną z najważniejszych osi rozważań Adonisa jako filozofa. Zmienna, dynamiczna ze swej natury współczesność tłumaczona jest przez poetę stałością historii, której zmienić się nie da, ale którą można, a nawet należy interpretować. Tym bardziej że nie wiadomo dokładnie, kiedy współczesność przekształci się w historię. Nie żyją już niektórzy wspomniani pod koniec VIII fragmentu politycy, inni zostali osądzeni – ale wystarczy zamienić nazwiska i historia staje się współczesnością.

Tak uczynili członkowie niekomercyjnej francusko-włosko-tunezyjskiej grupy muzycznej L'Enfance Rouge. Polityczne poglądy zademonstrowali, umieszczając na swej stronie internetowej napis po arabsku: *Ana lastu Amrikijjan* – „Nie jestem Amerykaninem” (można go było przeczytać jeszcze w 2011 r.), co, jak sądzę, jest odpowiedzią na popularne po ataku na WTC hasło „Wszyscy jesteśmy Amerykanami”; to zresztą nie jedyny antyameerykański akcent na tej stronie. W 2002 roku grupa nagrała płytę *Rostock-Namur*. Wśród kompozycji znajduje się ciężka, mroczna melorecytacja fragmentów francuskiego przekładu poematu Adonisa *Tombeau pour New*

York. Szczególnie zwraca uwagę nieco zmodyfikowany w stosunku do arabskiego oryginału fragment:

„Bushu, ile dzieci dziś zabiłeś?

– Tak, to jest problem. Ale czyż nie jest ważne, że przez to zmniejsza się liczebność wroga? – powiedział amerykański generał, akceptując stwierdzenie McNamary: Wymienimy ludzi na ogień!”

Wiersz Adonisa, „odkopany” po nowojorskich wydarzeniach z 2001 r., zaczął funkcjonować w rozmaitych kontekstach politycznych jako sztandar antyamerykańskich (a więc prawie wszystkich) intelektualistów arabskich różnych opcji, we wszystkich krajach, od zdeklarowanie antyamerykańskich po niby-to-przyjaciół. Można stwierdzić, że przez chwilę nastąpił swego rodzaju „moda” na ten utwór. Teraz znów popada w zapomnienie, choć jego aktualność wcale nie zmalęła. Ważę poematu dostrzegł chyba niemiecki arabista Stefan Weidner, który wybór przekładów Adonisa na język niemiecki wydany w 2004 r. zatytułował właśnie *Ein Grab für New York*. Podejrzewam tu jednak rodzaj triku marketingowego (tragedia dobrze się sprzedaje). Wcześniej, w drugiej połowie lat 80., ukazały się przekłady francuski i angielski, wspomina o nim także w artykule z 2002 r. najwybitniejsza polska badaczka twórczości Adonisa Krystyna Skarżyńska-Bocheńska, choć włączając utwór w ogólne rozważania na temat problematyki politycznej we współczesnej poezji arabskiej zdaje się nie zauważać jego profetyzmu.

Poemat Adonisa ze swoim międzykulturowym zakorzeniem sprawia w przekładzie – czy może bardziej w zrozumieniu go przez człowieka Zachodu – sporo problemów. To zresztą wieczny problem translatoologii – co robić z nazwami i nazwiskami, które czytelnikowi z innej kultury nie mówią nic lub mówią niewiele. Oczywiście można wiersz opatrzyć przypisami – kto to był Dżubran Chalil Dżubran, libański artysta i pisarz, pesymistyczny poeta-filozof Abu al-Ala al-Maʿarri czy Urwa Ibn al-Ward, wędrujący po bezdrożach pustyni poeta staroarabski. Postanowiłem jednak nie obciążać tekstu przypisami – może niech pozostanie choć w części tajemnicą? Wszak apokalipsa ma w sobie zawsze coś z tajemnicy. Zresztą każdy może sprawdzić te nazwiska w pierwszej lepszej encyklopedii. Choćby to miała być Wikipedia.

Prezentowane tu polskie tłumaczenie *Grobu dla Nowego Jorku* zachowuje dokładnie jego formę arabską – z poszarpanymi wersami, z „wyrwami” i wyróżnieniami. Sądzę, że sama forma jest elementem konstytutywnym dla znaczenia poematu, czego, jak się zdaje, nie dostrzegali tłumacze na inne języki, zachowując np. tylko wyróżnienia typograficzne (odmienne zresztą od oryginału), lekceważąc natomiast układ wersów, albo też całkowicie rezygnując z zachowania formy oryginału. „Wyprostowanie” tego układu czyni utwór „grzeczniejszym”. A przecież gdyby Adonis chciał pisać równo od prawej strony (po arabsku pisze się od prawej do lewej), byłby to zrobił – jak w setkach innych swoich utworów.

Już 40 lat temu Adonis widział, jak Nowy Jork kopie dla siebie grób. Czy proces ten się zakończył? Czy możemy powiedzieć – na wzór rozmaitych nowych terminów pojawiających się współcześnie w refleksji humanistycznej – że mamy już czasy postapokaliptyczne? Adonis jeszcze tego nie wyrzucił.

Marek M. Dziekan

Podstawą przekładu jest wydanie w zbiorze *Wakt bajn ar-ramad wa-al-ward (Czas między popiołem a różą)*, Dar al-Auda, Bejrut 1972, ss. 69-97.

Grób dla Nowego Jorku

I

Do dziś Ziemia jest rysowana jako śliwka
to jest jako pierś
ale między piersią a kamieniem nagrobnym jest tylko inżynierski trick.

Nowy Jork

Cywilizacja na czterech nogach. Każda strona jest morderstwem i drogą
ku morderstwu,
a w odległościach tkwi tylko jęk tonącego.

Nowy Jork

Kobieta – pomnik kobiety
w dłoni trzyma szmatę nazywaną wolnością przez kartkę papieru,
którą
nazywamy historią, w drugiej ściska dziewczynkę, której na imię
Ziemia.

Nowy Jork

Ciało w kolorze asfaltu, przewiązane delikatną szarfą. Jego twarz to zamknięte okno. Rzekłem: otworzy je Walt Whitman. – „Wypowiadam oryginalne hasło” – ale usłyszał je tylko bożek, który już opuścił swoje miejsce. Fala więźniów, niewolników, nieszczęśników, złodziei i chorych wylewa się z jego gardła. Nie ma wyjścia, droga zamknięta. Rzekłem: **Most Brooklyński!** Ale to most, który łączy **Whitmana z Wall Street**, liść z banknotem.

Nowy Jork – Harlem

Kto podchodzi do jedwabnej gilotyny, kto podąża do grobu o długości rzeki **Hudson**? Rozpoczynaj się, rytuale płaczu, połączcie się – znoju, błękiecie, żółci, różu, jaśminie. Światło rozsiewa swoje szpilki, a w ostrym bólu rodzi się słońce. Rano, ukryta między biodrem a biodrem, czy zapłonęłaś? Czy przybył do ciebie ptak śmierci i usłyszałaś, jak dusza, chrypiąc, uchodzi? Sznur... szyja wiję się w cierpieniu, w tej godzinie krwawi melancholia.

Nowy Jork – Madison – Park Avenue – Harlem

Lenistwo przypomina pracę, praca przypomina lenistwo. Serca nafaszerowane gąbką, a dłonie napuchnięte trzcina. Między stertami śmieci i maskami **Imperial State** historia roznosi zapachy, warstwa po warstwie:

To nie wzrok jest ślepy, lecz głowa.

To nie mowa jest pusta, lecz język.

Nowy Jork – Wall Street – 125. Ulica – 5. Ulica

Duch meduzy unosi się między ramieniem a ramieniem. Targ niewolników wszystkich ras. Ludzie niczym rośliny w szklanych ogrodach. Niespokojni, niewidzialni, wzburzeni niczym pył w materii przestrzeni, spiralne ofiary.

Słońce jest sierotą,

a dzień to czarny bęben

II

Tu,

na omszałej stronie skały świata, widzi mnie tylko Murzyn, ocierający się o śmierć, albo prawie martwy ptak. Pomyślałem:

Roślina mieszkająca w czerwonym wazonie przekształciła się, a ja oddalam się od progę. I przeczytałem

o myszach w Bejrucie i innych miastach, biegnących w jedwabiach **Białego Domu**, uzbrojonych w papier i kłusujących ludzi,
o śladach świni w ogrodzie alfabetu, depczących poezję.

I widziałem,

gdziekolwiek byłem – **Pittsburgh (International Poetry Forum), John Hopkins (Waszyngton); Harvard (Cambridge, Boston), Ann Arbor (Michigan, Detroit); Foreign Press Club, The Arab Club w siedzibie Narodów Zjednoczonych (Nowy Jork), Princeton, Temple (Filadelfia).**

Widziałem

arabską mapę niczym wierzchowiec, ledwie poruszający nogami... Czas wi-
siał niczym worek, a wszystko zmierzało do grobu lub ku najciemniejszemu
cieniowi. Ku ugaszonemu ogniovi lub ku ogniovi, co gaśnie, który odkrywa
chemię innego wymiaru w **Kirkuku i Az-Zahranie** i to, co pozostało z tych
twierdz w arabskiej **Afrazji**. Oto świat, który dojrzewa w naszych dłoniach.
Ha! Przygotowujemy trzecią wojnę, zakładamy pierwsze, drugie, trzecie
i czwarte biuro, aby się przekonać:

1. Z tej strony urządzili imprezę jazzową,
2. Człowiek w tym domu ma tylko atrament,
3. Na tym drzewie śpiewa ptak.

I aby ogłosić:

1. Przestrzeń mierzy się klatką lub murem,
2. Czas mierzy się sznurem lub biczem,
3. System, na którym zbudowano świat rozpoczął się od bratobójstwa,
4. Księżyc i słońce to dwa dirhemy błyszczące pod tronem sułtana

I widziałem

arabskie imiona na całym świecie uginają się bardziej niż oczy. Świecą,
ale niczym zagubiona planeta, która „nie ma przodków, a jej korzenie tkwią
w jej krokach...”

Tu

na omszałej stronie skały świata wiem, spowiadam się. Pamiętam roślinę,
którą zwę życiem lub moją ojczyzną, śmiercią lub moją ojczyzną, wiatrem,
który zamraza milaję, twarzą, która zabija grę, okiem, odrzucającym światło...
i wymyślam, twoje przeciwieństwo, ojczyzno.

Ląduję w twoim piekle i krzyczę:

**warzę dla ciebie trujący napar
i pozdrawiam cię.**

Spowiadam się: **Nowy Jorku**, dla ciebie w mojej ojczyźnie są łoże i łóżko,
krzesło i głowa. Wszystko na sprzedaż: dzień i noc, mekkański kamień
i wody Tygrysu. Ogłaszam: pomimo tego stajesz do wyścigu w **Palestynie**,
w Hanoi, na północy i na południu, na wschodzie i na zachodzie, z ludźmi,
których historią jest tylko ogień.

I mówię: od czasów **Jana Chrzciciela** każdy z nas niesie swą odrąbaną
głową na tacy i oczekuje ponownych narodzin.

III

Rozpadnijcie się, pomniki wolności, gwoździe wbite w piersi z mądrością naśladowującą mądrość róży. Wiatr powtórnie wieje ze wschodu, porywając namioty i uderzając w chmury. Jakies dwa skrzydła piszą:

Inny alfabet pojawia się w topografii Zachodu,
Słońce jest córką drzewa w ogrodzie jerozolimskim.

Tak zapalam swój ogień. Zaczynam od nowa, kształtuję i definiuję:

Nowy Jork,

Kobieta ze słomy; łóżko kołysze się pomiędzy pustką a pustką. I nagle sufit się rozpada: każde słowo wskazuje na upadek, każdy ruch jest łopatą lub motyką. Na prawo i na lewo ciała, które pragną zmieniać miłość, spojrzenie, słuch, węch, dotyk. A zmiana otwiera czas niczym drzwi, które rozbijają ciała. Pozostałe godziny improwizują

seks, poezję, etykę, pragnienie, mowę, milczenie i negują wszelkie klucze.

Kuszę Bejrut i jego siostry-stolice

skaczące ze swych łóżek i zamykające za sobą drzwi pamięci. Zbliżają się, czepiają się mych wierszy i zwisają. Motyka wrót i kwiat okna, więc płoń, historio kluczy.

Rzekłem: kuszę Bejrut

– Szukaj sedna. Słowo umarło – mówią inni.

Słowo umarło, ponieważ wasze języki utraciły zwyczaj mówienia, przyzwyczajając się do gestów.

Słowo? Chcecie odkryć jego ogień? A więc piszcie.

Mówię: Piszcie, nie mówię: pokazujcie, nie mówię: kopiujcie.

Piszcie – od Oceanu po Zatokę nie słyszę języka, nie mogę przeczytać ani słowa. Słyszę głosy, dlatego nie zauważam tego, kto rzuca ogień.

Słowo jest lżejsze niż cokolwiek innego, a niesie wszystko. Sedno to jedna strona i chwila, zaś słowo to wszystkie strony w każdym czasie. Słowo – dłoń, dłoń – sen:

odkrywam cię ogniu, stolico moja,

odkrywam cię, poezjo,

i kuszę Bejrut. Odziewa mnie i ja go odziewam. Uciekamy niczym promienie i pytamy:

Kto czyta, a kto widzi? **Phantom dla Dajana, a ropa naftowa** płynie do swojego celu. Rzekł Bóg Najwyższy, a **Mao** miał rację: „Broń jest bardzo ważnym elementem wojny, ale niedecydującym. Człowiek, nie broń, on jest czynnikiem decydującym”.

Nie ma ostatecznego zwycięstwa i nie ma ostatecznej klęski.

Powtarzałem te aforyzmy i mądrości, jak każdy Arab, na **Wall Street**, gdzie płyną rzeki złota każdego rodzaju, wyciekając ze źródeł. Widziałem wśród nich arabskie rzeki, niosące miliony kawałków ciał ofiar złożonych **Złotemu Cielcowi**. Wśród ofiar chichoczą żeglarze wyciekający z **Chrysler Building**, powracając do źródeł.

Tak oto zapalam mój ogień.

Mieszkamy, krzycząc w niebogłosy, aby wypełnić swe płuca powietrzem historii. Pojawiamy się w czarnych oczach, ogrodzonych niczym cmentarze, aby pokonać zaćmienie, aby pojechać ku Czarnemu Przylądkowi i wziąć udział w powitaniu nadchodzącego słońca.

IV

Nowy Jorku, kobieto siedząca na tęczy wiatru,
kształcie odmienny od atomu,
punkcie bieżący w przestrzeni cyfr,
z jednym biodrem w niebie, a drugim w wodzie,

powiedz, gdzie jest twoja gwiazda? Nadchodzi bitwa między trawą a elektronicznymi mózgami. Cała epoka zawieszona jest na ścianach, a tu cieknie krew. Na samym szczycie głowa pomiędzy jednym a drugim biegunem, w środku **Azja**, a u dołu dwie nogi niewidzialnego ciała. Znam cię, truchło płynące w makowym piźmie, znam cię, zabawo piersi z piersią. Patrzę na ciebie i marzę o lodzie. Patrzę na ciebie i czekam jesieni.

Twój lód przynosi noc, twoja noc niesie ludzi niczym martwe nietoperze. Każda twoja ściana jest cmentarzem, a każdy dzień to czarny grabarz,
niosący czarną kromkę i czarną miskę,
kreśląc nią dzieje **Białego Domu**:

A –

Jakieś psy spinają się niczym kajdany. Jakieś koty rodzą hełmy i łańcuchy. W zaułkach krzyżujących się na grzbietach szczurów biali strażnicy plenią się niczym grzyby.

B –

Kobieta prowadzi swego psa, osiodłanego niczym koń. Pies kroczy jak król, a wokół niego pełźnie miasto podobne do wojska łez. Tam, gdzie gromadzą się dzieci i starcy pokryci czarną skórą, niewinność ołowiu rośnie niczym zboże, a strach uderza w piersi miasta.

C –

Harlem – Bedford Stuyvesant: ludzki piasek gęstnieje, wieża przy wieży. Twarze tkają czas. Niedopałkami papierosów karmione są dzieci, dziećmi karmione są szczury... Trwa wieczne święto dla innej Trójcy: Poborca Podatkowy, Policjant, Sędzia – władza śmierci, miecz unicestwienia.

D –

Harlem (Czarny nienawidzi Żyda)

Harlem (Czarny nie lubi Araba, gdy przypomni sobie handel niewolników)

Harlem – Broadway (ludzie niczym mięczaki włożą do probówek z alkoholem i narkotykami)

Broadway – Harlem, festiwal łańcuchów i pałek; policja jest niczym bakteria czasu. Jeden wystrzał, dziesięć gołębi. Oczy są skrzynkami, falującymi czerwonym śniegiem, a czas to pomarszczona laska. Aż do wyczerpania, stary Murzynie, i ty, murzyńskie dziecko! Aż do wyczerpania, dalej i dalej!

V

Harlem

Nie przybyłem z zewnątrz: znam twoją nienawiść, znam jej smaczny chleb. Głodni mają tylko nagły grzmot, więźniowie mają tylko błyskawicę przemocy. Dostrzegam twój ogień pełzający pod asfaltem, w rurach i maskach, w stosach niedopałków, nad którymi tronuje zimne powietrze, w rozrzuconych krokach odzianych w historię wiatru.

Harlem

Czas umiera, a ty jesteś godziną śmierci:

Słyszę łyzy mruczące jak wulkany,

dostrzegam usta pożerające ludzi niczym chleb.

Jesteś tym, kto zetrze twarz Nowego Jorku.

Jesteś burzą, która porwie go niczym kartkę papieru i porzuci.

Nowy Jork = IBM + SUBWAY wylaniają się z bagna i zbrodni,
podążając do bagna i zbrodni.

Nowy Jork = dziura w powłoce Ziemi, z której szaleństwo wycieka strumieniami.

Harlemie, Nowy Jork umiera, a ty jesteś godziną śmierci.

VI

Między **Harlemem** a **Lincoln Center**

podążam, jak numer zagubiony na pustyni, którą przykrywają zęby czarnego świtu. Żadnego śniegu, żadnego wiatru. Byłem, jak gdybym szedł za duchem (twarz nie jest twarzą, lecz raną lub łzą, postać nie jest postacią, lecz zwiędłą różą); za duchem (Czy to kobieta? Mężczyzna? Czy to kobie-tamężczyzna?). Niósł na piersi łuki i ukrywał się w zasadzce przestrzeni. Przebiegła gazela wzywana przez Ziemię, pojawił się ptak wzywany przez Księżyca. Zrozumiałem, że biegnie, by obejrzeć zmartwychwstanie **Indiani-na... w Palestynie** i jej siostrach.

Powietrze było pasem naboju,

a Ziemia ekranem dla zamordowanych.

Poczułem, że jestem atomem płynącym w ławicy ku horyzontowi horyzontu horyzontu. Wylądowałem w dolinach długich i szerokich... Zacząłem wątpić, że Ziemia się kręci.

A w domu była **Yara**

Yara to jeden koniec świata, a **Ninar** – drugi.

Dałem **Nowy Jork** w nawias i pojechałem do równoległego miasta. Moje nogi wypełniły się ulicami, a niebo stało się jeziorem, w którym pływają ryby źródła i sądu oraz zwierzęta chmur. **Hudson** latał jak kruk, który przebrał się za słowika. Skierował się do mnie świt w postaci dziecka jęczącego i pokazującego swoją ranę. Wołałem noc, ale nie odpowiedziała. Przyniosła swoje łóżko i poddała się chodnikowi. Potem widziałem, jak przykrywa się wiatrem i nie znalazłem nic delikatniejszego od niego oprócz ścian i kolumn. Krzyk, dwa krzyki, trzy... I nagle **Nowy Jork** wzdrygnął się, niczym na wpół zamarznęta żaba w basenie bez wody.

Lincolnie,

oto **Nowy Jork**: opiera się na starczej lasce, spaceruje w ogrodach pamięci i wszystko powoli staje się sztucznym kwiatem. Spoglądam na ciebie, wśród marmurów Waszyngtonu, widzę coś jakby Harlem i myślę: kiedy wreszcie wybuchnie rewolucja? Podnosi się mój głos: uwolnijcie **Lincolna** od bieli marmurów, od **Nixona**, psów pilnujących i myśliwskich! Pozwólcie mu przeczytać na nowo **przywódcę Czarnych, Alego Ibn Muhammada**, niech pozna horyzonty **Marksa, Lenina, Mao Zedonga**

i **An-Niffariego**, tego szaleńca niebiańskiego, który sprawił, że Ziemia się skurczyła i który pozwolił jej zamieszkać między słowem a gestem. Niech przeczyta co, co chciał przeczytać **Ho Chi Minh** i **Urwa Ibn al-Ward**: „Dzielę swoje ciało na kawałki...” **Urwa** nie znał Bagdadu, być może nie chciał zobaczyć Damaszku. Pozostał na pustyni – była jego drugim ramieniem, które pomogło mu znieść śmierć. Tym, którzy kochali przyszłość, zostawił kawałek słońca skapanego we krwi gazeli, do

której mówił: Moja ukochana! I umówił się z horyzontem, że stanie się jego ostatnim domem.

Lincolnie,

oto **Nowy Jork**: lustro, które odbija tylko Waszyngton. Oto Waszyngton: lustro, które odbija tylko dwie twarze: Nixona i płaczu świata. Zaczynj taniec płaczu, podnieś się. Jest jeszcze miejsce, jest rola... Kocham taniec płaczu, który przekształca się w gołębicę, która przekształca się w potop. „Ziemia potrzebuje potopu”.

Rzekłem: płacz, lecz chodziło mi o gniew. Chodziło mi też o pytania: Jak mam przekonać **Ma'arrę do Abu al-Ali**? Równiny nad Eufratem do Eufratu? Jak mam wymienić hełm na kłos? (Trzeba mieć śmiałość, aby zadawać inne pytania Prorokowi i Księdze). Mówię i dostrzegam chmurę, która ozdabia się ogniem. Mówię: i dostrzegam ludzi ciekających jak lzy.

VII

Nowy Jorku,

zamykam cię między słowem a słowem. Chwytam cię i zrzucam. Piszę cię i wymazuję. Gorący, zimny, letni. Na jawie i we śnie. Siedzę na tobie i wzdycham. Wypredzam cię i uczę, jak chodzić za mną. Oczami starłem cię na proch, starty jesteś z przerażenia. Chciałem rozkazać twoim ulicom, aby rozciągnęły się przede mną – chciałem ci dać nową przestrzeń. Radziłem: obmyj się, abym mógł nadać ci nowe imiona.

Nie widziałem różnicy pomiędzy ciałem z głową dźwigającą gałęzie, które nazywamy drzewem, a ciałem z głową dźwigającą sztywne kosmyki włosów, które nazywamy człowiekiem. Pomylił mi się kamień z samochodem. Buty na wystawach sklepów zdały mi się niczym paski po bokach policyjnego hełmu, a kromka chleba niczym kawałki cynku.

Pomimo tego **Nowy Jork** to nie bełkot, lecz słowo. Jednak, kiedy piszę: **Damaszek**, nie piszę słowa, lecz naśladowuję bezsens. D-a-m-a-sz-e-k... to cały czas głos, jakby powiew wiatru. Wyszedł kiedyś z atramentu i już nie powrócił. Czas stoi jak strażnik na progu i pyta: kiedy powrócisz, kiedy wejdiesz? Podobnie Bejrut, Kair, Bagdad – całkowity bezsens, jak pył słońca.

Słońce, dwa słońca, trzy, sto...

(**Ktoś** wstał ze spokojem w oczach

wymieszanym z obawą. Zostawia swoje żony i swoje dzieci, niosąc karabin. Słońce, dwa słońca, setki... Jest jak nić pokonana, ukryta pod jego duszą. Siedzi w kawiarni. Kawiarnia wypełnia się kamieniami i krwią, które nazywamy ludźmi, żabami, które wymiotują słowami i brudzą krzesła. Jak ten **Ktoś** może się zbuntować, kiedy rozum wypełniony ma krwią, a jego krew wypełniona jest łańcuchami?)

Pytam cię, tego, kto rzekł:

Nie znam się na nauce, znam się
na chemii Arabów.

VIII

Pani Browning, Greczynka w **Nowym Jorku**. Jej dom to stronica w księdze Śródziemnomorze-Wschód. **Mirin**, **Nimat Allah**, **Yves Bonnefoy**... I ja jako ten, kto się gubi i mówi to, czego nie wolno mówić. **Kair** rozsypywał się między nami niczym róża, która nie zna czasu, **Aleksandria** zaś mieszała głosy **Kawafisa** i **Seferisa**. „To bizantyjska ikona...” – rzekła, a czas przykleił

się do jej ust czerwonymi wonnościami. Czas garbaciał, a śnieg opierał się na nim (północ, 6 kwietnia 1971).

Obudziłem się rano, krzycząc

na krótko przed godziną powrotu: **Nowy Jorku!**

Mieszasz dzieci ze śniegiem i tworzysz ciasto epoki. Twój głos jest tlenem, postchemiczną trucizną, a twoje imię to bezsenność i przedśmiertny charkot. **Central Park** zaprasza swoje ofiary, a pod drzewami duchy ciał i sztyletów. Wiatr ma tylko gołe gałęzie, podróżny ma tylko zagrodzoną drogę.

Obudziłem się rano, krzycząc: **Nixonie**, ile dzieci dziś zabiłeś?

– „To nie ma znaczenia!” (**Calley**)

– „Tak, to jest problem. Ale czyż nie jest ważne, że przez to zmniejsza się liczebność wroga?” (generał amerykański)

Jak mam nadać sercu **Nowego Jorku** inny wymiar? Czy serce może rozszerzyć swoje granice?

Nowy Jork – **General Motors** – śmierć.

„Wymienimy ludzi na ogień!” (**McNamara**) – osuszają morze, w którym pływają buntownicy, i „gdzie zamieniają ziemię w pustynię i nazywają to pokojem!” (**Tacyt**).

Wstałem przed świtem i obudziłem **Whitmana**.

IX

Walcie Whitmanie,

widzę, jak listy do ciebie latają po ulicach **Manhattanu**. Każdy list to przyczepa wypełniona kotami i psami. Dla kotów i psów dwudziesty pierwszy wiek, a dla ludzi unicestwienie:

To jest epoka Ameryki!

Whitmanie,

nie widziałem cię na **Manhattanie**, choć widziałem wszystko. Księżyc jest źdźbłem skaczącym przez okna, a słońce to elektryczna pomarańcza. A kiedy z **Harlemu** wyskoczyła czarna droga, krążąc jak księżyc i opierając się na swych rzęsach, ciągnęło się za nią światło, rozbijające się na długości asfaltu, wreszcie zanikło niczym trawa, docierając do **Greenwich Village**. To druga Dzielnica Łacińska. Chodzi mi o słowo, które otrzymasz, kiedy od miłość odejmiesz „mił”. (Pamiętaj, pisałem to w restauracji Viceroy w Londynie i miałem ze sobą tylko atrament, a noc była coraz gęstsza, niczym ptasi puch).

Whitmanie,

„Zegar wskazuje chwilę” (**Nowy Jork** – kobieta jest stertą śmieci, a śmieci to czas, który zmierza ku popiołowi).

„Zegar wskazuje chwilę” (**Nowy Jork** – prawo Pawłowa,
a ludzie to psy doświadczalne. Wojna,
wojna... wojna...)

„Zegar wskazuje chwilę”. List ze Wschodu. Napisał go chłopiec treścią własnych żył.

Czytam go. Manekin nie jest już gołębiem.

Manekin jest armatą, karabinem, strzelbą...

Trupy na drogach światła łączą **Hanoi i Jerozolimę,**
Jerozolimę i Nil.

Whitmanie,

„Zegar wskazuje chwilę” a ja

„widzę, czego nie widziałeś i wiem, czego nie wiedziałeś”

Chodzę po szerokim placu z puszek,

leżących niczym żółte raki w oceanie milionów wysp – ludzi.
Każda z nich to kolumna z dwójgiem rąk i nóg oraz rozbitą
głową. A ty

„Zbrodniarzu, emigrancie, uciekinierze”

Jesteś tylko kapeluszem, który zakładają ptaki, których nie zna
niebo **Ameryki**.

Whitmanie, niech teraz będzie nasza kolej. Buduję drabinę z własnych spojrzeń. Tkam kroki niczym poduszkę; poczekajmy. Człowiek umiera, ale jest trwalszy niż grób. Niech teraz będzie nasza kolej. Poczekam, aż **Wołga** popłynie pomiędzy **Manhattanem a Queens**. Czekam, aż **Huang He** ujdzie tam, gdzie uchodzi **Hudson**. Dziwisz się? Czyż **Orontes** nie wpłynął do **Tybru**? Niech teraz będzie nasza kolej. Słucham grzmotów i trzasków. Spotykają się **Wall Street i Harlem**. Papier spotyka się z błyskawicą, pyłem i burzą. Niech teraz będzie nasza kolej. Ostrygi budują swe gniazda w falach historii. Drzewo zna swe imię. Jakieś dziury w skórze świata, słońce zmienia maski i koniec, szlochając w czarnym oku. Niech teraz będzie nasza kolej. Umieemy krążyć szybciej niż koło, rozbić atom, pływać w elektronicznym mózgu, zanikającym lub lśniącym, pustym lub pełnym, i znaleźć ojczyznę w ptaku. Niech teraz będzie nasza kolej. Jakaś mała czerwona książka wznosi się. To nie scena, która rozpadła się pod słowami, lecz ta, która rośnie i rozwija się, scena mądrego szaleństwa, to deszcz, który pojawia się, aby zrosić słońce. Niech teraz będzie nasza kolej. **Nowy Jork** to skała, która toczy się po czole świata. Jej głos przenika twoje i moje ubranie, jej czern barwi twoje poły i moje... Mogę zobaczyć koniec, ale jak mam przekonać czas, aby mnie zachował, bym mógł go zobaczyć? Niech teraz będzie nasza kolej, aby podnieść motykę. Niech czas pływa w wodzie tego równania:

Nowy Jork + Nowy Jork = grób, albo cokolwiek, co wychodzi z grobu;

Nowy Jork + Nowy Jork = słońce.

X

W latach osiemdziesiątych zacznę osiemnastkę. Powiedziałem to, powiedziałem i powtórzyłem, ale Bejrut nie słyszał.

To truchło, które łączy skórę z ubraniem.

To truchło rozciągnięte jest księgą, nie atramentem.

To truchło, które nie mieszka w składni ciała ani jego morfologii.

To truchło, które czyta ziemię jako kamień, nie rzekę.

(Tak, czasem lubię przysłowia i aforyzmy:

jeśli nie błędzisz, jesteś truchłem!)

Mówię i powtarzam:

Moja poezja jest drzewem, a między gałęzią a gałęzią, liściem a liściem jest tylko macierzyństwo pnia.

Mówię i powtarzam:

Poezja jest różą wiatrów. Nie wiatrem, lecz wichurą, nie obrotem, lecz wirem. W ten sposób odrzucam **zasadę** i ustalam **zasadę** dla każdej chwili. Zbliżam się, a nie wychodzę. Wychodzę i nie wracam. Kieruję się ku **wrześniowi** i fali.

Tak oto

niosę **Kubę** na własnych ramionach i pytam w **Nowym Jorku**: Kiedy przyjdzie **Castro**? A między **Kairem i Damaszkiem** czekam na drogę, która prowadzi do...

...Che Guevara spotkał wolność. Położyli się razem do łóżka
czasu i zasnęli. A kiedy wstał, już jej nie było. Zostawił sen i
wkroczył w marzenie

W **Berkeley**, w **Bejrucie** i innych celach, gdzie wszystko przygotowywane
jest, żeby

być wszystkim.

Tak oto
pomiędzy twarzą, która zmierza ku **marihuanie**, niesioną przez ekran
nocy,

a twarzą, która zmierza ku **IBM**, niesioną przez zimne słońce,
uczyniłem z **Libanu** rzekę wściekłości. Wyszedł **Dżubran** na brzeg i wy-
szedł **Adonis** na drugi.

Wyszedłem z **Nowego Jorku** jak wychodzę z łóżka:

Kobieta jest wygasłą gwiazdą, a łóżko rozpada się
na drzewa bez przestrzeni.

Powietrze marszczy się

niczym krzyż, co nie pamięta cierni.

A teraz

w wozie pierwszej wody, wozie obrazów, które ranią **Arystotelesa i Karte-
zjusza** rozdzielałam pomiędzy **Al-Aszrafiję a Bibliotekę Ras Bajrut**, pomię-
dzy **Zahrat al-Ihsan** i drukarnię **Hajik i Kamal**, gdzie pisanie przemienia
się w palmę a palma w gołębia,

gdzie rodzi się **Księga tysiąca i jednej nocy** i ukrywają się **Busajna i Lajla**,
gdzie **Dżamil** jeździ między skałami i nikomu nie uda się odnaleźć **Kajsa**.

Ale –

Pokój róży cienia i piasku,

Pokój **Bejrutowi**.

(Nowy Jork, 25 marca – Bifikaja, 15 maja 1971 r.)

przełożył z arabskiego *Marek M. Dziekan*

Książki nadesłane

Narodowe Centrum Kultury, Warszawa

Szczepan Twardoch: *Wieczny Grunwald. Powieść z za końca czasów*. Wyd. 2. 2011, ss. 206+6 nlb. Seria „Zwrotnice czasu. Historie alternatywne”, tom 3.

Zbigniew Wojnarowski: *Miraż*. 2011, ss. 536. Seria „Zwrotnice czasu. Historie alternatywne”, tom 6.

Wojciech Szyda: *Fausteria*. 2012, ss. 280. Seria „Zwrotnice czasu. Historie alternatywne”, tom 7.

Łukasz Orbitowski: *Ogień*. 2011, ss. 156. Seria „Zwrotnice czasu. Historie alternatywne”, tom 8.

przekroje

Nie tylko analitycznie...

MAŁGORZATA SZLACHETKA

„GHETTO BOY” MULTIPLIKOWANY

Żyjemy w epoce, w której zbiorową wyobraźnią rządzą obrazy odwołujące się do skrajnych emocji. *Żydowskie dziecko z Warszawy* Frédérica Rousseau jest opowieścią o jednym z nich. Zdjęcie chłopca z warszawskiego getta w ciągu kilkudziesięciu lat od zakończenia wojny stało się nie tylko ikoną Holocaustu, ale wręcz symbolem uniwersalnego cierpienia – figurą multiplikowaną w różnych kontekstach. Frédéric Rousseau krok po kroku odsłania czytelnikom szczegóły tego procesu. Z pietyzmem pochyla się nad materialnym dowodem zbrodni z czasów zagłady, przypominając, że fotografia owa, powszechnie znana pod tytułem „ghetto boy”, pierwotnie została umieszczona w albumie z czasów niemieckiej okupacji, obok pięćdziesięciu dwóch innych zdjęć¹. Twórcą owego albumu, za-tytułowanego *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje*, był szef SS, generał Jürgen Stroop – ten sam, który dowodził niemiecką pacyfikacją powstania w getcie warszawskim. Dzięki *Rozmowom z katem* Moczarskiego nie jest to dla polskich czytelników postać anonimowa.

Powstanie w getcie wybuchło 19 kwietnia 1943 roku. Niemcy, zaskoczeni i zdziwieni skalą oporu ze strony żydowskich bojowników, rzucili przeciw nim siły niewspółmierne do liczby przeciwników. Systematycznie, dom po domu, palili kamienice dzielnicy zamkniętej, zabijając jednocześnie tych, którzy ukrywali się w podziemnych bunkrach. W tym czasie na terenie getta nieliczni pozostali przy życiu ludzie wegetowali w podziemnym labiryncie piwnic i klaustrofobicznych skrytek. Szansą na ratunek było dotarcie na aryjską stronę przez system kanałów, ale i tę drogę Niemcy szybko odkryli. W kwietniu 1943 roku nikt już nie karmił się złudzeniami. Wiadomo było, że prowadzonych na Umschlagplatz spotka śmierć. *Ostatni akt zagłady rozpoczął się w momencie wybuchu powstania (...). W przeciągu miesiąca, według raportu Stroopa, zamordowano (...) 56 065 osób. W rzeczywistości liczba ofiar była o kilka tysięcy większa. Jeszcze w 1944 r. Niemcy wykrywali i natychmiast zabijali Żydów ukrywających się w ruinach getta*².

¹ W polskiej edycji książki Rousseau znalazły się reprodukcje wszystkich odbitek z nazistowskiego albumu. Nie bez znaczenia jest, że *Żydowskie dziecko z Warszawy* ukazało się nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria, które przywiązuje dużą wagę do szaty graficznej publikacji. 17 kwietnia 2013 r. IPN udostępnił na swojej stronie internetowej cyfrową wersję całego raportu Jürgena Stroopa. Raport opatrzony został komentarzem historycznym prof. Andrzeja Żbikowskiego z Żydowskiego Instytutu Historycznego (zob. www.pamiec.pl/ftp/ilustracje/Raport_STROOPA.pdf).

² T. Szarota: *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*. Warszawa 2010, s. 46.

Album z pięćdziesięcioma trzema fotografiami jest zapisem tego, co działo się podczas powstania w getcie warszawskim, obrazem stworzonym przez oprawców. Jürgen Stroop przygotował ów raport dla zwierzchników – jeden z trzech egzemplarzy miał trafić do samego Himmlera. Niemiecki generał chciał dać dowód swojej skuteczności, pochwalić się militarnym zwycięstwem. Po raz kolejny Niemcy dokumentowali popełniane przez siebie zbrodnie. II wojna światowa była okresem, kiedy fotografię wykorzystano na niespotykaną dotąd w historii skalę. Sprzyjał temu oczywiście rozwój technologii – znacznie skrócono czas naświetlania zdjęć, a same aparaty stały się bardziej poręczne. Fotografiami coraz częściej zajmowali się amatorzy. Dla niektórych żołnierzy Wehrmachtu zdjęcia z okupowanej Polski stanowiły rodzaj pamiątki, jak obecnie pocztówki wysyłane do znajomych z ciekawych wakacji. Być może robili zdjęcia, by za kilkanaście lat powiedzieć swoim dzieciom: „zobaczcie gdzie tata był, kiedy służył Führerowi”. Na przykład sierżant Heinrich Jöst wizytę za murami warszawskiego getta potraktował jako swoisty prezent na urodziny – wykorzystał wolny dzień, żeby zrobić tam trochę zdjęć.

Tomasz Szarota w książce *Okupowanej Warszawy dzień powszedni* wspomina o autobusach z napisem „Kraft durch Freude” („Siła przez radość”), w których niemieccy turyści byli obwożeni po warszawskim getcie. Wizyta w enklawie śmierci stawała się makabryczną atrakcją turystyczną. Historyk zacytował w tym kontekście niezwykle przejmujący fragment raportu Delegatury Rządu z maja 1942 roku: *Duże turystyczne autokary przyjeżdżają tutaj codziennie, obwożąc żołnierzy po getcie, jak po ogrodzie zoologicznym. Do stylu należy drażnienie dzikich zwierząt. Często żołnierze biją wielkimi nahajami przechodniów z samochodu. Przyjeżdżają także na cmentarz, gdzie robią zdjęcia filmowe. Zmuszają rodziny zmarłych i duchowieństwo do zwolnienia tempa i stawania przed obiektywem. Inscenizują rodzajowe scenki (stary Żyd nad nagim trupem młodej dziewczyny)*³.

Fotoreportaż często służył propagandzie. Miał świadczyć, że sytuacja w gettach Generalnej Guberni wcale nie jest dramatyczna. Podobną rolę pełniły propagandowe filmy kręcone przez Niemców w żydowskich dzielnicach zamkniętych. Jeden z nich nigdy nie został pokazany niemieckiej publiczności, bo uznano, że sceny z getta warszawskiego są zbyt drastyczne i mogłyby wywołać efekt odwrotny od zamierzonego, czyli obudzić w widzach współczucie dla Żydów. Niekiedy niemieccy fotografowie i filmowcy inscenizowali wygodne dla siebie sceny, a odmowę wykonania rozkazu Żydzi mogli przypłacić śmiercią. *W archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego zachowała się relacja Lucjana Gurmana z niemieckiej „akcji” w restauracji Riwiera: „Prawdziwe sceny z getta wyglądały w ten sposób, że do restauracji Szulca Niemcy wpędzili lepiej ubranych Żydów, kazali im zająć stoliki i konsumować różne dania. Następnie wprowadzono do tej restauracji biednych i źle ubranych ludzi, którzy prosili Żydów przy stolikach o pomoc”. Na polecenie reżyserów niemieckich bogaci Żydzi bili i wypychali biednych z restauracji. Na fotografiach oglądamy młodych ludzi zabawiających się przy barze zastawionym butelkami drogich alkoholi i grających przy zielonym stoliku w karty. I tylko wyraz oczu ludzi przymuszonych do tych scen wyraża smutek. Jednak na stronach „Berliner Illustrirte Zeitung” bólu w oczach nie sposób było dostrzec*⁴.

Z getta w Łodzi oraz z dzielnicy żydowskiej w Lublinie zachowały się natomiast zdjęcia kolorowe – tym samym uchwycony na nich okupacyjny świat, znany zazwyczaj tylko z czarno-białych fotografii, wydaje się nam bliższy, bardziej współczesny. Łódź uwiecznił Austriak Walter Genewein, członek NSDAP, który pracował w administracji łódzkiego getta jako księgowy, a w wolnym czasie eksperymentował z kolorową fotografią. Po wojnie został oskarżony o bogacenie się kosztem żydowskich ofiar. Przetrawił jego listy do AGFY, w których skarżył się

³ Tamże, s. 57.

⁴ J. S. Majewski: *Piekło Karmelickiej na ładnych zdjęciach*. www.warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,6506936,Pieklo_Karmelickiej_na_ladnych_zdjeciach.html (17.04.2009).

producentowi na jakość przysłanych mu materiałów fotograficznych. Kolekcję kolorowych slajdów z łódzkiego getta odkryto dopiero w 1987 roku w jednym z wiedeńskich antykwariatów. Historia niezwykłych fotografii została spopularyzowana dzięki filmowi dokumentalnemu Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator*. Reżyser zestawiał w nim z pozoru niewinne fotografie autorstwa nazisty oraz przejmujące świadectwo ocalałego z zagłady Arnolda Mostowicza, który w getcie łódzkim był lekarzem, a po wojnie zajął się dziennikarstwem i pisaniem książek.

Autorem siedemdziesięciu siedmiu kolorowych zdjęć z dzielnicy żydowskiej w Lublinie był z kolei żołnierz Wehrmachtu Max Kirnberger – fotograf amator, pracujący przed II wojną światową i po niej jako nauczyciel w szkole dla niesłyszących. Kirnberger w czasie okupacji fotografował m.in. Rzeszów, Zamość i Izbicę. Obecnie cała kolekcja znajduje się w zbiorach berlińskiego Deutsches Historisches Museum, natomiast Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN wydał w 2009 roku album ze zdjęciami wykonanymi w Lublinie. Zostały one zrobione prawdopodobnie wiosną 1940 roku, gdy lubelskie getto jeszcze formalnie nie istniało, ale Niemcy nałożyli już na Żydów zakaz mieszkania poza dzielnicą żydowską i kazali im nosić opaski z gwiazdą Dawida. Na fotografiach widzimy codzienne życie: chłopiec w bluzce z krótkim rękawem zastanawia się, czy kupić placki ziemniaczane od ulicznej sprzedawczyni, nosiwoda dźwiga pełne wiadra, ulicą jedzie dorożka. Uwagę zwracają portrety Żydów zrobione z bliskiej perspektywy. Niektórzy z przechodniów uśmiechają się do obiektywu, na twarzach nie widać jeszcze oznak chronicznego głodu. Zwyczajny, słoneczny dzień w spokojnym mieście? Pamiętajmy jednak, że fotograf zawsze selektywnie wybiera sceny, które uwieczni. Potrafi upiększyć rzeczywistość, jeśli w danym momencie jest to dla niego wygodne. Może na przykład sfotografować młodą matkę w eleganckim kostiumie prowadzącą za rękę kilkuletnią dziewczynkę, ale odwrócić wzrok od Niemca bijącego żydowskiego starca. Fotograf jest kreatorem, który unieruchamia fragment upływającego czasu. Zdjęcia z gett na zawsze utrwaliły twarze ludzi należących do poddanej eksterminacji społeczności, ale większość z nich pozostanie dla nas bezimienna, zakotwiczona wyłącznie w bolesnej historii wielkiej zbiorowości.

Wróćmy do kolekcji fotografii dokumentujących walki w warszawskim getcie. Podobno Jürgen Stroop osobiście wybierał zdjęcia do albumu. Możemy sobie tylko wyobrazić, z jaką starannością podchodził do tego zadania. Układ fotografii nie jest przypadkowy. Kolekcję otwiera zdjęcie przedstawiające spalony budynek Judenratu. Później widzimy Niemców wyprowadzających pracowników zakładów Brauera – Żydzi stoją przed esesmanami w szeregu, z podniesionymi rękami i gołymi głowami. *Wszyscy przypięli pozwolenia na pracę – niepewne ubezpieczenie na życie od czasu wielkiej deportacji latem 1942 roku – do swoich piersi; to najwyraźniej nie wystarczy; już nie wystarczy; żołnierze domagają się innych dokumentów; napięcie jest straszliwe: ręka mężczyzny przeszukuje kieszeń mężczyzny sparaliżowanego strachem i trzymającego ręce wysoko w górze* – pisze Frédéric Rousseau. Potem pojawiają się ujęcia ludzi prowadzonych w kolumnach na Umschlagplatz. Wśród schwytych dostrzegamy także dzieci i kobiety. Jedną z nich została wyciągnięta z kryjówek w samych skarpetkach, inne trzymają w rękach nędzne resztki swojego dobytku. Dziewczynka w kraciastym płaszczku idzie obok uzbrojonych po zęby żołnierzy.

Niemiecki fotograf uwiecznił także wnętrza podziemnych bunkrów. Kryjówki są puste, domyśliłyśmy się, że ich lokatorzy już nie żyli albo wkrótce mieli zginąć. Stroop umieścił w albumie również zdjęcie trupów zamordowanych Żydów – ich ciała leżą tam, gdzie zostali zastrzeleni. Szczególnie wstrząsające wrażenie robią fotografie przedstawiające Żydów skaczących z ostatnich pięter kamienic, by uniknąć straszliwej śmierci w płomieniach. W pewnym momencie miejsce kolumn idących ludzi zajmują już tylko gruzy bezpowrotnie zniszczonego miasta.

Sprawcy nie wstydzieli się tego, co zrobili. Stroop umieścił w albumie także własną fotografię – widzimy go, gdy razem ze swoimi żołnierzami obserwuje palące się getto. Zdjęcie opatrzone megalomańskim podpisem: „Dowódca Wielkiej Akcji”. W czasie procesu norymberskiego ta fotografia – jak i sam album – stanowiły jeden z dowodów świadczących przeciwko szefowi SS. O tym, że w autorach albumu nie było cienia współczucia dla Żydów z getta, najlepiej przekonują podpisy, jakimi opatrzono fotografie, m.in.: „Wstyd dla ludzkości”, „Ci bandyci bronili się, używając broni”, „Bandyci zgłodzeni w walce” czy „Żydzi i bandyci wykurzeni z domów”. Żydowskich bojowników o wolność zawsze określają mianem „bandytów”, a ukazują ich jedynie w sytuacji, gdy się już poddali i stoją z podniesionymi rękami. Nie po raz pierwszy w totalitarnym państwie język stał się wygodnym narzędziem ideologii. Do tej samej grupy wyrażen zakłamujących rzeczywistość trzeba zaliczyć eufemizmy odnoszące się do kolejnych etapów nazistowskiego ludobójstwa: „ewakuacja na Wschód”, „selekcja” czy „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej”. Największej w czasie II wojny światowej jednorazowej operacji ludobójczej Niemcy nadali kryptonim „Erntefest” („Dożynki”). W ciągu dwóch dni rozstrzelanych zostało na Lubelszczyźnie około 42 tysięcy Żydów, z czego tylko na Majdanku 3 listopada 1943 roku zamordowano 18 tysięcy ludzi. Język III Rzeszy nie nazywał i nie porządkował rzeczywistości, ale ukrywał ją i przekłamywał. Wszystko opierało się na niedopowiedzeniu. Podpis „W drodze na Umschlagplatz” z albumu Stroopa brzmi przecież niewinnie, ale dobrze wiemy, co kryło się za lapidarnym określeniem: podróż w ścisiku bydłęcych wagonów, ostatnia stacja na rampie Auschwitz-Birkenau, tłum ludzi gnanych do komór gazowych, wreszcie moment, w którym ofiary uświadamiały sobie, że śmierć jest nieunikniona.

Frédéric Rousseau adresował swoją książkę przede wszystkim do francuskich czytelników, dlatego jego esej o wyjątkowych fotografiach z okupacyjnej Warszawy jest jednocześnie opowieścią o getcie warszawskim i o losie polskich Żydów w czasie II wojny światowej. Autor traktuje każde ze zdjęć jak okno do zaginionego świata. Skupia się na wyrazie twarzy sfotografowanych osób, śledzi każdy ich gest. Próbuje odgadnąć, co robili chwilę przed tym i po tym, jak fotograf nacisnął spust migawki, a nawet snuje przypuszczenia, co myśleli i czuli. Dzięki temu powstaje wrażenie, że zdjęcia nabierają głębi i zyskują dodatkowy wymiar. Można mieć złudzenie, że za moment wejdziemy do wnętrza tamtej rzeczywistości, dotkniemy jej sedna.

Nieco podobny zabieg zastosowała Jolanta Dylewska w filmie dokumentalnym *Kronika powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana* z 1993 roku, w którym równie ważne jak słowa samego Edelmana były filmy nakręcone przez Niemców w czasie okupacji. Dylewska na nowo zmontowała znane od lat materiały archiwalne. Niektóre z sekwencji zostały mocno spowolnione, inne inaczej wykadrowane. Wszystko po to, aby wydobyć wcześniej trudne do uchwycenia szczegóły: splecione dłonie matki i dziecka, pojedyncze spojrzenie, zmieniający się w ułamku sekundy wyraz twarzy. W połączeniu z muzyką obrazy te niosły ogromny ładunek emocjonalny. Można zaryzykować stwierdzenie, że mówiły o Holocauście więcej niż niejedna starannie udokumentowana publikacja historyczna. Tak o metodach stosowanych przez Dylewską – po premierze *Kroniki powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana* – na łamach „Gazety Wyborczej” pisał Andrzej Osęka: *Na przykład: we wpychającym się i wpychanym do wagonów na Umschlagplatzu tłumie, w płataninie ramion, nóg, głów, pleców – pokazują się na kilka mgnień postać przerażonego chłopca. Autorka filmu „rozsuwa” przestrzeń kadru, zmienia czas ujęcia; powiększa ten fragment, znacznie zwiększa liczbę klatek, co zwalnia ruch. Wizerunek staje się bardziej ludzki: przez długą chwilę jesteśmy razem z tym chłopcem; szamotanina zamienia się w tragedię.* Dylewska w trakcie odbywającego się w Lublinie spotkania po projekcji filmu przyznała,

że zajmujący się Holocaustem specjaliści po obejrzeniu *Kroniki*... pytali ją, jakim cudem dotarła do nieznanymi materiałami archiwalnymi z czasów wojny.

Susan Sontag w słynnym eseju *O fotografii* wspominała, że zdjęcia szokują, jeśli ukazują coś nowego, a pierwsze zetknięcie z tak wyjątkowymi fotografiami może się stać objawieniem, rodzajem „negatywnej epifanii”. Autorka nieprzypadkowo chyba odwołała się w tym kontekście do własnego doświadczenia z 1945 roku – pisząc o fotografiach z czasów II wojny światowej zrobionych w Bergen-Belsen i Dachau, stwierdziła: *Nic, co widziałam później – ani na zdjęciach, ani w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko (...). Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności*⁵.

Czy to samo czujemy, patrząc na zdjęcie żydowskiego chłopca z warszawskiego getta? Dziecko na fotografii wygląda, jakby zostało wyjęte z zupełnie innego czasu i przestrzeni, powstaje wrażenie, że chłopiec za chwilę uda się do szkoły albo na spacer po parku w towarzystwie ukochanych rodziców. Ma na sobie kaszkiet, płaszczyk i krótkie spodnie, a na nogach sznurowane trzewiki i podkolanówki. Jak inni Żydzi podnosi ręce do góry, podczas gdy z karabinu mierzy do niego jeden z niemieckich żołnierzy. U niemal zastygłego z przerażenia dziecka emocje wypisane są na twarzy. Chłopiec wyszedł o krok przed grupę towarzyszących mu ludzi, ale nie na tyle daleko, aby zostać posądzonym o chęć ucieczki. Obok niego stoi młoda kobieta z obawą odwracająca się w kierunku uzbrojonych żołnierzy. W tle widzimy inne postacie: kobietę, której trzyma się mała dziewczynka w chustce, i trzech młodych mężczyzn. Obok nastolatka niosącego na ramieniu worek z bagażem można zauważyć twarz kolejnego dziecka. W albumie Jürgena Stroopa zdjęcie to zostało opatrzone podpisem: „Przemocą wyciągnięci z bunkrów”. Można przypuszczać, że wszyscy Żydzi, którzy znaleźli się w kadrze aparatu, zginęli. Dziś znamy nazwiska kilkorga z nich. Tożsamość chłopca nadal pozostaje tajemnicą, chociaż w przeszłości zgłaszały się osoby, które twierdziły, że rozpoznały na fotografii siebie z czasów wojny.

Frédéric Rousseau stawia tezę, że w biegu czasu zdjęcie chłopca z warszawskiego getta stało się ikoną Holocaustu. Pokazuje na licznych przykładach, jak

⁵ S. Sontag: *O fotografii*. Tłum. S. Magala. Kraków 2009, s. 28.



Zdjęcie z raportu Jürgena Stroopa znane pod nazwą „Ghetto Boy”.
Fot. Archiwum IPN

obraz ten powoli odrywał się od historycznego kontekstu i zmieniał w uniwersalny symbol. Sprzyjały temu różnego rodzaju zabiegi techniczne: czasem na reprodukcjach chłopiec ukazywany był tylko od pasa w górę, czasem jego postać wycinano z fotografii i umieszczano w innych realiach. Często stosowano chwyt polegający na usuwaniu niektórych elementów fotografii, a wymowa zdjęcia zmieniała się w zależności od przyjętego sposobu kadrowania. Chłopiec mógł zostać jedynie w towarzystwie stojącej przy nim kobiety albo obok celującego w niego żołnierza. Na końcu polskiej edycji *Żydowskiego dziecka z Warszawy. Historii pewnej fotografii* znajdziemy reprodukcje okładek wydawnictw, na których znalazła się scena z warszawskiego getta. Postać chłopca stanowiła inspirację dla artystów, a z biegiem lat stała się uniwersalną figurą cierpienia, ofiary i – jak pisze Rousseau – „symbolem zamordowanej niewinności”. W efekcie znany na całym świecie obraz nie zawsze jest dziś kojarzony z konkretnym wydarzeniem, w czym oczywiście może tkwić pewne niebezpieczeństwo.

Portret chłopca z getta to przykład wyjątkowy, ale każdy z nas może odnaleźć fotografię z czasów Shoah, która stanie się dla niego symbolem skupiającym w sobie wiele znaczeń albo konotującym wyjątkowe, a nawet osobiste emocje. Jacek Leociak, kierownik Zakładu Badań nad Literaturą Zagłady w Instytucie Badań Literackich PAN, słynną fotografię chłopca z warszawskiego getta zestawiał z innym zdjęciem, które z kolei znane było niemal wyłącznie specjalistom zajmującym się tematem Holocaustu. Zrobiona w 1943 roku w getcie łódzkim fotografia przedstawia niewinną z pozoru scenę – dwóch chłopców bawiących się w policjantów i złodziei. Jeden z nich ma na sobie ubranie przypominające mundur żydowskiego policjanta, a na głowie czapkę członka Służby Porządkowej; drugi – zwykłą, szarą marynarkę. Mały policjant z triumfem uśmiecha się do aparatu, bo właśnie złapał kolegę udającego złodzieja. Trzyma go za kołnierz i uderza w jego ramię miniaturową, drewnianą pałką. W scenie tej odbija się twarda i mroczna rzeczywistość getta. *Chłopiec w policyjnym mundurku na zdjęciu Henryka Rossa i chłopiec z podniesionymi rękami na zdjęciu z raportu Jürgena Stroopa. Dwa wizerunki dzieci Holocaustu. Dwie figury dziecięcych ofiar Holocaustu. Awers i rewers. Sławny na cały świat „ghetto boy”, do którego tak wielu się przyznaje, oraz nikomu nieznany grubasek z policyjną pałeczką w ręku. (...) Fotografia Rossa przynosi jeden z najstraszniejszych obrazów Holocaustu, jakie miałem okazję widzieć. Nie stopy trupów czy żywe szkielety z pałającymi oczami, lecz uśmiechnięty chłopczyk, który w zabawie zamienia bezwiednie rolę ofiary na rolę oprawcy – pisze Jacek Leociak w artykule *Dzieci Holocaustu: awers i rewers*⁶.*

Fotografie dokumentujące Holocaust mają wyjątkowy status, bo ukazują nam świat widziany sekundę przed zagładą i totalnym zniszczeniem. I nie ma znaczenia, czy zdjęcia owe zostały zrobione w 1940 roku, czy podczas powstania w getcie warszawskim. Największy niepokój budzą te z nich, na których z pozoru nie ma nic niezwykłego. Są jak fragmenty antycznej tragedii, w której sceny gwałtu rozgrywają się poza zasięgiem wzroku publiczności. O ich nieuchronności świadczą jedynie strach odbijający się w oczach głównych aktorów.

Frédéric Rousseau: *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*. Przełożył Tomasz Swoboda. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, ss. 253.

⁶ Zob. J. Leociak: *Dzieci Holocaustu: awers i rewers (w:) Poetyka, polityka, retoryka*. Pod red. W. Boleckiego i R. Nycza. Warszawa 2006, ss. 50-60.

TEATR REŻYSERA. TEATR KRYTYKA

Skromnie, nawet bez podpisywania się nazwiskiem, na skrzydełku okładki książki *Dziwny czas – szkice o teatrze z lat 2000-2012* wydanej w ramach Biblioteki „Twórczości” jej autorka Elżbieta Baniewicz – bo wszak musi to być ona – w swego rodzaju manifestie czy credo wyjaśnia, jaka myśl kryje się za głównym członem tytułu publikacji: *Dziwny czas to okres przejściowy. Punkt wyjścia znany, punkt docelowy rysuje się niewyraźnie. Jeszcze niedawno w zawodowych zespołach aktorzy przekazywali z pokolenia na pokolenie tradycje rzemiosła i, szumnie mówiąc, etosu zawodowego. Grano autorów wielu epok, reżyserzy starali się urzeczywistnić na scenie zapisane w dramatach ludzkie postawy i charaktery przefiltrowane przez niepowtarzalny świat doznań, doświadczeń i stylu autora. Dziś ważniejsze od odczytywania autora stało się to, co ma do powiedzenia reżyser, niemal kreator scenicznego świata. Nie zawsze jest to zamiana opłacalna.* Wiemy, na czym stoimy, choć dla pewności warto jeszcze zacytować kilka słów z dalszego ciągu króciutkiej deklaracji Baniewicz, która zauważa m.in., że opisywana zmiana otwiera „furtki efekciarstwu, grafomanii, publicystyce”, a jako widzowie *coraz częściej oglądamy teatr plakatowo-kukielkowy – płaski jak naleśnik i nieświeży jak wczorajsza gazeta.*

Nie za bardzo wiadomo, kiedy autorka spisała te gorzkie uwagi (jeśli stanowią one fragment któregoś z 44 szkiców zamieszczonych w obszernym tomie, liczącym ponad 300 stron drobnego druku, proszę o wybaczenie mego gapiostwa). Może – co wątpliwe, bo musiałyby mieć zdolności wizjonerskie – uczyniła to już wtedy, gdy powstawały pierwsze teksty włączone do zbioru, a więc w ostatnim roku XX w. Raczej jednak stało się to później. Dlatego dziwi trochę, że Baniewicz, podsumowując jedenaście lat (ostatni ze szkiców dotyczy premiery z grudnia 2011 roku, a jego publikacja w „Twórczości” miała miejsce w numerze 3 z 2012 roku) wydawania sądów na temat aktualnej kondycji polskiego teatru, mówi o owym czasie wciąż jako o okresie przejściowym. I co? Znikąd nadziei? Wszak wielka smuta była dłuższa zaledwie o 3 lata, ale i ona około 1613 roku dobiegła końca. A ponieważ asocjacja ta może się wydawać zbyt śmiała, bowiem od kryzysu carstwa do wdzięków Melpomeny jednak dość daleko, przywołajmy jeszcze za autorką szkicu *Inteligenci Czechowa* „epokę bezdziejów”, jak nazywano po latach trudny okres po zabójstwie Aleksandra II w 1881 roku, na który „przypadała pisarska dojrzałość” Antona Pawłowicza. Po dwóch dekadach także ta epoka się zamknęła. Jak wszystko, co – ex definitione – przejściowe. Czy nie lepiej więc byłoby unikać tego sformułowania oraz towarzyszących mu narzekań, a we współczesnym teatrze dostrzegać i doceniać te trendy, które okażą się być może aktualne po wsze czasy? I może powinniśmy tak postępować, nawet gdyby tendencje owe miały prowadzić (nie daj Boże – ale to bodaj jeno zew rozpaczcy) do upadku tradycyjnej dramaturgii. Przed erą Internetu brzmiałoby to jak herezja, ale w jego epoce, gdy zanikają drukowane gazety czy czasopisma, nawet takie jak „Newsweek”, lekcje pokory trzeba jakoś przyjmować i Okopy Świętej Trójcy, do których w jednym z esejów odwołuje się autorka, z godnością opuszczać.

Znamienne, że Baniewicz tak właśnie czyni. Chociażby we wspomnianym już ostatnim szkicu, zamieszczonym w pobliżu drugiego, zamykającego książkę, skrzydełka, na którym – w przeciwieństwie do skrzydełka wstępnego, z diagnozą „okresu przejściowego” – zamiast krytyki, tudzież rwania szat, już tylko cisza i milczenie. Niby tabula rasa bez cech nadziei na wypełnienie treścią. Recenzja zatytułowana *Czarne lustra* dotyczy jednego z tych spektakli, których przykłady znamy z bliskiej nam, lubelskiej okolicy. Najpierw w Edynburgu, a potem na 17. Festiwalu Konfrontacje Teatralne Paweł Passini pokazał w swoim neTTheatre *Kukłę. Księgę Blasku*, a w spektaklu tym zdołał jakimś cudem (bo z mizernym

skutkiem) odwołać się do biblijnej *Księgi Hioba*, *Kabały*, *Wielopola*, *Wielopola* Kantora i Mickiewiczowskich *Dziadów cz. II*. Mało? To przywołajmy zestaw z sążnistej stopki do *Opowieści afrykańskich według Szekspira* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego: oprócz fragmentów *Króla Leara*, *Kupca weneckiego* i *Otella* mistrza ze Stratfordu, wykorzystano tu wyminki z *Lata*, *W sercu kraju*, *Powolnego człowieka* Coetzego, *Płci Porcji*, *Ramienia Desdemony*, *Kordelii* Mouawada, *Soul on Ice* Cleavera oraz z *Boskiej komedii* Dantego oraz *Łaskawych* Littella. To się dopiero nazywa teatr reżysera (po sprawiedliwości, również dramaturga, w tym przypadku Piotra Gruszczyńskiego, także współautora adaptacji). A jednak Baniewicz jest wyłącznie zachwycona przedstawieniem warszawskiego Nowego Teatru, od początkowych trzech zdań: *Przed pierwszą w nocy, po prawie pięciu godzinach spektaklu, w głowie wirują obrazy i doznania. Dotkliwie, nieoczywiste, gorące i śmieszne, drastyczne i po ludzku prawdziwe. Dawno już żaden spektakl mnie tak nie poruszył momentami nagle ujawnianej prawdy, jakby nie była trudna, rozbrajająca czy okrutna; aż po zdanie przedostatnie (finałowe nie jest aż tak znaczące) – Już dawno odkryto, że światem rządzą seks, władza i pieniądze, ale pokazać to w sposób nieprzewidziany, zaskakujący, a jednocześnie po ludzku dotkliwie, mało się komu udaje. I to wszystko w dziwnym czasie, w okresie przejściowym...*

Okres przejściowy... Przejdźmy więc i my. Na jaśniejszą stronę księżycy. Piszący te słowa nie jest niestety czytelnikiem miesięcznika „Twórczość”, w którym ukazują się od 1989 roku recenzje Elżbiety Baniewicz, nie trafił też na pierwszy ich zbiór *Lata tłuste czy chude? – szkice o teatrze polskim 1990-2000* wydany przez Erratę jeszcze w tamtym stuleciu ani nie zna tekstów autorki zamieszczonych na łamach znakomitych pism zagranicznych, takich jak „Performing Art Journal” z Nowego Jorku, kalifornijski „Theatre Journal” czy szwajcarski „Individuälitat. Das Magazine” z Zurychu. Ale wystarczyło mu zapoznanie się ze szkicami składającymi się na *Dziwny czas*, żeby popadł w nieklamany zachwyt nad ich licznymi zaletami, zarówno jeśli chodzi o warstwę stylistyczną, zawartość merytoryczną, jak i sposób, w jaki Baniewicz buduje historyczną bazę pozwalającą zrozumieć kontekst omawianych sztuk, ich zakorzenienie w epoce. To pisanie przyjazne dla czytelnika, co odróżnia je – również przez stosowane słownictwo – od teatrológicznych dywagacji naukowych. Jednocześnie teksty Baniewicz przedstawiają wysoką wartość pod względem analitycznym, porównawczym i ani przez moment nie tracą głębi erudycyjnej, tej godnej pozazdroszczenia gigantom pióra użytkowej wiedzy, która zadziwia rozległością i paletą barw.

Weźmy pierwszy z brzegu przykład – otwierający tom szkic *Dojrzeć do dzieciństwa* o *Republice marzeń* Schulza w reżyserii Rudolfa Zioly dla Teatru Telewizji. Baniewicz rozpoczyna tymi słowami: *Proza Brunona Schulza (...). Wciąż kusi, przeniesienie jej na scenę lub ekran rzadko się udaje. Stosowano dotychczas dwie drogi: albo adaptowano jedno z opowiadań o rozwiniętej fabule (np. „Wiosna” – Teatru STG w Gliwicach, 1967; „Traktat o manekinach” – Teatr A Wrocław, 1977; „Ostatnia ucieczka ojca” – Teatr Studio Warszawa, 1984, oraz film Wojciecha Hasa – „Sanatorium pod Klepsydrą” – 1973, inkrustujący tytułowe opowiadanie fragmentami innych), albo wybierano fragmenty różnych opowiadań, układając z nich własny scenariusz (np. „Sklepy cynamonowe” Ryszarda Majora na Kameralnej Scenie Starego Teatru – 1976).* Dalej autorka dodaje jeszcze kilka zdań na temat pułapek, jakie czekały na zwolenników obydwu metod. Czyż nie jest to – nie tylko dla tych, którzy mają prawo nie pamiętać np. spektaklu STG cudownego Romana Nowotarskiego – wspaniały wstęp do analizy zupełnie innego rodzaju, jak się za moment okaże, adaptacji dokonanej przez Ziolę? I Elżbieta Baniewicz robi to brawurowo! We wspomnianym wcześniej szkicu *Inteligencji Czechowa* autorka recenzję trzech przeniesionych na polskie sceny sztuk rosyjskiego dramaturga poprzedza nie tylko odwołaniem do charakterystyki jego epoki, ale przytacza też słowa Nabokowa o wynikających z jej duchoty stonowanych

kolorach używanych przez autora *Mewy* słów, charakteryzujących „stopniowe płowienie ludzkiego życia”.

Do tych cennych, erudycyjnych spostrzeżeń Baniewicz dodaje – użyjmy tu nieco zgrzytającego kolokwializmu – własny wkład. Jak to się czyta! Zanurzymy się chociażby w mały fragment o doświadczeniach współczesnych Czechowowi ludzi: *Pokazywał ich z czułością i ironią, bezwzględnie i lirycznie, z komizmu i melancholii tworząc niepowtarzalny stop własnego stylu. A tym samym widzenia świata pełnego filozoficznej zadumy, niewolnego ani od krytyki, ani od poetyckiego uśmiechu, za to całkowicie pozbawionego patosu. By zaś odkryć u Baniewicz nieodzowną częstokroć dla krytyka drapieżność, zacytujmy np. ujawniający zacięcie felietonowe wstęp do recenzji *Mistrz i Małgorzata – duchowe przygody człowieka* (ze Starego Teatru): *Bulhakow nie musiałby dziś zapraszać trupy messer Wolanda do teatryku Variete. Wystarczy włączyć telewizor w porze obrad sejmku, żeby zobaczyć nagie twarze wybrańców narodu. Demaskacji nie dokonuje siła nieczysta zapatrzona w banknoty spadające z sufitu, tylko kamera. Media to władza i kasa bynajmniej nie iluzoryczna, więc walka perfidna i malownicza. „A niech ich diabli porwą” – mówimy ze złością. Jakże miło byłoby usłyszeć wtedy głos Asasella – „To się da zrobić!”* (warto też polecić napisane w tym tonie *Pudrowanie mózgu*). Sprawcie sobie przyjemność i czytajcie te szkice. Bo jeśli potęga, by nie rzecz – pomnik polskiej krytyki literackiej, Henryk Bereza, rok temu (styczeń 2012, pół roku przed śmiercią) w puzderkowo esencjonalnym wstępie do tomu pisał, że Baniewicz w krytyce teatralnej jest autorką pierwszego planu, że jej pisarstwo nazwałby *nie tyle krytyką teatralną, co eseistyką teatrologiczną*, i że – uwaga! – *od czasu Jana Kotta nikt u nas nie pisze o teatrze tak atrakcyjnie*, wiedział, co mówi, i nic nie przesadzał.*

Na dwie sprawy związane z pisarstwem Baniewicz warto jeszcze zwrócić uwagę. Obie łatwo dostrzegą wszyscy recenzenci. Pierwszą będzie umiejętność tworzenia przez Baniewicz atrakcyjnych, przyciągających uwagę czytelników tytułów. Wszelako taką rolę spełniają wymieniane *Pudrowanie mózgu*, a także np. *Narodowy – smutek artysty*, *Porno kocioł, czyli kolesiostwo*, *Prostowanie bananów*, *Boksowanie galarety* (sic!), *Delikatna podszewka świadomości czy Pawi ogon kiczu*. Druga kwestia budzić może, szczególnie wśród recenzentów „z prowincji”, wyłącznie szczerą zazdrość. Bowiem w czasach oszczędnościowego skasowania delegacji służbowych na festiwale, jak również sesyjnych podróży stowarzyszeniowych dziennikarskich klubów krytyki teatralnej czy publicystów kulturalnych pozostają im do penetracji i opisywania własne okolice. A tu mamy inny przypadek. Jeśli posłużymy się arytmetyką, okaże się, że w 44 szkicach omówionych zostało aż 84 spektakli, w tym aż pięć inscenizacji *Makbeta* oraz dwie realizacje *Wesela* i tyleż *Sprawy Dantona*. Baniewicz układa przedstawienia w konstelacje, stosując różne klucze otwierające temat. Dokonuje porównań, na które inni krytycy mogą zdobyć się jedynie, i to na innej – bowiem wymuszonej programem – zasadzie, przy okazji festiwali. W szkicu o Czechowie autorka omawia w „*Twórczości*” (2001, nr 4) *Wujaszka Wanię* z Wrocławia, *Wiśniowy sad* z Warszawy i *Platonowa* z Krakowa – przedstawienia pokazywane premierowo od marca do września roku poprzedniego. Esej sprzed dekady *Subiektywnie o naszej współczesnej dramaturgii* rozpoczynają żale, które wydawały się domeną nas, „prowincjuszy”. Autorka przyznaje, że pomimo ograniczeń finansowych udało jej się zobaczyć kilkanaście polskich sztuk, i ujawnia, iż najlepiej mają członkowie komisji ministerialnej, którzy co roku oglądają ich po kilkadziesiąt, przynajmniej wybrańcom laury. Efektem uporu Baniewicz są recenzje aż czterech sztuk, po jednej z Katowic i Łodzi i dwóch z Krakowa. Również cztery sztuki, tym razem w reżyserii „kultowego” wówczas (dla wielu i dziś) Jana Klaty z teatru w Wałbrzychu (dwa spektakle stamtąd, plus po jednym z Wrocławia i Gdańska), omówiła autorka w szkicu pod wszystko wyjaśniającym tytułem *Wielka wtopa*.

Trudno rozstrzygnąć, czy Baniewicz, aby reżyserowi „dolożyć”, fatygowala się na Dolny Śląsk i do dwóch innych, odległych od siebie zakątków kraju, czy to raczej zasługa pokazów na toruńskim Kontaktcie. Ostatecznie nie jest to takie ważne. Tak samo jak to, że recenzje aż dziewięciu spektakli z 2008 r. w *Panie i panowie reżyserzy* zawdzięczmy – deklaracja pada – pokazom na Kontaktcie i na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych.

Ten geograficzny trop wydaje się jednak istotny o tyle, że dzięki niemu stajemy się świadomi udzielanej nam – cóż, że bezwiednie – lekcji pokory. Nawet zdając sobie sprawę, że dla pewnego pokolenia recenzentów ważni pozostali przede wszystkim tacy giganci sceny, jak Jerzy Grzegorzewski czy Jerzy Jarocki (a wciąż na szczęście pozostaje Krystian Lupa), i że to premiery ich właśnie dzieł potrafią dodać warszawskim krytykom skrzydeł do lotu poza stołeczne opłotki, trudno się pogodzić z pewnym faktem. Próżno mianowicie szukać w ogromnym, dziesięciostronicowym *Indeksie nazwisk* choćby jednego nazwiska reżysera z miasta wydawania „Akcentu” – z owego „Lubelskiego Zagłębia Teatralnego”, który to termin ukuliśmy sami w ramach tradycyjnego leczenia kompleksów. Nie znajdziemy więc żadnej recenzji z teatrów repertuarowych nad Bystrzycą, nie padają nazwiska Krzysztofa Babickiego i innych reżyserów działających w Lublinie. Nie uświadczymy poza tym nawet słowa o naszej dumie, o tych – jak się okazuje w tym kontekście, bardzo lokalnych – potęgach, jak np. animatorzy odrodzenia Konfrontacji Teatralnych: Leszek Mądzik, Janusz Opryński i Włodzimierz Staniewski (każdy z nich prowadzi teatr opromieniony „międzynarodową sławą”), ani o próbujących dokonać zmiany pokoleniowej reżyserach młodszych – Joannie Lewickiej, Łukaszu Witt-Michałowskim czy wspomnianym Pawle Passinim. Jedyną osobą o lubelskich korzeniach, jaką można wytropić w indeksie jest Klaudyna Rozhin, córka Andrzeja, twórcy studenckiej legendy z przełomu lat 60. i 70. poprzedniego wieku – Teatru Gong 2. Rozhin tworzyła jednak w Lublinie tylko incydentalnie, a przez Baniewicz została wymieniona w szkicu *Obnażeni* jako tłumaczka jednej ze sztuk Sarah Kane. Mizerniutko! A przecież z Warszawy do Lublina blisko, Elżbieta Baniewicz mogłaby tu bywać często, tym bardziej że jej szefem w „Twórczości” jest „nasz” Bohdan Zadura. Ale widać, że dobrym teatralnym piórom nie bardzo do Koziego Grodu po drodze. Jedyna pociecha, iż okładkę i strony tytułowe zbioru szkiców zaprojektował lublinianin Krzysztof Rumowski, znany m.in. z podobnych prac dla Wydawnictwa UMCS, kilku okładek płyt zespołu Voo Voo oraz z oprawy graficznej festiwalu *Inne Brzmienia*, natomiast druk tomu wykonał Petit Lublin. Przyzwoitość nakazywała zatem autorce przynajmniej odwrócić głowę w stronę naszego miasta.

Elżbieta Baniewicz: *[Dziwny_czas] Szkice o teatrze z lat 2000-2012*. Instytut Książki – „Twórczość”, Kraków-Warszawa 2012, ss. 304.

HENRYK WANIEK

NA ŁAKACH SŁÓW

1.

Chyba nie popełnił tu uproszczenia zbyt wielkiego, przyjmując, że wszystko, co można powiedzieć o Leszku Mądziku jako twórcy, musi wyjść od tego fenomenu, który skrótowo nazywamy teatrem, choć przecież teatrem sensu stricto nie jest, bo sam podział na widownię i scenę jeszcze nie czyni teatru, więc chyba bardziej mu do twarzy z tą tradycyjną nazwą – Scena Plastyczna KUL. Nie myślę tu oczywiście o tych dokonaniach reżyserskich czy scenograficznych, które Mądzik zrealizował

w teatrach konwencjonalnych czy profesjonalnych (sam nie wiem, który z tych dwóch przymiotników jest lepszy).

Ale to, co w jego twórczości jest najbardziej osobiste i co się z nim niejako automatycznie kojarzy, to ten właśnie „niby-teatr”, a w istocie rodzaj obrazowego misterium, w którym nie ma rozpoznawalnych aktorów, które nie bazuje na klasycznej dramaturgii i które obchodzi się bez literatury, to znaczy – przekazu słownego.

2.

Nie po to napisałem powyższe słowa, by się przymierzać do definicji tego spektakularnego zjawiska. Bo to trud beznadziejny, który zostawiam bardziej kompetentnym ekspertom. I w ogóle nie o to tu chodzi. Chciałem tylko zrobić wstęp do konstatacji, że poza tym, co stanowi główne terytorium Mądzika, istnieją też obszary uboczne; pola, na których Mądzik również z powodzeniem się wypowiedziada, mianowicie jego malarstwo, scenografia, fotografika czy projektowanie plakatów. Ale to wszystko przynależy – w tym samym stopniu, co ów „teatr” – do języka obrazów, który, podobnie jak muzyka, jest przekazem pozawerbalnym i w tym sensie milczącym.

Zresztą, nie ja pierwszy zauważam, że sceniczne dzieła Mądzika są właściwie obrazami malowanymi przy pomocy różnych materiałów i świateł. I nawet nie tyle świateł, ile różnych odmian ciemności. A to, że są to obrazy ruchome – nie szkodzi. Podobnie jak światło, które nie jest tam żadną jasnością, ten ruch jest też właściwie bezruchem, trochę tak jak strzała Zenona Eleaty – niby leci, a w gruncie rzeczy pozostaje nieruchoma.

3.

To, o czym napisałem powyżej, odsuwam teraz poza ramy tematu, który stanowi tutaj działania Mądzika w materii słowa. Zwróciłem na ten fakt uwagę jakieś trzy lub cztery lata temu (możliwe jednak, że mają one wcześniejszy rodowód). Już nie pamiętam, czy był to jakiś periodyk, czy raczej któryś z albumów, gdzie wydrukowano jego słowa wstępne, a wreszcie mogły to być jego komentarze do swej „pierwszej” twórczości. Ale ostatecznie – każdy coś tam pisze i ani mi do głowy nie przyszło, że budzi się w Leszku potrzeba ekspresji werbalnej.

A teraz leży przede mną ten 12 tom biblioteki kwartalnika „Akcent”, o którym zamierzam się wypowiedzieć, a który jest jawną próbą narracji literackiej. Istotnie, z materii słowa pisanego powstaje literatura, ale i to pojęcie w dyskutowanym przypadku wydaje się pozostawać w podobnym stosunku do modelu, w jakim Scena Plastyczna KUL pozostaje wobec teatru. Ilość podobieństw jest wielka, ale silniejsze są odmienności. I właśnie ta odmienność sprawia, że teksty Mądzika dość dobitnie odcinają się od tego, co dzisiaj jest literackim standardem. Postrzegam je jako pewnego rodzaju wyjątek, a cóż bardziej się w naszym świecie liczy niż wyjątki od nudnej reguły? Więc widzę w tym pierwszym (?) kroku ku słowu pisanemu coś trafnego i obiecującego i jestem ciekaw następnych.

4.

Ale zanim ten temat rozwinę, chciałbym zatrzymać się jeszcze na fakcie, któremu w życiu codziennym na ogół nie poświęcamy uwagi, a czasem nawet powątpiewamy w jego realność. Chodzi mianowicie o to, że do uzyskania pełni artystycznego wyrazu, nie tylko artystycznego, bo wręcz egzystencjalnego, język mówiony czy też pisany nie jest bynajmniej warunkiem koniecznym. Prawdziwości tego spostrzeżenia, gdy myślimy o twórczości Mądzika, nie ma potrzeby dowodzić. Inne dowody znajdziemy w pantomimie czy tańcu. A już na planie pozaartystycznym – u osób niemych przede wszystkim, ale też w technikach inicjacyjnych pitagorejczyków (pięcioletni nakaz milczenia) czy w regułach wielu zakonów. Także w moim doświadczeniu osobistym zapisany jest pewien ekspery-

ment, który w roku 1970 zrealizowaliśmy z Mariuszem Tchorkiem. Zaprosiliśmy kilkanaście osób na czterdziestoośmiogodzinne spotkanie w pomieszczeniu zamkniętym, podczas którego obowiązywał ścisły zakaz porozumiewania się werbalnego, tak w mowie, jak w piśmie. Już po kilku godzinach stało się jasne, że nawet bez gestykulacji uczestnicy tej zaimprovizowanej wspólnoty tworzą bezkonfliktową i stosunkowo sprawnie komunikującą się całość. Zupełnie jakby w miejsce wykluczonych instrumentów weszła jakaś tajemnicza – nie lubię tego słowa, ale trudno tu o lepsze – telepatia.

5.

Wspominam to wszystko, bo w przypadku Mądzika, już oswoiwszy się z jego książką, zauważam kolejność odwróconą. W jego twórczości punktem wyjściowym jest milczenie i ścisła prohibicja słowa. Są tylko żywe obrazy, kreowane całą gamą ciemności, czasem wzmocnione ekspresją muzyczną. Nie pomijając jego wcześniejszych prób malarskich – widać jak z nich stopniowo wyewoluowała ta oryginalna koncepcja widowiska (także tego słowa używam z braku bardziej poręcznego), a z niej wyłaniał się notatnik fotograficzny, a w jeszcze dalszej perspektywie rodziła się potrzeba wyrazu werbalnego: teksty wspomnień, impresji czy spostrzeżeń, niedających się uzewnętrznić inaczej jak tylko przez tekst literacki sui generis. Tak to sobie wyobrażam, choć może w rzeczywistości Leszek zawsze malował, tworzył widowiska, projektował scenografię, fotografował i pisał wreszcie, robiąc to niejako równocześnie. A tylko ja poznawałem jego twórczość w takiej kolejności dyscyplin. Lecz to nieważne.

6.

Poza „teatrem” i teatrem, malarstwem, plakatem, scenografią, fotografią dobrze byłoby tu jeszcze wspomnieć o Mądziku–rozmówcy. Ci, którzy z nim kiedykolwiek rozmawiali, wiedzą, co mam tu na myśli, mianowicie – jego szczególnie wyważony sposób mówienia, a raczej opowiadania. Inni z kolei mogą znać jego słowo mówione z wywiadów radiowych, wykładów czy choćby instruktażu, jakim się posługuje, prowadząc swoje edukacyjne warsztaty. W pewnym stopniu dotyczyć to może także jego wywiadów prasowych, choć te ostatnie to już inna para kaloszy. Jeśli tylko dokładniej przyłożyć ucho do tego, co tak starannie artykułuje, nietrudno dosłyszeć drżące pod powierzchnią mowy emocje.

Zatem gdy czytam te opowiadki (tak je tu sobie nazwę) zebrane w zbiorze zatytułowanym *Obrazy bez tytułu*, odnoszę wrażenie, że autor napisał je tak, jakby mówił. Niby pisze, a w gruncie rzeczy opowiada to, co z sobie znanych powodów uważa za ważne i ciekawe.

7.

Czytam więc i słyszę zgodność tego, co Leszek pisze, z tym, co by mówił. Nie znajduję, bo nawet szczególnie nie szukam, w jego opowiadkach żadnej „na zimno” obmyślonej konstrukcji literackiej; żadnych podstępów i trików; żadnej wirtuozerii (przydałby się tutaj temu słowu cudzysłów), która najczęściej oznacza pisarskie rutyniarstwo. Ci, którzy – jak się to mówi – uprawiają twórczość literacką, wiedzą najlepiej, jak trudną rzeczą jest przemycić do tekstu tę żywość, jaką ma autentyczny język mówiony. A gdy się to w końcu udaje, często po dramatycznych porażkach, jaka satysfakcja! I oto mamy wtedy tekst, o którym wiemy, że jego autor nie kłamie, nie kokietuje ani nie próbuje nas sobą omamić. A to są główne grzechy literatury, którą za nie – niestety – tak często cenimy. Za to, że jest, jak mówią – *ben trovato*.

8.

Oczywiście dla kostycznego literaturoznawcy, znającego wszystkie przecinki w *Panu Tadeuszu*, może to mieć negatywne znaczenie. Bo do której suflady to

wsadzić? W jakim duchu interpretować? Bliznami jakiego stylu (szkoły, prądu, kierunku, maniery i tak dalej) to oszpecić? A w dodatku, te trafiające się tu i ówdzie odstępstwa od rygorów tak zwanego dobrego pisania. I jeszcze niedostatki zdyscyplinowanego gospodarowania słowem. Krótko mówiąc: jest to literatura pisana raczej z myślą o czytelniku niż habilitowanym badaczowi tekstów, dla którego wszelkie wzruszenia mogą być zabójcze.

9.

Jako czytelnik (zresztą wielokrotny) tych opowiadań, znalazłem wśród nich kilka szczególnie mi bliskich. Niektóre, a zwłaszcza te zamieszczone w części drugiej (*Pokój spokoju – ciemne lustro*), wydają mi się bliskie tym scenicznym obrazom, jakie znam ze spektakli Sceny Plastycznej KUL. Ale to tylko pozór zawartego w nich półmroku przypomina jakieś mgnienia z *Kiru*, *Wrót* czy *Wilgoci*. A może są to sugestie lub notatki do czegoś, co Mądzik zamierza kiedyś zrealizować na scenie? No tak. Trudno czytać te teksty, zapominając całkowicie, że pisał je właśnie on, w świadomości publicznej utrwalony poprzez inne dokonania. Ktoś o wrażliwości i wyobraźni, która tym, co najlepsze, przynależy do barokowego patosu.

10.

Ale to przyswajanie sobie wizji Mądzika jako pochodnej baroku stało się już trochę truizmem i banałem, lekko spłaszczającym jej wielowymiarowość. Tym bardziej że ten oto tom 12 Biblioteki „Akcentu” zasypuje nas bodźcami jak najdalszymi od wszystkiego, co tylko się nam może kojarzyć ze Sceną Plastyczną. A gdybym miał jako czytelnik w ogóle szukać jakichś artystyczno-historycznych paralel dla tych tekstów, powiedziałbym wręcz, że Mądzik w swych opowiadaniach objawia się jako impresjonista. Pełna paleta barw i emocji. Gra jaskrawych świateł. Mgnienia widoków, twarzy i obiektów. Szepty spod serca. A do tego dreszcze tajemnicy, jak w przypadku *Ines de Castro*. No więc – krakowskim targiem – powiedzmy, że nie tylko impresjonista. Podobnie jak i nie tylko artysta baroku.

11.

Nasze dorosłe i spełnione (w przypadku Mądzika bez wątplenia spełnione) życie w dużej mierze jest – a przynajmniej winno być – rozliczeniem z kapitału doświadczeń dzieciństwa. W najlepszych swoich przejawach sztuka jest – jak tego chciał Aldous Huxley – ludzkim wspomnieniem rajy, skąd jak z Sezamu, wyszliśmy z bagażem klejnotów piękna, jakkolwiek by je rozumieć. Ludzka kreacja jest refleksem kreacji boskiej, choć przecież wcale jej nie musi, bo też nie może, dorównać. Bo naszym jedynym ziemskim rajem jest właśnie czas dzieciństwa, z którego wygnani, długo go później wspominamy, tęsknimy i usiłujemy odtworzyć.

W opowiadaniach Leszka zawarte są dowody na to, że jakkolwiek droga prowadzi przez ciemność, to jest w niej jasne, oddalone światło przeszłości, zaszyfrowane w zaszuszonych kwiatach, krzyżówkach rozwiązywanych przez ojca, dźwiękach radia kołchoźnika, na wpół zapomnianych kolegach i tych wszystkich niby-głupstewkach, których cenę i prawdziwą wielkość zna tylko ten, co je przeżył. I pragnie dalej przekazać te kwiatki, zrywane na polach słów. Skoro więc Leszek Mądzik raz zaczął pisać oraz publikować treści tego rodzaju, to – jako czytelnikowi ta myśl sprawia mi radość – już nie przestanie.

12.

Postanowiłem rozłożyć te moje niezborne uwagi na 12 paragrafów, bo liczba dwanaście wydaje się być dla tego tomu (właśnie dwunastego w Bibliotece „Akcentu”) figurą zasadniczą. Książka składa się z trzech rozdziałów, a każdy zawiera dokładnie dwanaście tekstów, na ogół równej wielkości. Do tego wewnątrz książki (nie licząc przedniej i tylnej okładki) znajdziemy również dwanaście fotografii,

wykonanych przez Leszka Mądzika. To chyba się nie wzięło z przypadku i bardzo mi się ten potrójny tuzin podoba, bo ma poważną symboliczną wymowę. Nie osmielę się więc poza tę liczbę wychodzić, jakkolwiek byłoby jeszcze o czym napisać. Ale to „więcej” pozostawiam na później, z nadzieją na następną okazję.

Leszek Mądzik: *Obrazy bez tytułu*. Wstęp, wybór i redakcja Bogusław Wróblewski. Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent”, Lublin 2012, ss. 86. Biblioteka „Akcentu”, tom 12.

JAROSŁAW CYMERMAN

PRZYGODY LEŚMIANA ŻEGLARZA

Zastanawiające, jak często w naszym myśleniu o dziełach wybitnych artystów dominuje swoisty układ centrum i peryferii. Obciążeni silnie utrwalonymi sposobami recepcji, dokonany przed laty uogólnieniem, łatwo uznajemy jedną z dziedzin aktywności twórcy za tę centralną, najważniejszą, pozostałe zaś traktujemy jako marginalne i istotne przede wszystkim jako kontekst dla zasadniczej części dorobku. By posłużyć się bliskim mi przykładem – Czechowicz poeta absolutnie przyćmił Czechowicza prozaika, dramaturga, dziennikarza, redaktora, nauczyciela, fotografa. Tymczasem często okazuje się, że motywy stanowiące fundament danej twórczości nie znają tego typu granic i z łatwością przekraczają ustalane niekiedy dość arbitralnie przez krytyków czy badaczy podziały. I tak – powołajmy się na kolejny przykład – trzeba było wyobraźni Władysława Panasza, by kluczowe dla wyobraźni artystycznej Brunona Schulza wątki mające znaleźć się podobno w zaginionej powieści *Mesjasz* odkryć w grafikach autora *Sklepów cynamonowych*.

Wydaje się, że z nieco podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Bolesława Leśmiana, którego poetyckie dokonania usunęły w cień pisane przez artystę utwory prozatorskie, dramatyczne, szkice estetyczno-filozoficzne, literackie i teatralne. Najnowsza książka Bogusława Grodzkiego *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przypadach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana* takie spojrzenie istotnie koryguje. Autor stawia bowiem w centrum swych analiz Leśmianowego dzieła utwor, który przez wiele lat niesłusznie marginalizowano i który, jak pisze Grodzki, krytycy i badacze literatury mylnie uważali dotąd za należący do kategorii *zwykłych rzemieślniczych robót translatorskich, adresowanych do dziecięcego i młodocianego czytelnika, a więc do odbiorcy o mniejszych wymaganiach*. Tymczasem – co już przed ponad czterdziestu laty zauważył Roman Zimand – *gdyby Leśmian zmarł w wieku Byrona i Puszkina, znalazłbyśmy go jako autora dwóch tomów pełnej uroku prozy (chodzi o Przypadki Sindbada Żeglarza i Klechdy sezamowe, przyp. – J. C.) i „Sadu rozstajnego”, zawierającego wiersze różnej jakości*.

Grodzki nazywa *Przypadki Sindbada Żeglarza* „baśnią nowoczesną”, „modernistyczną”, co *ma podkreślać proces modyfikowania przez Leśmiana zastanych wzorców baśniowości oraz konwencji obowiązujących w baśni, ich unowocześnianie podług reguł literackich, nie zaś wąsko rozumianej literatury dydaktycznej dla dzieci i młodzieży*. Przyjęcie takiej perspektywy pozwala nie tylko na przeniesienie owego dzieła do kategorii utworów dla dorosłych, ale również zmusza do bardziej uważnego niż do tej pory wczytania się w te pojawiające się w nim wątki, które są zastanawiająco dalekie zarówno od arabskiego pierwowzoru, jak i od utartego przez lata schematu odbioru, zakładającego, że mamy do czynienia przede wszystkim z cyklem fantastycznych opowieści o awanturniczo-przygodowym charakterze. Tym samym może się okazać, że ten najpowszechniej czytany tekst

Leśmiana paradoksalnie jest jednocześnie jednym z najmniej rozpoznanych utworów poety.

Grodzki, odrzucając dotychczasowe hierarchie, proponuje oryginalną interpretację *Przygód Sindbada Żeglarza* i na nowo definiuje ich miejsce w twórczości autora *Łąki*. Badacz skupia się na czterech podstawowych jego zdaniem kręgach zagadnień, wokół których krążą myśli (czy raczej obsesje) Leśmianowych bohaterów (chodzi nie tylko o Sindbada, ale również o niewystępującego w arabskim oryginale wuja Tarabuka). Są to: kondycja poety, tematyka erotyczna, wątki głodu i jedzenia oraz snu i marzenia sennego. Podstawowym narzędziem, po które sięga Grodzki podczas analizy owych tematów, jest psychoanaliza – przy czym w przeciwieństwie do wcześniejszych badaczy w mniejszym stopniu skupia się on na Jungowskich archetypach, a więcej uwagi poświęca niedocenianemu – jak pisze – przy lekturze Leśmiana Freudowi. Porównując obydwie modele psychoanalitycznej wykładni *Przygód Sindbada Żeglarza*, autor niejako przy okazji dokonuje ciekawego uogólnienia: *Zasadne wydaje się uwzględnienie obu metod: tej, która pozwala wyodrębnić i opisać figury reprezentujące symbolikę nieświadomości zbiorowej, czyli archetypy, oraz tej, która dobrze sprawdza się w analizie obrazów literackich, będących w większości produktem indywidualnej psyche, zarówno bohatera, jak i samego autora. Do pewnego stopnia te dwa nurty mogą się uzupełniać i współtworzyć pełnowartościowy model interpretacji działań Leśmianowego Sindbada w ich aspekcie psychologicznym. Przygody można równie dobrze odczytywać (...) i jako powieść o moralnym i duchowym dojrzewaniu człowieka, i jako zabarwioną autobiograficznie gawędę o przygodach młodzieńca, który szuka w życiu głównie zaspokojenia przyjemności, za wszelką cenę broniąc się przed osiągnięciem statusu dojrzałego człowieka, odpowiedzialnego obywatela i ojca rodziny.*

Przyjęcie tych założeń pozwala Grodzkiemu na konstruowanie wciągającej i interesującej opowieści, choć jednocześnie musi budzić pewien niepokój. Autor, analizując poszczególne motywy omawianego cyklu prozy, umieszcza je w bardzo bogatym i niebanalnie zakreślonym kontekście kulturowym, trafnie wskazuje na związki łączące zarówno tytułowego bohatera, jak i wuja Tarabuka z samym Leśmianem, momentami jednak ulega pokusie zbyt chyba łatwego biografizmu. Tak dzieje się chociażby we fragmencie, w którym historia skradzionego zęba pradziadka Sindbada zostaje potraktowana jako swego rodzaju transpozycja trudnych doświadczeń spolonizowanej żydowskiej rodziny autora *Sadu rozstajnego*, oraz wówczas, gdy finansowa nonszalancja bohaterów *Przygód* zostaje zestawiona z późniejszymi o kilkanaście lat kłopotami Leśmiana notariusza. Dobrze, że to niepokojące wrażenie pojawia się jedynie chwilami i nie burzy toku lektury, zwykle bowiem biografizm w książce Grodzkiego uatrakcyjnia przekaz, dodając nawet pewnej pikanterii literaturoznawczemu wywodowi, jak to ma miejsce na przykład przy okazji opisywania erotycznych fantazmatów Leśmiana (zwłaszcza tych związanych z kobiecymi warkoczami i stopami).

O ile psychoanalityczne spojrzenie umożliwia wydobycie ukrytej zasady stanowiącej o spójności siedmiu przygód Sindbada (w pierwszym wydaniu cykl ten nosił podtytuł „powieść fantastyczna”, co sugerować mogło czytanie umieszczonych w nim opowieści jako całości), to jednak wydaje się zawodzić wtedy, gdy Grodzki przykłada je do poematu *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*. Ten opublikowany w 1911 roku utwór słusznie zostaje nazwany „apokryficznym prologiem”, niemniej jednak zaproponowana przez badacza interpretacja pozostawia pewien niedosyt. Autor *Leśmianowskiej baśni nowoczesnej*, zastrzegając się, że *utwór ten jest wyjątkowo trudny w odbiorze, jego fabuła zagmatwana, a symbolika wieloznaczna*, z analizy obrazywania poetyckiego *Nieznanej podróży*... wyciąga następujące wnioski: *przedstawia ona (...) krańcowo uwewnętrzniony i zsubiektywizowany zapis fantazji kochanka, który otrzymawszy dotkliwy cios w kulminacyjnym momencie miłosnego porywu czy, jak kto woli – przyływu cielesnej żądzy,*

usiłuje przepracować w głębi własnej psychiki doznany ból: ucieka od rzeczywistości w świat marzeń i fantazji z nadzieją, że tam właśnie znajdzie pocieszenie. Dużo ciekawsze spostrzeżenia Grodzki formułuje, opisując poetykę świetlistych barw w tym utworze, traktując tę ósmą podróż jako oniryczny, quasi-mistyczny trans. Zabrakło mi jednak wyraźnego odniesienia do ważnego w tym tekście motywu, jaki stanowi próba przeniknięcia przez bohatera tajemnicy śmierci (co nie jest wszak tożsame z Freudowskim przepracowywaniem żałoby) – warto przyrzeć się tym typowo Leśmianowym pytaniom rzucanym poza grób, które nie zawsze mieszczą się w *psychologicznym porządku sublimacji energii libidalnej*.

Pomijając te niewielkie zastrzeżenia, trzeba przyznać, że przyjęta przez Grodzkiego perspektywa umożliwia wskazanie całego szeregu rzadko dostrzeganych (albo niedostrzeganych wcale) aspektów Leśmianowego arcydzieła. Jeden z nich to niezwykle kunsztowne i nieoczywiste na pierwszy rzut oka wpisanie w utwór wątków autobiograficznych, a także metapoetyckich, przefiltrowanych przez specyficzną fantastykę, groteskę i żywioł parodii, co pozwala potraktować ten tekst jako *sui generis* lżejszą w formie i zdystansowaną wykładnię światopoglądowych idei autora *Ląki*. Dobrym tego przykładem może być przywołany przez badacza opis tańca węzów na dnie Kotliny Diamentowej, będący autoironiczną trawestacją rozważań Leśmiana o rytmie, czy znakomicie zanalizowana kreacja nieszczęsnego poety-grafomana – wuja Tarabuka.

Czytając *Leśmianowską baśń nowoczesną*, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno – na nieukrywaną sympatię Grodzkiego do historii o Sindbadzie i Tarabuku, co przeczy stereotypowemu wyobrażeniu o książce naukowej jako obowiązku suchej i beznamiętnej. Autor często wyraźnie bawi się, przytaczając zarówno fragmenty dzieła Leśmiana, jak i anegdoty z nim związane (moja ulubiona – zawierająca streszczenie nigdy nienapisanej komedii – stanowi przykład absurdałnego, choć i żenującego jednocześnie, poczucia humoru autora *Dziejby leśnej*). Trzeba też podkreślić odważne sięganie przez Grodzkiego podczas analiz poszczególnych tematów Leśmianowego dzieła po wiele różnorodnych tekstów kultury, od najdawniejszych mitów po współczesną literaturę i film, dzięki czemu zostaje skrócony dystans pomiędzy dniem dzisiejszym a czasem powstania *Przygód Sindbada Żeglarza*. Bo czyż *Solaris* Stanisława Lema nie jest dobrym tłem dla opisu niepokojącej roli morza w życiu Sindbada, a głośny film *The Pillow Book* Petera Greenawaya nie stanowi znakomitej ilustracji dla szalonego pomysłu Tarabuka, by wytatuować swoje wiersze na własnej skórze? Dzięki takim nietypowym zabiegom dużo łatwiej uświadomić sobie nie tylko nowoczesność twórczości Leśmiana, ale przede wszystkim odkryć w jego bohaterach nasze własne pytania, obsesje i lęki.

Bogusław Grodzki: *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, ss. 336.

IWONA HOFMAN

„NIKT MI GO NIE ZASTĄPIŁ”

Stwierdzenie „Nikt mi go nie zastąpił”¹ w ustach wymagającego Jerzego Giedroycia to był komplement, bo też tożsamość pokoleniowa (ten sam rok urodzenia – 1906) i wychowanie poza wpływami tylko polskiego zaścianka (Rosja dla Giedroycia, Niemcy dla Mieroszewskiego stanowiły punkt odniesienia dzięki

¹ J. Giedroyc: *Autobiografia na cztery ręce*. Opr. K. Pomian. Warszawa 1994, ss. 199-200. Charakteryzując swój stosunek do Mieroszewskiego, Giedroyc pisał tam również: *był dla mnie najważniejszym partnerem dialogu. Jedynym, z którym byłem tak bardzo otwarty*.

doświadczeniu młodzieńczego obcowania z kulturą) ukształtowały tak silną więź pomiędzy Giedroyciem a Mieroszewskim, że ten pierwszy zwykł mawiać o drugim „porte parole”.

Juliusz Mieroszewski podjął współpracę z „Kulturą” i Instytutem Literackim w pierwszych latach powojennego wyodrębniania się tzw. ośrodka paryskiego emigracji. To określenie, początkowo geograficzne, z czasem stało się symbolem emigracji otwartej, opozycyjnej wobec londyńskiej – związanej z rządem na uchodźstwie i charakteryzowanej z kolei przez funkcję „depozytariusza wartości dwudziestolecia”.

Mieroszewski pisywał w „Kulturze” pod pseudonimem Londyńczyk, gdyż w stolicy Wielkiej Brytanii odnalazł przystań po 1945 roku. Dodajmy: przystań na tyle trwała, że z Wyspy już nigdy nie podjął żadnej wyprawy (tak przynajmniej świadczą, stale weryfikowane, opowieści z kręgu „Kultury”). Co znamienne, ten związek z dwoma miastami-ośrodkami odrębnych koncepcji, sprawił, że początkowo Giedroyc widział w Mieroszewskim przede wszystkim dobrze ulokowanego obserwatora londyńskiego środowiska Polaków i komentatora polskich sporów. Tak narodził się cykl *List z Wyspy*, ukazujący się od debiutu do przedwczesnej śmierci Mieroszewskiego w 1976 roku. Szybko jednak Giedroyc nabrał przekonania do potencjału skojarzeń politycznych i lotności pióra Mieroszewskiego. Jak świadczy ich korespondencja, powierzał mu z zaufaniem opracowywanie publicystyczne własnych wytycznych programowych, ale też z zaciekawieniem oczekiwał analiz politycznych. Tak powstał – posłużmy się najlepszym jak dotąd określeniem tej relacji, sformułowanym przez Krzysztofa Pomiana – tandem Redaktor – Publicysta. Lektura listów, pełnych detalicznych uwag, szczegółowych komentarzy nawet do używanych przez Londyńczyka fraz, dyskusji trwających tygodniami i odmierzanych regularnością poczty, argumentów bilansujących oceny, w pełni unaocznia to nawzajem inspirujące oddziaływanie...

Zwykle uważa się Mieroszewskiego za twórcę koncepcji ULB – skrót ten kryje skomplikowane przemyślenia na temat realności dobrosąsiedzkiej współpracy Polski, Ukrainy, Litwy, Białorusi w warunkach niepodległości państwowej i suwerenności narodowej. Mieroszewski zakładał więc – już w początkach lat 50. XX wieku – rozpad ZSRR wskutek ciężarów narodowowyzwoleńczych, co jednak nie miało eliminować Rosji jako ważnego komponentu środowiska zewnętrznego Polski. Koncepcję tę uznawano za utopijną, nie doceniając profetyzmu i daru perswazji Redaktora i Publicysty. Piszę te słowa z pełną odpowiedzialnością, gdyż po 1989 roku koncepcja ULB, zwana też koncepcją wschodnią, stała się oficjalną wykładnią polityki wobec wschodnich sąsiadów Polski.

Giedroyc miał świadomość skali trudności poprzedzających już samo ustalenie sposobu rozumienia priorytetów wschodnich: symboliczna zgoda na utratę Wilna i Lwowa (słynny list ks. Józefa Majewskiego z 1952 roku), racjonalizowanie wspólnej historii, wydobywanie wartości kultury (przykładowo – stałe rubryki poetów ukraińskich), podkreślanie aspiracji narodowych Ukraińców i Litwinów nie znajdowały pokojowego przyjęcia. Jeszcze majaczyła wizja trzeciej wojny światowej...

Redaktor, wierząc w siłę słowa, potrzebował Mieroszewskiego, którego Maria Dąbrowska uznała za najlepszego pisarza politycznego półwiecza. Poza *Listami...* Mieroszewski publikował artykuły programowe, analizy, komentarze, polemiki, *Kroniki angielskie*. Część z nich była zamknięta w cyklu, choćby opatrzona nagłówkiem, m.in. *Materiały do refleksji*, część ukazała się w książkowych zbiorach, m.in. w *Finale klasycznej Europy*.

W jednym z listów, który przyjął formę pisemnego zerwania współpracy – na szczęście, nieskutecznego – rozżalony Mieroszewski napisał: *jestem w „Kulturze” długo i byłby czas, bym sobie poszedł. (...) Zawsze zgadzałem się czy to na przeróbkę, czy to na skrót, zawsze przyjmując każdą Pańską sugestię, a wiele artykułów prze-*

rabiałem bez narzekania trzy i cztery razy (...). Jeżeli Pan weźmie pod uwagę, że są miesiace, w których mój serwis do „Kultury” wynosi 26 stron pisma maszynowego (...), że muszę poza tym jeszcze coś napisać, by zdobyć konieczne minimum do utrzymania – jestem tak zajęty i zaabsorbowany, że mi się może zdarzyć i niestety się zdarza, że zapominam czy odpisać na list, czy czegoś załatwić².

Cytuję ten fragment, aby ułatwić zrozumienie stylu pracy i publicystyki Mieroszewskiego, której wybór zatytułowany *Listy z Wyspy. ABC polityki „Kultury”* ukazał się właśnie nakładem Instytutu Literackiego Kultura i Instytutu Książki (Paryż-Kraków 2012) jako publikacja inicjująca serię *W kręgu paryskiej „Kultury”*. Wyboru i opracowania tekstów dokonał Rafał Habielski, również autor posłowania do tomu.

Oceniam tę inicjatywę wydawniczą jako szczególnie wartościową, a formułę tytułową publikacji uznaję wręcz za mistrzowską. Zawiera się w niej bowiem sygnał interpretacyjny, by cykl Mieroszewskiego uznać właśnie za podstawę i lekcję polityki „Kultury”. Artykuł *ABC polityki „Kultury”* ukazał się na łamach wydawanego w Paryżu pisma w 1966 roku. Kilka cytatów z tego tekstu weszło na trwałe do dyskursu publicznego, na przykład następująca definicja stanowiska przyjmowanego przez publicystów z kręgu Giedroycia: *Jako pragmatycy nie jesteśmy w „Kulturze” ani prorosyjscy, ani antyrosyjscy – ani proniemieccy, ani antyniemieccy, staramy się być tylko konsekwentnie polscy.*

Analizując zawartość roczników pisma, można stwierdzić jednoznaczność tej deklaracji politycznej w kontekście zmieniających się koncepcji uporządkowania politycznego Europy. Mieroszewski w artykule z 1966 roku i w wielu innych poruszał temat ewoluujących doktryn mocarstw (USA, ZSRR, później – Chin) w stosunku do Europy Wschodniej. Skrupulatnie badał możliwości odmiany geopolitycznej, jaka wyłaniała się ze scenariuszy federacyjnych i neutralizacyjnych. Dlatego ważne są zdania, które odczytać można jako tytułowy wykład pojmowania polityki, np.: *Pod koniec drugiej wojny światowej dosłownie wypadło dno ze świata, którego Pierwsza i Druga Rzeczpospolita stanowiły kolejno część składową. Koncepcje Dmowskiego i Piłsudskiego (...) utraciły punkt odniesienia, stając się historią zamkniętego okresu; Układem odniesienia dla każdej polskiej koncepcji politycznej była Europa; Prowizorium (jałtański status quo, przyp. – I. H.) przemieniło się w system, który w czasach wielkich mocarstw ma tę zaletę, że można go bez ryzyka kontynuować; Nasze niezwykle trudne położenie geopolityczne zdyskontowalibyśmy w pełni na naszą korzyść tylko wówczas – gdybyśmy w przyszłości przekonali Rosjan, że potrafimy być głównym pośrednikiem pomiędzy Moskwą a Zachodem. Równocześnie umielibyśmy przekonać Zachód, że Polska jest kluczem do Rosji. I wreszcie – akapit ostatni, w którym Mieroszewski objaśnia nośny do dziś termin „europeizacji” Rosji jako: wyłącznie likwidację totalitaryzmu, a nie likwidację Rosji jako mocarstwa.*

Myśli tu przytoczone stanowiły osnowę politycznych konstrukcji „Kultury” jako środowiska dystansującego się wobec rządu londyńskiego i jako jedyne go ośrodka posiadającego program krajowy. Ich rozwinięcie bądź uszczegółowienie znaleźć można w zbiorze *Listów z Wyspy*. Porównywalną rolę wykładni programu spełniały np. takie artykuły, jak: *O reformę zakonu polskości, Niemcy, Dramat polskich kleryków, Na minach przedmurza, Tysiąc lat i co dalej?, Polska Ostpolitik, Polska Westpolitik, Rosyjski kompleks polski i obszar ULB*. Tytuły tych tekstów weszły do kanonu dyskursu politycznego.

Dla ścisłości należy dodać, że Mieroszewski wypowiedział się także w tzw. sprawie Miłozza po ucieczce poety z Polski w 1951 roku. Obligowany przez Giedroycia do sformułowania oceny tej sytuacji, a szerzej – przedstawienia stosunku „Kultury” do kraju, Londyńczyk uczynił to również w *Kronice angielskiej* („Kultura” nr 12/50) i poprzez zredagowanie *Oświadczenia w sprawie nowej emigracji*

² *List J. Mieroszewskiego z 18 kwietnia 1955 roku* (w:) J. Giedroyc, J. Mieroszewski: *Listy 1949-1956*. Cz. 2. Warszawa 1999, ss. 149-150.

(tamże). Kulisy ucierania tego stanowiska odsłaniają się w listach wymienianych między Redaktorem a Publicystą. Ma zresztą rację autor wyboru, zachęcając do równoległej lektury *Listów z Wyspy* i korespondencji.

Interesującym dopełnieniem omawianej publikacji jest esej Rafała Habielskiego *Juliusz Mieroszewski i jego pisarstwo*. Habielski – wybitny badacz i znawca problematyki drugiej wielkiej emigracji – przedstawia w nim podłoże i specyfikę myślenia politycznego Londyńczyka, konfrontując jego sylwetkę pisarską z osiągnięciami innych autorów ważnych dla konstruowania zrębów koncepcji niepodległościowych. Dzięki temu czytelnik zyskuje dobrze udokumentowaną wskazówkę dotyczącą możliwych odczytań publicystyki Mieroszewskiego.

Nota edytorska, źródła druku, bibliografia, wykaz osób przygotowane zostały pieczołowicie, z zachowaniem standardów naukowych. Podobnie jak wartościowe przypisy, bez których trudna byłaby współcześnie lokalizacja faktów i postaci.

Listy z Wyspy Juliusza Mieroszewskiego stanowią wzorzec mądrej debaty politycznej, racjonalnie argumentowanej, niekiedy kontrowersyjnej, czasami historycznej, zawsze spełniającej wypróbowane kryteria kultury politycznej, tak jak rozumiano to pojęcie w Maison-Laffitte. Dlatego warto je czytać i dzisiaj.

Juliusz Mieroszewski: *Listy z Wyspy. ABC polityki „Kultury”*. Wybór, opracowanie i posłowie Rafał Habielski. Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki, Paryż-Kraków 2012, ss. 464.

KAROL MALISZEWSKI

KOŃCZYĆ TO NA NOWO ZACZYNAĆ...

Trudno ogarnąć tę księgę naukowych różnorożności jednym słowem czy hasłem. Choć istota dociekań została określona w tytule podanym na okładce, sposoby poszukiwania odpowiedzi na podstawowe pytanie są tak różne, że odnosi się wrażenie, iż tak naprawdę niewiele je łączy. Ale zapewne tak miało być. Ten wielość miał nosić znamiona mozaiki. Zbyt blisko widziana jawi się ona jako chaotyczny zbiór elementów, natomiast dystans odległości przynosi zrozumienie i poczucie, że mamy do czynienia z wyrazistą całością, a porządek w chaosie jednak istnieje. Mowa o antologii tekstów (*Od*)*nowa – znowu – na nowo. Rekapitulacja* zredagowanej przez Jarosława Wacha i Łukasza Janickiego. Księga dokumentuje to, co zostało wypowiedziane podczas I Międzynarodowej Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej z cyklu „Wspólne drogi”, zorganizowanej przez Lubelskie Towarzystwo Naukowe i Koło Naukowe Doktorantów Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w dniach 19-20 maja 2011 roku. Lecz nie dokumentuje wszystkiego. Redaktorzy dokonali selekcji, wybierając szesnaście referatów z czterdziestu dwóch. Aż ciekawość bierze, co było w tych nieuwzględnionych tekstach i dlaczego te, a nie inne, otrzymały szansę publicznego zaistnienia w druku. Należy zaufać redaktorom, którzy wprowadzili do tego chaosu ład. Na sposób dokonywania wyboru rzutował przyjęty schemat prezentacji treści. Najbardziej ogólne wypowiedzi trafiły do części pierwszej, mającej charakter metodologiczno-filozoficzny. Rozważania dotyczące przemian kultury współczesnej zawiera część druga, kulturologiczna. W trzecim zaś rozdziale odnajdujemy to, co dotyczy literatury i jej nowych sposobów podejmowania dialogu ze „starym”.

Podoba mi się przyjęty tu porządek – stopniowe schodzenie z wyżyn filozoficznej abstrakcji ku nizinom praktyk kulturowych i konkretności literackiego zastosowania. Opowieść, którą otrzymujemy, wydaje się przez to klarowna i pełna. Co więc wynika z tak zgrabnie zorganizowanej wypowiedzi? Wnioseków jest wiele, nie wiem, czy w ramach tej impresji uda mi się sformułować wszystkie. Nie

zapanuję także nad subiektywizmem, albowiem nie każdy z przedstawionych tekstów potrafił rozbudzić we mnie szczerze zainteresowanie. Sam problem jest mi niesłychanie bliski, ponieważ towarzyszy najważniejszym rozterkom w codziennej praktyce literackiej i krytycznoliterackiej. Pytając o to, ile jest – powiedzmy językiem Gombrowicza – nowego w nowym, niekoniecznie musimy ocierać się o absurd. Chyba że absurdem nazwiemy odwieczny wysiłek człowieka modyfikującego stan kulturowego posiadania. W każdym geście ponowienia daje o sobie znać jakaś prastara intencja, a czas towarzyszący tym wysiłkom zatacza koła i kółka. Adekwatnym tego symbolem byłby przywoływany przez redaktorów we wstępie wąż Uroboros, który pożerając swój ogon, jednocześnie sam siebie kończy, jak i na nowo zaczyna (s. 8). W owym wstępie wspomina się również o koncepcji Jacques'a Derridy. Raczej jak o ciekawostce niż metodologicznie płodnej propozycji. W przypisie znalazłem uwagę: *Błyskotliwy dyskurs Derridy-proroka, gdy mowa o pozytywnych rozwiązaniach, pogrąża się w paradoksalnych i – co tu ukrywać – mało przydatnych pod względem praktycznym dywagacjach* (s. 9, przypis 6). Ale i tak ważne jest zdanie tego uczonego o repetycji jako ukrytym napędzie tego, co „nowe” – chodzi o zmianę rozumianą jako powrót czegoś starszego od bezpośrednio starego, o nawiązanie w tajemniczy sposób przerzucone w czasie. I w tym duchu toczy się narracja, wszystkie głosy zbierają się w jedno – w opowieść o wpisanym w tradycję odnowicielskim geście.

A po strukturalizmie już tylko polityczność – pomyślałem sobie, w wielkim, oczywiście, uproszczeniu, po lekturze eseju Jerzego Świącha. Odstąpienie od tekstu i jego autonomii musiało przynieść przesadne zainteresowanie tym, co poza nim, czyli tłem, środowiskiem i procesami społecznymi. Głównym problemem niepokojącym badacza jest zbyt pośpieszna waloryzacja dokonań współczesnego literaturoznawstwa i krytyki literackiej, przebiegająca pod hasłami „mocnego i słabego profesjonalizmu”. Okazuje się, że wartościowanie tego typu oparte jest na jawnych bądź ukrytych założeniach politycznych. Tak postrzegane literaturoznawstwo staje się, zdaniem autora, *areną sporów między liberałami i konserwatystami, fundamentalistami i antyfundamentalistami, lewicą a prawicą, totalitarystami i antytotitarystami; miejscem dyskusji, dla których literatura bywa tylko pretekstem, a nie celem samym w sobie* (s. 21). Postulowany przez Jerzego Świącha powrót do samej literatury byłby otrząśnięciem się z tendencji rozmywiających dyskurs, a uwiarygodnienie metody badania i pozycji badacza wiązałoby się z odpolitycznieniem, w następstwie czego – jak piszą we wstępie redaktorzy – *konieczny staje się ponowny namysł nad sensem literatury jako praktyki kulturowej, kategoriami autora i czytelnika, znaczeniem teorii, kanonu, interpretacji, a nawet aktualną funkcją i wartością uniwersytetów* (s. 10).

Bardzo zainteresował mnie tekst Tadeusza Szkołuta. Nie tylko jako wnikliwa analiza pisarstwa Thomasa Bernharda, lecz jeszcze bardziej jako śmiałe wyzwanie rzucone współczesnej polskiej prozie i towarzyszącej jej krytyce. Niektóre słowa wybrzmiały w tym eseju niczym fragmenty manifestu, podnoszącego najbardziej palące kwestie, zadania do przemyślenia przez wszystkich aktywnych uczestników dyskursu społecznego wyłaniającego tożsamość narodową. Kto wie, czy nie najistotniejsze w tej analizie relacji twórca – społeczeństwo są następujące słowa, które, moim zdaniem, powinien sobie codziennie powtarzać każdy odpowiedzialny pisarz: *Wszelkie próby stosowania takiego szantażu moralnego czy religijnego dla wykluczenia niewygodnych głosów ograniczają możliwość zbliżenia się do prawdy. Wszelka prawda zadekretowana w ten sposób jest martwa już w chwili narodzin. Tylko z wielości różnych prawd, krytycznie i nieufnie przyglądających się sobie nawzajem w atmosferze jawności i wolności, może narodzić się prawda żywa, nielekająca się krytyki, a nawet wzmocniona w ogniu krytyki* (s. 33).

Kreacja tożsamości narodowej związana jest z zanurzaniem się w czasie i gospodarowaniem pamięcią. Przed zbytnimi uproszczeniami w tym zakresie

przestrzega w swym eseju Monika Krzykała. Pamięć działa wybiórczo, a więc ważne jest, co wybieramy ze „starego” w procesie tworzenia „nowego”. Autorka buduje swój wywód opierając się na tezie Michela Maffesolego dotyczącej „ponownego zaczarowania świata” w formie przeżyć zbiorowych, plemiennych: *Ów zbiorowy sentyment, przyrównany do aury, w której się zanurzamy, proponuję dookreślić, mając na uwadze kontekst „epoki pamięci”, jako przeżywanie bycia we wspólnocie kultury pamięci* (s. 53). Wspólnota, wybierając określone fragmenty własnej historii, dokonuje przesunięcia charakterystycznego dla mitu. Mityzowanie własnej przeszłości bywa formą terapii. Badaczkę interesuje sytuacja odwrotna, kiedy to mit staje się źródłem nieporozumień, zakłamań i przekonania o plemiennej przewadze. Można więc spojrzeć na teorię Maffesolego krytycznie, ujawniając potencjalne zagrożenia ze strony nowego, nacjonalistycznego „zaczarowania świata”. Monika Krzykała przywołuje wyniki badań przeprowadzonych przez Michała Bilewicza z Centrum Badań nad Uprzedzeniami Uniwersytetu Warszawskiego. Okazuje się, że badana młodzież, wiedząc o wielokulturowym dziedzictwie Rzeczypospolitej, pod wpływem poczucia winy czy wstydu wypiera z pamięci informacje o wypędzeniach, mordach i czystkach etnicznych dokonywanych na mniejszościach narodowych. Natomiast bardzo chętnie utrzymywane są w zmanipulowanej pamięci zbiorowej obrazy tylko polskich nieszczęść i krzywd. Zdaniem autorki, *uzdrowienie wymaga odrzucenia tożsamości ofiary, czyli niekiedy rezygnacji z tych części siebie, które postrzegane były jako integralne elementy własnej osobowości* (s. 59). A więc przed nami wszystkim wspólna praca na rzecz narodowej edukacji, jeśli nie chcemy zamknąć się w pułapce oszalałego z nieszczęścia i nietolerancji plemienia. Esej kończą słowa: *Dlatego jestem w przeciwieństwie do Michela Maffesolego sceptyczna, a nie pełna entuzjazmu wobec potencji witalizmu, który niesie ze sobą ponadindywidualny klimat estetyczny. Jeśli partycypujące w nim jednostki, uwiedzione i uzależnione emocjonalnie od paradygmatu estetycznego, w który wpisana jest struktura tyranii, wyrzekają się swojej autonomii, swojego głosu, to jego brak jest przyzwoleniem na przemoc* (s. 60).

Szkic Rafała Czekaja koresponduje z wymową eseju Jerzego Świącha. Obydwaj autorzy rozpoznają nową estetyczność przez pryzmat doświadczenia społecznego, a nawet politycznego. Jednak u Rafała Czekaja nie jest to interpretowane jako zagrożenie, w końcu sztukę uprawia się dla odbiorcy, sytuując ją w sieci międzyludzkich powiązań. Pytanie autora dotyczy „możliwości nowej estetyki”. Badacz analizuje historię rozwoju pojęcia „estetyka”, wskazując na pogłębiający się nurt rozumienia go nie tyle jako określenia odnoszącego się do zasadniczego piękna, co jako terminu związanego z wyrażaniem opozycji wobec zwykłości i codzienności. Podkreśla szczególną rolę definicji Adorna z ich naciskiem na niedyskursywność i zawieszenie „przymusu tożsamości”. Sztuka, wyzwalając od nakazu logicznej reprezentacji, wyprowadza na „wolną przestrzeń”. Stąd krok do teorii Rancièrè’a, u którego to, co estetyczne, upolitycznia się w paradoksalny sposób, uwalniając właśnie od dyktatu polityki, od uwarunkowań rzeczywistości, *gdzie wszystko, z czym mamy do czynienia, zostało jednoznacznie zlokalizowane, określone i ściśle poddane porządkującym klasyfikacjom. Sztuka dokonuje zawieszenia tych uwarunkowań – przynajmniej wirtualnie* (s. 76).

W drugiej części tomu znalazły się teksty poświęcone przemianom kulturowym. Maciej Białas omawia sytuację kultury wysokiej w społeczeństwie wolnorynkowym i, odwołując się do przykładu wielkiej muzyki, pokazuje, w jakie aliance z marketingiem muszą wchodzić instytucje muzyczne, żeby przetrwać. Dominacja popkultury i nowe wzory konsumpcji wymuszają takie działania: *Filozofia marketingowa nakazuje instytucjom muzycznym troszczyć się o zaspokajanie potrzeb nie tylko muzycznych koneserów, przekonanych, że jedyną drogą do czerpania satysfakcji z kontaktów z muzyką poważną jest rozumienie i przeżywanie, ale i tych konsumentów kultury, którzy w widowiskach muzycznych uczestniczą*

okazjonalnie i poszukują w nich przede wszystkim rozrywki (ss. 89-90). Wysokie normy tradycyjnej kultury ustępują pod naciskiem ponowoczesności i kultury popularnej. Inny proces zachodzący we współczesnym świecie charakteryzuje Paweł Plichta, negatywnie oceniając próbę wpisania tekstu biblijnego w konwencję utworu hip-hopowego. Żeby ułatwić „ziomalom” zrozumienie Biblii, pewne jej fragmenty „tłumaczy się” na slang młodzieżowy. Zdaniem badacza to, co proponuje *Dobra Czytanka wg św. zioma Janka*, osunęło się w kulturowy kicz, a bogata w symboliczne treści pranarracja uległa zubożeniu i trywializacji.

W innym tekście z tego rozdziału omówione zostało rozumienie pojęcia masy w oryginalnym i nowym ujęciu Eliasa Canettiego (Janina Bołtacz), a w kolejnym – analizie poddano związki między mediami i mitami. Zdaniem Agnieszki Jęczeń zestawienie takie jest możliwe, ponieważ w dzisiejszych czasach mamy do czynienia ze zjawiskiem przeniesienia sfery sacrum na media – „artystyczno-technologiczny totem naszych czasów”. To, co autorka nazywa „wielką społeczno-kulturową imaginacją medialną”, funkcjonuje jednocześnie na prawach mitu i rynku popkultury. *Można nawet stwierdzić, że media działają według swoistego mitologicznego projektu, realizując funkcje, które dawniej (...) pełniły mity* – podsumowuje Agnieszka Jęczeń (s. 129).

W trzeciej części zbioru umieszczono eseje dotyczące literatury. Ucieszyło mnie, że chociaż w jednym miejscu pojawiły się rzeczywiście nowe nazwiska obecnie aktywnych poetów. Chodzi o tekst Anny Kazimiery Foly, o którym za chwilę. W pozostałych wystąpieniach zwracano uwagę na „nowe” („ponowione”) pojawiające się w twórczości raczej starszych pisarzy. Problem „poezji przekłętej” w kontekście zmian zachodzących w literaturze intrygująco ukazał Robert Mielhorski. Obawiam się jednak, że teza mówiąca o zaniku tego nurtu, nicowanego przez ponowoczesne podróbki, może być przedwczesna. Oto pojawiają się „nowi przekłeci” i jesteśmy świadkami rosnących legend (np. Tomasz Pułka). Prawdopodobnie w każdym pokoleniu pewien procent twórców skazanych jest na gest powtórzenia szaleństwa, rozregulowania zmysłów czy samobójczej śmierci. Rozumiem jednak historyczno-literackie nacechowanie tezy Roberta Mielhorskiego. Rzeczywiście, rozkwit nurtu przypadł na lata 80., a potem już nie spotykamy się z równie intensywną częstotliwością i „szczerością” tego typu wystąpień. Spojrzenie na twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jako ukoronowanie i jednocześnie zmierzch reprodukcyjnych możliwości omawianych tendencji jest dla mnie niezwykle odkrywcze i umożliwia nowe interpretacje poezji Dycia. Przyznam, że choćby ze względu na lekturę tego szkicu czasu spędzonego nad pokonferencyjnym zbiorem nie uważam za stracony.

Na tym nie kończą się literaturoznawcze smaczki. Bardzo przypadł mi do gustu rzetelny opis sieci intertekstualnych powiązań między wierszami Radosława Kobińskiego, Jacka Dehnela i Kamila Brewińskiego. Anna Kazimiera Folta wymyśliła nawet własną nazwę – „dekalkomania” – na oznaczenie utworu lirycznego odnoszącego się do innego wiersza opisującego dzieło sztuki, a więc będącego nawiązaniem do nawiązania. Współcześni poeci mieszają stare rozumienie ekfrazy z nowatorskim jej ujęciem, wykraczającym poza opis dzieła sztuki. W przypadku inspirującego ich Schulza poetycko opisywane są nie tylko jego rysunki, lecz również proza i niezwykle życie w cieniu ojca i Drohobycza. Proces „dekalkomanii” ogarnia więc coraz szersze konotacje.

Pora tę impresję kończyć, by zacząć o tym, co przeczytałem, rozmyślać na nowo. Nie ucieknę się od powtarzania i przepracowywania odwiecznych obrazów i ideowych motywów, bo – jak słusznie zauważają autorzy wstępu – *Świat bez zwrotów, repetycji, tych samych błędów i ślepych zaułków, zbieżnych odkryć i pozornych innowacji jest nie do pomyślenia* (s. 9).

Od(nowa) – znowu – na nowo. Rekapitulacja. Red. Jarosław Wach, Łukasz Janicki. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, ss. 210.

Poeci, poeci...

PAWEŁ MACKIEWICZ

NIEPEWNY ŚLAD RZECZY

Twórczość Andrzeja Niewiadomskiego nie należy do lapidarnych. Oczywiście nie dlatego, że poeta mnoży słowa i lubuje się w epickich poematach – bo tego, rzecz jasna, nie czyni. Autor *Panopticum* wymieniany bywa (m.in. przez Piotra Śliwińskiego w *Świecie na brudno*) wśród współczesnych poetów w średnim wieku, zainspirowanych dziedzictwem awangardy (zapośredniczonym na przykład przez poezję Nowej Fali) w czasie, gdy owo dziedzictwo nie wydaje się najbardziej wpływowe (warto zresztą zapytać, czy kiedykolwiek literacka awangarda była naprawdę wpływowa?). Zatem poeta – przepraszam za uproszczenie – awangardowy, w dodatku, jak przystało na prawdziwego awangardystę, zdążający pod prąd swego czasu? A jednak nie jest to artysta skąpo dozujący nam swą twórczość; z przyjemnością przeczytałem siódmy tom (nie tomik!) jego wierszy – obszerny, stustronicowy, a taka objętość nie stanowi przecież w przypadku Niewiadomskiego wyjątku (wystarczy przypomnieć *Locję* z 2005 roku).

Józefa Czechowicza, również lubelskiego poetę, Kazimierz Wyka nazwał w swoim czasie „lapidarnym wizjonerem”. Twórca *Dzikich lilii* też jest wizjonerem, tyle że w zupełnie innym wymiarze. Wizyjność u Andrzeja Niewiadomskiego to nie kreowanie poetyckich światów, plastyczne widzenie, „władza specyficznego wyboru obrazów”, jak można przeczytać w szkicu *O Józefie Czechowiczu*. Wizyjnością (czy może wizjonerstwem?) nazwałbym przepowiadanie świata, którego nie ma, choć mógłby (za)istnieć, gdyby udało się (komu? czemu? to „się” często miewa w tym wypadku adres bezosobowy, cokolwiek abstrakcyjny) spełnić takie czy inne – niemożliwe jednak z różnych względów do spełnienia – warunki. Taką wizyjność wolno byłoby nazwać analizą (zarazem apoteozą) potencjalności – o nią właśnie chodzi podmiotowi, gdy zgłasza gotowość, by: *Odwołać to wszystko, / raz na zawsze, odwołać biografię, tę nudną opowieść, / wyrzec się zdarzeń, odwołać te chwiejne stopy / papieru, odwołać to szwankujące ciało, słowem – by odwołać to, co cenne i najcenniejsze, oraz to, co mniej ważne, niczym w wierszu o nieco „świecickim” tytule: *Odwołany*.*

To nieodosobniony przypadek u autora *Kruszywa* – odwołanie należy však rozumieć na dwa sposoby jednocześnie: jako unieważnienie bądź apelację i jako odniesienie, przypis(anie). Nie albo-albo, lecz jedno i drugie (niczym wykładnia sposobu postępowania w podobnych okolicznościach powraca fraza ze znanego wiersza Tadeusza Pióry z *Woli i Ochoty*: „w obliczu wyboru węz jedno i drugie”). Nieco zmodyfikowana konstrukcja sylleptyczna? Nie wystarczy jasno i jednoznacznie odszyfrować użyty przez mówiącego kod: unieważnić biografię, opatrzyć przypisami literaturę („stopy papieru”). Sprawa jest dalece poważniejsza. Biografię unieważnia się (dwuznaczność tego czasownika musi zastanawiać) i opatruje odniesieniami (objaśnieniami?), literaturę zaś warunkuje się przypisem, zarazem

poddając ją w wątpliwość, osłabiając, może nawet znosząc jej suwerenność, np. jako środka ekspresji i jako instytucji. Nie ma biografii, nie ma autentyku – ważnego czy błałego – bez przypisu, pośrednictwa, nieautentyczności, bez reguły zawieszanej ponad przypadkiem jednostkowym lub wyjątkiem. Nie istnieje (już?) literatura niepodlegająca wątpieniu, rozkwitająca dzięki bijącym źródłom swojego autorytetu. Trzeba przyznać, że sam akt sylleptycznego odwoływania ma niewielką moc sprawczą, skoro podmiot deklaruje, że mówi o nim, „nie wierząc w skuteczność odwołań”. Zasadnicze pytania, jakie stawia poezja Andrzeja Niewiadomskiego, pozostają więc w *Dzikich liliach* niezmienione: czym jest literatura i jakie jest jej miejsce w złożonej i niepewnej rzeczywistości człowieka, czy (i gdzie?) istnieją mocne punkty odniesień, łączące ową rzeczywistość i literaturę, wreszcie – gdzie i w jaki sposób poszukiwać rzeczywistości w ciągach znaków, sensów, fabulacji?

Odwołany przypomina, że wiersze lubelskiego poety nie pomogą rozstrzygnąć podstawowych zagadnień metaliterackich, ale – przewrotnie – zmuszają do podjęcia wysiłku (tudzież ryzyka) samodzielnego ich rozwiązywania. Zagadnienia te są nie do ominięcia, nie do zlekceważenia. Dezyderat samodzielności w poczynaniach zarówno piszącego, jak i czytelnika trzeba cenić. Andrzej Niewiadomski dobrze wie, że odpowiedzi na fundamentalne pytania estetyczne i epistemologiczne zbyt często stają się zaledwie funkcją światopoglądu pisarza lub interpretatora. Tymczasem warunkiem pisania nie musi być unikanie aporii: porządek symboliczny jako zasada istnienia – rzeczywistość o znakowej istocie, zawarta w kodzie, który, raz stworzony, odtwarza się i przetwarza nieustannie, z dala od materii, fizycznych praw, niepodlegający empirycznej weryfikacji – współlistnieje w pisaniu z zewnętrznym, całkowicie wiarygodnym światem zmysłowo postrzeganych rzeczy, miejsc, osób (nawet jeśli istotnych przyczyn niepewnego statusu materialnej rzeczywistości wolno upatrywać choćby we fragmentarycznym dostępie do niej, w jej cząstkowej tylko wyrażalności). Wybywszy się swego egzystencjalnego fundamentu, uznawszy swą potencjalność, podległość „nawołującym się strukturom” – jak by to ujął Andrzej Sosnowski – sensów, nie faktów, można jedynie marzyć o metafizycznych podniętach w oswojaniu materialnego piękna (albo brzydoty), o zastąpieniu – użyjmy teraz z kolei przyrodniczej metafory – genotypu fenotypem.

*Wybrzuszenia, zakręty, garbate lny,
za którymi kryje się bardziej delikatny
ornament, nie chcąc być wzorem. Czy
istnieje wzorzec ruiny? Zostałem
jej właścicielem, tak mówi pismo,
z aktów własności nie można się wycofać,
jeśli nawet nie ja to pisałem, mówią,
że podpis jest mój, nie mówią, że pismo
jest moje*

(Czerwiec. Czerw)

Czyżby więc postrzegało (i pisało) się wyłącznie tak, jak pozwala i nakazuje jakaś ogólna zasada poznawczo-(prze)twórcza? Chcąc nie chcąc – przyjmuje się dobrodziejstwo inwentarza (nie sposób „wycofać się” z tego, co nabyte, nawet mimo woli, zbiorowym czy zgoła „bezpodmiotowym” staraniem), trudno zatem przypisywać sobie licencję na taki „niepatentowany” wynalazek („nie mówią, że pismo / jest moje”). Wszelako ślad po egzystencjalnym fundamencie pozostał – jest nim podpis („mówią, że / [...] jest mój”), któremu w każdym porządku, symbolicznym i materialnym, w każdej rzeczywistości, tekstowej i empirycznej, odpowiada figura lub postać autora. Podmiot Niewiadomskiego uparcie szuka punktu zaczepienia w empirii i – znajduje go. Im dłużej licytuje się ze „swoim”

autorstwem, spekuluje, szukając powinowactw i uprawomocnień, tym głębiej – można odnieść wrażenie – ukorzenia się w rzeczonym punkcie:

*Zaczyna opis, ale na przeszkodzie
staje nierozpoznany stopień pokrewieństwa z samym
sobą, bogiem mniejszego formatu, z literą i
ciałem. Od początku nie zgadza się na nie, lecz
pisze: mężczyzna czterdziestoletni, odnoszący
połowiczne sukcesy, ponoszący połowiczne
klęski. Średnio sytuowany. Na ogół rozpoznawany
i nierozpoznany*

(*Och, nie ja, nie „ja”*)

Podpis, a w wierszu *Och, nie ja, nie „ja”* także rubryka w kwestionariuszu osobowym, pełni funkcję zbliżoną do szyboletu: w interakcję z podmiotem mówiącym wejść mogą nieliczne jednostki, zdolne rozpoznać, nie tylko rozpoznawać. Jednak nie powierzchowność relacji między ludźmi wydaje się tu tematem istotnym. Ważniejsze, że ów podpis-szybolet wzmacnia tożsamość podmiotu – do podmiotu właśnie należy odnosić empiryczny świat rzeczy i ludzi. Interesujący trop widnieje na końcu książki, w odautorskim komentarzu. Wiersze napisane zostały w latach 2005-2009. Symboliczne daty w porządku biograficznym? Między 40 a 44 rokiem życia? Interpretacyjnych domniemań nie trzeba, jak sądzę, skrupulatnie wyluszczać, sensy klarują się same. I choć w tym wypadku gra z romantyczną symboliką liczb zapewne nie jest niczym więcej niż zabawą, również ona zachęca czytającego, by podmiotowi (rosnącemu w siłę) poświęcił nieco więcej uwagi. Okazuje się przecież – rzecz jasna, nie pierwszy raz w *Dzikich liliach* – że podmiot książki, bo można o takim mówić, „mężczyzna czterdziestoletni”, pragnie mieć własny, „fenotypowy” sposób postrzegania świata materialnego (widzialnego), intersubiektywnego, czyli – różnicującego indywidualne, podmiotowe zdolności poznawcze obserwatorów. Przeto w obliczu wyboru: dostrzec delikatny ornament czy też zobaczyć wzór, Andrzej Niewiadomski bierze to, co misterne, jednorazowe, osobnicze. Jeśli Julian Przyboś dawno temu pisał: „Pięknem jest to, co mogę”, to autor *Tremo* przystałby prawdopodobnie na zdanie o treści zbliżonej, lecz wzbogaconej o pewien element: „Pięknem jest to, co mogę – dostrzegać”. Oczywiście, poetyckie sposoby postrzegania świata (przez) Przybosia i Niewiadomskiego niewiele mają ze sobą wspólnego. Jednakże u obu poetów „co” można by zastąpić – „jak”. Znaczenia sentencji nie zmieniłyby się wcale.

Pamiętne dwa pierwsze wersy *Spaceru przed siebie* z debiutanckiego *Życia na Korei* (1992) Andrzeja Sosnowskiego brzmią: *Czy zasłużyłeś na górnoletną fikcję / tego życia bez faktów, ten wszędobyłski sens?* Życie „bez faktów” już w stosunkowo wczesnej twórczości obecnego redaktora „Literatury na Świecie” (atoli trzeba uwzględnić jego dość późny, przez co na pewno dojrzalszy książkowy debiut) jest, by tak rzec, stanem najzupełniej naturalnym, co więcej – powabnym, a w *Spacerze...* nieledwie ekstatycznie doświadczanym. Niewiadomskiego natomiast owo życie „bez faktów”, choć dobrze znane podmiotowi *Dzikich lili*¹, bez wątpienia nie zachwyci. Liczne „mylne zeznania, niepodpisane protokoły” (nie są one tym samym, co „mylne wzruszenia”, podobieństwo jest chyba jedynie powierzchowne) nie zaspokajają potrzeby lokalizowania pól odniesień słów i fraz. Nieprzypadkowo więc tuż po *Odwołanym*, utworze łatwo poddającym się ambivalentnym odczytaniom, pojawia się w tomie tekst o bliźniaczym morfologicznie

¹ Jako przykład przytoczmy fragment z wiersza *Dane mu są sny*:

*Dane mu są sny, nie dane mu są widoki,
widoków poszukuje wszędzie, metodycznie
odslania firany, skrupulatnie bada
znane szczegóły, sterczy przy oknie
i rzadko wpada do siebie, tak jest dobrze,
rzadko wpada na siebie*

tytuł: *Wykończony*, bardziej od poprzedniego jednoznaczny. O tym, jak ważny to wiersz, świadczy następujący jego fragment, układający się w swoisty traktacik o kosmologii, a być może również – teologii²:

*Światy mają swoje
struktury, sztuczność ani jej przeciwieństwo
nie należą do światów. To się wyjaśnia
stopniowo, poza tym wszystkim, co zostaje
w jego zasięgu, poza końcem nosa,
koniuszkiem palca, języka, to już nie
jest pomiędzy.*

(*Wykończony*)

Nim jednak przedwcześnie przyjdzie zawierzyć się „twardym” – niezmiennym, jak mylnie można by domniemywać – „strukturom świata”, pozostającym poza porządkiem sztuczności i autentyku, warto przypomnieć sobie dezyderat samodzielności. Po pierwsze: nie da się wymazać ze świadomości poznającego dialektycznego podziału na to, co symboliczne (sztuczne), i na to, co nieopanowane (autentyczne). Po drugie: gdyby nawet jakimś sposobem udało się to osiągnąć, niekontrolowana, nieuporządkowana zmysłowość, intensywne zmysłowe doznania rzeczywistości przywróciłyby ten sam lub wykreowałyby podobny, upraszczający podział. Po wyprawie w zmysłowość, po przygodzie z materią człowiek (w wierszu Niewiadomskiego – podmiot poznający) wraca do słowa, do kryjówki w języku, dozującej (buforującej) doznania empiryczne. To właśnie owo migotliwe „pomiędzy”, które „jest”, by jednocześnie poddać się przeczeniu w klauzuli wcześniejszego wersu. Wyteżony węch, wrażliwy dotyk, wysublimowany smak – między doświadczeniem a wysilonymi próbami jego przedstawienia rozgrywa się „dramacik”, który przypomina o pochodzeniu tej poezji. Mimo intuicyjnie rejestrowanych, lecz raczej powierzchownych podobieństw, obca Niewiadomskiemu jest ekstatyczna zabawa brzmieniami, melodią języka, przepływami słów – rodem z Sosnowskiego. Dominuje starannie, jakby z pedanterią poskładane zdanie, aluzyjne, w swej istocie czerpiące z doświadczeń nowofalowych. Od praktyk awangardowych różni je jednak co najwyżej umiarkowana ufność w poznawczo-przedstawieniowe moce wiersza.

*Nie pozostaje nigdy w miejscu, w którym
się znajduje. Odnajduje w nim kogoś,
coś innego. Z innym się nie spoufala,
po części mówi przez nie, przez niego.
We śnie i na jawie wędrują nagie
formy, szklane trumienki, pylące lessem
wyżyny, lata naładowane ozonem,
klimontowy, józefowy, zarzecza,
leniwe paryże, nagie nazwy,
działania, których strony zgadzają się,
nie wiadomo – co prawda – w jaki
sposób.*

(*Z pieśni wędrowca. Formy*)

To niezupełnie prawda; sposoby można uzgodnić, oswoić, należy je osadzić w lekturach – przykładem powyższe wersy, otwierające tom *Dziki lilie*, a opatrzone tytułem odsyłającym do twórczości Aleksandra Wata. Trzeba przyznać, że wytrawne a osobliwie towarzysztwo zgromadził Andrzej Niewiadomski w swojej książce – liczne a „mieszane”, tzn. niedobierane bynajmniej podług rozpoznawal-

² Łatwa konsolacja – uzyskiwana dzięki tłumaczeniu zajęć trudnych do wyjaśnienia w duchu kauzalistycznej egzegezy logicznym, z wysoka zamierzonym porządkiem wszechświata – najwyraźniej nie wchodzi tu w rachubę: *zdarzenia, / nagie, niespodziewane nie dają się / odnieść do Niego.*

nego (jednego) klucza estetycznego, filozoficznego, światopoglądowego. Calderon, Blake, Eliot, Nietzsche, Miłosz (i Błoński), Wat, Jasieński, Peiper, O'Hara, Sommer, Sosnowski, Świetlicki, Różewicz, może tu i ówdzie Rymkiewicz. Lista niepełna, bo też trudno byłoby o kompletną. Mamy do czynienia z gąszczem cytatów, kryptocytatów, aluzji; to bardzo wyraźnych, to znów erudycyjnie dyskretnych. Czasami brawurowo wojujących (*Biedny poeta patrzy na rzekę*).

Poezja wyłącznie dla wytrwałych? Niekoniecznie. Dwa – niezobowiązujące – cytaty na koniec. Najpierw:

*Pływał, ale ręce i nogi
poruszały się same, wiatr poruszał słońce
i olchy, wiatr poruszał plan uzdrowiska –
białe, żółte ściany, nieujęte w cudzysłów
widoku i nazwy, były częścią, nie dobijały się
do niego rozum ani sen, było pusto, tak
pusto, że ruch nie mógł się rozruszać, wiedział, co
oznacza brak, woda otaczała go zewsząd*
(*Nowe terapie*)

Można i warto czytać tę poezję, nie zapominając o planie, marszrucie, mapie, całej poetyckiej kartografii. Mając w pamięci to, że odwiedzane w lekturze (i poza nią: na przykład wileńskie Użupio) miejsca – są wspólne. Ktoś już w nich przed nami był, pozostawiał ślad stopy, ujmował je w cudzysłów nazwy. Możliwe są też inne lektury, *przecież jest tu tylko woda / i niebo, reszta to fantazmaty* (*Dziki lilie*).

Ślad jest niepewny, o czym można się przekonać w wierszu *Bez ujścia, bez brzegu*. Ale ten niepewny ślad prowadzi (także) ku rzeczom, nie zmusza do za-deptywania wierszy i cytatów. A więc:

*Dociągnęliśmy prawie
do końca, z bagażem ironii,
śmiechów i gwizdów, żartów z języka,
żartów języka, żarliwych pomników
destrukcji i żaru nowego, tak że
nie wiedzieliśmy, ku czemu ciągniemy
i ku niczemu*
(*Żebra*)

Andrzej Niewiadomski: *Dziki lilie*. Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2012, ss. 102+4 nlb.

EWA DUNAJ

PIERWSZY STOPIEŃ DO PIEKŁA

Choć *Badland* to pierwszy tom wierszy Grzegorza Jędrka (ur. 1988), autor nie należy do poetów nieznanych: debiutował w „Akcencie”, publikował w kilku czasopismach literackich oraz w Internecie. Jędrak – laureat wielu konkursów jednego wiersza i słamów poetyckich – jest także redaktorem czasopisma „Dworzec Wschodni” i jednym z twórców, których teksty zostały zaprezentowane w antologii *Poetyckie debiuty 2011* (Biuro Literackie, Wrocław 2011).

Tytuł tomu można tłumaczyć na wiele sposobów. Aluzja do *Ziemi jałowej*? Zły ład, zły kraj, zła ziemia, ziemia Zła? Poeta wskazuje jeszcze jeden trop:

*Niewielka pajęczynko – miasto: Zła ziemia.
Chłopcy, którzy piszą swój dziennik bez samogłosek.
Naiwni chłopcy. Ich poranione przelyki.*

*Drobne, suche pęknięcia w asfalcie – kabała.
A przecież ich język się z ciebie wymyka. Chociaż zaraz
wpada, wpada w światło litanii. Ich kobiece*

części ciała. Ich jedno, wspólne ciało.

Jesteś płynącą, ciekłą kobietą – miasto: Zła ziemia.

Naiwni chłopcy, którzy myślą, jak cię opuścić

Jak samogłoskę.

(E. opowiada o chłopcach, s. 7)

W istocie przestrzeń poetycka przywoływana przez Jędrka to pejzaż miejski, naznaczający bohaterów piętnem sztuczności. Spękany asfalt, nowoczesne, brzydkie budynki, światła reflektorów składają się na krajobraz obcy, brzydki, odpychający, a zarazem jedyny, w jakim bohater może egzystować. Wynajęte pokoje, które trzeba posprzątać po poprzednich lokatorach, jakieś miejsca publiczne – sklepy, kawiarnie, biblioteka, dworce, pociągi – stwarzają wrażenie, jakby stanowiły jedynie tymczasową dekorację, tło dla rozważań snutych przez bohatera. Dekorację nieprzychylną, obojętną, nieprzeniknioną.

Złe miasto fascynuje i budzi lęk, niczym kobieta, której się pragnie i od której się ucieka. Na zewnątrz – asfalt, mur, kamień, szarość, a pod warstwą pozornie martwej materii wyczuwa się ruch, utajone życie: *miasto pęka (...) się rozrasta, przesuwając rękę (...) czeka (Tamto, s. 39)*. Owe pęknięcia, szczeliny – tworzące „linie demarkacyjne”, więzące bohatera i stwarzające nieustanne zagrożenie: „pod ziemią ciągle coś się wije” (*Naziemne, s. 33*) – przywodzą na myśl realia z katastroficznego filmu lub sennego koszmaru, w którym groza czai się pod powierzchnią dekoracji codzienności.

Bohater wierszy Jędrka nie próbuje tej przestrzeni obłąskawić czy udomowić. Jego sposobem na istnienie w realiach „złego miasta” jest wiersz, rozumiany nie tyle jako wypowiedź liryczna, co – jako konstrukt wytworzony ze słów, fraz i zdań.

Powtarzający się motyw pisania (niczym u Andrzeja Niewiadomskiego – „wykonywanie poezji to ważna rzecz”) stanowi rodzaj łącznika spajającego poszczególne sytuacje i obrazy poetyckie. Zmieniają się miejsca i osoby, ale mieszkaniowiec „złego miasta” nieustannie rejestruje swoje odczucia, nazywa je i zarazem uświadamia sobie ten ciągły proces.

Bohater tomu Jędrka nie potrafi „być”, on musi „istnieć” – napięty i boleśnie świadomy każdej chwili, ogarnięty przymusem słuchania, mówienia, zapisywania rzeczywistości. Pisanie jest bowiem jego sposobem egzystowania, jedyną bronią, jaką posiadał w „złym mieście”: *Na razie nie potrzeba mi wierszy, ten / jest na wszelki wypadek (A teraz wieje, s. 57)*.

Język to według Jędrka nie tylko narzędzie komunikacji czy poznawania świata, lecz – dosłownie – jedyny sposób istnienia. Zakwestionowanie realności świata, postrzeganego jako namalowana na płótnie dekoracja, plan czy mapa, pod powierzchnią której czai się zagrożenie, zmusza do przyjęcia skomplikowanej strategii. Słowa trzeba ważyć, dawkować oszczędnie, często ich brakuje; „pocięta” rozmowa „krwawi” i wtedy śmierć odnosi zwycięstwo nad życiem. (*Gorgiasz, s. 67*). A jednak każdy, nawet najbanalniejszy element rzeczywistości, musi zostać zmierzony, zważony, nazwany, zamieniony w słowo – nawet „skomplikowana składnia szafy” (*Abel, s. 16*) czy sennie marzenia ukryte „w deszczu między wersami” (*A teraz śpią słuchając wewnątrz głowy trzeciego oka, s. 27*). Wiersz jest niczym lustro, nieustannie odtwarzające i przetwarzające rzeczywistość oraz (a może przede wszystkim) jej ukryte, niewidoczne sensy. Słowo, język, wiersz

– to pojęcia tworzące nadrzędny motyw, powtarzający się w całym tomie (jest nawet „słów posłowie” – *Naziemne*, s. 33).

Pieśni, pieśni, pieśni. I będę pisał

Po jednym wersie każdego dnia naszej choroby.

Będę się dławiał słodkimi słowami, połykał wiry i bał naiwności.

(*Dystans*, s. 35)

Reakcją na poczucie zagrożenia i osaczenia „złym miastem” jest zatem ucieczka w swoisty literacki matrix – świat zapisany na kartce papieru, utkany ze słów, odgradzony regułami gramatyk, stylistyk i składni. Słowa jednak, podobnie jak oczy, zostały „pożyczone” i nie dają bohaterowi bezpiecznego schronienia. Poeta nieustannie balansuje na granicy: między lękiem i grozą a fascynacją i ciekawością, między mozolnym poszukiwaniem właściwego słowa a katatonicznym bezruchem i milczeniem.

„Złe miasto” poraża swoją siłą i bezmiarem. Ani przed nim uciec, ani je zwyciężyć. Można tylko zapisywać swoje lęki, zachwyty, niepokoje, fascynacje. Ze zmiennym skutkiem. Bywa, że oryginalna forma rozczarowuje banałem konstatacji. Ale bywa też tak, że młodemu artyście udaje się wyrazić swoje przeżycia w sposób zaskakująco oryginalny i dojrzały, jak choćby w wierszu *Seks*, dla którego nie żałuję chwili, gdy sięgnęłam po tę książkę:

Nigdy nie zasypiałem tak blisko tajemnicy.

(s. 70)

Grzegorz Jędrak: *Badland*. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi, Śródmiejskie Forum Kultury – Dom Literatury, Łódź 2012, ss. 72+6 nlb (Biblioteka ARTERII. Tom 17).

EDYTA ANTONIAK-KIEDOS

SPRAWNA, JESZCZE NIE ZAWSZE STATECZNA

W lubelskim środowisku literackim Magdalena Jankowska jest osobą znaną i cenioną. Jej wiersze z poprzednich tomów dobrze przyjęto także poza regionem, wśród przychylnych krytyków znaleźli się m.in. Krzysztof Stankiewicz, Jerzy Gizella czy Bohdan Zadura. Ten ostatni, rekomendując najnowsze utwory Jankowskiej w nocie umieszczonej na skrzydełku obwoluty tomu, zaświadcza, iż potwierdzają one *artystyczną klasę tej poezji, skondensowanej, intelektualnej i zarazem zmysłowej, łączącej wyczucie językowe z przenikliwością obserwacji, poruszającej uniwersalne problemy zawsze w nawiązaniu do społecznego kontekstu współczesności*.

Nietrudno zgodzić się z redaktorem naczelnym „Twórczości”. Kolejne tomy lubelskiej poetki obfitowały bowiem w urokliwe wiersze-iskierki, w których paradoksy językowe spletały się z paradoksami życia, a silny kontekst intelektualny/kulturowy nadawał tej poezji znamiona filozoficzne. Takimi „błyskami” zachwycał szczególnie przedostatni tom – *Salon mebli kuchennych* (2006). Weźmy na przykład nawiązujący do powieści Marqueza utwór *Sto dni samotności*: „całe lato / plecy bez oleju” czy dwuwiersz *Rośnie* – „genealogiczne / drzewko nieszczęścia”. Te enigmatyczne liryki przypominały mi momentami twórczość innej polskiej poetki – Barbary Gruszki-Zych, która kiedyś podobnie potrafiła w kilku słowach zawrzeć siłę wielkich poematów. Najbardziej charakterystyczny byłby tu jej wiersz *Miłość* z tomu *Napić się pierwszej wody* (1989), gdzie czytamy: *ktoś rozbił / nade mną / dzban pełen ognia*. Jednak Gruszka-Zych poszła w swej

twórczości w stronę prywatnego dziennika, skupiła się na sprawach osobistych, by z nich tworzyć coś na kształt rodzinnej mitologii. Magdalena Jankowska szuka zaś pęknięć rzeczywistości, rys, niespójności czy – jak w ostatnim tomie Maciej Melecki – „szeregu zerwań” (oczywiście lubelska poetka stosuje zupełnie inne metody). Jej wiersze nie są tylko zapiskiem prywatnych doświadczeń, obserwacji, spotkań – autorka nade wszystko stara się uchwycić złożoność świata, wychodząc od prostych, codziennych spraw.

W najnowszym tomie, zatytułowanym *Skrzyżowanie*, nadal podąża ona w dawno wybranym przez siebie kierunku, który świetnie określa utwór *To ja!*, gdzie Jankowska zdradza: „z zachwytem przymierzam / niesłuszne posądzenia” (s. 53). Poetka staje się krawcem, projektantem, który igłą ironii, nawleczoną na nitkę ponurego absurdu, szyje nowe elementy, przymierza materię i materiały (słów, znaczeń), sprawdza, co pasuje, a co nie zgadza się z konwencją. Jednocześnie jak wzięty kreator ma jednak świadomość, że:

*czasem wiersz
nie odzwierciedla
i nasza prawa strona
nie jest jego lewą
czasem w wierszu widać
że jest on lustrem weneckim
zza szkła podmiotu lirycznego
patrzymy i musimy świadczyć*
(s. 7)

Gry ze słowem i jego utartymi znaczeniami to jeden z ulubionych konceptów poetyckich Jankowskiej. Lustro, jego zdolność odbijania rzeczywistości, oraz specyficzne właściwości lustra weneckiego zostały tu „skrzyżowane”, by pokazać złożoną sytuację poety. Podobnie postępuje autorka w wierszu *Uwaga*, gdzie z kolei prozaiczne ostrzeżenie „świeżo malowane” i zwyczajny przejazd windą nasuwają myśl natury wręcz eschatologicznej – *w przyszłości sprawdzaj dotykiem / i daj się unieść trochę wcześniej*.

Spora część tekstów Magdaleny Jankowskiej dotyczy relacji damsko-męskich, nie jest to jednak poezja miłosna, przypomina raczej skargę osoby miłości pozbawionej, wypytującej o sens i kres wzniosłych uczuć, gdy *cała szuflada / gwarancji i miłosnych listów* (s. 10). Zwróćmy uwagę na wiersz *Żadnych szarad*, ujawniający gorzką prawdę o domowej przemocy, jakże subtelnie zakamuflowaną w dyskretnych aluzjach: *wszystko na swoim miejscu / zupa się udała wargę się goi* (s. 9). W utworach ze *Skrzyżowania* panuje nie tyle smutek czy też żal, co gorycz osoby oszukanej, zwabionej błyskotkami i odartej ze złudzeń. Potwierdzają to liryki takie jak: *Drugi ożenek*, *U ex-teścia*, *Relacje małżeńskie*. Zresztą już w samych tytułach pobrzmiewa nuta klęski. Na doniosłą rolę, jaką odgrywają one w poezji Jankowskiej, wskazywał już – recenzując tom *Kula i skrzydło* (1992) – Tomasz Majeran („Odra” 1993, nr 7-8). Nowy zbiór nie przynosi pod tym względem zmiany – tu również nadają one tekstom nowe znaczenia, wzbogacają kontekst. Bez nich wiersze te byłyby uboższe. Czasem tytuł przybiera formę niebanalnej metafory, na przykład *Początek drogi w połowie trasy*, gdy mimo upływu lat trzeba zaczynać od nowa; czasem stanowi konstytutywny składnik utworu, jak choćby w następującym wypadku – *Huto mojego ciała*: „to już / wygaszanie” (s. 44).

W jednym z liryków poetka wprost zadaje pytanie – „jak żyć?” (s. 18), szczególnie w drugiej połowie życia, gdy po dawnej urodzie zostały wspomnienia, a porządek formowany przez tyle lat nie przetrwał, choć miał w ostatnich dniach gwarantować poczucie bezpieczeństwa, spokój, radość. Krótkie liryki, jakby wzorowane na haiku lub aforyzmach, brzmią dramatycznie, np. *Z pamiętnika*

pewnego okresu: *nadchodzi wiosna // widzę / jak umiera śnieg* (s. 50) oraz *Co mnie czeka?: już tylko // wczoraj / ma swoje nieodkryte twarze* (s. 51). Bohaterka tych wierszy to kobieta (lub – jak mówi poetka – „osobnik żeński”), której słowo „starość” nie przechodzi jeszcze przez gardło, ale coraz częściej zauważa ją wokół siebie, choćby w osobie „mamy naszej koleżanki” (s. 40) czy *tych co imienninowe spotkanie / zaczynają od wyliczenia bliskich / i dalekich zmarłych* (s. 32).

Wydaje się, że tytułowy wiersz w kontekście innych utworów należy traktować właśnie jako metaforę starości:

*sprawna i stateczna
czy jest lepszy wybór
choć to w sumie suma
(jeszcze i już)
uzyskana w wyniku
pokonywania trzech pasm
jezdni (pieszo) to na dwu
to na jednej zmianie światła*

(s. 48)

Niedawna „rozwężna i romantyczna”, rodem z powieści Jane Austen, zmieniła się w „sprawną i stateczną”; nic bardziej oczywistego – w jesieni życia zupełnie co innego zyskuje na wartości. Z tym że skrzyżowanie nie oznacza końca, jest szansą na zmianę trasy, umożliwia wybór między trzema nowymi kierunkami, a jeśli nie ma zakazu zawracania, staje się nawet nadzieją na powrót.

Szczególnie znaczenie ma liryk poświęcony „pamięci Urszuli Jaros”. W tym jedynym w zbiorze wierszu opatrzonym dedykacją Jankowska odchodzi od własnych spraw, składając hołd zmarłej poetce, autorce zaledwie czterech tomów (*Pokoje kobiet* z 1979 roku, *Stracone ogrody* z 1984, *Ach, pokorna być mogłam* z 1992 oraz pośmiertnego zbioru *Wiersze*, wydane w 2008 roku w bibliotece „Akcentu”). Pogmatwane, trudne losy i samobójcza śmierć autorki *Pokojów kobiet* pięknie ujmują ostatni czterowiersz: *wody / pobliskiej rzeki // poniosły / jej cierpienie* (s. 46). Nie sądzę, by uprawnione było doszukiwać się tu fascynacji poetkami-samobójczyniami, jak Sylvia Plath czy Anne Sexton, albo pisarką Virginią Woolf – to raczej wyraz solidarności, empatii wobec kobiet odrzuconych, nierozumianych. W jakimś sensie Magdalena Jankowska również czuje się jedną z nich, cicho grozi jednak wierszem otwierającym tom – *Jeszcze kiedyś tak zagram, że tych co przede mną / skupiają na sobie uwagę // potraktuję jak support* (s. 5). Zakładam, że lubelskie poetki znały się i przyjaźniły, co dodatkowo wzmacniałoby siłę powyższego wyznania.

Magdalena Jankowska: *Skrzyżowanie*. Wydawnictwo Ex-Libris, Lublin 2011, s. 56.

AGATA PTAK

„SŁOWA DOSTAŁEM ZA DARMO”

Współczesna poezja ukraińska cieszy się w ostatnich latach ogromnym zainteresowaniem polskich czytelników. Szeroko komentowana i opisywana przez badaczy, zainspirowała także wielu tłumaczy i poetów. Wielką zasługę w jej popularyzowaniu miały bez wątpienia ukazujące się w Polsce od kilkunastu lat przekłady tomów poetyckich, tłumaczenia wierszy umieszczane w czasopiśmie, a także monumentalne dzieła, w całości poświęcone twórcom z zachodniej

granicy. Na szczególną uwagę zasługują antologie wierszy, które można uznać za przewodniki po mapie współczesnej poezji ukraińskiej.

Duży wpływ na recepcję owej twórczości wywarła w ostatnim czasie obszerna antologia Anety Kamińskiej z 2011 roku *Cząstki pomarańczy. Nowa poezja ukraińska*. Warto również przypomnieć o zasługach Jerzego Pleśniarowicza i Floriana Nieuważnego, którzy już w 1976 roku oddali do rąk polskich czytelników *Antologię poezji ukraińskiej*. Rok 2004 przyniósł natomiast zbiór utworów dwudziestu ukraińskich poetów *Wiersze zawsze są wolne*, tłumaczony i zredagowany przez Bohdana Zadurę. Wśród autorów wierszy zamieszczonych w tej publikacji znaleźli się m.in. Jurij Andruchowycz, Wiktor Neborak, Andrij Bondar, Serhij Żadan, Ostap Sływinski, Wasyl Machno. Ten ostatni, reprezentant „pokolenia lat 90.,” w 2008 roku opracował i wydał na Ukrainie antologię zbierającą wiersze dwudziestu dziewięciu ukraińskich poetów należących do jego generacji (*Дев'ятдесятиники*).

Mieszkający od 2000 roku w Stanach Zjednoczonych Machno za sprawą takich tomów jak *Wędrowcy*, *Nitka*, *34 wiersze o Nowym Jorku i nie tylko* utrwalił wśród czytelników swój obraz jako poety emigranta, poszukującego własnego stylu i języka. Autor siedmiu tomów poetyckich jest również uznanym eseistą i dramaturgiem.

Na najnowszy tom Machny *Dubno, koło Leżajska* złożyło się szesnaście utworów poetyckich i pięć esejów. Te zaś zostały podzielone na kilka mniejszych opowieści. O retrospektywnym charakterze utworów świadczą daty ich ukończenia, autor nie zachował jednak układu chronologicznego – pierwszy i ostatni esej datowane są na 2011 rok, pozostałe powstały trzy lata wcześniej. Tytuły i treść opublikowanych wierszy, jak również tekstów pisanych prozą, pozostają ze sobą w ścisłym związku. Motywem przewodnim jest wędrówka.

Dubno, koło Leżajska to jednocześnie najbardziej osobisty tom Machny – czytelnicy odnajdą w nim najwięcej wątków autobiograficznych. Uwagę zwraca kompozycja zbioru. Tytułowe miasto, do którego bohater liryczny podróżuje w utworze otwierającym tom, staje się również celem wędrówki w jego drugiej części. *Dubno* to miejscowość, do której się powraca: *W tym powrocie (...) jest coś, co w sercu kołacze i dudni* – napisze poeta w pierwszym wierszu. Powrót ma jednak wymiar przede wszystkim symboliczny – z wizytowanym miastem, znanym Machnie jedynie z opowieści, wiąże się historia urodzonego tam ojca autora. Jemu też poświęcony został zbiór, podobnie jak wiersz *Na śmierć ojca*, zamykający pierwszą część tomu. W tym rozliczeniowym utworze, w którym toczy się niemożliwy dialog ze zmarłym, uderzają pustka i tęsknota za bliską osobą:

*śmierć opuszcza ramiona w poczuciu winy
ona tylko prowokuje do wierszy i nic więcej*
(s. 41)

Motyw powrotu pojawia się również w utworze, w którym Machno nawiązuje do ewangelicznej opowieści o synu marnotrawnym. Jednak – inaczej niż w biblijnej historii – na powracającego „nikt nie czeka” (s. 16). Obraz ojca przywołany został ponadto w – stanowiącym centralny punkt tomu – esej *Dubno*. Czytelnicy poznają bliżej historię urodzonego w Czortkowie artysty i powojenne losy jego ojca, po 1945 roku wysiedlonego wraz z rodziną ze swego kraju. Dla poety wyprawa do Dubna ma więc znaczenie ponadjednostkowe – stanowi spełnienie największego marzenia bliskich mu osób, którzy w wyniku dziejowych zawirowań doświadczyli wygnania z rodzinnej ziemi.

Chociaż powstaje wrażenie, że poeta z lekkością przekracza granice różnych miast i kontynentów, czytelnicy mogą zauważyć, iż towarzyszy mu nieustające poczucie wyobcowania. Przyczyną peregrynacji jest chęć odnalezienia własnej tożsamości, dlatego też podczas podróży Machno skupia się na rejestrowaniu i śledzeniu historii rodzinnej, jak wówczas gdy odtwarza swe dzieciństwo, ogląda

stare fotografie, wędruje do miejsc znanych sobie tylko z odnalezionych dokumentów czy z zasłyszanych wcześniej opowieści.

Podczas podróży do Krakowa spotyka przypadkiem Sławomira Mrożka, który powrócił na jakiś czas do ojczyzny. Poeta utożsamia się z polskim twórcą jako osobą doświadczającą właściwego emigrantom poczucia niepewności. Natomiast pisząc o losach Czesława Miłosza, Machno odpowiada, jak należy rozumieć zadania stojące przed poetą pogranicza: *to widzieć detale z tego świata, epizody jego historii, drobne sprawy i rzeczy, inne narody i innych ludzi w ich codziennym życiu. Uświadamiać sobie prawo każdego z tych miejsc do odrębności, odczuwać wielokształtność jako konieczność, być wrażliwym na różne mowy i różne słowa, które słyszy twoje ucho i powtarza twój język, żeby te słowa stały się poezją tego miejsca* (s. 89).

Wędrowanie przybiera także charakter introspektywny. Wiele miejsca poeta poświęcił refleksji nad słowem. W wierszu *Teoria i praktyka przekładu* Machno – sam aktywny jako tłumacz – pyta o sens translatorskiego trudu. Według niego prowadzi on zawsze do zniekształceń wierszy, krzywdzonych w ten sposób z nieodwracalnym skutkiem:

*każdy kto przekłada poezję napotyka na opór innego języka
ich wszystkich można oskarżyć z paragrafu Kodeksu Karnego o gwałt*
(s. 28)

Poeta zwraca również uwagę na znaczenie samego poetyckiego zapisu. *Nowojorska kartka dla Bohdana Zadury* kończy się wymowną pentą:

*bo ich chwila (i nasza także) jest jak chwila nocnych motyli
i od tego – że komuś przyświecisz – nie staje się lżej*
(s. 24)

Odkrywanie literatury współczesnej stało się dla Machny możliwe również dzięki przekraczaniu granic językowych, w czym pomogły mu spotkania z polskimi poetami. Dotyczy to zarówno końca lat 80., kiedy artysta próbował zdobyć w Polsce tom Czesława Miłosza, jak i czasów nam najbliższych:

*żeby spotkać się z Ashberym czy O’Harą nie warto jechać do Nowego Jorku
trzeba tylko przejechać przez granicę ukraińsko-polską
i wystarczy spotkać Zadurę czy kogoś z jego kompanii*
(s. 27)

Wasył Machno, wypowiadając się na temat literatury współczesnej, podkreśla, że jest zwolennikiem europejskości i uniwersalności. Ale wątki osobiste związane z powrotem do miejsc rodzinnych, jak również stawiane przez niego pytania o rolę, jaką poeci ukraińscy powinni odgrywać w dzisiejszych czasach, świadczą o tym, że autor nie zamierza odejść od swych narodowych korzeni.

Wasył Machno: *Dubno, koło Leżajska. Wiersze i poematy*. Przełożył Bohdan Zadura. Stowarzyszenie Rozwoju Wsi Dębno, Leżajsk 2012, ss. 94.

ANNA SPÓLNA

JESZCZE JEDEN „FRAGMENT”

Wiesz / znów napisałem wiersz – czytam. Kilka wersów wcześniej pojawia się wyznaczenie: ktoś umarły / zaplątał się w moje / myśli palce piszące / mówiłem bez słowa / z nim do niego (jeszcze jeden dzień, s. 9). Nowy tom Tadeusza Różewicza *to i owo*

wymaga cierpliwości i uważnego wsłuchiwania się w wers po wersie, ale w swych najlepszych fragmentach – zdyscyplinowanych, trafiających w sedno, wybrzmiewających wewnętrzną prawdą – rekompensuje ten wysiłek po wielekroć.

Różewicz przyzwyczyił już czytelników do zbiorów niejednorodnych, łączących w hybrydyczną całość wiersze, poematy, parodie literackie, teksty publicystyczno-satyryczne, scenki dramatyczne, a także notatki, reproduktowane rysunki czy fotografie. W wydanym obecnie przez Biuro Literackie zbiorze, również skomponowanym jako „cicer cum caule”, znalazło się dwadzieścia jeden nowych tekstów poety, z których tylko cztery były wcześniej publikowane w prasie literackiej. Pojawiają się w *to i owo* utwory znaczące oraz zabawy literackie o różnej proveniencji i rozmaitym ciężarze gatunkowym (cz. I), a także ich rękopisy (cz. II), do których dodane zostały grafiki, dedykacje, podobizny stron (cz. III) i jednostronicowa *Ostatnia „Kartoteka”* (cz. IV). Poeta zwykle włącza do kolejnych tomów dawniej napisane teksty. Tym razem jest podobnie – najstarszy wiersz, *Półów* z 1978 roku, zanotowany jako wersja *Mozaiki bułgarskiej*, to poruszający zapis świeckiej epifanii, poprzedzający, jak się okazuje, słynne *Widziałem Go* o dwadzieścia lat. Można się tylko domyślać, jak wiele ważnych tekstów Różewicza czeka jeszcze na decyzję o wydaniu...

Dołączone do wierszy faksymilia rękopisów to kolejny ukłon w stronę własnej, Różewiczowskiej, tradycji, ustanowionej tomem *Plaskorzeźba* i od dwudziestu lat pełniącej rolę swego rodzaju sygnatury poety. Równoległe czytanie obu wersji daje wgląd w warsztat pisarski autora *Duszycki* jako poety skreśleń, dążącego do precyzowania sensów i jednoczesnego ogołocenia wiersza z wszelkich zbędnych ozdobników. Dużo ważniejsze jednak wydaje się, że rękopiśmienna wersja utworu stanowi osobną, równoważną propozycję liryczną, a jednocześnie dokument namysłu, zapis wahań i autorskich decyzji. Ilustruje zatem prawdę o procesie twórczym, ujawnioną już w pierwszym tekście tomu, zatytułowanym *zawód: literat*. Pobrzmiewa tu frustracja, wyeksponowana ciągiem wyliczeń czasowników – niedokonanych jak wiersz, który jest „zawsze fragmentem”:

czytanie przepisywanie
poprawianie i czytanie
milczenie i wściekłość
odczytywanie
to jest właśnie „zawód”
pisarza poety i
literata

(s. 7)

Czytanie wiersza jako „dzieła w toku” pozwala także uczestniczyć w grze, jaką Różewicz prowadzi z czytelnikiem, dawkując mu przemyślnie dostęp do swoich pierwotnych zamysłów pisarskich. Otóż skreślenia są rozmaite: od zupełnie czytelnych, przez możliwe do odszyfrowania, aż po zamazane, ale wciąż skupiające uwagę – pozostające śladem zaniechanej ścieżki, tropem nie-obecności znaczącego słowa.

Warto w ten sposób odczytać wiersz poświęcony znajomości z Miłoszem, dużo więcej ujawniający (czy też mający potencjalnie ujawnić) w rękopisie. Utwór ten dyskretnie tłumaczy, czemu najwięksi polscy poeci XX stulecia mimo trwającej pół wieku znajomości pozostali przy oficjalnej formie „Pan”. Tym samym stanowi podsumowanie wieloletnich, trudnych relacji obu twórców, które znalazły swój punkt kulminacyjny w poetyckiej dyskusji nad teodyceą (*Unde malum* ze zbioru *Zawsze fragment. Recycling* i nieco protekcyjna, polemiczna odpowiedź Miłosza o tym samym tytule, zamieszczona w zbiorze *to*) oraz wierszu noblisty Różewicz, skomentowanym z kolei przez wrocławskiego poetę w *Elegii* z cyklu *Cóż z tego że we śnie*. Z ostatecznej wersji wiersza *na ty z Czesławem* (choć obrona strategia pisarska każe wątpić, czy którykolwiek wariant tekstu można określić

jako „wersję ostateczną”) wykreślone zostały na przykład słowa „było w tym wzajemne zrozumienie” i dalej „jest dystans odległość”. Ich zanikająca, ale dostrzegalna obecność niuansuje wymowę całości, ujawnia dynamizm wzajemnych odniesień obu pisarzy i dzielące ich różnice światopoglądowe.

Zwraca uwagę także rękopis liryku *jeszcze jeden dzień*, obok którego widnieje przekreślony projekt utworu-komentarza, metatekstowej refleksji:

*na mnie wiersz
nie spada
jak światło na
Szawła
ani gołębicę
ja wiersz
buduję
od fundamentów
ruiny
ruiny
gdzie z świątyni
bogów został
jakiś kamień (fragment)
i jest wbudowany
w oborę fundament
albo w ścianę*

(s. 45)

Jego wymowa odsyła do szeregu ważnych utworów określających światopogląd poetycki Różewicza; w pamięci pojawiają się: *Mozaika bułgarska z roku 1978*, *** (*Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*), *bez, zawsze fragment, lawina* i tyle innych... Czy przekreślony tekst jest wierszem odrzuconym, drugiej kategorii? A może wręcz przeciwnie – tym bardziej eksponuje całość, którą buduje się przez konsekwentne powroty do tych samych tematów, wątków, sformułowań?

Nawrotów i repetycji nie brak w całym tomie. Poeta wskazuje na rozkład wartości i nietrwałość człowieczego istnienia (*Kruche jest nasze życie*), ponawia skrajnie pesymistyczną ocenę ludzkiej natury i zbudowanej na niej cywilizacji (*bez tytułu*), przywołuje przyjaciół, którzy oddalili się od niego lub – jak Mieczysław Porębski – odeszli na zawsze (***) *Mietek w dołku z balkonikiem...*). W *to i owo* pojawia się przemieszana z lękiem kpina z własnej starości, niedołężności, zdziecinnienia (*boję się bezsennych nocy, Hic liber mihi est*). Są pełne gorzycy i wściekłości ataki na otaczającą nas nienawiść, pazerność, głupotę (*O jedną literę; 13 marca 2006 r., poniedziałek; Kuchnia wasza nać*), przypominające filipiki ze zbioru *Kup kota w worku (work in progress)*. Słowem, zbiór wydaje się przewidywalny.

A jednak... *to i owo* nie rozczarowuje. Upór Różewicza może drażnić, zgoda. Poeta się powtarza – tak, ale w ramach strategii będącej częścią przemyślanego planu integrującego pisarstwo autora *Duszycki*. On sam podkreśla, że to, co było w jego twórczości awangardowe i szokujące, z czasem opatrzyło się, odczytało. I weszło do kanonu, by współtworzyć krwiobiegi „ojczyzny-polszczyzny”:

*wczoraj przeczytałem mój wiersz
który pan napisał
przed śmiercią
ucieszyłem się że piszemy
podobne do siebie wiersze
piszę wiersze które są
podobne do wierszy
wielu poetów*

Autor *jeszcze jednego dnia* odnotowuje ten fakt z satysfakcją i pokorą jednocześnie, w imię swego marzenia o *antologii polskiej poezji / bez dat i nazwisk, bez „nagród / za pisanie wierszy”* (s. 10).

Zbiór zamyka *Ostatnia „Kartoteka”*, będąca niewesołym appendixem zarówno do tej pierwszej, z 1960 roku, jak do *Kartoteki rozrzuconej*, dopisanej przed dwiema dekadami. Potwierdzony zostaje pośrednio autobiograficzny charakter tamtego dramatu: teraz bohater ma już 91 lat, lecz wciąż trwa w bezruchu, wpatrując się w muchę, *sam ze swoimi myślami których nie słychać*, bo „wszystkie osoby wymarły” (s. 93).

Czytając *to i owo*, nie sposób oprzeć się myśli, że Różewicz musi się w swoich seniliach uporać ze szczególną sytuacją twórcy, który przeżył nauczycieli i adwersarzy, kolegów i przyjaciół. Który panicznie boi się koturnu i za pomocą poetyki fragmentu broni się, jak może, przed pozycją klasyka i „mistrza”. Upiera się, choć wie, że powinno mu zależeć „na / odnalezieniu / i dopełnieniu” wiersza, by stał się „porażający” dla redaktorów czasopism literackich (*To lubię*, s. 11). I jak zawsze, od siedemdziesięciu już lat – ponad kpina, utyskiwaniem i wściekłością narastającą w jego późnych wierszach – powraca do najważniejszych dla siebie źródeł: Biblii, Mickiewicza, Norwida, Staffa...

Tadeusz Różewicz: *to i owo*. Biuro Literackie, Wrocław 2012, ss. 105+3 nlb.

Książki nadesłane

Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Toronto

Dariusz Muszer: *Zapomniany strajk (Poznań, 29 stycznia – 18 lutego 1981)*. Oficyna FJ 2012, ss. 12 (wydanie bibliofilskie).

Antoni Wolak: *Wiersz*. Oficyna FJ, Toronto 2012, ss. 20 (wydanie bibliofilskie).

plastyka

ELŻBIETA BŁOTNICKA-MAZUR

Malarska opowieść o świecie

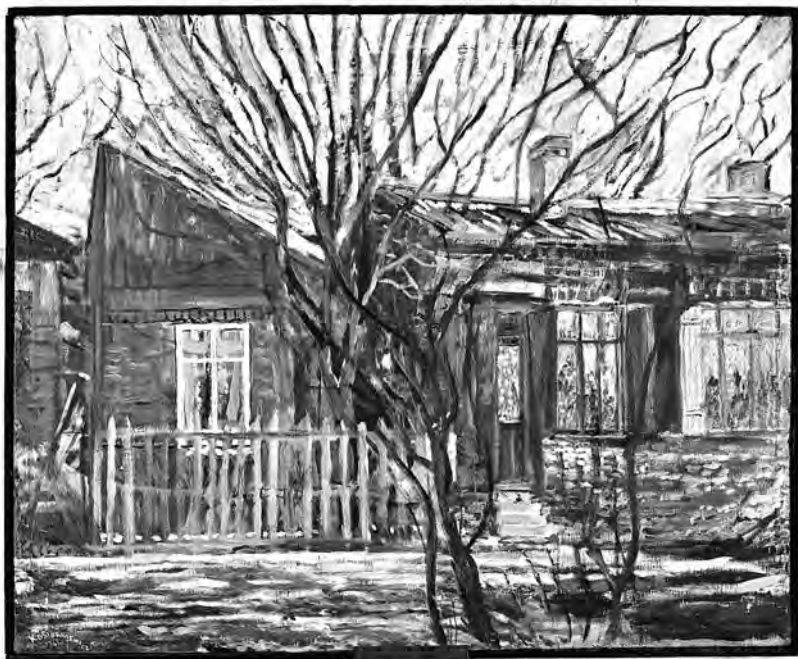
Teofil Wiktor Kosioriewicz i jego Lublin

Środowisko artystyczne międzywojennego Lublina skupiało wielu artystów o różnorodnych charakterach i twórczych preferencjach. Dla większości z nich można jednak znaleźć wspólny mianownik, pozwalający umiejscowić dorobek lubelskich twórców w kręgu malarstwa tradycyjnego, dalekiego od poczynąń awangardy europejskiej pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Nurtem, który – śmiało można powiedzieć – zdominował całą polską scenę artystyczną drugiej połowy lat 20. i lata 30. był szeroko pojęty koloryzm, zapoczątkowany paryskimi studiami kapistów. Specyficzne budowanie kształtów na płótnie kolorem i fakturą, oparte na pracy w plenerze bądź studium w pracowni, nie przekraczające bariery abstrakcji, było wciąż znaczące w polskim malarstwie także po zakończeniu II wojny światowej, która sztuce nowoczesnej, nie tylko w Polsce, ale również na świecie, wyznaczyła nową cezurę.

Myśląc o koloryzmie w Lublinie i na Lubelszczyźnie, znawcy tematu najczęściej jednym tchem są w stanie wymienić trzy nazwiska malarzy, którzy karierę artystyczną – jeśli można użyć tego słowa w kontekście generalnie niełatwej sytuacji materialnej tych twórców – rozpoczynali w pierwszej



Kaseta z farbami, 1956 r.



Domki przy Wspólnej, 1961 r.

połowie XX wieku i kontynuowali obraną przez siebie ścieżkę malarską już w nowej rzeczywistości politycznej przez wiele lat. Chodzi oczywiście o Jana Karmańskiego, Zenona Kononowicza i Władysława Filipiaka – w kolejności wedle starszeństwa. Ci wykształceni na uczelniach warszawskich i krakowskich artyści nie wyczerpują rzecz jasna listy nazwisk, które pojawiały się w katalogach wystaw prezentowanych na lubelskich salonach. Z różnych względów zostały one nieco zapomniane przez historyków sztuki, a przez to często niesłusznie niedocenione.

W tym gronie „nieobecnych” kolorystów na uwagę zasługuje Teofil Wiktor Kosiorkiewicz (1905-1993), lublinianin z urodzenia, związany z tym miastem przez całe długie, twórcze, a jednocześnie szalenie trudne życie. Jego wczesnym zainteresowaniem sprawami sztuki niewątpliwie sprzyjał klimat rodzinnego domu – najpierw był to urokliwy domek rodziców matki na Kalinowszczyźnie, a następnie kamienica według własnego projektu ojca malarza przy ul. Wieniawskiej. Z racji wykonywanych profesji i wykształcenia najbliższych członków rodziny dominujące znaczenie miała architektura. Ojciec – Stefan Eugeniusz – był inżynierem, zatrudnionym przy lubelskim Magistracie, natomiast brat matki, Henryk Paprocki, dał się poznać jako wzięty architekt, autor wielu budowli na terenie Lublina o charakterze secesyjnym i eklektycznym na przełomie XIX i XX stulecia.

Nic więc dziwnego, że młody Teofil Wiktor dość wcześnie ujawnił swój talent plastyczny, rozwijany początkowo na zajęciach rysunku malarza pejzażysty Witolda Boguskiego w męskim Gimnazjum Humanistycznym, tzw. Szkole Lubelskiej, oraz na prywatnych lekcjach malarstwa pod okiem Michała Hołyńskiego, absolwenta petersburskiej ASP. Jednak zasadniczy kierunek zarówno przyszłej pracy zawodowej, jak i malarskim wyborom wytyczyły studia w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, które Kosiorkiewicz odbył w latach 1924-1929, uzyskując dyplom w zakresie malarstwa dekoracyjnego. Choć PSSZiPA nie cieszyła się takim prestiżem jak krakowska ASP, posiadała przecież interesujące grono profesorów. W jego skład wchodził znani i cenieni artyści: Karol Homolacs,

współtwórca Warsztatów Krakowskich, których członkowie byli autorami sukcesu sztuki polskiej na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku; Henryk Uziembło, wykształcony na uczelniach Wiednia, Paryża i Londynu malarz i utalentowany projektant wnętrz; czy Jan Bukowski, autor wielu malowideł ściennych, m.in. w kościołach krakowskich. Pobyt w Krakowie oznaczał dla Kosiorkiewicza nie tylko zajęcia na uczelni, ale ważne były także specyficzny klimat tego miejsca, liczne spacerunki po pełnych zabytków ulicach, spotkania i zabawy z kolegami urozmaicane własnoręcznie wykonanymi dekoracjami przez studentów czy wreszcie pierwsze miłości.

Do Lublina Kosiorkiewicz wrócił już na stałe w 1932 roku, po uprzednim odbyciu obowiązkowej służby wojskowej w Podchorążówce Rezerwy Piechoty w Cieszynie, a następnie w 20 Pułku Piechoty Ziemi Krakowskiej. Mundur porzucił bez żalu i na własne życzenie. W Lublinie zamieszkał w kamienicy swojego ojca przy ul. Wieniawskiej 4, gdzie miał również pracownię. Początkowo zajął się wykonywaniem dekoracji we wnętrzach kościelnych i teatrach, co jednak nie przynosiło mu zadowalających dochodów. Przyjmował również prywatne zlecenia. Na przygotowane przez siebie ulotki reklamowe proponował różnego rodzaju usługi plastyczne, począwszy od malarstwa sztalugowego, poprzez dekoracyjne, wszelkie druki użytkowe, na działalności edukacyjnej w zakresie nauczania rysunku i malarstwa skończywszy. Kosiorkiewicz próbował zatrudnić się w szkolnictwie – jednak bez rezultatu, z powodu braku wolnych etatów. Wśród znaczących dla malarza w tym czasie wydarzeń, które zaważyły na jego dalszym życiu, był niewątpliwie związek z Wierą Stepanow, który zaowocował narodzinami sześciorga dzieci: dwóch synów i czterech córek.

Mimo pozornie zachęcających perspektyw majątkowych – artysta odziedziczył w spadku po rodzicach udziały w kamienicach przy ul. Wieniawskiej i Koziej – Teofil Kosiorkiewicz przez większą część życia borykał się z problemami finansowymi. Okres tworzącej się stabilizacji przerwała pełnemu zapału, młodemu, ambitnemu absolwentowi krakowskiej uczelni wojna, w czasie której twórca, podobnie jak inni mieszkańcy Lublina, po prostu starał się przeżyć i zapewnić podstawowy byt dynamicznie powiększającej się rodzinie (narodziny dzieci: 1933 – Zygmunt, 1937 – Krystyna, 1940 – Wiktoria Józefa, 1942 – Zofia, 1945 – Jadwiga; najmłodszy Stefan Eugeniusz urodził się już po wojnie, w 1950 roku). W kamienicy przy ul. Koziej, gdzie



Podzamcze, 1971 r.

Kosioriewicz przeprowadził się z całą rodziną, prowadził niewielki sklepik „Komis wszelkich rzeczy” z materiałami piśmienniczymi, książkami i drobną galanterią, który oprócz mizernych dochodów zapewniał mu, nie mniej ważne w czasie okupacji, oficjalne zatrudnienie. Notabene w połowie 1943 roku artysta musiał zamienić sklepik na posadę kopisty planów w Miejskim Biurze Budowlanym, aby uniknąć zbyteńgo zainteresowania ze strony niemieckich władz.

Po zakończeniu wojny pensja dekoratora, początkowo w Lubelskiej Spółdzielni Spożywców, a następnie w Spółdzielni Pracy, wystarczała ledwie na skromne utrzymanie. Wynagrodzenie to w dodatku regularnie było pomniejszane od drugiej połowy lat 50. w związku ze znacznie przekraczającymi możliwości finansowe rodziny zobowiązaniami podatkowymi od otrzymanego spadku. Sytuacja zmusiła w końcu artystę – w 1960 roku – do zamiany własnego mieszkania w kamienicy w centrum miasta na niewielki drewniany domek na przedmieściach Lublina (przy ul. Wspólnej) bez bieżącej wody i ustępu, ale z dopłatą, która umożliwiła Kosioriewiczom spłatę zaległych podatków, a tym samym odsunięcie widma kolejnej wizyty komornika.

Dlaczego warto o tym przypomnieć w tekście poświęconym bądź co bądź twórczości plastycznej? Nie jest bowiem możliwe wyrwanie malarza z szerokiego kontekstu, w którym funkcjonuje jako człowiek i artysta jednocześnie. Życie i twórczość przeplatają się nieustannie, wzajemnie na siebie oddziałując. W przypadku Teofila Kosioriewicza godny głębokiego uznania jest fakt, iż ani problemy osobiste, ani finansowe nie zdołały osłabić autentycznej pasji tworzenia, której owocem stały się liczne obrazy.

Z przedwojennego dorobku artysty nie zachowało się prawie nic, chociaż wiadomo, iż starał się aktywnie brać udział w życiu artystycznym Lublina. Był członkiem Związku Artystów Plastyków „Krağ” i uczestniczył już w pierwszej wystawie Związku (październik 1938 roku), eksponując po raz pierwszy w Lublinie kilka obrazów olejnych: *Widok z okna*, *Widok z balkonu*, *Lato*, *Drzewa* i *Jesienny pejzaż*. „Krağ” skupiał przede wszystkim absolwentów Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Ludwika Mehofferowej, której lubelską filię po śmierci założycielki przejęła Janina Miłosiowa. Na nowo zarejestrowany w Lublinie Związek otworzył się na innych artystów plastyków. Jego prezesem w tym czasie został Feliks Petruczynik (bardziej urzędnik niż malarz, socjalista z przekonania), natomiast funkcję wiceprezesa powierzono Teofilowi Kosioriewiczowi. Do Związku należeli również m.in.: Zygmunt Bartkiewicz, Michał Hołyński, Miłosiowa i Zenon Kononowicz. Po raz drugi i ostatni przed wybuchem II wojny światowej Kosioriewicz pokazał swoje prace na Salonie Lubelskim 1939 roku, przedsięwzięciu kulturalnym zorganizowanym przez lubelski oddział Towarzystwa Propagandy Sztuki, który z założenia miał zaprezentować aktualny dorobek środowisk twórczych Lublina i całego regionu. Ze specjalnego dodatku do „Głosu Lubelskiego” „Kultura i Życie”, poświęconego wystawiającym na Salonie artystom i ich dziełom, dowiadujemy się przy okazji o pracach Kosioriewicza – dekoratora. W jego nocie biograficznej wymieniono m.in. dekoracje do sztuki *Obrona Częstochowy*, wystawianej w Domu Żołnierza w Lublinie. Trudno cokolwiek powiedzieć o obrazach z tego okresu, jako że z wymienionych prac znany jest jedynie *Widok z balkonu* (niezbyt dobrej jakości reprodukcja w katalogu pierwszej ze wspomnianych wystaw). Same tytuły wskazują jednak na główny temat malarskich zainteresowań Kosioriewicza, którym już wtedy był pejzaż.

Po wojnie malarz aktywnie włączył się w działalność lokalnych środowisk artystycznych. Od sierpnia 1944 roku był związany z reaktywowanym Związkiem Artystów Plastyków, w którego wystawach uczestniczył aż do jubileuszowej ekspozycji w 1986 roku, zorganizowanej z okazji 50. rocznicy

powstania Związku. W drugiej połowie lat 60. Kosioriewicz związany był również z Ogólnopolską Grupą „Zachęta”, która nazwą nawiązywała do przedwojennego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Dzisiaj „Zachęta” kojarzona ze sztuką aktualną w jej najbardziej współczesnej odsłonie (zarówno warszawska galeria Zachęta, jak i Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych powstałe w większych polskich miastach – w tym w Lublinie – po 2004 roku w ramach ministerialnego programu „Znaki czasu”); wówczas miała charakter zdecydowanie konserwatywny. Jej twórcy kładli nacisk na malarstwo realistyczne, odrzucające awangardę, a nawet impresjonizm. Chyba jedynie zbliżony stosunek do rzeczywistości był łącznikiem między – często niepochlebnie ocenianymi przez krytykę, za to bardziej przychylnie przez rzeszę odwiedzających wystawy widzów – pracami członków powojennej „Zachęty” i pełnym uroku malarstwem Teofila Kosioriewicza.

Związany z Lublinem od kilku pokoleń artysta właśnie Lublin, jego architekturę i florę, uczynił głównym tematem malarstwa, poświęcając mu nie tak liczne chwile, wolne od zawodowych i rodzinnych trosk. Niemal wszystkie pejzaże powstawały w plenerze, tak długo, dopóki pozwalał na to malarzowski stan zdrowia. Z tego wynika najprawdopodobniej świeżość jego twórczości, dosyć jednolitej w ciągu blisko półwiecza. Jak przystało na kolorystę Kosioriewicz formę i przestrzeń buduje barwą, starannie poszukaną na paletce pełnej brązów, czerwieni i wszelkiej maści zieleni.

Z uwagi na interesujące artystę rewiry miasta i jego obrzeży, zachowany dorobek tworzy mimowolne cykle tematyczne. Widoki przedmieść Lublina z lat 50. i 60. to np. *Czechów* (1958), *Rury – Głęboka* (1958) i *Dzielnica Kośminek w Lublinie* (1965). To pejzaże tchnące spokojem i rozległą przestrzenią, wypełnioną częściowo przede wszystkim przez łąki i sady. Szczególny zbiór płócien obejmuje widoki architektury Starego Miasta i jego otoczenia. Tu wyraźnie ujawniają się wpływy ojca – inżyniera, który młodemu adeptowi sztuki podsuwał do kopiowania projekty, nad którymi aktualnie sam pracował. Ale to także surowa szkoła rysunku pod okiem wymagającego wuja – architekta Henryka Paprockiego. Zapewne dlatego przenika się tu zamiłowanie do swobodnej barwnej plamy i rzetelny rysunek wnikliwego obserwatora zabytków Lublina. Szczególnie urzekają pejzaże powstałe na początku lat 70. *Widok na kościół Dominikanów i Wieżę Trynitarzką* (1972) zachwyca drobiazgowo oddanym detalem architektonicznym. Przydały się odwzorowywane w czasach młodości, w odpowiedniej skali, kolumny, pilastry i wiele



Widok na kościół Dominikanów i Wieżę Trynitarzką, 1972 r.

innych elementów z wzorników architektonicznych. Dzięki temu zgadza się na płótnie liczba okien i wieżyczek, ich proporcje i kształty, swobodnie zestawione z zamasyżcie potraktowaną zielenią drzew i krzewów.

Szersza perspektywa *Panoramy Lublina* (1971) obejmuje widok na wzgórze zamkowe od lubelskiej katedry do kościoła Dominikanów. Charakterystyczne dla Kosiorkiewicza jest swoiste odwrócenie ważności planów kompozycyjnych, zaznaczone odmiennym sposobem budowania form. Wydaje się, że obraz należy czytać od jego głębi. Znacznie bardziej drobiazgowo zostały potraktowane wszelkie detale w odległych obiektach architektonicznych niż zdecydowanie nieciekawo, żeby nie powiedzieć zeszpecony, środkowy plan, aż do malarskiej impresji na temat drzew i krzewów w dolnym pasie kompozycyjnym. Podobnie prezentuje się *Zamek lubelski* (1971), którego dumna sylweta, z precyzyjnie wykreślonym neogotyckim krenelażem, koresponduje z migotliwą, wręcz postimpresjonistyczną kępą drzew na pierwszym planie, pomiędzy którymi ledwie majaczą dachy domów. Mocniejszy akcent kolorystyczny tworzą plamy czerwieni romańskiej baszty i stromego pokrycia gótyckiej kaplicy Trójcy Św. na tle białobłękitnego nieba. Kosiorkiewicz – kronikarz nie pominął także stylistycznie „nie pasującej” do zabytkowego obiektu nowoczesnej zabudowy osiedlowej, wylaniającej się w perspektywie zamku z prawej strony kompozycji. Trzeba wspomnieć też o nieco wcześniejszej chronologicznie *Bramie Krakowskiej* (1966), malowanej wrażliwie i subtelnie. Bogactwo kolorystyczne obrazu uwypuklają delikatne przetarcia suchym pędzlem.

Inny zespół pejzaży, tworzących cykl stylistyczny i tematyczny, obejmuje dom przy ul. Wspólnej, do którego malarz przeprowadził się z rodziną po przymusowej sprzedaży udziału w kamienicy przy ul. Wieniawskiej, i jego najbliższe otoczenie. Sam domek Kosiorkiewicz – praktyk oceniał na kartach dziennika jako „lichy”, o niskim standardzie, ale Kosiorkiewicz – malarz potrafił dostrzec piękno otaczających go drzew, kwitnących wiosną, a uginających się pod ciężarem zielonych liści latem, i pokazać ten urok na płótnie. Tu stosował zgola odmienną technikę malarską. Solidny rysunek kreślarza, przydatny w kontakcie z architekturą, porzucił na rzecz niemal impresjonistycznych, drobnych dotknięć pędzla. Zielenie, żółcie i błękity drgają w postaci niewielkich plam umiejętnie skojarzonych z bardziej zamasyżtymi pociągnięciami narzędzi malarskich, określającymi formę pni i konarów. Drzewa dominują w wielu pejzażach artysty, tak jakby czerpał siłę z obserwacji ich cyklu wegetacji. Są więc radosne grusze i jabłunki oraz bardziej stonowane kolorystycznie zimowe drzewa widziane z okien mieszkania, jak przez naturalną ramę.

Tematem obrazów o charakterze pejzażowym dla Teofila Kosiorkiewicza mógł stać się niemal każdy fragment miasta lub jego obrzeży. Starannie wybrane kadry obejmowały widoki, zdawałoby się, mało atrakcyjne dla miłośników czystej natury lub śladów wielowiekowej tradycji. Na obrazach pojawiały się na przykład zabudowania Zakładów Spirytusowych, gdzie przez jakiś czas mieszkała córka Józefa z rodziną. Artysta z kronikarskim niemal zacięciem chętnie rejestrował także nowe dzielnice i ich zabudowę, sam traktując swoje prace jako pewnego rodzaju dokument – o czym wspomina w wywiadzie opublikowanym na łamach „Kuriera Lubelskiego” w styczniu 1969 roku – w perspektywie coraz szybciej zmieniającego się miasta. Stąd na Podzamczu zainteresowały go widziane z oddali, niczym wagoniki dziecięcej kolejki, dzisiaj należące do zabytków techniki, autobusy – błękitne „ogórki”, rozsypane u podnóża wzgórza zamkowego. Godne malarskiej uwagi stały się także pobliskie bloki przy ul. Bieruta (obecnie Lwowska) na Kalinowszczyźnie – tu Kosiorkiewicz przez kilka lat mieszkał z żoną i najmłodszym synem Stefanem w niewielkiej kawalerce na 10 piętrze. W dzienniku zapisał: *Trudno stąd, z tej wysokości malować obrazy. Nie widać nic ciekawego. (...) Jednak*

biorę się za malowanie nowego obrazu z okna. To potwierdza, że malarstwo traktował jak misję i codzienny artystyczny obowiązek. Utrudnione warunki do pracy plenerowej nie były wymówką, a raczej pretekstem do podjęcia kolejnego malarskiego wyzwania.

Okolice Zalewu Zemborzyckiego to inne, chętnie przez Kosioriewiczza odwiedzane miejsce w latach 70. Nowo powstała enklawa wypoczynku i rekreacji mieszkańców Lublina stała się również atrakcyjnym plenerem dla artysty. W jego kompozycjach jednak próżno szukać ludzi. Wybierał miejsca, zdawałoby się, dla innych niedostępne, zdominowane przez drzewa i krzewy, wypełniające płótna malarza.

Chociaż wśród malarskich tematów zdecydowaną pozycję w dorobku Teofila Kosioriewiczza zajmują pejzaże, nie rezygnował z podejmowania innych, charakterystycznych dla kolorystów motywów, chociaż pojawiały się one znacznie rzadziej. Martwe natury – przede wszystkim kwiatowe – i nieliczne portrety najbliższych członków rodziny sporadycznie były przez artystę eksponowane na publicznych wystawach. Wyjątek stanowi kasetta z farbami, dwukrotnie namalowana przez Kosioriewiczza (1956, 1965). Obydwa obrazy interesujące kompozycyjnie wskazują na niezwykłą wrażliwość na kolor i umiejętność wyszukania subtelności odcieni i walorów. W salach wystawowych publiczność miała okazję obejrzyć także co najmniej jeden z dwóch autoportretów artysty, namalowanych już pod koniec życia, w połowie lat 70. i 80. ubiegłego stulecia. Kolorystycznie ciekawszy jest ten wcześniejszy. Utrzymany w błękitach i szarościach solidnie przełamanych na palecie wizerunek prezentuje smutną i nieco zmęczoną twarz człowieka o silnym jednak charakterze.

Aby obraz twórczości Teofila Kosioriewiczza był kompletny, warto przypomnieć, iż wychowany w domu rodzinnym w duchu patriotyzmu artysta był także autorem licznych kopii historycznych obrazów Jana Matejki i batalistycznych kompozycji Wojciecha Kossaka. Zainspirowany szkicami Matejki, namalował własną interpretację *Ubiorów polskich wszystkich stanów 1228-1795* w 10 tablicach. Twórca zostawił także niezwykle interesujący zbiór malarskich ornamentów o charakterze geometrycznym, ale przede wszystkim z motywami stylizowanych liści i kwiatów. Wielobarwne mozaiki, innym razem bliskie ludowej wycinance, zestawienia czystych, nasyconych kolorów stanowiły doskonałe wprawki dla plastycznej wyobraźni absolwenta Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie



Kwitnące jabłoneczki, 1978 r.

i pilnego – jak widać – ucznia Karola Homolacsa. Czy któryś z zachowanych ornamentów posłużył za wzór dla malowanych dywaników, wspomnianych przez Kosiorkiewicza w *Dzienniku* pod datą 13 września 1959 roku, których sprzedaż w tym bardzo trudnym materialnie dla rodziny okresie miała się zająć żona Wiera? Pewne jest, że wiele z nich z powodzeniem mogłoby wypełnić powierzchnie unikatowych kilimów lub oryginalnych dekoracyjnych tkanin.

Teofil Kosiorkiewicz zostawił po sobie niemały dorobek plastyczny o konsekwentnym i wyrównanym poziomie artystycznym, chociaż wykorzystywał różnorodne środki ekspresji malarskiej. W dominujących w jego twórczości pejzażach można znaleźć zarówno ślady postimpresjonizmu w niemal pointylistycznych, drobnych, rozedrganych kolorystycznie plamach, jak i ekspresjonizmu w mocniejszych uderzeniach pędzla czernią, zestawioną z żywą zielenią koron wszechobecnych drzew. Sposób budowania formy barwą sytuuje go w kręgu powojennego koloryzmu, mocno osadzonego w polskim malarstwie i świetnie rozwijającego się równoległe z pogłębioną refleksją nad sztuką abstrakcyjną. Sam Kosiorkiewicz, chociaż nigdy nawet nie zbliżył się na swoich obrazach do sztuki bezprzedmiotowej, wykazywał zainteresowanie zdobyciami malarstwa abstrakcyjnego. Widział w nim pewien, bliski mu mentalnie, porządek.

Prostota, a jednocześnie staranne kadrowanie nastrojowych kompozycji pejzażowych i widoków rodzinnego Lublina świadczą o wielkiej kulturze i świadomości artystycznej ich autora. Związany rodzinnie i emocjonalnie z Lublinem artysta okazywał miastu miłość tak, jak mógł najlepiej: snując o nim przez lata malarską opowieść.

Elżbieta Błotnicka-Mazur

Informacje o charakterze biograficznym pochodzą z *Dziennika życia* Teofila Wiktora Kosiorkiewicza, wydanego w Lublinie w 2012 roku dzięki staraniom córki artysty Jadwigi Kosiorkiewicz-Księżyckiej.



Zamek w Lublinie, 1971 r.

JAROSŁAW SAWIC

„Wiśniowy sad Jimiego Hendrixa”

Panorama rosyjskiego rocka progresywnego w latach 1973-1989

W człowieku dumnym (...) jest coś mistycznego
(Antoni Czechow: *Wiśniowy sad*)

Muzyka rockowa z ZSRR jest w Polsce mało znana i traktowana nieomal z pogardą, zupełnie jakby pochodziła z jakiegoś egzotycznego kraju zaludnionego przez prymitywnych autochtonów, którym „po uszach depczą słonie”. Rock nie mógł się rozwijać normalnie w żadnym z państw „demokracji ludowej”, ale jego sytuacja w ZSRR była szczególnie trudna, pod pewnymi względami nawet cięższa niż w Rumunii za rządów Ceaușescu, nie mówiąc już o Polsce, Czechosłowacji, Węgrzech czy prozachodniej Jugosławii. Warto zwrócić uwagę, że lata 1967-1973, w których kształtował się paradygmat gatunków rocka na całym świecie, były w ZSRR okresem breżniewowskiego застою kulturalnego i „przykręcania śruby” po względnym liberalizmie epoki Chruszczowa. Relatywny przełom i delikatne rozluźnienie cenzorsko-kagiebowskiego kagańca nastąpiło dopiero w 1980 r., kiedy na fali igrzysk olimpijskich w Moskwie władze pozwoliły na organizację pierwszego oficjalnego rockowego festiwalu „Rytmy Lata” w Tbilisi, nazywanego często sowieckim Woodstock. Dzięki temu na początku lat osiemdziesiątych Rosja przeżywała rockowy boom – powstało wiele nowych zespołów, które podążały za trendami muzyki rockowej na świecie, grając punk i new wave. Właśnie na tym okresie koncentruje się większość publikacji poświęconych muzyce rockowej w ZSRR. Nie inaczej dzieje się w pracy Konstantego Uszenki, który w wydanej ostatnio w Polsce antologii rosyjskiego i radzieckiego undergroundu *Oczami radzieckiej zabawki*¹, skupia swą uwagę niemal wyłącznie na punkowych i nowofalowych zespołach z lat 80., pomijając zupełnie tak wybitne dla rozwoju rosyjskiego rocka postaci jak Jurij Morozow czy Aleksiej Kozłow.

Niniejszy tekst próbuje ukazać złożoność i wielowymiarowość ambitnego rocka w ZSRR poprzez analizę wybranych płyt – zarówno tych niezwykłych i wartościowych, jak i miałych, balansujących wręcz na granicy śmieszności. Przedmiot zainteresowania ogranicza się wyłącznie do rocka rosyjskiego. Pominąłem dwa inne rockowe centra w ZSRR: Estonię, gdzie w latach 70. istniała niezmiernie interesująca scena progresywna, oraz muzułmańskie republiki w Azji – Turkme-

¹ Konstanty Uszenko: *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

nistan, Kazachstan i Uzbekistan, w których na przełomie lat 70./80. pojawiła się fala doskonałych zespołów grających etniczne fusion. Z uwagi na ogromne różnice kulturowe wymagają one odrębnej analizy. Kompozycję tekstu wyznaczają cztery kręgi tematyczne; w każdym z nich dokonuję szczegółowego omówienia dwóch płyt. Pierwszy obejmuje najciekawsze nagrania, jakie ukazały się w ramach oficjalnego nurtu w ZSRR, drugi odnotowuje najbardziej kuriozalne przypadki wynaturzenia tegoż nurtu, trzeci, najobszerniejszy, poświęcony jest artyście, którzy nagrywali poza oficjalnym obiegiem² i zawiera tłumaczenia ich tekstów, czwarty przedstawia twórczość zespołów instrumentalnych.

Wije

Aby przejąć pełną kontrolę nad muzyką rockową sowieccy towarzysze od kultury wymyślili twór o nazwie VIA (ВИА). Skrót ten oznaczał wokalnoinstrumentalny ансамбль – nazwę, którą posługiwały się zespoły dysponujące oficjalną zgodą władz na prowadzenie działalności artystycznej. Zespół musiał mieć swojego kierownika muzycznego (художественный руководитель) łączącego najczęściej profesję kompozytora, impresaria i swoistego autocenzora grupy. Jakkolwiek istniał formalny zakaz posługiwania się nazwą rock, pewne elementy rocka były w muzyce „wijų” obecne (najczęściej w postaci odniesień do niezwykle popularnych w ZSRR Beatlesów, np. Pajuszczijie Gitary). Niestety, fakt iż cały nurt został skanalizowany i poddany drobiazgowej odgórnej kontroli sprawił, że najcenniejsze cechy rocka z tamtego okresu – artystyczna bezkompromisowość i skłonność do eksperymentów – zostały niejako a priori wykluczone. Dlatego większość z ponad setki „wijų” z lat 60. i 70. brzmiała bardzo podobnie, prezentując profesjonalnie wykonaną, ale konfekcyjnie gładką muzykę rozrywkową z wyeksponowanymi elementami popieranego przez władze folkloru (w zależności od republiki – rosyjskiego, ukraińskiego, gruzińskiego itd.) i urzędowo optymistycznymi tekstami. Zdarzały się jednak próby wyjścia z tej artystycznej urawniłowki w kierunku odważniejszej muzyki – psychodelii lub rocka progresywnego. I choć czasem były one dość powierzchowne (np. hippisowskie, kolorowe stroje grupy Cwiety Stasa Namina nie przekładały się w pełni na psychodeliczny charakter muzyki³), to powstało sporo płyt godnych uwagi. Do najciekawszych należały: *Guslar* białoruskich Piesniarów (1980), rock opera gruzińskiego kompozytora Roberta Bardzimaszwilego (1975), *Russkie kartinki* zespołu Ariel (1977) i projekt *Ispowied* grupy Araks (1980). Dwie pierwsze wykraczają poza geograficzny zakres tematyki artykułu, dlatego zajmę się jedynie dwiema ostatnimi.



„Grajków, dawać tu grajków” – zakrzyknął Choma. I jako żywo, w tejsze chwili na podwórze setnikowe wtoczyła się zgoła osobliwa kompania muzyków. Włosa mieli długie niby świętobliwi ojcowie z kijowskiego monasteru, stroje jakich nie spotkalibyście nawet u lubujących się we wszelkich francuskich faramuszkach żon tajnych radców drugiej rangi, a instrumenty w rękach dziwaczne: obok fujarek i bandury, dzierżyli gitary, których struny były ponoć zrobione wedle italskich wynalazków siniorów

Volty i Galvaniego, a przed jednym stał ekstraordinaryjny klawesyn, z którego jakiś zręczny stolarz- filut wyciął pudło rezonansowe nadając mu kształt sekretarzyka,

² Istotnym źródłem informacji była dla mnie korespondencja z żoną Jurija Morozowa, której fragmenty wykorzystałem w tekście.

³ Stas Namin był wnukiem jednego z najwyższych stalinowskich dygnitarzy Anastasa Mikojana, co może tłumaczyć, dlaczego Cwiety jako jedyna oficjalna grupa sowiecka tamtych lat mogła paradować w typowo zachodnich strojach. Z drugiej strony Mikojan popadł w niełaskę ekipy Breżniewa i był już wówczas na emeryturze. Zob. Simon Sebag Montefiore, *Stalin – dwór czerwonego cara*, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 2004, s. 663.

w którym wicegubernator guberni s...skiej przechowuje listy od swych kochanek. A kiedy zaczęli grać hopaki, czastuszki i skomorochy, po podwórku zaczęły hulać tak piorunujące dźwięki, że, słowo daję, podobnej muzyki w naszym obszernym imperium jeszcze nikt do tej pory wykonywać się nie odważył. Gdy filozof to usłyszał, w jego serce wstąpiła nagle otucha „Niech to diabli – krzyknął – już żaden wij mi nie straszny, nuże do cerkwi, wygonię stamtąd potworę!”

Takim pastiszem gogolowskiego *Wija* można by się posłużyć w odniesieniu do płyty *Russkie kartinki* zespołu Ariel. Już na swych pierwszych nagraniach (epkach i debiutanckim longplayu z 1975 r.) formacja z Czelabińska przedstawiła zaskakująco dojrzałe opracowania rosyjskich tematów ludowych pozbawione typowych dla „wijų” cech kiczowatej cepeliady. Prawdziwym majstersztykiem okazał się drugi album *Rosyjskie obrazyki* (Русские картинки, 1977). Naprawdę, trudno dać wiarę, że tak stylowo brzmiącą muzykę nagrał oficjalny „ansambl” pochodzący w dodatku z Uralu. Wot, mieli czorty fantazję! Na płycie słychać wyraźne inspiracje progresywnymi grupami z Wielkiej Brytanii – zwłaszcza Emerson, Lake and Palmer i Jethro Tull – a także naszymi Skaldami, ale są one przefiltrowane przez pryzmat rosyjskiego i ukraińskiego folkloru (czastuszki, trepaki, skomorochy). Są tu misterne, wielowarstwowe wokale (od pobrzmiwających dyskretnie wpływów wokalnych grup jazzowych w rodzaju Manhattan Transfer w *Я на камушке сижу*, po efekty chóralne niczym z opery *Kniaź Igor Borodina* в *По блюду, блюду серебряному*), organowe galopady i ostro brzmiące gitary oraz prześliczne pastoralne fragmenty z fletem, fortepianem i figlarną harmoszką (np. kunsztowne fugato w środku utworu *Скоморошина*).

Wszystkie kompozycje świadczą o doskonałej znajomości klasycznej techniki wariacyjnej⁴. Mimo swego całego wyrafinowania muzyka nie traci ani popowej lekkości, ani rockowej ekspresji (*Отставала лебедушка* z riffem „wypożyczonym” z *Into The Fire* Deep Purple), a przy tym jest pełna gracji i wdzięku. Ariel udowodnił, że chowając się za parawanem opracowań rosyjskiej muzyki ludowej, można było wywieść w pole cenzurę i nagrywać muzykę o wybitnych walorach artystycznych, nieodbiegającą od zachodnich standardów. Niestety poziom, jaki zaprezentował Ariel na późniejszych płytach (np. *Ариэль* z 1980 r.), przewyższa wprawdzie urodę towarzysza Chruszczowa i IQ tow. Breżniewa, ale... nie zanadto.



Utworzony pod koniec lat 60. w Moskwie Araks zaczynał jako zespół undergroundowy. Grał wówczas covery utworów Deep Purple, Ten Years After, Santany i Led Zeppelin, co świadczy o ambicjach grupy, która chciała grać dynamicznego hard rocka w stricte anglosaskim stylu. Gdy Araks w połowie lat 70. przeistoczył się w „wija” został zmuszony do pójścia na artystyczny kompromis. Wziął między innymi udział w niebywale kiczowatej rock-operze Aleksieja Rybnikowa (*Звезда и смерть*

Хоакина Мурьеты, 1978), która skupiała niczym w soczewce najgorsze cechy ówczesnej sowieckiej muzyki młodzieżowej. O niebo ciekawszym projektem okazała się płyta *Ispowied* (Исповедь, 1980), do której jej kompozytor i pianista Araksa Gleb Maj zaprosił orkiestrę smyczkową Teatru Bolszoj oraz słynnego poetę Jewgienija Jewsztuszenkę. Jewtuszenko napisał nie tylko zgrabne libretto o mężczyźnie skazanym na samotność po beznadziejnych poszukiwaniach prawdziwej miłości i rozczarowaniach, jakie przynosiły mu związki z kolejnymi kobietami, ale wziął też udział w nagraniu płyty, recytując obszernie fragmenty swego poematu. Wydawać by się mogło, że udział tak renomowanego poety, którego wiersz wykorzystał między innymi Szostakowicz w swej XIII Symfonii

⁴ Zob. Jarosław Sawic: *Atak klonów*, „Lizard” 2013, nr 9, s. 65.

Babi Jar, będzie dla Araksa nobilitacją i znacząco wzbogaci jego muzykę. Niestety, wielce ambitna śpiewogra na zespół rockowy, orkiestrę i deklamującego poetę nie jest przedsięwzięciem do końca udanym. W wielu fragmentach słychać spory potencjał zespołu: rasową barwę głosu i świetną technikę śpiewu Anatolija Aleszina wzorującego się na najlepszych wokalistach hardrockowych (Ronnie’em Jamesie Dio i Ianie Gillanie), doskonałą grę sekcji rytmicznej, polot i swobodę wykonawczą w grze na instrumentach klawiszowych. Z drugiej strony partie smyczków ciężą często ku sztampowym aranżom orkiestr rozrywkowych, a podniosłe melorecytacje Jewtuszenki pasują do pełnokrwistej hardrockowej kapeli niczym konkurs recytatorski poświęcony poezji Puszkina do muzyki Black Sabbath. Nie zmienia to faktu, że *Ispowied* jest zdecydowanie najlepszym albumem spośród wszelkiej maści oper rockowych, przedstawień literacko-muzycznych i młodzieżowych musicali tak popularnych w ZSRR.

W szynelu propagandowego kiczu

Jeśli oportunistyczna postawa wobec władzy była wśród „wujów” normą i warunkiem sine qua non prowadzenia oficjalnej działalności artystycznej, to zdarzali się kompozytorzy idący jeszcze dalej i prezentujący podejście pełne służalczej apologetyki wobec systemu. Dwa przypadki – Dawida Tuchmanowa i Aleksandra Gradskiego pokazują, iż można było ową postawę łączyć w sposób zgoła osobliwy z fascynacją anglosaskim rockiem, tworząc przedziwny nacjonalistyczno-kosmopolityczny przekładaniec.



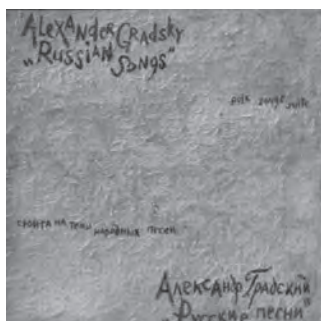
Dawid Fiodorowicz Tuchmanow (ur. 1940) był na przełomie lat 60./70. młodym i cenionym, sowieckim kompozytorem reżimowym – autorem propagandowych pieśni sławiących wspaniałość Kraju Rad, np. *Kocham cię Rosjo*, *Mój adres Związek Radziecki* i najśłynniejszej *Dzień Zwycięstwa*, skomponowanej z okazji 30-lecia zwycięstwa nad faszyzmem. Pogodny marsz dyskretnie nawiązujący do zakazanego w czasach stalinowskich fokstrota zyskał uznanie samego towarzysza Breżniewa. Słowem,

Tuchmanow był jednym z nadwornych kapelmistrzów Kremla, skądinąd gruntownie wykształconym. I nagle ni stąd, ni zowąd, po wysłuchaniu *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* Beatlesów zapragnął nagrać płytę utrzymaną w stylistyce rocka psychodelicznego, na co dostał, rzecz jasna, oficjalne pozwolenie władz. No i nagrał, niestety! Sprawił sobie syntezator Mooga i organy Hammonda, zaprosił dwie orkiestry (rozrywkową i symfoniczną), żeński chór i kwiat radzieckiej dziatwy z popularnych grup młodzieżowych⁵. Jaki przyniosło to efekt? Niektórzy zachodni recenzenci porównują wydany w 1975 r. album *По волне моей памяти* do dokonań Franka Zappy i francuskiej psychodeliczno-parodystycznej grupy Gong. Jako żywo, pewne fragmenty przypominają Gonga i Zappę, ale to co było u nich świadomym przerysowaniem i groteską u Tuchmanowa jest zrobione jak najbardziej na serio – z pełnym patosu zadęciem. Biorąc pod uwagę walory czysto techniczne, nie sposób się specjalnie do czegoś przyczepić. Aranżacje są bogate i całkiem wyszukane, a partie instrumentów klawiszowych nieomal popisowe (zwłaszcza lekko jazzujące organy i barokowy klawesyn). Ale całość brzmi karykaturalnie i komicznie w kontekście niezwykle pretensjonalnego konceptu płyty (suite w pięciu językach do tekstów wybitnych poetów: od Safony i średniowiecznych goliardów, po Shelleya i Mickiewicza!).

Drażnią infantylne linie melodyczne dodatkowo zbanalizowane przez czasuszkowe rytmy na 2/4 i rozbuchany, sowiecki patos niczym z defilad na placu

⁵ Choć trzeba podkreślić, że w nagraniu wzięli też udział doskonali muzycy z grup Arsenal i Araks, a orkiestrą dyrygował Konstantin Krimets znany z cenionych interpretacji muzyki klasycznej – między innymi Głazunowa.

Czerwonym. Jest to przedziwne panopticum niespotykanych nigdzie indziej dziwołagów, takich jak utwór *Serce moje, serce* (Сердце моё, сердце) do wiersza Goethego – funkujący jazz-rock, który brzmi jak popłuczyny po Hancocku z połowy lat 70., przeplatany mozartowskimi wstawkami orkiestry, zaśpiewany w połowie po rosyjsku, w połowie po niemiecku, lub *Посвящение в альбом* do wiersza Mickiewicza *W imionniku Salomei Becu* – wyjątkowo pokraczne nawiązanie do stylu Anawy. Na tej płycie Tuchmanow przypomina nabzdyczonego dygnitarza z *Płaszcz Gogola* – każda skomponowana przez niego fraza zdaje się pytać słuchacza: „Czy pan wie, kto dla pana śpiewa? Czy pan rozumie, kogo pan słucha? Czy pan pojmuje, kto dla pana gra?” Tyle że zamiast ducha nieszczęsnego Akakija Akakiewicza straszny tu zjawia karykaturalnego liczydła.



Tuchmanow znalazł godnego siebie rywala w osobie Aleksandra Borysowicza Gradskiego (ur. 1949) – artysty do dziś bardzo popularnego w Rosji. Gradski był również sprawnym profesjonalistą – absolwentem konserwatorium w klasie kompozycji, na dodatek z operowo wyszkolonym głosem obejmującym trzy i pół oktawy. Zaczynał od repertuaru złożonego niemal wyłącznie z coverów Beatlesów, po czym założył grupę Skomorochy, z którą osiągnął sporą popularność. Nagrany w latach

1976-1978 longplay *Rosyjskie pieśni* (Русские песни) z podtytułem „suity na temat narodowych pieśni” był solowym debiutem Gradskiego. Płyta zaczyna się zwodniczo od ciekawej przeróbki ludowej rosyjskiej pieśni z rejonu Riazania – *Ничто в полюшке* – zaaranżowanej na modłę Jethro Tull. Zwraca uwagę umiejętnym stopniowaniem dynamiki, dobrą aranżacją na flet i syntezator Mooga i rasową grą sekcji rytmicznej. Gdyby tak wyglądał cały longplay, można by się zgodzić z recenzją rosyjskiego muzykologa Arkadego Pietrowa z 1978 roku: *Rosyjskie pieśni* mają według niego *niezwykle silny emocjonalny ładunek i oddają pewien paradoks – fakt, iż pomiędzy rosyjskim folklorem a muzyką rockową istnieją daleko posunięte podobieństwa – lepiej niż czysto akademickie próby tego rodzaju*⁶. Niestety, jeśli zestawia się kolejne transkrypcje ludowych utworów z albumu z najlepszymi dokonaniem tego rodzaju na świecie, np. płytami Jethro Tull, Fairport Convention czy – szukając analogii z krajów komunistycznych – rumuńskiej grupy Phoenix, uderza w nich właśnie sztuczność wizji Gradskiego, jego dramatycznie zły smak, który niszczy naturalną urodę folkloru.

Wprawdzie Gradski demonstruje w nich swój niewątpliwy talent wokalny posługując się sprawnie przeróżnymi środkami ekspresji (np. stylizowany na tradycyjne lamenty pogrzebowe śpiew w utworze *Плач*), ale efekt zawsze brzmi karykaturalnie i zbliża się często do niezamierzonej autoparodii (np. schizofreniczne połączenie silnie rustykalnej melodyki z elektronicznym brzmieniem syntezatorów à la Klaus Schulze w *Таня белая*). Jaśniejszym punktem, choć odstającym od reszty albumu, jest utwór *Солдатская* – wojskowy marsz wykonany w lekkiej, sowiwdrzalskiej manierze z operetkowym śpiewem Gradskiego, zwieńczony kodą w stylu dixieland na banjo, flet i klarnet. Niestety, zamykająca album kompozycja *Вы жертвою пали* to kiczysko o iście cyklopiem ciężarze. Oparta na temacie *Adagio* z XI Symfonii Szostakowicza⁷, z operowym śpiewem, dzwonami rurowymi, wielkimi orkiestrowymi kotłami i elektronicznym finałem upstrzonym odgłosami wybuchów i wojennej wrzawy (znaczy się szów Wielka Wojna Ojczyźniana, katusze i zwycięstwo nad faszyzmem) prezentuje ogrom bombastycznego bezguścia, które trudno opisać słowami. Całą płytę

⁶ Na podstawie strony internetowej Gradskiego http://alexandergradsky.com/publication/s78_02.shtml

⁷ O czym Gradski, przyznający się w nocie na okładce płyty do inspiracji Bachem, Mozartem i Strawińskim, nie wspomina ani słówkiem, wychodząc być może z założenia, że każdy Rosjanin zna Szostakowicza na pamięć.

powinno się demonstrować na zajęciach z estetyki jako modelowy przykład kiczu w czystej formie.

Ślub kretynów i diaboliada w akwarium



Jeśli artysta rockowy działający w Związku Radzieckim w latach 70. pragnął zachować niezależność, musiał stawić czoło wielu nader poważnym problemom. Przede wszystkim działając poza oficjalnym obiegiem „wujów” był odcięty od sporych pieniędzy – wynagrodzeń za udział w koncertach, festiwalach i tantiem za wydawane płyty. Po wtóre, narażał się na represje ze strony KGB, które przybierały nawet formy przemocy fizycznej (tak było np. z najsłynniejszym zespołem z Estonii – forma-

cją Ruja). Po trzecie, skazany był często na akustyczne koncerty w prywatnych mieszkaniach (tak zwane квартирники), które sprawdzały się, jeśli chodziło o bardów wyposażonych w klasyczne gitary, ale nie mogły spełniać należycie swej roli w przypadku muzyki z natury rzeczy głośnej i opartej na elektrycznym instrumentarium. Zwłaszcza gdy często trzeba było grać cicho, aby nie zaalarmować sąsiadów w mieszkaniach obok! Wreszcie po czwarte, nie mógł korzystać z profesjonalnego studia – amatorskie nagrania, kiepskiej zazwyczaj jakości rozprowadzał krąg przyjaciół i fanów artysty na zasadzie analogicznej do samizdatu. Wszystko to sprawiło, iż rosyjskich grup undergroundowych w latach 70. nie było zbyt wiele, a sytuacja poprawiła się dopiero na początku lat 80. Warto jednak wymienić Wisokosnoje Lieto Aleksandra Sitkowieckiego, z którego wyrósł później popularny w latach 80. artrockowy Awtograf, oraz Sonans, który zmienił swój unikatowy klasycyzująco-eksperymentalny styl po nagraniu oficjalnej epki w 1980 r. (*Шагреневая кожа*). Ale przede wszystkim dwie legendy niezależnego rosyjskiego rocka: zespół Akwarium i Jurija Morozowa.

Jurij Morozow (1948-2006) był postacią wyjątkową – pionierem (bez czerwonej gwiazdki na czapce) psychodelicznego i progresywnego rocka w Rosji, łączącym postawę zbuntowanego hippisa i prawosławnego mistyka. Jest przykładem absolutnego nonkonformizmu, pełnym dezynwoltury rockmanem i jednocześnie romantycznym bardem z akustyczną gitarą na plecach. Pierwszych amatorskich nagrań dokonał już pod koniec lat 60., jednak do tej pory nie ujrzały one światła dziennego. W 1972 r. Morozow dostał pracę jako inżynier dźwięku w leningradzkim studiu nagrań, co okazało się dla jego artystycznej drogi momentem przełomowym. Od tej pory mógł nagrywać nie tylko w domu, ale i podczas potajemnych sesji w profesjonalnym studiu. Warto podkreślić, że nagrania Morozowa miały zawsze postać precyzyjnie zaplanowanych albumów, a nie zbiorów przypadkowych piosenek, mimo że nie było najmniejszych szans na ich oficjalne wydanie – pierwsza płyta Morozowa ukazała się w ZSRR dopiero w 1987 r. *Ogromną rolę w rozprowadzaniu płyt Jurija miała rzesza oddanych fanów* – pisała mi żona artysty Nina Morozowa. – *To dzięki nim jego sława sięgała daleko poza Leningrad, a płyty trafiały do najdalszych zakątków Rosji.* Najbardziej znanym albumem Morozowa z tego okresu jest nagrany w roku 1973 *Wiśniowy sad Jimiego Hendrixa* (Вишневы сад Джими Хендрикса).

Sam tytuł miał charakter czysto symboliczny – wbrew pozorom w tekstach płyty nie pojawiają się żadne aluzje do dramatu Czechowa, natomiast odniesienia do muzyki Hendrixa są marginalne. Wskazywał tylko kierunek, w jakim chciał podążać Morozow – z jednej strony sięgając do najlepszych tradycji rosyjskiej sztuki przedrewolucyjnej, z drugiej do najwybitniejszych dokonań anglosaskiego rocka. Nie jest to płyta wybitna – stanowi bardziej świadectwo duchowej

niezależności i bezkompromisowości niż artystycznego kunsztu. *Wiśniowy sad* wypełnia muzyka, którą można określić mianem garażowej, eksperymentalnej psychodelii – budzi czasem skojarzenia z amerykańską formacją 13th Floor Elevators czy albumem *Freak Out! The Mothers of Invention* Franka Zappy, choć są to asocjacje czysto przypadkowe. *W tamtych latach znaleźliśmy dość dobrze jedynie twórczość Beatlesów. Dostęp do innych płyt był praktycznie niemożliwy. Słyszeliśmy kilka utworów Led Zeppelin i Hendrixa, natomiast muzykę Zappy Jurij poznał wiele lat później* (Nina Morozowa).

Dużo bardziej udaną płytą jest *Swadba kretinow*, nagrana w latach 1974-1976, po części w mieszkaniu Morozowa, po części w tajemnicy pod osłoną nocy w leningradzkim studio⁸. Morozowowi towarzyszą tu inni muzycy na perkusji i fortepianie, dzięki czemu brzmienie *Swadby* jest bardziej zindywidualizowane i dynamiczne. *Swadba* jest też bardziej atrakcyjna melodycznie niż *Wiśniowy sad*, także dlatego, że Morozow nie nadużywa tu falsetu (z wyjątkiem ostatniego utworu), śpiewając swoim naturalnym, niższym głosem. Rzecz jasna nagrania ciągle brzmią dość surowo, ale to tylko uwypukla emocjonalną szczerłość muzyki – czuć w niej oddech absolutnej swobody twórczej. *Swadba* w większym stopniu nawiązuje też do Hendrixa – znajdziemy tu dwa par excellence hendrixowskie numery z domowej roboty przetwornikami dźwięku wzorowanymi na efektach fuzz i wah-wah (*Кретин, А мне и так конец*). Oprócz tego są dwie piękne ballady łączące hippisowski mistycyzm z typowo rosyjskim liryzmem (*Конформист* z partią altówki i gitarą traktowaną smykami, oraz *He знаю, за что*), dwa psychodeliczne songi (utwór tytułowy i *Сон* z kapitalnym riffem gitary à la Cream), miniatura stylizowana na muzykę cerkiewną (*Дай крылья мне, Боже*) i zaśpiewany groteskowym falsetem blues przypominający estetykę Captaina Beefhearta (*Черный пес*).

Równie ważna jak muzyka jest warstwa literacka utworów. Teksty Morozowa nie dorównują lirykom Borisa Griebienschikowa z *Akwarium*, jeśli mierzyć je miarą ściśle poetyckiego kunsztu. Być może ma to związek z preferencjami literackimi – w odróżnieniu od rozsmakowanego w poezji (zwłaszcza Puszkina) Griebienschikowa Morozow wolał prozę. *Ulubionymi pisarzami Jurija byli Czechow (mysł, że jak większości Rosjan), Nabokow, Sołżenicyn i Bunin* (Nina Morozowa). Niemniej, teksty ze *Swadby* mają wyjątkową wymowę. To niemy krzyk bezsilnej i z góry skazanej na porażkę jednostki. Można je podzielić na dwie kategorie: pierwsza prezentuje odstręczający, zimny świat skutej totalitarnym lodem Rosji, w drugiej pojawiają się możliwe formy duchowej ucieczki z tego świata – przyjemności zmysłowe, marzenia sennie, wreszcie religia. *I tak się wykończę* kreuje atmosferę wszechogarniającego, potężnego strachu, która przywodzi na myśl nawet nie tyle epokę Breżniewa, co stalinowskie lata „wielkiego terroru”. *Nie wierzyłem / Lecz dzisiejszy telefonu brzęk / Warknął do mnie / Że niechybnie skazą mnie na śmierć. / I tak się wykończę// Wieczorami / Setki listów płyną do mnie niby dur, / Ktoś w nich pisze / Że od dawna chcę postawić mnie pod mur. / I tak się wykończę (...)*.

Całkowitą pustką egzystencjalną, jaką przynosi otaczająca rzeczywistość ukazują też utwór *Nie wiem, dlaczego: Kiedy mrok obejmuje świat / I iluzji nas mamy czar / Składam z siebie samego mu dar / Czemu? Cóż, nie wiem sam. / Co dać może mi ten stary łgarz / Wiara weń warta mniej niżli kurz / Lecz poproszę dopóki noc trwa / O pocałunek lub nóż (...)*

Wstrząsający obraz zaślubin dwóch wisielców, którym gra na trąbce wioskowy kretyn-odludek kreśli utwór tytułowy, którego nastrój przypomina *Opowiadania kołymskie* Warłama Szalamowa (np. nowelę *Trędowaci*). W *Konformiście* Morozow porusza temat całkowitej atrofii indywidualnych postaw w przeżartym opor-

⁸ Płyta ukazała się dopiero w 2001 r. na CD nakładem wytwórni AnTrop razem z nagraniem w 1977 r. albumem *Там, где дали темны* i trzema nagraniami koncertowymi w klubie młodzieżowym z roku 1976.

tunizmem społeczeństwie ZSRR. Ot, idealny wizerunek szarego, zniewolonego intelektualnie homo sovieticus.

*Przez mątwę wód
Płyną śmieci, a wśród nich kwiat
Ciemności szum
Utraciłem w niej swoją twarz
Może ktoś ją zauważy
I założy niczym swą
Albo może brzeg żegnając
Powędruje na samo dno*

*Aby pojęli
Że człowiekiem wciąż jestem tu
Naszkwicowałem
Błotem zarys mych oczu, ust.*

*I ze strachu drżąc jak piskłę
Popatrzyłem w cztery strony
I dostrzegłem twarze wszystkich
Jednakowe niczym klony.*

W *Czarnym psie* (wbrew pozorom utwór nie ma nic wspólnego ze słynnym *Black Dog Led Zeppelin*) podmiot liryczny ucieka w najbardziej prostacki he-donizm: kobiety i alkohol, ale nawet wtedy czarny pies będący alegorią śmierci podąża za nim krok w krok (*Zawsze włóczy się za mną czarny pies [...] Przecież to śmierć tak nosem siąka*). Wątpliwym ratunkiem jest też rejterada w świat iluzji i fantazji, który znika równie szybko jak się pojawia (*Sen*). W tej sytuacji jedynym pewnym oparciem dla nawróconego na prawosławie Morozowa jest wiara w Boga. Zaśpiewany a capella utwór *Daj mi skrzydła, Boże* ma charakter quasi-cerkiewnego psalmu z charakterystyczną dla tej muzyki harmonizacją głosów.

*Daj skrzydła mi Boże,
Bym blisko Ciebie mógł się wznieść
A jeśli upadnę
To prosto na twoją pierś*

*Tys – ogrom abstrakcji
Blask emanacji
Jarów miłości król*

*Władca podziemi
Życie bez ciebie
To serca ciągnęły ból (...)*

Po *Swadbie kretinow* Morozow nagrał jeszcze kilkadziesiąt płyt, penetrując przeróżne nurty od: od hard rocka (*Группа памяти Михаила Кудрявцева*, 1976), po akustyczne ballady (*Там, где дали темны*, 1977) i pieśni religijne (*Евангелие от Матфея*). Jednak nigdy, nawet po upadku ZSRR, kiedy wydano dużą część jego albumów nagranych w latach 70. i 80., nie stał się artystą o masowej popularności, pozostając wierny swojej dewizie: *Zawsze podobał mi się image tajemniczego muzyka. Dlatego całe życie wymigiwałem się od wyjścia na szerszą scenę*⁹.

Grupa *Akwarium* jest dziś w Rosji żywą legendą, a jej lidera Borisa Griebien-sz-czikowa określa się mianem ojca rosyjskiego rocka (nieco przesadnie, bo na ten

⁹ Cyt. za: <http://www.nneformat.ru/texts/?id=880>

tytuł zasługuje bardziej Morozow, którego twórczością Griebieniczikow się inspirował). Mówiono o nim też Bob (w domyśle Dylan), a nawet BoG¹⁰. Zespół powstał w Leningradzie w 1972 r. i przez parę lat wiodł typowy żywot rosyjskiej podziemnej grupy tamtych lat, dając akustyczne koncerty w mieszkaniach. Jednak w odróżnieniu od profesjonalnie przygotowanego Morozowa, Akwarium było wówczas grupą pomysłowych dyletantów z trudem składających kilka akordów, co dokumentują nagrania z tego okresu wydane w 2001 r. pod nazwą *Prehistoric Aquarium*. W 1976 r. zespół zdobył nagrodę na Festiwalu Muzyki Popularnej w Tallinie – wówczas oazie ambitnego rocka pośród jałowej sowieckiej pustyni. Jeszcze bardziej znaczący okazał się występ Akwarium na pierwszym oficjalnym festiwalu rockowym w ZSRR w Tbilisi (1980). Nagrody co prawda nie zdobyli, ale za to wywołali ogromny skandal, a Griebieniczikow został oskarżony o propagowanie homoseksualizmu¹¹.



Mimo że Griebieniczikow stracił pracę na uniwersytecie i został usunięty z Komsomłu, a zespół został skazany na trwanie w podziemiu, incydent odbił się szerokim echem w całym ZSRR i sprawił, iż Akwarium stało się grupą kultową. W latach 1981-1987 nagrali aż 10 płyt w niezależnym amatorskim studiu Andrieja Tropiłty mieszczącym się w leningradzkim Pałacu Pionierów¹². *Akwarium – byli najśłynniejszym symbolem hipisowskiej Rosji i „tłumaczami na język rosyjski” całego muzycznego i ideologicznego dorobku anglosaskiego*

*rock'n'rolla. Ich muzyka (...) daleko wykraczała poza rock'n'rollowe ramy (...), mieli balladę jak u bardów i poezję śpiewaną, bluesa i psychodelię, reggae i folk, jazz, New Age i motywy etniczne*¹³. Z perspektywy czasu najciekawszą i na pewno najbardziej progresywną płytą z tego okresu wydaje się być nagrany w 1981 r. *Triugolnik* – obok dokonań Morozowa najdoskonalszy przykład rosyjskiego undergroundu. Na repertuar płyty wydanej po raz pierwszy na CD w 1994 r. składa się 16 miniatur zwykle nieprzekraczających 2 minut, obejmujących pełne spektrum gatunków muzyki popularnej. Czego tu nie ma! Tango sąsiaduje z bluesem, walczyk z typową rosyjską balladą, wojskowy marsz z liturgicznym chorałem, psychodeliczny eksperyment (puszczane od tyłu taśmy) ze stylizacją na kameralną muzykę klasyczną. Wprawdzie programowy eklektyzm w połączeniu z ciągle skromnymi umiejętnościami warsztatowymi groził artystyczną kłapą, ale zespół wyszedł z tej próby zwycięsko sięgając po elementy groteski i atmosfery wszechobecnego absurdu. Pod tym względem *Triugolnik* przypomina opowiadanie *Diaboliada* Bułhakowa. W *Diaboliadzie* główny bohater Korotkow wchodzi w świat sennego koszmaru, spotykając galerię przedziwnych typów, np. demonicznego kierownika Kalesonera z asyryjską brodą i gadający marmurowy posąg króla Jana Sobieskiego. Podobnie Griebieniczikow z kompanią oprowadza słuchacza po nadrealnym mikroświecie zaludnionym przez traktorzystę czytającego Sartre'a, porucznika uczestniczącego nago w defiladach, snobistycznego bosmana z kawałkami kiszanej kapusty zamiast włosów, Miszę z miasta pełnego skrzypiących pomników i cesarza Nerona. Aby w pełni pojąć niezwykłą aurę płyty, warto przyrzeć się kilku utworom dokładniej.

¹⁰ Konstanty Uszenko, dz. cyt., s. 29.

¹¹ Chodziło o rzekomo nieobyčajne ruchy Griebieniczikowa podczas gry na gitarze – typowe dla niemal wszystkich rockowych gitarzystów z Zachodu. Zaraz po skandalu Akwarium dało drugi prowokacyjny koncert w Gori – blisko miejsca, w których urodził się Stalin – sfilmowany przez fińską telewizję.

¹² Album *Radio Africa* (1983) został nagrany w leningradzkim studio. Udało się to dzięki łapówce wręczonej inżynierowi dźwięku.

¹³ Konstanty Uszenko, dz. cyt., s. 28.

Porucznik Iwanow to pastisz knajpianego tanga z kontrastową częścią w postaci jarmarcznej solówki na... grzebieniu (!) i króciutką kodą utrzymaną w stylistyce ragtime'u (w gościnnym wykonaniu awangardowego pianisty Siergieja Kuriochina). Tekst stanowi zjadliwą satyrę na sowiecki system – akcentując z jednej strony jego śmieszność (kpiną z bizantyjskiej pompy militarnych parad), z drugiej podkreślając niewątpliwą grozę, zwłaszcza w trzeciej strofie, którą można odczytać jako metaforę nocnych przesłuchań KGB. Uwypuklając aurę groteski Griebieniczikow śpiewa tu w beztrojski, wodewilowy sposób.

*Ach gdzieżeś ty, poruczniku Iwanow,
Bez portek dajesz radę defiladom
Błakasz się po nich niczym nagi Bóg,
I błyszczysz przy tym niby szyny łuk.*

*Gdy z defilady wracasz już do domu,
Sąsiedzi w krzakach siedzą po kryjomu.
Rewolwer twój, błyszczący niczym diament
Zawsze przeraża wrażliwe oczy me.*

*A w nocy gdy się twoja świeca pali,
Rozgniatasz pluskwy tak zapamiętale
I muchy znają twego buta stuk
Och nie daj Bóg, żebyś ja był twój wróg!*

Silnie pacyfistyczny jest również *Marsz*, którego tekst ma najbardziej jednoznaczne przesłanie ze wszystkich na płycie. Zaczyna się odgłosem serii z automatu przechodzącym w motyw fujarki na tle miarowo wystukiwanego rytmu żołnierskich buciorów i śpiewu chóralnego niczym zaśpiew czeredy maszerujących krasnoarmiejców. Robi wrażenie, zwłaszcza jeśli się go zestawia z beztrojską niefrasobliwością wojskowego marsza Gradskiego, o którym pisałem wcześniej.

*Pragnę być ślepcem, tylko nim
I nocą się użerać z kurzem
Niech nie tknie mnie zdradliwa burza
Obcy niech będzie wraży dym.*

*Ujrzmiam krzykiem różne miasta
Tak przenikliwym jak idiota
Podoba mi się ta robota
Och płonie, płonie moja gwiazda!*

Z kolei króciutki, nawet jak na standardy tej płyty, *Chorał* nawiązuje do liturgicznych śpiewów kościoła prawosławnego. W przeciwieństwie do nawróconego na prawosławie Morozowa poszukującego Boga osobowego, wizja absolutu w ujęciu zafascynowanego buddyzmem Griebieniczikowa ma charakter panteistyczny, można się w niej rozpuścić tak jak w nirwanie, lub pogрузić niczym w stoickiej apatheii. *Co lepsze piana czy też dom? / Musimy razem zgłębić temat / A nasze myśli, dałby Bóg, / Wszelkie pochłonie błękit nieba.*

Kontrastami operuje również utwór *Dwaj traktorzyści* – niechlujnie zaśpiewany walczyk z fortepianowym akompaniamentem przywodzącym na myśl potańcówkę w kołchozie i naturalistycznymi odgłosami (muczenie krów). Tekst zestawia zgrzebność kołchozowej codzienności z kolorowymi artefaktami burżuazyjnego świata (Sartre, Santana, Weather Report), uzyskując przez to efekt burleski. *Wyniośle trzepocze zamglona zbóż niwa / I wrony zlatują już z gór / A dwaj traktorzyści, łyknąwszy se piwa / W spoczynek udają się swój. // Jean Paul Sartre'a pieści tom pierwszy w kieszeni / I dumny jest z tego jak czort / Zaś drugi rżnie czasem na akordeonie / Santanę i Weather Report.*

Jeszcze bardziej absurdalny charakter ma utwór *U cesarza Nerona* – od strony muzycznej chyba najbardziej finezyjny na płycie. Zaczyna się dwugłosowym kanonem a capella, który przechodzi w kunsztowną pieśń z akompaniamentem fletu, wiolonczeli i akustycznej gitary. O ile pierwszą strofę można odczytywać jako parabolę ilustrującą stosunki na szczytach sowieckiej władzy, to druga ma charakter czysto dadaistycznej zabawy. Takich surrealistycznych obrazków bez czytelnego kodu interpretacyjnego, których celem jest wyłącznie wykreowanie specyficznego nastroju, jest na *Triegolniku* sporo. Najlepsze wrażenie robi *Moja mrówka*, senna, nieco orientalna ballada wskrzeszająca aurę psychodelicznego rocka sprzed dekady.

*Przyjdź do mnie proszę moja mrówko
Tak jak do mgły górnik przychodzi
Choć altruści w złocie brodzą
Moja mrówko...*

*I swoją pieśnią mnie wypełnij
O pozbawionej mocy wieży
O dniach wczorajszych co nadeszły
Moja mrówko (...)*

Triegolnik to ostatnia płyta Akwarium wyrastająca z klasycznego rocka – ich następny album *Elektryczność* (Электричество, 1981) był zwrotem ku new wave i reggae.

Arsenał za Horyzontem

Ze swego rodzaju złotego środka pomiędzy oficjalnym obiegiem a undergroundem korzystały zespoły grające muzykę instrumentalną, więc niejako z założenia indyferentną ideologicznie, co zazwyczaj ograniczało ingerencję cenzury. Do najwybitniejszych należały Arsenał i Horizont.



Pozycja, jaką zajmował na muzycznej mapie Rosji sformowany na początku lat siedemdziesiątych Arsenał, była wyjątkowa. Jego liderem był Aleksiej Kozłow (ur. 1935) – niezwykle wszechstronny saksofonista, który zaczął grać jazz już w połowie lat 50. na fali chruszczowskiej „odwilży”. Pierwsze nagrania jego kwintetu jazzowego ukazały się w 1963 r. na pocztówce dźwiękowej (tak zwanej гибкой пластинке), w której wydanie zaangażował się sam Dymitr Szostakowicz. Zakładając Arsenał Kozłow miał

ambicje stworzenia nowoczesnej grupy jazz-rockowej, o czym świadczą dobitnie wczesne nagrania wydane na CD dopiero w 2005 r. pod nazwą *Underground Arsenal 1973-75*. Można na nich znaleźć fragmenty musicalu Lloyda Webbera (*Jesus Christ Superstar*), covery Blood, Sweat & Tears, Chicago i soulowego big bandu Tower of Power oraz autorskie kompozycje grupy. Arsenał nie miał wtedy jeszcze pozwolenia na oficjalne występy i działał w zasadzie w podziemiu (choć nie tak głębokim jak np. Morozow). Sytuacja zmieniła się w 1976 r., gdy dostał zgodę na koncerty w obwodzie kaliningradzkim i republikach bałtyckich. Zaowocowało to nagraniem debiutanckiego albumu w Rydze rok później. Wydany na winylu w 1979 r. okazał się dziełem bez precedensu w dotychczasowej historii sowieckiego rocka. Zawierał cztery rozbudowane kompozycje, w zasadzie instrumentalne (w *Suicie As-Dur* pojawia się krótka partia wokalna do tekstu dagestańskiego poety Rusłana Gamzatowa), stworzone w oparciu o kalejdoskopową mozaikę

inspiracji: od muzyki barokowej oraz symfoniki Prokofiewa i Szostakowicza, poprzez bardzo uwypuklone odniesienia do przeróżnych nurtów jazz-rocka (*Bitches Brew* Davisa, The Brecker Brothers, Blood, Sweat & Tears) aż po rosyjski folklor i twórczość King Crimson oraz Franka Zappy z okresu *Waka/Jawaka* i *Grand Wazoo*.

Wprawdzie nagromadzenie tak różnorodnych środków wyrazu budzi czasem mieszane uczucia (zwłaszcza w odniesieniu do najdłuższej kompozycji *Опасная игра*), ale częściej zachwyca: czy to wybornymi aranżami na instrumenty dęte, czy piekielnie skomplikowaną rytmiką, w przypadku której sprawdza się stare rosyjskie powiedzenie „bez wódki nie rozbieriesz” (np. kombinacja 10/8 i 9/8 we wstępie i zakończeniu *Suity As-Dur*). Mimo tak licznych skojarzeń z jazzem, typowo jazzowa improwizacja występuje tu rzadko, a partie solowe są zwykle skrupulatnie opracowane, co podkreśla klasyczna forma utworów – trzy z nich nawiązują do formy łukowej, a *Drzewo* (Дерево) składa się z dwóch kontrastowych części. Pierwsza eksponuje oparty na pentatonice, unisonowy riff klawesynu i gitary basowej, w drugiej mamy do czynienia z modelowo przeprowadzonym crescendo: od postbopowej improwizacji saksofonu Kozłowa do monumentalnego finału potężnie brzmiącej „blachy”. *Po wydaniu pierwszego longplaya ministerstwo kultury ZSRR zwróciło się do nas z propozycją nagrania dwóch utworów do serii wydawniczej „Discotheque” wytwórni Melodia. Ugruntowało to pozycję Arsenalu jako oficjalnego zespołu jazzowego i rockowego, a nie wrogiego zjawiska z podziemia. Oficjele zrozumieli, że nie stanowimy ideologicznego zagrożenia – po prostu chcemy wykonywać własną, wysokiej klasy muzykę i nic ponadto*¹⁴.

Na następnym LP *Swaimi rukami* (Своими руками, 1982) Arsenal dość radykalnie zmienił brzmienie, rezygnując niemal zupełnie z instrumentów dętych (nawet Kozłow praktycznie porzucił grę na saksofonie na rzecz polifonicznego syntezatora). Znikł też ekstrawagancki eklektyzm debiutu – zespół zaprezentował homogeniczne fusion nawiązujące wprost do Mahavishnu Orchestra, ale o większym ładunku liryzmu, o czym zresztą świadczył wprost tytuł drugiego utworu *Посвящение Махавишну* [Dedication to Mahavishnu]. Dwa lata później płyta została wydana w USA, co dało początek międzynarodowej karierze Arsenalu i Kozłowa, tym łatwiejszej, że fakt ów zbiegł się z początkiem pierestrojki. Niestety kolejne albumy z doskonale zagrany, ale typowo komercyjnym repertuarem smoothjazzowym świadczyły o artystycznej stagnacji zespołu. Nie zmienia to faktu, że Arsenal to jedna z najwybitniejszych jazz-rockowych grup z Europy Wschodniej.



Zespół Horizon nie zrobił kariery na miarę Arsenalu, choć bez wątpienia na to zasługiwał. Utworzony w połowie lat 70. w mieście Gorki przechodził kilka faz rozwoju: folkową, kiedy opierał się na stricte akustycznym instrumentarium, rockową, gdy grał covery Beatlesów i Deep Purple, i progresywną, kiedy liderem grupy został gruntownie wykształcony pianista Siergiej Kornilow – absolwent konserwatorium w Gorki i wielki miłośnik rocka progresywnego¹⁵. Grupa szlifowała wówczas warsztat grając utwory Bacha i innych kompozytorów doby baroku. Debiut płytowy *Летний город* nastąpił dopiero w 1986 roku i zawierał muzykę – w kontekście sowieckiego rocka – dość niezwykłą: syntezę rocka progresywnego w stylu Yes i ELP, muzyki klasycznej i awangardy, nowoczesną brzmieniowo, ale drapieżną w wyrazie, po-

¹⁴ Cyt. za: Nota edytorska do wydania kompaktowego debiutu Arsenalu: *Опасная игра / A Dangerous Game* ARSENAL, Moskwa 2005.

¹⁵ Praca dyplomowa Kornilowa była poświęcona muzyce – *Художественная эволюция группы „Yes” и проблемы арт-рока*, 1985.

zbawioną gładkością popularnego wówczas na Zachodzie stylu neoprogresywnego. Jeszcze ciekawszym dziełem okazał się drugi LP *The Portrait of a Boy* nagrany w czasach pełnego rozkwitu pierestrojki – w roku 1989. Jest to jedyna płyta wydana w ZSRR, którą można zaliczyć do nurtu Rock in Opposition¹⁶. Tytułowa suita składa się z trzech części o przebiegu tempa charakterystycznym dla klasycznej symfoniki: umiarkowane, wolne, szybkie. Pierwsza, to złowrogi marsz brzmiący niczym industrialna wersja czołowej grupy RIO belgijskiego Univers Zero, ale nawiązujący również do brutalnej witalności wczesnego Prokofiewa. Druga eksponuje skrajnie zdeformowane brzmienia syntezatorów, na których tle co jakiś czas pojawiają idylliczne melodie – między innymi cytat z leitmotiwu *Dawno temu w Ameryce* Morricone. Trzeci to próbka wirtuozowskiego fusion z silnie dysonansową harmonią i kanonadą potężnie brzmiącej perkusji. Suita stanowi kwintesencję stylu Horizontu, którego istota tkwi w antytetycznym zestawianiu elementów tradycji i awangardy, industrialnej grozy i sielankowej tkliwości. Tę inklinację doskonale ilustruje też *Preludium fis-moll*, w którym rachmaninowski, neoromantyczny temat fortepianu został ukazany na tle dysonansowych akordów fisharmonii i migotliwych plam syntezatorów. Na płycie znajdziemy również fragment nigdy nieukończonego baletu Kornilowa opartego na motywach powieści Raya Bradbury'ego *451 stopni Fahrenheita* oraz *Vocalise* – rodzaj nowoczesnego madrygału na głosy i instrumenty klawiszowe. Muzyka z *Portretu chłopca* przypomina postindustrialny klimat powieści *Piknik na skraju drogi* braci Strugackich i trudno o lepsze epitafium dla rocka progresywnego w ZSRR.

Można bez przesadnego ryzyka stwierdzić, że gdyby w Rosji nie istniał komunizm, to w latach 70. powstałaby tam prężna i oryginalna scena progresywna, analogiczna do włoskiej (tzn. opierająca się na syntezie rocka oraz klasycznej symfoniki i narodowej szkoły operowej). Świadczy o tym i wrodzona muzyczność Rosjan, i wielkie tradycje muzyki poważnej, i tych parę wybitnych płyt, które nagrano w skrajnie niekorzystnych warunkach. Niestety rosyjskim muzykom przyszło żyć w świecie, jakiego nie zdołaliby wymyślić ani Ray Bradbury, ani szalony piąty cesarz Rzymu Lucius Domitius Ahenobarbus Neron.

Jarosław Sawic

Współpraca translatorska: Michał Rek

¹⁶ Rock in Opposition to nazwa ruchu zainicjowanego w drugiej połowie lat 70. przez muzyków awangardowej grupy brytyjskiej Henry Cow. Sprzeciwiał się on komercyjnemu przemysłowi muzycznemu i promował niezależną muzykę nawiązującą w dużej mierze do współczesnej muzyki poważnej. Grupował zespoły z różnych państw Europy, najczęściej o silnie lewicowej proveniencji (np. włoskie Stormy Six, francuskie Art. Zoyd, szwedzką Samla Mamma Manna). Nazwę Rock in Opposition stosuje się też w szerokim sensie w odniesieniu do zespołów niezrzeszonych bezpośrednio w ruchu, ale prezentujących podobny typ muzyki.

JAROSŁAW CYMERMAN

Śpiewna muzyczność Czechowicza

Muzyka od dawna jest jednym z ważniejszych kluczy do poezji Czechowicza – sam poeta często sięgał w swej twórczości po muzyczną terminologię, pieczołowicie pracował nad rytmem i melodią wiersza, w tekstach teoretycznych wskazywał muzykę jako jedno ze źródeł swojej liryki. By nie pozostać gołosłownym – garść przykładów (wybranych spośród wielu możliwych do wskazania): *III Ballada Chopina* (1923), *Piosenka ze łzami* (z tomu *Kamień* 1927), *coda* (z tomu *dzień jak co dzień*, 1930), *pieśń* (z tomu *ballada z tamtej strony*, 1932), *Muzyka ulicy Złotej* (z tomu *Stare kamienie*, 1934), *preludium* (z tomu w *błyskawicy*, 1934), *śpiewny pocałunek* (z tomu *nic więcej*, 1936) czy wreszcie tom *nuta człowiecza* z 1939 roku. W szkicu *Mój wiersz* tak oto Czechowicz przedstawiał jeden z etapów procesu powstawania tekstu poetyckiego: *Bo ten trzeci etap różni się od drugiego większą intensywnością emocjonalną i jakimś muzycznym przymgleniem świadomości. Jasne stany intelektualne, potrzebne przy zamyśle i kształtowaniu, ustępują miejsca magmie lirycznej, z której drogą eliminacji wypływa już sam wiersz w rytmach i metrach takich, a nie innych. Czując owe muzyczne „rozbujaanie się” własnego wnętrza – piszę*¹.

Nic zatem dziwnego, że bardzo szybko krytycy i badacze literatury opisując twórczość lubelskiego poety sięgnęli po muzyczne metafory – począwszy od w pewnym sensie założycielskiego dla czechowiczologii okupacyjnego szkicu Kazimierza Wyki, w którym jako jedną z zasadniczych cech tej liryki wymienił *nieśpiewną muzyczność, a więc takie uregulowanie rytmicznego łożyska poezji, by nie wpadało ani w złudzenie śpiewności (...)* ani w złudzenie *muzykalności jako płynnej, ciągłej linii rytmicznej, odpowiednika linii melodyjnej, którą do swojej pory żyła muzyka*². Oczywiście mamy tu do czynienia z metaforą dotyczącą bardziej sposobu konstruowania poetyckiej wizji niż dosłownie pojętym rytmem i melodią wiersza. Raz jeszcze zacytujmy Wykę: *muzyczność Czechowicza jest nadaniem rytmicznych napięć tej warstwie wiersza, która u Przybosa bytuje najsurowiej i najbardziej samoistnie – obrazy, notaty świata*³. Muzyczny klucz zaczął coraz częściej służyć do otwierania tego, co pozostawało najgłębiej ukryte w wierszach autora *nuty człowieczej*. Artur Sandauer stwierdził zatem, że Czechowicz poddając się chaosowi próbuje dostrzec w podszeptach własnej podświadomości muzykę⁴, podobnie rozdział „muzycznemu porządkowi rzeczy” w twórczości autora *Kamienia* poświęcił Tadeusz Kłak w monografii pt. *Mity i magia* (1973), a podsumo-

¹ J. Czechowicz, *Mój wiersz*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 5, *Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 2011, s. 80.

² K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 37.

³ Ibidem, s. 40.

⁴ A. Sandauer, *Upiory, półsen, muzyka. (Rzecz o Józefie Czechowiczu)*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 1, *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985, s. 303.



Scena zbiorowa ze spektaklu, pośrodku Piotr Selim

wyjący te próby docierania do tajemnic poezji Czechowicza przy pomocy muzyki Józef F. Fert pytał: *Czy warto więc upierać się przy orzeczeniach w rodzaju: „pierwotnym impulsem wiersza jest muzyczność” lub przy przeciwnym: „pierwotna jest wizja obrazowa”, lub nawet: „inspiracja poetycka bierze początek w najgłębszych doświadczeniach życiowych pisarza”?* Tak naprawdę to „arche” poezji Czechowicza jest metafizyczne, tajemnicze, najgłębsze – czerpie niewyczerpanie ze świętych sadzawek Siloe i źródeł Kastalskich... z obłoków niebieskich i piersi Ziemi, miłośnie żywiącej swe dzieci i dodającej im skrzydeł, by z wyższej perspektywy, patrząc na rzeczy świata tego, w symfonii górnych wibrów umiały dosłyszeć tę najgłębszą z nut istnienia – NUTĘ CZŁOWIECZA⁵.

Przy okazji tegorocznej inicjatywy lubelskiego Teatru Starego – muzycznego projektu Włodka Pawlika *Wieczorem* opartego na poezji Czechowicza – warto jednak na chwilę zstąpić z wyżyn abstrakcyjnej, choć nośnej metafory na ziemię i przypomnieć konkretne związki tej twórczości z muzyką, w które wchodziła nie tylko za sprawą kompozytorów i wykonawców, ale także samego autora. Na przykład w brulionie poety pochodzącym z lat 1936-1939 pod rękopisem wiersza *kompozycja* Czechowicz zapisał również kilka taktów mogących stanowić melodię ułożoną do tego tekstu – niestety nie wiemy, kto był jej autorem. Zapis ten jest wyraźnym znakiem, że taki wykonawczy związok tekstów z muzyką był dla autora *Poematu o mieście Lublinie* bardzo istotny, stanowił nie tylko element mogący służyć popularyzacji, ale również i w znaczący sposób wpływał na projektowany odbiór utworu. W 1937 roku w liście do Janusza Różewicza pisał, że przed ostatecznym upublicznieniem wiersza zawsze sprawdzał, „czy rzeczywiście jest w nim ta wibrująca prawda muzyki”⁶.

Jeszcze przed 1939 rokiem wiersze Czechowicza stały się obiektem zainteresowania kompozytorów, częstokroć naprawdę wybitnych. W pierwszym numerze redagowanego przez poetę „Miesięcznika Literatury i Sztuki” (z września 1934 roku) pojawia się napisany z myślą o dzieciach jego utwór *Jesień (Szumiał las...)* jako tekst piosenki skomponowanej przez Tadeusza Mazynera – dyrygenta, kompozytora, autora podręczników, kierownika chóru Związku Nauczycielstwa Polskiego i warszawskiego chóru międzyszkolnego, który notabene podzielił tragiczny los autora *nuty człowieczej* we

⁵ J. F. Fert, *Czechowicz muzyczny*, „Scriptores” 2009, nr 37, *Panas – Lublin jest księgą*, t. 2, *Czytanie Czechowicza*.

⁶ J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 8, *Listy*, oprac. T. Klak, Lublin 2011, s. 468.

wrześniu 1939 roku. Czechowicz miał go zapewne okazję poznać w lipcu 1931 roku podczas wakacyjnego kursu dla nauczycieli w Puławach, na którym obydwaj prowadzili zajęcia. Nawiasem mówiąc już po wojnie w 1956 roku inny wybitny kompozytor – Tadeusz Baird wydał zbiór zawierający pięć piosenek dla dzieci również z tekstami Czechowicza.

Jednak melodie do tekstów autora *nuty człowieczej* pisano nie tylko z myślą o młodym odbiorcy. Najczęściej kompozytorzy tworzyli muzykę do *Poematu o mieście Lublinie*. To najprawdopodobniej ten utwór był kanwą nadanej 9 lipca 1937 roku przez Polskie Radio w programie ogólnopolskim Warszawa I o godz. 21.45 audycji z cyklu „Kwadrans poetycki” pt. *Lublin* w wykonaniu Ireny Kwiatkowskiej i Antoniego Bohdziewiczza, w muzycznym opracowaniu samego Romana Palestra. W 1966 roku muzykę do kolejnej realizacji radiowej tego tekstu (tym razem dla Polskiego Radia w Lublinie, w reżyserii Janusza Weroniczaka i Mariusza Jedlińskiego) napisał Aleksander Bryk. Zapis tej ilustracji muzycznej znaleźć można w pierwszej książkowej edycji *Poematu...* z 1964 roku. Z kolei przy okazji scenicznej realizacji w Teatrze im. Juliusza Osterwy jednoaktówki Czechowicza *Czasu jutrzeźnego* w opracowaniu Kazimierza Brauna z 1970 roku do poszczególnych wierszy składających się na *Poemat...* i pełniących w spektaklu role songów muzykę skomponował Jacek Popiołek. Ten poświęcony rodzinnemu miastu poety utwór stał się również podstawą oratorium skomponowanego przez Krzesimira Dębskiego, zaprezentowanego po raz pierwszy 20 września 1997 roku w formie widowiska teatralno-muzycznego na lubelskim wzgórzu zamkowym.

Z innych piosenek skomponowanych na kanwie tekstów Czechowicza wspomnieć należy przebojowy *Motorek* Marka Grechuty oparty na wierszu *Przemiany* (wydany na płycie *Szalona lokomotywa* z 1977 roku), kilka piosenek Grzegorza Turnaua, *Archaniołów i ludzi* również będących parafrazą *Przemian* śpiewanych przez Armię na płycie *Czas i byt* z 1997 roku, czy wreszcie *Inwokację* i *Przez kresy lubelskiej Federacji*, które można usłyszeć na płycie *Klechy lubelskie* z 2008 roku.

Jak w tym kontekście wypada projekt Włodka Pawlika zrealizowany dla Teatru Starego? Przed tym koncertem-spektaklem trudno było uniknąć pewnego niepokoju: czy przypadkiem nie będziemy mieli do czynienia z próbą marketingowego „opakowania” tekstów Czechowicza tak, aby je lepiej przy tej okazji sprzedać, czyli innymi słowy – z „promocją” prześlizgującą się jedynie po tym, co „poeta miał na myśli”. Wystarczyło jednak kilka pierwszych utworów, rzut oka na scenografię i do programu, by się przekonać, że Włodek Pawlik i zaproszeni przez niego do współpracy artyści zrobili spektakl, w którym (paradoksalnie) korzystając z najbardziej rozpowszechnionych skojarzeń czy nawet interpretacyjnych kolein potrafili wydobyć z Czechowicza nową jakość.

Widać to chociażby w pomysłach inscenizacyjnych całości koncertu – osadzenia wykonawców piosenek w roli klientów zakładu fryzjerskiego. Wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka, że to zbyt oczywista, ocierająca się o banał aluzja do okoliczności śmierci poety. Tymczasem umieszczone nad sceną (na swego rodzaju tarczy) brzytwy i nożyczki, trochę niczym ironiczny miecz Damoklesa, wprowadzały w tę beztroską, chwilami nawet pogodną, zwyczajną atmosferę element niepokoju, dyskretnie przypominały o tym, co spotkało autora śpiewanych ze sceny tekstów. Podobną rolę spełniają lustra, wizualnie poszerzając przestrzeń, mnożą odbicia i przywołują frazę z *modlitwy żałobnej*: „zamilknie czas potłucze czas/ owale luster”.

Z tyłu scenę zamyka ekran, na którym wyświetlane są czarno-białe zdjęcia pochodzące sprzed 1939 roku. Czechowicz pojawia się tylko na początku i na końcu, czasami migną jakieś widoczki (i to wcale nie pocztówkowe) Lublina, ale najczęściej widz ogląda twarze zwykłych ludzi – mieszkańców dawnego miasta – Polaków, Żydów, dorosłych i dzieci, kobiet i mężczyzn. Śpiewane

wiersze zdają się wskrzeszać przeszłość, na naszych oczach wspomnienia zamieniają się w wiersz (jak pisał Czechowicz w *Poemacie o mieście Lublinie*). W ten sposób kolejny, wydawać by się mogło oczywisty i zgrany klucz – lubelskość i lokalność – przekracza ramy ilustracji, staje się czymś więcej niż przewodnikiem po mieście. Przestają być ważne „kamienie, kamienice”, a zaczynamy myśleć o ludziach – o tych którzy szlifowali te „stare kamienie”, o tych, z którymi historia obeszła się w nieprzewidywalnie okrutny sposób, a co zdawał się przeczuwać autor *nuty człowieczej*.

W tym co słyhać dostrzegamy – na pozór dość oczywisty – balans pomiędzy sielanką i katastrofą. Znowu jednak jest to tylko pierwsze wrażenie. W rzeczywistości bowiem wiersze dobrane w kilka cykli budują znacznie bardziej skomplikowany zestaw tematów i motywów. Bo owszem, zaczyna się od dość beztroskiej interpretacji wiersza *Na wsi* w wykonaniu Kuby Badacha, ale temat „wiejsko-arkadyjski” zamyka niezwykle, transowy, sięgający gdzieś samych trzewi śpiew Joli Sip interpretującej *przez kresy*. Podobnie dość burzliwie i zmiennie rozwija się w tym koncercie nurt „miejski” – od pozornie spokojnego, młodzieńczego *Księżycy na mieście* (Dorota Miśkiewicz) przez świadczący o niezwykłej wrażliwości na biedę i krzywdę *pod dworcem głównym w warszawie* (Łukasz Jemiola) po rockowo i z niezwykłym nerwem wyśpiewaną *elegię uśpienia* (Piotr Selim).

Kompozytor i pomysłodawca projektu Włodek Pawlik wydaje się traktować cały układ tego koncertu-spektaklu podobnie jak poszczególne wiersze – unika jednoznaczności, podąża za nieoczywistym rytmem tych tekstów, dzięki któremu okolicznościowy i (delikatnie mówiąc) zbyt melodyjny wiersz *Z kroniki bibliofilów lubelskich* wprowadzający nutę sentymentalną aż do granic wytrzymałości współczesnego odbiorcy, mógł się spotkać z mrocznym *inicjałem w błyskawicy* i w tym spotkaniu błysnąć kilkoma ciekawymi sensami. W rozmowie z Aleksandrą Zińczuk mówił Pawlik o „ukrytym kodzie”, o poszukiwaniu drugiego dna tych tekstów. I rzeczywiście, w kilku przypadkach mu się to znakomicie udało.

Wydaje się, że jednym ze źródeł sukcesu tych poszukiwań było włączenie do projektu bardzo szerokiego grona artystów. Obok znanych w kraju postaci (dotąd jednak mniej kojarzonych ze śpiewaniem poezji) takich jak Dorota Miśkiewicz i Kuba Badach, pojawili się obiecujący twórcy młodego pokolenia Anna Michałowska, Natalia Wilk i Łukasz Jemiola oraz mocna



Kuba Badach



Portret zbiorowy wykonawców, w środku Włodek Pawlik

grupa członków wspomnianej już Lubelskiej Federacji Bardów (Jola Sip, Jan Kondrak, Piotr Selim). Wydaje się, że ci ostatni, w najlepszym tego słowa znaczeniu rutyniarze, bardzo dobrze odnaleźli się w muzycznych pomysłach Pawlika, potrafili korzystając ze swego doświadczenia śpiewania poezji w mało poetyckich czasach wpisać w ten spektakl część własnej, szlifowanej na tekstach Edwarda Stachury, Karola Wojtyły, Bolesława Leśmiana czy Kazimierza Grześkowiaka literacko-muzycznej wrażliwości. Dzięki temu konglomeratowi talentów i pokoleń powstało widowisko, w którym ów pozornie znany wszystkim Czechowicz – katastrofista, piewca Lublina i prowincji pokazał swoje inne, rzadko prezentowane oblicze.

Z całą pewnością odkrywczą można nazwać interpretację finałowej *modlitwy żałobnej*. Ten napisany po śmierci Karola Szymanowskiego wiersz wydawał się do tej pory jednym z mrocznych manifestów katastrofizmu, tymczasem Pawlik, podążając za odmienną niż najczęściej przyjmowana logiką tekstu, zaakcentował jego jasne fragmenty, a tym samym po wysłuchaniu piosenki, zamiast ponurych obrazów słuchaczom pozostaje w głowach świadomość, że „póki się sączy trwania mus” „jeść da nam takt pić da nam rytm/ i da się uweselić”. W cieniu katastrofy toczyło się bowiem życie. I to dzisiaj nas, a nie tych ludzi z czarno-białych zdjęć, paraliżuje myśl o tym, jak nagle i jak bezwzględnie ten ich świat się skończył. I w ten sposób możemy kolejny raz i znów trochę inaczej spotkać się z Czechowiczem.

Jarosław Cymerman

Fot. Dorota Awioroko-Klimek, Teatr Stary

Wieczorem. Wiersze/teksty: Józef Czechowicz. Wybór wierszy, kompozycje, aranżacja, kierownictwo muzyczne: Włodzimierz Pawlik. Wykonawcy: Kuba Badach, Dorota Miśkiewicz, Łukasz Jemiola, Jan Kondrak, Anna Michałowska, Piotr Selim, Jola Sip, Natalia Wilk. Zespół muzyczny: Włodek Pawlik – fortepian, Cezary Konrad – perkusja, Paweł Pańta – kontrabas, gitara basowa. Konsultacja reżyserska: Janusz Opryński, konsultacja scenograficzna: Justyna Łagowska. Teatr Stary w Lublinie, premiera 2 marca 2013 r.

bez tytułu

LESZEK MĄDZIK

Hotel

Teraz też w nim przebywam. Od lat sporo czasu spędzam w podróży. Różne miejsca zameldowania stają się czymś naturalnym. Wyjątkowo przywiązuję wagę do charakteru, urządzenia i wystroju hotelowych pokoi. To przecież fragment domu w drodze. Fragment pozornie obcy, obojętny, z czyniącą swą powinność obsługą, której się nie zna – nawykłą do sprzątanania, wymiany ręczników czy wody niegazowanej. Uprzejme uśmiechy, krótka wymiana zdań i znowu samotne jedno- lub kilkudniowe lokatorstwo.

Dłuższy pobyt każe się trochę zadomowić, przestawić niektóre elementy wystroju, poznać anatomię „mieszkania”. Lubię pokoje wytłumione, czyli takie, które tworzą kameralność, anonimowość, niedające rozeznania co do wcześniejszej obecności innych mieszkańców. To tu wracam po próbie, wernisażu czy spotkaniu. Wracam zazwyczaj wieczorem, gdy światło lamp i lampek stwarza zupełnie inny obraz wnętrza niż ten, który zostawiałem rano. Enklawa spokoju, gdzie w tle słychać dyskretną muzykę z radia: wsparta zmęczeniem przygotowuje do wypoczynku. Kojące dźwięki, trwające nieraz do rana, usypiają skutecznie.

I jeszcze po drodze sny zacierające poczucie miejsca, w którym się przebywa. Bywa to nieraz zupełny odlot w zaświaty, a kiedy indziej w konkretne wydarzenia ze szczegółowym opisem sytuacji, osób, pory dnia czy roku. Ta faza aktywności umysłu pozbawia nas kontroli nad miejscem i czasem. Wędrowka sięga dalej niż realnie odbywane podróże. Absurd obrazów w momencie ich trwania, jak i po przebudzeniu, nie da się wytłumaczyć za pomocą żadnej logiki. Zderza ze sobą fakty, kolory i pejzaże, które w rzeczywistości nas nie spotkają. Są rezultatem fantazji podświadomości, tęsknot, marzeń, a także lęków, obaw czy niepokoju. Tworzą się nowe sytuacje, które w swojej dramaturgii leżą chyba u podstaw surrealizmu.

Promień światła z okna muskając po twarzy odsuwa senne obrazy przywracając realność wydarzeniom. To pierwsze przebudzenie podszyte jest jeszcze przez chwilę niepokojem wywołanym przez pytanie: gdzie jestem? Bywa, że poprzedni pobyt w hotelu wydaje się tym obecnym. Miejsca podróżne nakładają się jedno na drugie. Ale czas stopniowo wyprowadza na prostą i uczytelnią namacalną rzeczywistość. I znowu łazienka, spojrzenie w lustro, namydlona twarz w kolorze włosów i analiza sennych kadrów minionej nocy. Ale krótka, bo do niczego nieprowadząca. Nie przekłada się na inspiracje do spektaklu. A jeżeli jeszcze trwa, to jest tylko dowodem bezradności intelektu wobec jej znaczenia...

Wyzwania dnia usuwają powoli to, co urodziła noc. Koło się zamyka. Ponowny powrót do hotelu. W zapalonym świetle przykryte łóżko, przetarty kurz. Kolejny dzień, a właściwie noc, w odległym od domu miejscu. I pragnienie zobaczenia drogowskazu z napisem: „dom rodzinny”...

namiętności

MAREK DANIELKIEWICZ

Gdy poeta powie „nie”

Żyję prawie poza społecznością literacką. (...) Jeśli chodzi o milczenie, które jest wokół mnie, wydaje mi się ono tylko symptomem niekompetencji, tchórzostwa albo po prostu zawiści.

P. P. Pasolini

Nie będę oryginalny, jeśli powtórzę za Pier Paolo Pasolinim, że *twórca musi być zawsze kimś obcym na nieprzyjaznej ziemi.*

Autor tych słów został zamordowany 1 listopada 1975 r. Na kilka godzin przed śmiercią udzielił wywiadu Furio Colombo. Nieautoryzowany tekst ukazał się w „Stampa Sera” z datą 3 listopada.

Powiedział w nim: *Odmowa zawsze była gestem o zasadniczym znaczeniu. Święci, pustelnicy, intelektualiści. Ci nieliczni, co tworzyli historię, byli ludźmi, którzy powiedzieli „nie”, bo przecież nie dworzanie i pomocnicy kardynałów. Żeby odmowa poskutkowała musi „być absolutna”, nie zdroworoządkowa.*

*(...) Chcę powiedzieć bez owijania w bawełnę: ja schodzę do piekła i wiem o rzeczach, które nie burzą spokoju innych ludzi. Ale uważajcie. Piekło was dosięgnie. To prawda, że podchodzi w rozmaitych maskach, pod rozmaitymi sztandarami. To prawda, że wymyśla sobie mundur i usprawiedliwienie (czasami). Ale jest też prawdą, że jego wola, jego potrzebna walenia łomem, znieważania i zabijania jest silna i powszechna (...)*¹.

Przykro o tym mówić, ale w Polsce Pasolini przez wiele dziesięcioleci istniał w świadomości jedynie jako skandalizujący reżyser filmowy. Dopiero ostatnimi czasy nastąpił pewien przełom. W 1999 r. ukazał się wybór jego poezji pt. *Bluźnierstwo* w przekładzie Jarosława Mikołajewskiego (bardzo dobry, lecz obecnie nie do zdobycia). W *TR Warszawa* Grzegorz Jarzyna wyreżyserował T.E.O.R.E.M.A.T (premiera 1 lutego 2009 r.). Przy okazji zorganizowano sesje filmowe i panele dyskusyjne. Spektakl Jarzyny był wydarzeniem artystycznym szeroko komentowanym.

Pierwsze przekłady Pasoliniego czytałem w późnych latach 80. dzięki Józefowi Opalskiemu. Profesor przetłumaczył m.in. *Wersy testamentu*, pisał też o tragedii pt. *Affabulazione* (premiera w Starym Teatrze w Krakowie 17 lutego 1985 r.).

Pasolini był autorem siedmiu dramatów *I Tures tal Friul* (napisany w dialekcie friulijskim), *Orgia*, *Pilade*, wspomniane *Affabulazione*, *Porcile*, *Calderón*, *Bestia da stile*. Ponadto dokonał przekładu *Oresteji* Ajschylosa i *Miles gloriosus* Plauta. Zatem świetnie znał antyk i nie powinna dziwić tematyka filmów: *Król Edyp* i *Medea* z monumentalną Marią Callas w roli tytułowej.

¹ Przedruk w: „Zeszyty Literackie” 2000 nr 71, pt. *Ostatni wywiad*, przeł. Maryna Ochab.

Już z tego zestawienia wynika, że Pasolini sięgał do archetypów teatru, do rdzenia europejskiej kultury.

Pasoliniego eseisty polski czytelnik właściwie nie znał do chwili, gdy inicjatywę przejęli twórcy kwartalnika „Kronos”, którego redaktorem naczelnym jest Wawrzyniec Rymkiewicz, syn poety Jarosława Marka.

W numerze 4 z 2000 r. wydrukowano po raz pierwszy w Polsce kilka esejów o tematyce filmowej z rekomendacją Mateusza Wernera. Wreszcie nakładem „Biblioteki Kronos” w 2012 r. ukazał się obszerny tom esejów o języku, polityce i kinie pt. *Po ludobójstwie*, w przekładzie Anny Mętrak, Izabeli Napiórkowskiej i Mateusza Salwy.

W tomie tym odnajdziemy utwór pt. *PCI w ręce młodzieży!! Zapiski wierszem do poezji prozą, po których następuje Apologia*. Niechże ten jeden cytat zachęci do lektury całości: (...) *Kiedy wczoraj, na Valle Giulia, tłukliście się/ z policjantami,/ ja byłem za policjantami./ Bo policjanci są dziećmi biedaków. (...) Spójrzcie ponadto jak ich ubrano: jak pajace,/ w tych szerokich mundurach, które śmierdzą stołówką,/ koszarami i nędzą. Najgorszy, rzecz jasna,/ jest stan psychiczny, do którego ich sprowadzono (...)* – przeł. J. Mikołajewski.

Myszę, że to, co tak podnieca i inspiruje czytelnika wierszy, esejów i dramatów Pasoliniego, to właśnie *suwerenność jego myślenia – za cenę wykluczenia, niezrozumienia, odrzucenia*. Mateusz Werner zauważa, że gdy pisze Pasolini możemy mu wierzyć: *zapłacił za to swoją krwią*.

Natomiast to, co może jeszcze szokować w twórczości Pasoliniego, to akty transgresji, czyli przekraczanie ugruntowanych kulturowych przesądów, które znajdują swój wyraz w normach, zasadach czy prawach.

U Pasoliniego świętymi są ludzie świeccy, spoza kościoła. Ich świętość jest bardziej cielesna niż duchowa. Ale jest! Trudno temu zaprzeczyć. Nawet po obejrzeniu noweli filmowej *Twaróg* (1962), za którą został aresztowany i skazany.

Interesujący jest jego stosunek do seksualności człowieka. Dla niego akt seksualny podobny jest do walki klas. *Seksualizm jest ludowy, natomiast erotyzm drobnomieszczański*. Ma tu zastosowanie termin reifikacja, uprzedmiotowienie. W dzisiejszych czasach widać to dosadniej na przykładzie coraz bardziej dominującego w popkulturze przemysłu pornograficznego.

Dla mnie jednym z najważniejszych filmów są *Opowieści kanterberyjskie* (1971) wg Geoffreya Chaucera z rewelacyjnym finałem, przesłaniem: *zbawienie tylko w tobie*, a ci, którzy uzurpują sobie prawo, by być twoimi pośrednikami, zostaną za swoją pychę ukarani.

W tłumie prawomyślnych konformistów, wypełniających korytarze i gabinety przeróżnych instytucji, publiczne manifestowanie intelektualnej niezależności, traktowanie z dezynwolturą dyżurnych autorytetów, musi zakończyć się katastrofą, w najlepszym razie ostracyzmem.

Czego się boicie? – miał zapytać Giordano Bruno oprawców na Campo dei Fiori. Na pewno nie było im do śmiechu, chociaż odczuwali wsparcie licznie zgromadzonych mieszkańców, pielgrzymów i urzędników. Ale tłum raz jest wspólnotą duchową, innym razem żądną erotyczno-sadystycznych wrażeń tłuszcza, jeszcze innym agresywnie atakującą porządek prawny zrewoltowaną bandą.

Żałobna manifestacja ku czci Pasoliniego także odbyła się na rzymskim Campo dei Fiori, obok pomnika spalonego na stosie 17 lutego 1600 r. Giordano Bruna, *w gorące popołudnie, oplecione ciężkimi, ołowianymi chmurami, wiszącymi nad miastem, które tym razem wyгнаło go na zawsze* – jak pisał Józef Dużyk.

W krótkim filmiku Raffaele di Florio, zamieszczonym na YouTube, dokumentującym uroczystości pogrzebowe, słysząc przemawiającego prozaika Alberta Moravię i widać falującą ponad głowami trumnę z ciałem artysty.

Moravia wielokrotnie, dosadnie wymawia słowo „poeta”, które w moich uszach brzmi jak przekleństwo.

*By być poetą potrzeba dużo czasu:/ długie godziny samotności to jedyny sposób,/ aby nabrało kształtu coś, co jest siłą, zatraceniem,/ grzechem, wolnością, aby nadać styl chaosowi./ Mnie już czasu zostało niewiele: śmierć temu winna/ co nadciąga, zachodzi nad młodością. /Ale winny też ten ludzki świat,/ co biednym chleb odbiera, a potem – spokój – pisał Pasolini w wierszu *Do Księcia* (przeł. Wojciech Bońkowski)².*

Marek Danielkiewicz

² Tamże.



Teofil Wiktor Kosiorkiewicz: *Drzewa w zimie*, 1970 r.

LUBLIN – MIASTO POETÓW

*Może to lustra powołują nas do istnienia, przychodzących z nieznannej dali stopniowo rosnących, potężniejących... – pisze Jerzy Olek w eseju *Naprzeciw lustra. Refluzja* („Akcent” nr 4/2012). Przenosi czytelnika w świat, w którym wielość i różnorodność odbić w szklanej tafli od wieków inspiruje do artystycznych działań, prowokuje do stawiania pytań i szukania na nie odpowiedzi. I choć owe rozważania odnoszą się do sztuk plastycznych, ich uniwersalny kontekst objawił mi się w momencie, gdy sięgnęłam po opublikowaną w Bibliotece Akcentu antologię *Lublin – miasto poetów*.*

Genius loci nie pojawia się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Lublinowi, aby mógł emanować swą magią, potrzebne były te stulecia istnienia, które wygładziły kamienny bruk, pokryły mchem zacienione podmurówki. W przepastnych bramach i krętych uliczkach Starego Miasta o szarej godzinie przemykają wyblakłe cienie tych, którzy byli tu przed nami. Na Cyruliczej słychać jeszcze słabnące echo końskich kopyt i turkot miejskich dorożek (zniknęły przed 30?... , 40 laty?). Magia miasta świętyń i klasztorów, o którym Franciszek Lipiński pisał ongiś:

*W półkolu barw srebrzystych
z mgły rozmodlonej, srebrnej
w kościołach stoi Lublin...*



Prof. Urszula Bobryk, prorektor UMCS (z lewej) i Katarzyna Mieczkowska-Czerniak, wiceprezydent Lublina na spotkaniu w Radiu Lublin 22.01.2013 r. Fot. Kamil Kudyba



Poeci siedzą wśród publiczności na spotkaniu w Radiu Lublin 22.01.2013 r.
Fot. Kamil Kudyba

Zamkowa Kaplica Trójcy Św. z cudownymi freskami, Teatr Stary, kamienne schodki w zaułkach, podwórka i podwóreczka, jesiwas chachmej i stara studnia – jedyne źródło wody dla udręczonych Żydów w getcie. Rozsiadł się na wzgórzach Lublin – świadek młodości Jagiellończyków, przesławnej Unii, Lublin – miejsce śmierci Mistrza Jana z Czarnolasu. Miasto Biernata, Wincentego Pola, Sebastiana Klonowica, Ewy Szelburg-Zarembiny, Janiny Porazińskiej, Józefa Czechowicza...

Wobec takiego bogactwa tradycji i piękna każda iskierka poezji musi zapłonąć. W lustrze wrażliwości aura Lublina przeradza się w słowa. Nieczęsto ocierają się o dosłowność, bywają odbiciem zamglonym. Lecz doświadczenie tego miasta daje o sobie znać w nostalgii, świadomości przemijania.

Ślad istnienia to ślad myśli utrwalonej dla pokoleń. A myśl poety to rzecz najcenniejsza, bo jej istotą jest dzielenie się najintymniejszym drgnieniem, najbardziej skrywaną tajemnicą. Jest świadectwem czasu. Ten, kto dokumentuje zawartą w poezji prawdę o człowieku, zapewnia jej trwanie.

Piękne jest również to, że pojawiają się owi poeci w kontekście miasta, które będąc inspiracją twórczych działań wielu przeszłych pokoleń i dziś jest niemym świadkiem nowych talentów. To magnetyzm miejsca, o którym Józef Czechowicz pisał:

*Mamusiu, Lublin tak srebrny
Twe baśnie mi przypomina
O lotach koni podniebnych
O czarach lamp Alladyna...
Tak za dnia. A kiedy nocą
Bania uroków tu pęknie
I gwiazdy niebo ozłocą
– o, matuś – jak będzie pięknie*
(J. Czechowicz *Zimowe uroki*)

(z.)

Jest to fragment jednej z wypowiedzi na spotkaniu zorganizowanym przez Radio Lublin 22 stycznia br., po ukazaniu się „Akcentu” nr 4/2012 wraz z suplementem zatytułowanym *Lublin – miasto poetów. Część 1.*

Do dyskusji wprowadzały profesor Urszula Bobryk, prorektor UMCS, kierująca Zakładem Chóralistyki na Wydziale Artystycznym, oraz Katarzyna Mieczkowska-Czerniak, wiceprezydent Lublina. Fragmenty obu wystąpień emitowane były na antenie Radia Lublin.

Z DNIA NA DZIEŃ Z ELŻBIETĄ WITTLIN-LIPTON

*To było trudne dzieciństwo: Ja chciałam, żeby mój ojciec był taki jak rodzice innych dzieci, bo rówieśnicy w Nowym Jorku dziwili się, że mój tata nie pracuje, tylko pisze – żartuje podczas rozmowy Elżbieta Wittlin-Lipton, jedyna córka poety, prozaika i tłumacza Józefa Wittlina, urodzona w Warszawie, a mieszkająca za granicą renomowana scenografka teatralna, projektantka wnętrz i ilustratorka. Swoje polskie, amerykańskie i hiszpańskie wspomnienia spisała w książce *Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*. Opowiadając o niej, Elżbieta stwierdza: *Książkę dedykuję rodzinie. Chcę poprzez tekst przybliżyć jej Polskę, którą utraciłam. Opisuję Polskę przedwojenną, bo szalenie ważne jest dla mnie to, co się dzieje przed burzą – ta cisza, ten spokój... Pamiętam w Warszawie przed wojną piękną, złotą jesień...**

Bilet w jedną stronę

Berlin, Bruksela, Francja, Hiszpania, Portugalia – miejsca, które dziś układają się w trasę objazdowej wycieczki, dla Elżbiety w 1940 roku stanowiły drogę ucieczki z okupowanej Polski.

Józef Wittlin wyjechał z kraju w lipcu 1939 r. z powodu nasilających się nastrojów antysemickich, w tym skierowanej przeciwko niemu w nacjonalistycznej prasie kampanii, zainicjowanej przez niejaką Eugenię Zdębską. Pod pseudonimem tym skrył się poeta Jerzy Pietrkiewicz. W ogłoszonych tekstach nakłaniał



Elżbieta Wittlin z rodzicami, Lizbona 1940 r. Fot. pochodzi z archiwum Elżbiety Wittlin-Lipton i została udostępniona dzięki jej uprzejmości.

między innymi do palenia książek poetów żydowskiego pochodzenia. Kolejny z jego artykułów, *Pacyfistyczna mafia*, spotęgował nagonkę, w wyniku której Wittlinowi groziło zesłanie do obozu w Berezie Kartuskiej. Za namową żony Haliny wyjechał do Francji. Elżbieta wspomina, że później ukradkiem podejrzwała w endeckiej gazecie karykaturę przedstawiającą jej ojca, Tuwima i Słonimskiego wiszących na szubienicy. Po latach, w Nowym Jorku, Pietrkiewicz ze skruczą przeproszał jej rodziców. Dotknięty Wittlin podziękował wtedy poecie – za nieświadome uratowanie życia.

Matce z ośmioletnią Elżunią (inaczej przez rodziców nie była nazywana) udało się dołączyć do ojca rok po wybuchu wojny. Po zajęciu Paryża przez nazistów przenieśli się na południe kraju, a po kapitulacji Francji – przez Hiszpanię – do Portugalii. Stamtąd do Nowego Jorku. *Nie emigrowaliśmy. Nie wierzę w słowo emigracja. To było wygnanie* – mówi Elżbieta.

Dla dzisiejszej projektantki kostiumów teatralnych odzież zawsze była ważna. Miała wymiar symboliczny i stanowiła element pamięci. Pewnego dnia, kiedy ojciec wyjechał, a matka wyszła do pracy, siedmioletnia dziewczynka została sama w domu: *Bardzo się wtedy bałam. Weszłam do szafy, wzięłam odzież moich rodziców i kurczowo się jej trzymałam. Doskonale pamiętam, co nosiła moja mama, jaki był deseń jej ubrań. Patrząc na poszczególne rzeczy, przypominają mi się konkretne sytuacje.* Najpierw Elżbieta rysowała to, co nosiła sama i w co ubierała się jej matka. Jan Zieliński w jednym z artykułów porównał projektantkę do Gabrieli Zapolskiej, u której odzież „mówi”. Lipton lubi to porównanie: *Ja projektuję kostiumy, ja szyję, ja się chowam w szmatach!* Najważniejszym elementem garderoby są według niej buty, bo dzięki nim (także w sposób symboliczny!) scenograf może pokazać status społeczny postaci – od największej biedy po bogactwo. *To była pierwsza lekcja, jakiej udzielił mi profesor Francisco Nieva: Zaczynać od butów.*

Amerykańskie lata Elżbiety Wittlinówny (1941-1955)

Elżbieta wspomina, jak niedługo po przyjeździe do Nowego Jorku ojciec został członkiem prestiżowej Amerykańskiej Akademii Sztuki i Literatury. Otaczało go doskonale towarzystwo, cieszył się uznaniem, był doceniany. Mimo to oddalił się w cień. Zamknięcie się w sobie, kryzys twórczy stanowiły wynik silnej depresji: *On był i hipochondrykiem i faktycznie był chory. To, że ojciec istniał w tym kraju, było zasługą mojej matki. Wtedy tylko ona pracowała. Myślę, że w pewnym sensie była masochistką. Była silna, nie skarżyła się, ale czasem miała dość tej sytuacji w domu, wielkiej depresji mojego ojca. On cierpiał dlatego, że koniecznie chciał mieć tu swoje drzewa i swoją wieś. Tęsknił za językiem polskim. Na szczęście wkrótce rozpoczął pracę w Radiu Wolna Europa. Inaczej chyba umarlibyśmy z głodu.*

Z tej atmosfery wychylała główkę, najpierw nieśmiało, Elżunia. Wychowana w środowisku warszawskiej socjety, ukochana córka swoich rodziców, miała pożegnać miniony dobrobyt i przywyknąć do zmieniających się warunków bytu. Ale przychodziło jej to nader łatwo. Nie zdawała sobie sprawy z kontekstu sytuacji i nawet jeśli wśród emocji pojawiał się lęk, zwyciężały ciekawość i podniecenie. Elżunia wnet zachłysnęła się konsumpcyjnym smakiem Ameryki. Bo ośmioletniej dziewczynce nie było w Nowym Jorku źle. Zachłannie wyciągała rączki po przeróżne szpargały, promocyjne gadżety: wieczka opakowań po lodach, kartony po płatkach śniadaniowych, które zebrane w odpowiedniej ilości gwarantowały wygraną wielkiego byle czego. Pod tym względem Ameryka była jej rajem – bo Elżunia przy pomocy tych małych namiastek szczęścia i sporej wyobraźni zamieniała otaczającą ją rzeczywistość w raj. Na tym zbudowała swój mały azyl. Tęsknota dopiero miała ją ogarnąć. Dziś dystansuje się wobec tamtej siebie: *Byłam głupia i rozpieszczona. Na oczach miałam klapki – widziałam tylko to, co chciałam widzieć.*

Józef Wittlin uwielbiał spokój, porządek i niemal absolutną ciszę. Wymagał tego od otoczenia. Jednocześnie kochał muzykę – harmonijne uporządkowanie chaosu. Był niezwykle muzykalny. To w tej dziedzinie sztuki Elżunia początkowo dostrzegła geniusz ojca. *Kiedy nie było płyt, on potrafił zaśpiewać całą symfonię* – mówi z błyszczącymi oczami. Wittlina ceniono w środowisku muzycznym. O opinie pytał go pianista Mieczysław Horszowski. Ojciec nauczył córkę miłości do muzyki. Chciał, żeby została pianistką, lecz Elżbieta wolała malować: *W domu nie słuchano moich opinii na temat sztuki*. Jednak postawiła na swoim. Zdała do prestiżowego liceum artystycznego La Guardia. Ojciec docenił jej pasję i determinację. Z czasem zaczynała mu imponować zdobywaną wiedzę.

Niebawem Elżbieta poznała swoją wielką miłość, francuskiego inżyniera Michela Liptona, absolwenta prestiżowego Massachusetts Institute of Technology.



„Medea” – projekty Elżbiety Wittlin-Lipton. Ilustracja pochodzi z archiwum Elżbiety Wittlin-Lipton i została udostępniona dzięki jej uprzejmości.

Miała 17 lat. Józef Wittlin polubił narzeczonego córki i zaakceptował decyzję o jej tak wczesnym małżeństwie. W prezencie ślubnym Jan Lechoń napisał dla niej wiersz. A kończyła go strofa:

*Życząc, aby dobre gwiazdy
Raz na zawsze Ci zabłyśły,
Do szampana leję z leżką
Małą kroplę szarej Wisły.*

(Jan Lechoń: *Józef Wittlin teściem*)

Gdy urodził się syn James, Elżbieta ani myślała przerwać naukę. Studiowała projektowanie wnętrz. Dziś mówi, że małżeństwo i tak szybkie wyjście z domu zacieśniły jej więź z ojcem. Bo niesfornej Elżuni i nastoletniej Elisabeth nieraz trudno było znaleźć wspólny język z tatą-poetą, stosującym zdecydowane metody wychowawcze oparte na skromności, wdzięczności i wzorowej moralności. Choć nie przyznaje tego wprost, z biegiem czasu coraz więcej cech zdaje się mieć z ojcem wspólnych.

Życie jak w Madrycie

Niebawem Michel dostał propozycję pracy w Madrycie. Elżbieta, która chciała wrócić do Europy, cieszyła się na ten wyjazd. *Tęskniłam za Polską, którą tak wcześniej utraciłam. Chciałam wrócić do studiów artystycznych, studiować sztukę we Włoszech* – wspomina. Chociaż obydwójce nie myśleli wtedy o przeprowadzeniu się na stałe, szybko zakochała się w Hiszpanii. *To była reinkarnacja fantazji przedwojennej Warszawy* – mówi Elżbieta. – *Cervantes i „Don Kichote”, Velázquez i Goya. I to, że widzę ich na ulicy – hiszpański sklepikarz ma twarz z Velázqueza, otaczają mnie hiszpańskie „wieczne twarze”... Te oliwki, ta sucha ziemia, bogaty język, wspaniali ludzie. Ten kraj aż prosi się o to, żeby go malować! Kiedy jestem szczęśliwa, idąc kupić cytryny, to znaczy, że to miejsce mi odpowiada.* W Madrycie studiowała hiszpańską poezję i sztukę. Po powrocie do Nowego Jorku, zgłębiała teatr eksperymentalny.

Wielki teatr świata (El gran teatro del mundo) to tytuł dramatu mistrza hiszpańskiego teatru barokowego Pedra Calderóna de la Barki. Utwór zaliczany jest do autos sacramentales – alegorycznych dramatów religijnych. W 2005 roku Elżbieta zaprojektowała kostiumy do tej sztuki w reżyserii Nurri Alkorty, założycielki madryckiej grupy teatralnej „De la Barca”. Praca nad ich przygotowaniem była dla scenografki bliskim sercu zadaniem. Stroje stanowią bowiem ważny element calderonowskiego przedstawienia, ekwiwalent ról społecznych, jakie przyszło pełnić bohaterom. Postaci w dramacie rodzą się nagie. Na scenie stoi szafa wypełniona garderobą – przeznaczeniem. Bohaterów ubiera się – zgodnie z tym, co zostało im przewidziane – w stroje biedaka, króla, próżnego. Oni nie mogą wybierać.

„Calderón jest szalenie metafizyczny” – mówi Lipton, opowiadając o *Roku świętym w Madrycie (El año santo en Madrid)*, drugim auto sacramentalu, przy jakim współpracowała z Alkortą. Ubrała uosobionych siedem grzechów głównych, w walkę z którymi uwikłany jest Calderonowski bohater – alegoryczny dworzanin świata. Premiera odbyła się w 2009 roku w madryckiej katedrze Los Jeronimos. Spektakl pokazano także latem tego roku w ramach Światowych Dni Młodzieży.

Innym dramatem Calderóna, przy którym Elżbieta Wittlin-Lipton pracowała, tym razem z The American Repertory Theater, była *Dama duch (La dama duende, 1997)*. Przedstawienie z wielkim sukcesem pokazano w Harvardzie. Do sztuki Czas 98 miała przygotować kostiumy dla dziesięciu aktorów. Jako anegdotę przytacza wspomnienie, że reżyser Angel Gil Orrios „zapomniał” dodać, iż każda z postaci ma się podczas spektaklu przebierać aż siedem razy. *Najważniejsza jest współpraca z reżyserem. Nawet z całkiem szalonym, kiedy się rozumiemy, jest*

wspaniale. W takiej atmosferze mogą pracować bez przerwy. Trudniej o współpracę, kiedy reżyser z niezadowolaniem drze moje najlepsze projekty.

W 2002 roku zaprojektowała kostiumy do komedii *Mirandolina* (*The Mistress of the Inn*) Carla Goldoniego wykonywanej przez The Puerto Rican Travelling Theatre. Przedstawienie pokazywane pod gołym niebem wędrowało po niemal wszystkich nowojorskich parkach. Pochlebne recenzje na temat tych realizacji zamieścił „The New York Times”.

Chociaż Calderón był genialny, osobiście, wolę go obejrzeć w Polsce – stwierdza Elżbieta, zapytana o kondycje teatrów polskiego i hiszpańskiego. *Polacy także w Hiszpanii stworzyli doskonałą szkołę dramatyczną* – dodaje, wskazując na Jarosława Bielskiego i Żywilę Pietrzak, dla której w 2001 roku wykonała kostiumy do Gombrowiczowskiej *Iwony, księżniczki Burgunda*. Z Gombrowiczem natomiast przyjaźnił się Józef Wittlin – autor wstępów do *Trans-Atlantyku* i *Ślubu*.

Wśród innych polskich dramatów, do jakich projektowała, należy wymienić *Powtórkę z Czerwonego Kapturka*, wystawioną w Nowym Jorku przez Ninę Polan (2005), oraz projekty do oper *Straszny dwór* i *Halka* Stanisława Moniuszki, a także do sztuki *Antygona w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego, które nie zostały zrealizowane. Ponadto robiła kostiumy do dzieł Eurypidesa (*Medea*), Williama Szekspira (*Sen nocy letniej*), Oscara Wilde’a (*Urodziny infantki*), Milana Kundery (*Księga śmiechu i zapomnienia*) i innych.

Obecnie artystka ilustruje książkę swojej przyjaciółki – Alicji Coleman Schelling. *Jej pamiętniki z Holocaustu ukażą się w Polsce w przyszłym roku. Znamy się jeszcze z czasów szkolnych, ale wtedy nie miałam pojęcia o jej niesamowitej historii!* – mówi Elżbieta. Ilustracje wykonuje ołówkiem. Lubi też technikę akwareli



Elżbieta Wittlin-Lipton i jej „Medea”, 1983 r. Fot. pochodzi z archiwum Elżbiety Wittlin-Lipton i została udostępniona dzięki jej uprzejmości.

i kolażu. *Jestem perfekcjonistką. Mam to po ojcu. On był ogromnym perfekcjonistą. Dlatego tak mało napisał – wszystko darł.*

Z dnia na dzień

Po kolejnych, naprzemiennych pobytach w Hiszpanii i w Stanach Zjednoczonych Elżbieta w 2006 roku na stałe przeprowadziła się do Hiszpanii. Mieszka w gwarnej dzielnicy Madrytu przy calle Magdalena. *Myszę, że kiedyś była to albo dzielnica żydowska, albo był tam dom publiczny, bo Magdalena to zazwyczaj ulica burdeli.*

Mimo madryckiej szczęśliwości wciąż towarzyszą jej uczucia rozdarcia i niepokoju. Ameryka i Europa (a w niej Hiszpania i Polska) kłócą się ze sobą, nie pozwalając Elżbiecie osiągnąć wewnętrznego spokoju. *Cały czas mam poczucie, że należę do świata między światami. To znaczy, jakbym przekroczyła parę światów. Nazywam to takim należeniem do nienależenia.* Z upływem lat rośnie też tęsknota za Nowym Jorkiem. *Moi hiszpańscy przyjaciele albo nie żyją, albo mają Alzheimera, albo cierpią na, jak ja to nazywam, lenistwo patologiczne. W Nowym Jorku ludzie znacznie dłużej są energiczni. Mam przyjaciółkę, wspaniałą kubańską malarzkę, Carmen Herrere, która dopiero w wieku 94 lat doszła do sławy. Niedawno Museum of Modern Art zakupiło jej prace* – opowiada Elżbieta. W Ameryce wielu jej przyjaciół ma podobne, emigracyjne doświadczenia. W Nowym Jorku przez lata prowadziła biuro projektowe wystroju wnętrz, którego klientami byli m.in. Artur Rubinstein i holenderska księżniczka Irena.

Po śmierci Józefa Wittlina Elżbieta z matką pojechały do Polski. *Polska była dla mnie wspaniałym odkryciem. Jest piękna. Byłam w Bieszczadach. Pojechałam do Lwowa z książką ojca „Mój Lwów”. Kraków jest cudowny, a Warszawa ma ciągle – piszę o tym w swojej książce – ten kontrast: dobro bycia i dramat przeszłości, która stale o sobie przypomina.*

W książce Elżbiety Lipton pojawia się podwójna autonarracja, raz oddająca wrażenia dziecka, to znów zweryfikowana spojrzeniem dojrzałej kobiety. Autorka prowadzi czytelników do lat dzieciństwa oraz Wittlinowskiego uchodźstwa, co rusz zahacza o życie późniejsze i dzisiejsze, wciąż naznaczone toposem wędrowki, zapisanej w życiu i twórczości jej ojca.

Autorka jest krytyczna wobec siebie i swoich, dziecięcych przecież, zachowań. Potrafi zazdrościć, żałować, dziwić się, cieszyć i doceniać. Zawsze szczerze. Ten intymny à la autopsychodynamiczny rozrachunek z dzieciństwem stanowi uzupełnienie wiedzy o zawodowej aktywności Józefa Wittlina, a przede wszystkim źródło informacji na temat życia codziennego i rodzinnego artysty. Autorka-bohaterka wspomina też innych pisarzy i poetów. Opowiada o opiekuńczym Kaziu Wierzyńskim, niewysokich Brunonie Schulzu i Marii Dąbrowskiej, których właśnie z powodu wzrostu uważała za swoich rówieśników. Pisze o karykaturyzującym otoczeniu Janie Lechoni (Leszku), Antonim Słonimskim, który kiedyś „naraził się” Wittlinowi, nieopatrznie usiadłszy na jego kapeluszu, czy o Julianie Tuwimie, który zadedykował jej wierszyk *Pan Tralaliński*. Oprócz emigracyjnych wieszczów portretuje emigracyjne środowisko w Stanach Zjednoczonych.

Historie te tworzą utkaną z wrażeń sieć wspomnień, a uchwycone w nią obrazki z przeszłości układają się w grupy pól pamięciowych. Narzuca się skojarzenie, że owe pola to garderobiane szkatułki, skrzynie i walizy wypełnione szpargałami, rekwizytami, które przywołują odpowiednie zdarzenia, osoby, reakcje, zapach, smak i dotyk. Dziecięce asocjacje wchodzą w kontakt ze światem kultury i dobrze sobie z tym radzą. Elżbieta Lipton prezentuje myślenie archetypiczne, zakorzenione w obrębie sztuki różnych krajów.

Opisy piętrzą się w książce niby teatralne, barokowe dekoracje, stopniowo nadbudowywane wokół szczegółu, tworząc kaskadę wrażeń, iskrzącą impresję. Książkowe ilustracje, które Elżbieta nazywa „fotografiami pamięci”, różnią się od

innych rysunków jej autorstwa i projektów kostiumów teatralnych. Są czarno-białe, surowe i tak delikatne, że sprawiają wrażenie wytartych przez sąsiednie strony książki. Kierują uwagę wyłącznie na przekazywaną treść. Mają rekompensować zaginione albo niepowstałe zdjęcia z tamtego czasu.

Największą ekspozycję tworzy jednak garderoba z niezliczoną armią poddanych jej elementów. Zebrane razem, składają się na patchworkowy świat przedstawiony. Traktowane osobno, pełnią w życiu bohaterki funkcję symbolu – autorka nie chce mówić wprost, więc posługuje się ubraniowym kodem, swoistą „modową”. Oddając głos odzieży, zbliża się – co zauważa we wstępie do książki Jan Zieliński – do Sławomira Mrożka, Gabrieli Zapolskiej i Witolda Gombrowicza.

Opowieści tej towarzyszy refleksja nad światem odeszłym i wciąż odchodzącym. Z dnia na dzień...

Elżbieta Wittlin-Lipton: *From one day to another*. Wydawca José Rei, Madryt 2011. Wydanie polskie – Elżbieta Wittlin-Lipton: *Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*. Opracowała Lisko MacMillan. Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji przy Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2012, ss. 356, il. (seria *Archiwum Emigracji. Źródła i materiały do dziejów emigracji polskiej w XX wieku*. Tom XLV).

noty o autorach

Adonis (Adunis), właśc. **Ali Ahmad Sa'īd Isbir** – ur. 1930 we wsi Al-Kassabin koło Latakii w Syrii. Poeta, eseista, krytyk literacki i filozof arabski. Ukończył studia filozoficzne na Uniwersytecie Damasceńskim (1954), następnie doktorat i habilitacja na Sorbonie. Zadebiutował zbiorem *Al-Kasa'id al-ula* („Pierwsze wiersze”) w 1957 r., do tej pory wydał ponad 10 tomów poetyckich oraz kilka książek krytycznych i zbiorów esejów (najnowszy: *Al-Kitab, al-chitab, al-hidżab* / „Książka, dyskurs, hidżab” – Bejrut 2009). Był profesorem wizytującym na uniwersytetach w Damaszku, Bejrucie, Genewie, Paryżu i na Georgetown University w USA. Od 1985 r. przedstawiciel Ligi Państw Arabskich przy UNESCO, mieszka w Paryżu. Jego utwory tłumaczone były na wiele języków; w 1994 r. ukazał się wybór poezji w języku polskim *Rycerz dziwnych słów*. Twórczości Adonisa poświęcona jest także monografia K. Skarżyńskiej-Bocheńskiej *Adonis. Obrazy, myśli, uczucia* (1995). Dwukrotnie odwiedził Polskę – w 1994 i 2011 r.

Elżbieta Błotnicka-Mazur – ur. 1973 w Braniewie. Absolwentka PLSP w Nałęczowie oraz Instytutu Historii Sztuki KUL Jana Pawła II. Obecnie adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej tegoż Instytutu. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na polskiej sztuce XX wieku. Zajmuje się również wybranymi zagadnieniami współczesnej krytyki artystycznej. Autorka monografii *Między profesją i pasją. Życie i twórczość Bohdana Kelles-Krauzego, zapomnianego lubelskiego architekta i malarza* (2010) oraz *Projektów architektonicznych Bohdana Kelles-Krauzego w zasobie Archiwum Państwowego w Lublinie i innych zbiorach archiwalnych* (2012). Jako publicystka debiutowała w „Akcencie” 2004 nr 1-2.

Kamil Brewiński – ur. 1984 w Lublinie. Poeta, performer. Wiersze publikował m.in. w „Odrze”, „Wakacie”, „Kresach”. Laureat projektu Biura Literackiego „Połów 2011”. Mieszka w Lublinie.

Jarosław Cymerman – ur. 1975 w Morągu. Pracuje w Zakładzie Teatrolologii Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Zajmuje się historią teatru (przede wszystkim lubelskiego), dramaturgią polską XIX i XX wieku, a także twórczością Józefa Czechowicza. Współredaktor krytycznej edycji *Utworów dramatycznych Józefa Czechowicza* w serii *Pism zebranych* tego autora (2011) oraz monografii *Muzyczność w dramacie i teatrze* (2013). Debiutował w „Akcencie” 2001 nr 4 jako recenzent, publikował także m.in. w „Pamiętniku Teatralnym” i „Teatrze”.

Stanisław Dłuski – ur. 1962 w Jaśle. Poeta, krytyk literacki, starszy wykładowca w Zakładzie Literatury Polskiej XX Wieku. Współzałożyciel i były redaktor naczelny „Frazy” i „Nowej Okolicy Poetów”. Publikował m.in. w „Akcencie”, „Dekadzie Literackiej”, „Kresach”, „Kulturze” paryskiej, „Nowym Nurcie”, „Odrze”, „Periphery” (USA), „Studium”, „Twórczości”, „Zeszytach Literackich”. Wydał siedem tomów poetyckich, m.in. *Dom i świat* (1998), *Elegie dębowieckie* (2003), *Samotny zielony krawat* (2001), *Lamentacje syna ziemi* (2006), *Szczęśliwie powieszony* (2009) oraz książkę naukową *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamieńskiej* (2002). Otrzymał wyróżnienie za najlepszy debiut im. Kazimierzy Iłkowińskiego, Nagrodę Literacką Miasta Rzeszowa, prywatną nagrodę Marcina Świetlickiego. Tłumaczony na angielski, czeski, francuski, serbski, ukraiński, włoski. Członek SPP i SDP.

Marek M. Dziekan – ur. 1962 w Pacanowie. Arabista, islamista, tłumacz literatury arabskiej, kierownik Katedry Bliskiego Wschodu i Północnej Afryki Uniwersytetu Łódzkiego. Opublikował ponad 300 artykułów naukowych, popularnonaukowych i przekładów oraz kilkanaście książek, w tym *Arabia Magica. Wiedza tajemna u Arabów przed islamem*

(1993), *Dzieje kultury arabskiej* (2008), *Złote stolice Arabów. Szkice o współczesnej myśli arabskiej* (2011). Członek polskich i międzynarodowych towarzystw naukowych, redaktor naczelny „Rocznika Orientalistycznego”. Mieszka w Łodzi.

Józef F. Fert (ps. **Jacek F. Brzozowski**) – ur. 1945 w Korytnicy nad Nidą. Prorektor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w latach 2004-2012; kierownik Katedry Tekstologii i Edytorstwa; kierownik Zakładu Badań nad Twórczością Norwida w latach 1998-2003; członek Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Towarzystwa Naukowego KUL, Lubelskiego Towarzystwa Naukowego; badacz, wydawca i komentator literatury XIX i XX wieku (Norwid, Lenartowicz, Czechowicz, Herbert). W latach 1993-1995 członek zespołu redagującego „Akcent”. Autor zbiorów wierszy, m.in. *Rytm* (1978), *Dominika* (1994), *Latomia* (2003), *Kamienie* (2005), *Galatea* (2013), oraz prac literaturoznawczych, m.in. *Norwid poeta dialogu* (1982), *Vade-mecum* (kilka wydań w serii Biblioteki Narodowej i in.), *Norwidowskie inspiracje* (2004). Honorowy Obywatel miasta Włodawy. Odznaczony m.in. Medalem KEN, Złotym Krzyżem Zasługi, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Anna Maria Goławska – ur. 1974 w Parczewie. Studiowała polonistykę na UMCS w Lublinie. Autorka tomów poetyckich *Sumienna rzeźniczka* (2003) i *Postępująca personifikacja* (2007) oraz książek *Toskania i okolice. Przewodnik subiektywny* (2006, 2007), *Toskania, Umbria i okolice. Przewodnik subiektywny* (2009), *Toskania i Umbria. Przewodnik subiektywny* (2013), *Włochy. Podróż na południe* (2010). Mieszka w Lublinie, Warszawie i we Włoszech.

Magdalena Górecka – ur. 1986 w Krasnymstawie. Absolwentka filologii polskiej UMCS w Lublinie, doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej, gdzie przygotowuje pracę na temat historii alternatywnych w polskiej powieści po 1989 r. Redaktorka w piśmie naukowym doktorantów Wydziału Humanistycznego UMCS „Acta Humana”, autorka artykułów naukowych i krytycznoliterackich („Akcent”, „Nestor”, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”), członek zespołu badawczego Geopoetyka w IBL PAN.

Grzegorz Jędrak – ur. w 1988, pochodzi z Lipia k. Częstochowy. Poeta, debiutował w „Akcent” 2011 nr 3. Publikuje w czasopismach literackich oraz w czasopismach internetowych w Polsce i poza jej granicami. Dwukrotnie nominowany do nagrody im. J. Biereżina, zwycięzca licznych turniejów jednego wiersza i slamów, laureat projektu „Połów 2011” oraz „Żurawi – lubelskich wyróżnień kulturalnych 2012” w kategorii „Słowo”. Jeden z założycieli Inicjatywy Dworzec Wschodni, której celem jest tworzenie wspólnych przestrzeni łączących środowiska uniwersyteckie i artystyczne. Obecnie jest doktorantem KUL i mieszka w Lublinie.

Danuta Agnieszka Kurczewicz – ur. 1950 w Krowicy. Członkini Chełmskiej Grupy Literackiej „Lubelska 36”. Autorka tomów poetyckich: *W galaktyce czasu* (2008) oraz *Iluminacje jesieni* (2009). Publikowała w antologii *Biało-czerwonej* oraz w „Egerii” i „Głosie Pawłowa”. Laureatka m.in. Konkursu Jednego Wiersza „Chełm w poezji” (2009). Mieszka w Chełmie.

Andrzej Muszyński – ur. 1984 w Krakowie. Pochodzi z Krzykawy. Absolwent prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pierwszy stypendysta Fundacji Herodot im. R. Kapuścińskiego i laureat konkursu na najlepsze opowiadanie 2012 r. na Międzynarodowym Festiwalu Opowiadania we Wrocławiu. Niedawno nakładem wydawnictwa Czarne ukazała się jego debiutancka książka *Południe* – zbiór reportaży z globalnego Południa. W 2013 r. ukaże się także *Miedza* – tom opowiadań o kresie kultury chłopskiej i życiu na pograniczu.

Andrzej Niewiadomski – ur. 1965 w Lidzbarku Warmińskim. Poeta, krytyk literacki, pracownik naukowy polonistyki UMCS, w latach 1989-2010 redaktor kwartalnika literackiego „Kresy”. Debiutował w „Akcent” i „Próbie” w 1988 roku. Wiersze, recenzje, szkice i teksty naukowe publikował w najważniejszych polskich czasopismach literackich i wielu antologiach poezji XX-wiecznej i najnowszej. Autor siedmiu książek poetyckich: *Panopticum* (1992), *Niebylec* (1994), *Prewentorium* (1997), *Kruszywo* (2001), *Locja* (2005), *Tremo* (2010), *Dzikie lilie* (2012) oraz eseju *Mapa. Prolegomena* (Lublin, 2012) i dwóch książek naukowych. Jego wiersze tłumaczono na angielski, niemiecki, rosyjski, słowacki, słoweński i bułgarski. Mieszka w Lublinie.

Marek Pieczara – ur. 1949 w Węgrowie. Pisarz, krytyk, dziennikarz. Absolwent polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Publikował m.in. w „Akcent”, „Dialogu”, „Nowych

Książkach”, „Radarze”, „Kontrastach”, „Spotkaniach”, „Wiadomościach Kulturalnych”, „Więzi” oraz w pismach tzw. drugiego obiegu, głównie w „Kulturze Niezależnej”. Pisał przede wszystkim o literaturze i filmie. Jako prozaik debiutował w prasie literackiej na początku lat siedemdziesiątych. Autor powieści: *Nagła obecność* (2009) i *Wizytówka* (2010). Mieszka i pracuje w Warszawie.

Piotr Pięta – ur. 1953 w Łodzi. Mediolog z ruchu wolnego oprogramowania badający wpływ sztuki na technikę. W 1973 r. rozpoczął studia na socjologii UW, w 1977 r. w trakcie urlopu dziekańskiego i pracy jako robotnik budowlany w Hucie Katowice wzięty bezprawnie do LWP (1,5 roku w Orzyszu). W 1979 r. powrót na studia. W 1980 r. po powstaniu NSZZ Solidarność został redaktorem naczelnym dziennika „Wiadomości Dnia” – gazety Regionu Mazowsze. Od 14 grudnia 1981 r. wydawał podziemne pismo „Wiadomości”. Aresztowany w 1983 r. W latach 1984–2003 na emigracji we Francji. Po powrocie do kraju objął stanowisko doradcy PiS ds. informatyzacji i opracował projekt reformy informatycznej państwa. W latach 2005–2007 wiceminister MSWiA. Wiersze i opowiadania publikował m.in. w „Kulturze” paryskiej, „Frondzie” i „Kontakcie”, a w prasie podziemnej fragment powieści erotyczno-wojskowej i autotematycznej *Jolka, czyli opowieści o pisaniu*.

Jarosław Sawic – ur. 1976 w Lublinie. Krytyk muzyczny specjalizujący się w rocku progresywnym, fusion i folku. Współpracownik magazynu „Lizard”. Autor kilkudziesięciu tekstów (artykuły, eseje, recenzje, wywiady) publikowanych na łamach „Akcentu”, „Lizarda”, „Midrasza”, „Twojego Bluesa”.

Marko Robert Stech – ur. 1961 w Lublinie, od 1982 mieszka w Toronto w Kanadzie. Pisarz ukraińskojęzyczny, literaturoznawca, reżyser, dyrektor wydawniczy. Doktor slawistyki i magister inżynierii (oba stopnie uzyskał na Uniwersytecie Torontońskim). Jest dyrektorem Wydawnictwa KIUS (CIUS Press) i menedżerem Internetowej Encyklopedii Ukrainy (Internet Encyclopedia of Ukraine) w Kanadyjskim Instytucie Studiów Ukraińskich (CIUS) w Toronto. Wykłada kulturę ukraińską na Uniwersytecie York w Toronto. Prowadzi program telewizyjny „Eye on Culture” na telewizyjnym kanale OMNI TV. W latach 80. dyrektor artystyczny grupy teatralnej AUT w Toronto. W latach 90. producent dwóch filmów długometrażowych (nagrodzonych na festiwalach w Cannes, Wenecji i Salonikach). Autor powieści *Głos (Holos)* (2005), wyróżnionej Międzynarodową Nagrodą Literacką im. Gogola w 2009 r., oraz licznych utworów prozaicznych i literaturoznawczych.

W następnych numerach:

- Proza Judyty Bednarczyk, Adama Bindugi, Andrzeja Goworskiego, Julii Jonek, Imrego Laurinyecza, Eugeniusza Koźmińskiego, Sławomira Majewskiego;
- Wiersze Marka Danielkiewicza, Janusza Drzewuckiego, Sławomira Hornika, Michała Jagiełły, Konstantinosa Kawafisa, Samantha Kitsch, Macieja Meleckiego, Rafała Mieczysławskiego;
- Małgorzata Krakowiak: *Kraj wielkich nadziei i widma przeszłości. O powieściach Diane Armstrong*;
- Karolina Przesmycka: *Dziady nad Rzeczpospolitą. O tym, jak Białorusini chcą wskrzesić unię polsko-litewską*;
- Jarosław Wach o pamięci, czasie i przemijaniu w prozie Wiesława Myślińskiego;
- Dziennik Anny Frajlich;
- Emigracyjna odyseja w listach;
- Omówienia nowych książek prozatorskich i literaturoznawczych.

Contents and Summaries

Andrzej Niewiadomski: *poems* / 7

Andrzej Muszyński: *Gemeinschaft* / 10

“The road story” of the quest for tight social bonds and the intimacy between people living in the group which in our culture is gradually being lost. The narrator finds it while wandering through the Cambodian jungle, particularly during his stay in rural areas located in its depths.

Józef Fert: *Evening divertimento* (poem) / 28

Stanisław Dłuski: *Between catastrophism and hope. On poetic imagination of Władysław Sebyła* / 32

The artistic profile of Władysław Sebyła – a Polish poet of the interwar period murdered by the NKVD in 1940, a member of the Kwadryga poetry group, the author of the volume “Egoistic concert.” Dłuski discusses his relationship to the most important artistic conventions and phenomena of the interwar period (e.g. the heritage of Young Poland), and asks questions about Sebyła’s worldview, catastrophic motifs in his works, as well as religious issues, thus characterizing the author’s poetic imagination.

Anna Goławska: *poems* / 45

Marko Robert Stech: *The Immortals* / 49

A fragment of an epic novel by the Ukrainian writer and literary scholar who has been living in Canada since 1982. Polyphonic narration is subordinated to the question about the alleged relationship of Ahasverus, the Wandering Jew, to Al-Chidr from the Islamic tradition.

Magdalena Górecka: *(Im)possible scenarios, or alternative histories in Polish literature* / 58

The so-called “counterfactual operations” – hypothetical variant visions of the events from the past – have a significant value in historical research. Modern writers also create alternative visions of history. The author tracks the changes that have influenced this genre of fiction in the past few decades (focuses on presenting works by contemporary Polish artists, including Dukaj, Wolski, Bart, Twardoch, Orbitowski) and defines key concepts which enable a theoretical description of works considered to be alternative histories (e.g. “point of divergence,” “justification,” “ramifications,” “alternate history wank” or “alternate history screw”).

Grzegorz Jędrsek: *poems* / 69

Marek Pieczara: *He was someone else. Kafka we do not want to know* / 73

On the basis of Franz Kafka’s diaries and letters the author argues that one of the major themes in Kafka’s writings, namely the motif of transition, stems naturally from the writer’s attitudes and everyday life experiences.

A shy official from Prague, who could not cope with his own emotions, in private notes and intimate conversations played all sorts of roles and staged unconventional behavior using his imagination. Kafka's masochistic, aggressive and claustrophobic visions proved to be prophetic – not only did they inspire many twentieth-century writers, but they also anticipated the reality of the totalitarian states.

Danuta Kurczewicz: *poems* / 82

Piotr Piętak: *short stories* / 85

Three realistic stories, written in the 1980s, depicting the lives of the workers at the construction site of Katowice steel mills.

Kamil Brewiński: *poems* / 97

Marek Dziekan: *Adonis's New York apocalypse* / 99

In the editorial commentary on the poem *Grave for New York* (1971) a translator, an Arabist and a Muslim reminds us – due to the prophetic character of Adonis's work – about the role of the poet in the pre-Muslim society and the ancient Arab belief in the magical powers of words. Forty years before the attack on the WTC Adonis had already observed the collapse of ethics and values in the Western culture. New York in his poem stands for the loss of faith in the world stability, the disbelief in sensory phenomena and the existence of permanent, man-made way of life, as well as the disappearance of public sphere where an individual could create his enduring legacy.

Adonis (Ali Ahmad Sa'id Isbir): *Grave for New York* (poem) / 102

REVIEWS

Not only analytically...

Reviews of recently published scholarly books, essays and documentaries seen through the lens of the most important phenomena in contemporary culture.

Margaret Szlachetka: "*Ghetto Boy*" multiplied [Frédéric Rousseau "A Jewish child from Warsaw. The History of a photograph"]; Andrzej Molik: *The director's theatre. The critic's theatre* [Elżbieta Baniewicz "{Strange_time} Sketches on theatre in the years 2000-2012"]; Henryk Waniek: *The meadows of words* [Leszek Mądzik "Images untitled"]; Jarosław Cymerman: *The Adventures of Leśmian the Sailor* [Bogusław Grodzki "Leśmian's modern fairy tale. On Bolesław Leśmian's *The Adventures of Sinbad the Sailor*"]; Iwona Hofman: "*No one could ever replace him*" [Juliusz Mieroszewski "Letters from the Island. ABC of politics in »Kultura«"]; Karol Maliszewski: *The end is a new start ...* ["Re(new) – again – anew. Recapitulation." Jarosław Wach, Łukasz Janicki, eds.] / 111

Poets, poets ...

Literary scholars and critics discuss the latest books of poetry. They provide in-depth analyses of the most important contemporary literary trends and phenomena.

Paweł Mackiewicz: *The uncertain trace of things* [Andrzej Niewiadomski "Wild Lilies"]; Ewa Dunaj: *The first step to hell* [Grzegorz Jędrak "Badland"]; Edyta Antoniak-Kiedos: *Vigorous, yet not always self-composed* [Magdalena Jankowska "Crossroads"]; Agata Ptak: "*I got the words for free*" [Wasył Machno "Dubno, near Leżajsk. Lyrics and Poems"]; Anna Spólna: *Yet another "fragment"* [Tadeusz Różewicz "this and that"] / 133

ART

Elżbieta Błotnicka-Mazur: *The painter's story about the world. Teofil Kosior-kiewicz and his Lublin* / 147

The analysis of selected works by Teofil Kosior-kiewicz, a prominent and somewhat forgotten Lublin painter from the circle of the so-called colorists. The main themes of his paintings are architecture and nature of Lublin. His style is characterized by reversed importance of composition planes, marked by a specific mode of constructing forms.

MUSIC

Jarosław Sawic: *"The Cherry Orchard of Jimi Hendrix". The panorama of Russian progressive rock* / 155

The author demonstrates the complexity and multidimensionality of ambitious rock music in the Soviet Union in the waning days of communism through the analysis of selected recordings – both unique and valuable as well as those teetering on the verge of ridicule. The text is structured around four major themes: the most interesting albums released officially in the USSR; the most bizarre cases of degeneration within that trend; the artists who recorded outside the official circuit with translations of their lyrics; and the works of instrumental ensembles.

THEATRE

Jarosław Cymerman: *Melodious musicality of Czechowicz* / 168

The author recalls a long tradition of analyzing the poetry of Józef Czechowicz with the primary emphasis on its musicality and direct links between the lyrics and music. Cymerman applies this perspective in his review of the concert-performance *In the evening* directed by Włodzimierz Pawlik and staged in the Old Theatre in Lublin. Thanks to the skillful avoidance of ambiguity and the innovative treatment of well-known themes, combined with literary and musical sensitivity of the performers, the concert revealed a rare quality of the poetry by Józef Czechowicz which usually gets overshadowed by spectral catastrophism.

NO TITLE

Leszek Mądzik: *Hotel* / 173

An alluring and slightly hypnotic story by the founder of Scena Plastyczna KUL about the nights spent on the road and the growing feeling of longing for home.

PASSIONS

Mark Danielkiewicz: *When the poet says "no"* / 174

Notes on the life and work of Pier Paolo Pasolini exposing his steadfastness and independence of thought which resulted in incomprehension and rejection of his artistic visions. The author exposes Pasolini's outstanding ability to transcend the well-established cultural stereotypes reflected in the standards, laws and rules.

NOTES

Lublin – the city of poets / 177

A fragment of one of the statements at the meeting organized by Radio Lublin on 22 January 2013, after the release of “Accent” vol. 4/2012 with the supplement “Lublin – the city of poets. Part 1.”

Anna Tarnawska: From one day to another with Elżbieta Wittlin-Lipton / 179

A story of Józef Wittlin’s daughter based on the interviews and the autobiographical book *From one day to another*. When she was a child her family left Poland at the outset of World War II. She lived in New York and Madrid, where she entered a career in stage design.

Notes about the authors / 186

Informujemy Czytelników, że sprzedaż AKCENTU prowadzą m.in. księgarnie:

Salon sprzedaży „Empik”
ul. Lipowa, Galeria „Plaza”
20-024 Lublin, tel. 81 534-36-98

Antykwariat przy Pałacu Tarłów
ul. Dolna Panny Marii 3a
20-010 Lublin, antykwarnia-lublin@wp.pl

Księgarnia – Antykwariat
ul. Jasna 7a
20-071 Lublin, tel. 813-078-887

Księgarnia „Ezop”
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 81 532-56-15

Galeria ZPAP
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin, tel. 81 532-68-57

Księgarnia Uniwersytecka
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin, tel. 81 537-54-13
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu”.

Ośrodek Informacji Turystycznej
ul. Jezuicka 1/3
20-113 Lublin, tel. 81 532-44-12

M. Grynder. Gdańska Księgarnia Naukowa
ul. Łągowniki 56
80-855 Gdańsk, tel. 58 301-41-22

Księgarnia „Libella”
pl. Sejmu Śląskiego 1
40-032 Katowice, tel. 32 200-92-06

Księgarnia Literacka Stefan Zielski
plac Konstytucji 3 Maja 3
10-414 Olsztyn, tel. 89 533-62-24

T. Grajkowski – Księgarnia „Wrzenie Świata”
ul. Gałczyńskiego 7
00-362 Warszawa, tel. 22 828-49-98

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa, tel. 22 826-18-35

Księgarnia ORPAN „BIS”
ul. Twarda 51/55
00-818 Warszawa, tel. 22 697-88-35

księgniawarszawa.pl (internetowa)
ul. Generała Andersa 24
00-291 Warszawa, tel. 22 831-01-90

Libra. Księgarnia Wysyłkowa Janusz Kabath
ul. Koszutha 4/41
01-355 Warszawa, tel. 22 666-28-38

Księgarnia Wysyłkowa LEXICON
ul. Sengera „Cichego” 24 m.2A
02-790 Warszawa, tel. 22 648-41-23
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu”.

Księgarnia „Stacja Falenica”
ul. Patriotów 44a
04-912 Warszawa-Falenica, tel. 530-882-809

Księgarnia Akademicka
Al. Wojska Polskiego 69
65-625 Zielona Góra, tel. 68 326-35-20 w. 220

Tu do nabycia m.in. numery:

z 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. Kawałki; **3** – *Karol Wojtyła – poeta, dramaturg, filozof* (m.in. A. Boniecki, W. Oszajca, J. Pasierb, B. Taborski, J. Życiński, J. Tischner) + suplement *Wiersze U. Jaros*; **4** – nowa poezja ukraińska, J. Święch o współczesnej biografistyce, piosenki J. Kondraka, Tomek Kawiak – artysta niespokojny + suplement poetycki *I jeszcze dalej* W. Sołtysa.

z 2009: **1** – Balcerzan o Herbercie i Miłoszu, Cyborgi – figury globalizacji i industrializacji, „Widnokrąg” Myśliwskiego w Teatrze Osterwy; **2** – Proza T. Chabrowskiego i J. Bieruta, *Penderecki multimedialny*, Jak powstał pomnik na Majdanku; **3** – *Ostatnie dni Nazara Honczara*, Z Lublina na Manhattan – Tadeusz Myśkowski, *Internet jako miejsce pochówku*, Marcin Różycki – bard ironiczny i sentymentalny; **4** – Marcińczak o Bobkowskim, Zubiński o Hrabalu, Rzym i Jeruzolima – opowieść o dwóch miastach.

z 2010: **1** – Nowicki o prozie Brunona Schulza, Ryczkowska o opowiadaniach Andrzeja Pilipiuka, Wróblewski o piśarstwie Danuty Mostwin, malarstwo Jana Ziemińskiego; **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 Hałyny Kruk i Tadeusza Chabrowskiego, Bogdan Nowicki o ontologicznych herezjach Brunona Schulza, Muzyka klasyczna wobec wszechwładzy rynku; **3** – Nowa poezja ukraińska w przekładach Bohdana Zadury, Marek Kusiba: *Kochankowie z ulicy Kościelnej*, Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Sceny z życia codziennego artystów*; **4** – *Sienkiewicz metafizyczny*, Wojciech Białasiewicz o Wieniawie-Długoszewskim, „Zar” Leszka Mądziaka, Maciej Białas o Grzegorz Cichońskim.

z 2012: **1** – John Cage – artysta przełomu, o twórczości H. Krall, T. Różewicza, O. Tokarczuk i J. Dehnela; **2** – Najnowsza proza H. Krall, o rozmowach Miłosza z Bogiem, Latawiec i Balcerzan – poetycki duet; **3** – R. Kapuściński o „nowym dziennikarstwie”, rozmowa z A. Osiecką; **4** – *Ejdetyka lustra*, o lubelskiej etnologistyce, *Ars poetica dzisiejszej Ukrainy*.

„Akcent” można nabyć również w sieci Ruch, Pol Perfect, Garmond Press oraz Kolporter.
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.	Wojśka 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	Mochnackiego
Jarosław	Jana Pawła II 16	Szczecin	Pl. Hołdu Pruskiego 8
Jaśło	Lwowska 24 H	Szczecin	5-Go Lipca 4
Kalisz	Narutowicza	Szczytno	Plac Juranda
Katowice	Chorzowska 111	Tarnów	Lwowska 2
Katowice	Pl. Oddz. Młodz. Powstań.	Tarnów	Krakowska 33
- Dworzec PKP		Tomaszów Lubelski	Króla Zygmunta 1
Kędzierzyn Koźle	Pamięci Sybiraków 1	Tomaszów Lubelski	Zamojska 9
Kielce	Radomska	Toruń	Fałata 41a
Kłodzko	Rodzinna 42	Toruń	Dąbrowskiego 8-24
Konin	Szeligowskiego	Toruń	Kujawska 10
Konin	Dworcowa	Trzebinia	Kościuszki
Koszalin	Zwycięstwa/Traugutta	Wałbrzych	Broniewskiego 12/14
Leszno	Rynek 30	Warszawa	Radarowa 4
Lublin	Krakowskie Przedmieście 27	Warszawa	Al. Jerozolimskie 144
Lublin	Gabriela Narutowicza 11	Warszawa	Słowackiego/Potockiej
Lublin	Jana Sawy 1a	Warszawa	Długa 1
Lublin	Bursztynowa 17	Warszawa	Puławska 1
Łosice	Rynek 30	Warszawa	Ostrobramska 75 C
Łódź	PKP Widzew	Warszawa	Marszałkowska 81
Łódź	Zachodnia 6	Warszawa	Kraśnińskiego 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
Mragowo	Królewiecka 29	Włocławek	Pl. Wolności – Wysepka
Ostrołęka	Kopernika 24a	Wrocław	Kielbaśnicza 7
Ostróda	Czarnieckiego 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	Zamojskiego 5/15
Piekary Śl.	Heneczka	Zgierz	Witkacego 1/3
Piekary Śl.	Wyszyńskiego	Zgorzelec	Kościuszki
Piła	Budowlanych	Żelechów	Rynek



**„Akcent” rozprowadzany jest także
w prenumeracie firm Pol Perfect, Garmond Press i Kolpolter**

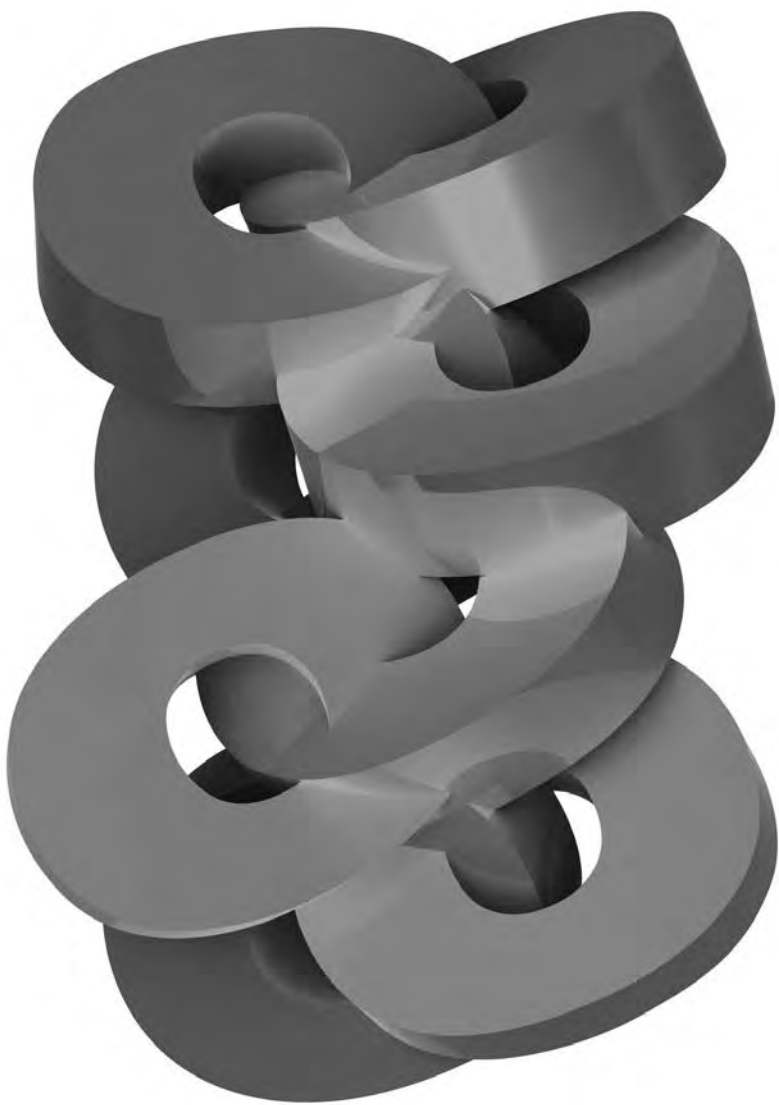




z najwyższej półki



Instytut Książki Dział Wydawnictw
al. Niepodległości 213, 02-086 Warszawa, tel. +48226082374, tel./fax +48226082488
e-mail: czasopisma@instytutksiazki.pl
www.instytutksiazki.pl



O.pl

Polski Portal Kultury

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

